

Este libro: *El Carnaval de Barranquilla. Patrimonio Musical y Danzario del Caribe colombiano*, que elaboramos con el investigador musical Rafael Bassi Labarrera, es un esfuerzo sistemático, por contribuir a la comprensión del tema de la musicalidad, inherente a la magna fiesta barranquillera como estructura invariante atada a su historia donde se conjugan los aires raizales afrocaribes e indoamericanos con el instrumental europeo y la música de pentagrama, en una amalgama que le da un jubiloso sentido universal a la alegría y al sentir de la clave Caribe.



JAIRO SOLANO ALONSO

Doctor (PhD) en Historia de América de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, España (2011) donde obtuvo el Premio Extraordinario de Tesis *Cum Laude* (2010-2011). Doctor (PhD) en Ciencias de la Educación de la Universidad de Cartagena y la Red de Universidades Públicas de Colombia Rudecolombia (2010). Sociólogo de la Universidad Autónoma Latinoamericana de Medellín (1977). Magister en Sociología de la Educación de la Universidad de Antioquia (1984). Magister en Dirección Universitaria de la Universidad de Los Andes (1989). Profesor Investigador invitado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, estancia realizada en la Universidad de Valencia, España (1995-1996).

Investigador emérito de Colciencias. Director del Grupo de Investigación Estudios Interdisciplinarios sobre el Caribe, escalafonado en Colciencias. Docente Investigador de la Universidad del Atlántico (1977-1998) y de la Universidad Simón Bolívar desde 1999. Miembro Correspondiente de la Sociedad Colombiana de Historia de la Medicina (1999).

Ha publicado más de una decena de libros y numerosos artículos con temas de Epistemología, Historia de las Ciencias, la Medicina, la Educación y la Cultura en Barranquilla, el Caribe colombiano y Colombia.



RAFAEL ALBERTO BASSI LABARRERA

Gestor cultural, realizador de los programas radiales *Concierto Caribe y Jazz en Clave Caribe* de Uninorte FM Estéreo, coordinador de la *Video-Tertulia del Caribe*, Capitán Vitalicio del colectivo carnavalesco "Disfrázate como Quieras", colaborador de la revista musical *La Lira*, asesor del *Carnaval Internacional de las Artes*, *Barranquijazz* y *Centro Cultural Cayena* de la Universidad del Norte.

En compañía de los realizadores audiovisuales David Britton y Julio Charris he realizado una serie de video-documentales sobre personajes fundamentales de la música del Caribe colombiano como: Pacho Galán, Al Escobar, José Barros, Justo Almario, Nelson Pinedo.

Igualmente ha realizado las series radiales: *Así Suena Nuestro Caribe* (2003-2004), *Crucero Musical por el Caribe* (2003), *Así Suena Barranquilla* (2013).

Ganador del Premio Ernesto McCausland (2014) en la categoría radio con la crónica *60 Años de "Te Olvidé"*.

Libros escritos: *Lucho Bermúdez Cumbias, Porros y viajes* (2012), *José Barros, El juglar y el pescador* (2015), *20 años Barranquijazz* (2016).

