

# La música de carrilera: mitos y verdades

HERNAN RESTREPO DUQUE.



**I**nevitablemente, cuando me refiero a la llamada música "guasca" o de "carrilera" tengo que penetrar en los tortuosos terrenos de la autobiografía y acudir a los recuerdos personales, a cambio de una ausencia total de documentos, de bibliografía y hasta de testimonios orales. En lo que toca con lo primero, se sabe que tuvieron que pasar muchos años del principio de esa revolución sonora y sociológica que se presentó con la aparición y posterior comercialización del invento de Edison y el consiguiente desarrollo de la fonografía, para que nuestros periódicos le dieran al disco, pero sobre todo al disco con música popular, la debida impor-

tancia. Y en cuanto a personas que al vincularse con su desenvolvimiento pudieran aportar datos más o menos exactos, debemos reconocer que carecen de memoria y nunca pudieron entender la trascendencia de su oficio y de su eventual integración a los mismos. Tampoco se preocuparon por ahondar en su pretérito. Pude comprobarlo al tratar de conseguir referencias históricas con quienes, ya desaparecidos, fueron los pioneros del movimiento discográfico en Antioquia y en Colombia.

Es imprescindible reconocer que el género musical que voy a enfrentar en este ensayo y sobre el cual se ha especulado a la lige-

ra, como evocación personal o de experiencia sabrosa de vivencia campesina, no toca con nuestras fuentes tradicionales de carácter folklórico. Constituye, para decirlo de una vez, un producto eminentemente comercial, y su éxito el resultado, primero de sus características de elementalidad, fáciles de asimilar y de entender, y segundo, de una cierta manipulación del mercado de consumo y de las condiciones en que Colombia vivió con respecto a la cultura musical que envasaban y nos destinaban los grandes fabricantes de los Estados Unidos, de la Argentina o de Chile. Con la circunstancia de que lo que corresponde a U.S.A. se sitúa en la región fron-

teriza y dentro de los términos y consecuencias característicos de un conglomerado que ostentaba una doble nacionalidad, una expresión vocal bilingüe y cierto estado económico y técnico que se beneficiaba de las ventajas gringas, pero que se aferraba a su cariño por lo mexicano y reaccionaba en forma eminentemente latina. Los *pochos* de entonces, convertidos en los *chicanos* de hoy, miembros por lo general de la clase baja del gran país de Cárdenas y Pancho Villa, con gustos poco exigentes en materia artística. Y que entre nosotros representaban y explotaban a su manera, dentro de concepciones exclusivamente comerciales, los agentes vendedores de pastas sonoras.

Agruéguese a lo anterior que fue en Antioquia, y en Medellín, en donde hubo vendedores de discos con mayor atrevimiento y decisión, con alma de productores, y que su actividad y sus habilidades marcaron, sin lugar a duda, el gusto de los colombianos.

### **El fonógrafo apresa los sones populares**

En el primer lustro del siglo se configura por fin el fonógrafo como elemento de diversión y se opera una profunda transformación en la música popular que, por efectos de su posibilidad de permanencia, aunque todavía muy afónica y difícil de apreciar, comienza a difundirse extensamente. De lo anterior a ella quedan pocas referencias porque no se llevaban al papel pautado sino muy pocas canciones y sus creadores eran músicos empíricos sin posibilidad de prolongarse en la historia.

Los primeros discos de Enrico Caruso definen, acreditan, el nuevo sistema, como documento y como informe y comienzan a registrarse, en diálogos, en interpretaciones de bandas militares, versos y canciones, las expresiones que sólo tenían en los años de antes, expansión local.

Por cierto que Colombia tiene la fortuna de estar presente en sus primeros pasos. Bambucos, dan-

zas, pasillos y valeses se eternizan en las voces de los antioqueños Pelón y Marín, de Emilio Murillo y los hermanos Uribe y de los instrumentistas y cantantes de la Lira Antioqueña, entre 1908 y 1910, merced a los discos que hicieron en México y Nueva York.

Los géneros no existían, y casi que tampoco las categorías. Simplemente música clásica y popular. Después, como natural efecto del mercadeo y por la necesidad de incrementar el uso y la venta de las llamadas *máquinas parlantes*, surgen las *promociones* a determinados estilos, como el tango y el cuplé, y la Víctor entroniza una especie de lucha de clases cuando señala el color de sus etiquetas: roja para los divos operáticos y los grandes directores sinfónicos, los concertistas consagrados y algunas piezas de recitar; azul para el teatro lírico español y figuras en ascenso, especialmente latinoamericanas, y negro para el resto conformado por repertorios locales.

