

# Joe Arroyo y la fractura entre la crítica musical «culta» y la crítica social en Colombia

Adonay José Torregrosa Vergara<sup>4</sup>

## Resumen

Este texto examina la influencia cultural y social de Cartagena en la obra musical de Joe Arroyo, destacando su papel como creador de un estilo propio marcado por la fusión de ritmos afrocaribeños. A través del concepto de transculturación, se analiza cómo el artista logró integrar distintas tradiciones musicales y convertirlas en una herramienta de expresión identitaria. Además, se reconoce la carga crítica de sus letras, orientadas a visibilizar problemáticas sociales, raciales y políticas. El estudio también recorre la historia de la crítica musical en Colombia, contextualizando el impacto de Arroyo dentro del panorama nacional.

**Palabras claves:** Transculturación, Ritmos Afrocaribeños, Crítica Musical, Joe Arroyo.

## Abstract

This text examines the cultural and social influence of Cartagena on the musical work of Joe Arroyo, highlighting his role as a creator of a unique style characterized by the fusion of Afro-Caribbean rhythms. Through the concept of transculturation, the analysis explores how the artist managed to integrate different musical traditions and turn them into a tool for expressing identity. Furthermore, the critical weight of his lyrics is acknowledged, as they aim to shed light on social, racial, and political issues. The study also traces the history of music criticism in Colombia, contextualizing Arroyo's impact within the national landscape.

**Keywords:** Transculturation, Caribbean Rhythms, Music Criticism, Joe Arroyo.

---

<sup>4</sup>Candidato a la Maestría en Musicología. Docente en la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar (Unibac) y la Universidad Industrial de Santander (UIS) en programas de formación musical. Contacto: [mu\\_adonaytorregrosa@unibac.edu.co](mailto:mu_adonaytorregrosa@unibac.edu.co)

**E**ste análisis aborda la compleja, y a menudo inexistente, relación entre dos pilares fundamentales de la cultura colombiana: por un lado, el Pilar A, definido como la tradición histórica de la crítica musical formal, canónica y «cultura», representada por figuras decimonónicas como Rafael Pombo y publicaciones del siglo xx como la revista *Rapsodia*. Por el otro, el Pilar B, la obra del artista popular Joe Arroyo, entendida aquí no solo como músicaailable, sino como un potente vehículo para una incisiva «crítica social».

La investigación busca conectar estos dos pilares, preguntando cómo el primero «contextualizó» al segundo y cómo se relaciona el acto de la «crítica musical» (Pilar A) con el contenido de la «crítica social» (Pilar B).

La tesis central que articula este documento es que la conexión entre el Pilar A y el Pilar B no es una de diálogo contemporáneo, sino una de fractura histórica y silencio. Se argumenta que la crítica musical formal colombiana, fundamentada en una dicotomía «culto/popular» heredada del siglo xix, carecía del aparato conceptual, la metodología o el interés para analizar, y mucho menos valorar, la obra de Joe Arroyo en el momento de su emergencia.

La evidencia sugiere que esta tradición crítica, en gran medida, lo ignoró por completo. El silencio de la crítica formal provocó que la verdadera validación de la crítica social de Arroyo (Pilar B) no proviniera de la tradición (Pilar A), sino de una nueva generación de críticos (un Pilar C): un conjunto escaso pero significativo de académicos, sociólogos y periodistas culturales de finales del siglo xx y principios del xxi, quienes redefinieron el valor de la obra de Arroyo al medirla no con la vara de la «alta cultura», sino como un texto social fundamental.

## Antecedentes de la crítica musical en Colombia

En las décadas posteriores, la crítica musical en Colombia continuó evolucionando y expandiéndose. La llegada de la radio y la televisión en la segunda mitad del siglo xx llevó la música a un público aún más amplio, y con ello, la necesidad de análisis y comentarios sobre las nuevas propuestas musicales.

