

CONTEXTO MUSICAL DE LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA Y LA PARTICIPACIÓN DE LA MUJER EN LA MÚSICA TROPICAL COLOMBIANA

Colombia es considerada hoy en día un país pluriétnico y multicultural debido en gran parte a los diversos géneros musicales encontrados a lo largo y ancho de su territorio. Esta diversidad es parte de su riqueza musical, relacionada con expresiones y prácticas musicales que constituyen un referente social y cultural y que contribuyen a la conformación de la memoria colectiva musical de la nación. En la música tropical y folklórica colombiana se pueden encontrar manifestaciones e historias de los lugares y sus gentes que muestran la manera en que las comunidades se relacionan con el territorio y entre ellas y que hacen parte de la cotidianidad de sus espacios.

La música tropical colombiana es uno de los géneros musicales más variados, importantes, populares y escuchados internacionalmente, ya que en sus composiciones se destacan la alegría, el ritmo, el sentimiento, el jolgorio y, sobre todo, el sabor a fiesta en donde quiera que se la escuche, además del importante papel que tiene la voz.

Las décadas de los años cuarenta y sesenta del siglo xx fueron la época de oro de las grandes orquestas del género tropical; dentro de sus intérpretes aparecieron mujeres como Sonia Bazanta Vides –en adelante Totó, la Momposina– y Dennis Yaneth Salas Roca –en adelante Doris Salas–, que con su riqueza vocal y sabor musical han dejado un legado que aún se escucha en las fiestas y los hogares colombianos.

Este capítulo pretende construir el imaginario popular y folklórico de la música tropical bailable colombiana diferenciándolo del tradicional y, además, enfatizando la participación de la mujer cantante en la música tropical y la folklórica. Así, presenta la trayectoria profesional de varias artistas que han sabido ganarse el aprecio de la gente a través del esfuerzo y dedicación a este arte y que son consideradas como las más famosas del medio.

Breve análisis de la industria discográfica en la música tropical colombiana

Para entender mejor cómo fue la evolución de la industria música tropical colombiana es importante conocer algunos apartados y hechos que dieron paso a dicha evolución.

[...] ya desde el asunto de la música popular, puede decirse que en la primera década del siglo xx comenzó a llegar a Medellín, a través de las grabaciones, la primera oleada de ritmos populares de otros países de Iberoamérica como los cuplés, de España; los *foxes* y otras piezas de baile, procedentes de Estados Unidos; los danzones, sones y guarachas, que dieron origen al bolero a través del diálogo entre México y el Caribe; y, por supuesto, el tango, entre muchos otros ritmos y aires de nombres pasajeros.

[...] En la década de los veinte, a nivel [sic] musical, se hace sentir la influencia de los ritmos de baile norteamericanos como el *ragtime* y el charlestón y, por supuesto, el jazz, que tuvo cierta acogida en Medellín, puesto que algunos músicos se unieron para formar grupos que interpretaban piezas de este género para amenizar las reuniones sociales, los programas de radio y los conciertos en locales comerciales que se hacían en la ciudad.

[...] Con la llegada del cine sonoro y la radio en la década de 1930, la música popular y los artistas comenzaron un proceso de aceptación y arraigo en las principales ciudades de América. La música nacional andina, principalmente bambucos y pasillos, dio lugar a la proliferación de duetos y tríos de mayor o menor popularidad o aceptación, que podrían caer en la categoría de músicos “serenateros”. Entre estos grupos se puede mencionar la labor de los duetos Benítez y Vergara, Blumen y Trespacios, Trespacios y Martínez, las Hermanitas Domínguez, Obdulio y Julián, Ríos y Mariscal, las Hermanas Piedrahíta y los Turpiales, entre otros.

