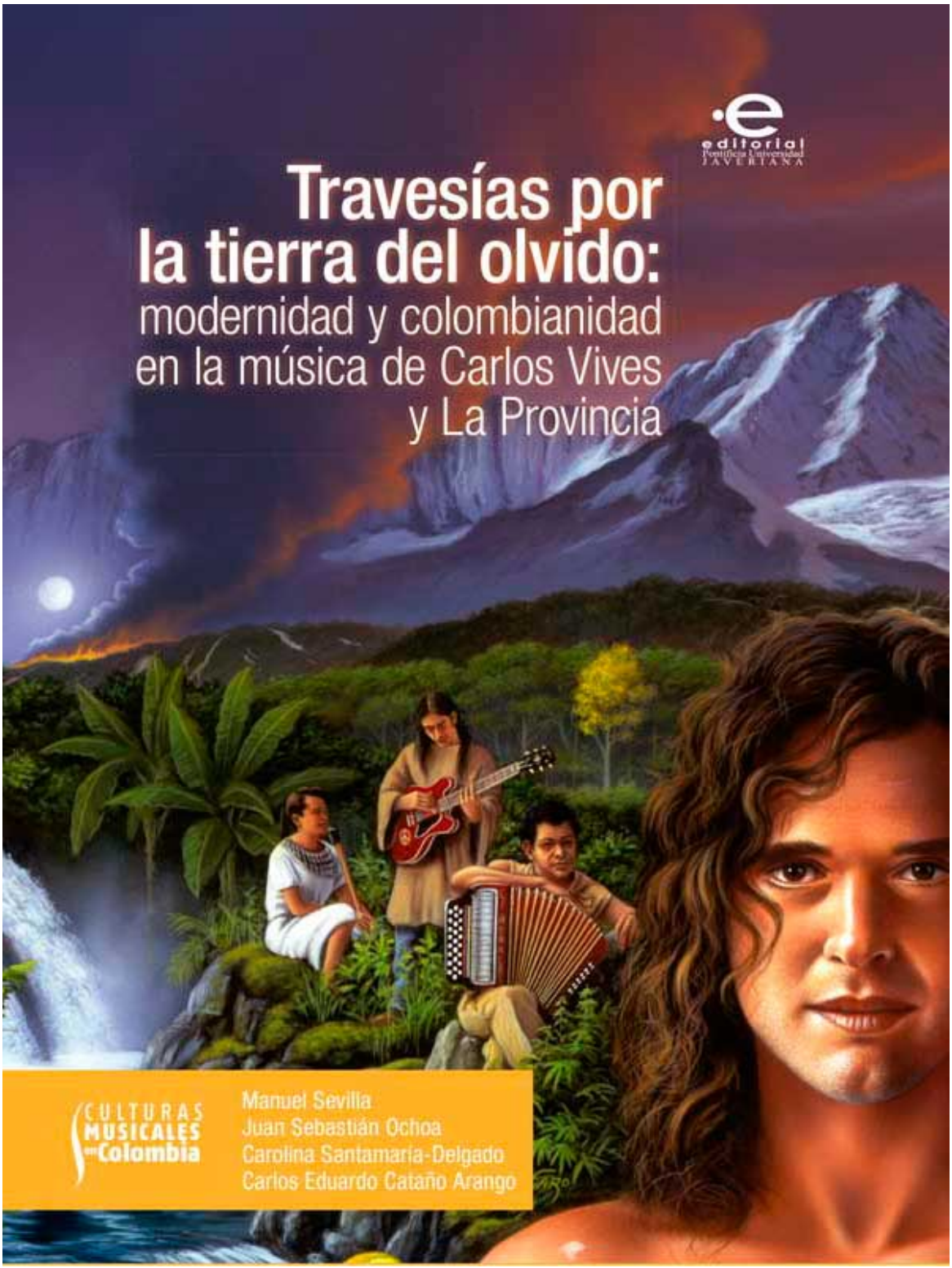
editorial
Pontificia Universidad
JAVERIANA

Travesías por la tierra del olvido:
modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia

CULTURAS MUSICALES en Colombia

Manuel Sevilla
Juan Sebastián Ochoa
Carolina Santamaría-Delgado
Carlos Eduardo Cataño Arango


editorial
Pontificia Universidad
JAVERIANA
Travesías por
la tierra del olvido:
modernidad y colombianidad
en la música de Carlos Vives
y La Provincia
CULTURAS
MUSICALES
en Colombia
Manuel Sevilla
Juan Sebastián Ochoa
Carolina Santamaría-Delgado
Carlos Eduardo Cataño Arango

Travesías por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia

MANUEL SEVILLA
JUAN SEBASTIÁN OCHOA
CAROLINA SANTAMARÍA-DELGADO
CARLOS EDUARDO CATAÑO ARANGO

RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS
© Pontificia Universidad Javeriana
© Manuel Sevilla
Juan Sebastián Ochoa
Carolina Santamaría-Delgado
Carlos Eduardo Cataño Arango

Primera edición: Bogotá, D. c., septiembre del 2014
ISBN: 978-958-716-726-9
Número de ejemplares: 1000
Impreso y hecho en colombia
Printed and made in Colombia

Editorial Pontificia Universidad Javeriana
carrera 7, N°. 37-25, oficina 1301
Tel. 3208320 ext. 4752
www.javeriana.edu.co/editorial
Bogotá, D. C.

Corrección de estilo:
Óscar Daniel Campo Becerra

Diseño de colección:
Isabel Sandoval

Diagramación:
Marcela Godoy

Desarrollo ePub:
Lápiz Blanco SAS

URL de la colección Culturas
Musicales en Colombia:
http://www.javeriana.edu.co/coleccioncmc/

Travesías por la tierra del olvido : modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia / Manuel Sevilla ...[et al.]. -- 1a ed. -- Bogotá : Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2014. -- (Colección culturas musicales en Colombia).

436 p. : ilustraciones, música ; 24 cm.
Incluye referencias bibliográficas (p. 417-43).
ISBN: 978-958-716-726-9

1. VIVES RESTREPO, CARLOS ALBERTO , 1961- -- CRÍTICA E INTERPRETACIÓN. 2. MÚSICA FOLCLÓRICA COLOMBIANA. 3. MÚSICA COLOMBIANA. I. Sevilla Peñuela, Manuel Enrique. II. Pontificia Universidad Javeriana.

CDD 784.49861 ed. 19

Catalogación en la publicación - Pontificia Universidad Javeriana. Biblioteca Alfonso Borrero Cabal, S.J.

dff.	Septiembre 23 / 2014

Prohibida la reproducción total o parcial de este material, sin autorización por escrito de la Pontificia Universidad Javeriana.

AGRADECIMIENTOS

Los autores agradecemos la colaboración de todas las personas e instituciones que hicieron posible la realización de este libro. Están, para comenzar, Claudia Elena Vásquez y Carlos Vives, quienes en el 2011 recibieron con buen ánimo nuestra iniciativa de llevar a cabo una investigación académica sobre la obra musical de la agrupación y se comprometieron a respaldar el proyecto y a respetar la independencia intelectual que este suponía. Desde ese momento, durante los dos años de recolección de información y escritura, y hasta la culminación del proceso editorial en el 2014, Claudia Elena se constituyó en un apoyo invaluable para la consecución de contactos, material documental, acceso a archivos y conciertos, y concreción de entrevistas con los diferentes miembros del equipo de La Provincia y de otras redes afines, además de compartir su conocimiento sobre las transformaciones de la agrupación en los últimos años. Por su parte, Carlos Vives acudió a todas las entrevistas que fueron necesarias y, con paciencia y generosidad, nos acompañó por los recovecos de la memoria para reconstruir la historia de la extensa obra que él y su equipo de creación han logrado consolidar. A los dos nuestra más profunda gratitud y reconocimiento.

