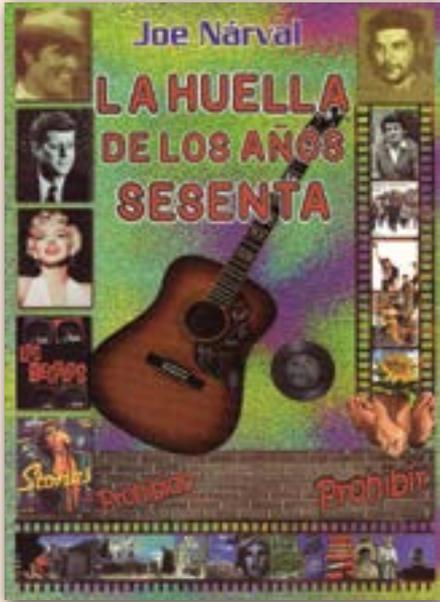
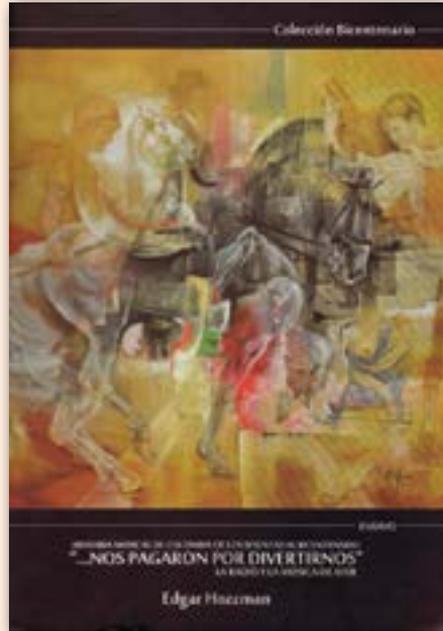


## **ENSAYO-RESEÑA**



Joe Nárval [José Nárval Moscoso Cadena], *La huella de los años sesenta*, Bogotá: Ed. del autor, 2002, 241 pp.



Edgar Hozzman, *Historia musical de Colombia de los sesentas al Bicentenario ... Nos pagaron por divertirnos. La Radio y la música de ayer*, Tunja: Consejo Editorial de Autores Boyacenses, 2011, 494 pp.

## Desafiando la memoria y confiando en la materia: autobiografía, microhistoria, coleccionismo, espectáculo y música popular

EGBERTO BERMÚDEZ  
*Profesor Titular*  
*Universidad Nacional de*  
*Colombia, Bogotá*

La historia de la música popular y del espectáculo musical de mediados del siglo XX en América Latina cuenta con fuentes muy variadas y de difícil tratamiento. Por un lado tenemos los avisos de espectáculos que aparecían –y aún aparecen- en periódicos y revistas; por otro, los discos y sus cubiertas, y desde mediados del siglo XX las grabaciones de conciertos y programas de televisión. Todas estas pueden considerarse mas o menos confiables aunque, si juzgamos por los discos, son de muy difícil tratamiento al estar

sujetos a los caprichos de la industria fonográfica, con diferentes series, numeraciones y sistemas de licencias y contratos, en las cuales muy rara vez aparecen las fechas de grabación y lanzamiento al público, pero que en el ambiente angloparlante cuentan con publicaciones como *Billboard*, que generalmente proporcionan la información faltante y cuyo archivo hoy se encuentra disponible en internet. Además, la información del contenido de los discos y sus cubiertas tiene hoy gran visibilidad en internet a través del creciente mercado de grabaciones de discos de 33, 45 y 78 rpm, así como de las páginas de coleccionistas que permiten que ahora sea fácil seguir la pista de canciones y discos específicos en este maremágnum de información.

Otras fuentes de gran importancia son los testimonios de artistas, directores, empresarios, críticos musicales, disc-jockeys, productores y técnicos de grabación, escritos que tienen ya tienen una larguísima tradición en forma de crónicas, entrevistas y autobiografías. En este terreno encontramos de todo y tal vez un buen ejemplo reciente sea *My Way*, de Paul Anka (n.1941), el cantante y compositor de "Diana", nacido en Canadá de padres libaneses y quién -como confiesa en su libro- soñaba con estar algún día al lado de Frank Sinatra (1915-98); Dean Martin (1917-95) y Sammy Davis Jr. (1925-90), el grupo conocido como el 'Rat Pack,' que reinaba en Las Vegas en los comienzos de su *boom*, de mano de la Mafia. Y claro, en 1957, con "Diana" llegó el inesperado éxito y el hijo del dueño del Victoria Coffee Shop de Ottawa se encontró dos años después en las Vegas como parte del Rat Pack. Lo llamaban El Niño (The Kid) y en su libro cuenta sus andanzas con Frank, alrededor de quien también giraban bellas mujeres, artistas, empresarios y políticos, y para quien terminó escribiendo la canción que

siempre le pidió: "My Way" <sup>1</sup>. La escribió de un jalón en su apartamento de Nueva York, pensando en que días antes Sinatra le había expresado su deseo de dejar los escenarios y le había reprochado una vez más el no haberla escrito. A las 5 de la mañana -cuenta Anka- lo llamó al Caesars Palace para darle la buena nueva.

