



# RELATOS MAYORES

**Natalia Juliana Puerta Gordillo**

**Ivonne Paola Mendoza Niño**

**2017**



# NELSON DÍAZ

## Y LA

# CONSTELACION



LP *Problemas de ciudad*. Nelson Díaz y la Constelación.  
Fuente: Archivo personal de Libardo Bedoya.

## **ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ**

Claudia Nayibe López Hernández  
*Alcaldesa Mayor de Bogotá*

## **SECRETARÍA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE**

Nicolás Francisco Montero Domínguez  
*Secretario de Cultura, Recreación y  
Deporte*

## **INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES- IDARTES**

Catalina Valencia Tobón  
*Directora general*

Maira Salamanca  
*Subdirectora de las Artes (E)*

Mauricio Galeano Vargas  
*Subdirector de Equipamientos  
Culturales*

Leyla Castillo Ballén  
*Subdirectora de Formación Artística*

Adriana María Cruz Rivera  
*Subdirectora Administrativa y  
Financiera*

## **GERENCIA DE MÚSICA**

Michael José Navarro Morales  
*Gerente de Música*

Susana Ivette León Jaimes  
*Líder Misional*

Sergio Giovanni Díaz Hernández  
*Profesional Especializado (E) (2021)*

Eliana Jiménez  
*Profesional Circulación y Apropiación*

Gabriela del Sol Abello Barbosa  
*Profesional Poblaciones,  
Interdisciplinar*

Julián Beltrán  
*Internacionalización, relacionamiento  
sectorial e interinstitucional*

Manuela Sanabria Ordóñez  
María Angélica Bejarano Cardenas  
*Apoyos transversales*

Viviana Ramírez Oviedo  
*Profesional Universitaria*

Diego Andrés Camargo Román  
*Profesional Universitario (E)*

José Fernando Perilla  
*Memoria y Gestión del Conocimiento*

Edison Ricardo Moreno Quiroga  
*Creación y Conmemoración Colombia  
al Parque*

Geovanny Escobar Rubio  
*Relacionamiento sector Hip Hop y  
Conmemoración Hip Hop al Parque*

Mario Martín Montoya Díaz  
*Técnico Administrativo*

Caterine Torres Obando  
*Coordinadora Administrativa*

Lina María Carrero Peña  
*Apoyo Administrativo*

Sara Milena Corredor Díaz  
*Auxiliar Administrativo*

Natalia Juliana Puerta Gordillo  
*Coordinadora de investigación*

Ivonne Paola Mendoza Niño  
*Coinvestigadora*

Yolanda López Correal  
*Asesora de Publicaciones*

María Barbarita Gómez Rincón  
*Coordinación editorial*

Mónica Loaiza Reina  
*Diseño y diagramación*

Edgar Ordóñez Nates  
*Corrección de estilo*

Corporación Redes 365, en el marco  
del Contrato de Apoyo a la Gestión  
1371 de 2017

© Instituto Distrital de las Artes-  
Idartes

Febrero de 2022

Año 1

ISSN (en línea):: XXXXX

Idartes

[contactenos@idartes.gov.co](mailto:contactenos@idartes.gov.co)

@idartes

[www.idartes.gov.co](http://www.idartes.gov.co)

Conmutador (571) 3795750

Carrera 8 n.º 15-46

Bogotá, D. C.

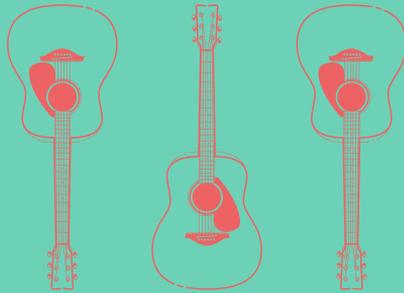
Colombia

# RELATOS MAYORES

## 2017

**Natalia Juliana Puerta Gordillo**  
coordinadora de investigación

**Ivonne Paola Mendoza Niño**  
coinvestigadora



*Al fin y al cabo, los grandes maestros de todos los  
tiempos saben que el manantial más rico de su  
inspiración es la música popular.*

**Gabriel García Márquez**

# CONTENIDO

12

Presentación

14

Cinco centavitos  
de felicidad

20

**I. Alma,  
corazón  
y vida**

22

Familia, infancia,  
música y terruño:  
Raíces de una pasión

29

Agrupaciones  
musicales: toda una  
Escuela

30

Don Alberto Amaya  
El Cupido de Santafé

38

Don Carlos Albarracín  
Montaña

Un intérprete de talla  
mundial

54

Don Álvaro Escobar

Un caballero de la  
música popular

# DO

62

Don Lisímaco Sánchez

Un MacGyver de la música popular

71

Don Libardo Bedoya

La Colombia tropical en una sola voz

83

Don Tito Nuncira

Pasión, pulsión y ¡pura descarga!

95

Don Roberto Echeverría

Talento, salsa y control

104

Don Abelardo Ríos

De Bogotá a los campos: Los ríos de una escuela

111

Don Raivel Oviedo

El deambular de un vallenato: Dinastía y corazón

# 119

Don Guillermo Modesto  
Sánchez

Músico y gestor de  
sueños

# 129

Quien la vive es quien  
la escucha: El papel  
de la radio en los  
relatos de la música  
popular en la primera  
mitad del siglo xx

# 140

Contigo aprendí:  
Formación, práctica y  
visión profesional del  
músico popular

# 158

**II. Enamorar,  
perdonar, bailar**

# 160

Apropiación social de la  
música popular

160 El camino de la vida...  
de la música popular

162 Enamorar, perdonar:  
El alma de las  
serenatas

168 ¡Que viva quien  
baila!

171 De música y  
amores

# 174

## III. Cuando voy por la calle

# 176

## Territorios de la música popular en Bogotá

176 Abrebocas

178 Para mí, ¡Bogotá es todo!”

181 Territorios con vocación musical

182 Al centro y... ¡pa’ dentro!

188 Chapines y playa

196 Entre tenedores y boleros

198 Los clubes de música y músicos

201 De grilles y rumbeaderos

203 Sonoridades y territorios campesinos

208 De Bogotá pa’l mundo

# 210

## IV. Me llevarás en ti

# 212

## A modo de cierre

215 Y volver, volver, volver

# 219

## Referencias

# PRESENTACIÓN

## **La Alcaldía Mayor de Bogotá, por intermedio del Instituto**

Distrital de las Artes-Idartes, presenta esta serie de tres libros denominados *Relatos Mayores*.

Este es el resultado de un trabajo de compilación e investigación adelantado por cuatro autores que se acercaron a las historias de los músicos adultos mayores de la ciudad, participantes del proyecto homónimo con el que la Gerencia de Música buscó reconocer y visibilizar la trayectoria artística y el legado cultural de los músicos mayores de sesenta años que han dedicado su vida a la música popular en la ciudad de Bogotá. El objeto del proyecto es dignificar la labor de estos músicos, reconocer y generar conocimiento sobre sus prácticas artísticas y contribuir a la garantía de sus derechos culturales durante los años 2017, 2018 y 2019. Cada uno de esos años se realizó un homenaje a diez músicos de larga trayectoria en la música popular de la ciudad, que estuvo acompañado de cortos audiovisuales documentales centrados en los músicos como protagonistas.

Estos textos recogen las historias de vida de los artistas elegidos, sus experiencias y anécdotas en el ejercicio musical como maestros, intérpretes, integrantes de agrupaciones de distintos géneros musicales, y en algunos casos, como artistas callejeros que actuaron en una Bogotá que ya no existe, pero que en definitiva puede reconstruirse a partir de lo que ellos cuentan en estas páginas, relatos que nos transportan al siglo pasado.

Estas treinta historias se presentan para recordarnos el largo camino que los mayores han trazado y todo lo que han aportado a la construcción de las escuelas de música que hoy en día existen, a las dinámicas que hoy mueven la música en la ciudad, y al movimiento cultural de Bogotá y el país.

**Catalina Valencia Tobón**  
**Directora general**  
**Idartes**

# CINCO CENTAVITOS DE FELICIDAD

*Me acostumbraste a vivir a tu modo,  
yo que nunca fui un ser conforme,  
me enseñaste a mí una clase de amor,  
con tu experiencia especial.*

**Joe Arroyo**

**Las letras que anteceden a este texto seguro harán que quienes**

las lean recuerden alguna situación o un momento especial. Y si tuviéramos la posibilidad de que en cada clic sonaran sus melodías, sin duda, muchos se dejarían llevar unos segundos por esa máquina de los recuerdos, lejanos o cercanos, a la cual nos transportan.

Este libro parte del interés del Instituto Distrital de las Artes-Idartes por reconocer las trayectorias y los aportes de los músicos mayores de sesenta años a las músicas populares de Bogotá, para lo cual desarrolló en el año 2017 el proyecto “Relatos Mayores” como acción afirmativa para el reconocimiento de este sector vital de la escena musical de la ciudad. El proyecto contó con una invitación pública para conocer y reconocer la trayectoria de diez músicos populares de más de sesenta años, y de ese ejercicio surgió el grupo de músicos protagonistas de las letras que componen este texto.

El Idartes contó para esta labor con el apoyo de la Corporación Redes 365, que invitó a las autoras del texto, Natalia Juliana Puerta e Ivonne Mendoza, a coescribir este libro como una

forma de homenajear, no solo a la música popular de Bogotá, sino también a los protagonistas de dicha historia: los músicos, actores fundamentales en la vida íntima y social de una ciudadanía; este escrito pretende ser reflejo de la admiración por su apuesta vital.

Las autoras gestaron sus reflexiones en una atmósfera impregnada por el gusto de oír historias sobre su música favorita, de escuchar de viva voz lo que habían leído en otros lugares, de entrevistar mientras, de fondo, un bambuco o una salsa evocaban tal o cual situación.

La inspiración del texto es de estos diez hombres, ganadores de la invitación pública Relatos Mayores 2017: don Libardo Bedoya, cuyo instrumento es la voz y la alegría que transmite, cuya pasión es la música tropical; don Carlos Albarracín Montaña, virtuoso y legendario requintista que ha hecho valiosas aportaciones al legado musical del país junto con sus hermanos Gentil y Raúl Montaña; don Lisímaco Sánchez, músico polifacético, compositor, innovador y lutier que aún engalana con serenatas la vida de la ciudad; don Álvaro Escobar, bandolista, bajista, compositor y miembro de la muy musical familia Escobar; don Guillermo Modesto, músico y gestor con vocación de servicio por su gremio; don Roberto Echeverría, sonero de corazón, jazzista, arreglista y compositor que le sigue el pulso a la vida con la música; don Alberto Amaya, guitarrista marcante que por más de una década tuvo la misión de enamorar a los capitalinos; don Tito Nuncira, salsero como pocos, percusionista, multifacético, de expresión alegre y con una voz de delicioso sabor; don Raivel Oviedo, acordeonista, vallenato de los clásicos y miembro de la dinastía Oviedo; don Abelardo Ríos, músico de páramo que nos recuerda la esencia vital de la ciudad y de todo un país, el valor de la familia y los sonidos campesinos

de la tierra. Los diez relatos de estos músicos permitieron crear este “relato mayor”, que busca reflexionar sobre algunos énfasis que ellos mismos propusieron, al tiempo que construían su relato biográfico alrededor de la música.

Metodológicamente, las investigadoras —una de ellas, socióloga, y la otra, música— se propusieron realizar un estudio cualitativo basado en la técnica de relatos biográficos, mediante la cual el entrevistado centra su relato en un periodo de su vida o en un tema particular, que para este caso fue la música, su música. Se llevaron a cabo diez entrevistas que, entre todas, sumaron más de cuarenta horas de grabación, transcritas textualmente y luego sistematizadas de acuerdo con categorías de análisis que permitieran unir los relatos y tejer premisas alrededor de ellos. Paralelamente se buscó información secundaria para asentar las reflexiones que emergieron a lo largo del trabajo.

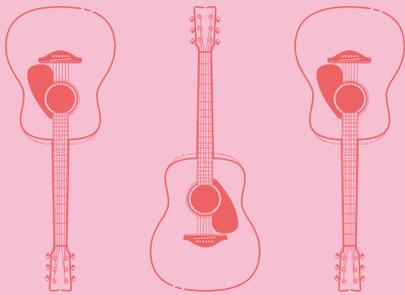
Luego de ese proceso y de algunas sesiones de intercambio de ideas y reflexiones se consolidó la propuesta del presente documento, compuesto por cuatro capítulos. El primero constituye el corazón de la reflexión sobre las prácticas musicales de la música popular. En ese apartado se describen las prácticas musicales en microrrelatos contruidos a partir de las historias de los músicos, se aborda la música como lenguaje, se ponen en evidencia las formas de enseñanza-aprendizaje y de ejecución, así como los referentes y repertorios que constituyeron la trayectoria musical de los entrevistados. En el segundo capítulo se explora sucintamente la estrecha relación entre la música popular y el amor, el desamor, la conquista y el baile. Por último, el tercer capítulo expone los territorios de las músicas populares en Bogotá, los lugares donde se crean y recrean esos espacios socialmente contruidos donde la música se vuelve protagonista.

ESTE "RELATO MAYOR"  
ARMA UN ROMPECABEZAS  
A PARTIR DE DIEZ  
RELATOS SOBRE LOS  
MODOS DE EJERCER UNA  
PROFESIÓN DIGNA. ES UNA  
FOTOGRAFÍA DE MUCHAS  
COSAS POSIBLES. PERO,  
ANTE TODO, PROPONE UNA  
RUTA PARA PROFUNDIZAR  
EL CONOCIMIENTO SOBRE  
LO QUE SE ENTIENDE  
Y SE CREE QUE ES LA  
MÚSICA POPULAR.

Para finalizar, cierra el documento y termina con una reflexión general que busca situar el lugar de la música y los músicos populares en la ciudad, y se presentan, a manera de apuntes, aspectos que deberían tenerse en cuenta en futuras indagaciones.

Los “cinco centavitos de felicidad” consistieron en ahondar en el universo de las prácticas de la música popular en Bogotá, y fueron solo cinco porque, sin duda, el tema amerita muchos más estudios e investigaciones en profundidad, que permitan despejar algunas de las preguntas que las autoras se hicieron a lo largo del texto. Este “relato mayor” arma un rompecabezas a partir de diez relatos sobre los modos de ejercer una profesión digna. Es una fotografía de muchas cosas posibles. Pero, ante todo, propone una ruta para profundizar el conocimiento sobre lo que se entiende y se cree que es la música popular. Es un horizonte fecundo para quienes deseamos avanzar en su conocimiento, siendo este “relato mayor” un abrebocas para otras formas de “leer” la música. Invitamos, pues, al lector a dejarse llevar por las voces de nuestros diez homenajeados y por las ideas que suscitaron sus testimonios.

**Natalia Juliana Puerta e Ivonne Paola Mendoza**





Agrupación familiar de los Montaña. En la parte inferior izquierda, Gentil Montaña (violín); en la inferior derecha, Carlos Montaña (tiple), en la superior derecha, su padre Julio Montaña (guitarra), y sus tíos en la percusión y guitarra segunda.  
Fuente: Archivo personal de Carlos Montaña.

I.  
ALMA,  
CORAZÓN  
Y VIDA

# FAMILIA, INFANCIA, MÚSICA Y TERRUÑO: RAÍCES DE UNA PASIÓN

## **Rastrear los inicios musicales de nuestros homenajeados es**

recrear la historia de una generación de hijos de familias colombianas que se desplazaban de una vida de campo a la ciudad; es, también, rememorar el llamado proceso de “modernización” de América Latina durante el siglo xx: épocas de migraciones forzadas, como la causada por la Violencia partidista de los años cincuenta en Colombia, y que relata don Libardo Bedoya, cuyo padre, siendo solo un bebé de brazos, amenazado, huye junto con su familia de su tierra natal, Viterbo (Caldas), dejando —nostálgicos, pero sin titubeos— una zapatería y una casa en llamas. De allí que don Libardo emprendiera la decisión de vivir en tierras tan disímiles como Buenaventura, Bogotá y Otanche (Boyacá). Por paradójico que suene, dicho tránsito cimentó ese rico mapa sonoro que lleva intacto en su memoria, fuente inagotable de su interpretación y que resultó determinante en el sello de su voz.

Fue la misma violencia que le tocó vivir a la familia Montaña en el Tolima, y que los obligó a salir de “Puri” —como con cariño nombra don Carlos Montaña a Purificación— e instalarse en Ibagué, porque de lo contrario los habrían vuelto “chicharrones”. Con fortuna —si puede decirse así— pudieron sortear esa suerte de desgracias, pues su papá, don Julio Montaña, un gran violinista

de oficio, pudo salvarse y salvar a su familia: “él le tocaba a todo el mundo”, y por ello era querido tanto por conservadores como por liberales.

Fueron épocas de migraciones voluntarias también, “por el ansia de alternativas, la urgencia de mejorar el nivel de vida, el afán de aventura, las ganas de sobrevivir” (Monsiváis, 2000, p. 155). Tal fue el caso de don Lisímaco Sánchez, quien, armado de todo su valor, ingenio y talento, reemprendió el camino para Bogotá luego de la muerte de su madre en Ibagué; o el caso de don Alberto Amaya, que a sus “catorce añitos” ya partía de su vida en Paila Arriba,<sup>1</sup> alejándose de ese valle de trapiches resplandecientes, de ese Valle del Cauca que con melancolía evoca bellamente Niche en “Mi pueblo natal” o en la sabrosura de “Mi Buenaventura”, o que ilustra romántico Jorge Isaacs en la *María*. Las mismas tierras de samanes, cielos azules y garzas, de sancocho y *melao* que deja atrás don Álvaro Escobar y sus hermanos, porque la música los fue llevando, porque “¿qué otra cosa pudiera sacarlo a uno por voluntad propia de una tierra así?”.

La familia y el terruño fueron el abono, el caldo de cultivo de esta siembra de músicos apasionados, el primer vínculo de afecto con la música. La familia fue —directa o indirectamente— su primera maestra. De allí que don Alberto Amaya, a sus diez años recibiera de las manos de su padre su primer insospechado amor: un tiple. Se lo había comprado seguramente intuyendo su curiosidad innata por la música, una curiosidad que ochenta años después mantiene viva e intacta. Don Alberto crecería viendo a los músicos de la familia materna, de quienes, entre otros, aprendería —“solo

---

<sup>1</sup> Ubicado en el corregimiento de La Paila, municipio de Zarzal, en el Valle del Cauca.

observando”— las posiciones (los acordes) y acompañamientos del tiple, algo que lo llevaría a ser toda una novedad, pues, a tan corta edad, ya animaba fiestas en su pueblo.

Así fue observando con mirada atenta, y a puro oído llegó muy pronto a aprender a tocar la bandola que tenía su padre en casa, y veinte años después, a sus treinta, a interpretar la guitarra, su otro amor, aunque para esa ocasión ya contaría con la ayuda, por un tiempo corto, de un profesor ecuatoriano, don Vicente Torres, guitarrista concertino y solista que tenía una academia en el barrio Restrepo, y a quien don Alberto buscaba con el único interés de aprender a armonizar y acompañar “como Dios manda”.

Una década más tarde, y a unos ochenta kilómetros hacia el sur, se criaba don Álvaro Escobar en el ambiente musical viendo a sus tíos tocar música colombiana en bandola, tiple y guitarra, en la cotidianidad del campo en Ginebra (Valle), en tiempos en que las clavijas de los instrumentos de cuerdas eran de “palo de madera”. Los hermanitos Escobar tocaban y cantaban desde pequeños en las fiestas familiares de fines de semana, celebradas en su finca; bueno, algunos de ellos, porque fueron en total veintiuno “¡y todos de la misma madre!”, enfatiza don Álvaro con rapidez, pero con una gracia más que contagiosa. Con apenas once años se preparó para darle su primera serenata a don Benigno Núñez, talentosísimo bandolista y compositor, más conocido como “el Mono”, quien llegaría a ser uno de los más importantes referentes de la música andina colombiana y tendría el honor de dar nombre al más prestigioso concurso del género musical en el país: el Festival Mono Núñez.

El niño Alvarito ya daba sus primeros pasos en la bandola cuando decidió integrar un cuarteto con su hermano Flavio,

quien tocaba la guitarra, y con los Duque, dos hermanos que interpretaban la bandola y el tiple. Así dio su primer gran paso: tocar para el Mono. El cuarteto —que le hace asomar una expresión de afecto y ternura— fue creciendo y arraigándose en el ambiente ginebrino, para convertirse con el tiempo en el grupo Los Hermanos Escobar, al integrarse sus hermanos mayores, Hernán y Claudio, así como el tío Saulo. Tiempo más tarde, e impulsado por la creciente actividad del quinteto —que ya se radicaba en Buga y hacía música de un nivel más profesional—, don Álvaro también aprendería a tocar el contrabajo, “¡a oído!, y viendo tocar a los demás, y nada más”, según recuerda.



Don Carlos Montaña tuvo el privilegio maravilloso de crecer en el seno de una familia musical. Tenía un radiecito de dos bandas del tamaño de una panela —que bosqueja con sus manos mientras nos relata—. En él escuchaba “la musiquita con su abuelita”, dice, describiendo con diminutivos cada cosa —que no es sino la actitud humilde permanente y afectuosa con la que se relaciona con el mundo y con nosotras al recibirnos en su hogar—. Su madre, doña Jacinta, que en el 2017 tenía 98 años, componía en la casa canciones y letras que su papá musicalizaba, entre ellas “Por qué me olvidas”, canción que interpretaría con sus hermanos Raúl y Gentil en el trío Los Trisónicos, conformado en su adolescencia.

Sosteniendo la fotografía, Carlos cuenta: “Mi papá tocaba la guitarra... Mi tío también, y el otro tío tocaba la percusión: ¡maracas! Y Gentil era la melodía en el violín, y yo acompañaba el tiple”. ¡Ah! ¡Qué lujo de instantánea! Podría uno presentir la dignidad y el orgullo de su padre haciendo música, de su tío al verlos ahí sentaditos, así como la admiración de su otro tío,

adornada por alguna tristeza de la que no sabremos mucho. Y allí estaba el niño Carlitos, a la derecha, pequeñito, cargando el tiple, con esa mirada fija y concienzuda, la misma que lo ha acompañado cuando hace música, cuando detalla minucioso ese mundo audible para honrar cada frase, cada punteo, cada pulsada, buscando el disfrute en la perfección de una interpretación. Por último, a su derecha, don Gentil Montaña, su hermano, raíz y motor de su pasión musical y de la de muchos músicos en este país.

Fue con Gentil que don Carlos aprendió a tocar, pues su padre —aunque armonizaba pasillos con la guitarra— se definía más como violinista y no fungiría como su profesor. Cabe anotar que tal era la capacidad de don Julio Montaña, que recibiría una medalla acompañando al talentoso flautista Pacho Cuca, compositor de “Flor del Tolima”, canción que grabó con Julio Montaña: todo un *boom* en la radio de la época.

La profesora de los niños Carlos y Gentil fue la radio: “¡Uno tenía una memoria!”, relata don Carlos Albarracín Montaña; “uno pensaba en una canción, tarareaba y buscaba en la guitarra, y [decía:] ‘Pongámosle un Olimpo Cárdenas...’. Tarareaba y buscaba en la guitarra. Con dos, tres veces que uno escuchaba, la memoria estaba; y Gentil buscaba y se rebuscaba”. Por aquel entonces él hacía la primera voz, acompañando con el tiple, y Gentil, la segunda voz, punteando vallenatos, merengues, boleros, “lo que fuera”. Así, de pequeños ya cantaban música del Trío San Juan y de Los Panchos: “Cosas como tú son para quererlas...”, y se “gastaban” escuchando a Bovea y sus Vallenatos, Olimpo Cárdenas y Los Embajadores con “Tus ojos que contemplo...”. Mientras narra, don Carlos ilustra cada ejemplo musical, cada episodio y explicación cantando con su guitarra, como si fuera ella una extensión de su memoria.

Escuchando “los buenos tríos”, los hermanos Montaña se fueron adentrando en ese mundo del requinto y los punteos, “escuchando a los mejores”. Al respecto, don Carlos nos cuenta:

El primer trío que se puede decir, no fue el mejor, pero fue el primer trío, Los Panchos. [Hace sonar la guitarra para indicar]: El de “Sin tí” y todo eso. Entonces uno escuchaba eso. Después vinieron “No sé, mi negrita linda, qué es lo que tengo en el corazón”... Eso eran Los Diamantes. Entonces escuchábamos Los Diamantes. Después vino el Trío San Juan, con “Cosas como tú”; después llegaron Los Caballeros, que fueron los que... ¡Ah, Los Ases! [toca la guitarra]. Eso era [canta]: “Desde el cielo he recibido la noticia de que un ángel se ha escapado sin querer...”. Entonces uno escucha siempre esa música. Todo eso era bueno. En esa época lo malo sería, por decir, escuchar un Antonio Aguilar [canta]: “Hoy no maldigo mi suerte...”. A uno eso casi no le pegaba, a nosotros nos gustaba más la onda de los tríos.

A finales de los años cincuenta, en Ciénaga (Magdalena), el niño Robertico Echeverría, con apenas cuatro años, se adentraba en el mundo de la música. Unos años más tarde estaría tocando en su guitarra fugas de Johann Sebastian Bach, a dúo con su hermano mayor, quien fuera su primer tutor musical y motivador. Puede intuirse qué tipo de vínculo con el mundo construye un niño que tiene el mar, la sierra, el valle de Upar, Bach y una guitarra entre manos. El niño Roberto disfrutaba la música como ninguna otra cosa, y tal vez por eso la música ha sido una forma de retorno a ese realismo mágico de la Ciénaga que don Roberto nunca dejó atrás.

Con tan solo catorce años decidió abandonar la escuela y su casa para dedicarse a la música y trabajar con su guitarra, en reacción a la voluntad de su padre, quien desaprobaba con radicalismo sus andanzas tempranas por las comunas nororientales de Medellín, donde se criaba, rodeado de dificultades económicas y vulnerable a realidades sociales complejas. Sin posibilidad de acceder a una academia, sus compañeros de ruta fueron tres: los libros y tratados de Zamacois, Rimski-Kórsakov y Danhauser —textos reconocidos destinados a músicos en formación— y que contrastaban con el aprendizaje de la música popular; el vasto repertorio tanguero que oía en la radio y en sus andanzas por Manrique y la Casa Gardeleana —música que como esponja traducía en su guitarra con prodigiosa memoria—; así como el bossa-nova, que aprendía de oído, y el jazz, que descifraba de su *Real book*,<sup>2</sup> con un amplio repertorio, enviado por su primo Arturo Isignares desde Estados Unidos, quien a pesar de la distancia, apoyaba su apuesta de dedicarse a la música.



En ese ambiente familiar tan musical, abstraídos en la observación e inmersos en la escucha atenta —para tomar aquellas fotografías mentales, en realidad, audibles, que les servirían luego para curiosear por horas en sus instrumentos—, estos músicos tejieron finamente los hilos de su gran musicalidad, sensibilidad y genial talento. A continuación develaremos los inicios musicales de otros de los músicos presentes en esta investigación, ligados a las experiencias e historias de su recorrido musical.

---

<sup>2</sup> Se trata de un compendio de melodías de estándares de jazz con armonizaciones realizadas como ejercicio por alumnos del Berklee College of Music.

# AGRUPACIONES MUSICALES: TODA UNA ESCUELA

**Esa misma curiosidad con la que de niños se acercaron a la** música, estimulados por el ambiente familiar y campesino, fue la substancia de una actitud estudiosa y de una práctica rigurosa con la que asumieron su arte y pulieron día a día su desempeño. Sus agrupaciones se tornarían en las familias con las que emprenderían el viaje de ser músicos y sus más preciadas escuelas de formación artística y de vida. ¿Nuestra intriga? Conocer el intríngulis del cómo estos músicos conquistaron tales niveles de desarrollo profesional. Buscamos intimar, penetrar, hacer emerger esos detalles cotidianos, esos aspectos de la vida práctica, sus referentes artísticos, repertorios y búsqueda creativa para la solución de los retos que su oficio les planteaba en un terreno que se tornaba competitivo y exigente, a través de las historias de sus agrupaciones y proyectos musicales. A continuación recopilamos algunos microrrelatos de sus correrías musicales y las historias de aquellas agrupaciones en las que se gestaron de manera imprescindible relatos mayores de nuestra música popular.

# DON ALBERTO AMAYA

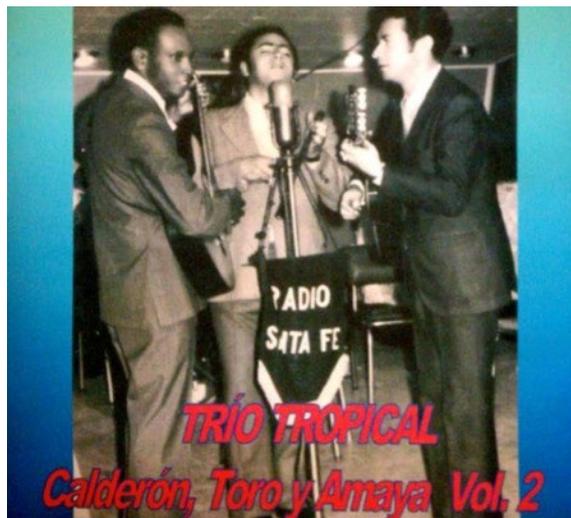
## *El Cupido de Santafé* Días de radio y Música colombiana

Trío Tropical, Trío Intercolombiano, Trío Magistral

**Para la década de los sesenta, instalado en Bogotá y tras** quince años de tocar por última vez su adorado tiple, don Alberto se reencuentra con la música. Como lo narraría nuestro compañero Fabio Ramírez, sociólogo y cronista que acompañó inicialmente esta investigación, “en la historia de don Alberto Amaya se lee que la música le estaba fijada de antemano. Poco o nada habría podido hacer para evadirla [...]. La certeza estaba ahí, como dormida, de que la música regresaría y tomaría nuevamente posesión de sus manos y de todo su espíritu”. Por ello, esta fidelidad a la música se transformó, con el tiempo, en una nueva e incontenible carrera musical, una vida musical marcada por los destinos de la radio.

En su memoria, don Alberto Amaya guarda capítulos importantes de lo que fue la radio en la Bogotá de los sesenta, escenas que cobran vida cuando relata su recorrido musical. Con su guitarra y como solista, cantando música colombiana, ecuatoriana y su repertorio bolerístico de Los Panchos —aprendido con devoción—, decidió participar en la franja *Futuras estrellas*

de Radio Continental y, posteriormente, en la Voz de la Víctor,<sup>3</sup> de la HJCI, y el programa *Serenata galante* de Radio Súper, en cuyos espacios se presentaban aficionados. Los músicos tocaban en vivo y en teatros, buscando darle gusto a un público que, por votación, por la euforia de su aplauso, determinaba cuál era el ganador de la noche.



Trio Tropical. De izquierda derecha: Alberto Amaya, Hernán Calderón, Bernardo Toro.

Fuente: Archivo personal de Alberto Amaya.

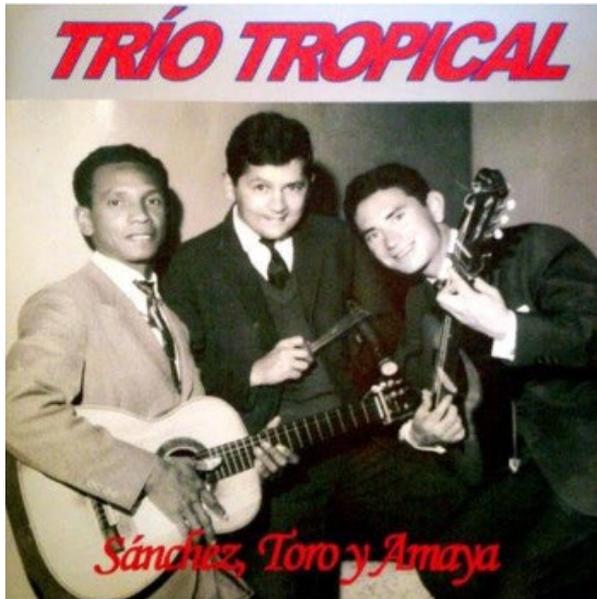
Así, un domingo —día habitual en que Radio Continental emitía su programa *Futuras estrellas*— don Alberto conocería a quienes serían sus compañeros por más de doce años: Carlos “El Mocho” Sánchez y Bernardo Toro, aficionados participantes que

---

3 Para una muestra de esta, véase <https://www.youtube.com/watch?v=wl-RjrQIEAk>

decidieron formar con don Alberto el muy destacado Trío Tropical, al que se integraría su amigo y hoy hermano del alma, Hernán Calderón, luego de la salida de Bernardo Toro de la agrupación.

Sería nada más y nada menos el Trío Tropical el que por más de doce años tendría la labor de enamorar a los capitalinos en *La hora de los novios*<sup>4</sup> de Radio Santafé y que tenía por cortinilla la rumba criolla "¡Que vivan los novios!", del maestro Emilio Sierra. Esa es una experiencia que Alberto atesora como un hito de su carrera musical. Así lo narra nuestro compañero Fabio Ramírez:



Trio Tropical. De izquierda derecha: Alberto Amaya, Carlos Sánchez, Bernardo Toro.

Fuente: Archivo personal de Alberto Amaya.

---

4 Para conocer más sobre las transmisiones de *La hora de los novios*, véase <https://www.youtube.com/watch?v=3FN301bOg94>; y <https://www.rtvco.gov.co/noticia/son-horas-que-vivan-y-se-casen-los-novios-con-don-ruby>

Por Radio Santafé<sup>5</sup> siente Alberto un especial cariño. De ahí que fuera una alegría indecible cuando estuvo en la emisora con el Mocho Sánchez para hacer una demostración musical. Un señor, llamado Pachito Rincón, los grabó. El pianista de planta, el maestro Oriol Rangel,<sup>6</sup> quien los escuchó y aprobó su participación. "Caramba, sí que ensayábamos y tocábamos muy bien", recuerda don Alberto con un orgullo que ninguna longevidad podrá arrebatarse. Por cada presentación le pagaban poco menos de 25 pesos, divididos entre tres personas, dependiendo con qué dueto o trío estuviera participando. Fueron doce años completos, casi al tiempo que se acabó *La hora de los novios*,<sup>7</sup> un legendario programa que estaba bajo la dirección del simpático Jorge Reyes Corso, mejor conocido como don Ruby,<sup>8</sup> una suerte de cupido del altiplano que hacía el milagrito de acercar a los enamorados.

