

El Tango Chocoanita de Anastasio Bolívar: un augurio musical de los años 1920s en Colombia

Jaime Cortés Polanía. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional de Colombia

Julio de 2010 / Revista Acontratiempo / N° 15

- [Chocoanita, Anastasio Bolivar](#)

Este texto es un resultado parcial de una investigación más amplia, aún en desarrollo, que incorpora el estudio de Anastasio Bolívar. Agradezco a Juan Carlos Marulanda por su trabajo editorial y por los comentarios iniciales sobre las partituras originales; a los editores de la revista A Contratiempo por la invitación para realizar este escrito; y a Carlos Alberto Echeverri por las sugerencias oportunas que hizo a un primer borrador.');

La presente reedición del tango *Chocoanita* del músico boyacense Anastasio Bolívar (ca. 1895-1949) recupera una de las obras para violín y piano que se conservan actualmente en los fondos del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia. Para algunos puede ser una pieza totalmente intrascendente ya que fue concebida en el ámbito de lo comercial y no ha merecido alguna mención en la historiografía musical. Sin embargo, esta reedición no parte de las nociones de “obras maestras” ni de “grandes compositores” que gobiernan algunas de las narrativas sobre nuestro pasado musical. Tampoco responde a la idea de los “clásicos populares” pues *Chocoanita* no es una pieza que haya ganado un espacio en la memoria colectiva. Mucho menos busca reivindicar alguna visión sobre lo nacional, algo que tanto impulso tuvo –y ciertamente aún tiene– en la cultura musical colombiana. Más bien aspira a aportar elementos para la comprensión de *Chocoanita* en tanto testimonio musical puntual de inicios de los años veinte del siglo pasado, una época que hasta ahora ha sido poco conocida y visitada por los investigadores. Para ello este comentario se enfocará en tres aspectos: hilvanar algunos datos dispersos sobre el compositor; escudriñar información contenida en las partituras que se conservan de *Chocoanita* como documentos con características particulares; y entretener algunos elementos generales sobre el tango como signo de los cambios asociados a la música que se difundió y arraigó en Colombia al momento de publicación de la partitura que se reedita.

I. En busca de Anastasio Bolívar

Hasta hace poco tiempo el nombre de Anastasio Bolívar pocas veces se había incluido en las historias de la música en Colombia. El hecho de que haya sido uno de los músicos más conocidos y prósperos en la escena musical capitalina desde mediados de los años diez hasta finales de los años treinta, pasó completamente desapercibido para varios autores, entre ellos José Ignacio Perdomo Escobar, Andrés Pardo Tovar, Jorge Añez y Heriberto Zapata Cuéncar Ver por ejemplo: José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la música en Colombia*, 3° ed. (Bogotá: Editorial ABC, 1963); Andrés Pardo Tovar, *La cultura musical en Colombia*, vol. 6, *Historia extensa de Colombia 20* (Bogotá: Lerner, 1966); Jorge Añez, *Canciones y recuerdos*, 3° ed. (Bogotá: Ediciones Mundial, 1970); Heriberto Zapata Cuéncar, *Compositores colombianos* (Medellín: Editorial Cappel, 1962).');

En las últimas tres décadas esta situación ha cambiado lentamente con la información aportada por Mary Galindo de Ramírez en su trabajo sobre compositores boyacenses y posteriormente con los datos consignados en la historia de la música en Bogotá de Egberto Bermúdez y Ellie Anne Duque Mary Galindo de Ramírez, ed., *Primer álbum musical de compositores boyacenses* (Tunja: Caja Popular Cooperativa, 1983); Egberto Bermúdez y Ellie Anne Duque, *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938* (Bogotá: Fundación De Música, 2000).');

Sobre esta base pude incluir otras referencias, no menos puntuales, en un estudio monográfico sobre la colección de partituras publicadas en el tabloide *Mundo al Día* Jaime Cortés, *La música nacional y popular colombiana en La Colección Mundo al día (1924-1938)* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Unibiblos, 2004).');

En dicho estudio constaté que A. Bolívar, como pocos de su generación, desarrolló varias actividades simultáneas desde una clara concepción profesional en su campo. Fue empresario musical, director de su propia jazz band y de otros conjuntos musicales, compositor de piezas en los géneros musicales de moda, profesor en el Conservatorio Nacional de Música, integrante de la Orquesta del Conservatorio Nacional (antecesora de la Orquesta Sinfónica Nacional) y de diversos conjuntos de música de cámara entre ellos el Cuarteto de Cámara de la emisora H.K.C. y de un quinteto del que hacían parte Guillermo Uribe Holguín, Gregorio Silva, Ismael Posada y Armando Palacios.

Con tal figuración se hubiera esperado algún testimonio de A. Bolívar pero hasta donde sabemos, no acostumbró justificar su práctica con algún discurso ideológico explícito, al menos desde la verbalización de su quehacer a través de entrevistas o de escritos. Aunque vivió en un momento de “auge narrativo” en el campo musical y artístico, ni su don ni su interés eran la palabra como manifestación que encerraba una reflexión sobre música. Su pensamiento estuvo marcado por el sentido práctico del oficio. Su vocación era la música asumida desde una visión de un instrumentista profesional que extendió buena parte de su trabajo al campo comercial. Los rasgos más visibles de su trayectoria dan cuenta de una convicción volcada a vivir de la música como actividad económica regularizada en una empresa que ofrecía bienes y servicios musicales bajo las lógicas de la oferta y la demanda.

Desde los inicios de su carrera A. Bolívar entró en el campo musical con una visión amplia y flexible del oficio en la que pudo desempeñarse como director, intérprete y compositor, sin dejar de lado la administración de sus negocios musicales. Justamente la edición de *Chocoanita* tiene una de las primeras menciones que se conocen de A. Bolívar como director de conjuntos musicales, en este caso de la Orquesta Colón, codirigida con Federico Corrales. Ésta orquesta funcionaba a la vez como agencia musical con una sede fija en donde se atendía “todo asunto relacionado con el

ramo". A este ejemplo temprano se suma el almacén que mantuvo con Carlo Nicosia en el que se anunciaba "importación directa" de instrumentos y partituras Ver sello interior en la partitura De ayer a Hoy (Bogotá, Repertorio Latinoamericano, [s:f]). '); onmouseout="tooltip.hide();">5.