Hasta aquí la memoria. Ahora, la microhistoria. La composición de "My Way" (la canción) fue un proceso complejo pues, para comenzar, tiene la música de otra canción, "Comme d'habitude" popularizada en 1967 por el cantante franco-egipcio Claude François (1939-78). El texto francés se atribuye a François y a Gilles Thibaut y su música al mismo y a Jacques Revaux, aunque de esto tampoco estamos muy seguros pues François murió electrocutado en su bañera antes de que alguien le preguntara en serio por su canción<sup>2</sup>. Anka escribió el texto en inglés que grabó Sinatra -como lo dice en entrevistas y en su libro- alterando levemente el esquema armónico de la música. La canción era prácticamente suya pues había obtenido sus derechos después de oírla en el radio en Mougins, en el sur de Francia, donde pasaba sus vacaciones<sup>3</sup>. Sin embargo, ni en su libro ni en las entrevistas Anka indica con precisión cuándo ocurrieron esos hechos o cuándo escribió el texto y lo adaptó a la música preexistente. Es más, muchos de los detalles que aquí se citan los proporciona en su reseña Jay Weston, quien fue el agente de publicidad de Anka

---

1 Paul Anka y David Dalton, *My Way*, New York: St. Martin's Press, 2013, pp. 3 y 36.

2 Joe Queenan, 'How Sinatra did it My Way via a French pop star and a Canadian lounge act', *The Guardian*, July 5, 2007, en <http://www.theguardian.com/music/2007/jul/05/popandrock1>

3 'Interview with Paul Anka, 'Rock Swings', Part Two' en National Public Radio, August 10, 2005, <http://www.npr.org/player/v2/mediaPlayer.html?action=1&t=1&islist=false&id=4793881&m=4793882>.

desde sus comienzos<sup>4</sup>. Esta falta de precisión en fechas y detalles parecería no tener mayor interés pero, por el contrario, es fundamental en cualquier discurso histórico sobre música popular en donde la inmediatez es un elemento clave.

Tomando otro ejemplo, sabemos que Lennon, McCartney, Harrison y Starr se reunieron después de sus vacaciones, el 30 de mayo de 1968, en el Estudio 3 de Abbey Road y que además de dos canciones que nunca usaron, en esa sesión hicieron una primera versión de "Revolution", título provisional que se le puso a la que luego fue "Revolution 1"<sup>5</sup>. MacDonald considera que esta canción y su título tienen que ver con lo que ocurría en Francia en esos días, la ausencia de De Gaulle del Eliseo, su amenaza de renuncia y, finalmente, ese día, el anuncio de su negativa a renunciar y la disolución de la Asamblea Nacional ante la confusión sembrada por las revueltas estudiantiles y sindicales. Sin embargo, este mismo autor va más allá, cuando precisa que en esos días Lennon estaba más interesado en Yoko Ono (n. 1933) y sus propuestas de revolución erótica y sexual -que en Mao- a pesar de que algunos activistas de izquierda quisieron que dijera lo contrario en las entrevistas que le hicieron en 1971. Todo se complica más cuando sabemos que de esa primera sesión de grabación salió toda la serie de 'Revoluciones', las dos del disco *The Beatles* ("Revolution 1" y "Revolution 9"), y "Revolution", que tiene un tempo más rápido que su modelo "Revolution 1" y

fue incluida en el lado B del single *Revolution*, que tiene a "Hey Jude" en el lado principal. Esta última "Revolution" fue grabada después, recortada para satisfacer las necesidades del formato escogido y lanzada en agosto de 1968, meses antes que las otras dos que aparecieron en noviembre en el llamado 'Álbum Blanco'<sup>6</sup>. Naturalmente, este no es el lugar para revisar los indicios de que la canción estaba ya compuesta en abril al regreso de Lennon de la India o para evaluar las críticas que a propósito de ella le hicieron personajes como Jean Luc Godard (n.1930). De igual forma no se pueden glosar aquí los equívocos comentarios de Lennon sobre su canción y la mención del 'Chairman Mao' en su texto, pues es difícil concluir si ayudan o no al entendimiento de la canción y de su contexto; sin embargo, no hay duda de la importancia de su testimonio.

Tampoco puede haber duda en cuanto a la importancia del testimonio de Anka sobre la creación de la canción que hoy identifica a Sinatra. Sin embargo, una mirada rápida a las páginas de reseñas y comentarios en internet sobre *My Way* nos muestra que la mayoría coincide en que, a pesar del valor de su contenido, el libro no está bien escrito y muchos encuentran poco grato que su autor se solace citando nombres de famosos y alardeando de su protagonismo. Vanessa Fox, en su reseña, duda entre ponerle una o cinco estrellas y señala la candidez de Anka al considerarse 'responsable de casi todo lo que cuenta, del éxito de The Beatles, de la longevidad del Rat Pack o de la misma existencia de Las Vegas'<sup>7</sup>.

---

4 Jay Weston, 'Paul Anka's *My Way* reviewed from the inside', *The Huffington Post*, Los Angeles, July 21, 2013 en [http://www.huffingtonpost.com/jay-weston/paul-ankas-my-way-reviewe\\_b\\_3315163.html](http://www.huffingtonpost.com/jay-weston/paul-ankas-my-way-reviewe_b_3315163.html)

5 Mark Lewisohn, *The Complete Beatles Recording Sessions*, London: EMI/Bounty Books, 2005(orig. 1988), pp. 135-36 e Ian MacDonald, *Revolution in the Head: The Beatles records and the Sixties*, Chicago: Chicago Review Press, 2007 (orig. 1997), pp. 280-86 y 295-96.

