

# LA OMNIPRESENCIA DE LA POLIFONÍA MUSICAL CARIBE EN BARRANQUILLA

JAIRO SOLANO ALONSO<sup>1</sup>

## CONTRIBUCIÓN DEL UNIVERSO MUSICAL DEL CARIBE A LA ALEGRÍA DEL MUNDO

La música, que reside y se hace omnipresente en Barranquilla es una síntesis afortunada de todas las melodías y ritmos del Caribe, tanto continental como insular. Región privilegiada que a pesar del dolor y el sojuzgamiento material y espiritual de sus gentes ha sido la que más “ha contribuido a la alegría del mundo”, (Quintero, 1998, p.13) a pesar del desarraigo, de las diásporas y de la ignominia de la dominación de los cuerpos torturados (Quijano, 2009, pp.36-38) y esclavizados. Bien se ha dicho que la música es “resumen de dolor y alegría, es el espejo delicado que refleja todo lo que siente y vive el hombre”. Esos viajeros forzados a zarpar “agobiados por nostalgias y recuerdos abrumados por todo lo que significa el horizonte y el ritmo ilimitado del mar”.

Para la gestación de la música del Caribe “se comenzaron a aunar las tres sangres musicales con insospechadas herencias. Así, poco a poco, se iría manifestando la inmensa riqueza musical de los indígenas, español y negro. De la amalgama de estas tres sangres seguirá brotando lo que puede llamarse folclor, lo que de los siglos va quedando como resumen, encuentro de señales, signos o sonidos propios” (Escobar, 1983, p.119).

<sup>1</sup> Investigador Emérito Colciencias 2016, Doctor en Historia de América, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla España, Doctor en Ciencias de la Educación, Universidad de Cartagena, Docente Investigador Universidad Simón Bolívar. jsolano@unisimonbolivar.edu.co

## **ANTECEDENTES: LA MÚSICA EN BARRANQUILLA EN EL SIGLO XIX**

Alguna vez escribí que una de las notas predominantes de Barranquilla era su musicalidad omnipresente. Siempre quise explorar la génesis de la inclinación congénita de sus habitantes hacia la armonía, el ritmo y la melodía. Esta actitud si bien se observa durante todo el año, es mucho más acentuada en el carnaval, en ese período especial que entraña desde sus remotos orígenes una verdadera conmoción en el alma de los barranquilleros (El Promotor, 1871).

Un examen del carnaval a través de todas las épocas históricas de las que tenemos huella periodística o documental nos revela diversas estructuras invariantes de orden sociológico y cultural que permanecen en el tiempo y son el sello característico de la fiesta, una de ellas es el cultivo de las expresiones danzarias y su soporte fundamental: la música.

En este capítulo se pone de presente cómo en la prensa hay rastros del cultivo de la música en Barranquilla, durante el último tercio del siglo XIX cuando la ciudad que entonces contaba 12 mil habitantes y poseía numerosas bandas que cultivaban el arte musical con fuerte influencia europea, especialmente italiana y alemana.

Hacia 1888 se menciona la existencia de un Colegio Musical, donde se enseñaba composición, armonía y arreglos, a tiempo que se revela la existencia de numerosos pianos y otros instrumentos musicales en la ciudad, lo que significa una notable actividad musical de partitura y que solo después se adoptan y adaptan aires musicales empíricos.

Hacia el final de siglo se destacó la agrupación llamada Banda Fraternidad que interpretaba temas de Rossini, Verdi y Paganini. (El Promotor, 1890) Como puede advertirse, la música de moda en el mundo también surcaba el cielo de nuestro carnaval y a la vez, ya poseíamos reconocidos intérpretes y compositores; por lo demás, visitaban habitualmente a Barranquilla compañías de ópera, zarzuela y teatro que actuaban hacia los años 70 en el Ateneo

y que coexistían con la música popular de gaitas y pitos que germinaba en nuestros campos y en los sectores populares de la emergente ciudad.

### **EL INTERCAMBIO CULTURAL DE BARRANQUILLA CON EL CARIBE, SU ENTORNO NATURAL: LA INNOVACIÓN**

Barranquilla ha sido una esquina luminosa y sonora que participa del alma antillana, una “Isla Encallada” en el continente un vértice de encuentro, un eje de confluencias de las gentes que comparten como *Mare Nostrum*, el mismo piélagos marino. Por ello, por los patrones lingüísticos similares, por la raíz mocaná, la impronta andaluza, y el vigoroso aporte negro, la ciudad que se levanta en el estuario del Magdalena es tan atrayente para los seres humanos de todos los confines que la eligieron por morada.

La Arenosa siempre fue extrovertida, en toda la amplitud del término, y sus gentes laboriosas y prestas a acoger lo nuevo; por afinidad Barranquilla se relaciona más con Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico, Panamá y Venezuela que con Bogotá; su Meca siempre fue Nueva York y siempre pretendió ser el puerto más importante del Caribe.