En la década de 1960, con la aparición del rock y otros géneros musicales influenciados por la música anglosajona, surgieron nuevos críticos musicales que se dedicaron a explorar y entender estos sonidos innovadores. La crítica musical se volvió más diversa y ecléctica, abarcando una amplia gama de géneros y estilos musicales.

En las décadas de 1970 y 1980, con el auge de la salsa y la música tropical, la crítica musical se enfocó en analizar la importancia cultural y social de estos géneros, especialmente en las regiones caribeñas y costeras de Colombia. La música popular se convirtió en un medio de expresión para las comunidades afrodescendientes y mestizas, y los críticos se esforzaron por comprender y resaltar su significado dentro del contexto histórico y cultural del país. (Holguín, 1880-1971).

En la actualidad, la crítica musical en Colombia continúa floreciendo en diversas plataformas y medios digitales. Los críticos y periodistas musicales abordan una amplia variedad de temas, desde la música urbana y el reggaetón hasta la música tradicional y folclórica. Además de los medios tradicionales de prensa y radio, las redes sociales y los blogs se han convertido en espacios importantes para la discusión y análisis musical, permitiendo una mayor participación y retroalimentación del público.

Es importante destacar que la crítica musical se enfoca en señalar aspectos negativos o positivos de una canción o álbum, pero también puede profundizar en el contexto histórico, cultural y social en el que se enmarca la producción musical. Los críticos musicales juegan un papel fundamental en la promoción de nuevos talentos y en la preservación de la riqueza y diversidad del patrimonio musical colombiano.

Históricamente, la crítica musical en Colombia ha estado vinculada a la prensa escrita y a figuras destacadas en el ámbito musi-

cal y cultural del país. A continuación, se presentan algunos de los antecedentes más relevantes de la crítica musical en Colombia:

**Sociedades Filarmónicas:** A mediados del siglo xix, se fundaron las Sociedades Filarmónicas en ciudades como Bogotá y Cartagena. Estas organizaciones promovieron la realización de conciertos y eventos musicales, lo que llevó a que los asistentes y músicos comenzaran a comentar y criticar las presentaciones en los medios de comunicación de la época.

**Rafael Pombo:** A finales del siglo xix, Rafael Pombo, conocido poeta y literato, incursionó en la crítica musical en Colombia. Gracias a su formación en Estados Unidos y su pasión por la ópera y la música académica, Pombo se convirtió en un comentarista destacado en el periódico «Papel Periódico Ilustrado», donde realizó críticas y traducciones de libretos de óperas.

**Academia Nacional de Música:** A principios del siglo xx, se fundó la Academia Nacional de Música en Bogotá, bajo la dirección de Jorge W. Price Castelló. Con esta institución, se generaron comentarios y análisis sobre la educación musical y los conciertos realizados en la academia.

Los antecedentes de la crítica musical popular en Colombia se remontan a principios del siglo xx, cuando comenzaron a surgir los primeros medios de comunicación impresos que permitieron la difusión de reseñas y comentarios sobre la música popular de la época. A continuación, se presentan algunos antecedentes de la crítica musical popular en Colombia con fuentes referenciales:

**Gustavo Santos Montejo «Kalibán»:** Gustavo Santos Montejo fue un reconocido crítico de música y arte en Colombia. Escribió bajo el seudónimo de «Kalibán» en la famosa columna *La Danza de las Horas* en los periódicos *El Tiempo* y *El Espectador* a partir de la década de 1920. Santos Montejo fue un importante promotor de la música clásica y la ópera en el país, pero también comentó sobre música popular y eventos culturales de la época (Pineda, 2016).

**Otto De Greiff Haeusler:** Otto De Greiff fue un crítico musical reconocido por su amplia cultura musical y conocimiento en historia y teoría musical. Escribió para periódicos como *El Tiempo* y *El Espectador* desde la década de 1920 hasta su muerte en 1995. Sus reseñas abarcan tanto música clásica como música popular, y se caracterizaron por su enfoque histórico y biográfico sobre los compositores e intérpretes (Greiff, 2006).