[...] ya en la década de 1940, los ritmos caribeños, llamados en Medellín de música “caliente”, se posicionaron como éxitos en las emisoras de la ciudad. De Cuba, el son y el danzón, que habían aparecido tiempo atrás, cobraron vigencia y fueron reconocidos y difundidos en el mundo en un proceso de hibridación cultural, al entrar en diálogo con los demás ritmos, aires y estilos musicales latinoamericanos, principalmente a partir de la popularización mundial de la percusión cubana, que consistía en bongós, congas y clave, y que fue apropiada por las agrupaciones dedicadas a la interpretación de piezas para baile. El desarrollo de la publicidad radial promovió la creación de orquestas exclusivas para las emisoras, encargadas de hacer de teloneros a las grandes orquestas y solistas internacionales que visitaban Medellín, musicalizar las radionovelas –la ambientación y cortinillas de los programas emitidos– o para tocar en programas especiales. Entre estas orquestas tenemos la de Jorge Camargo Spolidore, la de Emilio Sierra, la Internacional, la de la Voz de Antioquia, la Pielroja y la de la Voz de Medellín, entre otras. En la década siguiente, entre 1950 y 1960, los ritmos populares como el bolero, el tango, las rancheras, el jazz y el son cubano fueron tomados más bien como matrices para la producción de algo nuevo, toda vez que se fusionaron y fueron asumidos y reinterpretados por los músicos locales, dando lugar así a nuevos ritmos como el tango criollo y la música parrandera paisa, por citar solo dos ejemplos (Arias Calle, 2011:99-101).

La música tropical colombiana ha tenido constantes variaciones determinadas por el crecimiento de la industria discográfica desde finales de la década de 1950. A partir de esta época surgieron artistas y directores como Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Edmundo Arias, Pedro Laza, los Corraleros de Majagual, Alfredo Gutiérrez, Lisandro Meza, Rodolfo Aicardi, Armando Hernández, Gabriel Romero, Fruko y Mariano Sepúlveda, entre otros.

Según Parra Valencia (2014a: 74-75), la música costeña¹ pasó a ser música tropical al recodificarse con las sonoridades del folklor costeño y la mezcla del formato de *jazz band* establecido por Lucho Bermúdez con el porro, y en la búsqueda de riqueza y variedad musicales, al reducir la cantidad de los instrumentos y la polifonía de los arreglos orquestales, lo que finalmente conformó el género denominado *cumbia*; además, las adaptaciones antioqueñas de la música costeña, la fusión del acordeón con los nuevos estilos que incluían la misma cumbia, el vallenato, el porro y el “chucu chucu”, se unieron para que la industria discográfica comenzara a promover la “música tropicalailable”.

El aporte del maestro Lucho Bermúdez y la hibridación de la música costeña con las nuevas propuestas musicales implicaron procesos de apropiación y desapropiación de territorio desde el concepto musical, negociando expresiones instrumentales y traducciones sonoras que se fueron estabilizando a través de la difusión radial y discográfica, la forma de registro del momento –los discos de vinilo o LP: *long play*, larga duración–. En este sentido, la música tropicalailable se afianzó como el nuevo discurso nacional y del pueblo (Parra Valencia, 2014a: 74-75).

Fue la industria discográfica la que definió el imaginario musical popular desde perspectivas variadas y trazó las formas de adopción que obligaba a las rupturas ideológicas internas del género “tropicalailable” según intereses de demarcación de orden ideológico, regional o estético. [...] Si el genérico de “música tropicalailable” aparece, no es en razón de un tipo de saber de época del que el término genérico sea consecuencia, sino en razón de un régimen de verdad, de un acuerdo a un poder enunciativo que administra la industria discográfica del momento. Y dicha industria determina el genérico de “tropicalailable” en los años sesenta, no porque no vea las diferencias entre pulsos rítmicos costeños y antioqueños, sino por todo lo contrario: porque al verlos, por lo que se preocupa es por las semejanzas para insertarlas en un sistema de consumo (Parra Valencia, 2014a: 82-83).

En este sentido, la música tropicalailable fue el resultado de la promoción mediática de la época y del consumo social masivo por las necesidades de mercado ejercido por las casas discográficas. Así, el contexto de la industria musical colombiana queda entendido desde sus inicios como un fenómeno que, al día de hoy, todavía está en proceso de transformación.