La Orquesta Colón y el almacén de música con Carlo Nicosia pueden considerarse los antecedentes directos de la Jazz Band A. Bolívar, una de las agrupaciones precursoras en el formato de jazz band en el país Sobre otras jazz bands pioneras ver Enrique Luis Muñoz, Jazz en Colombia: desde los alegres años 20 hasta nuestros días (Barranquilla: Editorial La Iguana Ciega, 2007), 45-60. '); onmouseout="tooltip.hide();">6y una de las más prósperas y famosas en los años veinte a juzgar por la continuidad y frecuencia de sus anuncios en la prensa. Pero también era algo más que un conjunto musical; concentró buena parte de las actividades de A. Bolívar y terminó convirtiéndose en una especie de "marca registrada" que identificó tanto al conjunto musical como a la agencia, el almacén y la producción musical en el campo editorial.

De la agencia musical dependía la Orquesta Metropolitana que fue dirigida en los años treinta por varios músicos bien conocidos en su momento, uno de ellos Jesús Ventura Laguna, uno de los inmigrantes españoles que se destacaron especialmente como directores musicales en las nacientes emisoras colombianas Ver Áñez, Canciones y recuerdos, 274-278. '); onmouseout="tooltip.hide();">7. A finales los años veinte aparece A. Bolívar dirigiendo el establecimiento que reunía la Jazz Band A. Bolívar y la Orquesta Metropolitana, entre otros conjuntos musicales. Las presentaciones de estas agrupaciones sirvieron de publicidad para prestar servicios musicales de diverso tipo como amenizar reuniones sociales, entre ellas, matrimonios, bailes y música para ceremonias religiosas. La versatilidad de sus servicios da una idea de la flexibilidad de las configuraciones instrumentales y del repertorio. A ello se suma lo que se conoció como el "Archivo Musical A. Bolívar" con partituras para venta y alquiler.

En el campo editorial A. Bolívar incursionó, al finalizar la década de los años diez, con una serie de buena calidad denominada Repertorio Latino Americano que a su vez promovía una orquesta, con el mismo nombre de la serie, integrada por 12 músicos Ver por ejemplo la portada de la partitura A.[lberto] Castilla, Guabina. Repertorio Latino Americano (Bogotá: Samper Matiz, [ca. 1917]). '); onmouseout="tooltip.hide();">8. Allí se fundió, de manera evidente, la orientación internacional de la música comercial con los discursos de unión continental y música nacional. La serie tenía registrados los derechos en Colombia, Uruguay y Argentina, nada casual si suponemos lo que podía tener en mente el futuro compositor de un tango como *Chocoanita*. Con el lema "Por el arte y por la raza" se anunciaron vales, tangos, maxixes, rag-tangos, one-steps, danzas, *intermezzis*, entre muchos otros géneros. En esta misma dinámica ya habían entrado músicos como el dueto de Alejandro Wills y Alberto Escobar quienes realizaron giras por varios países latinoamericanos en los que aprendieron canciones que se convertirían en verdaderos "hits" conformando así un tipo de repertorio en español muy diverso en el cuál se veía representado lo que se conoció como el "alma de América", una extensión de lo que también se emancipó en los discursos nacionalistas como "alma nacional" desde el siglo XIX, la supuesta esencia de la que brotaban identidades colectivas ya fuese nacional o subcontinentalmentever Cortés, La música nacional y popular colombiana en La Colección Mundo al día (1924-1938), 96-98. '); onmouseout="tooltip.hide();">9.

Con esta experiencia la Jazz Band A. Bolívar apareció también como sello editorial en los años veinte compartiendo el mercado de la música impresa con otras casas musicales como aquellas de la familia Conti y la empresa Mogollón & Cia. así como con otros editores musicales como Luis María Aguillón y Gregorio Navia. Con la edición, impresión y venta de partituras se daba a conocer lo que se anunciaba como "novedades musicales" o "colección de éxitos que toca el Jazz Band A. Bolívar" con piezas colombianas (como el tango *Chocoanita* que aquí se reedita) e internacionales (como el famoso pasodoble *Canta guitarra* con música de Ángel Ortiz de Villajos y letra de Mariano Bolaños y Alfonso Joffre, que se hizo célebre por varias décadas en grabaciones y películasBogotá, Ediciones Musicales del Jazz A. Bolívar, [ca.1932] '); onmouseout="tooltip.hide();">10. De esta manera A. Bolívar completaba un ciclo iniciado con las presentaciones que hacían sus orquestas en lugares públicos. Luego de interpretar piezas en establecimientos de alto prestigio social como los hoteles Regina, Granada y Atlántico, en el Gun Club y el Anglo-American Club, se vendían las partituras sueltas con versiones para piano, piano y voz y en menor medida para piano y otros instrumentos. Las versiones para orquesta no parecen haber tenido amplia circulación aunque siempre se anunciaba su venta lo que dejaba abierto un mercado para otros conjuntos musicales.

Todo ello nos permite constatar que A. Bolívar fue uno de los pocos músicos de su época que penetró en diversos procesos de la práctica musical. Concibió su carrera acorde a las necesidades musicales de una sociedad que atravesaba por contradictorios pero decisivos procesos de modernización. Parte importante de su trayectoria encarna la modernización de la cultura musical colombiana en el sentido de la expansión de la música de entretenimiento y sus respectivos componentes. Con la importación de partituras e instrumentos, la edición e impresión de piezas musicales, la conformación de conjuntos a la orden del día con las orientaciones internacionales y la interpretación y composición de repertorio de moda, hizo parte y a la vez impulsó la transformación del gusto musical local y de la concepción del quehacer musical mismo. Todo ello no le impidió participar de actividades musicales de las agrupaciones sinfónicas y conjuntos de cámara que seguían los derroteros del Conservatorio Nacional de Música, en ese momento dirigido por Guillermo Uribe Holguín, compartiendo con ello un paradigma que fundamentaba la concepción de la música como objeto artístico dentro del canon europeo. En este sentido, para A. Bolívar las modas musicales y la práctica en el Conservatorio no parecen haber estado separadas por zanjias insondables. Mientras algunos manifestaban su interés en crearlas, muchas veces más desde las ideas y el ejercicio de la apreciación, él mismo parece haberlas anulado desde la práctica cotidiana.