De sus días como oyente, don Alberto recuerda el trabajo de locutores como Tulio Salazar Osorio en el programa *Buenos Aires medianoche*, de Radio Santafé: "Un buen programa de la música vieja", dice. Para alegrar el rato estaban las ocurrencias

---

5 Para saber más sobre Radio Santafé, consúltese [https://es.wikipedia.org/wiki/Radio\\_Santa\\_Fe](https://es.wikipedia.org/wiki/Radio_Santa_Fe) y <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4024213>

6 Un bosquejo de la vida de Oriol Rangel se puede encontrar en <https://www.senalmemoria.co/articulos/trazos-de-la-vida-y-obra-musical-de-oriol-rangel>

7 Un audio de este programa se puede escuchar en <https://www.youtube.com/watch?v=3FN301bOg94>

8 Una semblanza de este personaje consúltese en <http://www.gustavopaezescobar.com/site/2011/11/11/don-ruby/>

de Los Tolimenses<sup>9</sup> y Los Chaparrines,<sup>10</sup> radionovelas como *Kalimán*, obras clásicas de la literatura universal como *El conde de Montecristo* y, por supuesto, la música de la época. En su momento, Alberto recuerda que alternó con agrupaciones como la Estudiantina Santafé y el Conjunto Granadino, de Hernando Rico Velandia; también con agrupaciones de planta de Radio Santafé, entre las cuales recuerda muy bien al conjunto del reconocido maestro pianista Oriol Rangel, quienes tocaban — entrada la noche de los domingos— bambucos, pasillos, guabinas y torbellinos en *Nocturnal colombiano*: “voces y melodías de la patria en un programa de exaltación de las más auténticas expresiones del arte popular colombiano”, como comentaba en 1963 el locutor Jairo Correal Bernal.

Al terminar el programa *La hora de los novios*, don Alberto contaba ya con un amplio repertorio musical, producto de años de estudio individual y ensayos, y no dudó en capitalizarlo para seguir poniéndolo al servicio de la musicalización bogotana y del gusto del transeúnte. Fueron días en que tomó una decisión definitiva: vivir totalmente de la música. Así, tras el rechazo de su compañero Bernardo Toro de trabajar en restaurantes, decidió fundar el Trío Intercolombiano, y posteriormente el Trío Magistral; pero fueron precisamente los restaurantes su escuela más preciada y la forma en que don Alberto consolidó el proyecto profesional y laboral con el que financiaría la compra de su casa, la manutención de su familia de siete hijos y sus noches de tertulia musical. Y enfatiza don Alberto:

---

9 Para conocer sobre Los Tolimenses, véase <http://www.semana.com/enfoque/articulo/los-tolimenses/44422-3>

10 De Los Chaparrines consúltese un perfil en <http://www.colarte.com/colarte/conspsintores.asp?idartista=16218>

# **TRIO INTERCOLOMBIANO**



**GARCIA, UBAQUE Y AMAYA**

Trio Intercolombiano. Fuente: Archivo personal de Alberto Amaya.

Las mesas... ¡Eso me sirvió a mí de escuela! ¡Las mesas! Para aprender repertorio, porque tocaba obligadamente. Si a uno le pedían una canción y uno decía: “Hoy no la tengo”, volvían a los ocho días y ¿de nuevo “no, no la tengo”? No. Tocaba obligadamente comprar el disco como fuera y montarla.

A la merced del “¿Qué canción quiere escuchar?”, don Alberto memorizó con pulcritud y de forma fidedigna, pero con un sonido propio —primero como puntero y posteriormente como guitarrista acompañante— un vasto repertorio de música colombiana, en el que se incluye música de Jorge Villamil, Silva y Villalba, Garzón y Collazos, Bovea y sus Vallenatos, entre otros. Y es que fue la música colombiana la que le abrió las puertas para seguir trabajando en este arte. Como Fabio Ramírez narra, “por los recuerdos de don Alberto aún surcan las melodías de Los Panchos, claro, pero en especial de los acordes, letras y ritmos de las canciones más variopintas del repertorio de las músicas colombianas. Y hay que decirlo así, en plural, pues en esos tejemanejes de las mesas debía aprenderse desde un vallenato de Leandro Díaz, hasta un vals de Héctor Ochoa”.<sup>11</sup>

En la década de los ochenta, al terminar el trabajo con su trío en aquel establecimiento de la calle doce con carrera sexta —del que no recuerda el nombre—, don Alberto entró como músico de planta al restaurante Las Acacias. Fue una época en que convergió con músicos del medio, y que precisan hoy de homenaje, entre ellos don Lisímaco Sánchez, con quien alternó en el restaurante, y los hermanos Montaña —Gentil, Carlos y Raúl—,

---

<sup>11</sup> Describe Fabio Ramírez en su crónica de Alberto Amaya, aún no publicada.

a quienes conocería en el club de músicos Voces de Colombia, departiendo en noches de tertulias musicales. En Las Acacias trabajó por más de quince años, hasta que se pensionó a principios de los años noventa, y con una última agrupación: un dúo junto a su compañero Gildardo Agudelo.



Carátula del cd *Las Acacias: Una historia en Bogotá*.

Fuente: Archivo personal de Alberto Amaya.

Para 1994, Las Acacias ocupaba a "ochenta artistas, entre tríos y duetos".<sup>12</sup> Sus administradores, entre ellos, hijos de arrieros paisas, conocían la importancia de los músicos para dar vida a toda una cultura antioqueña en medio de la sabana bogotana. Con el tiempo, el negocio cambiaría en parte la música en vivo

---

<sup>12</sup> Según se informa en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-227719>

por las rockolas, y con ellas, los hábitos de escucha; en general, las condiciones laborales para los artistas cambiaron. Como si se tratara de una premonición temprana en las voces de Silva y Villalba: "se marcharon para siempre de la casa" los sueños de músicos de vivir por y para Las Acacias.

Tras pensionarse, don Alberto Amaya decidió lanzarse al mercado de las páginas amarillas, en el que duró casi una década amenazando las celebraciones de las familias bogotanas. Hace ocho años se retiró del ese trabajo, pero, eso sí, ¡nunca de la música!

## DON CARLOS ALBARRACÍN MONTAÑA

### Un intérprete de talla mundial

Los Trisónicos, Los Montaña, Los Vlamer de Marco Rayo, Los Brillantes, La Tropibomba y Carlos Montaña y su Trío

**En 1958, don Carlos Montaña, de catorce años, se estableció** permanentemente en Bogotá. Sus hermanos Gentil y Raúl se habían radicado unos años antes junto con su padre, quien decidió mudarse de Ibagué buscando una mejor calidad de vida. No sería fácil, pero con trabajo incansable y la voluntad que caracteriza a los Montaña, los adolescentes Gentil y Raúl

se abrían paso con su música, desafiando las duras noches bogotanas en los sectores de Tunjuelito, Santa Isabel y Veinte de Julio. Así daban inicio a toda una carrera musical que en aquel momento desembocaba con éxito creciente en su trío Los Trisónicos, integrado por Gentil, Raúl y el cantautor vallecaucano Libardo “Kiko” Bejarano.

En 1959, Los Trisónicos se establecieron como agrupación de planta en el legendario y prestigioso restaurante club As de Copas, en el que cantaban para personalidades y políticos de la época, como Belisario Betancur. Un año más tarde estarían compartiendo escenarios con legendarias figuras de la canción romántica, como el tenor mexicano Pedro Vargas,<sup>13</sup> el venezolano Héctor Cabrera, la cantante y actriz española Carmen Sevilla,<sup>14</sup> el cantante lírico Víctor Hugo Ayala<sup>15</sup> y el reconocido trío Los Tres Reyes,<sup>16</sup> artistas que visitaban el país por esa época.<sup>17</sup>

Los Trisónicos se consolidaban como una agrupación de buen nivel. Sería este trío el escogido por “la Mística de la Canción”, la cantante mexicana María Elena Sandoval Valdovinos, para

---

13 Una muestra de su voz se puede escuchar en <https://www.youtube.com/watch?v=LZU55qyR1V8>

14 Algo de su trabajo se puede apreciar en <https://www.youtube.com/watch?v=pQc0ZWu1zQY>

15 Su voz puede escucharse en <https://www.youtube.com/watch?v=rQBcsKxF4CO>

16 Una de sus canciones se puede consultar en <https://www.youtube.com/watch?v=4Oxz1z0rOsY>

17 Más información se encuentra en el siguiente enlace: <http://www.ibague.gov.co/portal/seccion/contenido/contenido.php?type=3&cnt=55&subtype=1&subcnt=51>

acompañar sus actuaciones en la ciudad. María Elena fue precursora de la interpretación del bolero con acompañamiento de mariachi y considerada una de las más bellas voces femeninas de México.<sup>18</sup> Con un estilo dramático y lleno de matices, con el que selló clásicas interpretaciones, como “Ayúdame, Dios mío”,<sup>19</sup> del compositor Mario de Jesús, y “Cataclismo”, de Esteban Taronji, María Elena Sandoval se presentaba en los teatros Caracas y La Nueva Granada con Los Trisónicos, quienes —según recuerda Carlos— serían “los primeros en vestirse de mariachis” en la ciudad, pues, “en esa época, mariachis no existían”.



Carátula del LP. *Ayúdame, Dios mío*, de María Elena Sandoval.

Fuente: [https://www.discogs.com/Mar%C3%ADa-Elena-Sandoval-Ayudame-Dios- Mio/release/9070949](https://www.discogs.com/Mar%C3%ADa-Elena-Sandoval-Ayudame-Dios-Mio/release/9070949)

<sup>18</sup> Más información sobre la artista se encuentra en <https://el-blogdelbolero.wordpress.com/2012/01/26/maria-elena-sandoval-la-mistica-de-la-cancion/>

<sup>19</sup> Se escucha en el siguiente recurso: <https://www.youtube.com/watch?v=PxbcrMIOvQ>

Para ese momento, menos experimentado, pero no menos talentoso, Carlos trabajaba de café en café en la plaza España: "La ruta mía era con la guitarrita, llueva o truene", recuerda. Los músicos se encontraban a eso de las siete de la noche en el restaurante América, "bajando hacia Puente Aranda, a mano derecha, volteando la avenida Caracas". Allí armaban rápidamente los dúos o tríos con los que recorrerían en la noche la zona. ¿El repertorio más pedido? "Carmentea" y el "Puente Guamal", interpretadas en la época por Luis Ariel Rey, según cuenta. Se cobraba a peso la canción, aunque se permitían algunas excepciones, si el cliente pedía más de tres. A sus catorce años, don Carlos llamaba la atención tanto de los clientes en las mesas como de los músicos por su juventud y destreza musical: "No, no: ¡yo me llevo al pela'ó hoy!"; "Oiga, ¿usted con quién? Entonces yo me llevo el peladito". Y sí, a pesar de estar laborando como Dios manda, don Carlos todavía era un jovencito que no perdía la oportunidad de jugar al pistolero en los restaurantes, cuando por traje llevaba el atuendo de aquellas famosas películas de Jorge Negrete, una jugarreta que le costaba irse a otro establecimiento, pero que, sin duda, se convirtió en un recuerdo que le hace brotar la risa.

Pensando en su hermano, Gentil le cedió a don Carlos su lugar en Los Trisónicos y, por tanto, su trabajo en el As de Copas, con el fin de moverse al terreno de las serenatas, mercado con una muy alta demanda y que, por consiguiente, prometía mejores ingresos. Gentil se ubicaría en el sector de Las Nieves, primero en la calle 20 y luego en la 24, para posteriormente vincularse al restaurante Waldorf de la calle 42 con carrera 13, lugar que don Carlos recuerda como de lo "in", "lo duro de la época"; el que trabajaba ahí "estaba hecho".



Trío Los Trisónicos en el As de Copas, con Alfonso López Michelsen.  
Fuente: Archivo personal de Carlos Montaña.

Don Carlos no solo agradece hoy a su hermano por la conexión laboral, sino porque precisamente fue por esa decisión que Gentil llegaría a vincularse al mundo de la guitarra de concierto:

Yo le doy gracias a mi Dios que me abriera en el trío, porque por eso aprendió música. Empezó a ir con un señor que se llamaba Domingo González, un español. Él dijo: "Oiga, Gentil, ¡usted toca muy bien!". Empezó a [oír a] Andrés Segovia [don Carlos toca un fragmento en la guitarra]. De ahí empezó Gentil a estudiarlo y, entonces, empezó Domingo a enseñarle solfeo.

Paralelamente al trabajo en el As de Copas, Carlitos —como le decían sus compañeros— fue llamado para trabajar con el músico, compositor y productor vallecaucano Marco Rayo,<sup>20</sup> como requintista de su grupo Los Vlamer de Marco Rayo. “En ese tiempo [Marco Rayo] tenía dos tríos: el Trío Canvall, integrado por Jaime Mora, Daniel Cáceres y Alex Valero, que punteaba, y Los Vlamer de Marco Rayo, integrado por Vito Rayo, Tony Valdez y Carlos Montaña”, relata don Carlos sosteniendo las fotografías.

¡Se trabajaba pero *full* en ese tiempo! Fue cuando grabamos [toca y canta] “A la orilla del mar, del mar Caribe hay esta carta...”, con [Arnulfo] Briceño. Entonces yo metía coros y todo eso [...], también “Hasta cuándo te tolero y te sigo tolerando...”. Marco Rayo fue una persona muy visionaria. Ya después armó lo que serían Los Vlammers, y en ese tiempo ubicó a Briceño [en] Los Cum-bieros de Marco Rayo, que fue cuando Briceño sacó “La quinceañera”:<sup>21</sup> [toca y canta] “Escúchame, quinceañera, este paseo sabroso. Eres flor en primavera, tu cuerpo es maravillo...”.

---

20 Un video sobre su vida y obra se puede ver en <https://www.youtube.com/watch?v=RcD86NsToIA>

21 Esta canción puede escucharse en: <https://www.youtube.com/watch?v=2EW9zo-pZZo>





Fotografía 8.

A pesar de la proyección y el éxito creciente de la agrupación, don Carlos decidió retirarse de Los Vlamer y dejó su trabajo en el As de Copas ante una oferta que ningún otro músico y guitarrista del género hubiese podido rechazar: pertenecer al reputado e internacionalmente reconocido trio Los Brillantes.

La agrupación, conformada desde sus inicios por Olguita Gutiérrez Iraolagoite y “el Señor del Pañuelo Blanco”, Héctor Jaramillo, habría sido dirigida por los mejores requintistas del Ecuador, en su orden: Homero Hidrobo, Víctor Galarza y Naldo Campos.<sup>22</sup> Y es que la oportunidad le estaba especialmente guardada a don Carlos como una promesa de vida.

A su llegada a Colombia, los ídolos ecuatorianos tuvieron un *impasse* con el puntero Gilberto Puentes y precisaron de un tercer músico. Tras audicionar varios guitarristas, seleccionaron a don Carlos para ser requinto y tercera voz. “Y aquí vinieron y buscaron. Aquí estaba Chepe Aguirre, que era como el veterano de todos, y un muchacho al que le decían Pisingaña; un poco de punteros en esa época, ¡que eran! [...] ¡Y vea: yo! Con el mejor trío de Ecuador”. Y es que no era para menos: con dieciocho años, don Carlos ya se posicionaba como uno de los mejores requintistas del género, tocando con uno de los mejores tríos de Latinoamérica:

---

<sup>22</sup> Para conocer más sobre Los Brillantes, véase <http://diariodelsur.com.co/noticias/entretenimiento/los-tres-brillantes-una-verdadera-leyenda-del-ecuador-73739>

Estuvimos en giras en Venezuela, por toda Centroamérica, en Panamá; en conciertos. [...] Alternamos con Javier Solís allá en Quito. Imagínate, uno por ahí [...], no era el mariachi grande, no. Era el mariachi pequeño, pero sonaba muy bonito y era original: "Javier Solís y Los Brillantes". ¡Imagínese uno alternar con eso! Entonces dice uno: "Pues hicimos una labor..."



Los Vlamer de Marco Rayo.

Con Los Brillantes alternaría con Los Hermanos Miño Naranjo, dúo ecuatoriano, y el trío Los Embajadores, formado en 1951 por Rafael Jervis, Carlos Jervis y Guillermo Rodríguez en Ecuador. “En ese tiempo todavía estaba Carlos Jervis. Guillermo Rodríguez es el único que queda de Los Embajadores, [...] el mismo puntero de ‘No puedo verte triste porque me mata...’ [‘Nuestro juramento’], muy buen puntero”.

Fueron seis meses de giras y conciertos a gran escala. Sin duda, pasar por Los Brillantes ha sido uno de los momentos cumbre de la carrera musical de Carlos Montaña. Con ellos experimentaría no solo un reconocimiento mediático y social en un nuevo nivel, sino, sobre todo, el máximo respeto como artista, hecho que memora con afecto, orgullo y muchísima humildad.



Carátula del LP *Sabrosa*, de Jaime Llano González.

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=1DyW8CgCJxQ>

Don Carlos Montaña ha sido un hombre de “dejar puertas abiertas”. Por ello, a su regreso a Colombia se vincularía nuevamente al As de Copas, donde permanecería cinco años más alternando con los mejores, entre ellos, el maestro del *feeling*, José Antonio Méndez,<sup>23</sup> “el Embajador del Romanticismo”, Marco Antonio Muñoz<sup>24</sup> y el gran bolerista Roberto Ledesma.<sup>25</sup> Sin embargo, sería “la Voz de la Ternura”, Virginia López,<sup>26</sup> quien iría hasta el club tras la pista del reconocido Trío Los Montaña<sup>27</sup> para ofrecerles un año de contrato bien pagado, para hacer gira por Japón y México, oportunidad de la que finalmente desistieron, pues Gentil no quiso hacer el viaje, y don Carlos, solo, no iba, “porque yo era Gentil: si yo no estaba con Gentil, no me sentía...”.

A pesar de ello, don Carlos seguiría rodeado de grandes músicos, como el maestro Jaime Llano González, quien trabajaría en el As de Copas interpretando el órgano junto con Felipe Henao en el piano, hasta que el establecimiento se convirtiera en

---

23 Se puede escuchar su voz en [https://www.youtube.com/watch?v=1\\_0T4AX5kOk](https://www.youtube.com/watch?v=1_0T4AX5kOk)

24 Una de sus canciones se puede escuchar en <https://www.youtube.com/watch?v=BaWZotW3InY>

25 Su voz se puede escuchar en <https://www.youtube.com/watch?v=qhCQTjslyqU>

26 Uno de sus éxitos se escucha en <https://www.youtube.com/watch?v=kiQDHqLTxlw>

27 Para saber más sobre este trío consúltese <https://www.senalmemoria.co/articulos/entre-bolero-y-vallenato-con-los-hermanos-monta%C3%83%C2%B1a-en-la-radio-nacional-0> Para saber más sobre este trío, consúltese: <https://www.senalmemoria.co/articulos/entre-bolero-y-vallenato-con-los-hermanos-monta%C3%83%C2%B1a-en-la-radio-nacional-0>

“bailadero” y, por tanto, decidiera renunciar, tras el vaticinio de tocar en una tarima amplificada por dos grandes bafles Shure, que tenían como objetivo hacer mover las caderas de los clientes atraídos por el cambio de administración, ahora en manos de doña Amelia; nuevos tiempos en que ya no habría lugar para las mesas ni para ese ámbito íntimo que complacían y custodiaban los tríos del lugar con canciones seleccionadas según el gusto, deseo y necesidad emotiva particular de los oyentes.

Eso no era bailadero: eso era pura música colombiana. ¡Un ambiente! Y el Trío Puros Boleritos. Eso ahí llegaban curas, monseñores, llegaban monjas. Un ambiente super sano... Y resulta que llegó una administradora argentina, doña Amelia. En ese tiempo, en el As de Copas le daban el setenta por ciento de descuento en la comida al músico. ¡Setenta por ciento! Llegó doña Amelia y nos puso a comer garbanzos [ríe], nos quitó todo eso. ¡Y le metió fue baile! Mandó a recoger sillas y metió fue grupo de baile. Entonces Jaime Llano se retiró; quedó no más Felipe Henao, porque a Jaime ya no le gustó la onda esa. Y entonces nosotros ya no seguimos con el requinto, que uno cantaba en las mesitas, así pues. Sí, era un ambiente bonito, sabroso. Entonces nos tocó ya en tarima, con guitarra eléctrica, dos bafles, que eran unos Shure [...] La vieja Amelia sacó las mesitas esas y puso un bailadero, y acabó con eso. Ahí estuvo Mario Gareña con Felipe Henao, ese era el grupo, con el maestro Mario René, un saxofonista tremendo. ¡Me acuerdo de músicos tremendos!

EL AÑO 2000, VIVIENDO EN LA CIUDAD DE MIAMI CON SU HIJO MAYOR, CARLOS MONTAÑA RECIBIÓ UNA LLAMADA DE RAFAEL "BASURTO" LARA, LA PRIMERA VOZ DE LOS PANCHOS: "¿ALÓ? SÍ, MIRE, SOY BASURTO, Y ME HAN HABLADO MUY BIEN DE USTED". BASURTO LO PRECISABA COMO NUEVO INTEGRANTE DE LA AGRUPACIÓN PARA UNA SERIE DE PRESENTACIONES.

Para la década de los setenta, mientras se transformaba el As de Copas, don Carlos había ampliado su espectro de experiencias musicales al incursionar en el mundo de la música tropical y de baile, así como en el de la guitarra eléctrica. Continuaría trabajando con el maestro Jaime Llano González en sus grabaciones instrumentales y cantadas, haciendo solos de guitarra y tocando lo que llamaba “música sabrosa”, en temas como “Las pilanderas”,<sup>28</sup> entre otros. Unos años antes ya alternaba su trabajo del As de Copas con el de otro establecimiento, La Bomba, tocando con la orquesta La Tropibomba, en la que cantó Nick Casale, y con la que alternó con Los Melódicos, los Corraleros de Majagual y Alfredo Gutiérrez, entre otros.

Posteriormente se conectaría con el mundo de la salsa, trabajando, en un sitio llamado La Pampa, y con el reconocido pianista, arreglista y director de orquesta Hernán Gutiérrez, quien tocó para Chicho Medina y Fruko y sus Tesos. También trabajaría con Jimmy Salcedo, pero ese fue un ámbito que, por las dinámicas que lo rodearon, no le llamó mucho la atención. Lo de Carlitos era la música colombiana y la música romántica, ¡eso era lo suyo!

En su carrera musical, don Carlos Montaña grabaría para las cantantes Verencia Chávez, Claudia de Colombia y Carmenza Duque; asimismo, acompañaría a artistas de talla internacional, como el cantante francés Hervé Vilard, el español Manolo Galván, el argentino Elio Roca, el bolerista y actor chileno Lucho Gatica<sup>29</sup> y la cantante española Rocío Jurado. Los acompañó

---

28 La canción se puede escuchar en <https://www.youtube.com/watch?v=WDzuPWFuamc>

29 Su canto se puede apreciar en <https://www.youtube.com/watch?v=TiIWSOSiXe0>

en la década de los ochenta, época de grandes hoteles y shows en vivo promovidos por narcotraficantes y amasadores de fortunas, como Pastor Perafán, quien daba propinas de a millón a los músicos, según recuerda.



Carátula del LP *Quinteto Los Caballeros interpretan a Colombia*.  
Fuente: Archivo personal de Carlos Montaña.

Y es que a don Carlos Montaña la vida le ha concedido conocimiento y experiencia. Hacia el año 2000, viviendo en la ciudad de Miami con su hijo mayor, recibió una llamada de Rafael "Basurto" Lara, la primera voz de Los Panchos: "¿Aló? Sí, mire, soy Basurto, y me han hablado muy bien de usted". Basurto lo precisaba como nuevo integrante de la agrupación para una serie de presentaciones, a lo cual respondió: "¡Claro que sí, maestro!". "¿Se imagina? ¡Con Los Panchos!", ríe al recordar. Así, en menos de lo que canta un gallo, don Carlos tocaba el requinto como uno de Los Panchos en Chicago y se proyectaba a una gira por España. Sin embargo, más fue su desilusión al conocer la falta

de seriedad del conjunto en cuestiones económicas, razón por la cual decidiría no continuar con la agrupación.

Don Carlos Montaña ha sido un músico excepcional, un virtuoso, pero, además, un trabajador incansable. Algo que, como les pasa a los deportistas de alto rendimiento, ha resentido sus tendones y su voz. Pero ni siquiera la operación de su pulgar “en gatillo” y el síndrome de túnel carpiano, que afecta sus dos manos, han quebrantado su espíritu grande y humilde ni han impedido que siga laborando por y en la música. Del síndrome no se operó, dado el fatídico vaticinio de un doctor que le aseguró que no podría recuperar su capacidad musical. Desde entonces, Carlos Montaña y su Trío —que conserva con su hermano Raúl, quien también habría de ser sujeto de reconocimiento a toda una historia—, sigue engalanando la vida musical de la ciudad y abriendo, a quien lo escucha, su virtuoso corazón.

## DON ÁLVARO ESCOBAR

### Un caballero de la música popular

Los Hermanos Escobar, Los Caballeros, Silva y Villalba

**Retornamos a Ginebra (Valle).** Don Álvaro y su quinteto Los Hermanos Escobar disfrutaban tocando serenatas semanalmente

en numerosas fincas y en fiestas familiares, festejos convocados por los Tascón, los Núñez y los López, que se reunían como una misma familia. “¡Muchos ricos en esa época, en ese pueblo! Muchas fincas”, recuerda don Álvaro. Y sí, no es de sorprenderse. Ginebra, que se estaba constituyendo en municipio por entonces, fue fundada en 1909 por un grupo de ricos propietarios encabezado por Marcos Reyes, Eduardo Tascón y Lisímaco Saavedra.<sup>30</sup>

Con su salida a Buga, don Álvaro empezaría a profesionalizarse, según cuenta. Podría intuirse que Los Hermanos Escobar entraban al mercado de agrupaciones por contrato en un pueblo más grande y habitado que el suyo, con centenares de historias por delante y un mayor reconocimiento, tránsito y circulación, como fruto de las peregrinaciones al Cristo Milagroso. Era un traslado exigente, en el sentido de que debía ganar la visibilidad y demanda de la que ya gozaban en sus días ginebrinos. En Buga tocarían músicaailable: porro, guaracha cubana —“que no era salsa”—, dándole un viraje al formato integrado por una bandola, guitarra, contrabajo, batería y cantante. La agrupación, en ese entonces, estaba conformada por tres de los hermanos Escobar y dos amigos —cantante y baterista— con los que se criaron juntos.

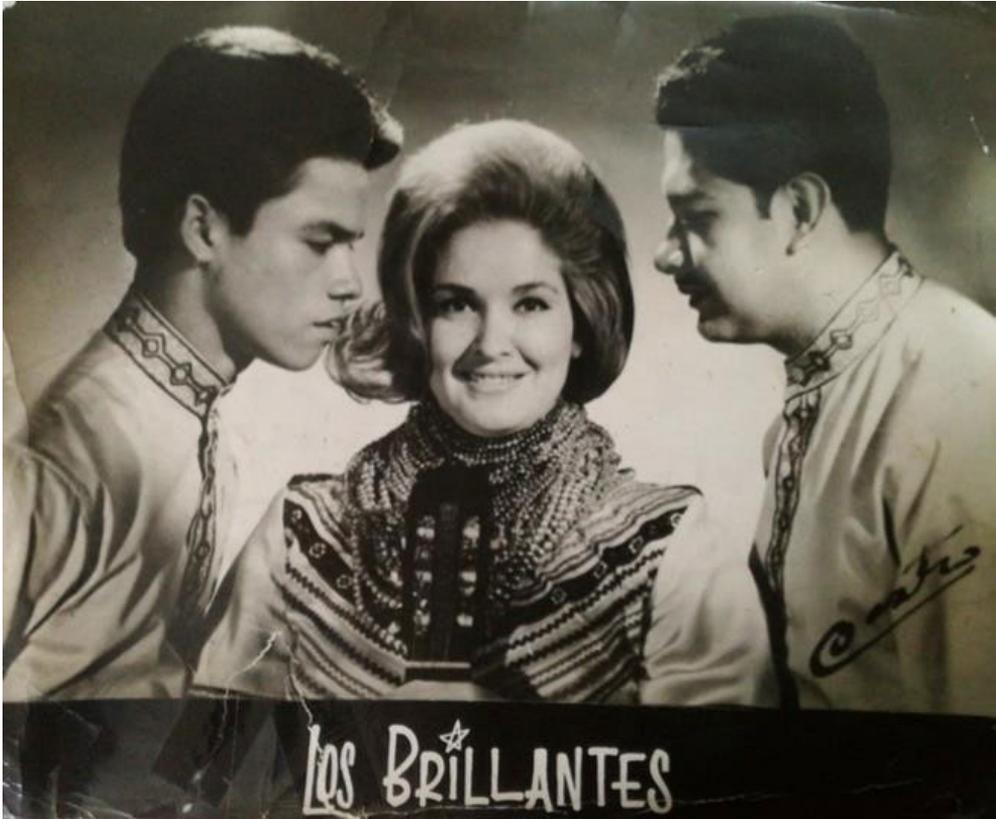
En julio de 1960, una llamada les cambiaría nuevamente el rumbo. Marco Rayo, también vallecaucano, contactó a Los Hermanos Escobar para amenizar una fiesta en el sector de Usaqué, para una familia de apellido Clavijo. Marco Rayo y su Trío Canvall no podían cubrir tal trabajo, y en Bogotá todas las orquestas viajaban a los festivales del Huila y Tolima. Su hermano Flavio firmó el contrato y la agrupación viajó a Bogotá para cumplir con un

---

30 Para obtener más información sobre este municipio consúltese <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-360134>

trabajo que les dejaría una amistad con la familia Clavijo, y así, futuros contratos.

Indecisos sobre su retorno, una semana más tarde, por contacto de Marco Rayo, firmarían un segundo contrato, esta vez con Radio Continental de Todelar, y una semana después se presentaron a una audición para el Café de la Paz, en la carrera séptima con calle trece, al que muchos personajes que trabajaban para el Estado iban a tomar tintico y a hablar de política. Era un lugar que vendía mucha cerveza y que albergaba mucho público en las noches, cuenta don Álvaro.



El trío ecuatoriano Los Brillantes.

Los Hermanos Escobar permanecieron en el Café de la Paz por varios años, trabajando de ocho a dos de la mañana, haciendo unas cuatro o seis tandas por noche, más o menos, en las que incluían temas clásicos como “Carmen de Bolívar”, que no podía faltar, boleros y “Río Manzanares”, por ejemplo. Sin embargo, la orquesta tropical no era el único foco de proyección de don Álvaro. La música andina colombiana seguía latente como en sus días ginebrinos. Junto a sus hermanos Carlos Hernán, en la primera bandola, Flavio, en la guitarra, y Óscar en el tiple integró, en 1972, el Quinteto Los Caballeros, dirigido por el contrabajista Argemiro Ararart Mina, integrante fundador de la Orquesta Filarmónica de Bogotá. El grupo, que buscaba divulgar la música andina colombiana, muy pronto empezó a presentarse en escenarios de la ciudad y a figurar en el panorama de la televisión colombiana, e invitados por programadoras como Pentagrama, Tierra Colombiana, Los Maestros y el Club de la Televisión, Caracol Radio —dial en el que permanecieron por dos meses, alternando con Felipe y Emeterio de Los Tolimenses— y por Radio Santafé —en el que alternaron con el Conjunto Granadino—. El Quinteto Los Caballeros grabó un único LP: *Quinteto Los Caballeros interpretan a Colombia*, en el que lanzaron composiciones en ritmos de bunde, bambuco, guabina y danza, así como el pasillo “Primero de Mayo”, de don Álvaro Escobar Plazas.



**T.V. canal 7 y 9**  
Bogotá col.

**QUINTETO LOS**



Dúo Silva y Villalba. Fuente: Archivo personal de Álvaro Escobar.

**CABALLEROS**

**foto "chino vera"**

A la par de sus presentaciones con el Quinteto Los Caballeros en auditorios como el León de Greiff, el Teatro Libre, la Media Torta y el Museo Nacional, don Álvaro y sus hermanos seguirían trabajando con la orquesta Los Hermanos Escobar en los espectáculos nocturnos ofrecidos en los grilles de la época: La Pampa, As de Copas y Candilejas —en el que alternarían con el maestro Lucho Bermúdez,<sup>31</sup> quien además era socio de aquel lugar—.

A Lucho Bermúdez le gustaba mucho el grupo de Los Hermanos Escobar. ¡Yo no sé qué teníamos, pero le gustaba mucho! Entonces ellos pasaban. El grill Candilejas hizo un establecimiento pequeño, llamado El Sarape, y al que le pusieron mariachis. A nosotros nos llamaron para El Sarape, y en los intermedios pasábamos, por detrás, a Candilejas y le hacíamos el intermedio al maestro Lucho Bermúdez. Cuando la orquesta terminaba, se venían los músicos del maestro Lucho: saxofones, trompetas, piano..., todo al Sarape a tocar con nosotros.

Con Los Hermanos Escobar, don Álvaro acompañó a artistas de la talla de la mexicana María Luisa Landín, Toña La Negra y el cubano Miguelito Valdés. Posteriormente, y tras una convalecencia que le dejó un accidente de tránsito, don Álvaro Escobar ingresaría a la Casa Jorge Villamil, recomendado por su hermano Flavio, quien se retiraba del sitio para trabajar en La Esquina del Tango. Allí acompañó como bajista al Trío Los Duques, a Los Hermanos Tejada, así como a los duetos Tradiciones y Los Inolvidables. Pasarían cuatro años hasta que la

---

31 Sobre el compositor consúltese <http://www.eluniversal.com.co/cartagena/cultural/cronologia-de-la-vida-de-lucho-bermudez-62182>

agrupación Silva y Villalba, que trabajó por dos semanas en el lugar, lo convenciera para irse a trabajar con ellos como bajista:

El tiempo que tuve con Silva y Villalba fue muy gratificante, porque ellos son muy queridos dentro del país. Entonces, a donde llegan se escucha ese aplauso tan tremendo. Y ahí uno siente la emoción de la música, siente ese poder de la música colombiana. Eso es felicidad para uno, sí. Yo duré mucho tiempo, como unos cuatro años, con Silva y Villalba, y recorríamos, bueno, de la ceca a la Meca, y en todas partes nos iba bien, porque Silva y Villalba tiene mucho prestigio.



Dúo Silva y Villalba. Fuente: Archivo personal de Álvaro Escobar.

Serían más de veinte años tocando junto a sus hermanos, hasta que Flavio, director y arreglista de Los Hermanos Escobar, falleció. De allí que don Álvaro continuara trabajando con agrupaciones como La Tuna de la Universidad Autónoma y recibiendo reconocimientos a una vida y obra, como el otorgado por la Fundación Diciembres Artísticos de Amistad. Hoy su vena creativa sigue igual de latente que siempre, componiendo melodías inspiradas en su tierra, su cotidianidad y los amores que guarda bien presentes en su música y corazón.

## DON LISÍMACO SÁNCHEZ

### Un MacGyber de la música popular

Los Alegres del Llano, Luis Ariel Rey, Aires de Colombia, Delia Zapata, la Novedad Musical

**En 1967 falleció en Ibagué la madre de don Lisímaco Sánchez.**

Así, junto con su compañero Alfonso, también músico ibagueño, emprendería camino a Bogotá buscando sostener económicamente a su familia con las serenatas diarias que se rebuscaba en cafés, tiendas y whiskerías de la capital. Don Lisímaco, con una habilidad única y un estilo propio, improvisaba versos y canciones a la medida de los enamorados clientes, interpretando la guitarra puntera. Traía consigo sus estudios

autodidactas de guitarra y sus experiencias de aquellos días de trabajo en las calles de Ibagué, cuando tocaba canciones de a peso. En un formato de dúo —guitarra acompañante, puntera y voces—, don Lisímaco y su compañero interpretaban un extenso repertorio de música colombiana que incluía la “Guabina tolimense”, el “Bunde tolimense”, “La chaparraluna”, música de Jorge Villamil, José A. Morales, José Barros y los vallenatos de Rafael Escalona. Era tal su nivel interpretativo que ganaron el Premio La Guitarra de Oro en El Espinal tocando vallenato, por lo que sus colegas decían que parecía salido directo del conservatorio.