Para construir mejor este imaginario de la música tropicalailable colombiana es necesario entender su contexto desde lo popular y lo folklórico, tratando de esclarecer cuál es el significado de folklor, cuál el de popular y, por qué no, a qué se refiere la tradición, ya que cada uno de estos términos está íntimamente ligado con los otros y todos ellos permiten tener una idea de la evolución del contexto folklórico y popular de la música tropical.

¹ Música costeña: hace referencia a la música popular de la costa caribe colombiana.

Según el *Diccionario* de la Real Academia Española, *folklore* es el “Conjunto de costumbres, creencias, artesanías, canciones, y otras cosas semejantes de carácter tradicional y popular” (RAE, 2018). Como parte importante de la cultura y la comunicación, existe la expresión “lo popular”, que implica limitaciones en el contexto social y antropológico y da paso a interpretaciones poco profundas desde su estudio y transdisciplinaridad.

Hasta no hace mucho tiempo la palabra “popular” casi no se usaba: solo era aplicada por los folkloristas a todo aquello que no hacía parte de lo tradicional, lo oral o lo artesanal, en un intento por referenciar que “lo ‘popular’ era el otro nombre de lo primitivo, el que se empleaba en las sociedades modernas” (García Canclini, 1987: 1). Lo popular no corresponde con precisión a un referente empírico, a sujetos o situaciones sociales nítidamente identificables en la realidad: es una construcción ideológica cuya consistencia teórica está aún por alcanzarse y es más un campo de trabajo que un objeto de estudio científicamente delimitado.

Citando nuevamente a la Real Academia Española, *popular* significa “Perteneiente o relativo al pueblo, que es peculiar del pueblo o procede de él, que es estimado o, al menos, conocido por el público en general” (2018).

En la teoría sobre la cultura popular,

Uno de los problemas claves es la divergencia entre dos tendencias científicas opuestas: la antropología y los estudios sobre comunicación. Cuando lo popular todavía no era lo popular, se lo llamaba cultura indígena o folklore, la antropología y esa pasión coleccionista y descriptiva por lo exótico denominada precisamente folklore eran las únicas disciplinas dedicadas a conocerlo (García Canclini, 1987: 1).

Los estudios antropológicos y folklóricos han proporcionado un vasto conocimiento empírico sobre los grupos étnicos, sus estructuras económicas, sus relaciones sociales y sobre aspectos culturales como la religiosidad, los rituales, los procesos simbólicos en la medicina, las fiestas y las artesanías. Así,

El folklore es un intento melancólico por sustraer lo tradicional al reordenamiento industrial del mundo simbólico y fijarlo en las formas artesanales de producción y comunicación. Esta es la razón por la que los folkloristas casi nunca tienen otra política para proponer respecto de las culturas populares que su “rescate” ni encuentran mejor espacio para defenderlas que el museo (García Canclini, 1987: 3).

Si se analizan las definiciones expuestas de “folklor” y “popular”, todavía se percibe que estas palabras están ligadas íntimamente al mundo simbólico, de la mano con las tradiciones populares de la cultura, y no permiten diferenciar claramente estos dos términos –popular y folklor– ni tampoco el término tradición.

Para muchos, lo popular no es el resultado de las tradiciones, ni de la personalidad “espiritual” de cada pueblo, ni se define por su carácter manual,

artesanal u oral; en suma: un enfoque pre-moderno. Desde la comunicación masiva, la cultura popular contemporánea se constituye a partir de los medios electrónicos y no es el resultado de las diferencias locales sino de la acción homogeneizadora de la industria cultural.

El modo de ocuparse de la cultura popular merece varias críticas. Primera, que concibe la cultura masiva como un instrumento de poder para manipular a las clases populares; segunda, que adopta la perspectiva de la producción de mensajes y descuida la recepción y la apropiación; y tercera, que reduce los análisis de los procesos comunicacionales a los medios electrónicos.