Durante veinte años por lo menos subsiste la situación, con muy lentas mejoras técnicas. En Camden o Nueva York se centraliza la producción de música popular con destino a los mercados americanos y la interpretan algunos cantantes españoles, mexicanos y algún chileno o argentino, bajo las órdenes de directores heterogéneos como Nathaniel Shilkret,



Olimpo Cárdenas: reminiscencias campesinas

Vigil y Robles, Lacalle, Madriguera, o Katzman que arreglan para pequeñas orquestas las partituras que llegan desde los lejanos países americanos y engalanan las voces de José Moriche, Juan Pulido, Francisco Fuentes Pumarino, Julián Mario Oliver, Carlos Mejía, el panameño Alcides Briceño y el colombiano Jorge Añez, Guty Cárdenas, Fortunio Bonavona, Antonio y Adolfo Utrera, Margarita Cueto, Pilar Arcos y unos cuantos más, interpretando toda clase de géneros y ritmos y a veces cantos románticos con caprichosas denominaciones, como *colombianas* por ejemplo a las que evocaban los aires de Pelón y Marín y *yucatecas* a las claves y bambucos amexicanados que producían en Mérida Palmerín y Guty Cárdenas. Aún sobrevive parte de este elenco, que se enriquece con nuevos elementos de México y la Argentina, en los principios del 30, cuando comienzan a percibirse de veras los progresos que desde 1926 aporta el sonido eléctrico y se advierte una especie de crisis con la llegada de la radio, primero, y luego del cine parlante.

El negocio se resiente, sobre todo, en países como el nuestro que no tendrían hasta muchos años después su propia industria fonográfica, pero en donde la radio alcanza una rápida expansión. Ya los agentes de Víctor y Columbia no están sometidos a la venta de fonógrafos simplemente. Los radios, aquellos fastuosos aparatos con aspecto de iglesia en miniatura, empiezan a sustituir en los salones de los hogares chic y en algunos sitios de diversión, a la vetusta victrola o a la pianola que interpretaba sin ejecutante, fantasmalmente, mazurcas de Chopin y pasillos de Carlos Vieco, bambucos de Murillo y valeses de Waldteufel. Pero la radiofonía, que comienza a funcionar solamente por horas, tiene por fuerza que surtir de la música grabada, eso sí seleccionando muy cuidadosamente temas y artistas.

Ante las nuevas situaciones los productores discográficos reorganizan sistemas y amplían catálogos y repertorios.

Ya en la Argentina estaba firmemente aclimatada desde 1910 por el influjo de las marcas inglesas, aunque su mercado se reducía a los límites de su país y en donde desde 1924 se instala la Víctor para comenzar a mandar matrices a U.S.A. y a popularizar a sus artistas en desmedro de los de la Odeón, sacrificados por la pequeñez de su alcance mercantil.

Es por esa razón precisamente por la cual Carlos Gardel nos llega tarde y el tango se populariza en el estilo zarzuelero que nos envía Nueva York, hasta la llegada de Agustín Magaldi, quien entroniza la modalidad auténtica en boga por allá, por las orillas del Río de la Plata.

Se aprovecha también el talento fronterizo de U.S.A. y México, por economía y por la viabilidad del mercado y se crea un cancionero que difiere del capitalino y en el cual los corridos que evocaban las hazañas de los héroes revolucionarios, de los bandoleros en boga, de los crímenes famosos, y tristes canciones que añoran el terruño y la familia, se ponen a la orden del día en las voces de Los Madrugadores, Gaytán y Cantú y sobre todo Lydia Mendoza, procedente del Cuarteto Carta Blanca que integraba con sus padres y con su hermana María, y que cantaba por lo que quisieran darle los transeuntes de las calles de San Antonio.

## **La radiodifusión impone nuevos gustos y costumbres**

Hasta la llegada de la radio, el repertorio discográfico estuvo controlado única y exclusivamente por los agentes vendedores y era, si se quiere, uniforme: lo que mandaban la Víctor, la Columbia y la Brunswick, principales sellos americanos. El advenimiento de la radiodifusión trastornó un poco las cosas, porque las emisoras transmitían **muestras**, discos que los vendedores no importaban en grandes cantidades y que a lo mejor interesaban al gran público, y escuchaban voces de artistas visitantes o en audiciones de onda corta, que imponían sus estilos.