Los Alegres del Llano. Fuente: Archivo personal de Lisímaco Sánchez.

Tras un viaje al Meta, que los conduciría al Festival de San Martín —suponemos que al Festival Internacional Folclórico y Turístico del Llano—, don Lisímaco quedó deslumbrado al ver los intérpretes arpistas, lo que marcó su pasión por un instrumento que aprendería observando, “cacharreando” y hurgando, experiencia que sería la génesis de lo que posteriormente se convertiría en su pasión por la luthería. Y es que don Lisímaco capitaliza rápidamente cada aprendizaje construido. Con el arpa sonando y con el ingenio que lo caracteriza, conformaría la agrupación Los Alegres del Llano.

¡Ah, bueno! Yo me llevé dos sobrinos de Ibagué y me puse a enseñarles el cuatro y las maracas. Me los traje para Bogotá, comencé a enseñarles y armamos el trío. La primera salida fue pa’ Manizales, a un festival. Y claro, eso era una novedad porque ¡uniformados de llaneros! [se ríe] Y después, ya en el 69, en Ibagué, en el Festival del Folclor, el Café San Juan nos patrocinó. Nosotros nos ganamos ese primer puesto en Café San Juan, y ahí ya nos volvimos otra vez para Bogotá.

Los Alegres del Llano tendrían una buena divulgación en la televisión: pasaron, en el Canal 7, por el programa de Jorge Barón y otros, en algunos de los cuales don Lisímaco canjeaba presentaciones por material publicitario, aspecto que deja entrever la capacidad de su gestión. El nivel de visibilidad logrado le abrió importantes puertas. Algo frecuente en muchas de sus experiencias musicales, a don Lisímaco lo mandaban llamar. “¡Nos vamos para Estados Unidos!”, exclamó Jorge Velandia, quien le llevaba el mensaje cuando se encontraba en El Oasis, un sitio ubicado en la avenida Caracas. Era el reconocido cantautor

metense Luis Ariel Rey,<sup>32</sup> primer cantante recio y el pionero de la fonografía llanera, quien lo buscaba. Luis Ariel Rey fue quien retomó la sonoridad de las sabanas de los llanos del Orinoco reincorporando el arpa, el cuatro y los capachos en sus grabaciones y presentaciones, pues por esa época, la música llanera se practicaba con guitarra, tiple, requinto y bandola.<sup>33</sup>



Los Alegres del Llano en Canal 7. Fuente: Archivo personal de Lisímaco Sánchez.

32 Según el periódico *El Tiempo*, durante un cuarto de siglo (1950-1975), Luis Ariel Rey se erigió como el más destacado cantautor del departamento del Meta. Se puede apreciar su música en [https://www.youtube.com/watch?v=zaBIDp\\_emiM&list=PLBbBJ6hvd-9COMDg9IgQMK09daR44r26he](https://www.youtube.com/watch?v=zaBIDp_emiM&list=PLBbBJ6hvd-9COMDg9IgQMK09daR44r26he)

33 Al respecto, véase <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-944700>



Carátula del LP *Todo el sabor del llano*, de Luis Ariel Rey.

Fuente: <https://www.discogs.com/Luis-Ariel-Rey-Todo-El-Sabor-Del-Llano-En-La-Voz-De-Luis-Ariel-Rey/release/10078559>

En 1970, don Lisímaco empezó a trabajar con el grupo Luis Ariel y sus Llaneros, conformado por arpa, cuatro, capachos y carraca de burro. "En esa época no se usaba la bandola llanera. La bandola vino después del 71 o 72", relata. Inicialmente se ubicaron en un sitio llamado Chapultepec, por la calle 34, en el cual alternaban con los Corraleros de Majagual, y posteriormente, hicieron giras nacionales contratadas por Valle de Tenza, empresa de flota de buses de Servio Tulio, que programaba presentaciones en municipios de Cundinamarca y ciudades como Barranquilla, Cali y Medellín. Con Luis Ariel participaban en diversas cadenas radiales, como Radio Santafé y Caracol, alternando con Emeterio y Felipe, Los Tolimenses. Asimismo, viajaría por primera vez fuera del país, en una gira a Estados Unidos que fracasó por el estado de salud de Luis Ariel. Sin embargo, ello no frenó la actividad artística del grupo. A su regreso, retomaron las presentaciones

en televisión, en los canales 7 y 11, y continuarían sus giras por países como Vietnam. También iniciaron el primer proyecto discográfico con el Sello Vergara (sv), que se ubicaba en un tercer piso de la calle 16 con carrera 18. Don Lisímaco cesaría su trabajo con la agrupación tras el fallecimiento de Luis Ariel Rey, en el año 75.

Aun así, la actividad artística de don Lisímaco no paraba. En 1972 creó en Villavicencio la agrupación Aires de Colombia, conformada con su compañero Jorge Velandia, de Boyacá. Con Aires de Colombia viajaría a la ciudad de Guatemala, y ganaría el primer puesto en el Festival de la Canción Llanera; “en la época en que inauguraban el Coliseo”, cuenta. La organización, los uniformes, el acople, la introducción de la guitarra al formato, más dos canciones inéditas de Lisímaco —“Linda mujer” y otra compuesta en homenaje a Villavicencio— sorprendieron a la prensa, la radio y conmocionaron al público: “Todos dijeron que el mejor conjunto era de Villavicencio, y ¡éramos nosotros! [se ríe] ¡Eso fue una novedad! ¡Yo me vine más satisfecho de que me hubieran dado el primer puesto con la aceptación del público! [...] ¡Eso se volcaba el escenario en aplausos!”.

Y es que la vida seguiría concediendo a don Lisímaco satisfacciones. Su apuesta por ser un músico polifacético, recursivo, creativo y entrador lo llevaría, literalmente, más lejos. Como era de esperarse, y en medio de su presentación en el hotel Bacatá, a Lisímaco nuevamente lo mandaban llamar. Esta vez, el mesero lo conduciría con el doctor Jaime Zac, quien, exaltado de la emoción, exclamó: “¡Lisímaco, nos vamos para Francia!”. ¡Ni siquiera me saludó! Estaba tan emocionado [...]. ‘¿Quién manda a quién?’, y dijo: ‘No, pues Delia’”. Esta vez se trataba de la reconocida Delia

Zapata Olivella,<sup>34</sup> bailarina, profesora y difusora de las danzas del Caribe y el Pacífico colombianos. Con Delia se habían conocido en otro evento, en el que don Lisímaco por suerte pudo acompañarle las danzas, tras un inconveniente con el músico con el que Delia trabajaba. Con su compañía de danza, Lisímaco viajó a Francia, España, México, Estados Unidos y Chile, en donde obtuvieron el segundo puesto en el un festival mundial en Viña del Mar. Posteriormente continuaría con Sonia Osorio y la compañía, ahora transformada en Ballet de Colombia.



Delia Zapata Olivella. Fuente: <https://manuelzapataolivella.co/wp-content/uploads/2007/09/006-deliamaquillandose27.jpg>

34 Fotografía tomada de <https://manuelzapataolivella.co/wp-content/uploads/2007/09/006-deliamaquillandose27.jpg>

Don Lisímaco seguiría apoyando a artistas de la época que lo buscaban para grabar. En 1987 trabajó en Medellín con el legendario Rómulo Caicedo, grabando temas como "Andate" y el tema de su autoría "La ramita de limón". Grabó con las Hermanitas Calle e inició un proyecto discográfico con el sello Vergara, para producir un disco de música de arpa y acordeón, que encontró muy buena acogida entre los productores, pero no pudo concretarse; hoy es uno de sus proyectos en remojo.

A la par de la actividad artística referenciada, don Lisímaco ha continuado el trabajo con su trío, dando serenatas en las calles de Bogotá, un oficio que respeta, conoce muy bien, desempeña con dignidad, orgullo, ingenio y el carisma con el que siempre conquista al cliente. Asimismo, emprendió su proyecto de luthería, que aún hoy conserva con mucha vitalidad, en el que ha consolidado la producción y el mantenimiento de arpas, guitarras, tiples, cuatros, y su nueva invención: el *séptimo quinto*, un instrumento de siete cuerdas y cinco puestos que busca integrar en uno el cuatro, la bandola llanera y la guitarra, y que está por patentar, al igual que el mecanismo novedoso que inventó para que los arpistas puedan tocar con facilidad los semitonos, y que no ha producido por su alto costo. Este es don Lisímaco: un inventor y un poeta, un músico multifacético como pocos, un estudioso del arte y un artista de la ciencia.



Lisímaco Sánchez.  
Fuente: Archivo  
personal de Lisímaco  
Sánchez

**Bogotá - Colombia**

# DON LIBARDO BEDOYA

2017

## La Colombia tropical en una sola voz

Blacio Junior y su Orquesta, Los Univox, La Conquista, Los  
Montaña, Tropi Colombia, Don Roque, Playa Band

### **Nos ubicamos en la ciudad de Girardot. Don Libardo Bedoya**

tenía quince años y se vinculaba por primera vez a una agrupación musical: Los Charranqueros de Montería. Aunque Libardo era apenas un adolescente y no tenía experiencia alguna como músico profesional, traía consigo una rica biblioteca musical en su memoria y voz, así como un sinnúmero de experiencias infantiles musicales, producto del deambular de su familia en búsqueda de mejores oportunidades. Los primeros seis años de vida en Buenaventura lo marcarían para siempre. El jolgorio en las calles, la alegría, los velorios amenizados con tambores, los alabaos —lamentos cantados por mujeres en perfecto dúo de voces—, las comparsas con marimba, las visitas puerta a puerta de los músicos los 24 de diciembre, las alabanzas de la iglesia evangélica diagonal a su casa, la rockola de la cantina en la que sonaban la gloriosa Celia Cruz y el “Embajador del Romanticismo” Marco Antonio Muñoz. Su paso fugaz por Bogotá, a principio de los años sesenta, y la radiola de la casa de su tía lo conectarían con el tango de Los Trovadores de Cuyo, Carlos Gardel, Agustín Magaldi y Armando Moreno, y también con las rancheras del programa *Así canta México*, de Radio

Metropolitana, y el programa *La hora de Javier Solís*, un repertorio que sin sospecharlo estaría cantando décadas más tarde. En su paso por Otanche (Boyacá), en 1964 escuchó la música boyacense, canciones como "Esperanza" y "Soy boyacense", que contrastó con las de Julio Rincón, cantadas por los esmeralderos en Peñas Blancas, y la música de Bovea y sus Vallenatos y Julio Jaramillo. Capítulo aparte merece su paso por el colegio, donde se encontró con canciones italianas como "Torna Sorrento". Como castigo escolar, el padre Tapias cantaba con él, al tiempo que tocaba el acordeón, mientras el pequeño Libardo pedaleaba el órgano. Un recuerdo que guarda con cariño, gozo y mucho humor, que le saca las lágrimas, es cuando le cantó al obispo "Soberbia", de José A. Morales: "Dizque no me quieres, porque soy humilde, porque nada valgo, porque nada tengo".

Conocer la infancia musical de don Libardo es fundamental para entender la versatilidad de su sonido y el poder expresivo de su interpretación. Con los Charrangueros de Montería cantó por gusto sin recibir comisión. La agrupación contaba con dos guitarras eléctricas: una que hacía el bajo y otra de requinto; se sumaban a ellas acordeón, timbales, congas y guacharaquero. Para los festivales de Girardot, los músicos de otro grupo de El Espinal lo escucharon y lo convencieron para irse a trabajar con ellos. Eran el cucho Hipólito y los Príncipes, o algo así, porque no recuerda con exactitud el nombre. El grupo de don Hipólito Sánchez era mucho más organizado, tenía trompetas y bajo, se destacaba por su buen sonido y tocaba repertorio de Rodolfo y Gustavo Quintero; cobraba 130 pesos por toque.

Gracias al contacto de un trompetista, posteriormente haría parte de Los Ejecutivos de Colombia, una orquesta de mayor formato, con una sección de vientos que incluía trombón y saxos. Interpretaban música de La Billos Caracas, Los Melódicos,

Nelson Enríquez, Pastor López, Nelson y sus Estrellas, canciones como "El Ausente", "Payaso" y "La Sirena". Era el grupo de planta de un lugar llamado Matambo. De ahí partiría a Ibagué a conformar La Corporación, "músicos de mucha calidad", según sus propias palabras, que lograron un muy buen sonido. Sin embargo, simultáneamente aparecía la Orquesta Nueva Dimensión, con la que viajaría en 1976 a Bogotá para trabajar de planta en el grill Los Tres Camellos, ubicado en la calle 24 con carrera séptima, un sector con muchísima actividad musical, en el que escuchó orquestas como Onda Panamericana, de Cali, una orquesta del cubano Benni Bustillo y la Tropibomba, que causaba sensación por esa época.



Blacio Jr. y su Orquesta. Fuente: <https://acme-cali.jimdo.com/puerto-rico/daniel-santos/discografia-daniel-no-3/>

La calidad vocal y expresiva de don Libardo lo llevaría más lejos. En 1977, a su regreso a El Espinal, donde vivían su esposa e hijos —pues Libardo, como buen paisa, fue de familia grande y se casó muy joven—, un colega músico le propuso trabajar como cantante en el Ecuador con la legendaria Blacio Junior y su Orquesta, fundada por el músico Milo Blacio, de Guayaquil. En ella integraría, por casi dos años, la sección de coros, junto con Julio Lalama, Pepe Cos y Gustavo Velásquez. Esa fue una nueva y reveladora experiencia que pondría a don Libardo junto a grandes artistas de la música popular.

Alternábamos con La Sonara Matancera, Pérez Prado, Ismael Rivera, La Tremenda,<sup>35</sup> de Venezuela. A mí me marcó mucho La Tremenda; la dirigía Perucho Navarro y cantaba Doris Salas. La primera vez que vi cantar a Doris Salas en vivo con esa orquesta para mí fue, ¡caramba!... Me puso arrozudo oír a esa señora cantar. Para mí ella es la mejor que hay de la música tropical. Estuve a punto de irme con ellos para Venezuela. Lucho me dijo: "Carambas, tienes una buena voz, sonaría chévere". Pero yo no me pude ir porque tenía un contrato con Blacio.

La orquesta de Blacio acompañaba a cantantes como Ricardo Llor,<sup>36</sup> quien cantaba temas como "La pata pelá" y "La burrita de Eliseo", así como de otros artistas internacionales, como el costarricense Alfredo Barrantes y el bolerista brasileño Miltiño, quien fuera integrante de la Billo's Caracas Boys. De él, don

---

35 Para apreciar la música visite <https://www.youtube.com/watch?v=PCISCJkDFCw>

36 Para apreciar la música visite <https://www.youtube.com/watch?v=rR4YybmdWOU>

Libardo guarda anécdotas inolvidables. de forma paralela a su trabajo con la orquesta, Libardo, casi sin notarlo, se empezaba a entrenar como un gran músico de sesión:

Grabé con un grupo que se llamaba Los Pepes, un LP con música de Richie Ray; yo grababa los coros. Trabajé con Discos Ifesa, donde grababa Julio Jaramillo. Llegué a la rosca dura y me enrolé a grabar coros.

Conocí a Julio Jaramillo y al hermano, Pepe Jaramillo; para mí, que Pepe cantaba mejor que Julio [se ríe], aunque él nunca fue escuchado en ninguna parte, tenía un vozarrón fuerte.

Sin embargo, tras gestionar inconvenientes con el sindicato de músicos y su estado migratorio, don Libardo decidió regresar a Colombia, tras una llamada a su familia, que lo alertó de la enfermedad de su mamá. En la coyuntura, trabajaría en Ecuador con Los Profetas de Puerto Viejo. A su llegada a Bogotá ingresaría a Los Univox, quienes requerían un cantante. Por entonces usaba el nombre artístico de Libar Talento, y compartió atril con Chiky.



Carátula del LP *El aguacerazo*. Fuente: Archivo personal de Libardo Bedoya.

“GRABAMOS EN OCHO

CANALES, Y NOS

PARAMOS ENFRENTÉ

DE LA CONSOLA, PUES

EL TÉCNICO QUE VENÍA

DE BARRANQUILLA NO

LLEGÓ, Y CADA UNO

CON UN BOTÓN: ‘SÚBALE

AQUÍ, SÚBALE AL OTRO’.

Y ASÍ FUE QUE HICIMOS

LAS MEZCLAS”.

Los Univox estaban conformados por Víctor Medina, Andrés Barón, Luis Gómez, Luis Villa, Jairo Ospina y Armando Suárez de Neiva. José Ricardo “Mañungo” hacía los arreglos. Con ellos, don Libardo grabaría tres LP, entre los que se cuentan *Wilfrido, dame un consejo* y *El aguacero*, producido por Santander Díaz en Sonolux en 1979, y que incluye su composición “Triste realidad”.<sup>37</sup>

Con ellos [Los Univox] me fue muy bien. El grupo que tenían era una asociación. Se trabajaba por lo que se grababa, no por regalías, por los coros y por la voz. Se grababa para sonar; si sonaba había trabajo. Con ese frío íbamos [se ríe] a trabajar a algunos pueblos, por tandas, no como ahora que solo tocan dos horas. En ese tiempo eran seis horas, eran seis tandas; si estaba sola la orquesta eran cuarenta y cinco minutos y quince de descanso.

Para la década de los ochenta, don Libardo conformaría el grupo La Conquista, que tocaba los arreglos de Noel Charry Mora y música inédita de Noel y Alberto Charry Mora, Tito Nuncira —quien también cantaba como solista— y de Libardo Bedoya. De su producción se destaca “El borrachito”. Don Libardo cuenta: “Nos grabaron la canción ‘Metí mipi’;<sup>38</sup> nos grabó Gustavo Quintero. Nosotros la hicimos. Es una canción del folclore pacífico, de doble sentido; le pusimos más estrofas. Hay otra que se llama ‘El loro Melo’, también de doble sentido, que es de los hermanos Escobar”. La Conquista grabó tres LP, entre ellos uno con el nombre del grupo, realizado en Fonobosa, un estudio en el que

---

37 Audio de la canción “Triste realidad”: <https://www.youtube.com/watch?v=shblNDk77Dg>

38 Audio de la canción “Metí mipi”: [https://www.youtube.com/watch?v=irXDzdDi\\_UI](https://www.youtube.com/watch?v=irXDzdDi_UI)

también grabaría Olimpo Cárdenas. “Grabamos en ocho canales, y nos paramos enfrente de la consola, pues el técnico que venía de Barranquilla no llegó, y cada uno con un botón [se ríe]: ‘Súbale aquí, súbale al otro’. Y así fue que hicimos las mezclas”, recuerda. Con los músicos de La Conquista también conformó un grupo de mariachis en el que tocaban dos violinistas del conservatorio. Así podían ofrecer un show completo en los municipios aledaños.

El grupo La Conquista se desintegraría al cabo de un tiempo de mudarse a Bogotá, pues las condiciones laborales en el grill Garibaldi no daban para sostener la orquesta. El sostenimiento de la familia no daba espera. Para 1982, don Libardo, con su talento y un amplio repertorio a cuestas, se abrió camino en el mundo de los tríos, con nada más y nada menos que el Trío Los Montaña. “Empecé a trabajar con ellos en la 90 con 11. Llegaba gente internacional. Allí conocí a Belisario, a Álvaro Gómez, alguien de la mafia, Pepe Cabrera, y a un millonario de Girardot, Peña. Allá iba la élite”. Libardo señala que el paso por el trío fue muy exigente, pues debía cantar la primera voz, y “desde cuatro hasta diez horas dándole sin compasión”. Sin embargo, así le fue posible mantener a su familia y trasladarla a Bogotá.



Contracarátula del LP *Grupo la Conquista*.  
Fuente: Archivo personal de Libardo Bedoya.

Paralelamente, don Libardo retomaba su trabajo como músico de sesión. Iniciando el Grupo Niche, Willy Salcedo<sup>39</sup> lo vinculó al sello CBS para grabar coros, un oficio en el que se había especializado por casi cinco años.

Nosotros hacíamos un grupo de coros con un muchacho que se llamaba Jaime Manjarrez. Hicimos un trío de grabación, y toda grabación que pasaba de coros en CBS la hacíamos nosotros; o sea, monopolizamos los coros. Entonces no era como ahora, que se graba en digital: se hacían los coros a dos canales; ahora, como hacen un coro y lo doblan, se perdió esa entrada.



Agrupación Los Montaña. De izquierda a derecha, Carlos Montaña (requinto), Raúl Montaña (guitarra) y Libardo Bedoya (voz y percusión). Fuente: Archivo personal de Libardo Bedoya.

<sup>39</sup> Willy Salcedo fue hijo del maestro Pedro Salcedo, quien compuso la música de "La pollera colorá", tema con letra de Wilson Choperena. Su prolífica producción fue interpretada por las orquestas de Lucho Bermúdez, La Billos, Los Hermanos Martelo y Los Caribes.



Carátula del LP *Orquesta Tropicolumbia*.  
Fuente: Archivo personal de Libardo Bedoya.

Y es que la versatilidad de Libardo Talento no tenía límites. En 1985 conformó el grupo Marfil Negro, con el que cantaba música pop, rock y las baladas de José Feliciano y Rafael. El grupo tenía muy buena salida laboral, pues aún no habían irrumpido las secuencias; también cantaba tango en la Esquina del Tango. Para 1986 hacía parte de la orquesta Tropicolumbia, proyecto financiado por Hermes Niño, con el que grabó dos LP en la disquera Sellos y Carbón, y en los que se incluyeron composiciones suyas, entre ellas, "Caligozando".<sup>40</sup> La orquesta, integrada por músicos de la talla de "Pantera" García, Adolfo Castro, el "Pajarito" Hurtado, Javier Vázquez y el "Cabezón" García, alternaba con orquestas como Los Black Star y Los Ocho de Colombia, y grabaría para Daniel Santos, con don Libardo como corista. Don Libardo

---

<sup>40</sup> Audio de la canción "Caligozando": <https://www.youtube.com/watch?v=rJtxXyBDrYQ>

grabaría también para Los Reales Brass de Colombia, con Discos Fuentes, en Medellín. En el LP que grabó con ellos se incluyó “Con la misma moneda”,<sup>41</sup> tema con el que recorrieron más de medio país; y años más tarde, los primeros coros del naciente proyecto Los Cincuenta de Joselito, hacia 1998. En esa época don Libardo impulsaba el proyecto Arco Iris:

Tenía en la cabeza hacer los covers de Los Blancos. Trabajé con Nelson Díaz, e hicimos los demos con CBS; él los llevo a Fuentes y Codiscos para ver si se podía hacer la producción allá. Fuentes grabó ese proyecto con Gabrielo Pampini; lo hicieron orquestado. Él grabo “Cuando florezcan las amapolas”.

En la magnífica trayectoria de don Libardo, el proyecto La Banda de don Roque le hizo vivir uno de los momentos más significativos de su carrera: ver la plaza de Tunja llena y expectante, cuando se acercaba el momento de cantar “Volando, volando, así se va mi corazón cuando te veo a ti...”. Momentos mágicos que no se olvidan. La banda, que era patrocinada por Nelson Díaz, y que logró su primera gira promocional con éxito en el país, duraría apenas un año, tras la quiebra de la discográfica y del distribuidor en el 2003. En 2007, tras la fiebre del merengue, el reguetón y las secuencias que desplazaron a las orquestas, don Libardo regresó al mundo de los tríos y los mariachis. Incluso ideó Playa Band, proyecto que buscaba reunir a músicos que, como él, estuvieron en el mundo tropical y por entonces se dedicaban a la música de mariachi en La Playa.

---

<sup>41</sup> Audio de la canción “Con la misma moneda”: <https://www.youtube.com/watch?v=fq9Hw1yhSd4>



Carátula del LP *Bailando sabroso*, de Don Roke y su Banda.  
Fuente: Archivo personal de Libardo Bedoya.

Hoy, don Libardo continúa cantando con la misma capacidad expresiva que refleja su ser sensible y transparente. Su voz permanece intacta en el inconsciente colectivo de un país con la misma alegría y fuerza que representa a toda una cultura que, a pesar de todo, sigue de baile y sonriendo, como él.

# DON TITO NUNCIRA

2017

## Pasión, pulsión y ¡pura descarga!

Michi Sarmiento y su Combo Bravo, Malanga, El Nene y sus  
Traviesos, Los Clásicos de la Salsa

### **El viaje de su abuelo desde la fría Duitama hasta Barranquilla**

marcó para siempre la historia de la familia de don Tito. Su padre, el maestro Lucio Machado, recibió el legado de su abuelo, cuya formación de corte académico pronto le permitió posicionarse en la vida musical de la capital del Atlántico.

Desde los quince años tuvo contacto con las bandas y orquestas de la época que estaban en pleno furor. Algunas de ellas, como Los Corraleros del Majagual y Pedro Laza y sus Pelayeros, tenían reconocimiento nacional. Una tarde, cuenta Tito, al darse cuenta de que no llegaba el percusionista de la orquesta de su padre, se ofreció para reemplazarlo; atónito, su papá le dijo: "¿Usted qué va a tocar?". Él, sin titubear, respondió: "Yo toco. ¡Déjame tocar!". Su padre, ante la inminencia del inicio de su presentación accedió: "Bueno, súbase a ver". Y ahí, en ese momento circunstancial, quedó al descubierto una vocación, el punto de partida de una forma de vida que sería su destino y constituiría su camino hasta hoy.

Su padre estaba al frente de su proyecto principal: la Orquesta de Nuncira Machado, aunque también colaboraba con las orquestas de Clímaco Sarmiento —papá de “Michi” Sarmiento— y la de Pedro Lázaro. El niño Tito, alimentado a diario musicalmente por un contexto rico en estímulos, comenzó a curiosear con los papeles borroneados de notas que solía tener su padre en la mesa de trabajo. Miraba absorto a su viejo, que trabajaba horas enteras tocando su melódica, dando golpecitos en la mesa para llevar el ritmo. Tito repetía lo que veía hacer: cogía un lápiz y escribía, sin saber a ciencia cierta lo que hacía. Pero apreciaba esos gestos, la idea de crear, la concentración del momento creativo. Entre tanto, fue llamado a trabajar en lo que él llama el primer grupo de salsa que se hizo en Colombia: Michi Sarmiento y su Combo Bravo,<sup>42</sup> del reconocido compositor, intérprete y arreglista Blas Sarmiento Marimón —quien fuera el arreglista de “La rebelión”—. Gracias a la grabación de un tema de Ray Barretto, pudieron viajar y ser conocidos en todo el país, pues participaron en los programas de salsa del momento.

La decisión de viajar a Bogotá en 1969 supuso una ampliación de horizontes de trabajo y un contacto con gente influyente. Roberto Pla lo invitó a participar en su proyecto de jazz latino, como percusionista y cantante, en El Patio Andaluz, un restaurante donde confluían quienes deseaban tener contacto con las sonoridades que en Nueva York tomaban cuerpo; el local estaba situado en la calle 127 con carrera séptima, que para la época constituía los extramuros de la ciudad.

---

42 Escuche a Michi Sarmiento aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=JTpDuOIJZ6s>



Foto de Michi Sarmiento.  
Fuente: <http://old.latinastereo.com/SalserodelMes/MichiSarmiento.aspx>



Agrupación Musical Salsera. Tito Nuncira en la voz.  
Fuente: Archivo personal de Tito Nuncira.

La Bogotá de entonces era agitada e intensa, pese a las apariencias. Luego de esa experiencia pasaron a tocar en el centro de Bogotá con el grupo dirigido por el cubano Beby Bustillo, en un lugar llamado La Gaité, donde la noche de trabajo terminaba a las cuatro o cinco de la mañana; también en otro sitio, desde esa hora hasta las nueve. Toda una faena. Don Tito era casi un niño, un menor de edad que ya se ganaba la vida como profesional de la música. Era otro tiempo, recuerda: "Todos los músicos teníamos trabajo y todos los sitios tenían orquesta, todos los sitios. Había sitios que tenían orquesta-trío, orquesta-mariachis. Entonces había muchos tríos".

Las experiencias aumentaban su bagaje musical y su círculo de colegas se ampliaba. Junto a Rafael Benítez —timbalero de

Fruko y sus Tesos—, Danilo Escobar —hermano de Alvarito Escobar— y Caco Escobar —guitarrista también— se reunían para armar el proyecto de una sonora dedicada a la salsa. Trabajaban en un sitio llamado Los Vikingos, en la carrera séptima con calle 24, donde, con arreglos cuidados, interpretaban el repertorio de La Sonora Matancera, de Johnny Pacheco y Richie Ray. Alternaron con el reconocido guitarrista Chucho Merchán, quien más tarde sería una leyenda al incorporarse a la vida musical londinense y participar en grupos como los Rolling Stones. En esa ocasión Chucho tocó con Alexis Restrepo, Augusto Martelo y Alvarito Gravi en un proyecto llamado Malanga. Su repertorio era música de Cream, Red Hair, Jethro Tull, Jimi Hendrix, Chicago, y algo de The Pistols. Pero el rock, pese a ser interesante, no era visto como un campo profesional, así que pocas veces se remuneraba; se entendía más como una suerte de arrebato juvenil. El rock and roll, por la novedad, comenzaba a tener bastante difusión, pero causaba también escándalo. El naciente hipismo bogotano tenía su centro en el parque del Planetario, donde se reunían muchachos de todas partes del país, o en una casa que llamaban El Templo, situada detrás del hotel Hilton.



Carátula de LP de la agrupación Malanga.  
Fuente: Archivo personal de Tito Nuncira.

Entre 1972 y 1973, sus escauceos con el rock se hicieron más frecuentes. De esos años quedaron aprendizajes indelebiles:

Me enseñó a ser tolerante, a ser comprensivo, comprender que más adelante en mi carrera iba a encontrar mucha variedad de géneros y muchas cosas en las que podía también participar, y que tenía que ser tolerante con eso, además de acoplarme. Esa fue la idea principal que cogí de ahí.

Tomar conciencia de que la música era su profesión significó aprender a entender que formaba parte de lo que, años más tarde, se conocería como la industria del entretenimiento. Don Tito comenzó a buscar las claves para meterse en "el negocio de la música". La salsa, aunque apenas se estaba consolidando, ya contaba con sitios como El Mozambique, en el parque de la 63, y otros en la carrera 13. No obstante, la pasión por la salsa le indicaba que valía la pena seguir afianzándose en el género, lo que lo condujo a formar el grupo Los Vikingos. La falta de experiencia administrativa y de gestión hizo que el proyecto no funcionara:

Nos engañaban mucho. Nos decían: "No, tranquilo, que aquí va a haber plata hasta para regalar". Y, ¡mentira! Nunca pasaba. Entonces aparecieron ofertas de varias orquestas de aquí y entré al mundo de la grabación como percusionista y corista, en cualquier cantidad de las orquestas que grababan, y acompañando a cantantes solistas también.

Este fracaso derivó en nuevas oportunidades. Don Tito comprendió que ser músico de sesión era una opción profesional interesante. Alternando con el percusionista Willy Salcedo, don Tito empezó a grabar percusión en diversos proyectos, con artistas

como Claudia de Colombia, Harold y Óscar Golden. Casi todas las grabaciones se hacían en Herson, ubicado en la calle 22 con carrera sexta, un estudio con la mejor calidad de la época. También grabó mucha música tropical: temas como “La cantaleta” y “El medallón”, entre muchos otros que se convirtieron en éxitos. Pero en 1985, una crisis laboral golpeó el gremio, debido al estancamiento de la industria y el empobrecimiento de las oportunidades de las orquestas de música tropical y de salsa. Fue una recesión que no sintió, pues estaba trabajando con El Nene y sus Traviesos, y la banda de Juan Carlos Coronel; viajaba frecuentemente a Venezuela y a Cartagena. En 1998 la crisis laboral lo condujo a un nuevo mundo musical, a una nueva estética, a conocer de cerca un nuevo formato: el mariachi. El nuevo proyecto laboral trajo nuevos desafíos: cantar otra música, vestirse distinto, frecuentar otros lugares. Allí aprendió a reconocer que en esa práctica se daba una combinación de músicos que tocan de oído y otros con formación académica:

Aprovechando el momento de holgura económica, porque con el trabajo de los mariachis estaba recibiendo buena entrada, empecé a maquinar: haciendo lo que me gusta de los mariachis, que son los boleros de Javier Solís, de Pedro Infante y esas cosas, podré dedicarme un poquito a crear salsa, voy a hacer un poquito de salsa...

Pero para eso se requería más formación. Beto Díaz, un colega que había conocido en otro proyecto, le comenzó a enseñar teoría musical:

Él decía: “Bueno, el trabajo consiste en lo siguiente: voy a darles una escala; ustedes cogen esa escala y van a hacer una progresión de acordes”. Los acordes, él nos enseñó cómo se formaban el acorde menor, el acorde

mayor. Y empezamos a tocar solos. “Entonces con esa sola escala que les voy a dar, ustedes me van a crear frases. Busquen la forma de armar los acordes; hay tríadas”, y empezamos a fusionar eso. Y resulta que de todo el trabajito, el único que no sabía leer era yo, pero era el que mejor llevaba las tareas, el más pulcro, y decía Beto: “Tú vas a ser un gran músico, te lo garantizo desde ahora”. Me decía: “Tú vas a ser tremendo músico y vas a hacer arreglos”. Y yo: “¡Huy, no puedo creerlo!”. “Sí” [le reafirmaba Beto]. “Qué bueno” [respondía don Tito].

Al comenzar a aplicar todo lo aprendido, sumado a la música que ya había interiorizado en los años previos de trabajo, don Tito comenzó a darse cuenta de que su potencial creativo apenas estaba por descubrirse. Todavía inseguro, comenzó a hacer sus propias versiones. Cuando le entraban las dudas, su generoso colega salía en su ayuda:

“¿Por dónde es la duda que tiene? ¿Qué problema tiene?”. “¿No ve esto? No sé cómo formar este acorde”. Me decía: “Listo, analízalo bien y mira a ver dónde tienes el error, y corrígelo”. “Pero te estoy preguntando para que me ayudes”. “No, esa es la ayuda. Si te lo digo no tiene gracia; la gracia es que tú lo resuelvas”. Y es cierto: me hizo comprender, con esa vocecita, que hay que investigar, que hay que estudiar y que hay que hacerlo. Y lo empecé a hacer.

En esa banda, llamada Los Clásicos de la Salsa, tocaban obras emblemáticas de músicos de referencia; era otra escuela, otro modo de aprender, esta vez por la vía de la reinterpretación y la creación de versiones. El reconocimiento no se hizo esperar: fueron invitados, en el 2000, a tocar en Salsa al Parque. “Bueno,

esa participación fue mundial. Toda la gente y los músicos mismos, todo el mundo hablando: 'Tremenda orquesta'. También hubo una orquesta, esta vez, que hacía solo música de Richie Ray. ¡Era grandísima! ¡Tremenda banda! Buenísimo, y nosotros hacíamos de todo mundo, pero de los clásicos".

