

Gabriel García Márquez como fuente primaria para documentar la hibridación diacrónica del vallenato

La música me ha gustado más que la literatura.¹

Gabriel García Márquez

En los años 90 vivía un personaje típico en Tumaco que se hacía llamar *Juan From*, un loco iluminado que se hospedaba de forma permanente en las ramas de un gran árbol que se encuentra en uno de los pocos parques de este puerto, cuyo delirio consistía en creerse bilingüe. Una noche en la que el poeta local Alfredo Vanín había convocado a una lunada de buenos amigos a la orilla de ese mar furioso que los españoles bautizaron como Pacífico, el simpático chiflado, mirando en lontananza la inmensidad del océano, soltó una enigmática y lapidaria frase que dejó atónitos a todos los asistentes: “El mundo queda lejos...” –dijo imperturbable– y no musitó otra palabra más en aquella noche fantástica.

Este episodio, que hoy llamaríamos “garcíamarquiano”, es una muestra de cómo el cataqueño más famoso del mundo obró el milagro de cambiar la percepción del mundo que habitamos y que nos habita, que siempre ha sido igual, pero que hombres como él, que nacen solo unos pocos cada siglo, logra redescubrir y reinterpretar. Como ocurría con Albert Einstein en su tiempo, nuestro escritor logró convertir sus análisis, y hasta sus gustos, en referentes de pensamiento y cultura. Es por esta razón, por su cercanía y gusto por la gente y las cosas de su pueblo, que en un estudio sobre vallenato la relevancia de sus escritos –crónicas periodísticas y literatura– está fuera de discusión y constituye un invaluable insumo que nos ayuda a comprender varios procesos sincréticos relacionados no solo con el aspecto poético o literario, sino con el asunto musical.

En las músicas típicas o populares contemporáneas pueden observarse productos de síntesis y mestizaje que evidencian el mayor o menor predominio de elementos asociados con las culturas participantes en la constitución de una

¹ En *Juventud Rebelde*, La Habana, 1988.

determinada expresión artística. Sin excepción, todas las formas locales se ven afectadas por el contacto con otros usos exógenos que, de facto, se convierten en nuevos sustratos de hibridación superpuestos que, por estar diseminados en la línea temporal, llamamos diacrónicos. Sin excepción, todas las formas locales se ven afectadas por el contacto con otros usos exógenos que, de facto, se convierten en nuevos sustratos de hibridación superpuestos que, por estar diseminados en la línea temporal, llamamos diacrónicos. Esta dinámica infinita hace que las nociones de autenticidad, pureza u otras similares, no puedan existir como valores absolutos conceptuales a la hora de hablar de los llamados “productos de la cultura”, porque todos ellos son resultado parcial del mestizaje y están sujetos a eventuales modificaciones ulteriores.

La música del Caribe colombiano presenta distintos niveles de homogeneidad y heterogeneidad simultáneas, puesto que, si bien, sus diferentes manifestaciones exhiben rasgos que les son comunes muestran, también, diferencias apreciables entre ellas. En el caso particular del vallenato, es fácil percibir su parentesco con el resto de músicas del Caribe colombiano, y de otras naciones del área, debido a orígenes comunes y a préstamos culturales que se han llevado a cabo a través de la movilización de gentes, en diversos períodos de tiempo. Ha contribuido a este intercambio –regional y trasatlántico– el intenso tráfico marítimo y fluvial que tradicionalmente ha existido en la zona desde las épocas de La Colonia, que sufrió sustancial mejoría con el empleo de vapores en la llamada Era de la Modernidad de La República del siglo XIX. Sin duda, fue de singular importancia la circulación de mercancías, modas y utensilios desde y hacia el interior por medio de los champanes del río Magdalena. Sin embargo, las gentes del litoral atlántico siempre se sintieron más conectadas con otros países vecinos que con el interior colombiano.

Gabriel García Márquez fue testigo de excepción y cronista de la época asaz dinámica que comprende varias décadas de la primera mitad del siglo XX. En este periodo se estaban produciendo las hibridaciones, muchas veces imperceptibles, que llegaron a constituirse en los sustratos germinales de la música típica que años después se conocería como “Vallenato”. La circunstancia

histórica, la geografía, las migraciones y otros elementos se conjugaron a la hora de dar a luz esta expresión emblemática que se convertiría en símbolo de la nacionalidad colombiana.