En su elipse ascendente de los primeros cuarenta años del siglo XX, cuando su tráfico portuario la erigió como la ciudad más activa del país, trató de conciliar su progreso material con el espiritual, y se empeñó en adornar su espíritu fenicio de frenesí fabril con objetos culturales. Desde principios de siglo dispone de un gran movimiento editorial, en el cual se destaca desde principios de siglo la actividad cultural promovida por *Rigoletto* (1917) y por las revista *Voces* en 1917, y más adelante *Mundial* y *Civilización*. Por lo demás, el Teatro Emiliano recibía compañías de ópera y zarzuela, y desde 1929 sus emisoras difundían los últimos ritmos del mundo y de América, por supuesto.

### **EL ARQUETIPO JAZZ BAND Y LA INNOVACIÓN MUSICAL**

Se sabe que a comienzos de siglo los barranquilleros bailaban *fox trot*, charleston, y acogían con beneplácito la propuesta de jazz en la euforia de los

años 20; por ello era lógico que una de las primeras agrupaciones internacionales que visitó a Barranquilla fuese en 1923, la Panamá Jazz Band.

Esta orquesta deja en Barranquilla a su trompetista Simón Urbina asociado a la música del Himno de Barranquilla, cuya melodía original fue compuesta en honor a los bomberos de Ciudad de Panamá; también se queda en la ciudad Simón Gómez a quien encontraremos dirigiendo la Jazz Band Atlántico hacia los años 30.

Hacia finales de la década del 20 y con el advenimiento del acetato ya empieza a insinuarse la presencia cubana con sus danzones, boleros y sones con la ampliación de la oferta musical. La tradicional música europea que hasta entonces dominaba con sus valsos, polkas, mazurcas y pasodobles empieza a compartir el escenario con ritmos norteamericanos (fox trot, blues y steps), argentinos (tangos) y mexicanos (rancheras y huapangos), puertorriqueña como la plena, dominicana como el merengue y del país andino (danzas, bambucos y pasillos), la música de la Costa se había tomado la calle mas no las partituras.

La visibilidad de la música a través de la prensa suele destacar los espectáculos de los clubes sociales tradicionales y convoca al público en los teatros Apolo, Cisneros y Colombia. Asimismo es notable la instauración en la ciudad de salones populares especialmente dirigidos a las clases medias, todos de grata recordación como impulsores de la idea de modernización e innovación. En estos se afianzaba la idea de origen beisbolero de *el último hit* musical tan arraigada entre los barranquilleros.

La solvencia económica de la ciudad hace que las compañías internacionales como la RCA Victor, tengan sus representantes en Barranquilla, y es así como en la prensa de 1928 se observan páginas enteras de familias barranquilleras que habían obtenido sus *victrolas* (de marca RCA, Brunswick y Panathorpe) y que adicionalmente habían hecho uso de la oferta de discos clásicos y también de los temas de moda. Se observa en la prensa de la épo-

ca que era habitual invitar a los amigos para estrenar en su residencia los últimos éxitos de temporada, adquiridos para animar las numerosas fiestas que se acostumbraban.

La ciudad disfrutaba habitualmente de presentaciones memorables de jazz bands de distintas procedencias que la elegían como destino festivo. Otro hecho destacable es que además de la popularización de gramófonos, y victrolas, se ofrecían al público traganíqueles en los cuales el pueblo accedía a la música del momento.

Por lo expuesto, no es extraño que en la música también los barranquilleiros marquen el paso de los cambios continentales. Por ello, bien pronto en nuestro medio se adopta el modelo norteamericano y se denomina Barranquilla Jazz Band a la orquesta del maestro Luis Felipe Sosa que actuó en la ciudad entre 1925 y 1932. Esta agrupación logra romper el esquema de las *liras* criollas, más apegadas a los valeses y pasillos del interior del país.

Desde la segunda mitad de los años 20 del siglo pasado la música cubana influyó decisivamente en Barranquilla, gracias a la avanzada radiodifusión que permitía que se escucharan, en decenas de receptores locales, los programas que emitían las emisoras cubanas CMQ, Radio Progreso y Cadena Azul. El 8 de diciembre de 1929 se funda la primera emisora radial colombiana, La Voz de Barranquilla, por Elías Pellet Buitrago, y para esos días los importadores de discos de RCA Ezequiel Rosado y Emigdio Velasco, introducen discos de guarachas y sonos cubanos (Solano).