Agradecemos también a todos los miembros de la agrupación La Provincia, en su formación actual y de años anteriores, quienes acogieron con entusiasmo la invitación a participar en entrevistas y a dar su punto de vista sobre el proceso colectivo del que son parte constitutiva y fundamental. Entre ellos resaltamos a Eduardo Noguera, antiguo mánager de la agrupación, quien nos abrió la puerta cuando el proyecto del libro era apenas una idea universitaria. También va nuestra gratitud para los diferentes músicos, fotógrafos, periodistas, escritores, productores musicales, ingenieros, ejecutivos de disqueras, *disc-jockeys,* programadores de radio, actores de televisión y académicos que respondieron a nuestro llamado y se sentaron por minutos o por horas a compartir sus impresiones sobre la historia musical de la agrupación y sobre la sociedad colombiana donde esta se gestó.

Nuestros agradecimientos especiales a los prologuistas Pablo Vila y Roberto Pombo. Ambos tuvieron la sensibilidad suficiente para dar cuenta en sus textos de la doble condición de este libro: una mirada con rigurosidad académica y sensibilidad musical (o con rigurosidad musical y sensibilidad académica) a una obra de música popular de enorme valía y significado para Colombia. Igualmente, a los profesores Laura Martínez Hernández, Elías Sevilla Casas, Federico Ochoa Escobar, Rodrigo Cerón Coronado, Carlos Andrés Ramírez y José Vicente Arizmendi, por sus aportes conceptuales; y a los asistentes Luis Fernando

Montenegro, Verónica París, Damián Chávez (del Programa Músicas del Río de la Universidad Javeriana de Cali), Rafael Ignacio Olivier y María Amparo Arango, por su trabajo juicioso de revisión de archivo, sistematización de entrevistas y transcripción de audios. Así mismo, a los equipos de la Editorial Javeriana (Bogotá) y el Sello Editorial Javeriano (Cali), y a sus directores, Nicolás Morales Thomas e Ignacio Murgueitio: su compromiso y trabajo fueron cruciales para llevar a buen puerto un libro que podría haberse tardado mucho más en ver la luz.

La concepción de la idea original, la investigación y la escritura no habrían sido posibles sin el apoyo generoso de la Pontificia Universidad Javeriana de Cali, que a través de becas de investigación, recursos para viajes y publicación, y descarga de tiempo dentro de nuestras responsabilidades como profesores, generó las condiciones óptimas para sacar adelante este esfuerzo colectivo. Un particular reconocimiento al padre Gabriel Jaime Pérez, S. J., barranquillero y músico, por su contagioso entusiasmo al conocer el proyecto y por haber hecho las pesquisas necesarias para ponernos a Claudia Elena Vásquez al teléfono por primera vez.

Finalmente, agradecemos a familiares, amigos y estudiantes, que con paciencia y estoicismo escucharon durante muchas tardes y noches, una y otra vez, nuestras hipótesis sobre el mundo utópico de La Tierra del Olvido. A ellos van dedicadas estas líneas.

PREFACIO

Manuel Sevilla, Juan Sebastián Ochoa, Carolina Santamaría-Delgado y Carlos Eduardo Cataño han agregado una página importantísima a la incipiente literatura sobre los procesos de producción de música popular en Latinoamérica. Fruto de un trabajo transdisciplinario encomiable, los autores hacen un aporte clave para que comprendamos un poco mejor cómo y por qué las tradiciones musicales regionales de nuestros países fueron paulatinamente incorporándose a las músicas de difusión masiva destinadas a la juventud, en su mayoría, y a partir de la década del cincuenta, también fueron ligadas al rock.

Desde mediados de los años sesenta, músicos jóvenes de distintos países latinoamericanos, por distintos motivos, decidieron que la expresión de sus propuestas identitarias en torno a la edad (complejamente articuladas con identificaciones relacionadas con la política, la clase social, la raza, la etnicidad, la nacionalidad, la región de origen, la religión, el género, etc.) se concretaba mejor si el rock, música que en ese entonces hegemónicamente connotaba lo joven, se cantaba en español y no en inglés, y aun mucho mejor si, en lo estrictamente musical, se combinaba con ritmos tradicionales locales.

El proceso no fue lineal ni se dio al mismo tiempo en todos los países latinoamericanos. En muchos casos se siguió cantando en inglés por varios años (como la mejor banda uruguaya del momento, Los Shakers), o se volvió al inglés luego de un par de décadas de cantar en español y cuando ese idioma ya definía al género (como el caso de Sumo, en el rock nacional de Argentina en los ochenta). En términos musicales, la incorporación de ritmos locales por artistas de gran repercusión popular fue muy temprana en el caso de Argentina ("Barro tal vez", de Luis Alberto Spinetta—una samba *sensu stricto* —es de mediados de los sesenta) y bastante más tardía en el caso de Colombia, de acuerdo al acertado análisis de los autores de este libro.

Si los estudios musicológicos sobre el rock nacional argentino, el movimiento tropicalista en Brasil, el rock mexicano, chileno y peruano (para nombrar solamente los que han tenido mayor repercusión en la academia) nos han ayudado a comprender mejor los procesos de producción y recepción de estas músicas en sus países de origen y el resto de la región, nos faltaba un estudio sobre cómo fue el proceso por el cual la articulación del vallenato y otros ritmos musicales del Caribe colombiano con la música de rock anglosajona llegaron a convertirse en el *rock de mi pueblo* en la voz de Carlos Vives y el *performance* musical de La Provincia. Debemos darles las gracias a los autores por haber escrito este magnífico libro que, seguramente, marcará tendencias y abrirá

las puertas para futuras investigaciones sobre el tema en el resto de Latinoamérica.

Pablo Vila
Temple University
Filadelfia, 7 de marzo de 2014

PRÓLOGO

De Lucho Bermúdez a Carlos Vives

Las élites de entonces decían que el vallenato era música de negros. No solo en Bogotá, donde sin duda lo creían, sino incluso en los estratos altos de la costa Caribe. La música tradicionalmente aceptada era el bolero y los aires de las *big bands,* las majestuosas orquestas americanas surgidas del jazz, que a mediados del siglo pasado solían estar configuradas por veinte músicos o más, y llenaban el ambiente con trompetas, saxos, violines, baterías y con trabajos.Y en el interior del país, las mismas bandas de influencia americana competían por el favoritismo con los aires mexicanos —las rancheras tormentosas de los mariachis o la voz fina y melodiosa de Pedro Vargas— y los ritmos andinos —pasillos, bambucos, guabinas y torbellinos—.

Es posible que el verdadero democratizador de la música popular colombiana, a mediados del siglo pasado, haya sido Lucho Bermúdez. Lucho, que era un músico creativo, talentoso y moderno, montó orquestas parecidas a las *big bands* en cuanto al sonido, y compuso y adaptó canciones con el signo inconfundible de la música caribe colombiana y con una calidad musical a toda prueba.

Por eso, mientras su orquesta se paseaba por los salones de los clubes de alta sociedad y las fiestas populares en todas las capitales colombianas, estaba llevando a todos los sectores la música popular colombiana (muy en especial la música caribe) y así *democratizaba* los ritmos antes estigmatizados como vulgares por las clases altas.

Me atrevo a afirmar que Carlos Vives ha hecho a finales del siglo XX y comienzos del XXI algo similar a lo que hizo Lucho Bermúdez en su tiempo.