Esta constatación da pie a una reflexión sobre las nociones con que solemos caracterizar históricamente diversas dimensiones de las culturales musicales en nuestro medio, en este caso "música académica" y "música popular". Decir que A. Bolívar fue a la vez un "músico académico" y un "músico popular" es atender a una división que no parecía tener mucho sentido desde la perspectiva de la profesión. Es muy probable que dicha visión segmentada de la música haya sido unas de las razones para que el nombre de A. Bolívar no fuera tenido en cuenta en la historiografía musical. Pero el hecho de que no sea recordado por sus piezas en géneros de moda y que no haya escrito música dentro de las expectativas académicas, no significa que no haya tenido aportes en el medio musical. Tales aportes se dieron en un horizonte amplio que integraba profesionalmente en una sola persona, diversas maneras de hacer música en diversos ámbitos.

También podemos añadir que al quedar por fuera de la historiografía musical A. Bolívar también quedó por fuera de un posible balance de su papel como precursor y antecesor directo de lo que ocurriría musicalmente en las décadas siguientes. Por eso su nombre apenas aparece mencionado cuando se habla de músicos como Emilio Sierra (1891-1957) y Milcíades Garavito (1901-1953) quienes, a finales de los años treinta, crearon la rumba-criolla, un género que continuó abriendo las puertas a la músicaailable con gran influencia cubana y que en nuestro medio encontró gran resonancia en los géneros colombianos de la costa atlántica. Estos fueron las bases para los estilos que se impondrían en Bogotá en los años cuarenta con el trabajo de Alex Tobar (1907-1975) y Luis Eduardo "Lucho" Bermúdez (1912-1994).

A manera de ejemplo se pueden mencionar algunos de los lazos entre A. Bolívar y aquellos músicos que fueron protagónicos en los años cuarenta. A. Bolívar y Alex Tobar tocaron juntos en el Cuarteto de la H.C.K. junto a Leopoldo Carreño y Gregorio Silva Ver caricatura publicada en Mundo al día reproducida en Cortés, La música nacional y popular colombiana en La Colección Mundo al día (1924-1938), 169. '); onmouseout="tooltip.hide();">11. Además de que ese repertorio "clásico" desde la práctica profesional fue determinante en la formación de Alex Tobar (cuartetos de compositores como Mozart, Beethoven, Haydn, etc.), también lo fue el repertorio de baile cuando hizo parte de la Jazz Band A. BolívarHuáscar García Guzmán, "Alejandro Tobar: compositor colombiano," Biblioteca Virtual. Biblioteca Luis Ángel Arango, 2003, <http://www.lablaa.org/blaaavirtual/musica/blaaaudio2/compo/tobar/indice.htm#documentos> (Consulta, 15 de mayo de 2010). ');

onmouseout='tooltip.hide()';>12 (consultar en: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/musica/blaaudio2/compo/tobar/indice.htm#documentos>). Esta experiencia seguramente dio pautas que se prolongaron en la trayectoria de Tobar cuando él mismo asumió la dirección de sus propios conjuntos varios años después.

De igual forma el despliegue comercial que guió la empresa musical de A. Bolívar no se truncó cuando el músico abandonó el país sino que de alguna manera se prolongó con su hermano Rafael quien fuera baterista de la Jazz Band A. Bolívar Rafael Bolívar aparece en una fotografía en la contraportada de la partitura Anastasio Bolívar, Gun Club, java colombiana (Bogotá: Ediciones Musicales A. Bolívar, [s;f]);' onmouseout='tooltip.hide()';>13. Al finalizar la década de los años treinta Rafael Bolívar asumió la Orquesta Ritmo, un conjunto musical creado por Francisco Cristancho cuando unió en solo nombre sus agrupaciones Orquesta Universal y Orquesta América Ver Leonor Martínez Echeverri, Francisco Cristancho Camargo. 100 años, 1905-2005 (Bogotá: Ventana Editores, 2005), 32-33. ');' onmouseout='tooltip.hide()';>14. Aunque hasta ahora no sabemos nada de la negociación o el acuerdo que pudo estar de por medio entre los dos músicos, la Orquesta Ritmo continuó en manos de Rafael Bolívar mientras Cristancho poco después conformó la que se conoció como Orquesta Francisco Cristancho. Todo indica que en esta coyuntura una parte importante del "Archivo Musical A. Bolívar" quedó en manos de Rafael Bolívar quien lo incorporó a los materiales musicales de la Orquesta Ritmo. Como lo sugieren algunos datos aportados por C. Alberto Echeverri A., con gran adaptabilidad y sentido práctico, la Orquesta Ritmo prestó sus servicios en varios lugares públicos en Bogotá e incluso sirvió en varias ocasiones de plataforma inicial para las presentaciones musicales de Lucho Bermúdez y Alex Tobar quienes compartieron escena con otros músicos igualmente importantes en los años cuarenta como Gabriel Fernando Uribe García (1910-1989) y Luis Heriberto Uribe Bueno (1916-2000) Ver C. Alberto Echeverri A., Pachito Eché - Alex Tobar. Dos personajes, una canción (Medellín: Inédito, 2010), 98-99. Agradezco la amabilidad del autor por haberme remitido breves extractos de su texto aún sin publicar. . ');' onmouseout='tooltip.hide()';>15.

Todo esto nos permite subrayar cómo A. Bolívar fue uno de los precursores de lo que se configuró en torno a la música de baile y entretenimiento en las décadas posteriores una vez emigró a México. No hay duda, entonces, que fue un músico hábil para satisfacer las demandas de unos sectores sociales que, en los años veinte y treinta, parecen haber estado más preocupados por encontrar un consenso sobre la definición de una música nacional que por reconocer y aceptar cómo el repertorio "clásico" y las modas internacionales jugaban un papel protagónico en su cultura, una cultura jalonada incontestablemente por interés de crear y proyectar una autoimagen refinada pero también por la necesidad de vivir sus ratos de ocio escuchando, cantando o bailando foxtrots, charlestons y tangos al lado de pasillos, bambucos y danzas.

II. Los documentos

El Centro de Documentación Musical conserva tres ejemplares de *Chocoanita*. Uno de ellos es un manuscrito autógrafo a tinta y los dos restantes son copias impresas de la misma edición.