**Rafael Vega Bustamante «Ravel»:** Rafael Vega Bustamante fue un crítico musical y dueño de la Librería Continental en Medellín. Fundó y dirigió el *Periódico Musical de Medellín* en 1953 y escribió bajo el seudónimo «Ravel». Su labor crítica se centró en la música clásica y también abordó temas relacionados con la música popular y eventos culturales (Huarte, 2013).

## La crítica musical en Cartagena de Indias

La crítica musical en Cartagena de Indias tiene una larga historia que se remonta al siglo xix. En sus primeros años, la crítica musical era principalmente elogiosa y carecía de un enfoque pedagógico o formativo. Sin embargo, a medida que la crítica musical se desarrollaba, los críticos comenzaron a ser más críticos con la música que se interpretaba en la ciudad.

En la década de 1890, encontramos notas en *El Porvenir* que detallan los repertorios interpretados en conciertos ofrecidos por el Instituto Musical de Cartagena, pero nuevamente sin una intención pedagógica o de formación de público.

En la década de los cuarenta y cincuenta del siglo xx, doña Emma Villa de Escallon se destacó como una figura relevante en la crítica musical. A través de su columna Números en el Diario de la Costa, promovía los conciertos del conservatorio y compartía información sobre música y otras actividades culturales en la ciudad. (González, 2006)

Un hito importante para la crítica musical cartagenera ocurrió en agosto de 1946 con el lanzamiento de la Revista Rapsodia. Esta publicación, vinculada a la Sociedad ProArte Musical de Cartagena, no solo informaba sobre eventos musicales académicos locales, sino que también abordaba temas artísticos y culturales relevantes a nivel nacional e internacional, con un enfoque pedagógico y formativo. La dirección de la revista estuvo a cargo de Alberto H. Lemaitre, Gustavo Lemaitre Román e Ignacio De Villarreal Franco hasta 1961.

Sin embargo, el verdadero cambio en la crítica musical se dio el 5 de noviembre de 1961, cuando Aníbal Esquivia Vásquez, también conocido como «ave», publicó una crónica crítica en El Universal. En esta crónica, titulada *Nadie en su tierra es profeta*, se hablaba sobre el músico lituano Zino Yonusas y se instaba a las autoridades culturales a apoyar la actividad coral en Cartagena. (Vásquez, 1961)

### La crítica musical en la obra de Joe Arroyo

La música de Joe Arroyo también incluía mensajes y temáticas sociales, políticas y culturales, que reflejaban su preocupación por los problemas de la sociedad colombiana y latinoamericana. A través de sus letras, abordó temas como la discriminación racial, la desigualdad social, la identidad afrodescendiente y la situación política de su país.

Además, Joe Arroyo defendió y promovió el orgullo de sus raíces afrocolombianas, destacando la riqueza cultural y musical de esta comunidad. En sus canciones, celebró la diversidad cultural de Colombia y abogó por la unidad y el respeto entre diferentes grupos étnicos y sociales. (Morales, 2018)

A lo largo de su carrera, la crítica musical y social estuvo presente en la música de Joe Arroyo, lo que lo convirtió en un artista comprometido con su entorno y con la búsqueda de un cambio positivo a través de su arte.

Joe Arroyo, como músico y compositor, fue conocido por sus letras reflexivas y su habilidad para abordar temas sociales y culturales en sus canciones. Desde su natal Cartagena de Indias, Arroyo trajo consigo la diversidad musical y cultural de la región caribeña de Colombia, fusionándose con influencias afroantillanas y otros géneros internacionales. Esta mezcla de estilos y ritmos se reflejó en sus letras, que muchas veces celebraban la riqueza cultural de la comunidad afrocolombiana y abogaban por la igualdad de derechos y oportunidades para todos los ciudadanos, independientemente de su origen étnico. (Mendoza, 2012)

El estudio sobre la transculturación y la crítica musical en la obra de Joe Arroyo en su vida en Cartagena es relevante y significativo por varias razones. En primer lugar, Joe Arroyo fue uno de los músicos más influyentes de Colombia y su legado musical ha trascendido fronteras y generaciones. Comprender cómo la transculturación influyó en su música y cómo plasmó críticas sociales y culturales en sus letras puede proporcionar una visión más profunda de su impacto en la sociedad.