¿Podría decirse, entonces, que lo que ahora se denomina “folklor” es la tradición cultural de un pueblo que fue pasando de generación en generación, categorizándola con el paso del tiempo en una forma popular de la cultura? Un intento por responder a esta pregunta muestra que los tres términos –popular, folklor, tradición– están estrechamente ligados por la misma evolución de la cultura masiva y que sus orígenes se fueron mimetizando con la concepción de la cultura en sí.

Según Mendívil,

El folklor obedece a un interés conservacionista, el rescate de las tradiciones vivas del pueblo. [...] No solo eran prácticas sociales, sino también material recogido y almacenado en instituciones subvencionadas por el Estado. [...] Entonces la música folklórica pasó a ser de conservatorio, completamente independiente de las prácticas rurales que la habían inspirado. [...] Todas esas músicas son folklore aunque no sean anónimas ni se transmitan por tradición oral (Mendívil, 2016: 55-57).

La música puede ser folklor, pero no porque sea popular o tenga una función social como arte, sino porque la concepción actual de folklor puede incluir sin problema algunos productos mediáticos, colectivos y de transmisión oral, aunque se traten de una segunda oralidad. El folklor no existe como un objeto en sí y son, en última instancia, las definiciones conceptuales las que lo definen como fenómeno. ¿Puede afirmarse ahora que la música popular del presente será la música tradicional del futuro? Tal vez sí, ya que los medios no solo son instrumentos de comunicación o de cambio, sino también de conservación.

Participación de las mujeres cantantes en la construcción del imaginario popular y folklórico

El estudio del rol de las mujeres en la música implica entender y tener la comprensión de los problemas de discriminación y subvaloración de su sexo, originados en una historia social de tendencia machista. La antigua concepción de asignar a la mujer el papel de ser la acompañante sumisa del hombre en un marco moral y religioso que condenaba de entrada la participación femenina en la música

configura una realidad singular que debe indagarse a fin de comprender el fenómeno.

La difusión del talento femenino fue obstaculizada por impedimentos sociales y culturales. Si en el mejor de los casos [las mujeres] lograban concretar obra, era sumamente difícil que esta trascendiera. Muchas de las que lograron salir del anonimato lo hicieron tras un seudónimo masculino o, probablemente, bajo la no-identidad de más de un “autor anónimo”. Lo dicho dista de ser una exageración; la existencia de los *castrati* lo evidencia; solo mentes perversas pueden haber optado por castrar muchachitos para interpretar roles femeninos en lugar de aceptar que las mujeres cantaran públicamente cautivando con su voz, su belleza y su expresividad. En 1686, el papa Inocencio XI declaró lo siguiente: “La música es totalmente dañina para la modestia que corresponde al sexo femenino, porque las mujeres se distraen de las funciones y las ocupaciones que les corresponden. [...] Ninguna mujer [...] con ningún pretexto debe aprender música [ni debe] tocar ningún tipo de instrumento musical (Barbarino, 2009).

El papel de la mujer en la historia de la música ha sido curiosamente muy olvidado por los estudiosos. Hasta muy avanzado el pasado siglo [el siglo XIX], la música en la mujer era un “adorno” junto a otras virtudes personales domésticas, asistiendo a clases de música o piano para servir de entretenimiento en las reuniones sociales. Curiosamente, no obstante, la palabra “música” deriva del griego *mousiké*, como referencia a las musas, fuente de inspiración, que tiene un carácter femenino al derivar de otra palabra femenina, *moúsa*, que también está en la génesis de la palabra *museíon* [museo]. Entonces, ¿por qué no existe una mujer Mozart, una mujer Beethoven, una mujer Vivaldi o, incluso, más contemporánea, una mujer Schoenberg? (Muñoz Muñoz, 2018).

Hasta los años cincuenta del siglo pasado, la situación de la mujer en Colombia, más allá del plano musical, tampoco era alentadora. El derecho al voto femenino, por ejemplo, fue reconocido apenas en 1954.