La versión manuscrita conserva una sencilla portada con una dedicatoria del compositor para la orquesta femenina de Sofía Páez de la que no conocemos datos hasta ahora. Desafortunadamente solamente se conservan las partes para flauta, bajo y piano, ninguna de las cuales incorpora la parte melódica principal. Si seguimos la partitura de *Himno de Guerra* publicada por el compositor en *Mundo al díaMundo al día*, No. 2609, 8 de octubre de 1932, p. 2. ');' onmouseout='tooltip.hide()';>16 -la única que hasta ahora se conoce de A. Bolívar para banda o para orquesta de salón-el conjunto se completaría con partes para violines, clarinetes, saxofones altos y tenores, trompetas, trombones y saxhorns barítonos o tenores El saxhorn corresponde a la familia de instrumentos de origen francés cuyos prototipos los diseñó Adolph Sax a mediados del siglo XIX cuando simultáneamente se desarrollaron otros modelos de instrumentos semejantes en otros países europeos. Como es bien sabido, el uso de dichos instrumentos, en diversos registros, y otros semejantes como los bombardinos, eufonios y fliscorni, se impuso en muchas bandas militares y conjuntos como aquellos de A. Bolívar. Hay que tener en cuenta que su denominación no estuvo exenta de confusiones aunque terminarían teniendo la misma función musical e incluso idéntico efecto tímbrico, al menos en las grabaciones sonoras. Sobre la historia, diseño y terminología de los instrumentos mencionados, de sus respectivas familias y de otros instrumentos semejantes, ver las respectivas entradas en el Grove Music Online. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com> (acceso en: 7 de julio de 2010). ');' onmouseout='tooltip.hide()';>17 (consultar <http://www.oxfordmusiconline.com>). Fácilmente ésta podría ser la base de la mencionada Orquesta Metropolitana y, si se añade batería y banjo, también podría pensarse en la Jazz Band A. Bolívar. Se trataba de conjuntos muy flexibles, relativamente variables en su dimensión, es decir, más o menos de 8 a 20 músicos según la ocasión y las posibilidades. Las versiones para este tipo de agrupaciones fueron las que impusieron los estilos de interpretación influenciados por una mediación entre formas de interpretación local y aquello que podía escucharse en los sonidos sordos de las grabaciones fonográficas, discográficas y posteriormente en la radiodifusión, ya fuese a través de los programas de estaciones internacionales a lo largo de los años veinte o, a partir de 1929, con la programación de estaciones radiodifusoras en Colombia.

Además de las partes mencionadas, el Centro de Documentación Musical conserva dos ejemplares idénticos de la edición impresa en versión para violín y piano, que corresponden a la versión que aquí se reedita. El hecho de que sea para violín y piano pone a esta partitura no sólo dentro de las pocas obras que conserva el Centro de Documentación Musical para esta disposición instrumental sino dentro de los pocos ejemplos de ediciones con esta instrumentación que se publicaron en las primeras décadas del siglo XX. Para el director y arreglista interesado en este repertorio esta versión es la fuente complementaria con la información suficiente para concluir, si así se quiere, aquella para conjunto instrumental. Aunque las versiones para varias configuraciones instrumentales también se vendían comercialmente, estas fueron menos usuales y generalmente la versión para piano (en nuestro caso para violín y piano) era el punto de partida para que los directores de conjuntos instrumentales y de bandas hiciesen sus propios arreglos, incluso en los pequeños y apartados centros urbanos del país.

Los ejemplares impresos de *Chocoanita* ilustran la práctica extendida de editar música en hojas sueltas, es decir, con una sola pieza musical y con mínimos recursos editoriales. En la mayoría de estas ediciones los ejemplares impresos estaban diseñados sobre un folio con un promedio de 32 x 48cms que doblado por la mitad forma cuatro páginas de 32 x 24cms, es decir, una portada y contraportada dedicadas a los datos básicos de la publicación y a los anuncios publicitarios, y dos páginas interiores con la impresión de la partitura propiamente dicha. En la portada de *Chocoanita* encontramos los datos básicos de la pieza, su precio, el lugar de venta y un retrato temprano del compositor que dista de las fotografías publicadas en años posteriores. En la contraportada encontramos un anuncio de la ya mencionada Orquesta Colón. En el interior de la edición está la partitura distribuida en dos páginas como usualmente se hacía con estas piezas en ediciones individuales. No hay mayores datos de impresión pero es probable que el trabajo de copiado lo haya realizado Gregorio Navia, conocido editor de música por estos años, cuyo nombre aparece en un sello seco en la parte inferior central de la portada del pasillo *Enamoras*, también de A. Bolívar, con características de diseño idénticas a las de *Chocoanita*[Bogotá], Gregorio Navia Editor, [ca. 1920]. ');' onmouseout='tooltip.hide()';>18.

Las inscripciones ajenas a la edición en ambos ejemplares de la partitura nos indican que llegaron a manos de dos músicos con perfiles muy diferentes. Como lo muestran los sellos, uno de los ejemplares hizo parte de la colección particular del famoso pianista Oriol Rangel (1916-1977) cuya esposa, Josefita de Rangel, donó buena parte de su archivo musical al Centro de Documentación Musical.

En el otro ejemplar encontramos un interesante ejemplo de la partitura musical tratada como un objeto de obsequio; en la parte superior se lee una inscripción manuscrita en tinta con la dedicatoria: "Para mi muy querida mamá / de su hijo / Moises Vanegas". Por las anotaciones manuscritas en la pieza *De ayer a hoy* también de A. Bolívar[Bogotá], Imprenta y Litografía de Juan Casis, [ca. 1917]. ');' onmouseout='tooltip.hide()';>19, sabemos que se trataba de María de Vanegas, muy probablemente una de las tantas pianistas que recibieron algún tipo de formación musical para cultivo

en el ámbito doméstico. No podemos olvidar que fueron partituras que circularon en una época de transición en la que aún la música grabada no había sustituido definitivamente la figura del músico aficionado como tampoco el piano había perdido preponderancia como instrumento musical ni como objeto de lujo y prestigio durante los momentos de exposición social en espacios privados. Tampoco es de extrañar que se tratase de una mujer, es decir, de la figura que en sectores sociales con un nivel adquisitivo notable y con decisivas aspiraciones de ascenso y demostración social, estaba destinada a cumplir diversos papeles y actividades en el ámbito doméstico, entre ellas aprender música y ojalá aprender a tocar piano, muchas veces a toda costa y contra cualquier ausencia de talento y otras veces, más excepcionales, con significativas capacidades musicales. Sobre este tema ver el contexto del siglo XIX para Colombia en Ellie Anne Duque, *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860)* (Bogotá: Fundación De Música, 1998); y para el caso mexicano hay interesantes comentarios en Ricardo Miranda, "A tocar señoritas," en *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana* (México: Fondo de Cultura Económica, 2001), 91-136.');