El impulso a las orquestas tipo jazz band se sintió grandemente en una ciudad vertida al exterior como Barranquilla; es así como en las décadas del 20 al 30 compiten en la ciudad la Barranquilla Jazz Band (1927), la orquesta Nuevo Horizonte de Francisco Tomás Rodríguez (1929), la orquesta de la recién fundada HKD, la Voz de Barranquilla, la Orquesta Sosa (1934) y la Orquesta de Julio Lastra de la Voz de la Patria, entre otras.

El carácter popular del son cubano que comportaba la ambigüedad de su origen rural y su adopción urbana, era muy afín al proceso que vivía Barranquilla, centro urbano ascendente en su modernidad, que recibe ritmos de la provincia costeña para transformarlos con su impronta citadina. Veremos después que la característica del bajo anticipado va a ser esencial para constituir el formato no solo de la salsa, sino de diversas innovaciones como el merecumbé colombiano.

### **BARRANQUILLA Y LOS ESPECTÁCULOS INTERNACIONALES**

La ciudad se acostumbró desde siempre a los espectáculos internacionales, quizá por orden superior de los sellos disqueros, Barranquilla era destino obligado de los artistas de moda. Es así como en 1935, se recibe apoteósicamente a Carlos Gardel, y en el mismo año el Teatro Colombia se estremece con la presentación del Trío Matamoros, artistas puertorriqueños como Johnny Rodríguez en 1938; en 1940 recibe al gran compositor boricua Rafael Hernández, y su conjunto Victoria, que trajo como vocalistas a la famosísima Mirtha Silva y el no menos legendario Félix A Rodríguez, conocido posteriormente por su seudónimo de Bobby Capó.

### **CASINO DE LA PLAYA, MODELO DE JAZZ BAND**

Pero indudablemente el hito que pervive en la memoria de los barranquilleros de entonces fue la visita de la Orquesta Casino de la Playa que duró más de una semana en la ciudad y brindó diarias presentaciones. La actuación de la Casino, modelo del jazz band de música afrocaribe y arquetipo de sus similares que actuaron entre los años 30 y 60, tuvo lugar el 18 de agosto de 1939.

La orquesta Casino de la Playa, compartió escenario con la Orquesta Jazz Band criolla Blanco y negro, dirigida por el maestro Gilberto Lascarro y tenía como cantantes al panameño Negro Jack y a Fernando Charris.

En ese entonces las emisoras, fundamentales en la vida de los habitantes de la ciudad, tenían sus propias orquestas de planta. Es el caso de la Emisora

Atlántico Jazz Band, originada en la orquesta del maestro Guido Perla en la que descollaban músicos como Pacho Galán y Antonio María Peñalosa.

Dos líderes musicales de entonces fueron el maestro Luis Francisco Sosa, que dirigía la orquesta Sosa, caracterizada por interpretar aires reposados, andinos y universales, y su yerno el maestro romano Pedro Biava que afinado en la tierra se convirtió en el conductor de toda esta generación de músicos de la tierra que bien cultivaban un aria italiana, un tema clásico, un jazz o un son cubano, que un porro de la tierra. Barranquilla se acostumbró a disfrutar todo tipo de música: hacia 1933 se anuncia un recital musical de “la notable soprano dramática barranquillera Rosita Lafaurie, con el gentil concurso de las señoritas Conchita Palma y Lilia Andrade en el Teatro Apolo con el marco de la Orquesta Colombo Italiana y el piano del profesor M.E. De la Hoz”. Igualmente la Estación HKD, la Voz de Barranquilla de Elías Pellet (Orquesta Colombo Italiana), ofrecía programas (Diario El Comercio, 1931) de Música Popular ejecutada por el famoso Jazz Band Atlántico, que dirige el Profesor Simón Gómez M.

Continuando con la reseña de visitas memorables a esta ciudad festiva y hospitalaria, encontramos que en los años 40 Barranquilla acoge al Trío Oriental, al Cuarteto Marcano, a Los Jóvenes del Cayo; la Orquesta del catalán Xavier Cugat, se presenta en el teatro Apolo.

### **DANIEL SANTOS: EL REY DE LA GUARACHA**

El episodio más memorable de los años 50 lo constituye la presencia de artistas como Daniel Santos, quien se presenta en el Teatro Colombia en 1953 traído a la ciudad por don Roberto Esper; posteriormente vendría en 1955 la Sonora Matancera con Celia Cruz y Alberto Beltrán. También Bienvenido Granda, quien sale de la Sonora en 1954, fija por un tiempo su residencia en Barranquilla y graba éxitos memorables bajo la conducción del maestro Juancho Esquivel, entre ellos el “Te olvidé” tema insignia del Carnaval, del maestro Antonio María Peñalosa.