Colombia fue uno de los últimos países de América Latina en concederles derechos políticos a las mujeres, que por primera vez pudieron votar hace 55 años. Yolanda O’Byrne Velásquez es la ciudadana con la cédula número 20.000.010, la misma que le permitió votar por primera vez en 1957 (Colombia, Registraduría Nacional del Estado Civil, 2012).

Como muestra la historia, y pese a considerarse estos acontecimientos como cosas del pasado, sus repercusiones continúan y generan efectos cuando una mujer decide iniciar un proyecto con la música. Por una parte, existe una suerte de presión social y familiar que le exige emprender otras alternativas profesionales y laborales, por considerar la música como una alternativa de poca viabilidad económica y más cercana al dominio masculino. Y cuando ya está inmersa en el ámbito musical, encuentra, como parte del desempeño relacionado con el trabajo en los estudios de grabación, solo el acompañamiento a artistas de reconocida trayectoria o la

dirección y la enseñanza personalizada de la música; de este modo, queda relegada por el sexo opuesto.

Para hablar del papel de la mujer dentro de la música tropical se han tomado como referencia a algunas representantes que tuvieron una importante participación en este campo a nivel nacional e internacional y que por su iniciativa, aventuradas a romper las grandes barreras generadas por la discriminación, marcaron el inicio de una carrera musical para todas las mujeres que hoy en día han decidido ejercer esta profesión e involucrarse con géneros como la salsa, el merengue y la música tropical en las orquestas.

En el caso de las intérpretes de la música popular en Colombia, cabe resaltar una de las pioneras más destacadas. A comienzos de la década de 1930, Esther Forero (Barranquilla, 1919-2011), “la novia de Barranquilla”, llamada así por el locutor Gustavo Castillo García, realizó sus primeras actuaciones en la emisora radial la Voz de Barranquilla. Diez años más tarde hizo una gira por Venezuela interpretando porros. También se destacó como compositora; entre sus obras más conocidas están *Mi vieja Barranquilla*, *Luna barranquillera*, *La guacherna*, *Volvió Juanita*, *Palito e matarratón*, *Tambores de carnaval*, *Nadie ha de saber* y *El hombre del palo*.

Otra destacada cantante de la música popular tropical es Matilde Díaz (San Bernardo, Cundinamarca, 1924 – Bogotá, 2002), la primera mujer en Colombia que hizo parte de una orquesta profesional. Inició su carrera en dueto con su hermana Elvira, impulsadas por el maestro Emilio Murillo (Bogotá, 1880-1942), alumno de tiple de Pedro Morales Pino y pianista graduado de la Academia Nacional de Música, pionero de las grabaciones de música andina y gran adalid de la música popular de la época. Matilde Díaz se “estrenó” como cantante de la orquesta del maestro Lucho Bermúdez el 15 de julio de 1947, en el Estadio Metropolitano de Bogotá. A principios de la década de 1950 viajó a Cuba, donde se unió a la orquesta del maestro Ernesto Lecuona y cantó a dúo con la guarachera Celia Cruz, con quien mantuvo una estrecha amistad por el resto de su vida.

La orquesta del maestro Lucho Bermúdez solo se presentaba en los salones de los clubes sociales e importantes hoteles como el Granada o el Tequendama de Bogotá, o el Nutibara de Medellín, para la crema y nata de la alta sociedad. “Con ella se rememoran los tiempos de la Bella Época, los bailes en los clubes, los inicios de la radio y los programas en vivo en Colombia. La época de las canciones con letra y melodía” (El Tiempo, 1993).

Matilde Díaz personificaba a la mujer como atractivo principal en la orquesta, su figura era deslumbrante y su presencia escénica impecable. “Inmortal: así es la voz de Matilde Díaz. Sus canciones, más que tonadas, son arrullos que provoca bailar. Ella nació para el canto” (Ruiz, 2005).

Con las extraordinarias composiciones y arreglos musicales de su ya esposo (*Carmen de Bolívar*, *Colombia, tierra querida*; *Salsipuedes*; *San Fernando*; *Te*

busco; Tolú; La gaita; Danza negra y Kalamari, entre otras), el maestro Bermúdez y Matilde Díaz llenaron el mundo de canciones inmortales que son paradigmas de la música tropical colombiana.