El ejemplar impreso de María de Vanegas también nos abre una posibilidad bastante excepcional en esta clase de documentos: aproximarnos a su datación. Desde el inicio de la práctica editorial en música a mediados del siglo XIX colombiano, son muy pocas las partituras y especialmente aquellas de ediciones individuales, que tienen alguna fecha. En muchos casos estos datos provienen de la costumbre de marcar e identificar la propiedad de los materiales por parte de los músicos. En *Chocoanita* la naturaleza de la inscripción genera duda ya que en la parte superior de la portada se indica "DIC - 7 1920" con un sencillo sello fechador, algo bastante inusual. Existen varias posibilidades al respecto: puede tratarse de un sello impreso por el editor, por el vendedor, por quien obsequió la partitura o por su propietaria. El hecho de que el otro ejemplar no tenga un sello semejante no descarta la posibilidad del impresor o del vendedor. Menos probable es la posibilidad de los compradores pues aún hoy se suelen hacer ese tipo de inscripciones usando tinta o lápiz en manuscrito y no un sello, a menos de que se trate de un exlibris. En cualquier caso nos da una idea del año ya sea de la impresión, venta o adquisición de *Chocoanita* cuando A. Bolívar ya tenía buena acogida como músico en la escena local y lo esperaba una década de arduo pero recompensado trabajo musical.

III. El tango en manos colombianas

La denominación danza-tango muchas veces antecede la denominación simplemente de tango, la modalidad del género dedicado al baile social. La datación de la partitura en 1920 nos lleva muy cerca a la coyuntura que divide la primera etapa del tango, identificada convencionalmente en las periodizaciones como la época de la "Guardia Vieja", cuyos límites flexibles comprenden las dos últimas décadas del siglo XIX y las dos primeras del siglo XX, y la segunda etapa conocida como la "Época de oro" a partir de 1917 con el advenimiento del tango-canción. Sobre este tema ver el contexto del siglo XIX para Colombia en Ellie Anne Duque, *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860)* (Bogotá: Fundación De Música, 1998); y para el caso mexicano hay interesantes comentarios en Ricardo Miranda, "A tocar señoritas," en *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana* (México: Fondo de Cultura Económica, 2001), 91-136.');

El primer periodo se caracterizó por la estandarización del género como música instrumental para el baile, su aceptación en círculos sociales de capas altas y medias, la adopción como símbolo nacional argentino (a pesar de su origen y primera configuración como género también uruguayo) y su eficaz circulación internacional. La transición a un segundo periodo vendría con la aparición del tango-canción que se inicia en lo que muchos reconocen como el hito inaugural con la realización de la grabación que en 1917 hizo Carlos Gardel de *Mi noche triste*, originalmente un tango instrumental compuesto en 1916 por el argentino Samuel Castriota (1885-1932) al que poco después le añadió letra el uruguayo Pascual Contursi (1888-1932) Donald S. Castro, "The Massification of the Tango: The Electronic Media, the Popular Theatre and the Cabaret from Contursi to Peron, 1917-1955," *Studies in Latin American Popular Culture* 18 (1999): 93-114.');

Todavía no tenemos claridad sobre la llegada y arraigo del tango en Colombia. A inicios de los años diez el medio local no era ajeno a las modas internacionales. Músicos colombianos vinculados a los aún precarios circuitos masivos se sentían impulsados a renovar y actualizar su repertorio con tangos e incluso a componer en el género. No es accidental, entonces, que en la serie de las primeras grabaciones comerciales realizadas en el país en algún momento del segundo semestre de 1913 El año de estas grabaciones, que hasta ahora no se tenía claro, aparece registrado en las observaciones de uno de los ingenieros de la Víctor Talking Machine. Ver Harry O. Sooy, "Memoir of my Career at Víctor Talking Machine Company, 1898-1925," 1909, 56, <http://www.davidsarnoff.org/sooyh.html> (Consulta 9 de marzo de 2009.');

En el campo de la impresión musical la situación era más o menos semejante. A pesar de que la cronología de las partituras publicadas es muy compleja de establecer, podemos decir que el tango ya era parte importante de los extractos de catálogos musicales de las partituras al finalizar los años diez, incluso en la mencionada serie Repertorio Latino Americano editada por A. Bolívar. Esta tendencia la siguió decididamente nuestro músico en la década siguiente. A manera de ejemplo se puede mencionar cómo en los anuncios que acompañan el foxtrot *Helena! Helena!* aparecen 7 tangos entre 25 piezas de la lista completa A. Bolívar, Helena! Helena! (Bogotá: Edición Musical de A. Bolívar, [s; f]), contraportada.');

Otro aspecto que da una idea parcial sobre la circulación de este repertorio es que en muchos casos una sola edición no era suficiente para satisfacer el mercado. De hecho todo indica que nuestro tango *Chocoanita* alcanzó a circular en tres ediciones a pesar de que no tenemos algún dato sobre el tiraje Enrique Delfino, música; Samuel Linnig, letra; Anastasio Bolívar, arr., Milonguita (Bogotá: Jazz-Band A. Bolívar, [s; f]). Ver en la contraportada el listado de piezas publicadas.');

Esta presencia del tango en Colombia desde la segunda década del siglo también estuvo acompañada de una reflexión que no dejó pasar por alto un fenómeno musical tan notorio. Uno de los primeros ejemplos de los que tenemos noticia es un artículo publicado por Clímaco Soto Borda a inicios de 1915, reconocido intelectual y periodista del momento Casimiro de la Barra [Clímaco Soto Borda], *Gaceta Republicana*, 5 de febrero de 1915, 3. ');

2009: 177-209 ');' onmouseout='tooltip.hide();>28, tal vez aún nos queda pendiente una comprensión más cabal sobre los sentidos que pudo adquirir el tango en diversos sectores de la sociedad colombiana en esta época temprana. Es una observación especialmente válida para el momento en que el tango apenas estaba llegando al país y particularmente cuando se circunscribía a la modalidad instrumental, es decir, sin el componente textual que permite rastrear otros significados y vínculos culturales.