Daniel debuta en Barranquilla el 30 de mayo de 1953 en un recinto popular de barriada: El teatro Las Nieves. En el diario La Prensa (La Prensa, Barranquilla, 1953, p.2) del día anterior se lee el aviso de la presentación personal del gran cantante y compositor Daniel Santos. Otros teatros de la ciudad que disfrutaban de la presencia del ídolo ese día, son: el Teatro Paraíso que podía albergar 2.500 personas pero que ante las expectativas de la afluencia masiva anunciaba que habría cupo limitado. El mismo sábado a las 6:30 se presenta en el Teatro La Bamba y el domingo en El Victoria; el 4 de junio de 1953 se repite el espectáculo en el Teatro Las Nieves.

El cantante boricua grabó con agrupaciones colombianas guarachas, porros, tumbas y merecumbés. Barranquilla le brindó el marco musical de Sonora del Caribe de César Pompeyo y Cartagena bajo el impulso de Toño Fuentes le ofreció la Orquesta de Pedro Laza y sus Pelayeros con quienes graba el L.D. Candela.

Se puede decir que todo un estilo de vida representado por el rito caribeño de la guayabera, zapato de dos tonos, sombrero de tartarita tiene que ver mucho con los gigantes de los 40, el “Inquieto Anacobero”, Daniel Santos y Miguelito Valdés, íconos del público barranquillero de entonces.

### **ASCENSO DE LAS JAZZ BAND CRIOLLAS**

Diversas orquestas internacionales surcaban el Caribe y tuvieron gran impacto en Barranquilla, entre ellas la puertorriqueña de Rafael Muñoz, la del catalán Xavier Cugat, la orquesta Casino de la Playa de Cuba, la Billos Caracas, la orquesta de Rafael de Paz que acompañó a algunos de nuestros cantantes como Luis Carlos Meyer. No obstante, uno de los conjuntos que más caló en el alma costeña y colombiana fue la Sonora Matancera que marcó el límite de los ritmos cubanos solo superado por la eclosión del mambo cubano, desarrollado en México de Dámaso Pérez Prado, el cha cha chá de Enrique Jorrín y la bomba y la plena de Cortijo e Ismael Rivera. La aparición de estos últimos formatos es una alternativa a la numerosa y costosa jazz band que se mantuvo por dos décadas más en Colombia y en Barranquilla.



## DE LA EMISORA ATLÁNTICO JAZZ BAND AL REY DEL MERECUMBÉ

La época de las orquestas jazz band en Barranquilla en los años 40, está presidida por orquestas de las radiodifusoras con asiento en la ciudad que representaban el punto de confluencia de la cultura musical puesto que seguían las tendencias y los aires dominantes en el Caribe, en los cuales el porro colombiano había adquirido un papel descollante en la emulación con el son cubano. Es el caso de la Emisora Atlántico Jazz Band, que contaba en sus filas con músicos talentosos, que interpretaban todos los ritmos de moda entre ellos el jazz, la guajira, el son, el porro y la cumbia. Ya hacia el epílogo de los 40, los aires terrígenos habían alcanzado la aceptación de las salas de baile de alguna alcurnia y habían alcanzado la formalidad del pentagrama.

Barranquilla contaba en el último lustro con representantes en el firmamento musical latinoamericano tales como la cantautora Esther Forero que había logrado nombradía con sus trabajos con Rafael Hernández en Puerto Rico; Luis Carlos Meyer, quien había conquistado a México con temas colombianos que interpretó con la orquesta de Rafael de Paz, Carmencita Pernet, gran voz internacional que llevó los aires terrígenos a todo el continente. Así mismo, los aires colombianos alimentaban con la frescura de sus versos a los cantantes internacionales, cubanos, mexicanos, puertorriqueños, argentinos y venezolanos.

La generosa savia musical colombiana, era inevitable en agrupaciones jazz band como la Orquesta Gigante del cubano Benny Moré, que incluye temas como “San Fernando” y “Pachito Eché” de Alex Tovar; la orquesta Argentina de Armando Armani, Don Américo y sus Caribes; las venezolanas Billos Caracas, Los Melódicos, la Sonorámica, la Tremenda, la Sans Souci y Chuchito Sanoja entre otras, y la salvadoreña de Lito Barrientos. Con formato de conjunto la Sonora Matancera, quizá la agrupación más querida de una generación, acoge muchos temas de la costa Caribe que interpretaron Nelson Pinedo, Carlos Argentino, Celia Cruz, Justo Betancur y otros. También se nutrieron del talento criollo Orlando y su Combo, Los Blanco en la transición a la salsa, y Nelson y sus Estrellas en pleno *boom* salsero.

De Puerto Rico, Bobby Capó sucumbe ante la fresca ingenuidad de la “Múcura”; Cortijo y su Combo llegó a invitar a Nelson Pinedo a sus grabaciones, el “Sonero mayor”, a Ismael Rivera con sus Cachimbos, también se inclina por aportes vallenatos. Así como el Gran Combo, grabó y sigue grabando ritmos colombianos, la charanga cubana de José Fajardo hizo una versión hermosísima de “El Monito” de Pacho Galán.