Don Tito nunca para, ni de tocar, ni de soñar. Su alegría desbordante refleja un hombre realizado, orgulloso de su oficio y su legado. Es crítico de la escena bogotana, del papel de la política cultural en relación con la salsa, de la homogeneización de estilos y lenguajes. Pero reivindica su opción estética y su búsqueda artística: "Yo me quedo en mi puesto, en mi salsa tradicional, que no la cambio. Acepto las otras, igual que acepto el reguetón, ¡claro! Si son inquietudes, son mentes que están saliendo y que tienen sus cosas, que las aplican".

Le duele la pauperización de las letras, el criterio comercial que destruye otros valores de la música que la gente escucha. Pero no es un hombre amargado. Solo es claro con su postura, genuino con su apuesta, íntegro en sus convicciones.

Hay muchos recuerdos. Por ejemplo, de aquella vez en que, en el Palacio de los Deportes, le hizo los coros a la Fania, cuando se sentó junto a Ray Barreto a tocar cumbia... Cada vez que habla sus ojos se iluminan; no hay duda de que lleva la música tatuada en el alma.

La grabación con Joe Arroyo, el colegaje de Pantera, Rafa, Moyanito, Mauricio Daltaire, Juan Carlos Acosta, Chucho, Carlos Piña... El paso por la televisión, haber conocido a esos grandes referentes que fueron Julio Sánchez, Jimmy Salcedo, Jorge Barón, Arturo de la Rosa; el tiempo de la Sonora Matancera, la gira nacional que hizo con Nelson Pinedo.

Bueno, aparte de la relación musical, les dejo a los músicos... a los músicos les dejo la facilidad que yo tuve de crear un ritmo dentro del estudio, ¿sí me entiendes? El tipo me decía: "Es así, lo que queremos hacer, así". Pero yo, en medio de la grabación, en el momento de tocar, cambiaba lo que él me había dicho, y ponía de mi parte; eso no lo hacían antes. Antes eran muy estrictos:



Tito Nuncira con Celia Cruz. Fuente: Archivo personal de Tito Nuncira.

ta-ta-ta. El ritmo era supermarcado, una cuadratura total. Mientras que yo me salí de ese parámetro y empecé a improvisar. Tanto fue así que después, cuando iba a tocar, me causaba dificultad repetirlo. "Pero ¿qué fue lo que yo hice ahí?" [se ríe]. Entonces, me tocaba estudiar lo que yo había hecho. Entonces creo que ese es el legado: salirse de la estructura básica, y también la tranquilidad para todas las cosas. Creo que es un buen legado la tranquilidad para afrontar sin desesperación: ya hay más calma, hay más control cuando se hacen las cosas pensándolas antes de actuar.

Recuerda con afecto y gratitud sus días en La Playa; le entristecen sus problemas; admira a los hombres que se juegan la vida, noche a noche, con su música:

Lo más gratificante es que he establecido muchas amistades, he conocido personas deliciosas, como ustedes, que mientras estoy hablando, prestan atención y me le dan la oportunidad de poder seguir viviendo. Donde sea, tengo el reconocimiento de los vecinos, de la gente que me ve de pronto cantar en un sitio, y dicen: "Mira, mira, ese tipo canta bien". En los mariachis, un día, iba saliendo con un equipo que utilizamos para las voces, y cuando ya me iba para mi casa, un tipo me miró, me paró y dijo: "No, miren a este tipo: canta bien". Yo ya me iba para mi casa, porque eran como las cuatro de la mañana, así que me iba a dormir, pero me dijo: "¡Venga, venga, venga!". Y yo: "No, hermano". "¡No, venga, venga!". "No, hermano, vaya con los cantantes que están allá". "No, no. Queremos con usted". Entonces esas cositas son gratificantes: la selección.



Tito Nuncira. Fuente: Mirez Comunicaciones S.A.S.

Con su risa afable y juvenil se despide de nosotros. Pero su mirada inquieta nos dice que todavía falta algo: otra composición, otro arreglo, otro momento en el escenario, otro proyecto... Don Tito no se queda quieto. No en vano fue, toda su vida, el motor de mucha de la mejor música que se ha hecho en la ciudad. Y eso le brota en su modo rítmico y cadencioso, en la alegría, el liderazgo y la pasión que hoy despliega por la música y por la vida...

## Talento, salsa y control

Grupo Galé, Joe Madrid, The Latin Brothers,  
Los Nada que Ver, Son Callejero

### **La primera etapa de su vida, su infancia, la pasó en la Ciénaga,**

de donde viajaría a Medellín. Don Roberto era un adolescente cuando se adentró en la vida nocturna de la capital antioqueña, para vivir de la música. Trabajaba en el grill High Alive tocando en una orquesta como pianista. Así ganaba 500 pesos diarios. El lugar era frecuentado por músicos de Fruko y sus Tesos: "Edgar Espinoza, por ejemplo, Pajuelín, el papá, el que graba las trompetas de 'El preso', "tocaban una tanda y después a parrandar, más que nada". Sin embargo, don Roberto, con tranquilidad y nobleza, no perdería oportunidad de aprender. "Yo sí, lo que hice siempre fue preguntarles, porque esos eran mis profesores, prácticamente, y les preguntaba: 'Ve, ¿cómo se escribe esto? ¿Qué es esto?'. O '¿Cómo se llama esto?'. Y así...".

Esa misma actitud lo acompañaba a los 29 años, cuando ensayaba con el reconocido trompetista "Chocolate" Armenteros. Tras un disgusto por la ignorancia particular de los músicos sobre la clave, se le acercó y le pidió que le enseñara. Por ello, hoy habla con propiedad sobre el funcionamiento de la música popular bailable, una clave para la bossa, otra para la rumba, otra para el guaguancó, y otras dos para la salsa, la 2/3 y 3/2.

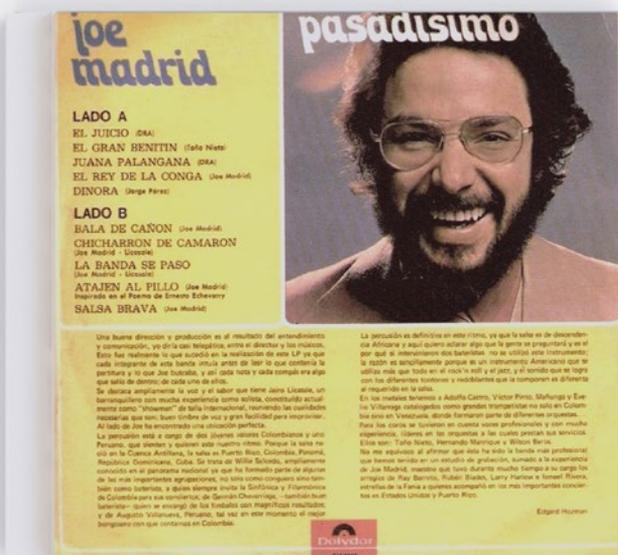
Exacto. Matemático. Y con base en eso sé describir la música, pues nosotros... Joe Arroyo inclusive, si tú oyes ese tema [canta]: En los años 1600... Eso está cruzado de clave. Está mal la clave, pero en parte puede ser la riqueza de algo... de ese aporte que hicimos.

En sus andanzas musicales por Manrique, también lo conocerían las Hermanitas Calle, quienes lo invitaron a tocar guitarra para trabajar de planta en La Margarita de Noche, lugar donde trataría de "tú a tú" a los mafiosos de la época, que, según don Roberto, manejaban los grilles de mejor categoría, como el Fujiyama y el Hawái, en donde también trabajaría como guitarrista y bajista, tocando boleros y música tropical, una actividad que pararía luego de una redada que lo conduciría, a los dieciocho años, a la vida del servicio militar. A su salida trabajaría como guardaespaldas y engrasador de barcos. Sin embargo, la música siempre estuvo presente. En sus días de navegación estudiaba para aprender a leerla y, en el momento de su retiro, incapacitado para continuar debido a una alergia, con una liquidación de doscientos mil pesos, decidió dedicarse por completo a la música, a la composición y los arreglos, para lo cual compró un set de instrumentos. Con veinticuatro años se radicó en Medellín y emprendió proyectos musicales, trabajando en paralelo con orquestas como el grupo Galé. Ese era su gremio. Viajaba por toda Colombia y pernoctaba en los mejores hoteles. Sin embargo, en uno de sus viajes a Cartagena conocería a su mayor mentor y grande amigo, el reconocido pianista del mundo de la salsa y el jazz Joe Madrid,<sup>43</sup> arreglista de las orquestas de Lucho Bermúdez, Pacho Galán y del trompetista cubano Benny Bustillo.

---

43 Para conocer más de la historia de Joe Madrid, visite <https://www.radiounacional.co/noticia/joe-madrid-70-anos-de-su-nacimiento> y <http://elsonerodebarrio.com/wp/no-fue-profeta-en-su-tierra-joe-madrid/>

“A Madrid lo conocí en Cartagena; realmente él andaba por Cartagena y yo empecé a preguntarle cómo hacía; yo cogía mis arreglos y le decía: ‘Coja, maestro, y rectifíqueme esta vaina’. Entonces él me rectificaba y empezaba a echarle ojo a la vaina. Y, así, pues, empecé a subir el nivel”. Así don Roberto Echeverría pulía su oficio de arreglista, que para mediados de los ochenta lo convertiría en arreglista y director de la orquesta de José “Joseíto” Martínez, la voz que inmortalizó temas como “Sobre las olas”, con la Latin Brothers, y posteriormente con Fruko y sus Tesos. Con Joseíto Martínez como solista, a los 32 años ganó el Congo de Oro en el Carnaval de Barranquilla, con la canción “El último beso”, de Wayne Cochran, versión merenguera del conocido bolero que sonó en la voz de Alci Acosta.<sup>44</sup>



Contracarátula del álbum *Pasadísimo*, de Joe Madrid.

Fuente: <http://rumbafuriosa.blogspot.com.co/2010/11/joe-madrid.html>

44 Al respecto, véase <http://soncallejero.blogspot.com.co/p/arreglistas.html>

Hace veinticinco años, don Roberto llegó a Bogotá y se reencontró con Madrid, con quien trabajaría por más de veinte años como “su bajista preferido”, y tocando “puro jazz” de manera empírica, luego de que Marco Rayo le cediera su puesto en la pizzería en la que trabajaba con Joe. A don Roberto siempre le atraería la música no comercial: “O sea [...] la música que le exige a uno poderla hacer. Una cosa así como esto [toca en la guitarra un fragmento de ‘Take five’, de Dave Brubeck]. Esa música me gusta, pero si yo me subo en un bus a tocar eso, no me dan ni cinco”. Y es que Joe Madrid fue un capítulo dorado para la vida musical y personal de don Roberto: rumba, música, aprendizaje y bailes. Con afecto, Madrid le enganchó el apodo “Sionó”, porque Roberto siempre que le preguntaba algo a Joe, terminaba con esa muletilla: “Ey, Sionó, tú qué dices... ¿Sí o no?”.<sup>45</sup>



Álbum *Carnaval*, de Joseito Martínez y su Orquesta.

Fuente: <http://soncallejero.blogspot.com.co/p/arreglistas.html>

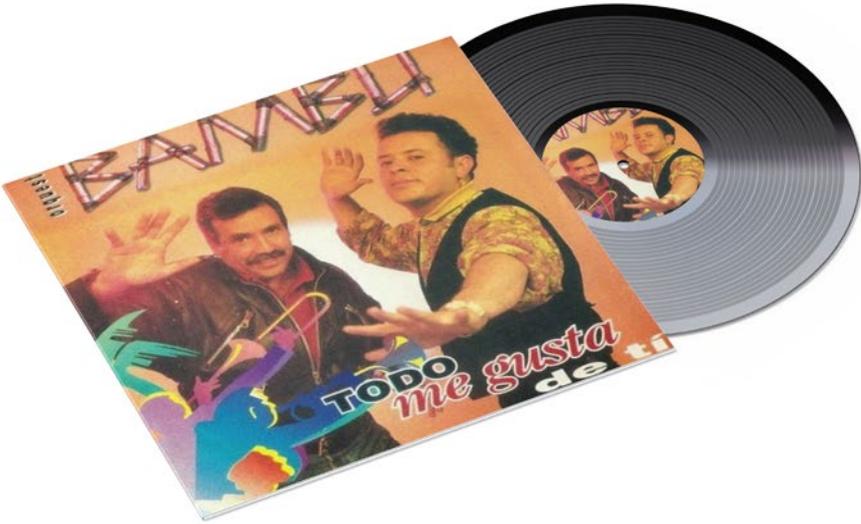
<sup>45</sup> Sobre esto, consúltese <http://soncallejero.blogspot.com.co/p/arreglistas.html>

Buscando un equilibrio económico, don Roberto entró a trabajar como bajista a Los Nada que Ver, orquesta dirigida por el Peridiano, “una pepa, un loco, pero juicioso, sano, eso sí. ¡Tenía una disciplina! [...] Nosotros íbamos con esmoquin bien planchadito, y si a uno le faltaba una cosita, de una vez le metía una multa, si le faltaba el pañuelo alguna cosa, ¡plum! Por todo cobraba multa. Por eso la orquesta ¡funcionaba! Con la orquesta, Roberto ganaba, aproximadamente, unos ochenta mil pesos por evento, y hacía de diez a doce mensuales, “que era bastante”, lo suficiente para vivir holgadamente con su familia en Bogotá.

Paralelamente emprendió el proyecto Orquesta Bambú; por “cosas del destino”, dice. Su música fue del interés de un hombre judío que financió el trabajo, y con quien constituyó una sociedad. Con Bambú lanzó los trabajos “Con sabor a bambú” en 1993, que incluye su composición “Voy a enamorarte”, tema que obtuvo un éxito contundente en México; y su producción discográfica “Todo me gusta de ti” (1996), en la que trabajó con músicos como Kike Purizaga (piano), Willie Salcedo (timbal), Flavio Cuta (bajo), Copetín Fernández (trompeta) y Ramón Benítez (trombón), entre otros.

Con aproximadamente treinta composiciones y habilidad para memorizar melodías, don Roberto también se desempeñó como guionista de Sayco y Acinpro, para las que transcribió las producciones de Sony Music, Emi Colombia y BMG, y fue guionista de trabajos discográficos como el del grupo Aterciopelados. “Ellos me llamaban y me daban trabajo semanalmente. Semanalmente yo tenía como cien guiones; al mes me daban un millón [...]. Cuarenta horas escriba y escriba, y oiga y escriba”. De allí su habilidad con el oído y el lápiz. Tan es así que es conocido en el argot musical como el arreglista “para el oído”. Sin embargo, tanto su salida de los Nada que Ver, como la finalización de la orquesta Bambú y su

retiro de Sayco y Acinpro, estuvieron marcados por el dinero, la pérdida en los excesos y la tentación de la vida nocturna. Esta ha sido una dimensión pendular en su vida íntima y musical.



Carátula del LP *Todo me gusta*, de la Orquesta Bambú.

Fuente: <http://soncallejero.blogspot.com.co/p/arreglistas.html>

Don Roberto trabajó con los grupos Raíces, La Protesta y Colé Colé de Cuba. Acompañó en bandas satélites de gira por Colombia a Richie Ray y Bobby Cruz, Olga Guillot y Larry Harlow, entre otras luminarias. [...] Le dirigió la banda a Gabino Pampini en varias ocasiones durante sus presentaciones en Bogotá. De uno de esos ensambles nacieron Los Cincuenta de Joselito. Pampini, panameño y dicharachero, lo sintetizó así, a su manera: "Llámate a Echeverría: ese me la pega".<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Para ampliar, consúltese <http://soncallejero.blogspot.com.co/p/arreglistas.html>

CON APROXIMADAMENTE  
TREINTA COMPOSICIONES Y  
HABILIDAD PARA MEMORIZAR  
MELODÍAS, DON ROBERTO  
TAMBIÉN SE DESEMPEÑÓ  
COMO GUIONISTA DE SAYCO  
Y ACINPRO, PARA LAS  
QUE TRANSCRIBIÓ LAS  
PRODUCCIONES DE SONY  
MUSIC, EMI COLOMBIA Y  
BMG, Y FUE GUIONISTA DE  
TRABAJOS DISCOGRÁFICOS  
COMO EL DEL GRUPO  
ATERCIOPELADOS.

Luego de refugiarse por un año y medio en La Playa interpretando el guitarrón para obtener lo del día a día, don Roberto cayó definitivamente en manos de su gran fantasma, el mismo abismo al que descendieron muchos grandes. Así, hace ocho años llegó a las instalaciones de un hogar de paso, que dio paso a su resurrección a la vida y la música: Son Callejero.

Entonces yo tenía un año más o menos que no tocaba una guitarra, porque abandoné la música. Pero las cosas se dieron: Vi una guitarra en el hogar de paso. Entonces me puse a tocar la guitarra, y el profesor del taller, Juan Mario..., no me acuerdo del apellido, un tipo de música clásica, un músico clásico me dijo: "¡Usted toca muy bien esa vaina! Venga, yo lo voy a ayudar a que se quede desde hoy". Y así empezó, allí, el Son Callejero [...]

Ahí me encontré al negro Toño Ortiz, percusionista [...]. Ya nos habíamos conocido en la farándula con diferentes orquestas. [...] Él perteneció a Niche, a Guayacán, cuando comenzaron la orquesta. Yo también anduve en ese rol, y la casualidad hizo que nos encontráramos allá.

Por Son Callejero han pasado Saulo Sánchez —que ahora reside en México—, el teclista Edgar Espinosa, la talentosa cantante Juana Sáenz —quien fuera su pareja por tres años—, y Alberto Puello Villarreal,<sup>47</sup> el "sonero mayor y quizá el mejor cantante que hay en este país", el Halcón de Colombia. Actualmente la orquesta la dirige Dayro Cabrera y es apoyada por estudiantes

---

<sup>47</sup> Para conocer más de la historia de Alberto Puello, <http://soncallejero.blogspot.com.co/p/cantantes.html>

músicos de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, y otros profesionales, como Alberto López de Mesa, quien se hace cargo de la poesía, y Dairo Cervantes a cargo de las comunicaciones. Constituida hace ocho años, la orquesta ha tenido un notable reconocimiento y una intensa actividad artística en Bogotá y el resto del país.



Roberto Echeverría en Son Callejero.

Fuente: <http://soncallejero.blogspot.com.co/p/arreglistas.html>

Más allá de las famas momentáneas, como fruto de su talento y grandes dotes musicales, don Roberto Echeverría se define hoy como un músico callejero, al estilo de Miles Davis y Charlie Parker, porque "la música se hace entre colegas, en la calle", y escribiendo ese *Real book* de la vida.

# DON ABELARDO RÍOS

## De Bogotá a los campos, los ríos de una escuela

Trío Continental, grupo Los Ríos

### **Recorrer la historia musical de don Abelardo Ríos es reconstruir**

el relato de la cotidianidad, del día a día de la vida familiar, de la labor del campo, de los viajes en su camión, de las incontables parrandas y los avatares de la ciudad. Para don Abelardo, la música no significó un ámbito de proyección laboral o profesional, sino la ocasión para el encuentro familiar y social, para el disfrute, para animar el baile y la recocha, para llorar a su hijo, para “salvar el pellejo”, para cantar su vejez. Por eso este breve relato es como todos, insuficiente, porque se requerirían muchas más páginas para documentar la música de su día a día.

Don Aberlado Ríos, perteneciente a una familia de once hijos —han sobrevivido nueve—, aprendió música escuchando a su papá interpretar el tiple, la bandola y el violín. En el hogar paterno, el ambiente era lo suficientemente estimulante como para que a los once años, y con mucha determinación, le pidiera a su padre que le comprara su primera guitarra. Su papá, tocando la bandola, les mostraba cómo hacer música, a él y a su hermano mayor, quien ya tocaba y celaba el uso de su guitarra; tal vez por eso su obsesión con tener la suya propia:

Una vez me corrió de aquí a allá, con la amenaza de darme “juete” porque le reventé una cuerda a la guitarra. Yo estaba chiquito y le gritaba: “¡Algún día tendré mi guitarra y no se la prestaré!”. Y lloraba. Y ya cuando mi papá me compró una, entonces yo lo miraba. Había un señor que tocaba, que se llamaba Pacho Bustamante, y cuando él se ponía a tocar, yo cordeaba la ruana así. Yo miraba y así, todo como él hacía y yo procuraba que no me viera. Y yo así haciéndole a las posturas. Y cuando llegaba a la casa, pim pum pum pum, iba sacando el disco. Así empecé.

Sus primeras canciones, “Métale candela al monte”,<sup>48</sup> de Los Relicarios, “Las golondrinas”,<sup>49</sup> interpretada en la época por Tito Ávila, y “A Potrerillos no vuelvo yo más” del “Burro Mocho” Noel Petro, fueron suficientes para que los adultos lo llevaran a animar fiestas. Sin embargo, su curiosidad y el deseo de aprender más repertorio fueron más allá:

En ese tiempo salían [las canciones en discos] *long play* y de 44 [revoluciones]. [...] Un tío tenía una vitrola y un arrume de discos; entonces, yo me iba para allá: “Tío, quiero ver si me puedo aprender tal”. “¡Claro m’hijo! Tenga mucho cuidado con la aguja, no la vaya a dañar”. Entonces se le daba cuerda la vitrola tra, tra, y cuando ya trancaba, “Ahí, déjela ahí”, y le corría aquí y póngala: “¡Pasito con la aguja, no la vaya...!”. Y yo siga ensayando en la guitarrita, y así seguí.

---

48 Para escuchar “Métale candela al monte”: <https://www.youtube.com/watch?v=dCHIReE7rfc>

49 Para escuchar “Las golondrinas”: [https://www.youtube.com/watch?v=vpP\\_qJGgBCc](https://www.youtube.com/watch?v=vpP_qJGgBCc)

Don Abelardo también recuerda los programas y cantantes de radio por la época en que tenía dieciséis. Escuchaba el programa del "Tío Pacho" *La Voz de la Víctor* y las rancheras de Antonio Aguilar, Cuco Sánchez y Las Hermanitas Calle. Cuando la afición cogió fuerza y ya tocaba con sus hermanos, nació el Trío Continental, esta vez sin la participación de su padre. ¿La conformación? Una guitarra puntera, otra marcante, guacharaca y voces. Con el trío viajaron para tocar en *La Voz de la Víctor*, en tiempos en que el transporte a la urbe se hacía en camiones de carga en horarios restringidos, y cuando el gran Sumapaz aún no se pensaba —en discurso— como parte de Bogotá. Sin embargo, paulatinamente, al igual que sus hermanos, don Abelardo se empleó en Bogotá trabajando en el servicio público durante un año como taxista, y por cinco años cargando papa en Sumapaz. Así las cosas, la música continuaba como una afición familiar.

Los domingos ensayábamos. Por eso no cobrábamos, porque nosotros no nos dedicábamos a la música a fondo, como decir "Bueno, vamos a ensayar y vamos a cobrar, vamos a vivir de esto". No. ¡Nos gustaban los carros! [...] Por ese motivo nosotros no cobrábamos. Una fiesta, como por decir algo bueno, decíamos "Vamos allá donde el vecino". Y eche la ruanita. "Camine, le damos una serenata". Entonces reuníamos para el aguardiente entre todos, a ver cómo nos tocaba. Pero en esos tiempos tocaba el chirrinche que sacaban aquí; yo tenía una tía que sacaba ese gorrión: "¡Bueno, bueno! Vamos donde mi tía a que nos venda unas cinco botellas. Y nos íbamos y le dábamos serenata, ¡y a bailar se dijo! Entonces, nosotros, toque que los otros bailen, y así la pasábamos chévere.



Don Abelardo Ríos.  
Fuente: Mirez Comunicación S. A. S.

Con la música, don Abelardo pudo sortear episodios propios de las épocas de conflicto entre guerrilleros y el ejército. Sirviendo a las necesidades de cada cual, sin importar el bando, buscaba deleitarlos con un buen toque de su música predilecta. Así conoció y tocó musiquita de Guillermo Buitrago para el líder campesino, activista social y político Juan de la Cruz Varela, en un lugar conocido como El Rincón de las Ánimas, en la vereda Chupaderos. Por el año 66, el "grupo Varela" ejercía el control territorial en Sumapaz, Cabrera, San Bernardo y "todo eso". En las épocas de restricción de alcohol y música por los toques de queda guerrilleros, don Abelardo, "emparrandao" con los compadres, se salvó cuando al sorprenderlos la guerrilla, sacó de su repertorio dos temas guerrilleros que había aprendido en caso de que los requiriera.

*"Es mi orgullo haber nacido en Marquetalia, tierra bella de nuestra comunidad, la tierra donde nuestros campesinos luchan por la libertad. Es orgullo de la mujer que es colombiana, que hace parte de la lucha popular, ingresando a los frentes guerrilleros, a los frentes guerrilleros para así poder triunfar...". Y le canté esa y se fue. No volvieron más. [...] Le canté otra también [canta]: "A los chulos de Villarrica les gusta comer tamales. Se les cayeron los dientes de morder los liberales. Los chulos tienen cañones, nosotros también tenemos. Luchando como leones, en el monte nos veremos..."*

Don Abelardo es de familia grande. Con la llegada de sus tres hijos, engendrados por la mujer que hasta hoy lo acompaña de la mano y en todo paso y hazaña, continuó la tradición. Conformó con ellos la agrupación Los Ríos, que interpretaba merengue campesino, vallenatos de Alberto Fernández, Bovea y sus Vallenatos, música del llanero Genaro Cruz y el infaltable, la

música de su más admirado artista: Rómulo Caicedo. Don Abelardo plantaba la semilla de la tradición: “Yo, cuando me iba de viaje, les ponía tarea: ‘Bueno, este disco lo sacan; cuando llegue ya lo tienen’. El chiquitín ponía el disco de Pedrito Fernández. Nosotros tenemos grabaciones de 1992 y del 94, cuando él era un niño. Tenía como siete añitos, mi hijo. Yo tocaba la guitarra, y ellos cantaban. Entonces les fue naciendo [la afición]”.

Sus hijos, como él, también son amantes de los carros y se dedicaron laboralmente al manejo de tractomulas, por lo cual, para ellos la música también es una afición, aunque la han consentido como algo sagrado. Pero la historia de los Ríos y de don Abelardo también está marcada por cosas de la vida que solo con el tiempo y sabiduría se comprenden. El fallecimiento de su hijo mayor, Leonardo, quien tocaba la guitarra puntera en el conjunto, fue una de ellas. Partió, pero no sin antes dejar una semilla sembrada en su pequeño hijo, el nieto de don Abelardo, quien recoge como ninguno la tradición. Abelardo ha rendido tributo a su hijo Leonardo componiendo para él, tocando para él y esmerándose por enseñarle a su descendencia la pasión que comparte toda la familia:

El chiquitín, lo más curioso que es mi chinito, el que quedó solito. Él vive en Madrid [Cundinamarca], y ¿sabe cómo hacemos para enseñarle? Por teléfono. Por teléfono él me llama: “Abuelito, esta canción ¿Cómo va?”. Entonces: “Tóquela, papito, un poquito”. Afina la guitarra allá, yo en Bogotá. O si no, por audio, o llamada de video, y así: yo tocando acá y él allá. Y cuando acompañamos, él pone el altavoz y toca. O si no, pone el video del papá, porque eso está en YouTube, y él tiene el televisor con internet, entonces escuchando al papá [va aprendiendo]. Cuando yo fui un día, tocó para mí con

la guitarra bien afinada: "Ole, papi, ¿y a sumercé quién le afina la guitarra?". Dijo: "Pues yo, abuelito. Yo puse el video, y así como tocaba mi papá, qué le digo, así hasta que la igualé".

En la actualidad, los Ríos amenizan fiestas, graban, hacen presentaciones, compran equipamiento para una mejor puesta en escena, pero, sobre todo, disfrutan la oportunidad de hacer música juntos, como familia, aprovechando ese vínculo profundo, fuerte, que los mantiene unidos alrededor de un sancocho, en el goce de un punteo, la contemplación del páramo o ante una letra inspiradora.



Agrupación Los Ríos. Fuente: Mirez Comunicación S.A.S.

Como en las músicas de tradición, don Abelardo, representa a ese músico mayor, la guía, la sabiduría, quien porta un conocimiento de respeto. De él también aprenderían músicos como Germán Martínez, de Los Reales del Nevado, y sus hijos y nietos, que lo siguen, lo escuchan, aprenden de él, lo admiran, mientras toca y habla de la vida. Don Abelardo y su música representa, en este proyecto, volver a la tierra, a la memoria, a los vínculos, a la familia, a la majestuosidad de un páramo que no conocemos —por suerte, ¿o no?—, a una forma de escucha, a la esencia de lo que somos, a la alegría y disfrute de lo sencillo, al goce del encuentro, porque, como él dice, “¿Mi legado? Para mí, es la recocha”.

## DON RAIVEL OVIEDO

### El deambular de un vallenato: dinastía y corazón

Los Oviedo, Los Comandantes y José Rivera

**Don Raivel es un nómada. La música para él es la oportunidad** de salir para ir a encontrar lo que está necesitando. Bogotá ha sido su centro de operaciones, aunque no han faltado grabaciones en Medellín, un periplo por Pereira Cali, y temporadas en Buenaventura. Bogotá, sin embargo, ha sido fundamental en su carrera: es la tierra de las oportunidades, el lugar donde siente que se valora la cultura y están pendientes de los artistas. Antes

de darse cuenta de la política cultural, cuando desconocía el campo de posibilidades que cubre, todo era más difícil. Llegar a la capital lo hizo consciente de su profesión.

Bogotá, en su cabeza, es una babel, un mundo lleno de personajes, géneros musicales, el lugar donde se sintetiza todo el país, el sueño y las aspiraciones de muchos. Es como un trampolín para quien aspire a salir a países hermanos o conquistar mundos lejos. La clave de la ciudad, para Raivel, es que en ella se dan las oportunidades. Sonríe al pensar: "Bogotá es del género nuestro: vallenata". Aunque reconocer que anteriormente decían que no era del agrado de la gente, la gente se va contagiando, y con la llegada de inmigrantes de la costa, poco a poco los residentes en la ciudad se van entusiasmando y van apreciando cada vez más este género.

La música, para él, es la cultura, un don que Dios otorga a personas y que suele revelarse en dinastías familiares: es un asunto que viene en la sangre, algo que se comienza a conocer por el deseo de que la gente esté contenta, que la pase bien. Y puede llegar a convertirse en una profesión en la que se tienen buenos y malos momentos, porque no todo es color de rosa. Don Raivel enfatiza que no todo es felicidad, que existen humillaciones; como en todas las profesiones se tropieza con mucha gente mala, pero también buena. La lucha no ha sido fácil, ya que anteriormente en Bogotá —sostiene Raivel— se escuchaba pura carranga y música tropical; ahora el vallenato va en alza, y ha alcanzado un punto en que es escuchado también por gente del exterior. Hoy, según su percepción, a la mayoría le gusta el vallenato. Esta aceptación ha significado para Raivel ser testigo de un aumento de la demanda de esta música y el nacimiento de la ciudad como cuna de importantes cultores del género, incluso de ganadores de los más importantes festivales, como el de la Leyenda Vallenata. Beto Jamaica es un buen ejemplo de ello: siendo bogotano, brilló en Valledupar y lo declararon rey vallenato.

Raivel Oviedo.  
Fuente: Mirez Comunicación S.A.S.



Don Raivel también es consciente de la proliferación del género en Boyacá, donde el nivel ha subido mucho: "Hay unos muchos que lo hacen mejor, incluso, que los propios costeños", resalta. Pese a que Valledupar oficialmente es la capital del vallenato, reconoce que la mayoría de artistas son de los pueblos, salen de ellos y buscan la ciudad para darse a conocer, "pues, gracias a Dios, entre más días, pues más adelante. Ya la juventud va inventando cosas diferentes".

Uno de los puntos altos de su carrera tuvo que ver con su participación en el Festival Vallenato, en Valledupar. Cuenta que fue patrocinado por Discos Fuentes, "porque cuando hay festivales, el artista tiene que ir con unas personas que tengan muchas relaciones con los jurados y con los que manejan el evento". La gente respondió a su música efusivamente, alzándolo y felicitándolo. Un momento inolvidable para la posteridad, un recuerdo del que quedan satisfacciones, memorias y amigos: como queda en las fotos, queda en el recuerdo.

Cuando piensa en su vida artística, siente orgullo genuino, porque "a los artistas se los suele recibir bien, así sean de menos categoría social". Ser reconocido como artista, sentirse un músico de primera categoría, le resulta muy satisfactorio. Pero esa es solo una cara de la moneda. La vida musical tiene momentos complejos, momentos bizarros, inconcebibles... Una vez, viajando de Buenaventura a un pueblo llamado La Bocana, el mar se enfureció cuando estaban metidos en una lancha en alta mar. La marea los levantaba metros ¡Altísimo! Ese día llegaron a creer que se iban a hundir. El susto se apoderó de todos. Fue una experiencia muy desagradable. O también las veces en que se forman disturbios y peleas: estar en medio de disparos y no entender el porqué de esta situación, sentirse asustado por no saber dónde está el instrumento ni los compañeros, momentos en que todo se

torna caótico e inseguro. En contraste, hay momentos agradables, como cuando se hace una fiesta bonita, en la que la gente le expresa afecto al artista, le brinda comidas sabrosas, cuando el trato es educado y atento. O como cuando "se consigue una novia", señala con picardía. Don Ravel está en sintonía con el poema de Neruda: "los marineros besan y se van; en cada puerto una mujer espera, los marineros besan y se van".



Carátula del cd *Con el alma para mi gente*, de José Rivera y Ravel Oviedo.

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=BX6wH8Ydnh0>

Pero este es otro tiempo, el tiempo de recordar. Los años no han pasado en vano. Vuelve a sus recuerdos con alegría. Refiere que su bisabuelo y su abuelo tocaban música clásica en el acordeón. En ese tiempo no existía lo que hoy se conoce como *vallenato*: era sencillamente algo llamado *música de acordeón*. Aún no había nacido el vallenato, una música que, de hecho, en sus inicios se ejecutaba con guitarras. Mas tarde, según reza la leyenda, el acordeón llegó a Riohacha y pasó, por intermedio de Francisco el Hombre, a Valledupar, donde se asentó y tomó carta de

ciudadanía. Los acordeonistas fueron naciendo en El Paso, en Valencia y en otros tantos lugares. Más tarde se crearía el Festival, y la institucionalización del nombre fue *música vallenata*.

Don Raivel guarda en la memoria fragmentos de ese tiempo. Reflexiona sobre esa influencia musical cuando apenas era un niño: "Cuando uno nace, lo que hace es lo que ve en la casa; eso aprende, y yo vengo de una dinastía". En efecto, hace ochenta o cien años sus abuelos, según cuentan, llegaron de Oviedo, España, y, según dicen, llegaron con dos acordeones. El uno se fue para el Magdalena, cuando aún no existía el departamento del Magdalena, y el otro se quedó en Sincelejo. Desde ahí surgió todo, se regó la semilla: abuelo, papá, tíos... Al punto de que, en realidad, casi todos los de la familia tocaban algún instrumento. Así explica la existencia de la saga: "La sangre se va corriendo, y el otro también aprende, y el otro... Uno, desde que nace, va viendo, y aprende sin que nadie le enseñe". Hoy, además de tocar, trabaja como maestro de acordeón, cuenta, era distinto: no les enseñaba nadie.