Por ahora *Chocoanita* nos permite ver unas líneas de continuidad que se manifiestan en lo que parcialmente revela la partitura. Aunque para esta época los esquemas musicales básicos del tango no guardaban siempre uniformidad, en algunos casos, se podían escuchar ciertos patrones recurrentes. En este sentido *Chocoanita* no se aparta de los elementos estructurales y expresivos básicos del tango de esta época. Para un análisis de generalidades musicales de esta época ver AA.VV, Antología del Tango Rioplatense. Desde sus comienzos hasta 1920. 2 CDs Mixtos: Cd de audio y CD-ROM, 2ª ed. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 2002. ');' onmouseout='tooltip.hide();>29

Uno de los elementos más distintivos es el acostumbrado patrón de acompañamiento en la mano izquierda del piano con la conocida fórmula que comparte el tango y la danza de la zona andina colombiana con raíces en la habanera o contradanza cubana del siglo XIX. Su insistente permanencia se extiende a lo largo de toda la pieza y se entretiene con algunos gestos momentáneos de sencillas síncopas en la melodía y acompañamiento en el piano, especialmente en la tercera sección dando pie a contrametricidades, imprimiéndole así un interés rítmico susceptible de ser destacado en la interpretación. En todo caso este no es el rasgo que más identifique este tango respecto a otros que presentan muchos más elementos contramétricos. Naturalmente a nivel musical allí iría encarnado lo que muchos identifican con una de las raíces afrodescendientes enmascarada y matizada en este tipo de estilo ya encapsulado en la cultura urbana internacional.

Estructuralmente *Chocoanita* tiene tres secciones bien demarcadas, algo bastante común en los tangos de esta época. La primera sección es lenta, la segunda sección tiene un contraste en *tempo vivo* que retorna, luego de ocho compases, a la atmósfera creada en la primera sección y que permanece a todo lo largo de la tercera sección. A su vez, la tercera sección desempeña el papel de sección media de toda la pieza y de contraste armónico ya que las dos primeras secciones permanecen bastante estáticas en sol menor mientras la tercera sección pasa a sol mayor. Esta sencillez de la armonía, que no encuentra movimientos arriesgados, es una característica básica de muchos otros tangos que tuvieron que recurrir, por consiguiente, al trabajo en el plano rítmico y melódico. De allí que la tercera sección sea la que contiene guiños de mayor elaboración y densidad rítmicas.

Cada una de las tres secciones comprende dieciséis compases, en algunos casos con frases construidas sobre ocho compases. Según la terminología empleada en el análisis de Irma Ruiz y Nestor R. Ceñal en la Antología del Tango Rioplatense, el tejido conformado por estas frases correspondería a una cláusula, en sus palabras, todo pensamiento musical con sentido cabal que encierra una sola proposición o varias íntimamente relacionadas entre sí. Ver: Segunda parte: Aspectos musicológicos, la estructura del tango. Ibid. ');' onmouseout='tooltip.hide();>30 Esta estructura en la primera sección con la primera frase de carácter abierto es complementada con la frase siguiente. En la segunda sección las dos frases son cerradas y por lo tanto bien demarcadas mientras la tercera sección presenta una primera frase de ocho compases y una segunda con una repetición breve de cuatro compases para finalmente conectar con un gesto de cierre. En este sentido no siempre puede hablarse de una simetría con motivos de dos compases que encuentran a su vez su coherencia en un motivo consecuente, como en la primera sección, sino de una interconexión entre las diversas partes que a pesar de usar procedimientos sencillos son eficaces como recursos cuyas variantes se pueden extender a muchas posibilidades. Así, en su conjunto, es una construcción dada por uno de los retos inherentes a este tipo de música aparentemente de naturaleza trivial: crear algo nuevo sobre modelos preexistentes más o menos establecidos.

Sin embargo, no podemos olvidar que lo que se fija en partitura es apenas una dimensión parcial de lo que era esta música. Bien trae a colación este tema Ramón Pelinski al citar las palabras de Dieter Reichardt: "Es solamente en la interpretación cuando se puede considerar al tango como un producto acabado" Citado por Ramón Pelinski, "Decir el tanto," en Invitación a la etnomusicología (Madrid: Akal, 2000), 38. ');' onmouseout='tooltip.hide();>31. Es ese producto al que históricamente no tenemos acceso con el tango *Chocoanita*. A pesar del punto muerto al que nos enfrentamos al no contar al menos con una grabación, podemos decir un par de cosas sobre la interpretación. Es muy dicente que el compositor haya incluido en la partitura "guía para violín" lo cual da espacio a la creatividad del instrumentista, no propiamente en extensas improvisaciones pero sí en la inclusión de adornos, contracantos y algunas variantes momentáneas sin salirse de la estructura de la pieza. A Bolívar era violinista y muy seguramente hizo uso, de alguna manera, de todos estos procedimientos en sus presentaciones.

Como ya lo mencionamos arriba al comentar los documentos disponibles, se puede determinar con cierta precisión el tipo de conjunto musical en el cual se dio a conocer *Chocoanita*. Hasta donde se conoce, no se adoptó en el país y mucho menos en manos de A. Bolívar, el formato de la orquesta típica argentina con la presencia del bandoneón. La orquesta de salón y la jazz band eran las sonoridades habituales tal vez cercanas –aunque no sabemos qué tan cercanas– a las interpretaciones de la Orquesta Internacional de la Víctor encargada de grabar repertorio latinoamericano en los años veinte. Naturalmente, el tema nos abre unas preguntas hasta ahora sin respuestas: ¿Cómo sonaba ese tango en manos de los conjuntos musicales de A. Bolívar? ¿Cuáles fueron las decisiones de interpretación que se tomaron y con base en qué prácticas?