---

6 MacDonald, pp. 17 y 25-26.

7 Vanessa Fox, *My Way*, Paul Anka, David Dalton, en *Goodreads*, <http://www.goodreads.com/book/show/15793039-my-way>

Comencemos con una descripción somera del contenido de los textos que reseñamos tratando primero y en forma conjunta los libros de Narval y Hozzman y dando al de Arriola, dadas sus características, un tratamiento separado. A quince años de la edición del primero y cuatro del último creemos que aún vale la pena la evaluación de estos textos sobre todo teniendo en cuenta el creciente interés dentro y fuera de la musicología por la música de los años sesenta. Hace quince años Arriola llamaba sus lectores a comentar y aclarar los errores, omisiones y dudas que pudiera haber cometido (p. 3); esta es, aunque tardía, una respuesta a su llamado.

### Nárval y Hozzman

Los capítulos II, III y IV del libro de Nárval<sup>8</sup> son exposiciones condensadas del desarrollo de la música popular en Estados Unidos, Inglaterra y el mundo hispánico entre 1950 y 1970. En los capítulos VI al VIII (tal vez incluyendo el IX, que se refiere al Nadaísmo) Nárval narra el surgimiento y desarrollo de este movimiento musical en Colombia. El capítulo X es interesante, pues es una conversación con el rock and roll humanizado, en donde este personaje –que ya había presentado en el capítulo I- ‘confiesa algunos secretos que la CIA no sabe’. En el caso de Hozzman, el texto está dividido en dos partes, la primera abarca hasta 1973 (pp. 29-248) y la segunda, (pp. 251-492) hasta 1999-2000. Sin embargo, casi la mitad del texto cubre los trece años transcurridos entre 1960-1973 y un porcentaje igual (pp.

259-452) aquellos entre 1975 y 1990. Para Hozzman, el punto de quiebre es una crisis personal que lo alejó de todo entre 1973 y 75, aunque en realidad su texto presenta dos perspectivas bien diferenciadas. Una, la del período anterior a 1971, en que el autor escribe como protagonista del lado de los músicos, como gestor, promotor y músico aficionado y, la otra, a partir de ese mismo año y que se refiere a su trabajo en la industria fonográfica, principalmente para CBS, Philips y Sony Music, con intervalos en la radio, la televisión y un par de años (1995-97) en los Estados Unidos. Es así como, a pesar de que ambos textos cubren períodos diferentes, los años sesenta constituyen su centro de gravedad y en consecuencia se convierten en fuentes de primera mano sobre el desarrollo de la música de y para jóvenes en Bogotá entre 1960 y 70, donde ambos fueron protagonistas. Nárval compuso y cantó canciones y actuó en radio, televisión y conciertos en vivo; mientras que Hozzman fue artífice de la formación de nuevos conjuntos y gestor de la adquisición de instrumentos y equipos, así como promotor de sus presentaciones en vivo, giras y grabaciones.

Los dos autores –con dispares resultados- recurrieron a famosos como autores de sus prólogos. Nárval incluyó dos, en el primero, si bien Oscar Golden (1946-2008) pondera el texto, no identifica sus valores y no logra evitar comparar su éxito personal con el de Nárval, su compañero de brega con menor figuración. El otro prólogo, de Antonio Ibáñez (1933-2010), dice más del prologuista y de su experiencia en la radio que de la obra prologada, de la cual tampoco destaca ningún rasgo. Es más afortunado Hozzman, pues Julio Sánchez Cristo (n.1958) se refiere al texto con detalles, pondera su memoria y su vívida descripción de las vidas que

---

8. Uso de aquí en adelante este nombre artístico pues él lo prefirió en su publicación, en cuanto a Hozzman no sabemos si se trata de una decisión similar. Tanto Nárval como Hozzman incluyen biografías en sus textos pero ninguno indica su fecha de nacimiento; sin embargo, por información dada en el texto se puede conjeturar que ambos nacieron alrededor de 1945.

se ‘hicieron y deshicieron’ en la aventura de la creación de la nueva ola local. También predice controversias sobre lo dicho en la segunda parte ‘sin pelos en la lengua’ y que toca las entrañas de la industria fonográfica y del espectáculo (pp. 12-13) en Colombia.

Examinemos ahora sus fuentes, comenzando por aquellas iconográficas; es decir, las fotografías, películas, grabaciones en video, cubiertas y etiquetas de discos, afiches, partituras y anuncios de conciertos que son imprescindibles en la historia de la música popular. Ambos textos las usan, aunque su presencia en cada uno de ellos obedece a criterios muy diferentes. Nárval usa láminas en color para ilustrar cada uno de los capítulos con fotos de artistas colombianos y extranjeros. La mayoría de este material gráfico es de dominio público y está disponible en internet, pero algunas fotografías son valiosas, aunque infortunadamente no están bien identificadas, entre ellas las del propio autor (p. 92). De otra parte, muy pocas de las fotos en blanco y negro usadas por Hozzman tienen que ver directamente con el texto. En lo relativo a los años sesenta, solo unas pocas son pertinentes y desafortunadamente tampoco están bien identificadas; otras están localizadas lejos del texto al que corresponden. Así, nos quedamos sin saber qué grupo de baile es el de la página 74 o al menos dónde y cuándo fue tomada la fotografía y dónde está el original. Igual sucede con el aviso periodístico del concierto de Oscar Golden y Harold Orozco en el Gimnasio Olímpico de Cali, un ‘sábado 23’, no sabemos ni el mes ni el año (p. 134), en donde también se anuncia a Los Goldfingers, un grupo del que sabemos poco. Otra foto interesante es aquella titulada ‘Los Thunders, 1964’ (p. 247) grupo que emulaban The Thunder Beats y The Silver Thunders

–según lo dice el mismo Hozzman<sup>9</sup>. La fecha, los instrumentos y el parlante de amplificador que aparecen allí serían –una vez identificados y verificada la fecha– elementos importantes en la reconstrucción del rompecabezas histórico que plantea la trayectoria de estos grupos. En este aspecto el trabajo de Arriola que comentaremos mas adelante, es una fuente muy importante.