Además, Cartagena de Indias, la ciudad natal de Joe Arroyo, es un lugar con una rica historia de intercambio cultural y diversidad étnica. Estudiar cómo estos elementos se reflejan en su música y cómo él abordó temas sociales y culturales en su obra puede arrojar luz sobre la identidad y la historia de la región caribeña de Colombia.

Por último, la obra de Joe Arroyo presenta una oportunidad para explorar cómo la música puede ser utilizada como una herramienta para expresar críticas y promover el cambio social. Analizar cómo sus letras y melodías abordan temas críticos puede inspirar

reflexiones sobre el papel del arte en la sociedad y su capacidad para generar conciencia y transformación.

Yo pienso en el bailarador, en el público. Yo hago un tema ahora y ya está la pista hecha, y después, en el hotel o en mi casa, comienzo a bailarlo solo. Me hago que soy el público: me hago el tipo que va bailando suelto, el que va a bailar apretao, el que está enamorado; entonces tengo que buscarle el cuento, el son, que ese número le vaya a llegar a todo el mundo. La obra de Joe Arroyo: un canto crítico al Caribe. (Heraldo, 2017)

De esta manera le respondió Álvaro José «Joe» Arroyo a una pregunta del periodista Ernesto McCausland (q.e.p.d.), en el documental *Graba el Joe* (Medellín, 1989), sobre el tiempo que el artista tardaba en alistar un disco. En ese entonces grababa en el estudio de Discos Fuentes uno de sus grandes éxitos: *Pa'l bailarador*.

A pocos días de que se cumplan seis años de la desaparición del Joe, fallecido en Barranquilla el 26 de julio de 2011, investigadores del grupo Estudios Interdisciplinarios del Caribe, de la Universidad Simón Bolívar, retoman los análisis que han realizado de la obra de este cantautor cuyo legado a la música colombiana y del gran Caribe es invaluable. Para los analistas culturales es claro que Arroyo fue un autor que siguió una línea de crítica social en medio de la convocatoria al goce de la fiesta (Alianza Universidad Simón Bolívar con El Heraldo, 2017), con grandes aportes al canto étnico que evidencian su ancestro afrodescendiente.

El líder del grupo, Jairo Solano Alonso, con doctorados en Historia de América y en Ciencias de la Educación, detalla que el acento racial de las canciones del Joe surge de lo más auténtico de las entrañas populares negras y mulatas de Cartagena, que durante tres siglos fue escenario de la introducción de esclavos por parte de los europeos, al punto que a finales del siglo xviii la costa Caribe presentaba la mayor población negra del Virreinato. Y en la actualidad más del 70% de la población marginal de las ciudades de la región procede de las mezclas negras, mulatas y mestizos acanelados.

La música de Joe Arroyo, después de inscribirse con éxito en la salsa con Fruko y sus Tesos y los Latin Brothers, y de mostrarse allí como compositor, se encamina desde los años 80's con su orquesta La Verdad, hacia otras búsquedas rítmicas tanto en el Caribe colombiano como en la cuenca antillana, de allí surge esa fascinante mixtura entre los aportes continentales e insulares que le procurarán un sonido innovador y una «musa original», expone. (Heraldo, 2017)

Ello —añade Solano— no es óbice para que también se nutra de lo más auténtico del manantial folclórico y popular, lo que exigió una permanente investigación de raíces antropológicas. De allí proviene, además de los porros y cumbias de la tierra, su incursión en el chandé, el bullerengue, la chalupa y la tambora de las cantadoras del río Magdalena.