ISBN 978-958-5430-34-1



EDICIONES
UNIVERSIDAD
SIMÓN BOLÍVAR



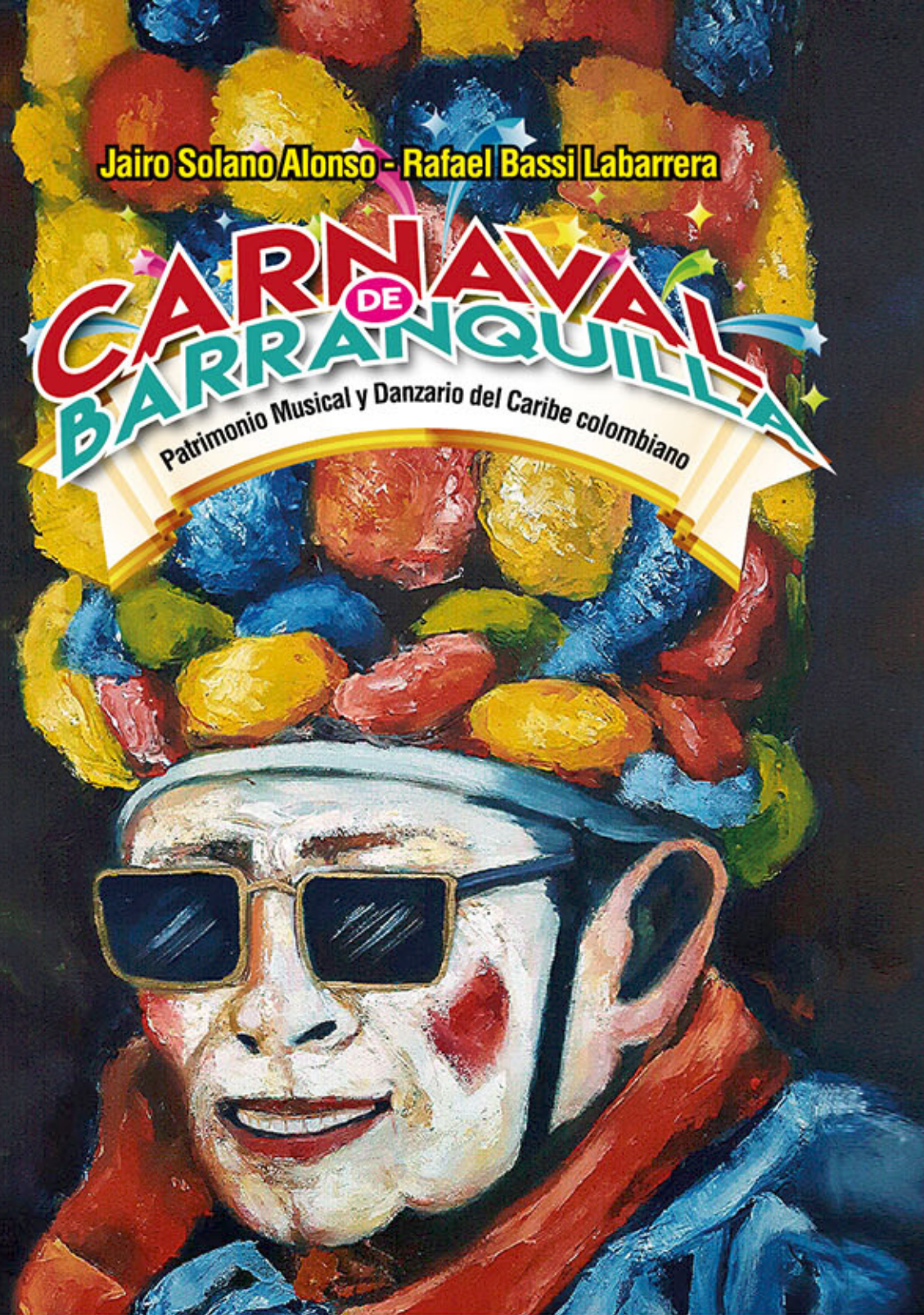
CARNAVAL DE BARRANQUILLA

Jairo Solano Alonso - Rafael Bassi Labarrera

Jairo Solano Alonso - Rafael Bassi Labarrera

CARNAVAL DE BARRANQUILLA

Patrimonio Musical y Danzario del Caribe colombiano



UNIVERSIDAD
SIMÓN BOLÍVAR





Jairo Solano Alonso - Rafael Bassi Labarrera



PRESIDENTA SALA GENERAL
ANA BOLÍVAR DE CONSUEGRA

RECTOR FUNDADOR
JOSÉ CONSUEGRA HIGGINS (q.e.p.d.)