Las cubiertas de los libros también merecen comentario. La de Nárval, confusa en su diseño y que además cuenta con una explicación (p. 235) para beneficio de lectores desinformados, trata de condensar en iconos la importancia del período, la de Arriola con catorce fotos de artistas con John F. Kennedy, el Che Guevara y Marilyn Monroe al lado de Beatles y Rolling Stones. La del libro de Hozzman tampoco tiene que ver con su contenido y en ella su autor (Jorge A. Gómez O.) intenta unir las ideas de música y emancipación, por ser el texto parte de la Colección del Bicentenario del Consejo Editorial de Autores Boyacenses. A pesar de que en el caso de Hozzman el diseño general es más sobrio, se exagera en la cantidad de opiniones favorables que se suelen incluir –siguiendo la tradición anglosajona– en las solapas o contracubiertas de los libros y que aquí ocupan cuatro páginas (pp. 15-18). Esto y la abundancia de fotos del autor con famosos de la farándula, radio, televisión e industria fonográfica evocan las citadas críticas al libro de Anka.

Y justamente volviendo a *My Way*, su coautor, David Dalton no logró mejorar el material que Anka le proporcionó a pesar de haber sido fun-

---

9 Hozzman, pp. 104-05, 118, 121-22 y 150. Es posible que para el nombre ellos a su vez se hubiesen inspirado en The Thunders, un grupo holandés muy poco conocido con un par de singles entre 1965 y 66; ver Krister Bladh, ‘The Chateaus & The Thunders’ en *Record Turnover*, October 4th, 2011, <http://www.kristerbladh.co.uk/blog/?tag=the-thunders>

dador de *Rolling Stone* y autor de biografías de James Dean, The Rolling Stones, Jim Morrison, Janis Joplin y Bob Dylan. No conocemos el proceso de la escritura del libro pero para Frances Pulovitz, quien lo caricaturiza, pareciera que Anka hubiera 'grabado sus recuerdos en una cinta, Dalton los hubiera convertido en párrafos y luego sólo hubiera activado el botón del corrector de ortografía'<sup>10</sup>. Muchas de las reseñas mencionadas insisten en que, a pesar de la colaboración de Dalton, el libro de Anka es repetitivo, desarticulado y en general mal escrito. Esto no es de extrañar en estos trabajos en donde los recuerdos, reprimidos por años, al liberarse desencadenan otros que a su vez se ramifican y hacen deambular el texto por innumerables vericuetos, fundamentales para el memorialista y narrador, pero no siempre necesarios o apreciados por el lector. Así, en este terreno parece no haber remedio, quien escribe memorias y recuerdos siempre piensa más en el qué, que en el cómo. Además, el lector suele quedar insatisfecho.

En nuestro caso, y retomando el asunto de las fuentes y de los testimonios personales, la diferencia principal en la escritura de ambos textos es que Nárval realizó un trabajo previo de investigación sobre fuentes primarias en la Biblioteca Nacional de Bogotá para poner a prueba su memoria (p. 233) mientras que Hozzman depositó en ella toda su confianza, aunque confiesa haber tenido en un momento un cuaderno de notas (p. 47). Por ejemplo, Nárval narra que actuó el sábado 8 de mayo de 1965 en la presentación de Enrique Guzmán (n. 1943) en el Coliseo Cubierto de Bogotá (p.

106) en compañía, entre otros, de The Speakers y Los Ángeles, dato que permite revisar la información de Hozzman, quien menciona que fue en julio y sitúa el nacimiento de The Speakers como posterior a dicha presentación (pp. 95-97). Otra verificación sencilla corrobora que Bill Haley & his Comets actuaron en Bogotá no una sino varias veces desde el 6 de diciembre de 1960 y no como indica Hozzman, en julio de 1961 (pp. 45-50)<sup>11</sup>. Esclavitud del dato, dirían algunos, exaltación del positivismo, criticarían otros, pero en la historia de la música popular sólo con datos concretos, exactos y confiables se puede afirmar que sin "Sweet Little Sixteen" de Chuck Berry (n. 1926) aparecida en enero de 1958 no hubiera podido existir "Surfin' USA", el primer éxito de The Beach Boys de marzo de 1963, ambos pilares fundamentales del tránsito estilístico entre rock and roll y pop que definiría el estilo musical de la década que tratamos.