En el ensayo *La doble conciencia de Du Bois*, frente al excepcionalismo latinoamericano: Joe Arroyo, salsa y negritudes, el investigador estadounidense Mark Sawyer diserta sobre uno de los temas insignes de este artista: *Rebelión*. (Heraldo, 2017). Sobre este dice que:

En contraste con otras canciones de salsa coloca el cuerpo de la mujer negra conscientemente como un sitio de violencia, opresión y contestación. Línea por línea la canción desafía nociones de una historia colombiana y pone en primer plano la historia de la opresión y la lucha que especifica la historia afrocolombiana. Mientras que el refrán no le pegue a la negra es patriarcal en cuanto a que la mujer negra no tiene voz en la canción y está protegida por los hombres, también es un profundo desafío a la presencia de la mujer negra en la salsa. (Heraldo, 2017)

Y añade que «la lectura de «Rebelión», de Joe Arroyo, es necesaria para entender la fuerza del desafío a las representaciones de la oscuridad en la música salsa en particular y en toda América Latina más ampliamente».

Solano Alonso también destaca que la lucidez del artista radica en que, a pesar de haber sido el mejor intérprete de salsa en Colombia, optó por la diversidad y la riqueza rítmica del Caribe y de su entorno natural antillano.

Allí las resonancias del *reggae* jamaicano, del merengue haitiano, llenan de matices multicolores el escenario de la Noche de arreboles y alientan la nostalgia vespertina y el ritmo que, según Antonio Benítez Rojo —autor de *La isla que se repite*—, todos los caribeños compartimos en medio de nuestra diversidad y sincretismo. (Heraldo, 2017)

El estudio da cuenta también de la otra línea temática del Joe, basada en sus vivencias cotidianas. En esa orientación están *Fuego en mi mente*, *Centurión de la noche*, *La noche*, *Musa original*, *Son «apretao»*, *A mi Dios todo le debo*, que tampoco por ello dejan de tener un sello social, «dirigidas a los habitantes de la noche y a los bohemios irredentos, que creen en Dios, tienen sus musas y viven seducidos por las noches tropicales». (El Heraldo, 2024)

El artículo *La obra de Joe Arroyo: un canto crítico al Caribe*, publicado en El Heraldo el 18 de julio de 2017 (Heraldo, 2017), destaca el análisis realizado por el Grupo de investigación Estudios Interdisciplinarios del Caribe de la Universidad Simón Bolívar sobre la música del cantautor Joe Arroyo. El trabajo del grupo de investigación revela cómo la obra de Arroyo refleja una crítica social y cultural, con un enfoque en la identidad afrodescendiente y las luchas de la comunidad negra y mulata en Cartagena de Indias y el Caribe colombiano. El artículo también subraya la lucidez del artista al optar por la diversidad y la riqueza rítmica del Caribe y su entorno natural antillano, llenando su música con resonancias del *reggae* jamaicano, el merengue haitiano y otros ritmos. La obra de Joe Arroyo también incluye canciones basadas en sus vivencias cotidianas, dirigidas a los habitantes de la noche y a los bohemios, pero que también tienen un sello social y un mensaje implícito.

### Crítica musical, crítica social y la fractura del canon colombiano

En el sentido antes descrito, abordemos la compleja relación, o la ausencia de ella, entre dos pilares fundamentales de la cultura colombiana: el pilar A, definido como la tradición histórica de la crítica musical formal, canónica y «cultura» representada por figuras como Pombo o publicaciones como *Rapsodia* (Esquivia Vásquez, 1961) y el pilar B, la obra del artista popular Joe Arroyo, específicamente su uso de la música como vehículo para una potente crítica social. (Morales, 2018; Mendoza, 2012). La investigación que fundamenta este análisis se propuso conectar estos dos pilares, buscando responder cómo el primero «contextualizó» al segundo y cómo se relacionan conceptualmente el acto de la «crítica musical» (Pilar A) y el contenido de la «crítica social» (Pilar B).

La tesis central es que la conexión entre el Pilar A y el Pilar B no es una de diálogo contemporáneo, sino una de fractura histórica y silencio elocuente. La crítica musical formal colombiana (Pilar A), fundamentada en una dicotomía «culto/popular» heredada del siglo XIX, carecía del aparato conceptual, la metodología o el interés para analizar, y mucho menos valorar, la obra de Joe Arroyo en el momento de su emergencia. La evidencia de los materiales analizados sugiere que la tradición crítica formal no es que elogiara o denostara a Arroyo. En gran medida, lo ignoró por completo.