En pleno auge del merecumbé el trompetista puertorriqueño (excortijo y Gran Combo) Chuito Vélez somete al público una versión pachanguera de “Cosita Linda”, quizá uno de los temas más solicitados por los músicos de todos los confines y formatos interpretado por estrellas refulgentes como Nat King Cole. Incluso en la época brillante de la salsa, agrupaciones como Willie Colón, Héctor Lavoe y cantautores como Rubén Blades incluyen en sus interpretaciones más definidas como “salsa”, interludios de Cumbia colombiana, que también emerge victoriosa en “Cumbia Típica” de Mongo Santa María con nuestro Gran Joe Madrid.

### **EL PAPEL DEL GRAN MAESTRO PACHO GALÁN**

El músico que más conscientemente se propuso llevar a su cenit la música del Caribe colombiano fue sin duda el trompetista y arreglista soledaño Pacho Galán, creador del merecumbé y diez innovaciones más, que a su vez proveía de arreglos a todas las orquestas internacionales que se proponían incluir temas colombianos en su repertorio.

Artista integral, el maestro Galán hizo de la música proyecto vital, al punto que a cada instante estaba llenando una partitura con sus ideas y arreglos que sirvieron para la formalización de la creación de nuestros músicos que con sus partituras fueron reconocidos por todo el continente tales como José Barros, Rafael Campo Miranda, Rafael Mejía y tantos otros que consolidaron una tendencia del porro ciudadano barranquillero, de exigente lírica y precisión musical que permitió su internacionalización.

Galán desarrolló toda una carrera de trompetista exitoso y arreglista obli-

gado de casi todos los aires de la Costa y logró imponer el aludido nuevo sonido del porro ciudadano en una labor conjunta con el gran clarinetista Lucho Bermúdez, Ramón Ropaín y otros directores como Edmundo Arias y Pianetta Pitalúa de la gran orquesta A No. 1 de Cartagena, que tomaron distancia frente al porro sabanero predominantemente instrumental y proclive a la improvisación. Pacho Galán había pertenecido a numerosas orquestas entre ellas la Emisora Atlántico Jazz Band, verdadero campo de experimentación para su propuesta del porro atlanticense o barranquillero (Candela, 1998). El maestro soledño era un verdadero asesor de músicos y compositores en el sentido pedagógico.

Galán se halla hacia mediados de los 50 ante el imperativo de la innovación como única opción para enfrentar la agresiva propuesta del mambo de Pérez Prado y su empeño irrevocable era que la música de su tierra trascendiese las fronteras y alcanzase calidad internacional. Su atención estaba dirigida, según testimonio de su hijo Armando Galán, a proponer una fusión que encarna en el ritmo Merecumbé (ensamble de merengue criollo y cumbia) cuyo golpe trabajó laboriosamente con diversos bateristas hasta lograr el punto culminante con el aporte de Pompilio Rodríguez.

El tema inaugural del ritmo es “Cosita linda”, que se cubrió de gloria con múltiples versiones. Siguió piezas indelebles como “Ay qué Rico Amor”, “El Monito”, “Noches de Caracas”, “Merecumbé en saxofón” y tantos otros números de baile que invadieron con éxito a América en pleno auge de las orquestas cubanas, algunas de las cuales tuvieron que grabar sus temas como es el caso de la versión de “El Monito” que grabara José Fajardo en Cuba.

Pacho Galán fue un insomne arreglista que brindó sus trabajos a muchas orquestas de América en su tiempo, entre ellas la Billo's Caracas, la orquesta Argentina de Armando Armani y muchas más. Rafael Campo Miranda, eximio compositor autor de “Playa”, (grabada con arreglos de Pacho Galán por la orquesta Argentina de Armando Armani con las voces de Marfil y Ébano) y por Nelson Pinedo y la Sonora Matancera, “Entre Palmeras”, (gra-

bada en 1952 en México por Luis Carlos Meyer, acompañado por la orquesta de Rafael de Paz), “Lamento Náufrago” (grabado en 1952 por Chucho Sanoja), “Nube Viajera”, “Pájaro Amarillo” y tantos otros señala que con el liderazgo de Galán se conformó una escuela que Campo distingue como Porro y Cumbia Atlanticense, dice el compositor (Candela M., 1998, p.25).

En lo que respecta al Porro y la cumbia hay una escuela especial atlanticense conformada por Esther Forero, Rafael Mejía, Rafael Campo Miranda y Pacho Galán. Esos porros y esas cumbias eran movimientos caracterizados por letras poéticas diferentes al porro sabanero, muy cadencioso como “La Vaca Vieja”, “El Toro Negro” y otras que no tenían letra. Eran huérfanas de letra y nosotros llegamos a imprimirle poesía a esa expresión folklórica que era el porro. Esta misma tesis es expuesta por compositor de Piojó, Isaac Villanueva cuya obra expresa lo expuesto por Campo Miranda así como la de Mario Gareña.