Fue así como en Medellín por ejemplo, se incrustó el pasillo ecuatoriano, por las emisiones de la Radio El Prado de Riobamba y aquello legendario elenco que encabezaron, entre otros, Carlota Jaramillo, los Hermanos Uquillas y otros de ese estilo, triste y doliente que generaría una buena parte de la llamada "música de carrilera". México contaba con la poderosa XEW desde donde aventaban los boleros poblados de aventureras y pavos reales muriéndose de hastío, de Lara y las veredas tropicales de curiel que se manifestaban ya como una voz típicamente urbana. Y entre aventuras del detective chino Chan Li Po y los tangos que estrenaban huéspedes sureños, Cuba invadió con sus rumbas y guarachas nuestras ondas sonoras. Es cuando la música colombiana emprende su repliegue a pesar de los sermones de Murillo y nuestros artistas a adherir a las modas importadas.

A lo anterior se agrega el cinematógrafo que habla por fin y que habla en castellano, primero en los filmes neuyorkinos que apenas si logran el apogeo de José Bohr pero que encontraría en Carlos Gardel la demostración de su poder como vehículo de propagación musical y que, muerto el zorzal en el aciago junio medellinense, da paso con "Allá en el Rancho Grande" a una verdadera avalancha: la canción mexicana. Aquella de Jalisco, al comienzo, la de Lorenzo Barcelata y sus huapangos y agresivas coplas nacionalistas, luego los boleros y las rancheras con fondos de sórdida cantina y copas de tequila y reyes de pcotilla.

## **El nacimiento de la música de carrilera**

Es por entonces cuando se va definiendo la música "de carrilera" como producto de consumo popular.

En los pueblitos perdidos, la radio comienza a desfasar los gustos, pero subsisten los tocadiscos, ahora con sonido eléctrico, en las fondas veredales y en los cafetines de la plaza principal, que se

rían reforzados o sustituidos muy pronto por los traganiqueles, rockolas o como se les conoció definitivamente "pianos". Accionados por monedas de cinco centavos entregan la última novedad en música. Y esa novedad es la que ahora si, no puede entregarse sin previo conocimiento del gusto popular.

Dentro de lo más aceptado por las gentes de los pueblos y los campos, se distingue la canción triste, gemebunda, al estilo de lo ecuatoriano que transmitía Radio El Prado. Y, como en Nueva York, el repertorio se hacía más con vistas a los mercados de Puerto Rico, Cuba y México. Se entabla la importación de discos de Los Angeles con aquellos fronterizos o "pochos" que se acercaban a esa modalidad. Por otro lado, tanto los señores Bedout de la Víctor como los Ramírez Johns de la Columbia, advertidos del problema, comenzaron la adquisición de un repertorio que consultara el querer del público pueblerino y lo hallaron en músicos humildes que pululaban por los cafetines de barrio o de Guayaquil. Sus cantos viajaban entonces a los estudios de Camden, para que los fijaran dueños como el de Valente y Cáceres, secuencia de un grupo de emigrantes argentinos de origen sanjuanino, con un sabor muy semejante al ecuatoriano, en donde figuraron: Gregorio Ayala, Miguel Cáceres, el peruano Jorge Escudero, Agustín Cornejo, y hasta uno que otro de Puerto Rico y Cuba, entre muchos. O los encargaban a la RCA por los Uquillas y sus sustitutos, Peronet e Izurieta.

En el caso de los agentes de la Odeón, a Buenos Aires para que los molieran, que no otra cosa hacían ciertamente, Los Trovadores de Cuyo, dirigidos por Hilario Cuadros, también sanjuaninos como José María Hoyos, Elvira Tamasi, etc.

Es curioso pero de estos intérpretes que recibían la inspiración "guayaquileña" de Medellín, hubo dos que llegaron a ser figuras cumbre de la música argentina: Edmundo Rivero, quizás el más notable cantor de tangos



desde Gardel, quien hacía parte del dúo Los Cantores del Valle, y Antonio Tormo, quien habría de imponer apenas un par de títulos, "Cuando no me quieras" y "Prisionero del dolor", pero que luego, cuando ya comenzaba a ser un recuerdo en su país, visitó a Colombia y con "Ocúltame esos ojos", volvió a ser el número uno de la música de carrilera.