RECTOR
JOSÉ CONSUEGRA BOLÍVAR

VICERRECTORA ACADÉMICA
SONIA FALLA BARRANTES

**VICERRECTORA DE INVESTIGACIÓN
E INNOVACIÓN**
PAOLA AMAR SEPÚLVEDA

VICERRECTORA FINANCIERA
ANA DE BAYUELO

VICERRECTOR DE INFRAESTRUCTURA
IGNACIO CONSUEGRA BOLIVAR

SECRETARIA GENERAL
ROSARIO GARCÍA GONZÁLEZ

**VICERRECTORA INVESTIGACIÓN E
INNOVACIÓN**
PAOLA AMAR SEPÚLVEDA

DIRECTORA DE INVESTIGACIONES
ALIZ YANETH HERAZO BELTRÁN

JEFE DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES
MILENA I. ZABALETA DE ARMAS

MIEMBROS DE LA SALA GENERAL
ANA BOLÍVAR DE CONSUEGRA
OSWALDO ANTONIO OLAVE AMAYA
MARTHA VIVIANA VIANA MARINO
JOSÉ EUSEBIO CONSUEGRA BOLÍVAR
JORGE REYNOLDS
PATRICIA MARTÍNEZ BARRIOS
ÁNGEL CARRACEDO ÁLVAREZ
ANTONIO CACUA PRADA
JAIME NIÑO DÍEZ †
ANA DE BAYUELO
JUAN MANUEL RUISECO
CARLOS CORREDOR PEREIRA
JORGE EMILIO SIERRA MONTOYA
EZEQUIEL ANDER-EGG
JOSÉ IGNACIO CONSUEGRA MANZANO
EUGENIO BOLÍVAR ROMERO
ÁLVARO CASTRO SOCARRÁS
IGNACIO CONSUEGRA BOLÍVAR

CARNAVAL DE BARRANQUILLA

Patrimonio Musical y Danzario del Caribe colombiano

Jairo Solano Alonso - Rafael Bassi Labarrera



EL MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL ACREDITA
INSTITUCIONALMENTE A LA UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR
Resolución 23095, del 15 de diciembre de 2016

Solano Alonso, Jairo.
Carnaval de Barranquilla: patrimonio musical y danzario del Caribe Colombiano /
Jairo Solano Alonso, Rafael Bassi Labarrera -- Barranquilla: Ediciones Universidad Simón Bolívar, 2017.

117 p. ; 17 x 24 cm.
ISBN: 978-958-5430-34-1

1. Cultura popular -- Barranquilla (Colombia) 2. Folclor -- Barranquilla (Colombia)
3. Carnaval de Barranquilla (Atlántico, Colombia) 4. Danzas populares y
nacionales -- Historia -- Barranquilla (Atlántico, Colombia) I. Bassi Labarrera,
Rafael II. Universidad Simón Bolívar. Grupo de Investigación Estudios Inter-
disciplinarios del Caribe III. Tit.

398.0986115 S684 2017 SCDD 21 ed.
Universidad Simón Bolívar -- Sistema de Bibliotecas

CARNAVAL DE BARRANQUILLA. PATRIMONIO MUSICAL Y DANZARIO DEL CARIBE COLOMBIANO

© Jairo Solano Alonso - Rafael Bassi Labarrera

Grupo de Investigación Estudios Interdisciplinarios del Caribe
Director: Jairo Solano

ISBN: 978-958-5430-34-1

Proceso de arbitraje doble ciego

Recepción: Julio de 2016
Evaluación de propuesta de obra: Septiembre de 2016
Evaluación de contenidos: Octubre de 2016
Correcciones de autor: Diciembre de 2016
Aprobación: Febrero de 2017

Impreso en Barranquilla, Colombia. Depósito legal según el Decreto 460 de 1995. El Fondo Editorial Ediciones Universidad Simón Bolívar se adhiere a la filosofía del acceso abierto y permite libremente la consulta, descarga, reproducción en enlace para uso de sus contenidos, bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



© Ediciones Universidad Simón Bolívar
Carrera 54 No. 59-102
<http://publicaciones.unisimonbolivar.edu.co/edicionesUSB/>
dptopublicaciones@unisimonbolivar.edu.co
Barranquilla y Cúcuta - Colombia