A la hora de sentarme a escribir este prólogo para la investigación sobre la música de Carlos Vives, me acordé de una entrevista que hice a mediados de 1981 para el periódico *El Mundo* de Medellín. Estaba en casa de Toño Fernández, el legendario fundador de Los Gaiteros de San Jacinto, y él, ya viejo, se dolía de la inevitable desaparición de la escena musical colombiana de la gaita, ese bello instrumento indígena elaborado con cardón, mezcla de cera de abejas y carbón de leña, y boquilla de pluma de pato. La gaita sonaba desde quién sabe cuándo en las comunidades medio indias y medio negras de las sabanas de los departamentos de la costa Caribe. Toño Fernández, decía él, había sido el primero en ponerle letra y voz a la música de gaita, que sonaba en las cumbias, fandangos y porros desde que había memoria.

Por eso Toño Fernández estaba triste. Había fracasado en su intención de crear una escuela de gaiteros en San Jacinto, Bolívar, y estaba seguro de que él sería el último de los gaiteros. Así titulé aquella entrevista: "El último de los gaiteros".

Toño Fernández murió con la certeza de haber sido el último, porque no le alcanzó la vida para ver el fenómeno de Carlos Vives.

También me acordé de Toño Fernández cuando asistí en Santa Marta, a finales de 1993, al concierto de Carlos Vives en el que cantó la música del disco *Clásicos de la provincia*. El sonido de guitarras, tamboras, acordeones y gaitas, muchas gaitas, fue el lanzamiento masivo en Colombia de una nueva forma de entender y de tocar la música popular. En este caso se trató del vallenato, con una mezcla de ritmos autóctonos antiguos y modernos, de pianos y guitarras eléctricas, de rock y cumbia, de vallenato y pop, con un respeto enorme por las tradiciones y por la música joven y urbana.

Toño Fernández estaba equivocado. Él sería de los primeros gaiteros, pero estaría lejos, muy lejos de ser el último. Con Carlos Vives se dispararía la necesidad de los jóvenes músicos colombianos de tocar la gaita y de involucrarla como sonido en muchas de las composiciones modernas, en los más diversos ritmos y aires de la modernidad.

Por eso comparo a Carlos Vives con Lucho Bermúdez. Se me ocurre que en ambos casos la modernidad musical, orquestal y rítmica recoge lo más tradicional y auténtico de la música de su tierra. En el caso de Vives, el vallenato. Él logra hacer un recorrido transversal por la sociedad colombiana, y gracias a la globalización —que coincide con el despegue de su arte— consigue hacer lo mismo en el mundo entero. Ese recorrido impregna de vallenato a varias generaciones y a varias culturas, a la vez que embadurna de manera deliciosa al vallenato con los sonidos y los ritmos de los aires modernos.

Habrá quien diga que el *aggiornamiento* de la música que logra Carlos Vives no es solo del vallenato, sino de muchas otras manifestaciones musicales de diversas regiones del país. Carlos Vives suele negarlo con suavidad, pero en su más reciente producción musical compone un contundente manifiesto vallenato:

Hijo del vallenato
LETRAY MÚSICA: CARLOS VIVES

I
Hacer un vallenato
Para todos mis amigos
De allá por esas tierras

Que se llevaron mis pasos
Que ahora están resentidos
Cuentan y algunos coinciden
Dicen que CarlosVives
Ya no canta vallenato

II
Y me quedo pensando
Si aún conservo el sentimiento
Que aprendí de los viejos
Con su amor no he sido ingrato
Por eso en todas partes
Se escucha el rock de mi pueblo
Que muestra con orgullo
Que es hijo del vallenato

CORO
Yo siempre cantaré
Historias de mi pueblo
Momentos de un ayer
Futuro de mi ensueño
Yo siempre volveré
Por los caminos viejos
Sendero natural
De los hombres sinceros

III
Dicen que CarlosVives
Ya dejó a Egidio Cuadrado
Que se fue pa'Miami
Que ahora se volvió roquero
Pero yo a mis amigos
Los corrijo y les contesto
Que es el rock de mi pueblo
Que también es fonsequero

IV
Y por si alguna duda

Les quedara a mis amigos
Que no se les olvide
Si algún día siguen mis pasos
Cuando vayan a España
Y pregunten por CarlosVives
Claro dirá la gente
Es el rey del vallenato

CORO

(…)

V
volveré del Valle
A la provincia de Padilla
Siguiendo la esperanza
De una tierra prometida
Y cruzaré el desierto
Buscando la nueva senda
Siguiendo los caminos
De Francisco la leyenda

Este prólogo que escribo ahora es de un simplismo exacerbado, pues reduce a un par de categorías demasiado primitivas y subjetivas lo que, a lo largo del estudio que el lector está a punto de disfrutar, es un complejo entramado de discusiones filosóficas, análisis musicales, conceptos históricos y no pocos elementos que tienen que ver con el peso de la casualidad en los grandes momentos de la humanidad.

El libro *Travesías por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives* y *La Provincia,* de Manuel Sevilla, Juan Sebastián Ochoa, Carolina Santamaría y Carlos Eduardo Cataño, que en buena hora publica la Pontificia Universidad Javeriana Colombia, evita el simplismo que yo no consigo eludir, y no limita la importancia de la obra de Vives a un rejuvenecimiento de las canciones viejas de nuestro folclor mediante el expediente de tocarlas con el sonido de los instrumentos nuevos.

Este estudio viaja al corazón de todos los conceptos posibles de modernidad, articula esa definición con el sincretismo entre lo moderno y lo tradicional, lo urbano y lo rural, lo universal y lo parroquial, lo presente y lo pasado. Es difícil encontrar un estudio mejor logrado sobre lo que significan

Carlos Vives y su música en cuanto puerta de entrada de la música colombiana al siglo XXI, y ubica al músico samario en el lugar que merece en la historia musical de Colombia.

Roberto Pombo
Bogotá, 31 marzo del 2014

INTRODUCCIÓN

El 29 de agosto de 1993 un disco de 15 canciones sacudió el mundo de la música popular en Colombia. *Clásicos de la provincia,* el álbum debut de Carlos Vives y La Provincia, cautivó la atención de diversos sectores sociales que no cesaban de escuchar en la radio y en los tocadiscos canciones hoy inolvidables como "La gota fría", "Alicia adorada" y "Matilde Lina". En pocos meses el disco se convirtió en el más grande éxito comercial de una agrupación nacional hasta ese momento. Más importante aún, la propuesta estética que allí se originó y que maduró a lo largo de varios discos (el más reciente editado en 2014), soportó el paso de los años y terminó por constituirse en un referente obligado para comprender el proceso de transformación permanente de la identidad cultural colombiana.

Una idea generalizada es que el mérito de la agrupación consistió, palabras más palabras menos, en combinar una música campesina originaria de la región Caribe colombiana (el vallenato) con instrumentos modernos como las guitarras eléctricas y la batería, lo que le dio un aire fresco y juvenil a una serie de cantos que ya se conocían en el país desde mediados del siglo XX. El presente libro problematiza esta lectura, bastante simplista por demás, pues ni toda la música de la agrupación se ha originado en el vallenato, ni el sonido novedoso se debió a la mera introducción de instrumentos eléctricos. Tampoco se puede limitar el éxito de la propuesta al remozamiento de canciones viejas a través del recurso facilista de cambiarles de estuche: "vestirlas de frack" dirían algunos o, en el caso de Vives y La Provincia, de roqueras. Hay mucho más de fondo.