La música se va transformando: "uno va cambiando los ritmos, porque también va naciendo gente de otras familias, como los López, los Zuleta, que también son dinastías. Nosotros somos la dinastía Oviedo, y luego se va pegando al que le va gustando, va aprendiendo [...]. Yo tengo cuatro hijos vivos y, de los cuatro, tres son músicos". Sin dudar lo siente músico, artista, y fundador de un segmento de la dinastía. Dos nietos siguen sus pasos.

Pensando en su futuro, reconoce, de nuevo, la suerte de estar en Bogotá. Pero ha experimentado en carne propia que la música no es un camino sencillo:

Falta todavía valoración, claro. Creo que, en la cuestión de la cultura, todavía falta, porque a veces hay artistas

que no tienen la fuerza, de pronto económica, ni la mente, aunque son buenísimos, pero no llegan hasta donde está la cultura. Y de pronto porque no conocen eso, o de pronto porque no hay quien los apoye. Eso falta.

Por ello, para salir adelante con la música, considera que es fundamental hacer muchas conexiones, hacer publicidad. Eso ha hecho con su grupo, Los Comandantes de Vallenato, con sus clases, tanto con tarjetas como por internet. En las emisoras ha tenido que hacerse amigo de los locutores para que pasen un disquito, así haya que dejar propina, "cualquier cosita". Claro que en las emisoras grandes "piden mucha plata".

A don Raivel le gustaría ser recordado como una persona noble, sana, honrada, trabajadora y de fama, porque eso es muy bonito. Él cree en las redes del afecto. Es el principio según el cual, "si a uno lo distinguen y lo aprecian, van a querer a su hijo, a su nieto". Por eso considera importante que sepan que fue una persona que trabajó por ser alguien en la vida, que puso en juego lo que la vida le puso por delante.

A veces, [...] hay personas que tienen el don, pero no se preocupan por la vida, [...] no buscan la forma de salir, de darse a conocer, de ser alguien en la vida. Uno tiene que, por regla, nunca quedarse con lo que le gusta, sino que hay que impulsarlo adelante, sea en la profesión que sea. Siempre tratar de surgir y de darse a conocer, y de darle a conocer a la gente el propio arte. Eso desearía yo, que a los nietos míos, nadie les hable mal, sino que, por el contrario, les digan: "No, su abuelito, su papá, fue un personaje tan bueno, muy buen artista. Fue una buena persona. Fue una persona educada, una persona con mucha civilización, de mucha actitud".



Los Comandantes del Vallenato.

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=oms9WPuTYVI>

Este artista, que reconoce en Alejo Durán un referente —porque fue un artista que arreglaba canciones mentalmente—, se siente plenamente identificado con Diomedes Díaz, por considerar que todo lo hizo de modo natural: era un artista privilegiado, con mucha inteligencia para conseguir que todo lo que hiciera le gustara a la gente.

La vida sigue, y Raivel sigue en la brega. Ahora está con su grupo en Las Serenatas de Bogotá, confiando en que la rueda del destino gire de nuevo a favor de su sangre, de esa dinastía de la que está tan orgulloso y que honra de la mejor manera que puede.

# DON GUILLERMO MODESTO SÁNCHEZ

2017

## Músico y gestor de sueños

Conjunto de la Provincia de Egidio Cuadrado,  
Camucol, Mopac, Funartub

**Don Guillermo nació el 9 de diciembre de 1955 en Tocaima,** Cundinamarca. Es el único músico de sus seis hermanos y, por tanto, el único heredero de la vena musical que cultivó su papá. Su "viejo" interpretaba la bandola, la guitarra y el tiple, y conformaba la agrupación Trío Gran Colombiano, que tocaba música instrumental, "pasillos increíbles... ¡Eso era espectacular escuchar esos temas!", recuerda. A pesar de la reticencia de su padre a ser músico, por aquello de los vicios, a Guillermo le intrigó la música desde siempre; a los once años, ya radicado en Bogotá, empezó a cantar.

Vivía en la calle 155 con carrera séptima, en el actual barrio Barrancas. Eran tiempos en que Usaquén era todavía una vereda. Conociendo las necesidades económicas familiares, don Guillermo muy pronto, y con todo gusto, aceptó la oferta de un compañero de cantar para ganar unos pesos. "¡Sí! Entonces empecé a ejecutar las serenatas en el norte de Bogotá, en San Cristóbal, en Lijacá, en San Antonio, en La Caro, cuando todo eso eran unas vereditas; eran casitas pequeñitas y todo lo que hoy está construido eran terrenos donde se sembraba

papa y verdura". Con el tiempo, el gusto se transformó en un oficio, cuando por asuntos del destino, en Barrancas se instaló un músico llegado de Villanueva, La Guajira, el rey vallenato Egidio Rafael Cuadrado Hinojosa.

Con Egidio Cuadrado me presentaron; yo me presenté con él, y él dijo: "¡Huy, hermano! Usted es el que me sirve". Porque yo tocaba la guacharaca y esas cosas. "¡Camine!". Y entonces empecé a hacer el enlace con el vallenato, siendo que yo en mi vida nunca había tocado un vallenato, pero lo entendía por la parte auditiva y musical. Enseguida Egidio me dijo: "¡Listo, hermano! Usted se queda con el conjunto, con nosotros, y vamos a empezar a trabajar".

Tocando la guacharaca, la guitarra y haciendo coros, don Guillermo trabajó por doce años en el Conjunto de la Provincia de Egidio Cuadrado. Gracias a ello, entraría en contacto con grandes personalidades, como el maestro Rafael Escalona y Gabriel García Márquez. "Yo miraba y decía: '¡Esto me parece un sueño!'. Estar yo con semejantes eminencias, gente del folclor colombiano, y yo, ¡un cachaco metido entre todos los costeños! ¡Hermano! Tocando la guacharaca y haciendo coros. ¡Pues, eso era fantástico!, obviamente". Asimismo, viviría en La Guajira, El Molino, La Paz —de donde son los hermanos López— y en Villanueva —de donde provienen los hermanos Zuleta, El Binomio de Oro, Egidio Cuadrado y su familia—. Fueron experiencias que le permitirían conocer la música vallenata en toda su expresión. A pesar de ello, y de su amistad con Egidio, Guillermo decidió retirarse, buscando proyectar su liderazgo musical y artístico.



1985 Egidio Cuadrado. Fuente: [https://www.google.com.co/search?q=egidio+cuadrado&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiOmabb\\_oHYAhVDPCYKHWHBwAQ\\_AUICigB&biw=650&bih=483#imgrc=ZZWhRDbrRle1VM:](https://www.google.com.co/search?q=egidio+cuadrado&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiOmabb_oHYAhVDPCYKHWHBwAQ_AUICigB&biw=650&bih=483#imgrc=ZZWhRDbrRle1VM:)

Inquieto y buscando ampliar su formación musical, ingresó a la academia Luis A. Calvo a estudiar teoría. Allí conocería a Rolando Chamorro y a Gilberto Bedoya. Con esa experiencia le nacería el “gusanito” en su corazón y mente por la música andina colombiana: “Y dije: ‘No, por aquí es que es lo mío. Esto es lo mío’”. Según cuenta, allí recibió lecciones de guitarra con el maestro Gentil Montaña, y se graduaría como asesor pedagógico, rol que conscientemente, y por decisión, no ejerció. Don Guillermo quería tocar de lleno. Se vinculó al mundo de los tríos y a Camucol, centro artístico de la época, ubicado en la calle 20 con carrera octava —posteriormente en la calle 32 con avenida Caracas—. El espacio congregaba a músicos de cuerda pulsada que interpretaban bolero y música colombiana, entre ellos a don Carlos Montaña. Allí duró un tiempo dedicado al mundo de la serenata. Sin embargo, tras su llegada al sector de La Playa, descubriría, sin sospecharlo, otra faceta de su proyección profesional y vocación: la gestión cultural. Don Guillermo reconoció rápidamente los problemas que aquejaban a aquel espacio tan importante para la dinámica laboral de los músicos de trío, mariachi, como la venta de estupefacientes y la inseguridad. Por ello, empezó a contactarse con colegas, líderes como Manuel Parra y Raúl Chacón, que compartían la idea de transformar La Playa. Así surgiría la Asociación Movimiento Popular Artístico Colombiano (Mopac):

Buscábamos tener una organización que llenara los requisitos de ley para hacer convenios con el Instituto Distrital de Cultura y Turismo [...]. Mopac hizo una gestión bastante dura, bastante extenuante. Yo me di a la tarea de golpear puertas con la Secretaría de la Alcaldía Mayor de Bogotá, con el Ministerio de Cultura... En fin, visité muchos sitios y hubo puertas que se me abrieron, y otras que no. Entonces toda esta información llegaba

a la comunicación de la oficina de Mopac. En ese entonces, los compañeros no lograban entender cuál era el ejercicio de la organización, y surgieron problemas internos, así que yo me retiré de Mopac.

No tardó en crear, con otros colegas, la Fundación de Artistas Urbanos en Bogotá (Funartub), una ONG para celebrar convenios interinstitucionales en favor del fortalecimiento de la música popular en Bogotá. Así inició una relación con la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, y con el naciente Idartes, hacia el año 2000. De ello surgiría el Festival de Música Mexicana en Bogotá, creado en el 2002 y apoyado por la Alcaldía hasta el 2010.

Empezamos a gestionar con la Alcaldía Local de Chapinero y la empresa privada. Entonces surgió la idea de hacer el Primer Festival de Música Mexicana en Bogotá. Eso fue en el año 2001. Hice un convenio con una organización que se llamaba Corpo Chapinero, un ente integrado por todos los comerciantes de Chapinero, y les insinué hacer un festival de mariachis, para que nos apoyaran económicamente, porque Idartes todavía no nos daba absolutamente nada, no había credibilidad... Obviamente, no nos conocían. Entonces [...] conseguimos una platica. Con esa platica conseguimos una tarima de esas de medio pelo, una carpeta y unos micrófonos, e ¡hicimos un festival de música mexicana con doce grupos de mariachis de La Playa! Entre esos, el mío y el de un compañero que estaba gestionando, que se llamaba Máximo González. Bueno, gracias a ese ejercicio [...] entablamos relación con Idartes, que se interesó por el tema [...]. El Segundo Festival de Música Mexicana ya fue mucho más amplio, más grande, con convocatoria, y participaron los mariachis del norte, de la 116; los del

sur, los de Suba y los de La Playa. Reunimos más o menos unas setenta agrupaciones de música de mariachi, con una convocatoria y una audición en La Media Torta. De allí salieron diez grupos profesionales para participar en la final del Festival de Mariachis, que se hizo en el parque de Lourdes, en coordinación con Idartes y con la Secretaría de Cultura. Armamos dos tarimas, una abajo y otra arriba. En la de abajo se presentaron Patricia del Valle, los artistas del momento invitados por el Festival, y en la final, el parque se nos llenó: ¡Eso fue una multitud! ¡Fue espectacular! [...] En el año 2010 hicimos un festival, pero unas organizaciones que supuestamente existen en La Playa no dejaron que la población de mariachis participara con toda la amplitud, y entonces nos tocó hacer como unas figuras específicas para invitar a los mejores mariachis e hicimos el Festival en la plazoleta de las Américas, en el centro comercial Las Américas. ¡Eso fue un éxito total! Como artista invitado fue Fernando Valente, e invitamos a otros artistas. No, ¡eso fue espectacular!

Sin embargo, por “rumores de serenata” y desavenencias, el modelo de gestión cambió en el 2011 con Idartes, y aunque don Guillermo pudo realizar la última versión del Festival con éxito, tras su gestión, en el Royal Center de la calle 63 con carrera 13, finalmente dimitió, tras la falta de reconocimiento del trabajo por sus colegas, y un desaire de la Embajada mexicana, con la que buscaban el intercambio de artistas. Con honestidad le respondieron: “Don Guillermo, yo lo felicito de todo corazón; ustedes son unos verracos los colombianos, pero el gobierno mexicano, y en todas las embajadas [...], no le dan un solo peso, ¡un solo peso!, a nadie que no sea mexicano”. Ello condujo a Guillermo a cuestionarse sobre el sentido de lo que hacía, y llegó a la conclusión de era mejor no continuar con la gestión.



Mariachi Juvenil Trompetas de Oro.

Fuente: <http://mariachijuventiltrompetasdeoro.com/>

Posteriormente, Funartub realizaría un convenio con la Fundación Universitaria Los Libertadores —con patrocinio de Idartes y la Alcaldía de la localidad de Chapinero— para fortalecer la formación de los músicos en vihuela, violín, trompeta, guitarrón y canto. De esa gestión se beneficiarían ochocientos músicos. Sin embargo, don Guillermo finalmente desistió de seguir acompañando de forma directa al gremio de mariachis, y se concentró en su motivación inicial: la transformación de La Playa. Pero es crítico al respecto. Comenta que, aunque esta es considerada patrimonio cultural de Bogotá, está abandonada, lo que afecta el oficio de los músicos que allí se reúnen. Así, decidió trabajar por el sueño de la construcción de la Villa Artística Internacional:

El tema de La Playa se ha tratado en más de siete u ocho administraciones de la Alcaldía Mayor de Bogotá.

Nosotros les pedimos a las universidades de la localidad que nos hicieran una maqueta, y ellos nos colaboraron. Nos ha ayudado la Javeriana, la Santo Tomás. Porque todos ven con buenos ojos el tema de la Villa Artística Internacional.

¿Qué es la Villa Artística Internacional en la imaginación de un músico como yo? Muy sencillo: la serenata es un ícono empresarial; la serenata no solamente mueve las siete canciones que uno va a cantar allá donde va a ir a cantar: la serenata mueve flores, mueve recordatorios, mueve champaña, mueve moños, mueve una cantidad de artículos que se integran a la serenata. Entonces, en ese orden de ideas, una villa artística tiene que tener hotel para los músicos que lleguen de otras ciudades y que vengan de momento, [para que] tengan dónde quedarse en su espacio y con su gente. Tiene que tener teatro, tiene que tener auditorio, una tarima para que todos los días se hagan presentaciones artísticas de los seis géneros que mueven la serenata en Bogotá y en Colombia: trío, mariachi, vallenato, llanero y orquesta. Tiene que tener peluquería, sastrería, porque las personas que hacen los vestidos de mariachis necesitan un espacio ahí. Tiene que tener zapatería, lustrabotas profesional, ¡no un tipo vendiendo vicio en la 55! Tiene que tener parqueadero, porque este es un ente que se va a convertir en un *marketing* turístico. ¿Qué haría yo como director de la Villa Artística Internacional? Haría convenio con todos los *clusters* turísticos de la ciudad de Bogotá, empezando por el de La Candelaria. ¡La Candelaria mueve un *cluster* turístico impresionante! Y La Candelaria vive de eso, del turismo, y yo he ido allá a participar en ese cuento con una edil de aquí

de Chapinero. Nosotros estamos haciendo el *cluster* turístico de Chapinero, y para que eso sea incluyente invitamos a la música popular urbana. Están metidos los hoteles, están metidas las casas de eventos, los restaurantes, ¡todo el cuento! Y si nosotros miramos Chapinero, esta es la única localidad en Bogotá que mueve el 70% de la producción económica en la noche. Porque es una localidad productiva nocturna. Está la Zona Rosa, está la calle 93 y todo lo que maneje eso a su alrededor. Aparte de eso, en la localidad de Chapinero está el grupo LGBTI, que también mueve mucho el tema de las serenatas. Ellos contratan serenatas, tríos, mariachis, y la vida nocturna de ellos es muy agitada. Entonces, mirando ese orden, una localidad como Chapinero, que tiene la mayor influencia en términos financieros —porque las principales oficinas de los bancos están en Chapinero, están las mejores universidades del país en Chapinero—, ¿por qué no tiene que tener la Villa Artística Internacional? Esa es nuestra lucha, la que estamos haciendo con la actual administración. Ya tuvimos una reunión con el director de Emprendimiento de Empresas Culturales, y él vino a Chapinero, y lo llevamos a la calle 55. Yo le mostré todo el tejemaneje, todo de lo que se trata La Playa, lo que hacen los músicos, cómo viven, en qué están, en qué condiciones están, cómo están, para que vieran que lo que se está pidiendo no es un sueño, sino algo que puede ser una realidad. Es algo tangible. Si nosotros cogemos la serenata y la volvemos una empresa, pues obviamente eso le va a dar beneficios a la ciudad, porque se vuelven un instrumento legal el turismo, los músicos y, por ende, el mundo entero, porque... La gente cuando va a México, en la Ciudad de México, lo primero que le llama la atención es ir a la

plaza Garibaldi, así sea, lo que siempre la gente quiere ir a la Plaza de Garibaldi a conocerla, porque el solo hecho de nombrarla llama la atención. Entonces, imagina en Bogotá La Villa Artística, o el nombre que sea. Pero la gente, si todos los días hacemos presentaciones de artistas ahí, profesionales —porque eso va a tener obviamente un control, unas normas—, eso va a llamar la atención y va a producir entradas financieras para todo el mundo, que es lo que se necesita.

Don Guillermo es un hombre de ideas y sueños grandes, sueños que no son solo suyos. Anhela mejorar la calidad de vida de los músicos de la ciudad, sus condiciones laborales y de seguridad social. Piensa que es necesario su carnetización, considerando la importancia de una categorización laboral que permita regular la baja del mercado e impulsar la profesionalización del sector. Considera que la serenata es un motor de desarrollo cultural, social, económico y turístico de la ciudad, y que, por ello, hay que darle chance a la Villa Artística Internacional. Aunque conoce las debilidades de los músicos en temas de gestión y administración, cree que esos problemas se pueden superar con la formación y el acompañamiento, y que, a pesar de los desaciertos de las instituciones y la política pública, de la falta de apoyo y de reconocimiento al oficio de gestor, los proyectos se sacan adelante, aunque no siempre se gana; sin embargo, confía en el poder de la música para abrir puertas, porque la música “tiene esa magia, tiene ese don”, y por ello apuesta.

# QUIEN LA VIVE ES QUIEN LA ESCUCHA: EL PAPEL DE LA RADIO EN LOS RELATOS DE LA MÚSICA POPULAR EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

## **Reparando en las historias y relatos, es indudable el papel**

que cumplieron la radio y la televisión de la época, tanto para la divulgación y promoción de los músicos y agrupaciones, como para la formación de la escucha y el gusto musical de la ciudadanía. La realización de una programación viva<sup>50</sup> tuvo una gran incidencia en la promoción artística, y fue paralelamente una fuente de empleo para los músicos. Buscando exaltar “las más auténticas expresiones del arte popular colombiano” con las “voces y melodías de la patria”, según presentaba el locutor Jairo Correal Bernal en 1963, la emisora Radio Santafé promovió el trabajo de agrupaciones

---

50 El término usado por Hernando Téllez (1974) se refiere a los programas radiales con actuaciones de músicos en vivo, y también a los dramatizados en directo que dieron lugar los radioteatros y a las radionovelas, entre otras expresiones.

como *Nocturnal Colombiano*,<sup>51</sup> del maestro Oriol Rangel, el Conjunto Granadino, de Hernando Rico Velandia, y la Estudiantina Santafé.

Una muestra ejemplar es el caso del Trío Tropical, de Alberto Amaya, que trabajó casi doce años interpretando música romántica y colombiana en el programa *La hora de los novios*, presentado por Jorge Reyes Corso, conocido como *don Ruby*. Por su parte, Radio Nacional promocionaba el trabajo del trío Los Montaña, y Radio Continental, temporalmente, contrataba a Los Hermanos Escobar para animar su programación. Adicionalmente, la radio abría un espacio de visibilidad para músicos aficionados y emergentes, en el marco de programas de concurso en vivo como *Futuras estrellas*, de Radio Continental, y el programa *Serenata galante*, en Radio Súper, espacios determinantes en la carrera artística de músicos como Alberto Amaya.

Con el desarrollo de las radiodifusoras, el uso de música en vivo fue una estrategia para la competencia dial. La Voz de Bogotá, por ejemplo, disputó en su momento el liderazgo con la emisora Nueva Granada realizando presentaciones de programas en vivo con los mejores conjuntos de la época, como la Jazz Band, del maestro Anastasio Bolívar, y la orquesta Efraín Orozco y sus Alegres Muchachos, del compositor caucano Efraín Orozco Morales (Téllez, 1974). Asimismo, emisoras como La Voz de Bogotá, La Voz de Colombia y Radio Continental de Bogotá buscaban las grandes figuras de la música, que llegaban al país como una forma de cautivar audiencias. Desde sus inicios, las

---

51 Su trabajo se puede consultar en <https://www.youtube.com/watch?v=KIFavCIGmOo>

radiodifusoras creyeron en el valor de la programación y de los músicos tocando en vivo:

Quienes vivieron la época inicial de la radiodifusión colombiana recuerdan con nostalgia la programación de la época y la preocupación de los empresarios por abrir frente de trabajo a los artistas, muchas veces pagándolos de su propio bolsillo, otras permitiéndoles su colaboración gratuita, porque la propaganda incipiente y el medio de radio completamente nuevo, no conseguía patrocinadores para asumir los costos de una programación "viva". Por ejemplo, el primer programa con orquesta que se transmitió por la emisora *НКО*, de Medellín, fue pagado por su director Pietro Mascheroni, para que Fabricato y la Compañía Colombiana de Tabaco se convencieran de que sí era posible presentar programas vivos y que una orquesta podía escucharse bien a través de los micrófonos de carbón y de cristal usuales de aquella época. (Téllez, 1974, p. 23)

Pero la exigencia de una programación viva se traducían en exigencia artística. Los músicos vinculados a los programas dedicaban muchas horas a ensayos semanales para pulir la ejecución que harían en ese momento único de la transmisión, cuando quedarían en evidencia la alta calidad interpretativa, la buena producción y la calidad de los arreglos y las composiciones, así como la consolidación artística de las agrupaciones. Tal nivel de exigencia respondía a la preocupación de los radiodifusores por una producción responsable, técnica, organizada y exenta de improvisación, que se reflejaba en la calidad de los programas en vivo, fueran musicales o dramatizados, que emitían desde sus estudios: "Todo programa era debidamente ensayado y medido, y los libretos, cuidadosamente elaborados

con gran preocupación por la sintaxis, y leídos por las mejores voces del micrófono” (Téllez, 1974, p. 38). Podríamos decir que la radio de la época influyó en la educación musical de la ciudadanía, tanto por los altos estándares de calidad artística como por la calidad en los ejercicios de apreciación musical que elaboraban invitados especializados y los locutores de la época.

En este sentido, podría decirse que los jóvenes radiodifusores de los años treinta eran inéditos gestores culturales: les interesaba promover la literatura, la música colombiana y clásica, y pensaban seriamente en la formación y los intereses de su audiencia, y por ello vinculaban a locutores especializados a sus programas y emisoras. Por ejemplo, en la década de los cuarenta, diversos poetas y escritores animaban programas de difusión literaria, y se ofrecían ciclos de música clásica en disco y en vivo, explicada y comentada. Entre estos últimos merece mención la serie de conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional, programados regularmente, con el patrocinio de J. Glottmann S.A., con conciertos de entrada libre cada domingo, primero en el teatro Colón, y luego en el teatro Colombia. Las explicaciones musicales estaban a cargo de Otto y León de Greiff, y eran transmitidos por Radio Nacional y La Voz de Colombia (Téllez, 1974, p. 71).

De esta forma, la programación de la radio comercial dedicaba espacios suficientes a la radiodifusión cultural y no había emisora, grande o pequeña, de las capitales o de las poblaciones secundarias, que no ofreciera diariamente por lo menos una hora de programación cultural, en música y literatura. “Porque toda emisora tenía su hora ‘selecta’, ‘sinfónica’, ‘cultural’, ‘escogida’, ‘literaria’, ‘intelectual’, etc.” (Téllez, 1974, p. 71).

La radio moldeaba, así, el proyecto cultural de una nación, pero, además, reflejaba el proyecto ideológico y político cultural de

la naciente república liberal del siglo xx. El gobierno de Olaya Herrera conocía de primera mano la capacidad influyente que la radio tenía para la construcción nacional, razón por la cual cuidó del nuevo medio de comunicación. Se trataba de una “configuración cultural determinada como cultura popular”. Como lo relata el sociólogo e historiador colombiano Renán Silva (2005), la política cultural de la república liberal constituyó, en su fase original, la construcción de cierta representación de la cultura popular pensada a través de una matriz folclórica, que la recrea como “folclor” y como “tipicidad”. Ello constituyó “la representación oficial (estatal y social) legítima y legitimada de la cultura popular” (p. 21), “que vinculaba una nueva perspectiva entre élites y masas, con una de las más conservadoras y tradicionalistas formas de comprender la actividad cultural popular” (p. 25). En otras palabras, buscaba valorar la sabiduría y sensibilidad de las masas populares como punto de partida para la conducción del porvenir de la república, pero entablando, al mismo tiempo, el proyecto civilizatorio que suponía la modernidad. Para pertenecer al siglo xx, la industria le exigía a América Latina renovar la “imagen del pueblo”, alabando evocadoramente su origen rural para mejor distanciarse de él (Monsiváis, 2000, p. 215).

La radio se convertiría en el vínculo con el centro ideal y real de las naciones, y desde ellas se dictarían las reglas del “sonido popular” en la canción y el habla, con la pretensión de cambiar los protocolos del sentimiento (Monsiváis, 2000, p. 215). De esta forma se configuraba una estética que atendía al refinamiento, la sofisticación y tipificación de las expresiones y tradiciones populares, al tiempo que se forjaba una idea de música nacional y de cultura popular dinámica, en la que orgánicamente terminaron por insertarse los músicos de la época.





Conjunto Nocturnal Colombiano. De izquierda a derecha: Oriol Rangel (piano), Julio Garavito (contrabajo), hermanos Martínez (tiple y guitarra), Óscar Álvarez y Jaime Moreno (flautas). Fotografía tomada del canal Clásicas Colombianas, en <https://www.youtube.com/watch?v=KIFavCIGmOo>

Entender las apuestas y las opciones vitales disponibles para un joven músico en la primera mitad del siglo xx —en este contexto de cambios vertiginosos, en el que la sociedad daba el paso hacia una vida urbana mucho más consistente y en un momento político efervescente— exige comprender los ideales que movilizaron el proyecto social y cultural, con el que los músicos dialogaron desde su producción musical y estética.

En este sentido, se reconoce que a través de la radio se dio “la destrucción del mito de la pureza cultural debido a la operación del mestizaje cultural” (Martín-Barbero, 1991).

*Así, en México se cancela el énfasis rústico de las canciones, el tono de letanía indígena, arrastrado y quejumbroso [...]. Por razones del “ascenso social”, a este sonido de la sierra y del llano lo desplazan el estilo marcado por la educación operística y su conquista de la nota más alta [...]. Luego, entre 1940 y 1960, otro cambio menor pero significativo canjea las voces educadas por la ya marcadas por el apretujamiento urbano, donde al melodrama servido por la técnica lo corrige la ironía de quien canta como se le da la gana en plena desfachatez sensual (verbigracia: Daniel Santos, María Luisa Landín, Alberto Beltrán, Celio González). (Monsiváis, 2000, p. 215)*

Ese contraste, esa nueva desfachatez y riqueza estética, formarían, hacia las década de los cincuenta y los sesenta, a músicos como don Libardo Bedoya, don Tito Nuncira y don Roberto Echeverría, quienes transitaban del bolero a la música tropical, de la música tropical a la salsa, de la salsa al rock, y luego al jazz, por nombrar algunos géneros, una riqueza estética que, como

puntos de fuga, capitalizaron para su interpretación, producción creativa y actitud vital.

En los relatos sobre la radio se atisba esa evocación, no solo estética, sino sentimental. Como Nelson Castellanos (2001) dice,

... el lazo afectivo que cada uno de nosotros puede tener con la radio pasa por ese momento evocativo; la música activa la memoria y nos ayuda a reconstruir fragmentos de nuestras vidas ubicando en el tiempo amigos, experiencias y lugares que les dan perspectiva a nuestras vidas y, sin duda, nos dan pistas para ver la dimensión de nuestros distintos arraigos afectivos. Por supuesto, en muchas historias de amor, la radio ha sido cómplice para la dicha y la desdicha, para complacer con la dedicatoria de una canción o para preferir no recordar cuando se escucha la canción equivocada. (p. 15)

Y es que la radio no solo permitió la construcción de una memoria íntima, sino que también forjó precisamente la educación sentimental de toda América Latina. Según Castellanos,

... la canción romántica es, en principio, (...) conjunto de normas y respuestas aprendidas que aporta la sensibilidad que podrían negarle al oyente su educación y su vida cotidiana (...) que al escuchar por la radio las canciones, tomarán de ella frases y se identificarán con estados de ánimo para incorporarlos a su lenguaje cotidiano. (...) Se afina una aspiración psicológica, la de expresar (de forjar) para el público las emociones que no tienen tiempo de imaginar por cuenta propia. No podré olvidarte jamás... y el oyente se sumerge en "paisajes de ensoñación", no los de su vida específica,

sino la proyección interna de un orden amoroso que, por el hecho mismo de serlo, pertenece a la mitología, a la transfiguración de la realidad. Se intenta apresar la autobiografía ideal de los oyentes, que el ejercicio simbólico y canturreado reanime pasiones atrofiadas por falta de destinatario o exceso de vida conyugal. (p. 18)

Así pues, la radio influiría en un ámbito íntimo, y por consecuencia, se expresaría en la dimensión social. Por ejemplo, la difusión del vallenato con guitarra, del porro o del merecumbé, “es un caso puntual de lo que la radio ayudó transformar en asuntos de sociabilidad en una ciudad como la Bogotá de los años cincuenta y sesenta; capital tímida y pacata bastante alejada de las costas y celosa de ver a muchos mestizos juntos” (Castellanos, 2001, p. 19).

El papel de la radio en la configuración de la subjetividad y los imaginarios sociales, difícilmente puede exagerarse. Uno de sus efectos más interesantes, que han señalado con insistencia autores como Carlos Monsivais y Jesús Martín-Barbero, es que ha dado una fisonomía particular a la identidad latinoamericana. En ese sentido, la educación sentimental de la sociedad colombiana, en buena medida fue configurada por los ondas sonoras de la radio en la primera mitad del siglo xx. No se trata solo de un elemento clave en la construcción de los gustos musicales, o el modelamiento de pautas de consumo o estéticas, sino claramente, un factor fundamental en la educación sentimental. Las formas de sentir el afecto, de gestionar el dolor, de manifestar, disimular o enterrar las manifestaciones del afecto han pasado por la canción y han sido conocidas a través de la radio. Como ha señalado Castellanos (2001), este poder de influencia de la radio se ha establecido “mediante la incorporación y transformación de bienes simbólicos cuya concepción

no cabe en las políticas culturales estatales" (p. 22). La radio no solo creó la identidad nacional de cada uno de los países del subcontinente, sino que configuró un corpus de referencias que son patrimonio de toda América Latina. Gracias a ella, el bolero, la salsa, la cumbia o el tango, por solo nombrar algunos, no son solo géneros musicales, sino continentes simbólicos, auténticas comunidades imaginarias, con frecuencia más acogedoras, plurales e incluyentes que aquellas configuradas por las políticas nacionales, muchas veces marcadas por el énfasis en la frontera, la exclusión y el límite. Y en ese proceso, como hemos visto, los músicos populares sin duda han sido actores sociales fundamentales, dignos de mejor suerte, dignos de la suerte que tuvimos todos al tenerlos a ellos.

# CONTIGO APRENDÍ: FORMACIÓN, PRÁCTICA Y VISIÓN PROFESIONAL DEL MÚSICO POPULAR

*Pienso que la música popular también es culta, aunque de una cultura distinta. Aun la simple música comercial, que no siempre es tan mala como suelen decir los sabios de salón, tiene derecho a llamarse culta, aunque no sea el producto de la misma cultura de Mozart.*

**Gabriel García Márquez**

**En realidad, hasta apenas hace una década hemos comenzado** a comprender las competencias y habilidades que los músicos populares exhiben en sus *performances*. En 2002, Lucy Green publicó su libro seminal *Cómo aprenden los músicos populares: Un camino a seguir para la educación musical*, en el que describió con profundidad las prácticas de aprendizaje informal, conocidas comúnmente como aprendizaje empírico o práctica autodidacta. Según esta autora, dichas prácticas por lo general implican aprender música como una opción personal y espontánea, frecuentemente influidos por un ambiente musical rico en estímulos —por lo general, ofrecido por la propia familia— y al que se acercan con naturalidad y sin clases de tipo formal, pero expuestos a una práctica cotidiana en la que se familiarizan con repertorios de canciones, estructuras, sonoridades, y aprenden el goce y el disfrute que ello implica.

Como se muestra en el primer capítulo, para la mayoría de los músicos, la familia fue el caldo de cultivo a través del cual nacieron una pasión musical y una motivación hacia el aprendizaje autónomo de la música. La familia proveía así un contacto directo con una práctica y un nivel de desarrollo musical particular. Cada contexto proporcionaba una dinámica. La música se gestaba en el ambiente familiar como una forma de expresión y entretenimiento cotidiano con la cultura, que en algunos casos desembocaba en un oficio profesional, lo que se puede detallar en los relatos familiares de los Montaña, los hermanos Escobar, los Ríos y la dinastía Oviedo, entre otros casos.

**Ivonne Mendoza.** Entonces, usted nació en esa familia musical. ¿Cómo fue su contacto con la música?

**Tito Nuncira.** Bueno, precisamente de ahí: las bandas, o sea, las orquestas de esa época, desde mis catorce, quince años. Las orquestas que estaban en pleno apogeo eran la banda de mi papá, Los Corraleros de Majagual y una banda de ahí mismo, de la región, que era Pedro Laza y sus Pelayeros, también muy famosos. Y una tarde estaba haciendo la presentación la orquesta de mi papá, y no llegaba el percusionista, entonces yo le dije: "¡No! Yo toco". "¡Usted qué va a tocar!". "Yo toco. ¡Déjame tocar!". "Bueno, súbbase a ver". Y me subí, toqué y me quedé tocando [se ríe].

**Ivonne Mendoza.** ¿Cómo se llama la banda de su papá?

**Tito Nuncira.** La Orquesta de Nuncira Machado. Tienen, no sé, cualquier cantidad de temas, hay muchos. Él participaba en diferentes orquestas, en las grabaciones de diferentes orquestas. Orquestas como la de Clímaco

Sarmiento, papá de Michi Sarmiento, y la orquesta de Pedro Lázaro también.

**Roberto Echeverría.** Pues yo empecé a la edad de cuatro años; comencé a tocar guitarra. Yo estudié de la música clásica, empecé con eso. Me gustaba. Me encantaba. [...] Aprendí por mi hermano. Nosotros hacíamos fugas de Juan Sebastián el Bach a dos guitarras.