La Ilustración 1 muestra la orquesta del maestro Lucho Bermúdez en la década de 1950, en una presentación en el Hotel Nutibara de Medellín –el maestro ocupa el atril a la izquierda de la señora Díaz.

Ilustración 1. El maestro Lucho Bermúdez y su orquesta en el Hotel Nutibara de Medellín (década de 1950)



Fuente: <http://www.eluniversal.com.co/cartagena/cultural/cronologia-de-la-vida-de-lucho-bermudez-62182>

La Ilustración 2 muestra otra fotografía de los integrantes de la orquesta del maestro Lucho Bermúdez en la década de 1950 –el maestro está al frente de la tarima, a la derecha de la señora Díaz.

Ilustración 2. Lucho Bermúdez y su orquesta (década de 1950)



Fuente: <http://elaguijonmusical.over-blog.es/2015/04/lucho-bermudez>

Por su parte, Lucy Figueroa (Palmira, 1924 – s. d.) llegó muy joven a Medellín y obtuvo gran éxito en los radioteatros de La Voz de Antioquia y la Voz de Medellín. Hizo muchas grabaciones, y aunque su voz se acoplaba muy bien a los aires argentinos como el tango y la milonga también grabó boleros y músicaailable; se destacan la habanera *Cuando silba el viento*; el bolero *Mañana, si Dios quiere*; la parranda paisa *Veinticuatro de diciembre*; el tango *Te quiero* y el vals *Una lágrima*.

Haciendo referencia al inicio del auge de la industria discográfica de la música tropical en Colombia, en la década de 1960, Hernán Usquiano, promotor y director artístico de las compañías Discos Fuentes y Codiscos entre las décadas de 1970 y 1990 afirma lo siguiente:

La manera de escoger a las mujeres cantantes era por medio de recomendaciones del director artístico de la empresa discográfica, el dueño de una orquesta o el dueño de un *grill*, y así llegaban a las casas disqueras gracias a los casetes que grababan de una manera muy empírica en sitios como las casas o que se hicieron muy populares cerca de la plaza de Cisneros de Medellín; eran una especie de estudios de grabación que tenían los almacenes de discos e instrumentos musicales como La Cita, La Lira y El Tiple. Esos demos los llevaban a las casas disqueras (H. Usquiano, comunicación personal, 20 de septiembre de 2018).

A partir de esos años hubo un *boom* de voces femeninas internacionales, no solamente en la música tropical, sino también en el bolero: María Luisa Landini; Antonia del Carmen Peregrino Álvarez (Toña, la Negra); Carmen Delia Dipiní; Celia Cruz; Lita Nelson y Marta Rey, que marcaron la pauta para que en Colombia se les diera la oportunidad a las mujeres. Así se fue creando la conciencia en la industria discográfica nacional que la mujer también era comercial en la música tropical. “Aparte de que eran como un adorno, también eran como un valor agregado en las diferentes orquestas, porque muchos íbamos a gozar con la música tropical y a disfrutar de la belleza de las intérpretes” (Usquiano, 2018).

A fines de la década de 1960 apareció Rita Fernández Padilla, integrante de grupos vallenatos de Valledupar, desafiando el machismo que este género musical había tenido desde siempre. Su versión de *Amor estudiantil*, de 1970, tuvo un gran éxito. Hernán Usquiano (1918) sostiene que la versión original de esta canción la había hecho la cantante manizalita Marinella en Codiscos; Conejo Barrios, el director artístico de la compañía en esos años, la había contratado como baladista, pero terminó como cantante de música tropical. Ambas, Rita Fernández Padilla y Marinella, fueron las precursoras de artistas como Patricia Teherán y las Musas del Vallenato, que han dejado su sello en este género musical.