Como veremos en las páginas siguientes, *Clásicos de la provincia* fue el primer paso de una extensa obra que, a lo largo de dos décadas, logró dar forma a un estilo reconocible que le ha significado el aprecio de vastos públicos y un lugar privilegiado dentro de los circuitos de la industria musical hispanoamericana a gran escala. Nuestra hipótesis es que el corazón de toda esta obra es un mundo imaginario de enorme fuerza simbólica llamado La Tierra del Olvido. Se trata de un complejo poético, una idea utópica, un mitopaisaje con coordenadas y tiempos imposibles que se esboza en el segundo disco de la agrupación *(La tierra del olvido,* editado en 1995), se consolidó álbum tras álbum, y del cual se desprenden los elementos sonoros, líricos y visuales que son ya característicos: esa mezcla particular de lo tradicional y lo moderno, lo rural y lo urbano, el pasado y el presente, lo local y lo global. Es allí, en ese mitopaisaje y en los procesos que subyacen su creación y mantenimiento, donde aparecen las claves sobre la pretendida modernización que supuso la obra de Vives y La Provincia,

en un momento de la historia colombiana donde se cruzaron las miradas hacia adentro y hacia afuera de las fronteras nacionales.

El libro que el lector tiene en sus manos es la bitácora extensa de una travesía interdisciplinar (desde la sociología, la musicología y la comunicación) por la obra musical de Carlos Vives y La Provincia a lo largo de los últimos veinte años. En el curso de este viaje analizaremos su creación, sus elementos constitutivos y la propuesta de identidad cultural que de allí se desprende, una muy particular idea de colombianidad.

Los motivos para iniciar el viaje

Lo anterior nos pone en contexto para mencionar las motivaciones principales que nos llevaron a emprender el proyecto de investigar y escribir este libro. Está, por una parte, la curiosidad intelectual sobre los procesos de creación de la obra de Carlos Vives y La Provincia. ¿Quiénes participaron? ¿Cuáles fueron las influencias? ¿Qué se buscaba en términos estéticos y políticos? ¿Qué dificultades se presentaron? ¿Qué rutas creativas trasegaron la agrupación y sus colaboradores a lo largo de estos años? Como investigadores en este campo nos llamó poderosamente la atención que, a pesar de su visibilidad y reconocimiento como referente de época, la obra de esta agrupación no hubiera sido abordada con esta perspectiva. En lo que respecta al ámbito académico, a más de veinte años de la aparición del primero de los nueve discos de la agrupación existen apenas algunos textos que los tratan de forma tangencial y son, en su mayoría, menciones menores en estudios más amplios sobre la dinámica de la producción cultural colombiana. En cuanto a cantidad, el panorama es distinto en la orilla del periodismo escrito, donde sí se encuentra una profusa producción que va desde notas breves hasta reportajes extensos, surgidos en su mayoría en alguna coyuntura mediática como la entrega de un premio o la presentación de un nuevo disco. La desventaja en estos casos radica en la exclusiva concentración en la figura del cantante y líder Carlos Vives, lo que ha terminado por dejar de lado el complejo y fascinante proceso de creación colectiva que subyace a la obra (proceso que el mismo Vives resalta de manera recurrente en sus entrevistas). Nos propusimos entonces llenar parte de ese vacío y emprendimos un estudio que combinó miradas desde la musicología, la sociología y los estudios en comunicación, y que nos llevó por una travesía larga entre discos, carátulas, videos, archivos de prensa y testimonios de más de cuarenta personas, que permitieron reconstruir y poner en perspectiva la obra de Vives y La Provincia.

Una segunda motivación fue la de comprender mejor la coyuntura histórica de finales de los años ochenta y principios de los noventa, cuando se gestó en Colombia un cambio dramático en el panorama de la producción cultural y en la manera como se empezó a representar al país en la televisión y en la radio. Este

remezón, cuyos ecos se han sentido a lo largo de las dos décadas siguientes, consistió en la paulatina aparición de series de televisión y propuestas musicales que apelaban a lo regional como núcleo narrativo de una renovada idea de identidad nacional, al tiempo que incluían elementos estéticos y de industria cultural a gran escala que los ponían en sintonía con las dinámicas modernizantes del resto del continente.

Uno de los factores del cambio consistió en la adopción, durante el gobierno de César Gaviria (1990-1994), de una política de apertura de mercados que enfrentó al sector productivo nacional a la competencia de actores internacionales y a dinámicas de negocio muy distintas a las que habían predominado en el país. Para bien o para mal, este giro puso a Colombia de lleno en la senda de la economía globalizada y llevó a muchos sectores a repensarse en términos de sus relaciones con otras partes del mundo.

Otro factor fue la creciente puja por un cambio en la estructura legislativa del país que estuviera a tono con las transformaciones sociales que se venían reclamando y gestando. Este cambio llevó, finalmente, a la convocatoria de una Asamblea Nacional Constituyente y la posterior promulgación de una nueva constitución en 1991 (algo que por la misma época ocurrió en buena parte de América Latina). Dentro de la nueva Carta tuvo gran significado el reconocimiento de la condición "pluriétnica y multicultural" de Colombia. Las implicaciones del cambio constitucional fueron muchas y cubrieron un amplio espectro: desde el surgimiento de nuevas dinámicas electorales hasta la reflexión profunda sobre la condición de vida de las minorías étnicas y culturales, y de los derechos diferenciales que las asistían.

Bajo estas nuevas circunstancias Colombia se vio obligada a mirarse a sí misma con dos perspectivas simultáneas, hacia adentro y hacia afuera de sus fronteras: una con respecto al resto del globo (lo que venía de la mano de la apertura económica) y otra con respecto a su complejidad cultural interna (que, si bien había estado allí desde siempre, tenía ahora reconocimiento constitucional). Dentro del sector de la producción cultural sobresalen dos campos que fueron particularmente sensibles a esta exigencia y que ofrecieron, cada uno a su manera, propuestas de representación y de recreación simbólica del país: los seriados de televisión y la música popular.

La transformación en la producción televisiva nacional fue evidente, pues pasó de las adaptaciones de obras literarias de las décadas del sesenta y setenta a producciones basadas en historias originales de corte regional en las décadas siguientes. Un primer hito fue la comedia dominical *Don Chinche* (1982-1989), que ilustraba la difícil y risible convivencia cotidiana de personajes de distintas partes del país en un barrio popular de Bogotá. Vinieron luego éxitos de audiencia con historias que transcurrían a lo largo de Colombia como *Gallito*

Ramírez (1986), *San Tropel* (1988), *Caballo viejo* (1988), *Azúcar* (1989), *Escalona: un canto a la vida* (1991), *La potra zaina* (1993), *Café con aroma de mujer* (1994) y *Guajira* (1996). A lo anterior deben agregarse dos elementos que alimentaron la puesta en perspectiva externa-interna: la reglamentación de la televisión por suscripción y el consecuente acceso masivo a canales internacionales (materializado en 1987 con la empresa TV Cable en Bogotá) y la aparición de los canales regionales y el consecuente fortalecimiento de una autorrepresentación audiovisual desde lugares distintos a Bogotá (el primero fue Teleantioquia en 1985, con sede en la ciudad de Medellín).

En cuanto a la música popular —entendida aquí como música urbana mediatizada, masiva y modernizante, según la definición de Juan Pablo González[1] —, los años noventa significaron para Colombia la renovación y fortalecimiento de un proceso que había empezado en los años cincuenta, cuando a través de la obra de Edmundo Arias, Lucho Bermúdez y Pacho Galán, entre muchos otros, se exploraban las músicas caribeñas como nuevos referentes para el desarrollo de una música nacional que se alejaba de la tradición andina de pasillos y bambucos (Wade 2002). La obra de Carlos Vives y La Provincia, y en particular el mitopaisaje de La Tierra del Olvido con sus elementos simbólicos, bien pueden verse como la nueva etapa de ese proceso, y como tal amerita ser estudiada de forma rigurosa.