### Por qué de carrilera

la explicación la obtuve en Medellín, cabe perfectamente en lo que toca con Antioquia, pero es casi seguro que también se usó en Bogotá en tiempos del tren de la sabana. El término lo empleaban los paqueteros para indicar la clase, el estilo musical que les interesaba llevar a los pueblos a donde viajaban en ferrocarril para vender en la estación misma su mercancía y repartirla a través de las fondas abiertas a la orilla de los viejos caminos de herradura. Lo de guasca, sinónimo de ordinario y mal acabado y de empaque idem, tenía una connotación estrictamente urbana y se destinaba a lo que pedían los traganíqueles o pianos de los barrios bajos, pero especialmente a los de Guayaquil, recipiente en sus hoteluchos y cafetines de todos aquellos que arribaban de las aldeas lejanas en busca de fortuna o de desquite a su desgracia en la que emprendía su crecimiento hasta ser la populosa capital del departamento. Esta gente recobraba sus callejuelas y caminos con el atornador sonido de los discos que acompañaron mejores calendarios.

Al llegar la industria fonográfica nacional, alrededor de los años 49 ó 50, ese tipo de música fue el fundamento de las empresas que se dedicaron a la impresión fonográfica y que al principio basaron su propaganda y difusión, como los importadores de antes, en cuadernillos humildes, impresos en papel periódico, que se llamaban *cancioneros*, y casi que ni con la radio contaban. Fue solo por allá por 1952 cuando Sonolux pensó en darle un carácter más serio y trascendental a su publicidad y

encargó de la misma a Hernán Restrepo Duque. Fui yo, entonces, quien acuñó para sus boletines informativos los términos que ya había usado en crónicas periodísticas de "El Espectador" de Bogotá y "El Diario" de Medellín, primeras que se hicieron en la prensa colombiana sobre el disco popular, y quien los extraje de entrevistas con los disqueros de mostrador y paqueteros del viejo barrio medellinista y los mismos que comenzaron a usar todos los almacenistas del ramo que recibían la publicidad de Sonolux, aunque no hubiera rieles ni en su historia ni es su paisaje.

La guerra mundial tuvo también sus incidencias en el mundo de la fonografía. Dejaron de producirse muchos discos en los Es-



tados Unidos y era peligroso el tráfico de matrices grabadas en Colombia por los mares infestados de submarinos beligerantes y el transporte de los discos ya manufacturados, por lo cual fueron Chile y Argentina los que suministraron el material grabado allá por el 43 y el 44.

En 1947, con el triunfo de Garzón y Collazos y del Duetto de Antaño, lo populachero, guasca o carrilerudo, tuvo un acento perfectamente colombiano. Y el advenimiento de los emporios industriales y el abandono del campo, cada día más intenso por efectos de la violencia, cambiaron los papeles:

ya la música no fue a los pueblos, sino que vino de allá a la ciudad, en busca del vehículo mecánico que iba a devolverla, vestida de limpio, a sus lugares de origen. Compositores, duetos, tríos, solistas, invadieron las recepciones de las disqueras medellinenses que fueron clasificando sus repertorios cuidadosamente. Los mismos individuos que se gozaron a Ospina y Martínez, Rubén y Plutarco Uquillas y Los Cuyos, hallaron esa reminiscencia en Olimpo Cárdenas y Julio Jaramillo y mantuvieron el fervor por sonos carrilerudos que ya no tenían trenes, pero los recordaban.

Una generación recién llegada se permite el lujo de adquirir lo que antes era patrimonio exclusivo de la radiodifusión, y en algu-

nos casos, hombres maduros y pudientes que fueron niños pobres pueden comprar ahora lo que les fue imposible ayer. Pero hay un poco de confusión que revuelve lo "viejo" con lo "guasca" o "de carrilera", que al fin y al cabo todo cabe dentro de un inmenso baúl de recuerdos.

Estrellas cotizados como Helenita Vargas, hacen suyos los éxitos que creó Lidya Mendoza y las Hermanitas Calle remozan el repertorio de las Hermanas Padilla, mientras en Ramírez y Arias y otros duetos, el repertorio ecuatoriano de antes mantiene su vigencia. Entre una y otra cosa se sos-

tienen ancianas melodías pero llegan otras, compuestas con la misma base —muchas lágrimas, huérfanos, madrecitas abandonadas y paisajes perdidos con remojones de alcohol— y prolongan un género hábilmente promovido por los fabricantes que hallan facilitan para producirlo porque los intérpretes suelen ser campesinos que se entregan fácilmente por deseos de vitrina o de unos pesos, que incluso ni regalías cobran, y los acompañamientos elementales y fáciles de obtener.