“La Provincia –escribió el nobel– tenía la autonomía de un mundo propio y una unidad cultural compacta y antigua, en un cañón feraz entre la Sierra Nevada de Santa Marta y la sierra del Perijá, en el Caribe colombiano. Su comunicación era más fácil con el mundo que con el resto del país, pues su vida cotidiana se identificaba mejor con las Antillas por el tráfico fácil con Jamaica o Curazao, y casi se confundía con la de Venezuela por una frontera de puertas abiertas que no hacía distinciones de rangos y colores”. Es por todo esto que, por ejemplo, un médico de la Aracataca de su juventud “había llegado al pueblo a principios del siglo, entre los incontables venezolanos que lograban escapar por la frontera de la Guajira al despotismo feroz de Juan Vicente Gómez. El doctor había sido uno de los primeros arrastrados por dos fuerzas contrarias: la ferocidad del déspota de su país y la ilusión de la bonanza bananera en el nuestro...Crecí entre ellos, como seguí creciendo después entre los exiliados de la guerra civil española...Con las avalanchas revueltas siguieron llegando los italianos, los canarios, los sirios –que llamábamos turcos– infiltrados por las fronteras de la Provincia en busca de la libertad y otros modos de vivir perdidos en sus tierras. Había de todos los pelajes y condiciones...Gracias a todos –buenos y malos–, Aracataca fue desde sus orígenes un país sin fronteras.”²

A lo largo de su obra, el escritor describe costumbres y situaciones que nos permiten observar con precisión entornos sonoros en juego, que son útiles para explicar las muchas incorporaciones que ha sufrido la música de la región. Veamos el primer caso, que ilustra la presencia de uno de los sustratos constitutivos de la música vallenata: Como era lo usual todavía a comienzos del siglo XX, las familias “distinguidas” o de origen europeo cultivaban el estudio e interpretación de instrumentos cordófonos como el tiple, el violín, la guitarra, el piano y también algunos aerófonos. La madre de Gabriel García Márquez trató

² Gabriel García Márquez, 2002. *Vivir para contarla*.

infructuosamente de aprender a tocar piano en un instrumento que sus padres le habían comprado a comienzos del siglo XX. Cuando estaba soltero, el padre del Nobel tenía un éxito inmediato con las mujeres debido “a su labia inagotable, su versificación fácil, la gracia con que bailaba la música de moda y el sentimentalismo premeditado con que tocaba el violín...Su tarjeta de presentación en sociedad había sido ‘Cuando el baile se acabó’, un valse de un romanticismo agotador que él llevó en su repertorio y se volvió indispensable en las serenatas.”³ El novelista había aprendido a tocar el tiple, gracias a las enseñanzas de su hermano Luís Enrique, un “inspirado guitarrista”, según Gabo: 2002, con quien integraba un trío al lado de otro muchacho. La actividad principal de este conjunto eran las serenatas, en las que se acostumbraba tocar el repertorio vigente todavía hoy, constituido por canciones procedentes de varios géneros populares como el bolero, las romanzas o la llamada música andina colombiana. El escritor nos muestra que estos géneros coexistían con músicas regionales al asegurar que “mi vocación por la música se reveló en esos años por la fascinación que causaban los acordeoneros con sus canciones de caminantes. Algunas las sabía de memoria, como las que cantaban a escondidas las mujeres de la cocina porque mi abuela las consideraba canciones de guacherna”. También afirma “Desde que escuché a los primeros acordeoneros de Francisco el Hombre en las fiestas del 20 de julio en Aracataca me empeñé en que mi abuelo me comprara un acordeón, pero mi abuela se nos atravesó con la mojiganga de siempre de que el acordeón era un instrumento de guatacucos” a pesar de que “En mis tiempos de Aracataca había soñado con la buena vida de ir cantando de feria en feria, con acordeón y buena voz, que siempre me pareció la manera más antigua y feliz de contar un cuento. Si mi madre había renunciado al piano para tener hijos y mi padre había colgado el violín para poder mantenernos, era apenas justo que el mayor de ellos sentara el buen precedente de morir de hambre por la música”.

Varias generaciones de jóvenes costeños crecieron en un ambiente sonoro pluricultural constituido por músicas tradicionales de la región y por géneros impuestos por la gran industria discográfica transnacional, que había hecho de las

³ *Ibidem*

músicas locales de varias naciones su cantera. El tango, primero, el bolero o la canción ranchera después, eran géneros de consumo masivo que trataban de imitar los artistas locales de la costa. No obstante, lo que pasó inadvertido fue la impronta subconsciente que estos lenguajes producían en los intérpretes que los practicaban, y en su público, y cómo estos modelos discursivos musicales se fueron hibridando con las manifestaciones propias hasta producir varios tipos de síntesis: suplantación total o parcial, o mutación, o hibridación propiamente dicha.