Esto nos lleva a la tercera motivación, más de fondo, y es la inquietud sobre la relación entre la producción cultural y la memoria colectiva. ¿Pueden la televisión, la literatura o la música decirnos algo sobre el tipo de sociedad que fuimos, que somos y que queremos ser? ¿Es válido y útil tomar un disco o una telenovela como uno de los referentes para comprender la sensibilidad de una época particular? Ambas cuestiones han sido discutidas ampliamente desde las ciencias sociales y las humanidades, y la respuesta es afirmativa: hay un consenso en que junto al tobogán de la política y los azares de la economía (asuntos habituales en los análisis históricos), la creación y el consumo cultural en la vida cotidiana desempeñan un papel fundamental en la conformación del momento social y de la sensibilidad colectiva. Más aún, hay evidencia suficiente de que por lo general las personas no recordamos el nombre del funcionario que ocupaba tal o cual ministerio o la tasa de cambio del dólar de un año en particular, pero sí podemos reconstruir fragmentos enteros de nuestra vida familiar y comunitaria a partir de la evocación de una canción. A pesar de este consenso, encontramos que son escasos los estudios sistemáticos sobre la música popular reciente en Colombia, esa que sonaba en las fiestas, en los buses y en los *walkman* mientras transcurría la vida del país en los últimos veinte años. Si bien es posible espulgar en los estantes de las librerías algunas biografías de músicos y artistas de la época, son en su mayoría recuentos de anécdotas que con algunas excepciones se

quedan cortos al momento de conectar la trayectoria vital del artista con el contexto amplio donde surge y se da a conocer su obra. Tampoco son frecuentes las descripciones detalladas del ejercicio creativo y de producción que van asociados.

Más escasos todavía son los estudios que exploran la sensibilidad de la época, esa especie de tinglado simbólico que hace posible tanto la creación de unas canciones como su mayor o menor aceptación por parte de los diferentes públicos. Nos propusimos, entonces, dar un paso en esa dirección y tratar de comprender las claves simbólicas entretejidas en *Clásicos de la provincia, La tierra del olvido* y los otros discos de Carlos Vives y La Provincia que, parafraseando una línea del compositor argentino Fito Páez, terminaron por ser parte de la banda sonora de lo que vivimos en Colombia en las décadas del noventa y el dos mil.

Con estos alicientes, además de nuestro aprecio profundo por la obra entera de la agrupación, el paso siguiente era hablar con los protagonistas. Los contactos empezaron a principios de 2011 a través del entonces mánager de Vives, Eduardo Noguera. Tras llamadas y correos electrónicos en los que se fue puliendo la idea, concretamos una cita para la presentación del proyecto en noviembre de ese año en el restaurante Gaira Café Cumbia House en Bogotá, ante Eduardo, Carlos Vives y su esposa, la ingeniera Claudia Elena Vásquez. Lo que habíamos anticipado como un encuentro con el formalismo y los protocolos propios del ámbito académico en el momento de sustentar una investigación (y para lo cual íbamos preparados con papeles y referencias bibliográficas), terminó siendo una discusión desparpajada y amable sobre las rutas de las músicas populares en Colombia y los vasos comunicantes entre los sonidos del Gran Caribe. Al cabo de tres horas de conversación, acordamos un cronograma de trabajo y establecimos el compromiso de sacar adelante el proyecto del libro. Sin firmas ni formularios, las voluntades quedaron confirmadas con jugos de corozo y un helado de Kola Román. Ese espíritu de camaradería fue el que alimentó este esfuerzo colectivo hasta su conclusión.

¿Qué es y qué no es este libro?

De acuerdo con la distinción del reconocido antropólogo Clifford Geertz (1988), este libro busca ser al mismo tiempo un *modelo de* y un *modelo para* en torno a la obra artística de Carlos Vives y La Provincia. Los detalles sobre esta distinción y las implicaciones que tuvo para el enfoque de nuestra investigación se discuten en el anexo metodológico final. Baste por lo pronto decir que el libro es un *modelo de* la obra en cuanto presenta a los lectores los distintos componentes sonoros, líricos y visuales que la constituyen, los procesos que condujeron a su creación y

los actores que de una u otra forma participaron en ellos. También se describen las relaciones complejas que se dieron entre estos elementos y se propone una interpretación de la obra (y de lo que consideramos su núcleo simbólico, el mitopaisaje de La Tierra del Olvido), a la luz de dos preguntas centrales. Primero, ¿cuál es la propuesta de identidad cultural colombiana que se formula desde la obra? Segundo, ¿se dio efectivamente un proceso de modernización en y a través de la obra de Carlos Vives y La Provincia?

Al mismo tiempo, el libro es un *modelo para* en cuanto propone una forma de analizar los procesos de producción cultural a través de una mirada doble que da igual importancia a los componentes de la obra y a las relaciones sociales que se establecen en torno a su creación. Los conceptos que sustentan este enfoque se discuten en detalle en el capítulo 2, y se proponen como nuestro aporte a una muy necesaria discusión que consideramos debe darse sobre la música popular en Colombia y en América Latina, y sobre la manera como se ha emprendido su estudio desde la academia y el periodismo cultural.

Así como hemos dicho qué es este libro, nos permitimos precisar qué *no* es. No es una biografía de Carlos Vives ni de ninguno de los miembros de La Provincia o de otras personas que gravitaron en torno al proceso creativo. De hecho, marcamos una diferencia clara entre Carlos Alberto Vives Restrepo, un ciudadano como cualquier otro, con cédula de ciudadanía, vida familiar e historia personal, y *Carlos Vives,* un personaje artístico que forma parte de una obra musical más amplia y que, si bien es su principal referente, precisa de los demás participantes del proyecto artístico y de un sinnúmero de elementos sonoros y visuales para lograr sentido en toda su dimensión. Confundir el uno con el otro y hacer equivalencias simplistas sería semejante a equiparar al ciudadano Woody Allen con los personajes que él, con sus mismas gafas y su misma ropa de neoyorquino promedio, interpreta en muchas de sus películas. En este libro nos interesan los personajes artísticos (los *dramatis personae)* y dejamos en claro que cualquier alusión a trayectorias personales o hechos familiares se incluye solamente en los casos en los que son necesarios para comprender la dinámica de creación de la obra amplia.

Tampoco se trata de un anecdotario o un recuento exhaustivo de hechos y personajes en torno a la obra de la agrupación. Dentro del material publicado sobre música popular colombiana, es frecuente encontrar recuentos sobre artistas como Lucho Bermúdez o Joe Arroyo con muy bien documentadas relaciones de lugares, fechas y detalles de sus vidas. En algunos casos hay también comentarios sobre las grabaciones, los músicos participantes e incluso interpretaciones sobre canciones y sobre el trasfondo y situaciones particulares que condujeron a algunas de ellas. La tendencia es también frecuente en otros países, donde hay toda una tradición de inventarios de este orden sobre artistas como The Beatles, U2 o

Juan Luis Guerra. El presente libro toma otra opción y, más que buscar erudición, hace énfasis en el análisis del proceso creativo y en la interpretación de la obra a partir de las dos preguntas sobre identidad y modernidad.