Pero no nos representa. Es copia vil o, peor incluso, caricaturesca, cuando aparece con cosas como "La Cuchilla" o "La jarretóna", de músicas ajenas, alegres corridos norteños, lejanos valeses

decembrinas de Los Tumaqueños. Desmembrada y degenerada en versiones de insólita vulgaridad yace también esta expresión popular.

Por sus especiales características de informalidad, alegría, pese a la temática triste y nostálgica de su inspiración, que encajan perfectamente dentro del desarraigo, la música ha sido aprovechada en más de una ocasión por políticos y caudillos que tocan con la demagogia. Es el caso de José Nicholls Vallejo, un radiodifusor medellinense dueño de la emisora La Voz de las Américas que en la ciudad misma no alcanzaba una sintonía más que aceptable, pero llegaba a los pueblos con gran potencia, por lo cual su propietario y

más allá del cuarenta por ciento y eso en la suposición de que la nacionalidad de sus autores a partir de su triunfo discográfico en el país, le conceda tarjeta de nacionalidad a melodías que cuando no son copia exacta recuerdan de inmediato la temática, tanto literaria como musical de José Alfredo Jiménez, Valdez Leal o Víctor Cordero, sin que se haya podido llegar siquiera a algo que evoque los corridos de este último autor, auténtico cronista de la vida brava del México fronterizo.

Pero finalizar, es bueno repetir que son muchas las subdivisiones de la música guasca, aunque lo mexicano por lo fácil y por venir de donde viene, lleve hoy la ventaja.

En los tangos de El Caballero Gaucho que no tienen nada que ver con los que produjeron Gardel y Magaldi y mucho menos con los que hoy se cantan en Buenos Aires y aún los de Noel Ramírez, gran representante de nuestra música en tierras gringas. En los pasillos y valeses de Oscar Agudelo, que ha resuelto una versión muy criolla de páginas clásicas de los 90s cancioneros de Lima, Guayaquil y Quito e incluso ha cantado como suya alguna antigua milonga argentina y un vals portorriqueño, también está presente lo que determina este género, si es que así puede llamársele.

Pero nada tiene qué ver con el mismo ese repertorio lindo que nació en el viejo Medellín y que firmaron entre otros, Carlos Vieco, León Zafir y Tartarín Moreira. Ni el amplio catálogo de Margarita Cueto y sus compañeros. Y menos lo que han compuesto en los últimos años José A. Morales y Jorge Villamil aunque por efectos de producir el mismo sentimiento de reminiscencia y de retorno al poblado porque sus grabaciones, especialmente las de Garzón y Collazos y el Dueto de Antaño que impactaron en los rancios traganiqueles, se confundan como una sola cosa con aquello y, lamentablemente, no tienen, éstos sí que no, entidades culturales que los respalden y afirmen sus permanencia en el corazón popular.



El dueto de Antaño: lo populachero a la colombiana

sureños o añejos pasillos de los que Quito y Guayaquil producían por docenas.

Como su hermana, la "música parrandera", que es la versión alegre y bailable de lo guasca y que se inició sabrosamente con reminiscencias de Guillermo Buitrago y acertó en algunos temas de Luis Carlos Jaramillo, y José, Joaquín y Agustín Bedoya y aún en ciertos y sabrosos cantos de Gildardo Montoya, que sirvieron de plantilla para Los Carrangueros de Ráquira, quienes, montados en el aparato publicitario de una empresa capitalina pretendieron venderla como auténtica música boyacense. Y valgan también las contagiosas parrandas

director concibió el programa "Guasquilandia", que fue prácticamente el que en Antioquia le dió importancia social al género. Nicholls Vallejo se convirtió en un auténtico líder de los campesinos. Vendía pomadas y jarabes con su marca en proporciones inmensas y viajaba con regularidad a las poblaciones y veredas en donde era agasajado con sancochos y matadas de marrano y en donde se hacían oír artistas del pueblo, los mismos que luego presentaba eventualmente, en programas preparados formalmente, en su emisora.

Que el pueblo acepta la música de carrilera y goza con ella, no cabe duda. Pero también es cierto que su colombianismo no llega