La memoria de Gabo revela cómo vivió la era tanguera de los años 30: “Mi urgencia de cantar para sentirme vivo me la infundieron los tangos de Carlos Gardel, que contagiaron a medio mundo. Me hacía vestir como él, con sombrero de fieltro y bufanda de seda, y no necesitaba demasiadas súplicas para que soltara un tango a todo pecho. Hasta la mala mañana en que la tía Mama me despertó con la noticia de que Gardel había muerto en el choque de dos aviones en Medellín. Meses antes yo había cantado ‘Cuesta abajo’ en una velada de beneficencia, acompañado por las hermanas Echeverri”, pianistas que vivían en Aracataca por la época.⁴(En sus memorias) A pesar de que el conjunto organológico de tango tiene bandoneón, un pariente cromático del acordeón de botones, en la manifestación vallenata que conocemos no se observa ninguna influencia determinante que provenga de aquel género austral.

Después de la introducción y consolidación del fenómeno discográfico, el nuevo agente de hibridación poderoso y complementario encarnado por la radio, entraría a jugar un papel decisivo en la afectación de todas las músicas locales americanas. La dimensión del impacto socio-cultural que representa la irrupción de este actor en nuestros países desde finales de los años veinte es difícil de entender para nosotros, entre otras razones, debido a familiaridad que tenemos con esos medios en la actualidad y a la disminución de la población iletrada hoy en día. La radio aprovechó la condición de oralidad ancestral de nuestro

⁴“En 1934, en una moderna edificación de dos plantas, situada en el Paseo Bolívar de Barranquilla se hacen los preparativos para la presentación de un cantante argentino que es la sensación en todo el continente; alrededor del edificio, con capacidad para unas 3.000 personas, se colocan altoparlantes que retransmiten La Voz de Barranquilla. Elías Pellet presenta en persona a Carlos Gardel con gran éxito, ya que el tango gusta muchísimo en la costa...” (Luís F. Múnica: 1992)

continente y produjo dos fenómenos de apariencia dicotómica: al tiempo que nuestros músicos trataban de seguir fielmente los modelos sonoros impuestos por las emisoras internacionales –de México y Cuba principalmente– también apropiaban algunos rasgos de estos universos musicales a las manifestaciones locales, dando origen a nuevas expresiones o a la mutación de las existentes.⁵

A partir de 1930 se comenzó a tejer una incipiente red de emisoras en Colombia, mientras simultáneamente aumentaban los pocos ejemplares de receptores que habían sido traídos desde el exterior por familias adineradas. En 1931 no hay más de 300 radio–receptores en Bogotá. El grueso de la población comienza a tener noticias de la existencia del fenómeno, a través de los aparatos que los comerciantes instalan en sus tiendas para atraer. Sin embargo, la expansión de la radio es vertiginosa pese a su altísimo precio: en 1932 se han vendido en Colombia algo menos de 5 mil radios a un costo promedio de 80 pesos la unidad –toda una fortuna– y Antonio Fuentes crea una emisora en Cartagena que funcionó como estación cultural por dos años y luego como emisora comercial. Otras emisoras fundadas en la Región Caribe en los años 30 son *Radio Sincelejo*, *la Voz de Montería*, *Radio Barajá* de Sahagún, *Ideal* de Planeta Rica, *Radio Progreso* de Córdoba en Lórica y *Radio Magdalena de Santa Marta*.

Desde los primeros años, las estaciones comenzaron a transmitir programas de música a partir de discos y un poco más tarde también en vivo. Sus franjas horarias y su estructura general, se diseñaron imitando los modelos de las emisoras de Cuba, México, Argentina y Estados Unidos. En las estaciones radiales de la Costa Atlántica de comienzos de los años 30, lideradas por *La voz de Barranquilla*, “se escuchaban romanzas, habaneras, danzones, canciones y los primeros boleros, así como bambucos, pasillos, valeses, pasodobles, mazurcas, tangos, polkas y los románticos blues...También llegaban de Europa las últimas