El libro tampoco es un análisis exhaustivo de la recepción de la obra de Carlos Vives y La Provincia por parte del público. Dos razones subyacen a esta decisión. Por una parte, la línea de estudios en la que nos inscribimos concibe los procesos de producción cultural como la concatenación de varias etapas que son, a fin de cuentas, ciclos continuos de creación, difusión, apropiación y retroalimentación en torno a la obra. Por opción propia, y conscientes de nuestros límites, decidimos concentrarnos en la etapa de creación y tocar solo ciertos aspectos de la difusión y apropiación, lo cual probó ser lo suficientemente complejo como para copar tres años entre concepción del proyecto, trabajo de campo, análisis y escritura final. Por otro lado, es importante señalar que no existe *el público* en términos generales, sino que existen *públicos* con intereses, preferencias, y circunstancias históricas dentro de las cuales se apropian de una obra musical. Por tanto, un análisis de la recepción supondría de entrada acotar estos públicos en términos muy precisos: ¿se trata de los universitarios que llenaron el concierto de inicio de gira en Manizales en 1993? ¿Se trata de los adultos conocedores del vallenato tradicional en la región Caribe que motivaron la canción "Las malas lenguas" en el álbum *Tengo fe* de 1997? ¿Son los adolescentes que corearon el sencillo "Volví a nacer" en la Feria de Cali de 2012? Un estudio de ese orden supone preguntas, diseños metodológicos y tiempos distintos a los que soportan este libro. A pesar de esto, consideramos importante incluir en nuestro análisis dos procesos de reapropiación de Vives y La Provincia: el que se dio por parte de las emisoras de radio juvenil a principios de la década del noventa y el de los músicos de *tropipop* y las nuevas músicas colombianas en la década del dos mil.

Finalmente, dejamos claro que si bien en la etapa investigativa contamos con la colaboración permanente de Carlos Vives, Claudia Elena Vásquez y todas las personas que trabajan en torno a la agrupación y a quienes reiteramos nuestro agradecimiento, este libro no es una versión oficial ni autorizada, ni es un material por encargo. Se trata más bien de un trabajo académico con perspectiva crítica e interpretativa, por lo cual todo lo aquí escrito es responsabilidad exclusiva de los autores.

El tono del relato

Continuando con las precisiones, es pertinente hacer un comentario sobre la audiencia que tuvimos en mente al escribir este libro. Se trata, en primera instancia, de lectores interesados en la historia reciente de la música popular

colombiana y en la obra de Carlos Vives y La Provincia como un referente que consideramos obligado dentro de ese panorama. En términos más amplios, el libro también va dirigido a los interesados en las distintas dimensiones de la producción cultural y a quienes quieran aproximarse a su análisis como parte de un proceso más extenso de estudio de la historia cultural colombiana, sus soportes materiales (canciones, discos, videos, puestas en escena, etc.) y el entramado simbólico subyacentes.

La aclaración es necesaria, no para discriminar entre quiénes sí y quiénes no deberían leer el libro (¡esperamos que cautive a muchos, como lo hizo la obra musical de esta agrupación!), sino para explicar el tono empleado en la escritura y la organización de los distintos capítulos. El asunto no es de poca monta y estuvo en la mesa de los autores como tema de agenda en varios momentos, pues suponía tomar decisiones de fondo.

La obra de Vives y La Provincia tiene la particularidad de que ha sido escuchada, cantada y bailada —en términos académicos, ha sido apropiada— por una enorme cantidad de públicos, algunos de los cuales ya hemos mencionado: estudiantes universitarios, amas de casa, cultores de músicas tradicionales y compositores afincados en las aulas de los conservatorios, periodistas del espectáculo y críticos musicales, colombianos de cédula y colombianos de corazón nacidos en Ecuador, México, Venezuela, España y Argentina, por mencionar solo algunos casos. En pocas palabras, se trata de música popular también en el doble sentido que propuso el periodista colombiano Daniel Samper Pizano en su entrevista para este libro: popular en tanto goza de aprecio generalizado en distintos sectores sociales, y popular en tanto tiene raíces rastreables hasta los cantos de campesinos caribeños que no tenían entrada a los salones de las clases altas a principios del siglo XX. Un libro sobre esta obra, y en particular el primero que se realiza de estas dimensiones y con las voces de Vives y La Provincia, está pensado para que sea de fácil acceso, sin mayores tecnicismos ni jerga académica.

Al mismo tiempo, es un asunto conceptualmente complejo que amerita y soporta un análisis a profundidad. El caso de Vives y La Provincia es paradigmático en términos de la conjunción de lo que en sociología se conoce como los mundos o las esferas del arte *(art worlds,* según el sociólogo Howard Becker): por un lado, el mundo íntimo de los artistas y creadores, con sus lógicas y sus racionalidades puestas en juego para dar forma a la materia en bruto, sea esta sonora, lírica o visual; por otro lado, el mundo de los equipos amplios y las alianzas externas, los promotores, la industria cultural, los públicos, los intereses que los permean, las respuestas amables y las exigencias no negociables. Ambos se necesitan, y la relación de tensión entre uno y otro mundo, en medio de un contexto histórico donde lo imprevisto suele dar sorpresas, son en esencia la materia de estudio de importantes corrientes

académicas que incluyen la sociología del arte, la historia cultural, los estudios de comunicación y ciertos enfoques de la musicología. Por lo tanto, aquí pretendemos dar cuenta de esta complejidad con el rigor conceptual del caso. Al final optamos por una alternativa intermedia, una propuesta en la que, sin perder la complejidad en los conceptos y en el análisis, apelamos a un lenguaje lo más accesible posible para un público amplio, no necesariamente experto en ciencias sociales, musicología o humanidades.

Limitamos a dos apartados (el capítulo 2 y el anexo metodológico) los comentarios conceptuales que consideramos necesarios para explicar la opción teórica y metodológica del estudio y para contextualizar las dos preguntas sobre identidad y modernidad que alentaron la investigación desde el principio. En consciente contraste con los textos especializados, hemos tratado de prescindir en la medida de lo posible de la terminología experta. En su lugar, hemos dado espacio generoso a la voz de los protagonistas: músicos, productores, programadores radiales y los demás actores que fueron nuestros interlocutores y baquianos durante toda la travesía. Poder realizar una investigación como esta incluyendo las voces de los protagonistas es, sin duda, un punto de partida privilegiado y un valor agregado del libro que aquí ofrecemos. Justamente, la riqueza de estos testimonios y la importancia de ciertos momentos en la trayectoria de varios actores para comprender las dimensiones del proceso creativo nos motivaron a valernos de un recurso que ya ha sido empleado por otros autores, como Orlando Fals Borda y Nina S. de Friedemann, en recordados textos sobre la región Caribe y la Costa Pacífica colombianas: la recreación literaria de un fragmento de memoria[2]. De cuando en cuando surgieron en las entrevistas pasajes reveladores, instantáneas fotográficas que sintetizaban la complejidad del momento y que, en muchos casos, anticipaban de manera casi mágica lo que estaba por venir. Ante la ausencia de una fotografía real (nadie va por la vida con la cámara retratando epifanías), optamos por seleccionar algunas de estas imágenes mentales y tratar de recrearlas a través de la palabra, valiéndonos de algunos recursos literarios, con el propósito único de acercarnos a la intensidad del momento narrado. Esos pequeños "cuentos sin ficción" están ubicados al inicio de cada capítulo, y estamos seguros de que los lectores sabrán diferenciarlos. Por lo demás, lo aquí escrito se basa enteramente en la información que obtuvimos y lo que de allí interpretamos.