Por otra parte, y regresando a nuestros textos, el tono de los dos es muy diferente. Hozzman es coloquial mientras Nárval intenta ser literario aunque, a diferencia de Hozzman, no es consistente y termina adoptando varios tonos a lo largo de su texto llegando en ocasiones a ser escueto y directo, especialmente en los capítulos VI a VII, tal vez los mejor logrados del libro. También Hozzman acierta en llevarnos de regreso a esos años con su vocabulario, usando términos como hermano o hermanito, patota y gallada, cocacolos y cocacolas, groserías y, sobre todo, a través del glosario de la página 55. En general, el tono literario de Nárval es desigual y nunca convence del todo y, aunque tiene logros, peca por exceso de adjetivos y ejercicios retóricos que oscurecen sus argumentos. En el de Hozzman redundan los

---

10 Frances Kulovitz, 'My Way by Paul Anka, David Dalton', en *Goodreads*, [http://www.goodreads.com/review/show/988329362?utm\\_medium=api&utm\\_source=reviews\\_widget](http://www.goodreads.com/review/show/988329362?utm_medium=api&utm_source=reviews_widget)

---

11 *El Tiempo*, Bogotá, 5 de diciembre de 1960, pp. 15 y 24.

adjetivos y en especial incomodan los superlativos. En un solo párrafo (p. 494) hallamos 'excelente', 'brillante', y 'popular' aplicados a sus amigos y es frecuente encontrar a lo largo del texto 'el más...' o 'el mejor...', aplicado a cantantes, periodistas, locutores, relacionistas públicos, empresarios, etc. Además, el ambicioso título de Hozzman contrasta con el de Nárval, quien desde el presente mira las 'huellas' que dejó la tan mencionada, estudiada y ya abusada década.

El texto de Nárval es principalmente autobiográfico, pero evita los juicios sobre sus contemporáneos, cosa que no hace Hozzman, cuyo texto contiene muchas afirmaciones con un probable fondo de verdad pero que pueden resultar ofensivas por los términos que usa. Un jefe autoritario, de mal humor y perfeccionista hubiera podido ser el mismo que llama 'neurótico'. Lo mismo pasa con sus referencias positivas o negativas a la constancia, lealtad o fidelidad de otros, que en el exacerbado legalismo de hoy se considerarían por lo menos temerarias. Sin embargo, son valientes, en este país de autocensura y perpetuas medias tintas, sus comentarios sobre su relación profesional con destacadas figuras del medio, como Jorge Barón y William Vinasco. No obstante, aquí cabe el consejo de Weston en la reseña del libro de Anka: 'pienso que algunos recuerdos, Paul, deben permanecer enterrados'<sup>12</sup>.

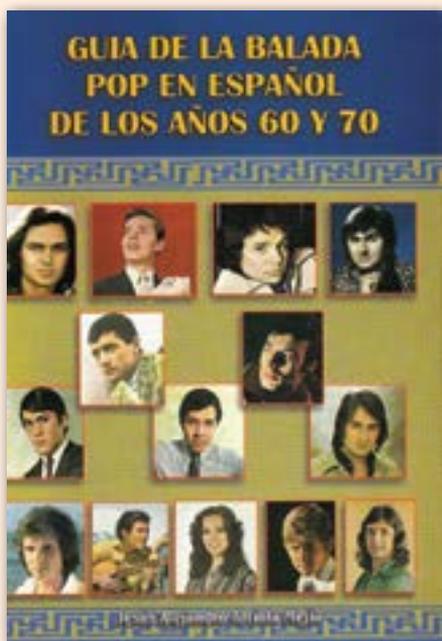
Ambos autores, de distinta manera, contextualizan sus narrativas. Hozzman inserta al final de sus secciones una tabla de datos que en general se refieren a hechos musicales, aunque también incluyen eventos culturales y políticos. Suponemos que estos están ubicados también como referencia cronológica y cubren desde 1954

(p. 26) hasta 1980 (p. 364). Nárval, por su parte, siguió la senda creativa y contextualiza su relato con su ya mencionada conversación con el rock and roll aunque incluye apartes dedicados al contexto colombiano como su capítulo IX, que intitula 'Formas de rebeldía en Colombia' (pp. 142-49) y que incluye los casos del nadaísmo, Camilo Torres Restrepo (1929-66) cura, intelectual y guerrillero de izquierda y Efraín González Téllez (1933-65) militar, guerrillero de derecha y quien murió con la imagen de un Robin Hood campesino. Hozzman también cita en sus notas contextuales el caso del mítico fraude electoral del Frente Nacional en las elecciones de 1970 (p. 211). Naturalmente, estos libros no son los indicados para obtener información conclusiva sobre elementos tan importantes de nuestra historia reciente, pero su inclusión en ellos reclama atención una vez más sobre el conocimiento incompleto y fragmentario que aun tenemos sobre esa década.

Y, justamente, la sección varias veces citada de Nárval y su conversación con el rock and roll merece comentario aparte por lo ya mencionado y porque abarca casi la tercera parte del libro (pp. 152-224). Lo único ficticio es la idea de una conversación con el rock and roll, el resto es una bien lograda síntesis musical, cultural y político-social de la década. Además, intenta ser exhaustivo, pues incluye información útil y poco conocida como -entre otras- la referencia al conjunto cubano Los Llopis, (p. 157) pieza rara en la genealogía del rock and roll 'latinoamericanizado' -que por cierto visitó Colombia en 1961 y 1962- o su interés por los escritos de los rumanos Tudor Arghezi (1880-1967) y Emile Cioran (1911-95) y su contribución a la poesía y al movimiento estudiantil de esos años (p. 191). Es un buen ejemplo de cómo la consulta de periódicos, revistas y carátulas (o cubiertas) de las producciones discográficas comentadas da

---

<sup>12</sup> Weston, *loc.cit.*



Jesús Alejandro Arriola Mejía, *Guía de la balada pop en español de los años 60 y 70*, Medellín: Ed del autor, 2000, 303 pp.

solidez a panoramas como este, incompletos pero necesarios y siempre útiles. Comento solo un par de lapsus menores de esta sección: Jan Palach (1948-69) se inmoló en Praga en enero de 1969 y no justo después de la invasión de agosto del año anterior (p. 197) y el 'Building' mencionado (p. 215) es el Brill Building, la legendaria 'fabrica de canciones' situada en 1619 Broadway en Nueva York.