Por su parte, la mayoría de los músicos populares de estos relatos mayores no contaron con una educación musical formal en sus inicios. Para ellos, la calle, los colegas y hacer música han jugado un rol fundamental como escuela de formación musical:

**Roberto Echeverría.** Por ejemplo, los músicos de jazz antiguos, ninguno pisó una academia, todos se hicieron en la calle. Charlie Parker [...], Miles Davis, el trompetista. ¿Sí ha oído? [...] Pero todos esos eran callejeros, músicos de la calle y de bar en Nueva York. Ellos hicieron solos, se iban transmitiendo [los conocimientos] entre ellos mismos, y ellos fueron los que escribieron ese tal *Real book*, que es la escuela de los músicos de la calle [...]. Para ser un verdadero músico, hay que mezclar esto de la calle con la Academia que están estudiando. Hágalo y verá. [...]. Lo que pasa es que esa prohibición de que no, que tienen que hacer música clásica no más, pues... la música clásica es música pura. [...] Para mí, hay que fusionar las dos cosas, porque a un pelado de esos que estudian música clásica, yo le digo: "¿Cómo es la clave de 2/3?". Nanay cucas: él solo se aprendió la clave de 2/3 y 3/2 en la calle, porque es música popular. Entonces, por eso los pelados, si van a tocar, no tocan bien. Lo que es una salsa, no la tocan

bien, porque no tienen idea de este secreto que es tan fácil. Es una cosa, pero es un secreto [...]. El son cubano tiene un acento y la salsa tiene otro acento.

Como señalábamos, nuestros músicos homenajeados aprendieron de familiares y músicos mayores, abstraídos en la observación e inmersos en la escucha atenta —para tomar aquellas fotografías mentales, audibles, que les servirían luego para curiosear por horas sus instrumentos—, como estos músicos tejieron fino los hilos de su gran musicalidad, sensibilidad y genial talento. Por ello, su recurso principal, como proceso de aprendizaje, ha sido la imitación. Como ha señalado Alberdi,

la naturaleza, dotando al hombre de esa extraordinaria capacidad de imitación, ha querido que aprenda a hablar antes de conocer la gramática; aprenda a pensar antes de conocer la lógica; aprenda a cantar antes de conocer la música; en fin, lo aprenda todo sin sospechar siquiera que hay reglas para aprenderlo. (Citado por Aharonián, 2017, p. 51)

*Aprender del ejemplo antes que de las reglas:* en esta breve fórmula se resume buena parte de la metodología de trabajo de la que resultan las cualidades cognitivas desarrolladas por todos los músicos empíricos. Esto se evidencia de manera prodigiosa y profunda en don Lisímaco Sánchez, un autodidacta por naturaleza, que aprende a partir de la repetición, y que desarrolló una alta destreza tanto en la interpretación como en el diseño y construcción de instrumentos musicales:

**Lisímaco Sánchez.** Bueno, yo volví a Ibagué, entonces traje el arpa [...] Había un señor de edad que estaba enseñando a un muchacho zapatero. Entonces, yo me sentaba

a ponerle cuidado, y comencé a aprender, a copiar del muchacho, y le preguntaba, le decía que me enseñara algo de lo que él estaba aprendiendo. “El caminito verde”, el “Concierto en la llanura”, “Ansiedad”, “El guayabo negro”. ¡Yo copiaba rapidito! La memoria mía ha sido muy rápida. Pronto yo estuve tocando el arpa, con las poquitas cosas que escuché [...], con la misma arpa que yo había comprado, y lo mejor era que el arpa tenía cuerdas de acero; tocaba cambiarle las cuerdas a nylon, porque las cuerdas de acero se revientan muy fácil y no dan la tonalidad. Y como era un arpa mal hecha, era un arpa estilo paraguaya, pero no era paraguaya [...] Yo me las inventé: la reformé, la desbaraté, la transformé; fui a una carpintería y comencé. Desde ahí ya comencé a hacer mi arpa: copié esa arpa y comencé a ir a la carpintería para hacer las piezas. Un día que a ellos se les había dañado el arpa, precisamente me llevaron a una carpintería, y allá tenían un cajón ya hecho, pero no tenían la culebra ni el palo; entonces negocié ahí mismo y comencé a terminarla.

**Natalia Puerta.** Y usted, ¿sabía algo de carpintería?

**Lisimaco Sánchez.** No, nada. Yo he sido, ¿cómo le digo...? Copiador. Yo tengo esta capacidad, modestia aparte. Yo digo: “Si usted sabe hacer, ¿por qué yo no lo puedo hacer?”. [...] Yo aprendí con mi hermano, porque yo lo veía trabajando, haciendo, fabricando. Él también era muy innovador.

En el caso de los maestros que nos ocupan, todos ellos han aprendido escuchando las grabaciones y copiándolas de oído. Este proceso, como ocurre con el aprendizaje de la lengua en la infancia, reviste importantes grados de complejidad. Como ha

señalado Coriún Aharonian (2017), “un músico popular aprende sobre todo por la buena observación de lo que hacen o hicieron otros músicos populares” (p. 51).

No se trata de una repetición pasiva, sino de una reflexión en la acción (Shön, 1998); es decir, la comprensión derivada de un saber-hacer que permite desempeñarse con propiedad reconociendo en qué contextos puede ser usado lo aprendido, su sentido y las posibles variaciones que deben llevarse a cabo para adaptarlo con pertinencia a contextos específicos. Ese saber-hacer supone un sofisticado tipo de escucha, clave en todo su desarrollo profesional ulterior. Mediante esa escucha activa y crítica el músico logra depurar competencias claves, tales como captar los detalles de un fraseo, intuir la colocación de la voz para la correcta emisión vocal de conformidad con una estética particular, ser sensible a las sutilezas armónicas —que reconoce, diferencia y aprecia, aún sin conocer teorías al respecto—, conocer en profundidad los detalles de los textos, establecer un nexo entre las complejidades de las relaciones entre el canto y los acompañamientos —elemento fundamental para la comprensión del “sabor” particular de cada género musical—, entre otros.

El esfuerzo por imitar, y la imposibilidad de imitar exactamente como el original, lejos de ser algo negativo, es precisamente lo que aporta esa riqueza y profundidad que tiene el arte del músico popular. Aunque pueda resultar sorprendente, el crítico literario Harold Bloom ha destacado las virtudes de la “mala imitación” como uno de los recursos más importantes para el progreso de la literatura y las artes en general. En efecto, cuando un novelista desea imitar a su ídolo o modelo, pronto se da cuenta de que carece de las vivencias de su modelo, no tiene su *pathos* emocional ni su experiencia vital. Es decir, se ve obligado a reconocer que, pese a su esfuerzo, no puede imitarlo literalmente. En

el proceso, no obstante, descubre que puede ser él mismo, que sus rasgos personales pueden llegar a ser, ya no errores, sino rasgos estilísticos propios que puede desarrollar en su trabajo. La mala imitación permite tanto la novedad como la continuidad de las corrientes artísticas.

**Ivonne Mendoza.** Don Tito: ¿cuál cree que es parte del legado que usted le deja a la música de Bogotá, de la salsa en Colombia?

**Tito Nuncira.** Bueno, aparte de la relación musical, les dejo la facilidad que yo tuve de crear un ritmo dentro del estudio. ¿Sí me entiendes? El tipo me decía: "Es así, lo que queremos hacer así". Pero yo, en medio de la grabación, en el momento de tocar, cambiaba lo que él me había dicho y ponía de mi parte; eso no lo hacían antes. Antes eran muy estrictos: "Ta-ta-ta". Era supermarcado todo, una cuadratura total. Mientras que yo me salí de ese parámetro y empecé a improvisar; tanto así que después, cuando iba a tocar, me causaba dificultad repetirlo. "Pero ¿qué fue lo que yo hice ahí?" [se ríe]. Entonces, me tocaba estudiar lo que yo había hecho. Entonces, creo que ese es el legado.

Como cuenta Carlos Montaña en su experiencia tocando con Los Panchos:

Si yo no le hacía así [toca], ¡[Basurto] no entraba a cantar! Yo dije: "¡Uy, uy, uy! Tenía que ser igualito el adornito como el que hizo el puntero de Los Panchos, y yo soy malo para eso". [...] Yo soy muy independiente, yo hago mis adornos a mi modo. Claro, yo me puse a hacer eso y sí... Pero uno se cansaba de eso.

ESTOS MAESTROS SON

CÓMPLICES, COMPAÑEROS,

COLEGAS, TESTIGOS,

CELEBRANTES, CHAMANES,

EN FIN, SUJETOS SOCIALES

QUE CUMPLEN UN PAPEL

CRUCIAL AL BRINDAR

RECURSOS ESTÉTICOS PARA

DARLE UNA IDENTIDAD

PERSONAL Y COLECTIVA

A UNA SOCIEDAD QUE

NECESITA EXPRESARSE Y

RECONOCERSE.

En la música popular, las versiones y los arreglos tienen una importancia pedagógica que se suele pasar por alto. En efecto, tiene particular relevancia un proceso delicado y muy formativo que no es ni composición ni tampoco se sitúa en lo meramente interpretativo. Se trata de algo que está entre ambas disciplinas y que generalmente se conoce como "versión", es decir, la forma propia y particular de encarar la recreación de una determinada pieza musical. Todos los maestros de los que hemos hablado han llegado a serlo por la capacidad de dar vida creativamente a cientos de canciones, con respeto por la música original y su estilo, pero, al mismo tiempo, ofreciendo su aporte y su singularidad para dotarlas de vida y actualizarlas a la contemporaneidad de quien las escucha.

Por otra parte, como hemos visto en la descripción de los grupos musicales en los que estos maestros se han desempeñado, todos se destacan por su gran versatilidad: tocan varios instrumentos, cantan, se mueven entre varios géneros musicales, pueden desempeñar más de un rol, componen, arreglan y son intérpretes consistentes. Son desempeños que han fortalecido en el transcurso de su vida musical, de su oficio, siempre con una actitud libre, desprejuiciada, apasionada, pero, sobre todo, con un alto nivel de desempeño. Como un ejemplo de los muchos que podrían citarse en estos relatos, Álvaro Escobar, bandolista y bajista, ganaba en su momento concursos de composición con jurados de la talla de Jaime Llano González, Luis Uribe Bueno, Francisco Crisancho, León Cardona, Rito Antonio Mantilla, entre otros.

**Natalia Puerta.** Cuéntenos esos reconocimientos que usted ha recibido en composición.

**Álvaro Escobar.** Por ejemplo, el pasillo "Primero de mayo", que fue lo primero que hice. Escribí porque [se

ría]... No, digo "escribí" porque... El primero de mayo de 1977, tal vez, mi señora se fue con sus hijos para el parque El Salitre y yo me quedé solo en la casa y me puse a hacer el pasillo. Y lo hice y me gustó, y le dije: "Tú te vas a llamar 'Primero de mayo'" [se ríe]. [...] Después del primer concurso que yo gané en Bogotá, fue como en el 78, tal vez, primer concurso de música inédita. Nosotros nos llevamos como cuatro obras, entre ellos el pasillo "Primero de mayo", un bambuco de mi hermano Flavio que es muy hermoso y se llama "Atardecer", que lo han grabado varios grupos... El "Chino" León le hizo una hermosura de arreglo con un sexteto de Medellín. Ese bambuco quedó en segundo lugar, y mi "Primero de mayo" quedó en el noveno lugar [se ríe].

O como se evidencia en el relato de Lisímaco Sánchez, quien, además de tocar tiple, guitarra, cuatro y arpa, componía con una poética que es imposible no admirar:

**Lisímaco Sánchez.** Sí, he tenido esa arena de componer. Yo compongo música tropical. Quiero grabar música tropical. No me he dedicado, pero lo voy a hacer. Ese mismo año me resultó eso. El sello Vergara nos aceptó grabar un disco con los músicos de Lucho Bermúdez: el bajista, el baterista y nosotros; llevó un acordeonista allá. Nosotros no íbamos a tocar música llanera: nosotros empezamos a tocar música vallenata. Yo fui el de ese estilo de vallenatos de arpa y acordeón. [...]. "La ramita de limón" [canta]: "Con el cielo te comparo. Oye, querida negrita, donde se apartan las nubes y se ven las estrellitas. Déjame entrar al bosque a cortar una varita. Déjame dormir ensueño en tus brazos, morenita" [tarea una melodía] Pirulín purín, pin pirulín, pin pun... (...)

Tengo otro que compuse cuando estaba en la gira, que se llama "América del Sur". Ahí hablo de los dos mares y del clima, y del legado del lenguaje español [canta] "América del Sur...". Inclusive ella la canta [se refiere a su hija; susurra]. Ella es la que canta, ¡Y toca muy bien! ¡Tiene una pulsación! Y la voz, buenísima, pero se dedicó a la vaina de la estética. Entonces [canta]: "América del Sur, hechizo tropical de costa gigante, de alegre cantar. Cruzada por los Andes, espina dorsal, no saben que soy poeta y cantor y llevo en mi voz el ritmo de América. Con cambios que son el ciclo y la luz que bañando mares en América del Sur, pam pam pam. América del Sur, España y Portugal legaron a tu raza el sueño latino tan sentimental. No saben que soy poeta y cantor que llevo en mi voz el ritmo de América...". (...) Entonces, sí, hago alusión a los climas, a los dos mares, a la cordillera Central.

¿Cómo han logrado semejante despliegue de recursos? El conocimiento de una variedad de géneros y estilos les ofrece recursos para improvisar e innovar, toda vez que están en capacidad de tomar prestado de otras experiencias musicales elementos que, en el nuevo contexto, lucen como novedades que hacen aportes y enriquecen los discursos sonoros, como lo muestra la amplia mutabilidad estética y el despliegue de la voz de Libardo Bedoya, o el trabajo musical de Roberto Echeverría —que integra, en su genialidad compositiva, los mundos del jazz y la salsa—, o la versatilidad de Tito Nuncira, que pudo, con sus congas y su voz, transitar por el mundo del rock, la salsa, la música tropical, la ranchera y el bolero.

Las formas de la escucha desarrolladas, y descritas someramente con anterioridad, los han entrenado para detectar muy rápidamente las reglas del género musical en el que se están

moviendo —lo cual supone un desarrollo cognitivo muy sofisticado—. Esto, por ejemplo, se evidencia en las altas habilidades que debe desarrollar un músico como Raivel Oviedo en la interpretación compleja del acordeón o en la práctica del trío, en lo que se refiere a la composición de las tres voces, que le exige al músico una compleja y sofisticada capacidad de armonizar una melodía en vivo. Así lo relata con humildad, pero mucha seriedad, Carlos Montaña sobre su oficio:

**Natalia Puerta.** ¿Qué es lo más difícil de hacer tríos?

**Carlos Montaña.** [Toca] Creo que lo más complicado del trío... lo primero, conseguir unas tres personas que se asimilen en las voces [...]. Por eso fue el éxito de Los Panchos. De esos que no llegan a diez tríos a nivel mundial, porque se encontraron los que eran. Por ejemplo, usted está bien con el bajo, va y meta al de piano, y el de piano ya falla mucho, mete el dedo aquí donde la vecina, y aquí, y esto se le fue para otro lado. Y el cantante es desafinado, o encuentra uno que es afinado, pero el bajo va para otro lado. Entonces, es difícil encontrar tres que tengan ese nivel con las voces. Tiene que encontrar voces que compaginen. Yo tengo varios tríos [...]: el trío con Gentil, tengo el trío que suena con mi hermano Raúl, tengo el trío de Los Brillantes. Todos suenan diferente, pero todos suenan bonito. Hoy en día, no: "Oiga, necesito una segunda voz", cualquiera es segunda voz, y vamos a hacer... Y: "No, el hombre está por fuera". Entonces, ¿cómo le cuadra esa tercera? El hombre se fue para otro lado. O si es la tercera, entonces: ¿saben cómo le dicen a la tercera? El cucarrón. ¡No, señor! ¡La tercera es una voz! ¿O sea que el contrabajo, el chelo, son cucarrones? No. ¿La melodía del violín? Violín, viola,

chelo. Igual pasa con las voces. Entonces, sí, la gente se descuida en eso. Hoy en día el trabajo es: "Hermano, ¿usted tiene serenata hoy?". "Sí". "Ah, bueno. Yo tengo dos". "Ah, bueno. Yo tengo tres". "¡Entonces, vámonos!". El que sea. Entonces, lo importante es que usted tiene tres serenatas; usted tiene dos, son cinco; y yo tengo dos, son siete. Aquel que es bueno y que esto no tiene: "Ah, no. Eso, saquémoslo. Vamos nosotros". Van como caigan y la gente no tiene en cuenta eso, porque hoy en día la gente ha perdido el oído; la gente ya no entiende, no sabe quién está afinado, si están las tres voces bien hechas... No. Y eso no importa. Entonces, ya mismo los compañeros: "Hermano, ¿quién le ha dicho a usted que suena mal? Muy raro, porque el cliente...".

**Natalia Puerta.** Entonces, ¿usted cree que la calidad de la escucha ha bajado?

**Carlos Montaña.** Sí, ha bajado. Entonces, la gente ya no se preocupa por eso [toca]. "Es que a mí no me dicen nada, yo donde he ido, a mí no me han dicho nada". "Ah, bueno. Dejemos así". A mí me han dicho: "¿Usted para qué se complica haciendo eso, si le van a pagar lo mismo?". No, no es porque me paguen más, es porque yo creo que las cosas así suenan bonito. Cuando algo va mal, a mí no me suena y a mí se me salta la chispa. Yo en el trabajo, y cuando estamos ensayando: "Y que no. Y repita" [toca]. "Y repita". Pone la primera y el otro no aprende la melodía. Entonces, yo tengo que empezar a hacer melodías con la guitarra: "Haga usted un fraseo". No es lo mismo decir [toca y canta]: "Sin ti no podré vivir jamás...". Que decir [toca y canta]: "Sin ti, tan tirararará, no podré vivir jamás...". No, ya son fraseos

diferentes. Entonces, en el intermedio usted siente que eso está desacoplado. La gente no se preocupa, por eso canta como caiga. [...] Yo no voy porque a la gente no le gusta estudiar. Entonces, si uno en el estudio les va a corregir algo: "¿O sea que yo toda la vida he cantado mal o tocado mal?". "No, hermano. Es que yo en el trabajo no le puedo estar diciendo". Eso pasa: "Entonces dejemos así". "Pues bueno, hasta luego". Entonces, nunca más. ¿Y quién ensaya? En ese tiempo de nosotros, ¡se estudiaba! Había tres días en la semana que eso era de las tres a las seis de la tarde; tres, cuatro horas. O sea que uno hacía doce horas en una semana, de seleccionar los temas, jugar las voces a ver qué se le hace a las voces, a ver qué le hacemos a esto. Hoy en día, no.

Como se refleja en el relato de Carlos Montaña, las cualidades musicales no serían suficientes si carecieran del elemento común, presente en las narraciones vitales de todos los maestros referenciados en este trabajo: el respeto por la música y el esfuerzo por lograr la máxima calidad posible.

En efecto, todos los músicos referenciados comentan el nivel de exigencia que ellos establecían para sí mismos y para sus grupos. Realizar numerosos ensayos semanales para lograr una alta calidad en la interpretación musical era una necesidad evidente, en un momento en que, por razones ligadas a la fuerte competencia de los colegas en las lides musicales, el gusto exigente de un público conocedor y las emergentes condiciones de una economía de la música en la que la *performance* cobraba importancia, son terreno fértil para el surgimiento de una ética profesional compartida que se expresa en dos dimensiones: respeto por la música y por el cliente —el aficionado—.

Ese recuerdo, con el paso de los años, los hace sentir gratificados y orgullosos.

Esta postura ética y la búsqueda de la calidad resultan casi paradójicas si se toma en consideración el prejuicio con que habitualmente es valorado el músico popular, como alguien que no tiene un trabajo fijo por carecer de las calidades artísticas necesarias para ofrecer conciertos "formales". Por contraste, es precisamente la comprensión de su rol social como artistas que enriquecen y dan sentido y acompañan las experiencias vitales de la gente, lo que permite mantener una búsqueda de los más altos estándares de calidad de su trabajo, cualquiera sea el contexto de la performance musical: un grill, una emisora, una embajada, la radio, la televisión, un restaurante, una serenata.

En todos los casos, los protagonistas de esta historia se sienten orgullosos por los logros artísticos obtenidos, que más allá del concepto de "éxito", que hoy pareciera ser la única y preferencial meta profesional posible, tenía que ver con prestar, con calidad, un importante servicio social. En efecto, el servicio musical que suelen prestar los músicos populares —acompañando el mundo de la vida de la gente, yendo a sus casas a celebrar el amor de una pareja, el cumpleaños de un ser querido, la despedida del amigo, el duelo por la partida de un familiar— los convierte en seres fundamentales para la gestión emocional de una sociedad y para darles una dimensión estética a los avatares cotidianos. Como puede apreciarse, los prejuicios de marras, obedecen a herencias de un tiempo en que la música se valoraba de acuerdo con su capacidad de separarse del mundo de la vida y de representarse como una experiencia de contemplación y admiración. Estos maestros, por el contrario, son cómplices, compañeros, colegas, testigos, celebrantes, chamanes, en fin, sujetos sociales que cumplen un papel crucial al brindar recursos estéticos

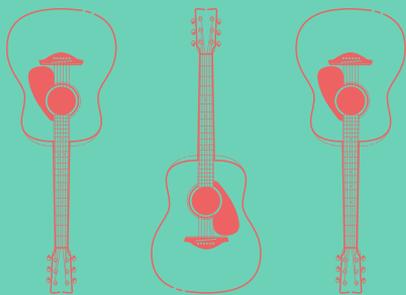
para darle una identidad personal y colectiva a una sociedad que necesita expresarse y reconocerse.

Esto explica por qué, en las historias de todos los maestros se evidencia que han trabajado para todas las clases sociales. No puede ser de otra manera: un bolero, un tango, una milonga, un bambuco, una guaracha, un son, logran hermanar clases sociales, diferentes edades, sujetos de distintas procedencias. Puede decirse, sin exageración, que estos maestros, en un rato de música, hacen más por la unidad de un país que lo que los políticos hacen en décadas o, al menos, ofrecen momentos en los que emerge lo humano común y la sensación de ser parte de una comunidad.

La descripción de Green vuelve a ser pertinente. Aprender junto con amigos mientras se habla de música, la retroalimentación de los colegas, la asimilación de las habilidades y conocimientos de manera personal, a menudo al azar, según las preferencias musicales de los artistas en ciernes, pero también de las exigencias del público, es decir, estar expuestos muy pronto a las exigencias del "mundo real" de la música, son rasgos que contribuyen a la formación de la mente musical del artista popular. La tertulia, la *jam session*, el *foforro*, la *tenida*, son, literalmente, escuelas de vida y de práctica musical, lugares para compartir una forma de vida, para comunicar una experiencia vital y aprender de los colegas más que recursos técnicos o trucos musicales: una sensibilidad hacia la profesión y la renovación de una apuesta vital que, por paradójico que parezca, se reitera pese a las difíciles condiciones de una profesión tan exigente y demandante.

El mantenimiento de una estrecha integración de la escucha, la ejecución, la improvisación y la composición en todo el proceso

de aprendizaje los prepara para un mundo lleno de sorpresas y de desafíos. Sobre este particular vale la pena recordar la distinción que hacía el profesor Eliécer Arenas cuando señalaba que no es lo mismo hacer música como un entretenimiento, un pasatiempo burgués, que verse muy pronto conminados a sacar adelante una familia y a ver la música como una forma de proyección, ascenso y reconocimiento social y económico (UPN, 2014). La seriedad de sus proyectos de vida, más allá de las dificultades propias de un medio en que la noche, la informalidad contractual, la falta de valoración social hacen mella, es, en este sentido, una enorme lección de integridad artística y de ética profesional que no deja de sorprender.





Una serenata. Fuente: <http://aquiestapuertorico.com/serenatas/>

II.

ENAMORAR,

PERDONAR,

BAILAR

# APROPIACIÓN SOCIAL DE LA MÚSICA POPULAR

*Yo mismo, más en serio que en broma, he dicho que Cien años de soledad es un vallenato de 400 páginas, y que El amor en los tiempos del cólera es un bolero de 380.<sup>52</sup>*

**Gabriel García Márquez**

## El camino de la vida... de la música popular

**“El camino de la vida”, “El rey”, “Bésame mucho”, “Contigo aprendí”, “Lamento borincano”, “Honda herida”, “Sin ti”** hacen parte de la banda sonora de miles de colombianos y latinoamericanos. Nos gusten o no alguno géneros, en las calles, en las fiestas, en los restaurantes, en los buses hemos escuchado esas canciones que hacen parte del repertorio de la música popular. Se puede afirmar que, por lo menos para buena parte de la población bogotana, esta música hace parte de su repertorio personal y familiar; eso, sin duda, marca una relación social especial de las audiencias con los ejecutores y productores. Una hipótesis es que esta música se relaciona prioritariamente

---

<sup>52</sup> Se puede consultar el texto completo en <http://gabo.elheraldo.co/una-parranda-de-letras-14> Páramo y Burbano (2014).

con sentimientos humanos como el amor, el dolor, la tristeza, la alegría; por ello logra transmitir lo que las personas sienten, quieren decir o expresar en algunos momentos. Es un medio, un catalizador de la emotividad humana. Don Libardo Bedoya lo transmite de la siguiente manera:

[Canta] "Vengo a decirles adiós a los muchachos... ¿Y quién rezará cuando se muere? ¿Quién se condolerá...?". Y empieza uno a sentir esa vaina y se da cuenta [de] que la gente está también llorando. Se sentía eso de meterse en la canción.

Un día a un amigo le dio por pasarme un pañuelo por molestar, pero yo cogí el pañuelo. Entonces el dueño del negocio nos decía: "Oiga, pero chévere ese show; tiene que hacerlo todos los días". ¡Y me ponía a llorar todos los días! Al interpretar se necesita que la gente sienta las cosas. Con el trío le cantábamos a gente de la alta sociedad. A Ivonne Nicholls... Íbamos a la casa, y ellos se sentaban en el piso, y con las canciones sentimentales... todas las mujeres llorando.

El camino de la música popular va de la mano del camino de quienes la consumen. Se trate de un mariachi, un trío o un grupo vallenato, todos logran lo mismo: interpretar al unísono lo que el que escucha y el que canta quieren.

## Enamorar, perdonar: El alma de las serenatas

En el *Diccionario* de la Real Academia Española se define así el término *serenata*: “Música en la calle o al aire libre y durante la noche para festejar a alguien”. Una definición bogotana podría ser ésta: “Música en la calle, en la casa, en la oficina, en cualquier momento del día para conquistar, pedir perdón o festejar a alguien”. Las serenatas, si bien algunos concluyen que nacieron a partir de las baladas que los enamorados cantaban frente a la ventana de su amada cuando existía algún problema entre ellos, o para homenajear a la mujer, en los países latinoamericanos han rebasado esa intención y son usadas para festejar el día de la madre, un cumpleaños, matrimonio y cualquier otra celebración.

Algunos entrevistados señalan que una de las cosas más bonitas de una serenata es que resulte una sorpresa para quien está dirigida, que no se la espere. Otra particularidad es que la serenata, muy especialmente en Colombia, puede ser ejecutada por músicos que practican muchos géneros: mariachis, boleros, música llanera, vallenato, entre otros. En cualquiera de los casos, la intención es la misma: “Yo le digo: ‘Sí, yo soy médico, yo la curo. ¡Yo la voy a curar!’. Y resulta que resulté fue curando corazones, porque [risas] poner a la gente a bailar, a oír serenatas, ¡eso es curarla!”, dice don Tito Nuncira.



Una serenata. Fuente: <http://aquiastpuertorico.com/serenatas/>

Los músicos sienten y reconocen ese valor social de la serenata, que ante todo se sirve de la voz para comunicar lo que otro quiere transmitir, gracias a lo cual se tejen hilos de relaciones sociales. Pero para los músicos populares, sin duda, la serenata fue y sigue siendo una de las principales posibilidades de trabajo, bien sea porque los contratan o porque ellos van de mesa en mesa, de bar en bar, ofreciendo un tema para alguien. Dice al respecto don Lisímaco Sánchez:

Aquí en Bogotá ese siempre es el cuento del rebusque y la serenata, porque nos dicen serenateros a los que

vamos a las tiendas a rebuscar. Nosotros entramos a los sitios, a las tiendas, a las whiskerías y entonces buscamos a los que están tomando o que están tomados y que están con su pareja. Yo tengo un estilo diferente, también, de mostrar la música. Yo toco música popular también, pero entonces yo les digo: "Le voy a hacer una canción con el nombre de la dama". Y le canto una canción con el nombre de la dama, y entonces los enamoro con la música, porque ya enseguida se contagian del ambiente de que sí, como están enamorados... Y canciones para enamorados, ¿no? Por ejemplo, un bolero [canta]: "Mi vida, son tantas las cosas que me gustan de ti: tu pelo, tu cara, tus ojos y tu lindo sonreír. Ya ves, Dios no se equivoca al crear tanta belleza; por eso a ti te dio las cosas más hermosas de la naturaleza; sin embargo, tienes algo que me gusta mucho más, algo que llevas guardado muy adentro de tu ser, porque tú eres cariñosa: en ti lo he podido ver: la belleza del alma que no puedes esconder..."

Así, esta modalidad en la que la serenata llega a la mesa sin ser pedida, es una opción de rebusque y trabajo, pero también una opción cada vez más escasa, como lo explica don Lisímaco:

Yo ahorita último estoy trabajando con mi arpa. Entro en los sitios... El problema que hay ahora es que para los músicos de la calle es difícil, porque las rockolas no las apagan. Ellos dicen: "No, yo no le puedo apagar la rockola". Los primeros días lo dejan entrar a uno y apagan la rockola, si los clientes dejan, porque dicen: "No. Yo ya le eché 2000 pesos de monedas". Y como la rockola trae tres canciones por 500 pesos, y uno les va a cobrar 2000, 5000 pesos por una canción, dicen: "No, no creo

que voy a pagar eso. Si con eso compro el cd". Eso es lo que le contestan a uno, es la jerga de ahora.

A esta situación se suma que cada vez más el público y los dueños de establecimientos tienden a no valorar la música en vivo, que sin duda es más "costosa", si se compara con lo que cuesta tener una rockola o un DJ, o simplemente un computador con una lista de reproducción. En este sentido, sería interesante, en términos del mercado de la música, conocer esas lógicas y factores que determinan que en un establecimiento comercial se opte o no por tener música en vivo y con qué parámetros lo hace. Pero, ante las dificultades, don Lisímaco ve una posibilidad:

Pues, como le digo, todo es difícil. ¡La música no es tan fácil! A uno le gusta la música y uno quiere exponerlo y, como le decía, con composiciones, intentando entrarle al cliente. Uno tiene que tener un carisma para entrarle al cliente con mentiras, con fantasías, con todo. ¡El músico tiene que ser fantástico! La fantasía es lo que el músico tiene para conquistar al cliente.

Ahora bien, por otro lado, está la serenata que se busca como un canal para transmitir un sentimiento:

Estaba Camucol, que fue uno de los primeros centros artísticos donde estaban todos los tríos, y la gente iba a buscar las serenatas. Yo estuve allá también por épocas. Y entonces llegaba el cliente y necesitaba, lo que le hablaba, de la canción de despedida, de enamorado, de cumpleaños. Entonces ahí llegaban: "Que necesito una serenata para mi mujer, que estamos cumpliendo cincuenta años", por decir algo; las bodas de oro, las bodas de plata. O que llegó una señora de

Estados Unidos, entonces “Le vamos a dar la bienvenida”. Que despedida de soltero. Todos estos son los eventos momentáneos, y es lo que enriquece el trabajo del músico, del trío o del dueto, más que todo.

Esa alta demanda de serenatas por los bogotanos se veía reflejada en un trabajo permanente y bien remunerado para los músicos. Don Guillermo Modesto lo recuerda así: “Era un ejercicio cotidiano de todos los días; había serenatas desde los lunes hasta el domingo. Se trabajaba el lunes, de lunes a domingo, sin descanso. Era un ejercicio continuo”.

Sin duda, hubo un momento “de oro” para aquellos que se dedicaban a este oficio, y tuvo lugar entre los años setenta y los dos mil. Algún entrevistado señaló que “había trabajo para todos”. Esto refleja también una alta valoración que había en esa época, así como una necesidad de contar con ese canal transmisor de emociones y mensajes. Don Raivel Oviedo nos cuenta un poco cómo se buscan y se encuentran las serenatas el día de hoy:

Mira, yo te digo que siempre hay dificultad, y toca hacer muchas conexiones. Sobre todo, primeramente, uno hace una tarjetica... Entonces uno, dondequiera va, deja las tarjeticas, a quienes lo buscan. A veces hay personas que lo distinguen a uno o se enteran por medio de alguien: “No, yo es con un amigo que tiene una agrupación vallenata”. “Listo, bueno deme el número”. Entonces, cuando uno va, ya regala tarjetas. Ahora está la tecnología del internet: ahora se saca una página y cualquiera lo busca a uno, y en la página lo encuentra. También tenemos una sede donde uno va cuando no sale nada, cuando está uno que de pronto no, y allá se

enrola uno con todo género de música. Eso queda en la 55 con Caracas; nosotros tenemos los instrumentos guardados allá. Ahí, a veces, se va uno un rato a repartir tarjetas a la gente que va pasando, cuando de pronto va viajando, uno que no viaja en buses particulares, uno va uniformado, entonces la gente sabe: "Ah, él es artista. Oye, ¿tiene[s] una tarjetita?". "¿Sí? ¿Quiere una tarjetita?". Y se reparte.... Y en las emisoras también uno tiene que hacerse amigo de los locutores. De vez en cuando, lo saludan o le ponen un disquito, y uno les da cualquier propina, cualquier cosita, y así, porque ya ahora las emisoras piden mucha plata.

Sin duda, está en juego toda una apuesta por un *marketing* que acude a la publicidad escrita, el voz a voz, internet. Es el cambio que estos músicos mayores de sesenta años están viviendo. Y es inevitable que nos preguntemos por qué la demanda de las serenatas pedidas por los clientes ha bajado, ya que cuesta creer que haya un dispositivo que las remplace. ¿Es cuestión del mercado? ¿O acaso existe un medio canalizador de esa necesidad expresiva que las haya remplazado? ¿Ha disminuido el valor social que representaban? ¿Simbólicamente qué significan para los bogotanos?

Quizá, y a modo de hipótesis, la valoración social del hecho mismo de la serenata ha disminuido. No es ya la forma privilegiada para pedir perdón. Pareciera que la serenata ahora solo tiene su lugar en un punto de la agenda en las celebraciones familiares —matrimonios, quince años, cumpleaños, aniversarios—. Pero sigue estando presente en el *habitus* de los bogotanos, y ahí está su valor.

## ¡Que viva quien baila!

Otra característica de la música popular es la estrecha relación de algunos de los géneros con la fiesta. La rumba, el baile, hacen parte, sin duda, de la identidad colombiana. No todo colombiano sabe bailar, pero sí todo colombiano ha visto a su círculo más cercano bailar, ha disfrutado viendo bailar, ha socializado alrededor del baile. Nuestros relatos mayores rememoran muy bien lo que significaba tocar y ver bailar a la gente por horas. El baile casi que cumplía las veces del aplauso. Para muchos de ellos, todo empezó en su casa, con su familia, como en el caso de don Álvaro Escobar:

En esa época estábamos en una finca que teníamos en el Valle del Cauca. Así que desde muy muchachos comenzamos a interpretar música y a cantar. Y como éramos una familia grande grande, entonces, nos reuníamos y hacíamos muchas fiestas los fines de semana, y así comenzamos.