A esta dimensión sonora no podemos dejar de añadir un breve comentario final sobre las asociaciones establecidas en la pieza. Ciertamente, al carecer de texto, la música no nos evoca el título. *Chocoanita* resulta siendo más una relación que sigue el camino de tantas otras imágenes comunes con que se definían ciertos géneros y especialmente ciertas piezas singulares. Nos referimos a una alusión explícita a la mujer afrodescendiente a través de un diminutivo que sugiere una idealización marcada por una condescendencia que simultáneamente escondía una gran distancia. El título del tango no nos remite a una persona real, de carne y hueso, sino a la imagen construida sobre rasgos sencillos y estereotipados emparentados con tantos otros de los tangos que incluso en esta época temprana encontraron varios ejemplos apelando a elementos de etnicidad tan determinantes y complejos en la configuración de identidades que incorporaban también asuntos de clase social Para un agudo ensayo sobre este tema ver Pablo Vila, "El tango y las identidades étnicas argentinas," en El tango nómada: ensayos sobre la diáspora del tango (Buenos Aires: Corregidor, 2000), 71-97. ');' onmouseout='tooltip.hide();>32.

La contraposición de las fuerzas de la urbanización y la lejanía exótica matizados por el encuentro étnico eran los ingredientes que estaban también presentes en *Chocoanita*. Una interesante argumentación sobre estos procesos en el tango de inicios de siglo analizados en las perspectivas de la descolonización se puede consultar en Savigliano, Tango and the Political Economy of Passion. ');' onmouseout='tooltip.hide();>33. La música en sí misma no contiene tal proceso de manera evidente pero sí la asociación establecida en el título. En este caso se trata de una realidad muy distante que no se manifestaba con una amplia población afrodescendiente en Bogotá sino en otras zonas del país, población que fue metódicamente marginada y que no representó en estos años algún tipo de riesgo social directo para el establecimiento, al menos desde el punto de vista musical. En todo caso hay que recordar que era el comienzo del auge de las jazz bands. Solamente hasta los años treinta se exacerbó el cuestionamiento al elemento afrodescendiente en la música lo cual coincidió con la entrada de la música comercial internacional del Caribe cuyos vínculos históricos con la música tradicional y campesina de la costa atlántica colombiana comenzó a inquietar a personajes como Daniel Zamudio quien, bajo argumentos xenófobos muy comunes en la época, consideró necesario erradicar vestigios afrodescendientes de la supuesta música nacional Este tema ha sido tratado en Peter Wade, Music, Race, & Nation: Música Tropical in Colombia, Chicago Studies in Ethnomusicology (Chicago: University of Chicago Press, 2000); Hay traducción al español: Música, raza y

nación: música tropical en Colombia (Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia, 2002).');' onmouseout='tooltip.hide()';>34.

A pesar de las tensiones álgidas que pueda encerrar este hecho fundado en orientaciones políticas conservadoras y nacionalistas, había detrás una solución de compromiso. Esta solución estaba mediada por la difusión de un género ligado al baile de salón con una música cuya sonoridad estaba muy lejos de los tangos con directas connotaciones afrodescendientes. Para el momento de publicación de *Chocoanita*, el tango ya tenía toda una historia internacional que se acopló, sin problemas, al contexto en el que trabajó A. Bolívar. Era un contexto de sectores altos y medios de la población en espacios urbanos sumidos en aceleradas transformaciones que representaron bienestar social a pesar de las suspicacias que también despertaron dichas transformaciones. Allí el tango cumplió su papel de entretenimiento y ocio a través de la música y del baile que con ciertos movimientos corporales y comportamientos fijaba maneras de concebir y experimentar emociones entre hombres y mujeres. En otras palabras, esta pieza era música con inequívocos signos cosmopolitas en los que se veían y sentían representados miembros de la sociedad colombiana en 1920. En ella se decantaron los valores recreados por aquellos a los que tantas horas, esfuerzos y música dedicó nuestro compositor. Así, *Chocoanita* terminó siendo un buen augurio musical para el tango en Colombia y naturalmente para los años venideros en la carrera de Anastasio Bolívar.

1. Este texto es un resultado parcial de una investigación más amplia, aún en desarrollo, que incorpora el estudio de Anastasio Bolívar. Agradezco a Juan Carlos Marulanda por su trabajo editorial y por los comentarios iniciales sobre las partituras originales; a los editores de la revista A Contratiempo por la invitación para realizar este escrito; y a Carlos Alberto Echeverri por las sugerencias oportunas que hizo a un primer borrador.

2. Ver por ejemplo: José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la música en Colombia*, 3ª ed. (Bogotá: Editorial ABC, 1963); Andrés Pardo Tovar, *La cultura musical en Colombia*, vol. 6, *Historia extensa de Colombia 20* (Bogotá: Lerner, 1966); Jorge Áñez, *Canciones y recuerdos*, 3ª ed. (Bogotá: Ediciones Mundial, 1970); Heriberto Zapata Cuéncar, *Compositores colombianos* (Medellín: Editorial Carpel, 1962).

3. Mary Galindo de Ramírez, ed., *Primer álbum musical de compositores boyacenses* (Tunja: Caja Popular Cooperativa, 1983); Egberto Bermúdez y Ellie Anne Duque, *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938* (Bogotá: Fundación De Música, 2000).

4. Jaime Cortés, *La música nacional y popular colombiana en La Colección Mundo al día (1924-1938)* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Unibiblos, 2004).

5. Ver sello interior en la partitura *De ayer a Hoy* (Bogotá, Repertorio Latinoamericano, [s:f]).

6. Sobre otras jazz bands pioneras ver Enrique Luis Muñoz, *Jazz en Colombia: desde los alegres años 20 hasta nuestros días* (Barranquilla: Editorial La Iguana Ciega, 2007), 45-60.

7. Ver Áñez, *Canciones y recuerdos*, 274-278.

8. Ver por ejemplo la portada de la partitura A.[lberto] Castilla, *Guabina*. Repertorio Latino Americano (Bogotá: Samper Matiz, [ca. 1917]).

9. Ver Cortés, *La música nacional y popular colombiana en La Colección Mundo al día (1924-1938)*, 96-98.

10. Bogotá, Ediciones Musicales del Jazz A. Bolívar, [ca.1932]

11. Ver caricatura publicada en *Mundo al día* reproducida en Cortés, *La música nacional y popular colombiana en La Colección Mundo al día (1924-1938)*, 169.