En cuanto a la terminología musical y al contrario de lo que generalmente ocurre en el ámbito hispánico, ninguno de los textos presenta la habitual confusión en el uso del término rock pues afortunadamente, tanto Nárval como Hozzman tienen claro que una cosa es el rock and roll; es decir, el género musical norteamericano mediado a mediados de los años cincuenta, y otra el

rock, consolidado también en el mundo anglosajón en los años finales de la década siguiente. Es una pena que ambos sean poco sistemáticos usando el termino pop, que en realidad es el que mejor describe casi todo el repertorio que consideran.

Otra diferencia importante entre ambos textos es que el de Nárval pasó por un mínimo proceso de revisión, pues el de Hozzman tiene una gran cantidad de erratas, especialmente en los nombres propios de grupos y personas tanto en castellano como en otros idiomas. Fue tan superficial la revisión del de Hozzman que su propio nombre, escrito 'Edgar' en la cubierta y portada aparece en casi todo el texto como 'Edgard'<sup>13</sup>. Los otros ejemplos son muy numerosos para citarlos y Nárval tampoco de escapa de algunos.

Algo que sorprende de ambos libros son sus frases finales. Nárval termina su escrito diciendo '¡Qué locos cuerdos fuimos!' (p. 232) mientras que Hozzman dedica su último párrafo 'a las personas que creyeron en mis locuras' (p. 493). Esto parece revelar un rasgo típico de la actitud general ante la juventud (entre 20 y 25 años) durante esa década. Ambos compartieron el inconformismo de ese momento y asumieron con pasión sus destinos no convencionales, lo que para padres, madres y aun para algunos de sus amigos equivalía –usando el coloquialismo colombiano- a 'hacer locuras'. Además, Hozzman y Nárval, con diferentes grados de emotividad, asumen sus errores y se confiesan contentos de haber vivido los años sesenta 'a su manera'.

### Arriola

El trabajo de Arriola tiene otro carácter pues partió de fuentes e ideas muy concretas y con plena consciencia de sus limitaciones (p. 3). Se trató en

<sup>13</sup> Optamos por usar Edgar por esta razón aunque en la biografía de la contracubierta, aparece Edgard.

un comienzo de la elaboración de una guía que acompañara una colección de obras llamada *Baladas cantadas en español de los años 60 y 70*<sup>14</sup> y el motivo de fondo era (y aun es) la carencia de discografías para la música popular en el ámbito hispánico, especialmente para un periodo tan prolífico e importante como el de su libro (1960-80)<sup>15</sup>. Su idea de hacer una guía completa no pudo materializarse por problemas que discutiremos a continuación, sin embargo, aun en su estado embrionario es la única fuente de este tipo que existe en el caso colombiano y aunque en otros lugares (España, México, Argentina) hayan aparecido nuevos trabajos recientemente, sus listas para estos países constituyen todavía –después de quince años de su publicación– un excelente punto de partida para obtener información básica sobre este tema.

El desarrollo de discografías en el terreno de la música popular tuvo como origen el estudio de colecciones específicas de discos, de sellos fonográficos o del estudio de las producciones musicales de determinados artistas. Para ampliar esto regresemos a nuestros primeros ejemplos, The Beatles pues en el caso de la década que nos ocupa, su discografía es tal vez la que ha tenido más desarrollo en las últimas décadas. Veamos un caso específico. Mientras recibía tratamiento contra el cáncer a comienzos de los años ochenta, John Barrett (i-1984), uno de los ingenieros de grabación de EMI en los estudios de Abbey Road fue encargado de hacer una revisión de todas las

cintas del archivo relacionadas con The Beatles, trabajo que realizó con tal lujo de detalles que al morir, se pensó inmediatamente en publicar su trabajo para lo cual fue comisionado Mark Lewisohn (n. 1958)<sup>16</sup>. Para complementar el trabajo de Barrett, Lewisohn entrevistó a los que habían tenido que ver con dichas grabaciones, incluyendo a McCartney, pero –como anota Ken Townsend en el prólogo de su trabajo– Lewisohn tuvo que ‘filtrar muy cuidadosamente todo lo que la habían contado pues sorprende cuan rápido los recuerdos pierden su lustre con el paso del tiempo’<sup>17</sup>. A pesar de tener las cintas, su información, los discos y sus portadas, artículos de periódico y las listas de su comportamiento en los medios, vemos como es necesario recurrir a información complementaria para tratar de completar la historia. Aun así, nos quedaremos sin saber en cual estudio de los de Abbey Road se hicieron las grabaciones del 6 de junio de 1962 en la que se grabó la demostración de “Love me do”, su primer éxito. De los muchos que participaron en ella, unos recuerdan una cosa y otros otra<sup>18</sup>.

El objeto del trabajo de Arriola es la balada, un termino castellano bastante impreciso pero reconocido en España y América para referirse principalmente a la canción romántica posterior al bolero y a los derivados españoles y latinoamericanos de la chanson francesa o del Great American Songbook norteamericano. Esta es también la denominada canción ‘moderna’ o de la Nueva Ola, surgida en los primeros años de la

---

14 Arriola no especifica (p. 3) de que clase de compilación musical se trata, suponemos que fue una edición en LP o mas probablemente en CD.

15 ‘Libro guía de la balada pop en español’, en *Cuando calienta el sol. Tres décadas de bombos, petardos y otros booms de verano (1960-1990)*, en <http://foro.cuandocalientaelsol.net/viewtopic.php?f=26&t=25089>. Aquí se indica que Arriola forma parte del ámbito del coleccionismo musical en Medellín.