### **EL SUBLIME CLARINETE DE LUCHO BERMÚDEZ**

Otro inmenso músico de la costa Caribe que paseó el porro y la gaita “vestidos de frac” por todo el continente, es el maestro Lucho Bermúdez, que se radicó en Medellín y Bogotá, pero que tenía a la Costa como fuente constante de inspiración. El brillante músico carmero era invitado constante al Carnaval y en sus bailes y eventos su orquesta que tenía a Matilde Díaz y a Bobby Ruiz como sus cantantes, rivalizaba con la de su amigo Pacho Galán.

El clarinete de Bermúdez había elevado a partitura la melodía de las gaitas folklóricas y con una vestimenta de etiqueta había conquistado al país andino. No al azar uno de sus principales temas va dedicado a un Club Social de Cali: “San Fernando” o a una hacienda antioqueña como “Salsipuedes”. Otros números que han llegado a ser clásicos son “Carmen de Bolívar”, “Tolú”, “Gloria María”, el son costeño que algunos suelen catalogar como impecable creación de clásico un danzón cubano, “Doble Cero” y no podía faltar el disco dedicado a la máxima expresión barranquillera, el Carnaval, con el tema arreglado por Pacho, “Joselito Carnaval”.

Para estos logros era condición un formato orquestal adecuado. Habíamos visto cómo el porro adquirió entonces un carácter urbano manifiesto en la adopción de un nuevo formato; la banda de viento fue reemplazada por la orquesta o más específicamente por la jazz band (línea de saxos, línea de trompetas, a veces un violín, a veces un clarinete, piano, contrabajo, batería, tumbadora, maracas) la cual enriqueció la música costeña con aportes afronorteamericanos y afrocubanos (Candela, 1998).

### **INNOVACIONES MUSICALES EN LA MÚSICA COSTEÑA DEL 50 AL 70**

La emulación con influencia cubana y estadounidense, vale decir con los derivados del son y el jazz, significó la opción de la Modernidad y la Renovación frente a la Tradición y el Folclor, disyuntiva que desde entonces empieza a presidir la dialéctica de la dinámica musical de la costa Caribe colombiana donde lo Rural y lo Urbano, gestan sus propuestas hacia el público que oscilaba entre la oferta citadina vertida al exterior presidida por La Innovación, Lo Americano y Lo Moderno por oposición a la opción apegada a los Valores Raizales Auténticos Nuestrs y de Provincia. Esta siempre ha sido la disyuntiva aún en los momentos de reafirmación de lo propio.

Precisamente la irrupción vigorosa y pionera de la salsa en Barranquilla tiene que ver con esa actitud propia del hijo y el habitante de esta ciudad, hacia el Caribe como su entorno natural y hacia Nueva York, como su metrópoli soñada. No al azar la década del 60, cuando se experimenta en forma más contundente el declive económico de la ciudad, cuadras enteras de barrios de La Arenosa emigran hacia la Gran Manzana, pero mantienen su presencia en ella a través de la economía y la producción discográfica que no era otra que el naciente formato de la salsa que se erige en el sello distintivo natural de los barranquilleros.

En ese orden de ideas, mientras se desarrollan esfuerzos de Universalización por parte de músicos como Lucho Bermúdez con sus gaitas, cumbias

y porros, y Pacho Galán que logra la creación del Merecumbé verdadera síntesis comparable con el mambo de Pérez Prado, en provincia empiezan a surgir manifestaciones de afirmación rural como Los Corraleros de Majagual y otros cultores de lo vernáculo hasta llegar al primitivo vallenato narrativo, de tal suerte que parece haberse impuesto lo Tradicional sobre lo Moderno, dado que si bien el folclor es materia prima para el surgimiento y desarrollo de lo estético universal, a menudo se convierte en obstáculo epistemológico para su avance.

La dicotomía sociológica: Sociedad Tradicional y Sociedad Moderna (Töennies) sirve para caracterizar este proceso de la música del Caribe colombiano que alcanzó cimas importantes hacia los años 40, 50 y 60 y que a partir de entonces empieza a declinar capitulando en las ciudades ante la emergencia vigorosa de la salsa que interpretaba las necesidades de una generación urbana que ya no se identificaba con la picaresca ingenua de los Corraleros, ni con la guaracha picante de Aníbal Velásquez, sino que aceptando este legado aspiraba a un mundo más complejo e internacional que ya había recibido las propuestas de Los Beatles y los Rolling Stones, que aún recreaban las imágenes de las confrontaciones bélicas de Cuba y Vietnam; en fin, que buscaba un lenguaje más fuerte para brindar a sus ansias la expresión cultural.