⁵ Las primeras emisoras de América Latina, que transmitían en onda corta, fueron la PWX de la Habana (la primera en Hispanoamérica y la cuarta en el mundo), y la WKAQ de Puerto Rico, fundadas ambas en 1922. Más tarde, a partir de 1930, fue creada la XEW mexicana, que tuvo gran influencia en nuestro medio. Seis años después de que se iniciara el servicio de mensajes telegráficos popularmente conocidos en Colombia como “marconis”, en 1929 se creó la primera emisora comercial colombiana en Barranquilla, la NKH o “Voz de Barranquilla” dirigida por Elías Pellet Buitrago, que posteriormente se llamaría Emisoras Unidas.

grabaciones de las versiones de zarzuelas y operetas allí realizadas.” (Alfonso de la Espriella: 1997) Muchos de estos repertorios eran los mismos que transmitían las otras emisoras del continente, particularmente PWX y la XEW.

“Luís Enrique y yo nos sentábamos en una banca que tenían en la tienda de la esquina para la tertulia de la clientela ociosa, y pasábamos tardes enteras escuchando los programas de música popular, que eran casi todos. Llegamos a tener en la memoria un repertorio completo de Miguelito Valdés con la orquesta Casino de la Playa, Daniel Santos con la Sonora Matancera y los boleros de Agustín Lara en la voz de Toña la Negra”. A mediados de los años 40, Consuelo Araujo Noguera (1988) recuerda que en una tienda de la plaza central de Valledupar, de propiedad de un inmigrante griego, se encontraba uno de los pocos radios que existían en el pueblo, que servía de atracción a los clientes porque su dueño se cuidaba de “ponerlo a todo volumen desde bien temprano”.

Fue usual contratar taquígrafos para que copiaran las letras de las canciones presentadas en las emisoras de onda corta, como la XEW de México, mientras que algún músico memorizaba las melodías. Posteriormente, estas canciones eran montadas y presentadas por los grupos o solistas adscritos a las emisoras, en los programas en vivo que se harían en los radioteatros, a partir de mediados de los años treinta.

En la programación de la Emisora Fuentes de Cartagena, además de música clásica, literatura, programas dedicados a las amas de casa y entrevistas a grandes personalidades, se fueron introduciendo también los ritmos nativos costeños que se iban grabando rudimentariamente en la naciente empresa discográfica que funcionaba en las mismas instalaciones. En ellos se evidenciarían ya las influencias de las músicas cubana y mejicana, llegadas a través del disco y de las ondas de radio. La presencia directa de la música europea, iría en declive. El proceso de estandarización de repertorios se aceleraría con el perfeccionamiento de las cadenas nacionales de radio, en cuyos inicios también participó la emisora de Cartagena cuando, en 1936, se vinculó a una incipiente cadena nacional que transmitía en simultánea 15 minutos

diariamente. Poco más adelante aparecería la Cadena Bedout en Colombia, cuyo objetivo primordial era promover los productos discográficos de la poderosa RCA.

Edgar Ceballos (1999) señala que “en La Voz de Ciénaga, inaugurada en 1935, una verdadera procesión de gentes nuevas llegaban al radio-teatro para interpretar sus boleros, corridos, pasillos, bambucos, valeses y romanzas junto con los aires tropicales.” El contacto con otros músicos extranjeros que venían a presentarse en los radioteatros, como era usual, fue la vía de intercambio de usanzas y modelos musicales que se verían reflejados en las distintas músicas del Caribe colombiano, puesto que una de las actividades que desarrollaba este tipo de conjuntos era la del acompañamiento: “La orquesta (Fuentes) tuvo que acompañar infinidad de artistas internacionales que visitaban Cartagena y de tal suerte, con ella cantaron: Carlos Julio Ramírez, Libertad Lamarque, Pedro Vargas, Leo Marini, Toña La Negra, María Luisa Landín, José Mojica y Alfonso Ortiz Tirado, entre otros...” (Ofelia Peláez – Luís F. Jaramillo: 1996). Otras emisoras que se destacaron por la programación musical en vivo desde finales de los años 40 fueron las *Emisoras Unidas* y *Emisora Atlántico* de Barranquilla, y la emisora *Radio Cordobesa*.