---

16 Ver nota 5. Sobre Barrett y su trabajo ver John C. Winn, ‘A Guide to understanding the John Barrett notes’, en *The Beatles Archive*, [http://web.ncf.ca/f1512/beatles/articles/john\\_barrett\\_notes\\_intro.htm](http://web.ncf.ca/f1512/beatles/articles/john_barrett_notes_intro.htm)

17 Ken Townsend, ‘Prologue’, en Lewisohn, p. 4.

18 Lewisohn, pp. 16-17 ; MacDonald, pp. 55-56.

década de 1960, que contó con especial vigencia hasta 1980 y constituyó tal vez la más importante área de crecimiento y difusión de la canción en castellano a nivel mundial.

El libro está dividido en dos grandes secciones: una, dedicada a Colombia (pp. 5-70) y otra que ocupa el resto del libro y que trata de los artistas y producciones fonográficas de este género musical en el resto del mundo, siendo los apartes dedicados a España (pp. 224-95), Argentina (pp. 71-110), México (pp. 154-86), Chile (pp. 114-25) y Venezuela (pp. 135-45) los más significativos por su extensión. En cada una de las secciones Arriola ordena en forma alfabética (por nombre) una lista de artistas y para cada uno de ellos proporciona algunos datos básicos y una lista de producciones musicales que a su vez contienen una lista de canciones. Además de los datos básicos (generalmente lugar y fecha de nacimiento) Arriola incluye fotografías de muchos de los artistas mencionados siendo la parte colombiana la más rica al incluir ciento sesenta fotografías (pp. 63-70) seguidas de la de América Latina (pp. 146-50) y España con cien (pp. 296-300), Europa con ochenta (pp. 220-23), México y el Caribe con sesenta (pp. 191-93) y los Estados Unidos con veinte (p. 199). Además de la clara y concisa introducción (pp. 3-4) resultan especialmente significativos dos cortos párrafos que resumen los festivales de la canción existentes en dichas décadas en América (p. 71) y Europa (p. 200) en especial si tenemos en cuenta que estos últimos fueron –junto con la radio, la televisión y la industria fonográfica– los medios que aseguraron la gran difusión y cobertura de este género.

El trabajo de Arriola es producto de un proceso de investigación sobre fuentes primarias, es decir las producciones musicales (discos del tipo single (S), compacto (EP) y de larga duración (LP) pertenecientes a este repertorio que según el mismo explica

(p. 4) se consultaron principalmente en la Fonoteca Hernán Restrepo Duque de Medellín así como en colecciones privadas (incluyendo los archivos de Discos Fuentes y Codiscos) y con seguridad en su propia colección<sup>19</sup>. Las fuentes adicionales (ante todo información de periódicos y revistas) fueron consultadas en bibliotecas locales y muy probablemente también incorporan información personal de ‘cantantes y miembros de grupos de la época’ quienes muy probablemente también pusieron a disposición sus propios discos (p. 4). Sobra decir que a diferencia de los de Nárval y Hozzman, este no es un libro para leer sino para consultar.

Arriola es –como dijimos– consciente de la magnitud de su labor y se cuida de prevenirnos sobre errores y ausencias indicando que solo en el caso colombiano pretende ser exhaustivo. Sin embargo, la mayor limitación de su trabajo fue la falta de un modelo adecuado que seguir. Sabemos que hay muchos modelos de discografías y que el material a tratar es el que determina el modelo, pero en el caso de la música popular un aspecto fundamental es la completa identificación de la fuente especialmente tratándose de discos. En este caso,

---

19 En esta época, los singles (o sencillos, S) que contenían dos canciones, uno en cada cara, se fabricaron en discos de resina (shellac) de diez pulgadas (10") grabados a 78 revoluciones por minuto (rpm) o de plástico (polivinilo) de siete pulgadas (7") a 45 rpm; los EP (Extended Play o Compactos en el caso de Colombia), contenían por lo regular dos canciones en cada cara y se grababan en discos de plástico de siete pulgadas a 45 rpm en Estados Unidos y Europa y a 33 1/3 rpm en Colombia y otros lugares de América Latina. Los LP (Long Play o Album) se fabricaban en discos de plástico de diez o doce pulgadas a 33 1/3 rpm y podían contener alrededor de doce minutos de música en los de 10" y veinte en los de 12". Los más comunes fueron estos últimos y el número de canciones por cara se estandarizó en seis o siete en cada una. En el caso de los S, la cara (o lado) A contenía la canción más importante o la que potencialmente se consideraba que se convertiría en éxito (hit). Los sencillos (singles) con dos lados A inventados por The Beatles en diciembre de 1965 con su disco *We can work it out*/"Day Tripper" (Parlophone R5389) parecen no haberse generalizado en el ámbito hispanico.

Arriola solo incorpora la información básica, tipo de disco y compañía discográfica pero no incluye la documentación de los discos (numero, serie, etc.) fundamentales en los intentos de datación de un material que como se dijo arriba muy rara vez incluye fecha de fabricación. Sin embargo, Arriola incluye algunas fechas pero esto también es problemático pues en este terreno es muy importante citar la autoridad de dichas fechas, generalmente provenientes de avisos de prensa, entrevistas u otro tipo de información ausente en las fuentes primarias ya citadas. Otro carencia del trabajo es la falta de información sobre los autores de las canciones, esencial en repertorios como este donde el concepto de los 'covers' y versiones fue fundamental para su desarrollo y difusión. Por último, las fotografías usadas por Arriola, ninguna de ellas debidamente identificada, provienen de diferentes fuentes y algunas son muy valiosas al ser las únicas conocidas para determinados artistas.