Si bien paulatinamente se fue incorporando el músico criollo a las exigencias del nuevo lenguaje a través de sus jazz band establecidas, pronto se necesitó un nuevo formato de jóvenes innovadores que interpretaran el nuevo Latin Soul. Fue así como desde el comienzo surgieron orquestas como la Sonora del Caribe de César Pompeyo con sus cantantes Manuel Iriarte y El Gran Jabao, La Sonora Sensación que amenizaba las fiestas en el Place Pigalle, El Tetero y El Palo de oro, y la Charanga.

### **CREATIVIDAD E INNOVACIÓN**

La innovación musical estuvo presente en la mente de los músicos de la región en la transición del segundo lustro de los 50 cuando se graba el hito fun-

dacional del merecumbé (1956); actúan en la diversidad de agrupaciones de la costa Atlántica y proponen nuevas ideas rítmicas. Entre ellos destacamos a Francisco Zumaqué quien crea la macumba, aleación de mapalé y cumbia, en un ensamble que anticipa al merecumbé; Carlos Martelo propone el jalaito, el pianista Ramón Ropaín y su Combo Bonito, aportan el mece mece; Clímaco Sarmiento crea el Porro Buré. Hay que agregar que además del merecumbé, a Pacho Galán y sus músicos se deben ritmos como el chiqui chá, el tuqui tuqui, el macambé la gaita cumbé, el tumbequé, la danza criolla, la danza sentá, el palenque, el caracolito, el ritmo nueva ola, el bambugai y mezclas como el porro rock, el jalaíto merecumbé, entre otros.

Por otra parte, la innovación de los años 60 está sustentada en titánicos esfuerzos de los músicos criollos para interpretar el nuevo espíritu rebelde de los tiempos. Ya el fraseo de los cantantes no podía ser el mismo después de Rolando Laserie e Ismael Rivera, por ello los músicos colombianos encabezados por Pacho Galán se esforzaron por proponer alternativas, que basadas en lo nuestro, fueran aceptadas por los exigentes jóvenes bailarines.

Hacia los años 60 en Colombia contábamos con numerosas jazz band como Pacho Galán, Lucho Bermúdez, Edmundo Arias, la orquesta Sonolux, Los Hermanos Martelo, Juan Piña y sus Muchachos, Pedro Laza, Clímaco Sarmiento, Pedro Salcedo, Manuel Villanueva, A No. 1 de Pianetta Pitalúa, Francisco Zumaqué y sus Macumberos, Manuel J. Bernal, Luis Uribe Bueno, Marcos Gilkes, Marcial Marchena, Ramón Ropaín, la Tropibomba de Hernando Artuz, la Sonora Cordobesa, Nuncira Machado, Julio Ojito y muchas más. Las mencionadas constituyen una muestra de una tendencia que con el tiempo empezó a ser insostenible.

Con el tiempo empezaron a promoverse nuevos formatos como el Afro-combo de Pete Vicentini con Jackie Carazzo y la Protesta de Colombia que inició al adolescente Joe Arroyo antes de ir a trabajar con Fruko. Fruto de la actitud innovadora de los jóvenes músicos, se incursionó con fortuna en la música del gran Caribe con agrupaciones como Michi Sarmiento, los

Trotamundos de Enrique Aguilar, los Combos de Chico Cervantes, Adolfo Echeverría, el Nene del Real.

Hacia los años 80, con el surgimiento de bandas como la de Joe Arroyo y la Verdad, Juan y Carlos Piña y la Renovación, se empezó a inventar un sonido, que aún conservando los trazos iniciales de la música raizal del Caribe colombiano, avanzan en la transformación de los ritmos, con nuevas propuestas como el joesón, y el diálogo con la música del Caribe insular que encendió la hoguera de la champeta y los intercambios con el reguetón, con el merengue dominicano y la bachata como alternativa a la salsa romántica dominante en los albores del siglo XXI y uniformó muchas orquestas con mensajes románticos desde “Noche caliente” con Ray de La paz y Marc Anthony aún dominante, que abrió camino a intérpretes nuestros como Danny Daniel. Hay que reconocer después de la desaparición física de Joe Arroyo, su influencia en músicos como... Juventino Ojito, Chelito de Castro y Juan Carlos Coronel, y las propuestas de Carlos Vives en el nuevo vallenato, Shakira y otros más cercanos al rock y al jazz encontramos que el Caribe colombiano y Barranquilla, como su vértice cimentado en toda una rica tradición, aspira a alcanzar sus propias resonancias universales.

## FUENTES CONSULTADAS

A.H del Atlántico, *Diario del Comercio*, Barranquilla, 16 de septiembre de 1931.