Fotografía Portada

Tomás Suri Salcedo Vengoechea
Cuadro en lienzo
68 x 98 cm

Producción Editorial

Editorial Mejoras
Calle 58 No. 70-30
info@editorialmejoras.co
www.editorialmejoras.co
Barranquilla

Marzo 2017
Barranquilla

Made in Colombia

Contenido

Introducción.....	7
Contexto Histórico:	
El Carnaval de Barranquilla en el siglo XIX	11
La música de Carnaval en el siglo XX.....	37
Joe Arroyo: El rey del Carnaval	61
La música del Río Magdalena en el Carnaval de Barranquilla	77
Dos personajes musicales:	
Antonio María Peñaloza y Pacho Galán	95
Escenarios carnavaleros.....	111

Introducción

EL CARNAVAL RECOGE LA ALEGRÍA DE LOS PUEBLOS DE LA REGIÓN¹

JAIRO SOLANO ALONSO

Doctor en Historia de América y Ciencias de la Educación. Investigador Emérito de Colciencias 2016, Universidad Simón Bolívar.

Cuando apenas se extinguen las luces y sonidos de la navidad en la madrugada del nuevo año, brota de las gargantas de los hombres de la radio barranquillera el grito jubiloso: ¡Carnaval!

Esta exclamación señala el comienzo de una temporada maravillosa, que convoca a los habitantes de la ciudad y de muchos contornos del Caribe colombiano, a entrar en la dimensión de la fiesta, indispensable e irrenunciable acontecimiento social y cultural, que marca y distingue a los habitantes de esta región que encuentran en ella el antídoto contra la tristeza, la amargura y la violencia que ha tratado sin éxito de contrariar el espíritu solidario que caracteriza a los moradores de esta esquina luminosa de Colombia.

¹ <http://www.carnavaldebarranquilla.org/noticias/metafora-de-paz-del-caribe-colombiano-a-traves-de-la-fiesta-y-la-comedia/>

El Carnaval es un acontecimiento social, cultural, histórico y económico y, por lo tanto, objeto del análisis académico de las ciencias sociales. En el ámbito social, su impronta festiva es un producto propio de las distintas clases sociales que expresan a través del disfraz, su ingenio para la convivencia y la alegría, pero también su resistencia frente a los sucesos que los afectan, por eso aun en el marco del humor es una crítica mordaz frente a las duras circunstancias de la realidad.

A través del disfraz y de la parodia se ha sabido, desde siempre, cuestionar mediante la burla, el teatro y las letanías a los personajes del escenario político y económico que se han destacado en forma negativa o positiva, en los sucesos de trascendencia para la ciudad o la región. El Carnaval costeño, hijo de su similar de Cádiz y de todas las fiestas de primavera en Europa, recoge la alegría en su cita barranquillera y el regocijo de todos los pueblos de la región en esta cálida y floreciente época, en que la naturaleza del Caribe en gestación, se viste de flores y presagia con optimismo los mejores frutos y manjares.

Pero también el Carnaval, declarado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la Unesco, es un producto cultural. Desde mediados del siglo XIX, hay registros de la adhesión incondicional de los habitantes de Barranquilla, encrucijada entre el río y el mar a estas festividades, de origen cristiano-europeo, muy prontamente adaptadas a la afortunada hibridación de razas intervinientes en las formas de sociabilidad caribeña. Cartagena aportó los congos africanos originados en los desfiles desafiantes de los cabildos de Getsemaní, que salían a la calle en la ciudad amurallada desde las fiestas de la Virgen de la Candelaria.

Caimanes, coyongos, gallinazos, tigres, gorilas y toda una fauna africana y amerindia, se dan cita en La Arenosa, para acompañar a las farotas de Talaigua, los indios de trenza; los guerreros africanos acompañan los disfraces surgidos del ingenio popular para burlarse de la vida y los sucesos fatídicos del año en una catarsis colectiva, en una fiesta de

resistencia de una región pacífica, asediada por el estigma de violencia, originado en regiones menos amables con su pueblo.