Para mediados de la década de 1980, la orquesta más representativa del género musical de la cumbia que tenía la compañía Discos Fuentes, la Sonora Dinamita, introdujo la voz femenina en sus producciones con Mélida Yará Yanguma: la India Meliyará; éxitos como *La garrapata*, *Las velas encendidas* y *Se acabó mi*

amor superaron en popularidad y aceptación del público los del cantante insigne de esa agrupación hasta esa fecha: el cartagenero Lucho Argain. A la India Meliyará le siguieron Margarita (*A mover la colita*), Vilma Díaz (*El desamor*), Marta Barros, hija del insigne compositor José Benito Barros (*Navidad negra*) y Bibiana Ramírez (*Corazoncito*). Finalmente las mujeres habían alcanzado una posición por derecho propio en la música tropical.

Venezuela no se quedó atrás en la inclusión de las mujeres. Su orquesta más famosa, los Melódicos, contaba entre sus solistas vocales a Marta Rey; a su hija, Verónica; a Liz Freitez; a Diveana Pereira y, especialmente, a la colombiana Doris Salas, una de las artistas más reconocidas de la cumbia.

Contrario a este hecho, la orquesta colombiana el Combo de las Estrellas no siguió esta corriente. Sus cantantes siempre han sido hombres: Humberto Muriel, Jairo Paternina, Fernando González y May González, entre otros. Según Hernán Usquiano (2018), la única incursión femenina en su historia duró poco: el empresario Jorge Ochoa contrató los servicios de la orquesta para que Amalia, su novia, grabara *El niño de Utrera*—su título original es *El hijo de nadie*—, producción que no llegó a mayores. Aun así, otras agrupaciones como los Tupamaros sí tuvieron en cuenta la participación femenina: Patricia Martínez, Raquel, Lisa, Vicky y, particularmente, Rosalba Álvarez (Rochoy), que fue convocada por el compositor, productor y director artístico de la compañía Discos Fuentes Isaac Villanueva y contratada por Fernando Jaramillo, director de la orquesta; Rochoy fue su cantante más exitosa (2018).

Podrá sonar absurdo e incoherente, pero la música, el arte de los sonidos, ha cedido su lugar a lo visual, debido probablemente a la influencia de los videos musicales que dominan la escena de la música comercial y que acaparan la atención del espectador. Por otro lado, la mujer como objeto, no como sujeto activo, ha sido explotada en la música tropical; un solo ejemplo ayuda a demostrar esta situación: Iván y sus Bam Band, grupo dirigido por Iván Sánchez Vásquez, se distingue por su línea de bailarinas des-vestidas que solo cumplen con un papel exhibicionista.

Siguiendo adelante en el tiempo, para finales de la década de 1980 el dominicano Wilfrido Vargas penetró con mucha fuerza en el mercado colombiano con sus merengues. Asimismo, otro grupo merengüero conformado totalmente por mujeres, las Chicas del Can, encantó al mundo entero con su fenomenal pianista Belkys Concepción y con voces como la de Miriam Cruz. Tanto ellos como la puertorriqueña Olga Tañón, la Celia Cruz del merengue, sirvieron de ejemplo para la creación de grupos femeninos de salsa en Cali.

Aunque no sucede ni con la frecuencia ni la dimensión que uno quisiera, el mundo a veces reconoce el talento intrínseco del ser humano sin que importen su belleza física o juventud. Wadid Bedrán, un músico cartagenero cazador de talentos se presentó en las oficinas de la compañía Codiscos de Medellín a principios de la

misma década (1980) con un demo: se trataba de la grabación de una señora de muchos años –sesenta y cuatro para ser exactos, que se habían multiplicado hasta ese momento en más de ciento cincuenta nietos–, una cantadora –que no es lo mismo que una cantante– del folclor del litoral del Caribe nacida en Gamero, un pueblito cerca de Cartagena, llamada Irene Martínez. *Mambaco*: así se llamaba este canto que grabó allí mismo, en Cartagena, acompañada de su grupo, los Soneros de Gamero, para el sello discográfico Felito; no había argumento que la convenciera de ir a Medellín a hacerlo... diecisiete discos, cuatro Premios Congo de Oro, todos los cigarrillos y rones del mundo, y setenta y siete años de felicidad. Su prima Emilia Herrera, la Niña Emilia, también grabó para el mismo sello discográfico; *Coroncoro*, el nombre de ese pez de río, fue uno de sus éxitos. Su alegría auténtica, la riqueza poética y musical de sus canciones y las hermosas polleras que vestían convencieron a los empresarios discográficos de que si había talento, si su trabajo contribuía al beneficio de sus compañías, estas maravillosas mujeres debían grabarse (Usquiano, 2018).