“Mi programa favorito era *La hora de todo un poco*, del compositor, cantante y maestro Ángel María Camacho y Cano, que acaparaba la audiencia desde la una de la tarde con toda clase de variedades ingeniosas, y en especial con su hora de aficionados para menores de quince años. Bastaba con inscribirse en las oficinas de La Voz de la Patria”, recordó García Márquez en sus memorias, agregando que como un acontecimiento histórico para su familia, fue inscrito para concursar por un premio de 5 pesos. Después de cantar la danza *El cisne*, perteneciente al repertorio de los grupos de música del interior, con el acompañamiento de Camacho en el piano, fue descalificado porque “desde los primeros compases me di cuenta de que el tono era muy alto para mí.” Los 5 pesos del premio terminaron en las manos de “una rubia muy bella que había masacrado un trozo de *Madame Butterfly*.” (La ópera de Giacomo Puccini)

El cine provocó una revolución tecnológica y cultural equiparable solo con las del disco y de la radio. Los filmes de *rumberas* y los de mariachis consolidaron un doble proceso de influencias compartidas: la música cubana en México y los reflejos de los trovadores mexicanos en la isla. De los protagonistas que haría famoso el celuloide también se ocupó García Márquez. En una columna publicada en *El Heraldo* de Barranquilla de septiembre de 1950 hace una “defensa de la guaracha” mencionando la frecuencia y placer con que oye las voces de Orlando Guerra, *Cascarita*, Daniel Santos o Kiko Mendive, en respuesta a una diatriba hecha por un periodista en una nota anterior⁶. Un tiempo después, a comienzos del siguiente año, se ocupa del *mambo*, exaltando las virtudes artísticas de Pérez Prado, Daniel Santos y Miguelito Valdés. “De cinco años para acá”, dice, “los traga níqueles son los grandes molinos de la moda musical. Daniel Santos..., se hizo presente en la maquinaria donde se fabrica la popularidad de los cantantes, y estuvo dos años gritando por cinco centavos en cualquier suburbio de América...El mambo número cinco es llanamente un batiburrillo de acordes bárbaros, arbitrariamente hilvanados...No hay nada como el mambo”... En 1951 escribirá la columna *El diablo de Pérez Prado*, en respuesta a una excomuniación pedida por un grupo de católicos venezolanos para el Rey del Mambo y para la célebre bailarina cubana María Antonieta Pons, quien apareciera acompañándolo en un número considerable de películas y quien popularizó la canción *Se va el caimán*, del compositor colombiano José María Peñaranda.

El impacto que comenzó a tener en la gente de la región la grabación de la música local en acordeón y en guitarra sería registrada en varias ocasiones por el Nobel, en las columnas con las que iniciaba su carrera periodística en los diarios Caribes, a finales de los años 40: “Meira Del mar no habría sido menos poeta sino fuera admiradora de la música Vallenata –calificada así por ser originaria de la región de Valledupar– pero sí me habría extrañado que no confesara esa admiración”. Así iniciaba un escrito que tituló *Abelito Villa, Escalona & compañía*, en 1950. Es reveladora la aclaración que hace sobre el término vallenato. En

⁶ Varios grupos de acordeón que llegaron al disco, incluyeron guarachas y otros ritmos exógenos en los repertorios registrados y muchos de ellos, antes, habían interpretado valeses, polcas, mazurcas y otros géneros europeos que se popularizaban en los medios de comunicación masiva.

columnas anteriores no menciona el gentilicio y habla simplemente de la música del “Valle del Magdalena”. Esto confirma que la adopción de este nombre como genérico de la expresión musical comenzó a emplearse por esos años. Para exaltar las virtudes poético–musicales de Abel Antonio Villa, Pacho Rada y Rafael Escalona, García Márquez escribió “un juglar del río Cesar no canta porque sí, sino cuando siente el apremio de hacerlo después de haber sido estimulado por un hecho real. Exactamente como el verdadero poeta. Exactamente como los juglares de la mejor estirpe medieval”. Al referirse a Guillermo Buitrago y a Bovea, opina que son “excelentes voces de intérpretes.”

Sobre Escalona escribiría otros dos artículos más en los que ensalza su narrativa poética. “La poesía popular de nuestras tierras se paseaba con un vestido nuevo en cada estrofa”, escribió en *Vivir para contarla*, acerca de los cantos que el admirado trovador le hizo escuchar en su primer encuentro de los años 40. Más adelante, en 1983, el Nobel declararía en una crónica periodística que “la irrupción de un bachiller en el vallenato tradicional le introdujo un ingrediente culto que ha sido decisivo en su evolución. Pero lo más grande de Escalona es haber medido con mano maestra la dosis exacta de ese ingrediente literario. Una gota de más, sin duda, habría terminado por adulterar y pervertir la música más espontánea y auténtica que se conserva en el país.” El agudo sentido analítico de Gabo le permite comprender el papel jugado por Escalona en el planteamiento de una nueva trova vallenata, a partir de la inserción de modelos poéticos modernos. La sustitución del tradicional esquema octosílabo de versificación, traería consigo las consecuentes mutaciones en la organización fraseológica musical (isometría por heterometría) que se muestran en muchos cantos desde entonces.