## Conclusiones

A pesar de las limitaciones ya mencionadas –en especial al tomarlos como fuente histórica- los textos de Nárval y Hozzman son testimonios vitales, honestos y no solo útiles sino esenciales para comprender lo ocurrido en la música y cultura popular en Colombia en esa importante década. Por su parte, el de Arriola también a pesar de sus falencias constituye un gran aporte a la documentación y es también una fuente imprescindible en el proceso arriba citado. Además, todos ponen en evidencia la gran importancia de los medios de comunicación y de la industria fonográfica y del espectáculo en la conformación de los mencionados movimientos musicales, al igual que de sus géneros y estilos.

Cada uno de estos libros podría reelaborarse y expandirse. En el caso de Hozzman, la segunda parte podría convertirse en una obra independien-

te y, a través de un tratamiento más equilibrado, ampliar su testimonio sobre los años ochenta y noventa. Lo ya mostrado, es decir, el buen conocimiento de las entrañas de la industria fonográfica y del espectáculo, asegurarían una obra útil y novedosa para un periodo en el que la bibliografía era aún muy escasa. En el caso de Nárval, también se podría pensar en dos trabajos, refinando su intuición literaria para expandir lo mostrado en el ya comentado capítulo X. Por otra parte, sería útil expandir su testimonio personal sobre los años que trata (1965-70) y el ambiente musical que conoció de primera mano, ya que lo que nos presenta está muy condensado. El trabajo de investigación que hizo y que sabemos que puede profundizar, aseguraría un resultado con detalles mejor localizados en el tiempo y tendría sin duda in gran valor histórico.

El caso de Arriola es especial pues al tratarse como dijimos de un trabajo de intención enciclopédica su reelaboración tendría varias alternativas. La primera opción es la de concentrarse en el material colombiano y expandirlo en forma de catalogo y discografía sistemática. Esta sería una labor que le tomaría sin duda varios años y que también se podría ampliar a las otras secciones aunque –como el mismo advierte- tendría que desarrollarse en varios volúmenes. La inclusión de números de discos, información sobre autores y diferentes ediciones de canciones y discos, podría convertir su trabajo en el manual de consulta obligado para este repertorio en el caso colombiano. Además, década y media después de su publicación inicial, infortunadamente, será necesario incluir las fechas de fallecimiento de artistas y compositores y como dijimos arriba la identificación adecuada a aquellas fotografías que son fuentes únicas. Esta información aumentaría el valor de su colección de fotografías que a pesar de su dispar calidad convierte a su libro en el úni-

co sitio donde se pueden encontrar ciento sesenta fotografías de artistas colombianos de este periodo. Creemos que las secciones adicionales (España, América Latina y el Caribe) podrían completarse sin ánimo de ser exhaustivos y como dijimos, serían un material de referencia básico para complementar el material nuevo aparecido sobre este tema en los últimos años. Como ya dijimos en su texto Arriola incluye un interesante llamado a la colaboración de los lectores con el ánimo de subsanar las fallas de su trabajo En el caso de una segunda edición la solución ideal sería hacerla en forma de base de datos electrónica con base en internet. Tal vez el mejor ejemplo de esto sea hoy la *Discography of American Historical Recordings* del Departamento de Colecciones Especiales de la Biblioteca de la Universidad de California, Santa Bárbara<sup>20</sup>.

En el caso de poco probables segundas ediciones lo otros dos libros necesitarían un índice, algo que el lector que los usa como fuente histórica termina construyendo. Esto no es su culpa, pues en general los libros publicados en Colombia no tienen índices, aunque los autores y editores piensen que sí, al confundirlos con la tablas de contenidos, con las que cuentan las obras de Nárval y Hozzman y desafortunadamente no la de Arriola. En textos como estos, el índice es fundamental y es, por ejemplo, uno de los logros del libro de Anka, suponemos que más por la buena tradición editorial anglosajona que por insistencia del autor.

Concluyendo, es de lamentar que ninguno de los textos haya sido sometido a una verdadera labor editorial; es decir, a una discusión con los autores sobre qué porciones del texto eran relevantes y contribuían al tratamiento del tema y

cuáles, a pesar de ser caras a sus autores debían ser omitidas para reforzar los logros y evitar que se oscurecieran a la sombra de lo irrelevante.

Finalmente, por distintas razones, ninguno de los tres libros comentados circula en las librerías. Dos de ellos por ser ediciones de autor (Arriola y Nárval) y el de Hozzman, al formar parte de esas colecciones que, por desconfianza, arraigada burocracia y falta de vocación de divulgación de las instituciones oficiales que las producen, se deteriora en depósitos y bodegas. Del trabajo de Nárval se imprimieron 2.200 ejemplares y de los de Arriola y Hozzman no sabemos cuántos, aunque en el caso de Hozzman, al tratarse de una publicación bien subvencionada es muy probable que no fueran pocos, así que de seguro quedan todavía muchos ejemplares de ambos libros. Para los interesados, una visita a Facebook puede ser una buena forma de encontrar a los autores y sus obras. Como queda dicho, en todos los casos – y también por diferentes razones- su lectura vale la pena.

---

<sup>20</sup> DAHR, en ADP-UCSB, *American Discography Project*, University of California, Santa Barbara Library, <http://adp.library.ucsb.edu/>