Por el lado de la llamada música popular, las mujeres también sobresalieron. Grandes duetos como las Hermanas Padilla, las Hermanas Calle, las Hermanas Vásquez, hasta la misma Matilde Díaz, que había iniciado su carrera como integrante de uno con su hermana Elvira.

Lo mismo puede decirse de su onomástica. Un ejemplo simpático es el del compositor venezolano Emir Boscan y del colombiano Rafael Padilla, a cuyos trabajos siempre les ponían nombres de mujeres que convenientemente cambiaban según los que llevaran sus adoradas del momento: *Carmenza*, *Yolanda* o *Sonia*, de la orquesta Billo's Caracas Boys; *Daniela*, interpretado por Rodolfo Aicardi con el grupo los Hispanos; *Vanessa*, interpretado por Jairo Paternina con el Combo de las Estrellas; y *Rubiela*, de Pedro Jairo Garcés, director de la orquesta los Golden Boys. Ni que decir de las carátulas de los discos de la época, en las que abundaban, a veces no tan cubiertas de ropa, las mujeres (Usquiano, 2018).

Hernán Usquiano (2018) añade otra historia: la relacionada con la génesis de la canción que él considera es la más importante de la música tropical colombiana: la cumbia *La pollera colorá*. Inspirado en la belleza y sensualidad del baile de Mirna Pineda en las Fiestas del Petróleo de Barrancabermeja de 1960 –“la morena maravillosa” como él le decía–, el clarinetista Juan Bautista Madera Castro compuso la obra en formato instrumental. Más adelante, Wilson Choperena, el cantante de la agrupación de Madera Castro, le puso letra con permiso de este.

A la pregunta formulada en comunicación personal a Doris Salas *¿cómo ha sido su experiencia como mujer en el mundo de la música de los hombres?*, esta respondió lo siguiente:

Siempre ha sido una batalla. Los hombres dicen que ellos son los que mandan y que siempre llevan la “guaracha” [el mando], y que la mujer debe andar con la cabeza

gacha. ¡Pues no! Yo nunca acepté eso; somos humanos y nos diferencia el sexo. Tú piensas y yo pienso, tú aprendes y yo aprendo... y nunca me dejé subyugar por los demás o dominar... ni con Renato Capriles [el director de la orquesta los Melódicos], que era un tirano con la orquesta; yo me le revelé, y si él decía "Bueno: no sigues", pues yo le contestaba "No sigo, pero no soy tu esclava". Nosotras valemos; ¿no estamos demostrando, pues, en el mundo entero, que poseemos la sabiduría para hacer las cosas? ¿Por qué cargamos una falda? Pues bueno: yo me pongo pantalones. ¿Y que una mujer no podía tener orquesta? ¡Pues yo he tenido dos! (Doris Salas, comunicación personal, 4 de septiembre de 2018).

Aunque la sociedad ha avanzado considerablemente con respecto a la igualdad de los sexos, los derechos y los roles sociales y familiares desempeñados por la mujer, todavía la obligan a no poder invertirle el tiempo suficiente al estudio de la música y al trabajo en ella; este hecho posiblemente incide en el imaginario común, en el que es considerada como un músico de menor nivel. Por otra parte, la circunstancia de vivir en medio de una sociedad en donde la imagen de la mujer es incluso un motivo de mercadeo publicitario, hace que la figura femenina sea cosificada y que en la participación en una agrupación musical cuente más su imagen personal que el conocimiento, la experiencia y el talento.