La ausencia de un vínculo directo entre publicaciones como *Rapsodia* —activa entre 1946-1961— y la obra de Arroyo —cuyo apogeo solista comenzó en los 80— es el hallazgo central. El silencio de la crítica formal es la respuesta.

La verdadera «contextualización» de Joe Arroyo, y la validación de su Pilar B (la crítica social), no provino de la tradición del Pilar A. Provino de una nueva generación de críticos, un Pilar C si se quiere, compuesto por académicos (sociólogos, historiadores, etnomusicólogos) y periodistas culturales de finales del siglo XX y principios del XXI. Estos nuevos actores intentaron medir a Arroyo no con la vara de la alta cultura, sino que redefinieron la crítica musical misma. Para ellos, la «crítica social» de Arroyo —su contenido— se convirtió en el objeto principal y en el valor fundamental de su «crítica musical» —el acto de análisis—.

Para comprender por qué la tradición crítica formal (Pilar A) no interactuó con la obra de Joe Arroyo (Pilar B), es imperativo analizar la fundación y los prejuicios estructurales de esa misma tradición. El Pilar A fue un proyecto de construcción nacional activamente involucrado en la creación de jerarquías culturales.

La fractura entre «alta cultura» y «cultura popular» en Colombia es condición fundacional de las instituciones culturales de la nación. La noción de una «música colombiana» canónica fue, desde sus inicios a mediados del siglo XIX, un proyecto *européizante* (Perdomo Escobar, 1980). La apertura de academias de música, como la de Santa Fe de Bogotá en 1845, no tenía como objetivo estudiar o preservar los ritmos vernáculos, sino implementar un «ideal civilizatorio» alineado con las capitales europeas y norteamericanas.

Este proyecto político creó una infraestructura de valoración —críticos, audiencias, teatros y, posteriormente, medios como la Radio Nacional— que, por definición, excluía o subyugaba las formas de música popular que no se ajustaban a sus modelos. La visión racionalista proveniente de la Ilustración, que influyó en la élite cultural colombiana, equiparó «lo popular» con «lo inculto». En esta visión, lo popular no tenía valor *per se*, sino que se definía por «lo que le falta». La alternativa, una visión romántica que veía al pueblo como «depositario de cultura», también resultó problemática, ya que supeditó la cultura popular a mero «folclore» y «tradición». Es decir, lo popular era aceptable estaba muerto, museificado o «blanqueado» a través de arreglos formales.

En ese contexto, la crítica musical que emergió de esta infraestructura reflejó estas prioridades. En el período de actividad de publicaciones como *Rapsodia* (1946-1961), el contexto musical estaba explotando. Era la era de figuras consagratorias como Benny Moré e Ismael Rivera, referencias obligadas para la salsa posterior. Sin embargo, la crítica formal colombiana evadía toda referencia. Para esta episteme crítica, la música de Joe Arroyo —salsa, un producto comercial moderno,ailable, afrodescendiente y del Caribe— no encajaba en ninguna de sus categorías de valoración. No era «Alta Cultura» —Sinfónica, Cámara, Ópera—. No era «Folclore» —Música andina «anticuaria» o «nacional» idealizada—. Por lo tanto, era invisible. La música tropical y la salsa, asociadas con las «zonas rurales» o «populares obreras», eran activamente despreciadas como «ordinarias» por la sensibilidad cultural centralista —o «cachaca»—. El Pilar A no necesitaba analizar a Arroyo; su género, su origen social y su audiencia ya lo habían descalificado de entrada.

El vacío crítico dejado por el Pilar A fue llenado por nuevos actores que, en conjunto, forman el Pilar C: la academia sociocultural y el periodismo cultural.