Terminología y etapas de la travesía

Con frecuencia la música interpretada y creada por Vives y La Provincia ha sido catalogada como vallenato moderno. Sin embargo, vale la pena preguntarse ¿qué se entiende por 'vallenato'? En aras de la claridad y la argumentación del presente libro, nos detendremos en este punto. En un sentido estricto, la palabra

vallenato es una forma coloquial del gentilicio de Valledupar, la capital del departamento del Cesar, en el Caribe colombiano. Vallenato sería, entonces, un sinónimo de valduparense, la forma de designar todo aquello que tiene origen en esa ciudad. En el ámbito de la música, el término 'vallenato' se ha usado para designar un género musical surgido en las décadas del treinta y cuarenta del siglo XX en el Caribe colombiano, asociado comúnmente con acordeones, cajas y guacharacas. El término, y su vínculo con una música en particular, se consolidó en 1968 con la realización del primer Festival de la Leyenda Vallenata, en el cual se estableció una estandarización de lo musical a partir del uso de estos instrumentos y de la interpretación de cuatro subgéneros o variantes musicales: el paseo, el son, el merengue y la puya. Según sus principales promotores, esta música debía llamarse vallenato porque tenía sus orígenes en Valledupar. Sin embargo, hasta el día de hoy no es posible designar con claridad a Valledupar, ni siquiera al departamento del Cesar entero, como único lugar de origen de esta música. Además, es claro que muchos de sus más reconocidos intérpretes vienen de diversos lugares del Caribe colombiano y no solamente de Valledupar. Por mencionar algunos, Abel Antonio Villa es de Tenerife (Magdalena), Adolfo Pacheco es de San Jacinto (Bolívar), Alejo Durán es de El Paso (Cesar), Julio Bovea es de Santa Marta (Magdalena), Colacho Mendoza viene de Caracolí Sabanas de Manuela (Guajira), Emiliano Zuleta es de La Jagua del Pilar (Guajira), Leandro Díaz es de Hatonuevo (Guajira), Armando Zabaleta es oriundo de El Molino (Guajira), Lisandro Meza es de El Piñal (Sucre), Juancho Polo Valencia nació en Concordia (Magdalena) y Luis Enrique Martínez es de Fonseca (Guajira). Entendido este género musical como una práctica tradicional a lo largo y ancho de la región Caribe colombiana, resulta problemático asignarle el nombre de vallenato, pues se invisibiliza todo lo que ocurre más allá de Valledupar que, como vimos, no es poco.

Este problema del uso del término fue evidenciado desde hace ya mucho tiempo por las mismas personas que impulsaron el Festival de la Leyenda Vallenata, es decir, por quienes estandarizaron su uso. La escritora y política Consuelo Araújo Noguera, en su libro *Vallenatología* (1973), reconocía la presencia de esta música más allá de Valledupar, por lo cual propuso los términos 'vallenato vallenato', 'vallenato bajero' y 'vallenato sabanero', de los cuales el primero correspondía a la música vallenata que se hacía en Valledupar. De esta manera, utilizó el término 'vallenato' más para referirse a la música que se asocia con acordeón-caja-guacharaca y son-paseo-merengue-puya, que para remitir a un lugar de origen. Es decir, lo propuso como nombre de género musical y no de gentilicio.

En gran medida, con el paso del tiempo el término 'vallenato' se ha generalizado con esa acepción. Al Festival de la Leyenda Vallenata en Valledupar asisten músicos de todo el Caribe colombiano, e incluso de otros lugares del país

(hace unos años, el acordeonero bogotano Beto Jamaica ocupó el primer lugar en la categoría de acordeonero profesional). Las emisoras radiales dedicadas al género no se preguntan por la procedencia de los músicos que programan y en las discotiendas (las que aún quedan) ubican en la sección de vallenato todo lo que suene a ello, sin reparar en el origen de quienes lo interpretan.

No obstante, en algunos círculos todavía resulta incómodo el uso del término 'vallenato' para referirse a artistas de otros lugares diferentes a Valledupar. Músicos como Alfredo Gutiérrez y Adolfo Pacheco, o investigadores como Ariel Castillo Mier, entre otros, han propuesto referirse a esta música con el término 'música de acordeón', si bien usar esta terminología evita la referencia directa a Valledupar, nos plantea un nuevo problema. En la región Caribe colombiana se interpretan en acordeón muchas músicas diferentes y no solo aquella asociada con el son, el paseo, el merengue y la puya. ¿Qué hacer, por ejemplo, con una música como la de Los Corraleros de Majagual?, ¿entrará en esta categoría también Andrés Landero, el rey de la cumbia en acordeón?, ¿qué pasa cuando los músicos interpretan polkas y mazurkas en su acordeón?, ¿estaríamos hablando de las mismas músicas? Desde nuestro punto de vista, tanto la música de los Corraleros como la de Landeros, si bien utilizan el acordeón, corresponden a géneros musicales diferentes del conocido comercialmente como vallenato. Esto nos muestra que compilar en una categoría todas las músicas interpretadas con un mismo instrumento puede generar incluso más confusiones.

Otro inconveniente del uso del término 'música de acordeón' viene al pensar en reconocidos músicos iniciadores de la tradición del vallenato en guitarra, como Guillermo Buitrago y Julio Bovea. Buitrago, de Ciénaga, y Bovea, de Santa Marta (ambas localidades de la región del Caribe colombiano), se dedicaron a interpretar paseos y merengues con la guitarra como instrumento principal. Composiciones de tanto arraigo en el país como "La víspera de año nuevo", "El ron de vinola" o "Las mujeres a mí no me quieren" (grabadas por Buitrago), así como las primeras versiones de las composiciones de Rafael Escalona (grabadas por Bovea y sus Vallenatos) se reconocen principalmente en este formato. Y la tradición del vallenato en guitarra no murió con ellos. Desde 1987 se realiza en el municipio de Codazzi (Cesar) el Festival Vallenato en Guitarras, con gran afluencia de tríos de cuerdas que interpretan paseos y merengues. Entonces, al usar el término 'música de acordeón', estaríamos dejando por fuera toda esta tradición que viene desde la década del cuarenta hasta nuestros días.

Como vemos, tanto el término generalizado de 'vallenato', como el término alternativo de 'música de acordeón' conllevan problemas políticos y prácticos en su delimitación. A falta de un término mejor (y a nosotros no se nos ocurre uno más adecuado), utilizaremos en este libro el término vallenato

para referirnos a estas músicas, tengan o no tengan acordeón, y sean o no oriundas de Valledupar.

Por último, un párrafo sobre la estructura del libro, que está compuesto por cuatro secciones. La sección uno, denominada " Conceptos y contexto", incluye los dos primeros capítulos. El primer capítulo hace un recorrido cronológico por cada uno de los discos grabados por Carlos Vives y La Provincia entre 1993 y 2013, y para ello entreteje aspectos históricos y sociales de cada momento creativo con las particularidades y dinámicas de los equipos de trabajo, las canciones y el tono general que fue adquiriendo la obra. El segundo capítulo describe de manera sucinta las opciones metodológicas y los referentes teóricos que dieron soporte a la investigación y desde los cuales formulamos las preguntas de fondo y aventuramos una interpretación. En la sección dos, llamada "Análisis del proceso de producción", se abordan los aspectos sonoros (capítulo tres) y los aspectos líricos, visuales y performáticos (capítulo cuatro) de la obra. La sección tres, denominada "Resonancias", integra los capítulos quinto y sexto, y se enfoca en la reapropiación de la obra por parte de dos grupos sociales muy puntuales: los realizadores de la llamada radio joven de los años noventa y algunos músicos de las nuevas músicas colombianas y el *tropipop*, cuya obra tiene que ver, de una u otra manera, con la de Carlos Vives y La Provincia. En la última sección están las conclusiones y el epílogo. Como anexo presentamos de manera breve las técnicas de recolección y análisis de la información, además de algunas reflexiones sobre la investigación.