Don Carlos Montaña señala:

Pues allá, gracias a Dios, en la familia, en la época en que estaba Gentil, una reunión terminaba... Había música por ahí hasta las tres de la mañana. De ahí para adelante era tocando y tocando: "Pásele aquí el requinto, la guitarra". "Vení —a mi hermana—, cantá. ¡Vamos a dos voces!". "Vení —a la otra hermana—, cantá. ¡Vamos a tres voces!". ¡Era un ambiente musical tremendo!

Para estos dos músicos, la familia fue fundamental en su proceso musical: con la familia se aprendía, se tocaba, se disfrutaba. Y al funcionar empezaron a tocar en otros entornos cercanos, como los vecindarios.

Pasábamos muy rico porque tocábamos muchas serenatas en Ginebra e íbamos a tocar a muchas fiestas en todas las fincas de Ginebra. ¡Había muchos ricos en esa época en ese pueblo! Muchas fincas. Entonces, casi semanalmente hacían fiestas en cualquiera de las fincas y se reunían todos, porque eran como una misma familia. Eran los Tascón, los Núñez, los López. Entonces prácticamente toditos se reunían en la misma casa donde se hacía la fiesta.

En la localidad de Sumapaz la situación era similar. Don Abelardo, primero con sus hermanos, y luego con sus hijos, era llamado para amenizar los encuentros y celebraciones de los vecinos y familiares.

Una fiesta, como por decir algo bueno: "Vamos allá donde el vecino". Y eche la ruanita: "Camine, le damos una serenata". "Bueno, bueno. Vamos donde mi tía para que nos venda unas cinco botellas". Y comprábamos cinco o seis botellas [de aguardiente] y nos íbamos y dábamos la serenata. ¡Y a bailar se dijo! Entonces, nosotros toque, y que los otros bailen. Con mis hermanos, así, la pasábamos chévere. [...] A nosotros nos invitaban, por decir, el presidente de la Junta... ¡Y toque! Casi dos días, ¡porque eran bazares de cuatro días!

Otra importante fuente de trabajo eran las fiestas empresariales, que se recuerdan con cierta nostalgia, porque ya no es tan frecuente que contraten músicos para esos eventos:

Porque hoy la gente, pues... ya no es la época que era. En un fin de año, por ejemplo, las empresas hacían reuniones a los empleados, a todo el personal. Le hacían una fiesta o una comida, y contrataban músicos. Eso ya no se hace. A mí me tocó muchas veces, un y un 1 de enero, amanecer hasta las siete de la mañana, de un día para otro tocando, hasta que uno botaba la toalla, porque ya no daba más.

Pero no todo es fiesta y alegría: el mundo de la noche, de la rumba, del alcohol, también trae consigo riesgos y momentos poco agradables. Recuerda don Raivel:

... cuando se forman las peleas y está uno en la tarima y hay plomo, tiro y toda esa cuestión [risas]. Y uno en el medio. Esos son momentos desagradables.

Hay personas que, así como hace espectáculos grandes, también hace espectáculos pequeños, fiestas familiares de cuatro, cinco artistas y de poquitos instrumentos; los que hacen fiestas en las casas, y los que las hacen en apartamentos pequeños. Luego hay personas que, cuando están sobrios, lo contratan a uno de buena forma, y después, cuando están borrachos y se termina el contrato, quieren que sigas tocando por trago, sin plata. Y así surgen los malentendidos. Eso es maltrato. De pronto dicen: "Ah, no. Regáleme dos, tres, cuatro canciones". Uno de pronto lo hace, pero hay personas que no; a veces partes donde: "¡De aquí no se van! ¡Cuando

yo diga, se van!". Eso es maltrato; no respetan a los artistas. Si se ponen a jugar entre ellos y se echan agua o cualquier cuestión, también le echan a uno. Eso es maltrato. A veces estamos tocando, y llegan con espuma, y lo llenan a uno de eso, le tiran al acordeón, a la ropa, y uno queda mojado. Eso es maltrato.

Pedir más canciones de las acordadas, echar agua, espuma, harina a los músicos, y hasta no pagar, hacen parte de ese otro repertorio que se aprende en el quehacer, en la práctica. Y también están los vicios, que asoman con su manto seductor en forma de trago, droga, cigarrillos. Don Roberto señala que "la música va de la mano con los vicios", y requiere de autodeterminación para tomar decisiones en los momentos que corresponde. Don Alberto Amaya recuerda: "¡Y tome trago como Dios manda...! Algunos murieron por eso: mucho trago... Yo ahora soy hipertenso... tomé mucho trago".

Esto hace parte de la práctica, de esa bohemia que se asocia con la música popular, pero que no necesariamente es regla: muchos músicos y espectadores no asocian una serenata o un toque con alcohol. Es, en últimas, una decisión personal de cómo disfruta, siente y vive la música en su vida. Son caras de una misma moneda: la música.

## De música y amores

Tal vez sea la propia vida de los músicos la que da cuenta de esa estrecha relación de las notas del pentagrama con el amor y el desamor. No son pocas las veces que ellos recuerdan cómo la

música constituye una posibilidad para conquistar y dejarse conquistar. Este no es un tema menor, y menos si hablamos desde la sociología, porque el amor quizá sea el sentimiento humano más colectivo. Así, en sus relatos cuentan cosas como estas:

A veces el tipo está cantando, y entonces, "No, ese tipo canta bien". Me imagino que eso es lo que decían: "¡Sí, canta bien, baila bien!". Entonces, se baja uno de la tarima y ahí ya llegaban, traguito, traguito, todo. Ellas lo invitaban a uno. (Tito Nuncira)

Mi señora me apoyaba. Nosotros nos casamos muy jóvenes, pollitos. A los 20 ya tenía mi primer hijo. Yo soy de costumbres paisas y aquello de la familia numerosa. Nosotros nos conocimos en un sitio donde yo cantaba, de jovencito. Ella llegaba a allí y me picaba el ojo, y ahí nos pusimos, y comenzamos. (Libardo Bedoya)

Otros momentos agradables, cuando de pronto se consigue una novia, que es otra cuestión. Todos esos son momentos bonitos. (Raivel Oviedo)

Hay un vínculo entre los boleros, los sones, los pasillos, la carranga y ese universo íntimo de lo humano. Quien canta o toca, encanta; quien baila, llora o sonrío, se deja encantar. Las letras se convierten en los testimonios del público, y las melodías, en su banda sonora. Eso tiene la música popular. Para no ir lejos, en una posible definición, la popular es aquella música que interpreta las historias de vida de las personas y suena en lugares cotidianos, de tal manera que todos crecemos con ella. Todos, por lo menos una vez en la vida, nos hemos enamorado, hemos perdonado o bailado al son de la música que interpretan, e interpretaron, estos diez artistas de la música que, con sus relatos, nos permitieron conocer el universo del intérprete.

LA VALORACIÓN SOCIAL

DE LA SERENATA HA

DISMINUIDO. NO ES YA LA

FORMA PRIVILEGIADA PARA

PEDIR PERDÓN. PARECIERA

QUE LA SERENATA AHORA

SOLO TIENE SU LUGAR EN

UN PUNTO DE LA AGENDA

EN LAS CELEBRACIONES

FAMILIARES. PERO SIGUE

ESTANDO PRESENTE EN EL

*HABITUS* DE LOS BOGOTANOS.

Y AHÍ ESTÁ SU VALOR.

Centro Internacional de Bogotá.  
Fuente: <http://www.fotolog.com/bogotacity/13603110/>



III.  
CUANDO  
VOY POR  
LA CALLE

# TERRITORIOS DE LA MÚSICA POPULAR EN BOGOTÁ

*Cuando voy por la calle y me acuerdo de ti,  
me lleno de alegría, de ganas de vivir.  
Me parece que fueran las flores más bonitas,  
el cielo va radiante y el aire va sutil.  
Cuando escucho en la noche alguna melodía,  
qué cosas no daría por estar junto a ti,  
para sentirte vivo, que vivo intensamente,  
y para que tú sientas lo que eres para mí.*

**Jaime R. Echavarría**

## Abrebocas

**La apropiación social de los territorios consiste en la sinergia** que las actividades humanas entablan con el espacio donde se desarrollan. En la construcción social de ese espacio intervienen las diferentes actividades humanas que hacen que determinados espacios adquieran valor económico, simbólico y social: “Aunque los espacios públicos suelen diseñarse para cumplir cierto tipo de funciones, son las personas las que, a través del uso rutinario, van dándole su verdadera función y construyendo su significado” (Páramo y Burbano, 2014).

De igual manera, existe un tipo de espacio que tiene especial relevancia social: el espacio público. Este constituye un escenario de todos, pero, sobre todo, en él los individuos que no se conocen comparten una práctica, un sonido o un paisaje.

Los espacios públicos son practicados y usados para varios fines: para la movilización o la conectividad de un lugar a otro, la socialización, la lúdica, el entretenimiento, el aprovechamiento comercial, las expresiones culturales y la protesta ciudadana. (Licona, 2007)

Ahora bien, estos espacios socialmente construidos, si pertenecen a una ciudad, también adquieren una connotación especial. No son pocos los estudios que desde la sociología urbana han analizado las particularidades de los grandes centros urbanos. Aspectos como la movilidad, las distancias, los equipamientos, la oferta de bienes y servicios, distinguen a las ciudades como complejos territorios propios de la modernidad.

Bogotá cada vez se constituye más como es una de las grandes ciudades de América Latina, su densidad poblacional, su economía y diversidad. Si existe una ciudad que refleje y contenga la diversidad de un país, esa es Bogotá. Esta característica sin duda es fruto de una política centralista, pero también, y sobre todo, de que la ciudad ha recibido a las personas que las guerras y la pobreza han expulsado de sus lugares de origen. Esto ha hecho que en Bogotá se dé un sincretismo que refleja esa Colombia rural, negra, indígena, mestiza y de colonos. Esto es de extrema relevancia para comprender esta urbe, que es de todos y de nadie. Y es tan de nadie que pocas personas, entre sus más de ocho millones de habitantes, saben que, por extensión territorial, Bogotá es más rural que urbana, que alberga el

páramo más grande del mundo y que localidades como Usme cuentan con más de doce veredas.

En ese sentido, la diversidad encuentra como forma privilegiada de expresión las prácticas artísticas y culturales de los grupos sociales que componen la amalgama de voces que representan esa identidad intercultural de la ciudad. Pero esa misma situación se convierte en un reto, en la medida que muchas veces es poco aprehensible y comprensible, sobre todo en términos de políticas públicas y de oferta de bienes y servicios culturales.

Ante ese reto, la misma gente va configurando sus prácticas y los escenarios donde ejercerlas o ejecutarlas. Esto es evidente al indagar el campo de la música popular, campo que se configura por esa amalgama de prácticas que reflejan el sincretismo de Bogotá. Así, en los diálogos con nuestros diez relatos mayores, logramos identificar esos lugares y territorios donde se forjó —y se sigue forjando— su práctica musical. Ellos revelaron el mapa de una ciudad musicalmente activa y retadora. De este modo, y a partir de lo enunciado por los entrevistados, se plantean algunas premisas sobre los territorios de la música popular en Bogotá.

## “Para mí, ¡Bogotá es todo!”

En los relatos de los diez músicos emerge la ciudad que, si bien, y como dato curioso, no los vio nacer, fue testigo de su trayectoria musical y personal. Surge ese territorio de ambiente frío, pero cálido en su forma de vivir la música. Como dice don Tito Nuncira, “Bogotá era candela viva”.

Nuestros relatores, todos oriundos de otras zonas del país, llegaron a Bogotá por diferentes factores, principalmente por la migración de sus familias a la ciudad o por su ejercicio musical, así como por la posibilidad de encontrar en la ciudad oportunidades para el desarrollo de su profesión. De entrada, esta situación marca una ruta particular: las notas de la música popular, por lo menos de la ejecutada entre los años sesenta y los dos mil, está impregnada por los sonidos, las prácticas y los gustos de músicos de diferentes zonas del país.

La capital, en los relatos, se configura como un espacio donde los músicos de todo el país, y las figuras internacionales de la música popular, cruzaron su camino. Sea que hayan vivido en Bogotá cortas o largas temporadas, el paso por ella y la frecuentación de sus circuitos musicales era prácticamente un requisito para quienes querían hacer de la música su profesión:

Bogotá es la ciudad de todo el mundo. Obviamente, Bogotá es el distrito capital, es la ciudad donde están las oportunidades. Hemos [sic] personas que hemos vivido mucho tiempo en Bogotá, y decimos: "¡Ah, es que Bogotá nos tiene aburridos!". Que por los trancones, por esto y aquello, pero lamentablemente hay que estar en Bogotá, porque Bogotá es donde está el ejercicio más viable, más concreto y objetivo para un campesino que llegue aquí tocando una guitarra y cantando una ranchera. Lo que más le va a facilitar su desarrollo está en Bogotá: aquí puede hasta estudiar. Porque aquí hay muchas facilidades; hay personas que dicen que no, pero eso es mentira. En Bogotá hay muchas posibilidades de estudiar... en el SENA, por ejemplo. Hay facilidades increíbles para que los muchachos estudien gratuitamente y se preparen. (Guillermo Modesto)

Estas palabras ponen en evidencian que la capital se lee como el espacio de las oportunidades, no solo para ejercer como músico, sino para cualificarse. Bogotá, la ciudad de las oportunidades, es un enunciado —y una realidad— que contrasta con el resto del país, donde la infraestructura y la oferta de bienes y servicios dista de lo ofrecido por la capital. Si bien en la actualidad otras ciudades principales del país han avanzado en ese sentido, en los años sesenta o setenta no era así.

Entonces, resulta muy importante resaltar que Bogotá representó para el país el centro del desarrollo de las músicas populares en el periodo mencionado, rol que sigue liderando, pero de forma más modesta, con respecto a otras ciudades y territorios que también se han configurado como escenarios para el desarrollo de la música.

Ahora bien, en los relatos no solo se evidencia la importancia de la ciudad para el desarrollo profesional de los músicos populares, sino como espacio vital para lograr sus principales metas personales: tener una casa, garantizar la educación de los hijos, viajar por el mundo, conocer estrellas de la música, tener dinero. Estos testimonios son pruebas contundentes de que, para ser bogotano, lo menos importante es haber nacido en Bogotá:

*¡Ay, Bogotá! Para mí es... no puedo decir que la primera tierra, pero para mí es todo. Yo llevo a Bogotá en el corazón. Para mí, Bogotá es mi casa, mis hijos, todos son nacidos aquí en Bogotá. Y la casita. Le debo a Bogotá que me dio esa oportunidad de trabajar y ganar para el sustento de mis hijos. (Alberto Amaya)*

*Bogotá es hermosísima. Bogotá nos abrió los brazos, ¡nos acogió en sus brazos para que surgiéramos, para que hiciéramos esto! Sí, yo soy muy agradecido con Bogotá.*

Soy enamorado de mi pueblo, pero vivo muy agradecido con Bogotá. Sí, es una gran ciudad, y aquí tuvimos una gran acogida, ¡bendito Dios! (Álvaro Escobar)

Es la casa de todos. Bogotá es lo que nosotros tenemos... Bogotá es de una gran riqueza, porque es la casa de todos. Aquí nadie es extranjero, nadie es extraño, y todo el mundo es bienvenido. Nosotros no la queremos porque no la cuidamos. (Lisímaco Sánchez)

Bogotá ha sido el preámbulo, ha sido la ciudad donde he permanecido durante aproximadamente 45 años. No me he movido de Bogotá. Hace 45 años estoy aquí ejerciendo como músico de serenatas, y en esa actividad aprendí a ser gestor. (Guillermo Modesto)

[Bogotá para mí significa] todo. Porque aquí se criaron mis hijos, aquí he hecho mi vida, ya casi tengo mi casita, ya me faltan como dos años para terminar de pagarla, después de tanto esfuerzo. Mis hijos, algunos nacieron en El Espinal, pero si les preguntas de dónde son, ellos dicen que de Bogotá. (Libardo Bedoya)

## Territorios con vocación musical

En los relatos se identifican claramente rutas por las cuales los protagonistas caminaron junto con su música. Rutas desde donde emerge lo que podemos denominar epicentros para el

desarrollo de la música popular. A continuación, resaltamos algunos de ellos.

## Al centro y... ¡pa' dentro!

El centro de Bogotá tiene un lugar especial y reservado para la práctica de cualquier área artística. Desde los años cuarenta, en plena emergencia de la ciudad "moderna", el centro cumplió su función histórica: además de ser el eje de los diferentes poderes — político, religioso, económico—, la ciudad emergió como un eje de la producción de capital cultural del país. Hay cientos de referencias bibliográficas que narran cómo en los años sesenta, al margen de la revolución cultural que se vivía en otros hemisferios, la capital colombiana vivía su propia emergencia de movimientos sociales y culturales, que condujeron a la aparición de lugares para el encuentro, las prácticas artísticas, la bohemia y la rumba.

Un símbolo de esto son los muy citados *cafés del centro*, de los que quizá el café Pasaje haya sido el más reconocido por ese tiempo. Esos espacios fueron lugares en que se dio el encuentro de personajes que se convertirían en actores fundamentales de la vida política y cultural del país. Sin proponérselo, fueron escenarios fundamentales en el desarrollo de las músicas populares en Bogotá.

Los cafés anteriores al Bogotazo, donde se escribía poesía y se fundaban revistas literarias, donde se hacía periodismo y se confabulaba contra el gobierno de turno, donde se negociaba y, por supuesto, se vivía la bohemia, hacen parte de nuestro imaginario colectivo. De esos cafés del tiempo pasado que marcaron una época, hoy solamente quedan unos cuantos (véase Jursich Durán, 2015).

Don Álvaro Escobar nos recuerda el lugar donde trabajó por un buen número de años junto con sus hermanos:

A la siguiente semana llamaron de un café que se llamaba café de la Paz, en la carrera séptima con calle 13. Era un café adonde iba mucho personaje del Estado a tomar un tintico, a hablar de política, y por las noches vendían cerveza, mucha cerveza, y había mucho público. Por supuesto, nosotros allí hicimos una gran, gran amistad con muchos personajes.

Pero allí no solo se vendía café y se hablaba: también se bailaba y se vendían bebidas embriagantes. Los cafés eran como camaleones que se transformaban con el paso de las horas: eran escenarios para el tinto, pero también para la cerveza, para el debate y la creación, para la rumba y la diversión.

Si bien algunos contrataban a los artistas de manera fija, otros tan solo permitían que tríos, duetos o solistas desfilaran por sus pasillos amenizando la conversación de los contertulios. Como recuerda don Carlos Montaña, "La ruta mía era con la guitarra, llueva o truene, de café en café... La canción se cobraba a peso, valía un peso. Y cuando había hartas canciones, entonces, "¡No'mbre! ¡Dejen eso a tres por dos!"; "¡Bueno, hagámosle!". Así también lo rememora don Lisímaco: "Nosotros andábamos por todo el centro. Subíamos, por decir algo, por la once, cogíamos la quinta, la sexta. Bajábamos por el lado de la Jiménez, volvíamos a subir por la diecisiete. Por todos esos lados andábamos... Tocaba caminar mucho".





Café Saint Moritz.

Fuente: <http://www.canaltr3ce.co/etiqueta/cafes-en-bogota/>

Estos cafés eran apenas algunos de los puntos estratégicos para la música en el centro. Desde la 24, entre Caracas y tercera, hasta La Candelaria, se tejía una red de espacios para la música popular, muchos de los cuales no existen hoy, o quizá sí, pero con otras denominaciones y lógicas. Pero de algo no cabe duda: ese espacio ha constituido, desde entonces, un corredor cultural donde la música popular ha sido la protagonista, como lo refiere Carlos Montaña:

Gentil trabajaba en la calle 20, que era solo de serenatas. Eso era parecido a lo que pasa allá en La Playa, que la gente corre para evitar los carros. Ahí quedaba el teatro Luz. Había otro sitio que se llamaba La Puerta del Sol, que quedaba en la calle 24 con carrera séptima. El que llegaba a La Puerta del Sol era porque ya estaba en un nivel más alto.

Ese lugar de Las Nieves es un referente, como afirma don Carlos Montaña, casi como La Playa hoy en día: un lugar de encuentro para compartir los avatares de la profesión y encontrar “la chisga”, o el trabajito. Siguiendo por ese corredor se hallaba por lo menos una decena de sitios que permitían que quien llegara encontrara trabajo. Así lo recuerda don Tito Nuncira:

Me empecé a mover de ahí, en esa bahía del centro de Bogotá. Fue algo bien, bien bueno, tanto para el ambiente musical como para el músico propiamente dicho. Todos los músicos teníamos trabajo, y todos los sitios tenían orquesta, todos. Había sitios que tenían orquesta y trío, orquesta y mariachis. En ese entonces había muchos tríos.

Sitios como La Gaité, Los Vikingos y El Templo son recordados lugares de la escena salsera en el centro. Ese último sitio lo recuerda don Tito como “una casa grandísima donde presentaban gente tocando y tal. Pero, igual, ¡había una cantidad de locos! Todos caminando por todas partes como si fueras ahorita al Chorro de Quevedo. Ese era El Templo”. Ahora bien, los hoteles fueron uno de los escenarios relevantes para la circulación de la música —y hoy siguen siéndolo, aunque en menor medida—. Nuestros relatos mayores mencionaron en varios momentos que siempre había un “toque” en algún hotel del centro de la ciudad. El Bacatá, el Tequendama, el Hilton, formaban parte del corredor cultural, bien fuera proveyendo empleos fijos o toques temporales:

... bueno, ya nosotros estábamos trabajando en el Bacatá, contratados fijos. (Lisímaco Sánchez)

El salón Monserrate del hotel Tequendama fue durante la misma época tal vez el más elegante de los “grilles”, en donde se presentaban todos los artistas internacionales que nos visitaban, y que lógicamente contaba con una *big band* [Lico Medina, Edmundo Villamizar, Los Caribes] y un grupo de intermedio, Tomas di Santo [argentino], Los Cinco de la Noche, italianos con quienes vino y se quedó el trompetista Mauro Ferri. Los Cinco de Oro, el formidable grupo nacional que después de ganarse la orquídea de plata Philips, se radicó en Aruba durante varios años. Y más tarde Cuarta Generación, hasta que por políticas del hotel, hace poco más de doce años se canceló la actividad artística. (Aguilera, 2000)

Asimismo, la calle 19, entre séptima y octava, se constituyó en un referente para comprar discos. Se recuerda cómo se acudía

a los almacenes que se ubicaban en esa cuadra para conseguir las últimas grabaciones de Los Panchos, Lucho Bermúdez, La Fania, con el fin, además de disfrutar, de estudiar su música para replicarla. Existían estudios de grabación como Discos Vergara, o de televisión, donde los músicos eran contratados, como los de Caracol sobre la calle 19. Así, el centro representa, en este relato mayor, uno de los núcleos donde se reproducía y disfrutaba la música popular, un territorio de concentraba los sonidos producidos en el país, y que, al llegar a Bogotá, tenían mayor eco y repercusión.

## Chapines y playa



Hotel del centro de Bogotá. Fuente: <http://wikimapia.org/4977707/es/Hotel-Bacat%C3%A1-Bogot%C3%A1>

Cierta vez llegó un español, natural de Cádiz, de nombre Antón Hero Cepeda, a contraer nupcias con la hija de un potentado cacique de Usaquén, dueño de varias tierras en lo que hoy es Chapinero, y adquiere una estancia de 150 hectáreas, ubicando su residencia a la orilla del camino de la sierra (carrera 7 n.º 59-74, actual estación de gasolina). Este gaditano se dedicaba a la fabricación de chapines, un tipo de calzado consistente en suela de madera y correas de cuero con las que se sujeta el pie, y que sirven para protegerse de los charcos y el barro; y como al que hace zapatos se le llama zapatero, al que hace chapines se le llama *chapinero*. Aunque otros dicen que el origen viene de la marca del calzado El Chapín Hero. Para los santafereños se volvió costumbre llamar así al caserío, y de esta manera empezó a denominarse desde 1812.<sup>53</sup>

Así como lo refleja el origen de su nombre, Chapinero es un territorio donde se evidencia el sincretismo de la sociedad bogotana. En la primera mitad del siglo xx era una localidad mayoritariamente residencial, donde se inició un proceso de poblamiento de las familias más acaudaladas de la ciudad, lo cual se acentuó después del Bogotazo. En la segunda mitad del pasado siglo fue tomando el carácter mixto que hoy la define como una localidad comercial y residencial. En el ámbito comercial se han generado núcleos de desarrollo alrededor de los servicios financieros (zona financiera de la 72), la comida (zona G y parque de la 93), el entretenimiento (Zona Rosa y Chapinero central). En este último queda ubicado un sector muy enunciado y conocido: La playa.

---

<sup>53</sup> Véase <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/observatorio/documentos/localidades/chapinero.pdf>

Localizado en el costado oriental de la avenida Caracas, entre las calles 54 y 55, dice la historia sobre La Playa:

En la década de los sesenta nació el restaurante México Lindo, el primer establecimiento del sector relacionado con las rancheras, y que, por supuesto, tenía su propio grupo de mariachis. Inicialmente, los músicos tenían oficios diferentes: eran obreros, carpinteros o zapateros que, a pesar de no dominar muy bien los instrumentos y el canto, lograron obtener reconocimiento y técnica con el paso del tiempo. El restaurante decidió traer músicos profesionales desde México, y los colombianos fueron despedidos, pero en vista de que ellos ya habían hecho de la música su principal fuente de ingreso, se instalaron en las calles aledañas y crearon grupos con familiares y amigos. Desde entonces, La Playa —llamada así por las palmeras que se habían plantado en la zona— se estableció como el mejor lugar para encontrar mariachis en Bogotá. (Aparicio Rodríguez, (2014)

Así nació La playa, ese icónico lugar donde, según se dice, se encuentra la oferta más grande del país de grupos de música popular: mariachis, vallenato, papayeras, tríos y, más recientemente, música norteña y hasta reguetón. Los músicos se agrupan en la calle para ofrecer sus servicios, y en los edificios de alrededor están las oficinas y apartamentos donde muchos de ellos viven permanentemente o por temporadas. Si habláramos de industria cultural, se podría señalar que es casi un *cluster* de la música popular, porque por allí también circula todo tipo de oferta de bienes y servicios relacionados con la música: la elaboración de vestuarios, arreglo y elaboración de instrumentos, entre otros.

De nuestros diez entrevistados, por los menos siete han trabajado en La playa. Aunque no lo mencionan directamente, entre líneas se les puede entender que este lugar es el “desvare” en los momentos difíciles:

La playa es todo un ícono para Bogotá. Delicioso. O sea, el trato de esa gente, la unión, es cosa de admirar. (Tito Nuncira)

... ejerzo gestión cultural y soy líder de los músicos populares urbanos en ejercicio, en Chapinero, en la calle 55 con avenida Caracas, lugar más conocido como *La Playa*, que constituye un patrimonio cultural, pero que obviamente no está reconocido, porque está en la calle, porque está en el espacio público, ese es el tema. Pues, obviamente es un tema más profundo, donde uno tiene que mirar que ha faltado voluntad política de las administraciones distritales, que les ha faltado mirar con más conciencia y corazón el tema de la dignificación del artista popular urbano como patrimonio cultural de la serenata, no solo en Bogotá, sino en todo el país. (Guillermo Modesto)

Este eje musical de la ciudad no ha estado al margen de problemas de microtráfico, delincuencia y riñas. Hay quienes señalan que poco se sabe del lado “oculto” de La playa. Esto ha hecho que los ojos de la Administración Pública hayan estado puestos allí para regular y buscar alternativas a las situaciones que deben mejorarse, lo cual va de la mano con iniciativas de los propios músicos por organizarse para gestionar acciones para mejorar las condiciones en las cuales ejercen su profesión:





Chapinero. Fuente: revista digital *Bakánica*. Autor: Emilio Aparicio Rodríguez. Fuente: <http://www.bacanika.com/historia/cronicas/item/la-playa-de-bogota.html>

La Playa para los músicos es todo... Pero tú llegas a La Playa a buscar una serenata, y lo primero que se te bota a la ventana son tipos que te dicen: "Le tenemos basuco, le tenemos pepas". Usted, ¿qué imagen se puede llevar? "¡Yo no vuelvo aquí...! Yo fui a buscar una serenata y me están ofreciendo otras cosas". Entonces, eso está perjudicando el trabajo del músico.

La Playa ya tiene unos 65 años de existir. Toda la vida ha tenido ese tema, esa falencia, porque desafortunadamente, reitero, en la calle usted no tiene ley. Es que ni la policía tiene ley en la calle. Entonces yo no le puedo decir a un personaje de estos: "Hágame el favor, se me va ya de aquí". No, porque está en la calle. Pero si unos tuviéramos un recinto, ahí sí, ahí sí podemos dictar las normas y las leyes que condicionen la gente que va a estar allí. Pero en la calle, ¿cómo controlas eso? Es más, ni siquiera se trata de controlar eso: si el tipo que se viste de mariachi y se pone a conseguir serenatas, y lo que hace no es música, no puedo decirle "no lo haga", porque no tengo autoridad. Entonces, todo ese tema nos ha venido perjudicando. (Guillermo Modesto)

Don Guillermo pone el dedo sobre la llaga en cuanto a regulación del espacio público se refiere. Si bien es un espacio que democratiza tanto la oferta como la demanda de los servicios musicales, ese espacio también es propenso a las dinámicas propias de la calle. Esa tensión hace que las vías de solución no sean tan sencillas. Ese ambiente abierto permite que cualquier músico pueda buscar trabajo allí, pero también que otros aprovechen la circulación de personas de toda la ciudad para realizar acciones delictivas. Esta situación no solo afecta a los posibles clientes, sino a los propios músicos:

Llegué a La Playa de los mariachis, y ahí fue la perdición total. Ahí fue donde yo caí a la calle, perdí mi familia, perdí todo. Hay sitios oscuros ahí metidos. Hay sitios que tú ves ahí, por ejemplo, en esos edificios que son muy encerrados, y adentro están metiendo cocaína, fumando basuco. Dentro hay de todo ahí. (Roberto Echeverría)

Sin embargo, esta situación no ha hecho mermar la importancia de La Playa para los músicos de la ciudad. Don Libardo Bedoya señala:

Es un sitio a donde llegan los músicos a reunirse y a buscar trabajo. En estos momentos está bien de seguridad. Cuando llegué a vivir ahí, la habitación era como la oficina o el camerino. Antes era tremendo: mucho indigente, mucho tráfico, pero como conocía a todos los ladrones, no se metían conmigo. Hace como cuatro años, la alcaldesa puso un CAI móvil y eso ayudó mucho; al menos se corrieron para la 59 [risas]. Allá se maneja mucho el vallenato, los tríos. Yo vivo ahí porque me queda fácil desplazarme por cualquier parte.

Todo esto hace de La Playa un lugar único, no solo para la música popular, sino para la ciudad. Quizá sea necesaria una mirada estratégica para potenciar un escenario polivalente que actúe como propulsor de la economía creativa de la ciudad. Esta necesidad se evidencia aún más si se considera que en la ciudad han surgido otros lugares con similares características. Así, desde los ochenta y noventa, en el sur de la ciudad se fueron creando nuevos espacios para la circulación de las músicas populares: los barrios Restrepo, Cuadra Alegre en Kennedy, Venecia, la calle 27 sur, se han ido consolidando como espacios para la rumba bogotana: "Nació otra playa en Bogotá, que está en la calle 27 sur con carrera décima... Ahí hay una playa de mariachis y de músicos. Son los músicos que

trabajan todo el sur de Bogotá" (Guillermo Modesto). Los retos son mayores, y resta mucho por conocer y comprender estos espacios públicos, socialmente construidos y apropiados.

## Entre tenedores y boleros

Principalmente para los tríos y duetos, los restaurantes han sido un escenario privilegiado para dar a conocer su música: "Cuando nos pusimos a trabajar en la música, fuimos a ese restaurante que llamaban La Zambra, creo que quedaba por allá por la carrera cuarta con calle 76 o 77" (Alberto Amaya). Si bien no siempre resultaban trabajos tan bien remunerados como las serenatas, brindaban cierta estabilidad, que también era muy apreciada por los músicos. Carlos Montaña lo relata así:

[En los restaurantes] les ponían un sueldo. Pero no era que ganaran. Ganaba más el que trabajaba dando serenatas, porque el volumen de serenatas era grande. Pero la gente, por tener un sueldo y un sitio..., por cantarle a Belisario Betancur y a gente de esa línea ¡se sentían...! No era como estar esperando la serenata. Y eso, en el caso de nosotros, pasó igual en el As de Copas: nos conformamos con que nos tenían un sueldo y era un sitio a donde llegaban José Antonio Méndez, Marco Antonio Muñiz, Roberto Ledesma...

Los restaurantes, sin duda, encontraban en la música en vivo un signo de distinción, y quienes acudían a esos lugares, así mismo lo entendían. La música en vivo daba un estatus que, poco a poco, se ha ido desvaneciendo en la mayoría de lugares y entre el público, cuestión que bien merece un análisis detenido en futuros ejercicios de memoria o indagación.



Restaurante Las Acacias. Fuente: [https://www.tripadvisor.co/Restaurant\\_Review-g294074-d4557333-Reviews-Las\\_Acacias-Bogota.html](https://www.tripadvisor.co/Restaurant_Review-g294074-d4557333-Reviews-Las_Acacias-Bogota.html)

En el caso de los restaurantes, se destacan ejemplos como Las Acacias, que, hasta antes de la pandemia, contaban en su nómina de personal con músicos que pasaban de mesa en mesa deleitando a los comensales; pero, sin duda, hace unos años este tipo de espacios laborales eran muchos más, como lo recuerdan los entrevistados:

A Gentil lo llamaron para un restaurante, Waldorf, que quedaba en la 42 con 13. Eso era de la "in". Eso era lo duro en esa época, años 59, 60, el Waldorf. El que trabajaba ahí, mejor dicho, estaba hecho. (Carlos Montaña)

Entonces la sorpresa fue ahí. Me dijeron: "Ve, Joe Madrid, tu amigo, está trabajando en la 72 en Grano Rayo, en

una pizzería". Y fui a dar allá, y empecé a trabajar con ellos. Yo le hacía los reemplazos a Marco Rayo y, después, Marco Rayo me dejó ese trabajo, y ahí me quedé, y empecé a trabajar con Madrid. (Roberto Echeverría)

## Los clubes de música y de músicos

Los clubes de músicos fueron una estrategia usada por los propios artistas para agremiarse y lograr un mayor impacto de sus servicios. En los relatos sobresalen los ejemplos de Voces de Colombia y Camucol: "Voces de Colombia era un club de músicos... La dirección no la recuerdo, pero era por la calle 59 con carrera 15, o algo así, allá, en Chapinero" (Alberto Amaya).