12. Huáscar García Guzmán, "Alejandro Tobar: compositor colombiano," *Biblioteca Virtual. Biblioteca Luis Ángel Arango*, 2003, <http://www.lablaa.org/blaavirtual/musica/blaaaudio2/compo/tobar/indice.htm#documentos> (Consulta, 15 de mayo de 2010).

13. Rafael Bolívar aparece en una fotografía en la contraportada de la partitura *Anastasio Bolívar*, *Gun Club*, java colombiana (Bogotá: Ediciones Musicales A. Bolívar, [s:f])

14. Ver Leonor Martínez Echeverri, *Francisco Crisancho Camargo. 100 años, 1905-2005* (Bogotá: Ventana Editores, 2005), 32-33.

15. Ver C. Alberto Echeverri A., *Pachito Eché - Alex Tobar. Dos personajes, una canción* (Medellín: Inédito, 2010), 98-99. Agradezco la amabilidad del autor por haberme remitido breves extractos de su texto aún sin publicar.

16. *Mundo al día*, No. 2609, 8 de octubre de 1932, p. 2.

17. El saxhorn corresponde a la familia de instrumentos de origen francés cuyos prototipos los diseñó Adolph Sax a mediados del siglo XIX cuando simultáneamente se desarrollaron otros modelos de instrumentos semejantes en otros países europeos. Como es bien sabido, el uso de dichos instrumentos, en diversos registros, y otros semejantes como los bombardinos, eufonios y fliscorni, se impuso en muchas bandas militares y conjuntos como aquellos de A. Bolívar. Hay que tener en cuenta que su denominación no estuvo exenta de confusiones aunque terminarían teniendo la misma función musical e incluso idéntico efecto tímbrico, al menos en las grabaciones sonoras. Sobre la historia, diseño y terminología de los instrumentos mencionados, de sus respectivas familias y de otros instrumentos semejantes, ver las respectivas entradas en el Grove Music Online. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com> (acceso en: 7 de julio de 2010).

18. [Bogotá], Gregorio Navia Editor, [ca. 1920].

19. [Bogotá], Imprenta y Litografía de Juan Casis, [ca. 1917].

20. Sobre este tema ver el contexto del siglo XIX para Colombia en Ellie Anne Duque, *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860)* (Bogotá: Fundación De Música, 1998); y para el caso mexicano hay interesantes comentarios en Ricardo Miranda, "A tocar señoritas," en *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana* (México: Fondo de Cultura Económica, 2001), 91-136.

21. Sobre este tema ver el contexto del siglo XIX para Colombia en Ellie Anne Duque, *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860)* (Bogotá: Fundación De Música, 1998); y para el caso mexicano hay interesantes comentarios en Ricardo Miranda, "A tocar señoritas," en *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana* (México: Fondo de Cultura Económica, 2001), 91-136.

22. Donald S. Castro, "The Massification of the Tango: The Electronic Media, the Popular Theatre and the Cabaret from Contursi to Peron, 1917-1955," *Studies in Latin American Popular Culture* 18 (1999): 93-114.

23. El año de estas grabaciones, que hasta ahora no se tenía claro, aparece registrado en las observaciones de uno de los ingenieros de la Victor Talking Machine. Ver Harry O. Sooy, "Memoir of my Career at Victor Talking Machine Company, 1898-1925," 1909, 56, <http://www.davidsarnoff.org/sooyh.html> (Consulta 9 de marzo de 2009).

24. *Gaceta Republicana*, No. 1639, 4 de diciembre de 1914, 3.

25. A. Bolívar, *Helena! Helena!* (Bogotá: Edición Musical de A. Bolívar, [s:f]), contraportada.

26. Enrique Delfino, *música*; Samuel Linnig, *letra*; Anastasio Bolívar, arr., *Milonguita* (Bogotá: Jazz-Band A. Bolívar, [s:f]). Ver en la contraportada el listado de piezas publicadas.

27. Casimiro de la Barra [Climaco Soto Borda], *Gaceta Republicana*, 5 de febrero de 1915, 3.

28. Sobre la influencia del tango en los estilos conocidos como de despecho ver Egberto Bermúdez, *Del humor y del amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia*, *Cátedra de Artes*, n.º. 3 2006: 81-108, 63-89; Un estudio sobre la apropiación del tango en Medellín lo hace Carolina Santamaría-Delgado, *Tango's Reterritorialization in Medellín: Gardel's Myth and the Construction of a tanguero Local Identity*, *The Musical Quarterly* 92, n.º. 3 2009: 177-209.

29. Para un análisis de generalidades musicales de esta época ver AA.VV, Antología del Tango Rioplatens. Desde sus comienzos hasta 1920. 2 CDs Mixtos: Cd de audio y CD-ROM, 2º ed. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 2002.

30. Según la terminología empleada en el análisis de Irma Ruiz y Nestor R. Ceñal en la Antología del Tango Rioplatense, el tejido conformado por estas frases correspondería a una cláusula, en sus palabras, todo pensamiento musical con sentido cabal que encierra una sola proposición o varias íntimamente relacionadas entre sí. Ver: Segunda parte: Aspectos musicológicos, la estructura del tango. Ibid.

31. Citado por Ramón Pelinski, "Decir el tanto," en Invitación a la etnomusicología (Madrid: Akal, 2000), 38.

32. Para un agudo ensayo sobre este tema ver Pablo Vila, "El tango y las identidades étnicas argentinas," en El tango nómada: ensayos sobre la diáspora del tango (Buenos Aires: Corregidor, 2000), 71-97.

33. Una interesante argumentación sobre estos procesos en el tango de inicios de siglo analizados en las perspectivas de la descolonización se puede consultar en Savigliano, Tango and the Political Economy of Passion.

34. Este tema ha sido tratado en Peter Wade, Music, Race, & Nation: Música Tropical in Colombia, Chicago Studies in Ethnomusicology (Chicago: University of Chicago Press, 2000); Hay traducción al español: Música, raza y nación: música tropical en Colombia (Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia, 2002).

0 comment

Nombre (Obligatorio)

E-mail (No será publicado) (Obligatorio)

Website

Please insert the result of the arithmetical operation from the following image

Ent

44 -

Submit comment

Revista digital A contratiempo | ISSN 2145-1958