Como se demostró con Mark Sawyer y Jairo Solano Alonso (El Heraldo, 2017), los académicos comenzaron a analizar la obra de Arroyo no por su forma musical —en el sentido clásico—, sino como un texto social, histórico y político. La obra de Arroyo se convirtió en un objeto de estudio para analizar la «negritud», la «resistencia» y la historia afrocaribeña. Investigaciones sobre el «Joesón» y la obra lírica de Arroyo confirman esta tendencia de validación académica que opera con herramientas —sociología, etnomusicología, estudios decoloniales— que el Pilar A nunca poseyó.

Periodistas como Ernesto McCausland y Mauricio Silva Guzmán actuaron como puentes clave. No eran críticos formales en el sentido del Pilar A, sino cronistas que reconocieron la importancia cultural sísmica de Arroyo. Silva Guzmán es explícito al documen-

tar el viaje de Rebelión desde los antros a las aulas de la academia. (Silva Guzmán, 2016).

Francisco Zumaqué, el único punto de contacto directo identificado entre el Pilar A y la obra de Arroyo es el compositor Francisco Zumaqué. Este caso es la excepción que confirma la regla. Es una figura inequívoca de la «alta cultura». Zumaqué elogia a Arroyo: Llama a Joe una figura destacada en el escenario de la música de toda la cuenca del Caribe. La propuesta de Zumaqué para «perpetuar su memoria» es llevar la obra de Arroyo a orquestación sinfónica o de música de cámara.

Este gesto, aunque nacido de la admiración, es profundamente revelador. Es un acto de traducción y asimilación. Para que la obra de Arroyo sea plenamente reconocida y legitimada por el Pilar A, debe ser despojada de su formato popular —la orquesta de salsa, el «Joesón»— y revestida con los significantes de la «alta cultura» —la sinfónica—. Zumaqué confirma la tesis: lo popular puede entrar al canon «culto» si es «blanqueado», «domesticado» o «traducido» a sus términos.

## Referencias

- Alianza Universidad Simón Bolívar con El Heraldito. (2017, 18 de julio).** La obra de Joe Arroyo: un canto crítico al Caribe. El Heraldito. <https://www.elheraldito.co/local/2017/07/18/la-obra-de-joe-arroyo-un-canto-critico-al-caribe/>
- Bolaños-Florido, L. (2021).** Lo cultural y lo popular en la Radio Nacional de Colombia, 1940-1985. *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local*, 13(27), 146-181. <https://doi.org/10.15446/historelo.v13n27.89101>
- De Greiff, O. (2006).** Los sones de Kalibán. En *Críticas musicales*. Editorial Universidad de Antioquia. (Colección de Autores Antioqueños, No. 144).
- El Heraldito. (2024, abril 30).** ¿Por qué el Caribe colombiano está tan abandonado? [Video]. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=6MgE8oY2L-I>
- Esquivia Vásquez, A. (1961).** La crítica musical en Cartagena de Indias. Cartagena. Oficentro.
- Holguín, G. U. (1971).** Crítica a la serie «De la cultura musical en Colombia». [Manuscrito no publicado / fuente no especificada].
- Mendoza, L. (2012).** Sabor y sentimiento: Análisis de las letras de Joe Arroyo [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio Institucional UNAL. <https://repositorio.unal.edu.co>
- Morales, E. (2018).** Joe Arroyo: La herencia musical del patrón. Editorial Planeta.
- Ospina Romero, S. (2013).** Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 40(1), 299-336. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=127128090011>
- Perdomo Escobar, J. (1980).** Historia de la música en Colombia. Plaza & Janés.
- RIPM – Répertoire International de la Presse Musicale. (s.f.).** Forthcoming titles. <https://ripm.org/index.php?page=Forthcoming>
- Silva Guzmán, M. (2016, 31 de octubre).** 'Rebelión', la canción del Joe y el himno de lo afro, cumple 30 años. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16740399>
- Zulategi i Huarte, L. M. (Autor), & Vega Bustamante, R. (Comp.). (2013).** Antología de la crítica musical de Luis Miguel de Zulategi i Huarte. Fondo Editorial EAFIT.