Por su parte, Camucol (acrónimo de *Centro Artístico Musical Colombiano*) fue creado en 1956. En su página de Facebook se definen así:

... uno de los centros culturales y artísticos con mayor renombre en la ciudad de Bogotá, gracias a su recorrida historia contribuye cada día a que la música popular y del recuerdo no se olvide. Recopilando los grandes éxitos de artistas musicales colombianos y extranjeros, siendo así uno de los centros de apoyo para nuestros músicos, duetos tríos y conjuntos y además de eso uno de los bares familiares más aclamados en el momento de realizar cualquier tipo de festejo como cumpleaños y distintos tipos de celebraciones que son amenizadas por nuestros grandes grupos.<sup>54</sup>

---

54 Más información en <https://camucolbogota.blogspot.com.co/>

Es decir, era un lugar donde se podían hacer celebraciones con un telón de fondo musical o donde se podían conseguir grupos para serenatas y demás. Al parecer, y según nos cuenta don Guillermo Modesto, se conformó a partir de los músicos de Las Nieves:

Camucol, según la historia, venía de estar en la calle 20 con carrera octava, donde queda la Empresa de Teléfonos. Ellos estaban ahí en la calle, en esas esquinas, en ese parquecito. La historia que me cuentan todos los conocedores de esa época es que ellos se mantenían dando las serenatas de esos tiempos con los tríos. Entonces, ellos arrendaron un espacio que quedaba al lado de La Rebeca, es un monumento que todavía existe, a un lado del hotel Tequendama, en la calle 26. Pero no duró mucho tiempo. Y según los que estuvieron en esa época, eso duró como unos seis o siete años, y de ahí arrancaron para la calle 32 con avenida Caracas. ¡La gente hacía fila para contratar tríos!



Sede del Club Camucol. Fuente: <https://www.civico.com/lugar/camucol-centro-musical-colombiano-bogota/>

Si bien no era un club como los anteriores, la Casa Jorge Villamil era un punto de encuentro y una referencia de la época. Ubicada en el norte de la ciudad, con los años terminó convirtiéndose en una academia, como se relata en su página web:

La Casa Jorge Villamil fue fundada en 1987 por el doctor Jorge Villamil Cordovez, con el ánimo de mantener vivo el folclor colombiano. Durante los años de servicio fue escenario de diferentes artistas que, a través de sus presentaciones, mostraron la riqueza musical de nuestro país. En 1997 se creó la Academia Jorge Villamil, con el objetivo de extender la cultura a través de la enseñanza de la música tradicional y contemporánea.<sup>55</sup>



Imagen 1. Logo de la Casa Jorge Villamil.

Fuente: <https://www.facebook.com/Academia-Musical-Casa-Jorge-Villamil-716654575090882/>

---

55 Más información en <http://www.casajorgevillamil.com/>

Sin duda, estos clubes o centros artísticos dan cuenta de un momento brillante para los géneros que por allí circulaban, y son muestra de una “edad de oro” en que existía en Bogotá un amplio mercado para las serenatas y las celebraciones con música en vivo. Allí la música colombiana tradicional, los boleros, entre otros géneros, brillaba con las interpretaciones de músicos provenientes de toda Colombia.

## De grilles y rumbeaderos

Otros escenarios muy citados por los entrevistados son los grilles, término que en nuestro contexto no significa *parrilla*, como se lee en los diccionarios, sino *rumbeaderos*. Eran bares, discotecas, restaurantes, y algunas veces prostíbulos. Todo en uno. Esto último, a nuestro juicio, hizo que la palabra no se volviera a usar, pero no todos los grilles de la época eran prostíbulos: “El As de Copas, La Pampa, La Tropibomba, el Candilejas... ¡Esa era una línea de música!” (Carlos Montaña). De esos lugares, Candilejas fue célebre por las presentaciones del maestro Lucho Bermúdez —quien también era socio del lugar—, quien al llegar a Bogotá se presentaba allí, en hoteles y en los clubes más prestigiosos de la ciudad.<sup>56</sup>

Como bien lo señala don Álvaro, no solo se trabajaba en un grill: era un circuito de lugares donde los músicos alternaban unos con otros:



<sup>56</sup> Las presentaciones de la Orquesta de Lucho Bermúdez es un buen ejemplo de los circuitos de la música popular en la ciudad: el hotel Tequendama, el grill Candilejas y la cadena radial Caracol, con su programa *La hora Phillips*, tenían los tres principales contratos con su orquesta en Bogotá.



Fachada del bar y restaurante Noches de Garibaldi.

Fuente: <http://www.nochesdegaribaldi.com/nuestro-mariachi/>

Nosotros llegamos a trabajar en un sitio, aquí en la calle 34, que se llamaba El Castillo de Chapultepec. (Lisímaco Sánchez)

Yo trabajé un tiempo con un grupo en un sitio en el que funcionaban grilles. Había un sitio en la 24 con séptima, donde están los cinemas, que se llamaba Los Tres Camellos. Yo era muy jovencito, y el grupo tocaba todos los días de planta... También estaban El Garibaldi, Los Doce Césares, La Ronda y El Rafael, en el segundo piso; ahora allí hay un edificio. Cada uno tenía un grupo o una orquesta. (Libardo Bedoya)

Estos lugares no son fáciles de rastrear por internet para conocer un poco de su historia; sin embargo, por los testimonios de los entrevistados, fueron escenarios “naturales” de la música popular, principalmente de la mexicana y la tropical.

Justo donde quedaba El Garibaldi, hoy existe un lugar de música mexicana, y aquellos sitios que don Libardo menciona fueron remplazados por otros escenarios de la noche bogotana. Pareciera que el espacio se niega a perder su vocación.

## Sonoridades y territorios campesinos

La localidad de Sumapaz, la número veinte de la ciudad, es la única netamente rural del distrito capital y cuenta con una extensión de 78 097 hectáreas. Está conformada por los corregimientos de San Juan, Nazareth y Betania, con sus respectivas veredas, y en ellas habitan 7330 campesinos, aproximadamente.

Constantemente hay una relación entre este territorio y la Bogotá urbana, aunque buena parte de los bogotanos lo desconozcan y a algunos oriundos les cueste comprender esa mezcla que, si bien puede parecer contradictoria, en realidad es complementaria. “Esto es Bogotá, pero en ese tiempo Sumapaz era Sumapaz, y Bogotá era Bogotá. Eso no era como ahora, cuando es la localidad veinte. ¡Esto era Sumapaz, y listo! Todo, Sumapaz”. (Abelardo Ríos)





Páramo de Sumapaz. Fuente: Ivonne Mendoza (2017).

Este territorio fue uno de los tantos testimonios de la guerra en el país. Luego de vivir fuertes tensiones por la guerra partidista, en ese territorio se asentaron varios frentes de la guerrilla de las FARC. Así rememora don Abelardo aquella época:

Hace unos quince años ya no podía uno tener ni una vaca de leche. Por ejemplo, la suegra de mi hijo, ahí en Las Auras, tenía una miscelánea, y dijeron que tenían que darles lo de las ganancias y ella les dijo: "Pero ¿cómo yo le voy a dar si la plata que yo recojo [es] de las cosas que vendo de los desodorantes?". Le respondieron: "Aquí en esta tierra casi nadie se echa un desodorante". Y ella respondió: "¡Aquí los únicos que se echan son ustedes!". ¡A la guerrilla le dijo eso!: "Ustedes son los que me compran y los que se echan desodorante y perfume! Aquí no. Y las ganancias y la plástica que usted me da ¿Cómo se la voy a dar?". Y un guerrillero le dijo: "Bueno, sí. También es cierto. No, tranquila".

Una vez vinimos a tocar aquí, no hace mucho, antes de entrar Uribe. Entramos y fuimos a tocar. Llego y entro yo: "¡Qu'íubo, don Lalo!". Todos los guerrilleros: "¡Qu'íubo, hermano! ¿Usted es hijo de quién?". "Yo soy hijo de fulano de tal". "¿Usted?". "Sí, yo soy hijo de Fulano".

Nos recuerda, esto último, que la guerrilla en esos territorios estaba conformada por hijos, hermanos y primos de los mismos campesinos. Esta situación social, sin duda, impregnó las prácticas artísticas y los contenidos de mucha de las música allí producida. Según el Sistema de Información de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, en artes sobresale la gran cantidad de agrupaciones de música de cuerda —al menos diez—,

conformadas por habitantes de las veredas, pese a no contar con procesos de formación musical formal. En el área del arte dramático se registra una agrupación de mujeres (Las Frailejonnas), y la danza se ha consolidado en torno a los colegios locales —Jaime Garzón y, desde hace dos años, en el Juan de la Cruz Varela—. De este modo, la música es la principal práctica artística de este territorio.<sup>57</sup> Don Abelardo Ríos ha ejercido la música por más de treinta años, y representa una forma de vivir la música, no como una manera de ganarse la vida, sino como una práctica personal para compartir en espacios sociales:

Bueno, pongamos la historia del Sumapaz, o sea, la música que a la gente de esta región le gusta: los merengues, de pronto unas rancheritas para conquistar a la pareja, y eso. Esa es la música que a ellos les gusta. Una vez trajeron a Nazaret una orquesta. La gente nunca había visto eso, que traer batería y todo. Entonces, nosotros bajamos a tocar allá y nos encontramos con don Argemiro: "¡Qu'iuvo, don Argemiro! ¿Y cómo está la fiesta?". "No, m'hijito, eso está feo: ¡hay unos tipos dándole palo a unos calderos viejos!". Dijo: "¿Van a tocar?". Le dije: "Sí, nos vamos a tocar unos temas más tarde". Dijo: "Ah, bueno. Ahora sí voy. Eso sí me gusta, no eso dándole palo a esos... No no no". Entonces, a la gente no le gustaba eso.

El relato señala una forma diferente de vivir, sentir y disfrutar la música en ese territorio. Sin embargo, los espacios donde se goza y consume la música no distan mucho de la urbe. En las fiestas

---

<sup>57</sup> Para profundizar, véase <https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/es/localidades/sumapaz>

de casa, en las serenatas, en los bazares, se enuncia la música popular. Eso une las prácticas urbanas y rurales de este tipo de música: su poder aglutinador en espacios sociales de base como las fiestas familiares, barriales y veredales, por señalar algunos. Este relato nos permite movernos desde ese escenario rural, proveedor de alimentos de la gran urbe, y ubicar el análisis sobre la música popular en otro paisaje, el que dibuja la música campesina.

Yo quiero mucho a mi Sumapaz, porque yo me crie aquí. Sí, y uno, como en el cuento, quiere a su tierra, quiere el lugar donde nació, donde se crió, donde le enseñaron a sembrar una mata de papa y todo eso. Sí, donde sufrió uno cargando en las bestias de allá hasta la carretera.

## De Bogotá pa'l mundo

Bogotá, además, es percibida y vivenciada como la ciudad plataforma para recorrer el país y otros países. Su centralidad facilitaba el contacto con otros profesionales de la música de diferentes partes del país y, por ende, se generaban nuevas rutas de circulación. De igual manera, el transporte, tanto terrestre como aéreo contaba (y cuenta) con una importante oferta desde y hacia Bogotá: "Siempre creo que aquí en la capital de Colombia es donde tenemos todo, donde todo el mundo aspira a llegar, es a la capital. De aquí se aspira a salir a los países hermanos o países lejanos. Pero aquí llega la oportunidad", dice Raivel Oviedo. Todo esto hacía que Bogotá fuera paso obligado para todos los músicos que querían acceder a otros escenarios:

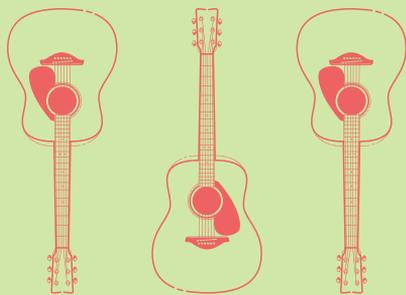
Yo trabajaba con un ente que existió en Bogotá, que se llamaba Instituto Distrital de Turismo, y ellos nos mandaban con el grupo a tocar a todas las fiestas que hay

en todos los pueblos, a nivel nacional. ¡Yo conozco toda Colombia! Tengo el honor de conocer toda Colombia, desde el nevado del Cocuy hasta Puerto Asís, y desde los Llanos, donde queda Tame, Saravena, Paz de Ariporo, hasta este lado de Cúcuta. Todo eso lo conozco. Boyacá lo conozco. (Guillermo Modesto)

Yo he andado por todo el mundo, primero con Delia [Zapata Olivella] y luego con Sonia [Osorio]. Todos los países donde hemos estado. Muy bueno. (Lisímaco Sánchez)

Después de este recorrido por los territorios de las músicas populares podemos afirmar que Bogotá es una plataforma para la música, una plataforma que forma músicos y audiencias, que crea y rompe rutas para la circulación. La música popular corre por las calles de Bogotá en sus buses, restaurantes, calles, en los mismos audífonos de los transeúntes. Quizá ya no sea como antes, cuando la música en vivo estaba más presente en nuestra vida, pero sin duda, al oír estos diez relatos sabemos que todos somos fruto de esa magia que transmiten el saber popular y su música.

Bogotá es retadora, y el reto frente a la relación de la música popular y sus territorios no es menor, aún más si hablamos en el contexto de la mención de Bogotá, Capital Creativa de la Música. El rol de las músicas populares en ese ejercicio político y artístico de posicionar la ciudad como un centro mundial de la música constituye el segmento más democrático de todos, porque todos, sin distinción, hemos crecido, amado, conquistado, llorado, reído y bailado con la música popular.



IV.

ME

LLEVARÁS

EN TI

# A MODO DE CIERRE

*Porque me llevarás, porque me llevarás unido a tu recuerdo,  
me llevarás en ti...*

**Jorge Villamil**

## **El recorrido por la experiencia vital de diez músicos populares**

que han desplegado su carrera artística en Bogotá pone en evidencia, de manera categórica, el papel que han cumplido los diversos géneros de la música popular en las formas de habitar la ciudad. Cualquier examen de dichas formas revela la manera como las dinámicas sociales relevantes para la memoria histórica de la ciudad y sus habitantes pasa necesariamente por el complejo universo simbólico que, a instancias de la música, las canciones, los instrumentos y los lugares de encuentro, configura el mundo de la vida en la ciudad. La urbe no solo se configura por localidades, UPZ, barrios o cuadrantes, sino que se estructura por recorridos simbólicos, se determina por señales acústicas, paisajes sonoros, referentes estéticos que constituyen ciudades imaginadas que proliferan dentro de la ciudad oficial de la que nos hablan los mapas y las administraciones.

A lo largo del siglo xx hemos visto desplegarse una ciudad de la salsa, con su temperatura y su color, sus cencerros y timbales encendiendo cuerpos ávidos del encuentro rítmico con otro cuerpo dispuesto a la aventura del baile, así como el descubrimiento de los encantos y los riesgos de la noche. Es un universo con sus propias formas de relación social, sus dramas y sus destellos de energía. Oculta está también, a veces misteriosa para los que no leen sus signos, una ciudad del bolero, que se

mimetiza entre los garitos oficiales adonde van los aficionados a soñar los amores, a inventarlos o a exorcizarse de sus hechizos, y el mundo privado de la casa, el balcón y el dulce despertar de la serenata. Pero hay más: en Bogotá, la inagotable, está la ciudad de la ranchera, un México cachaco y sabanero que, con su oropel y su dignidad, pero también con su altivez y su delirio de esconder la fragilidad de un machismo exultante, venera a la mujer y le teme. También está la ciudad del rock, la de los recorridos existenciales de una juventud que va envejeciendo sin renunciar a ella, y que se encuentra, se desencuentra, se reconoce y se desconoce en los nuevos jóvenes que arman tribus, que se juntan y se separan, que se conectan y se desconectan de su propia historia y que sueñan con que su barrio popular sea la nueva Liverpool o la Seattle de referencia para el siguiente Rock al Parque. Está la ciudad del tango, del joropo, del jazz y de miles de géneros, que no deberían llamarse así, porque lo que los diferencia no son células rítmicas ni patrones formales, sino, literalmente, maneras de ver el mundo, formas de vida: formas de darle vida a la vida.

Bogotá suena porque sus músicos sueñan, o al revés, los músicos en Bogotá suenan porque son el sueño de una ciudad que no se contenta con ella misma, que se regodea de novedad y memoria, que desde sus cerros tutelares ve su propio paisaje como si se tratara de un misterio del tiempo; es decir, como una música. Bogotá es una canción con más de ocho millones de personas que organizan su vida, no con agendas ni con itinerarios, sino a punta de canciones. Canciones para despertarse, para animarse, para relajarse, para hacer el amor, para conquistar, para despedirse de un amor bonito, para olvidar una derrota, canciones para recuperar la esperanza, canciones para mandar todo al carajo, canciones infantiles para ver florecer a la familia, canciones de llanto, de plancha, de celular, de audífono.

Pero la música no es nada sin los músicos: tan solo una magnífica idea sin esencia, sin savia, sin contenido ni concreción. Nada de eso sería posible sin seres de carne y hueso que se juegan la vida para compartirla, regalarla, sembrarla, regarla, cuidarla, venderla, canjearla, darla como un don, bendecirla y repartirla... Por eso no es extraño que estos músicos sean seres afectuosos, humildes y tan generosos como los diez maestros a los que está dedicada esta publicación.

Los músicos regalan belleza, nos ofrecen escaparates —las canciones— donde colgar las experiencias y organizarlas, hacerlas llevaderas, entenderlas, compartirlas. Los músicos hacen la vida posible, vivible de verdad, hacen que la vida de cada uno logre ser más propia, más única, más genuina. Pero al mismo tiempo hace que tengamos conciencia del carácter universal de nuestra unicidad, lo universal de ese amor único, de ese dolor único, de esa experiencia de engaño que uno cree que fue reservada únicamente para uno.

Quizás suene fuerte, pero estos señores piensan —y ahora nosotros nos unimos a ellos— que sin canciones, Bogotá y todas las ciudades serían experiencias infernales e invivibles. Los diez músicos que hemos conocido son fiel testimonio de una vocación profunda, de una apuesta vital generosa, de una brega para darle metáforas a la vida, y al dolor y la felicidad de vivirla. Su voz, su historia, es también la nuestra. Conocerlos y reconocerlos es darnos la oportunidad de completarnos, es volver a darnos un rostro al reconocer el suyo y agradecer su trabajo y su apuesta generosa. Aprendimos, sencilla y llanamente, que una ciudad que se olvida de sus músicos es una ciudad perdida para sí misma, ingrata de la única gloria posible: hacer que una vida digna de ser vivida sea algo más que una promesa vana.

## A manera de apuntes

El concepto de *música popular* es uno de los más discutidos en la literatura de la etnomusicología, la investigación musical y los estudios culturales. Para la presente investigación se optó por dejar que los propios protagonistas acotaran el concepto, enfatizaran sus principales rasgos, problematizaran sus dificultades, y nosotros nos dejamos guiar por la manera como los propios músicos expresan, sienten y viven las eventuales contradicciones y aporías de la definición, en especial las relacionadas con dos grandes temas básicos: 1) cómo se concibe este tipo de música en la política pública; 2) el sentido problema de la valoración social de estos tipos de música y sus actores. Concluimos que quizá, para la política pública, es preciso ir acotando el concepto, poniendo en discusión entre expertos, practicantes y la comunidad, la importancia de clarificación de sus alcances, con el fin de responder a las complejas lógicas que se relacionan con el término. El boom de lo que actualmente se llama *música popular* —relacionada con los géneros norteños, guasca, de despecho, entre otros— claramente cierra el espectro de los géneros que el concepto abarca y, lo que es más preocupante, le quita la base conceptual y el sustento sociológico relacionado con sus formas de apropiación, recepción, circulación y producción, entre otras: aspectos fundamentales para la comprensión de su lugar en el ecosistema musical y cultural latinoamericano.

Un énfasis que emerge en el documento, sin duda, es la relación de Bogotá con la música popular o, mejor dicho, lo que representa la

ciudad para ella y sus músicos. Bogotá se ha constituido en un centro, tanto para ofertar como para acceder a bienes y servicios ligados con esta música. Este rol central era mucho más protagónico dos décadas atrás, pero se percibe que hoy en día sigue siendo un lugar privilegiado para “conectarse” con la escena y acceder a procesos de formación, circulación y mercadeo que no se encuentran en muchos otros territorios del país. Así, Bogotá se erige como un territorio fecundo y necesario en el proceso de construir una trayectoria en la música. Vendrían bien algunas comparaciones con otras capitales para reconocer qué entorno, el día de hoy, genera Bogotá para este tipo de música, que la pueda distinguir de otros espacios más recientemente constituidos.

Por su parte, el trabajo permite ver, a través de los niveles de desarrollo y desempeño musical, formas de apropiación de los diversos géneros de música que suscitan interesantes reflexiones sobre la enseñanza y el aprendizaje de la música popular. Pero, a la vez, las maneras en que socialmente estos aprendizajes y saberes son legitimados o deslegitimados. Profundizar epistemológica y metodológicamente en procesos nos permitiría avanzar en una ecuación más equitativa, democrática y justa sobre las formas de conocimiento en juego, así como sobre el valor que ellas tienen y sus implicaciones para una política pública que involucre condiciones de reconocimiento de estos músicos en los ámbitos educativo, laboral, profesional y económico, entre otros.

Ahora bien, a lo largo del texto se han señalado algunos derroteros que se pueden plantear para avanzar hacia el conocimiento y proyección de la música popular en Bogotá. Entre ellos nos parece interesante resaltar algunos:

- Desde que se hizo la invitación pública a participar en Relatos Mayores, sorprendió el arrollador número de participantes hombres comparado con el número de mujeres, y que, adicionalmente, entre los diez homenajeados no se seleccionara una mujer. Esta situación plantea una pregunta en torno a la participación femenina en la construcción de la música popular en nuestra ciudad. Si bien las autoras buscamos indagar acerca de la incidencia femenina en las agrupaciones y los contextos de los homenajeados, solo tres de ellos mencionaron nombres y referencias que, en principio, no son fáciles de rastrear. Esto sin duda se convierte en un reto que amerita un espacio propio en un nuevo ejercicio de generación de conocimiento, donde la presencia femenina en la música popular sea la protagonista.
- Otro reto se relaciona con conocer y reflexionar con mayor profundidad sobre las condiciones laborales y de seguridad social de los músicos populares. En los relatos de los homenajeados se identificaron pistas sobre cómo se ejerce la profesión de músico desde el ámbito de la sociología del trabajo, es decir, desde las condiciones estructurales y reales en las cuales se ejecuta un oficio. Hay estelas que marcan algunas características del trabajo del músico popular relacionadas con la estabilidad, las cotizaciones al sistema de seguridad social, la "ponderación" del valor del trabajo, entre otras, que dejan ver un escenario propicio para su conocimiento y análisis crítico. Para alcanzar esto se requiere dedicar más horas al análisis

de las formas de producción, los contratos verbales y escritos, así como las reivindicaciones gremiales y la vulnerabilidad de derechos laborales que este sector artístico ha presentado en el pasado, y que presenta en la actualidad. Sin duda, se trata de un campo fecundo para futuras investigaciones.

# REFERENCIAS

- Aguilera, Javier. (2000). *30 años de música en la noche bogotana*. Alcaldía Mayor de Bogotá.  
<http://www.geocities.ws/jazzlahora/historia/historia1.htm>.
- Aharonian, Coriún. (2017). La enseñanza musical terciaria y las músicas populares. En *Música popular y educación superior: Reflexiones, debates, miradas, criterios, proyecciones* (pp. 37-61). Centro de Estudios y Divulgación de Músicas Populares y étnicas del Mundo (MUPE), Universidad Nacional de Villa María.
- Alcaldía Municipal de Ibagué. (2015, septiembre). *Gentil Montaña*.  
<http://www.ibague.gov.co/portal/seccion/contenido/contenido.php?type=3&cnt=55&subtype=1&subcnt=51>
- Aparicio Rodríguez, Emilio. (2014). La Playa de Bogotá. *Bakánica*.  
<http://www.bacanika.com/historia/cronicas/item/la-playa-de-bogota.html>
- Arenas, Eliécer. (2017). Fronteras y puentes entre sistemas de pensamiento: Hacia una epistemología de las músicas populares y sus implicaciones para la formación académica. En *Música popular y educación superior: Reflexiones, debates, miradas, criterios, proyecciones* (pp. 125-144). Centro de Estudios y Divulgación de Músicas Populares y étnicas del Mundo (MUPE), Universidad Nacional de Villa María.
- Bloom, Harold. (2009). *La ansiedad de la influencia: Una teoría de la poesía*. Trotta.
- Castellanos, Nelson. (2001). La radio colombiana: una historia de amor y de olvido. *Signo y Pensamiento*, xx (39), 15-23

- El Blog del Bolero. (2012, enero). María Elena Sandoval: La mística de la canción.  
<https://elblogdelbolero.wordpress.com/2012/01/26/maria-elena-sandoval-la-mistica-de-la-cancion>
- El Sonero de Barrio. (2014, diciembre). No fue profeta en su tierra: Joe Madrid.  
<http://elsonerodebarrio.com/wp/no-fue-profeta-en-su-tierra-joe-madrid/>
- El Tiempo*. (1994, 27 de septiembre). (Las Acacias): Una historia hecha en Bogotá.  
<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-227719>
- El Tiempo*. (1995, 3 de julio). Ginebra, Valle.  
<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-360134>
- El Tiempo*. (1999, 30 de noviembre). Luis Ariel Rey Roa.  
<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-944700>
- El Tiempo*. (2008, 22 de marzo). Llega a sus 70 años la emisora Radio Santafé, fundada por Hernando Bernal.  
<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4024213>
- El Universal*. (2012, 25 de enero). Cronología de la vida de Lucho Bermúdez.  
<http://www.eluniversal.com.co/cartagena/cultural/cronologia-de-la-vida-de-lucho-bermudez-62182>
- Green, Lucy. (2002). *How popular musicians learn: A way ahead for music education*. Ashgate Publishing.
- Joya Garzón, Marcela. (2009). *14 sonos: Una historia oral de la salsa en Bogotá* (tesis de grado). Facultad de Comunicación Social, Pontificia Universidad Javeriana.

- Jursich Durán, M. (ed.). (2015). *El impúdico brebaje: Los cafés de Bogotá, 1866-2015*. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.  
<https://idpc.gov.co/publicaciones/producto/impudicobrebaje/>
- Licona, E. (2007). *Habitar y significar la ciudad*. Conacyt y Casa Abierta al Tiempo.
- Martín-Barbero, Jesús. (1991). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili.
- Monsiváis, Carlos. (1984). La agonía interminable de la canción romántica. *Comunicación y Cultura*, (12), 35.
- Monsiváis, Carlos. (2000). *Aires de familia: Cultura y sociedad en América Latina*. Anagrama.
- Páez Escobar, Gustavo. (2011, noviembre). Don Ruby.  
<http://www.gustavopaezescoibar.com/site/2011/11/11/don-ruby/>
- Páramo, Pablo y Burbano, Andrea. (2014). Los usos y la apropiación del espacio público para el fortalecimiento de la democracia. *Revista de Arquitectura* (16), 6-15.
- Revista Semana. (2000, 17 de diciembre). Los Tolimenses.  
<http://www.semana.com/enfoque/articulo/los-tolimenses/44422-3>
- Revista Tolerama. (1987). Los Chaparrines: Doce años haciendo reír a Colombia.  
<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=16218>
- Romero Anzola, Carlos Felipe. (2009). *Colombia siglo xx: Una historia a ritmo de ranchera* (tesis de grado). Facultad de Comunicación Social, Pontificia Universidad Javeriana.
- RTVC. (2015, septiembre). Joe Madrid: 70 años de su nacimiento.  
<https://www.radionacional.co/noticia/joe-madrid-70-anos-de-su-nacimiento>

- RTVC. (2015, junio). Son horas: Que vivan y se casen los novios con don Ruby. [YouTube]. <https://www.rtv.gov.co/noticia/son-horas-que-vivan-y-se-casen-los-novios-con-don-ruby>
- Señal Memoria. (2014, marzo). Entre bolero y vallenato con los hermanos Montaña en la Radio Nacional.  
<https://www.senalmemoria.co/articulos/entre-bolero-y-vallenato-con-los-hermanos-monta%C3%83%C2%B1a-en-la-radio-nacional-0>
- Señal Memoria. (2014, agosto). Trazos de la vida y obra musical de Oriol Rangel.  
<https://www.senalmemoria.co/articulos/trazos-de-la-vida-y-obra-musical-de-oriol-rangel>
- Shön, Donald A. (1998). *El profesional reflexivo: Cómo piensan los profesionales cuando actúan*. Paidós.
- Silva, Renán. (2005), *República liberal: Intelectuales y cultura popular*. La Carreta Editores.
- Son Callejero. (s. f.). Roberto Echeverría "Eche".  
<http://soncallejero.blogspot.com.co/p/arreglistas.html>
- Téllez, Hernando B. (1974). *Cincuenta años de radiodifusión colombiana*. Bedout.
- Tirado Mejía, Álvaro. (2014). *Los años sesenta: Una revolución en la cultura*. Debate.

## Audios y canciones

- Canal Adrián Martínez. (2011, 15 de diciembre). *Virginia López, Sí, sí, original con el Trío Imperio*. [Archivo de video].  
<https://www.youtube.com/watch?v=kiQDHqLTxlw>
- Canal Bquilla. 44. (2017, 1 de junio). *Extravío, Los Tres Reyes*. [Archivo de video].  
<https://www.youtube.com/watch?v=4Oxz1z0rOsY>

Canal Clásicas Colombianas. (2013, 18 de junio). *Radio Santa Fe: La hora de los novios, don Ruby*. [Archivo de video].

<https://www.youtube.com/watch?v=3FN301bOg94>

Canal Clásicas Colombianas. (2017, 15 de julio). *Jaime Llano González y Conjunto, Las pilanderas*. [Archivo de video].

<https://www.youtube.com/watch?v=WDzuPWFuamc>

Canal Clásicas Colombianas. (2017, 4 de abril). *Música colombiana, años 1960, Conjunto Nocturnal Colombiano*. [Archivo de video].

<https://www.youtube.com/watch?v=KIFavCIGmOo>

Canal Claudio Escobosa Serrano. (2014, 13 de febrero). *Marco Antonio Muñiz, Delirio*. [Archivo de video].

<https://www.youtube.com/watch?v=BaWZotW3InY>

Canal Compositores de Antaño. (2017, 24 de julio). *Orquesta Tropicolumbia, Caligozando*. [Archivo de video].

<https://www.youtube.com/watch?v=rJtxXyBDrYQ>

Canal Dr. Florián. (2015, 20 de mayo). *La negra noche, Pedro Vargas & Pedro Infante*. [Archivo de video].

<https://www.youtube.com/watch?v=LZU55qyR1V8>

Canal Elmet. (2011, 11 de agosto). *Los Univox, Triste realidad*. [Archivo de video].

<https://www.youtube.com/watch?v=shbINDk77Dg>

Canal Gabriel Astengo. (2012, 8 de diciembre). *Carmen Sevilla: Carmen de España*. [Archivo de video]

<https://www.youtube.com/watch?v=pQc0ZWu1zQY>

Canal gatodebarrio58dos. (2012, 1 de abril). *Lucho Gatica, No me platiques más (1956)*. [Archivo de video].

<https://www.youtube.com/watch?v=TiIWSOSiXe0>

Canal Ghinwa Viciado. (2007, 30 de noviembre). *José Antonio Méndez, Si me comprendieras*. [Archivo de video].

[https://www.youtube.com/watch?v=1\\_0T4AX5kOk](https://www.youtube.com/watch?v=1_0T4AX5kOk)

Canal Jaserna. (2013, 2 de septiembre). *Tito Ávila, Las golondrinas*. [Archivo de video].

[https://www.youtube.com/watch?v=vpP\\_qJGgBCc](https://www.youtube.com/watch?v=vpP_qJGgBCc)

Canal José E. Alzate. (2010, 21 de noviembre). *Métale candela al monte, Los Relicarios*. [Archivo de video].

<https://www.youtube.com/watch?v=dCHIReE7rfc>

Canal Juvenal Gordon. (2013, 13 de febrero). *Identificación: La Voz de la Víctor hjci 970 kHz*. [Archivo de video].

<https://www.youtube.com/watch?v=wl-RjrQIEAk>

Canal Lokatocol Castillo. (2012, 29 de agosto). *Con la misma moneda, Los Reales Brass de Colombia*. [Archivo de video].

<https://www.youtube.com/watch?v=fq9Hw1yhSd4>

Canal LokoquinteroTV. (2012, 24 de septiembre). *Gustavo "el Loko" Quintero, Metí mi pi, Los Graduados*. [Archivo de video].

[https://www.youtube.com/watch?v=irXDzdDi\\_UI](https://www.youtube.com/watch?v=irXDzdDi_UI)

<http://soncallejero.blogspot.com.co/p/arreglistas.html>

Canal Lucho0412. (2008, 29 de diciembre). *Roberto Ledesma, No*. [Archivo de video].

<https://www.youtube.com/watch?v=qhCQTjslyqU>

Canal Magicaluna2. (2010, 15 de julio). *Orquesta La Tremenda, con Doris Salas: Tú ya no soplas*. [Archivo de video].

<https://www.youtube.com/watch?v=PCISCJkDFCw>

Canal Marco Rayo Jr. (2010, 5 de noviembre). *Marco Rayo: Historia de una vida*. [Archivo de video].

<https://www.youtube.com/watch?v=RcD86NsToIA>

Canal Mateirro. (2011, 17 de septiembre). *Cum Cumbele, Michi Sarmiento y su Combo Bravo*. [Archivo de video].

<https://www.youtube.com/watch?v=JTpDuOIJZ6s>

Canal Música Ecuatoriana Online. (2013, 31 de diciembre). *Los éxitos de Ricardo Loor con Blacio Jr. y su Orquesta, La burrita de Eliseo*. [Archivo de video].

<https://www.youtube.com/watch?v=rR4YybmdW0U>

Canal Raúl Anaya. (2014, 14 de agosto). *Los Vlamers: 15 éxitos (disco completo)*. [Archivo de video].

<https://www.youtube.com/watch?v=2EW9zo-pZZo>

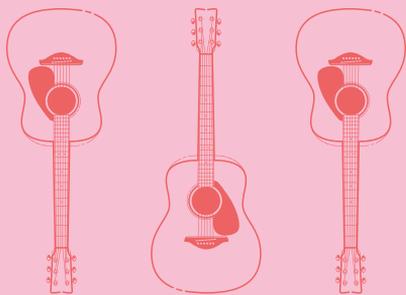
Canal tochtli4666. (2007, 12 de junio). *María Elena Sandoval, Ayúdame, Dios mío*. [Archivo de video].

<https://www.youtube.com/watch?v=PxbcrM1OvQ>

Canal Vintage Music Fm. (2013, 15 de enero). *Víctor Hugo Ayala, Quiéreme*. [Archivo de video].

<https://www.youtube.com/watch?v=rQBcsKxF4C0>





# RELATOS MAYORES 2017

La Alcaldía Mayor de Bogotá,  
por intermedio del Instituto  
Distrital de las Artes-Idartes,  
presenta esta serie de tres  
libros denominados *Relatos  
Mayores*.

Este es el resultado de un  
trabajo de compilación e  
investigación adelantado  
por cuatro autores que se  
acercaron a las historias de  
los músicos adultos mayores  
de la ciudad, participantes  
del proyecto homónimo con  
el que la Gerencia de Música  
buscó reconocer y visibilizar  
la trayectoria artística y  
el legado cultural de los  
músicos mayores de sesenta  
años que han dedicado su  
vida a la música popular en la  
ciudad de Bogotá.