Desde 1948, Gabo dedicó varias columnas periodísticas a la música de su región. La primera de esta serie fue la tercera que escribió en *El Universal* de Cartagena haciendo su famosa semblanza del acordeón: “No sé qué tiene el acordeón de comunicativo que cuando lo oímos se nos arruga el sentimiento...Yo, personalmente, le haría levantar una estatua a ese fuelle nostálgico, amargamente humano, que tiene tanto de animal triste. El acordeón legítimo, verdadero, es este

que ha tomado carta de nacionalidad entre nosotros, en el Valle del Magdalena”...Más tarde cuando escribía para *El Herald* de Barranquilla bajo el seudónimo de *Septimus*, entre 1950 y 1952, dedicó 9 artículos a la música que empezaba a llamarse “vallenata” y otras más al tema de la música popular de las Antillas. Con su testimonio, Gabo nos permite confirmar el grado de penetración de la música procedente de Cuba en la Costa Atlántica y la lucha que algunos intelectuales –él incluido– libraban a favor de la validación y aceptación de los llamados aires “folclóricos” del Magdalena Grande. En artículos como *Nuestra música en Bogotá*, y *La Embajada folklórica*, ambos de 1952, da cuenta de los esfuerzos de Manuel Zapata Olivella para llevar conjuntos de gaita (*Los gaiteros de San Jacinto*) y conjuntos vallenatos a la capital, con el fin de mostrarles a los bogotanos “cómo es de pura y de nuestra la música vallenata”.

El contacto de las músicas locales con los fenómenos de la globalización y de la comercialización suscita una paradoja que se establece en los siguientes términos: por un lado se adoptan estereotipos que tienden a la estandarización y, por el otro, se produce una suerte de reparación de la desposesión total, a través respuestas que se manifiestan en la hibridación y en una cierta resistencia que se observa en la supervivencia de prácticas tradicionales de la música en vivo. Este curioso efecto ha sido tratado por autores como Philip Bohlman⁷, quien sostiene también que la característica primordial de estas prácticas es, en cierto sentido, la inestabilidad producida por su dinámica de cambio. En el caso del vallenato, la modificación e hibridación permanentes –ilustradas en los escritos de Gabo– han sido su constante y por eso resultan acertadas las palabras del prólogo de Gustavo Bell en el prólogo del libro *Música, raza y nación*, de Peter Wade (2004), cuando afirma que “no existe identidad cultural entendida como una forma definida de una vez por todas desde siempre y para siempre” sino “una identidad cultural redefinida constantemente en función de la dinámica de los procesos sociales.” Esa redefinición, que ha sido continua en toda la historia del vallenato y que es propia de la capacidad adaptativa de las músicas vivas, continuará su desarrollo

⁷BOHLMAN Philip. *Músicas del mundo y religiones del mundo ¿Mundo de quién?* Artículo de la Revista *A contratiempo* # 11. Nueva Época. Centro de Documentación Musical. Bogotá 2000.

natural porque en la región de la costa atlántica colombiana existe una práctica musical socializada, en estrecha relación de proximidad con el lenguaje sonoro que hace parte de su idiosincrasia. Es la materialización del estado deseable expresado por García Márquez, en una de sus columnas periodísticas en el que “Incorporar el arte a la vida cotidiana es tal vez el destino superior de las artes”.

BIBLIOGRAFÍA

ARAÚJO NOGUERA Consuelo. *Rafael Escalona. El hombre y el mito*. Editorial Planeta. Bogotá, 1988.

CEBALLOS Edgar. *Guillermo Buitrago, cantor del pueblo para todos los tiempos*. Editorial Discos Fuentes, Medellín 1999.

DE LA ESPRIELLA Alfonso. *Historia de la música en Colombia a través de nuestro bolero*. Editorial Norma, Bogotá 1997.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel. *Obra periodística. Textos costeños*. Editorial Norma, Bogotá 1981.

----- . *Vivir para contarla*. Grupo Editorial Norma, Bogotá 2002.

MÚNERA Luís Fernando. *La radio y la televisión en Colombia, 63 años de historia*. APRA ediciones, Bogotá 1992.

WADE Peter. *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Vicepresidencia de la República, Bogotá 2002.