A.H del Atlántico, *El Promotor*, Barranquilla, 1 de enero de 1873.

A.H. del Atlántico: *El Promotor*, No. 102 de 15 de febrero de 1873.

A.H. del Atlántico: *El Promotor*, 19 de febrero de 1881.

A.H. del Atlántico: *El Promotor*, No. 864 de 4 de febrero de 1888.

A.H. del Atlántico *El Promotor*, “No. 885 de 11 de febrero de 1888.

A.H. del Atlántico *El Promotor*, 19 de febrero de 1888.

A. H. del Atlántico: *El Promotor*, No. 920 marzo 2 de 1889.

A.H del Atlántico: *El Promotor*, No. 921 sábado 9 de marzo de 1889.

A.H. del Atlántico: *El Promotor*, No. 921 sábado 9 de marzo de 1889.

A.H del Atlántico *El Promotor*, No. 974 del 1º. de marzo de 1890.

A.H del Atlántico: *El Pícol*, No. 7, 29 de septiembre de 1852.



## BIBLIOGRAFÍA

- Bassi R. (2008). La Música cubana en Barranquilla, *Huellas, Revista Universidad del Norte*, 62, 2-17
- Candela, M. (1998). *Tertulias Musicales del Caribe* (1 ed., Vol. 1). Barranquilla, Atlántico, Colombia: Fondo Editorial Universidad del Atlántico.
- Escobar, L. A. (1983). *La Musica en Cartagena de Indias*. Bogotá: Intergráficas.
- García De León, G. (2002). *El mar de los deseos, el caribe Hispano musical, Historia y contrapunto*. México: Siglo XXI Editores-Estado libre y soberano de Quintana Roo-Universidad de Quintana Roo-UNESCO, 11.
- López de Jesús, L. (2003). *Encuentros sincopados. El Caribe contemporáneo a través de sus prácticas musicales*. México: Siglo XXI, Estado Libre y soberano de Quintana Roo, UNESCO, 210.
- Moreno, J. (2010). *Maelo, Hijo de Borinken, rey de los soneros*. San Juan: Samadi Publicadores, 610.
- Muñoz, E. (2007). *Jazz en Colombia. Desde los alegres años 20 hasta nuestros días*. Barranquilla: Editorial La Iguana Ciega, 45-51.
- Peláez, O. y Jaramillo, L. (1996). *Colombia Musical, una historia, una empresa*. Medellín: Editado por Discos Fuentes-Grupo Cuatro, 446.
- Dejanón Rodríguez, J. (2015). *Eddie Palmieri, El Rumbero del piano*. Bogotá: Salsa ediciones de colección, 243.
- Organización de Naciones Unidas, UNESCO, <http://www.unesco.org/new/es/santiago/culture/intangible-heritage/>
- Quijano, A. (2009). Fiesta y Poder en el Caribe, Notas a propósito de los análisis de Ángel Quintero en Quintero Rivera, Ángel G. (2009). *Cuerpo y Cultura, las músicas mulatas y la subversión del baile & Nexos y Diferencias, Iberoamericana-Vertvuert*.
- Quintero, A. (1998). *Salsa, sabor y Control, Sociología de la música "tropical"*, México: Siglo XXI Editores, 390.

- Quintero Rivera, A. (2009). *Cuerpo y Cultura, las músicas mulatas y la subversión del baile & Nexos y Diferencias, Iberoamericana-Vertuert*, 394.
- Ramírez Bedoya, H. (1998). *Historia de la Sonora Matancera y sus estrellas*. Medellín: Impresos Begón, 304.
- Ramos, J. (1993). *Vengo a decirle adiós a los muchachos, recuerdos, memorias y otras nostalgias de Daniel Santos*. Puerto Rico: Publicaciones Gaviota, 479.
- Santana Archbold, S. y Bassi, R. (2012). *Lucho Bermúdez, Cumbias, porros y viajes*. Medellín: Ediciones Santa bassilón, 262.
- Solano, J., Bassi Labarrera, R. (2005). La música del Carnaval: espíritu sonoro y rítmico de nuestra fiesta. *Huellas: Revista de la Universidad del Norte*, 71-75, 53-66.
- Solan J., Bassi Labarrera, R. (2002). La influencia del arquetipo Jazz-band y la guaracha en la evolución de la música popular del Caribe colombiano. *Huellas* 67-68, (46-54).
- Solano, J., Bassi Labarrera, R. (2012). *Los sesenta años de Ay cosita Linda*. (*Revista Dominical El Herald*o). <http://revistas.elheraldo.co/latitud/los-60-anos-de-ay-cosita-linda-133083>.
- Töennies, F. (2011). *Comunidad y sociedad*. En: *Signos Filosóficos* XIII, 26, 43-62.