Sección 1

Conceptos y contexto

CAPÍTULO 1.
ITINERARIOS DEL VIAJE: LOS OCHO ÁLBUMES

Instantánea 1: el vuelo de las canciones

Aeropuerto Eldorado de Bogotá, Colombia. Junio de 1993. Llueve con fuerza sobre la ciudad y desde los ventanales del muelle internacional se ven los nubarrones cargados que arropan las montañas y anuncian que no va a escampar. Viajeros de todas las fachas se arremolinan en el pasillo con sus tiquetes en la mano,y *un grupo de mujeres policía trata de organizarlos en una fila que se extiende por varios metros, sinuosa e irregular. Entre el alboroto sobresale un hombre alto, rubio y delgado que mira en dirección contraria a todos* y *consulta nervioso el reloj de la mano izquierda. Su equipaje, ropa para tres semanas, ya está aforado en bodega; a la espalda, un maletín ligero, y a sus pies, una maleta grande y pesada que viajará en cabina muy a pesar de las azafatas.*

Treinta minutos después queda poco de la serpiente de pasajeros y *las policías miran de reojo al hombre que sigue de pie frente a ellas* y *que en su desespero ha comenzado a caminar en círculos pequeños, obsesionado con el reloj. "Pobre gringo", comentan. Cuando una decide acercarse a ofrecerle ayuda, el rubio levanta la cara, abre los brazos y suelta un reclamo con perfecto acento de "gente bien" de Bogotá:*

—¡Quiubo hermano… muévase que me deja el avión!

Al fondo del pasillo, recién salido de las escaleras eléctricas que vienen del primer piso, un mensajero bajito y *rollizo corre con cara de angustia* y *ahogo. Con el último aliento llega hasta la puerta de embarque* y *entrega su encomienda: dos tubos largos de madera, cada uno coronado por un amasijo de cera negra y un canuto de pluma de ganso. Son gaitas de San Jacinto, envueltas a última hora con papel periódico* y *cinta pegante. Un charco de lluvia se ha formado a los pies del mensajero, que intenta un chiste entre resuellos:*

—Ahí perdonará el empaque de lujo, doctor. Es que me agarró el trancón y con este aguacero… Casi no llego.
—Listo, mijo, deséeme suerte que, si esto no sale,yo no vuelvo por acá.
—Suerte doctor.Y tranquilo que esa vaina sale bien.

El rubio se enfila hacia la máquina de rayos X, cruza los controles de seguridad y sigue su camino con paso afanado. Es Eduardo de Narváez, productor general del disco Clásicos de la provincia, y *va para Miami a terminar las quince canciones en las que el equipo ha trabajado desde hace cuatro meses. El mensajero lo ve perderse en el pasillo,*

correteando con las gaitas en una mano y *la maleta misteriosa en la otra. En su interior van cinco carretes con las grabaciones en bruto. Palitos con cera* y *cintas magnetofónicas, dos polos opuestos de tecnología sonora que están a punto de fusionarse* y *que cambiarán para siempre la historia de la música popular colombiana.*

Eduardo alcanzó el avión. Y la vaina salió bien.

La vida de las personas, todos lo sabemos, no se desenvuelve de forma lineal, sino en volutas que se enredan unas con otras y que terminan conectadas de forma insospechada. La naturaleza de esas conexiones varía y puede concretarse en la coincidencia física de varios individuos en un lugar determinado, en torno a un conocido o un objeto común, e incluso en torno a una idea o un sentimiento compartido que se nutre de forma aislada y confluye tarde o temprano.

Una y otra vez, estas conexiones han sido abordadas en las artes, desde la literatura —por ejemplo, el complot centenario del que habla Borges en su relato *El tema del traidor* y *del héroe* — hasta el cine y, a pesar de la variedad de enfoques y recursos narrativos empleados, se mantiene la sensación conmovedora de que estamos más relacionados los unos con los otros de lo que imaginamos.

Hay dos buenas razones por las que esta interconexión inesperada es un tema recurrente al contar una historia, sea a través de un cuento, una película o una canción. Una, porque la concreción de la conexión —es decir, el encuentro que al fin se hace realidad— supone la alineación de muchos actores y situaciones: que se den las circunstancias y se venza la probabilidad de que el encuentro no ocurra es fascinante y evoca la milenaria sospecha de que hay una fuerza superior que nos rige, sea ella el destino, Dios o el azar. La segunda razón es menos mística, si se quiere, pero igual de sugestiva y estimulante: es la posibilidad siempre abierta de contar la misma historia desde una perspectiva inusual. Si partimos del supuesto de que hay más conexiones de las evidentes o de las esperadas, la búsqueda de un nuevo enfoque para contar la vieja historia traerá siempre consigo la oportunidad de completar un cuadro del que solo conocíamos unas pocas y manidas perspectivas. Ejemplo de lo primero es la trilogía de películas del director mexicano Alejandro González Iñárritu *(Amores perros, 21 gramos* y *Babel*), cuyo tema de fondo es, justamente, la compleja confluencia de vidas, en apariencia aisladas, en torno a tres hechos comunes (un accidente de tránsito, un trasplante de corazón y el disparo de una bala de fusil). Ejemplo de lo segundo es el ya célebre reportaje de Gay Talese sobre Frank Sinatra *(Sinatra tiene un resfriado,* de 1966): ante la imposibilidad de entrevistar al cantante —y sin duda con la presión del editor de la revista *Esquire* que le había comisionado el texto—, el joven reportero decidió valerse del testimonio de distintas personas que lo conocían —desde un barman hasta el botones de su

hotel habitual— y de sus propias observaciones durante tres meses. El enfoque fresco e innovador hizo que la pieza sobresaliera por encima de otros relatos sobre Sinatra y pasara a la historia como uno de los hitos del llamado Nuevo Periodismo.

¿Qué tiene que ver todo esto con la obra de Carlos Vives y La Provincia? Este capítulo presenta, si se quiere, una suerte de mapa a mano alzada de discos, individuos, instituciones y hechos que pueda orientar a los lectores en la travesía que realizaremos por dos décadas de producción musical. Presenta los antecedentes del proyecto artístico que inició en 1993 con el disco *Clásicos de la provincia* y que se ha extendido hasta 2014[1]; identifica personas claves en la conceptualización y concreción de las diferentes ideas artísticas que han confluido en el proyecto Carlos Vives y La Provincia; y traza algunas líneas de referencia dentro de la dinámica de producción cultural nacional que permiten poner en perspectiva la obra.

Ahora bien, haremos énfasis en las conexiones insospechadas que se dieron en torno al proyecto de Vives y La Provincia, por un lado, y en la voz de actores poco conocidos que, a juicio nuestro, aportan valiosas perspectivas sobre su proceso de surgimiento y consolidación, por otro. Esto tiene, por supuesto, sustento en el andamiaje teórico que presentaremos en el capítulo 2, donde señalamos la importancia de lo imprevisible y de distintas categorías de personas dentro de las dinámicas de producción cultural. No se trata, por lo tanto, de simples recursos narrativos para hacer más interesante la historia (sin que ello sea poca cosa, claro está), sino de la aplicación de un marco conceptual que consideramos clave para entender la dimensión del proyecto artístico que nos convoca.

1990-1992: un sombrero río arriba hasta Valledupar

El restaurante Zalacaín de Madrid es perfecto. Desde su cristalería con diseño propio hasta la carta de vinos con 35.000 botellas, todo allí rebosa elegancia y exclusividad, todo es "lujo y exquisitez", como anuncia sin ambages su página en internet. En una mesa del Zalacaín se sentaron a manteles en 1990 tres colombianos a discutir una idea para televisión: el periodista Daniel Samper Pizano, el libretista Bernardo Romero Pereiro y el presidente de la programadora Caracol Televisión, Fernando Londoño Reyes. El proyecto: realizar una serie basada en la vida del compositor de música vallenata Rafael Escalona, célebre en toda Colombia por sus canciones costumbristas sobre personajes y anécdotas de la región Caribe. Daniel Samper y Bernardo Romero eran conocidos de vieja data y ya gozaban de gran éxito como dupla creativa con *Dejémonos de vainas,* un seriado que mostraba las situaciones cotidianas de una familia de clase media en