Pero toda esta convocatoria a la alegría está enmarcada por la música de todos los confines. Desde el siglo XIX coexisten las orquestas y los aires europeos con la gaita y el tambor en las calles. Los salones de baile se han vestido de gala desde mediados del siglo XIX, cuando Barranquilla empieza a erguirse como ciudad y los danzarines han disfrutado hasta los amaneceres de los cuatro días y las octavitas de valeses, fox trot, sones cubanos, porros, cumbias, gaitas, vallenatos y todo ritmo antillano que invite a la algazara festiva.

Este libro: *El Carnaval de Barranquilla, Patrimonio Musical y Danzario del Caribe colombiano*, que elaboramos con el investigador musical Rafael Bassi Labarrera, es un esfuerzo sistemático, por contribuir a la comprensión del tema de la musicalidad, inherente a la magna fiesta barranquillera como estructura invariante atada a su historia.

El Carnaval, enmarcado en los prolegómenos de la Semana Santa y la Cuaresma, culmina con el reconocimiento de la condición humana en la Cruz de ceniza el día miércoles, después del fallecimiento de Joselito, el martes luctuoso al compás de la música, que ahoga el gemido de sus numerosas viudas: Mito del eterno retorno, Joselito habrá de resucitar el próximo año, para dar lugar al insólito desenfreno que necesita un pueblo como el barranquillero, sometido a tantas privaciones durante el año, solo mitigadas por las glorias y desventuras de un equipo disfrazado de tiburón.

Contexto Histórico: El Carnaval de Barranquilla en el siglo XIX

ADOPCIÓN DEL CARNAVAL COMO FIESTA DE LA CIUDAD

Si bien el Carnaval de Barranquilla como fiesta citadina de origen europeo tuvo una inicial influencia de las ciudades coloniales vecinas (Cartagena y Santa Marta), a la que se sumaría la versión de la celebración por cuenta de los emigrantes europeos radicados en la ciudad desde principios del siglo XIX, existen circunstancias telúricas de la época que discurre entre principios de diciembre y marzo, en las cuales la naturaleza del Caribe colombiano predispone a los habitantes de la Región Caribe colombiana a la celebración; de ahí que campesinos y pescadores de toda la zona del río y del mar confluyen a la convocatoria festiva de Barranquilla. Hoy, el Carnaval patrimonio Inmaterial de la Humanidad, congrega a visitantes de todos los confines, especialmente de Europa y América.

Existen evidencias periodísticas y documentales que a mediados de la centuria decimonónica, el Carnaval ya se encontraba arraigado en Barranquilla, y en el último tercio del siglo XIX, se empieza a consolidar un conjunto de valores de convivencia ciudadana en los cuales se valora altamente el jolgorio colectivo previo a la Cuaresma católica.

Este libro pretende realizar un examen sociológico de las expresiones

culturales que dieron origen al Carnaval de Barranquilla, las razones de su adopción como celebración anual en la emergente urbe, la presencia de la música y la danza como eventos centrales, y la aclimatación de esta en el marco de los procesos de urbanización y modernización de la ciudad que hicieron de “La Arenosa” un entorno cosmopolita y gestaron la integración y adaptación de esta fiesta europea “aculturada” en nuestro medio con la contribución de imaginarios de los pueblos diseminados en las riberas caribes del río Magdalena y la zona rural de los departamentos de Bolívar y Magdalena al festejo confiriéndole un sello propio.

Existen documentados estudios de índole económica, que explican el periplo del progreso evidente de la joven ciudad; no obstante, no hay suficientes exámenes del impacto cultural del avance, aunque a través de la prensa de la ciudad se observa una euforia social inédita en una población tan pequeña, enclavada en una esquina marítima del ardiente trópico que se transformó vertiginosamente de aldea semi-rural a ciudad innovadora, ubicada en los umbrales de la modernidad, con la profunda convicción de la necesidad de aparejar el progreso material con sus expresiones simbólicas.

Ha sido nuestro propósito explorar en el acervo periodístico y documental de la ciudad, excelentemente conservado por la Corporación Luis Eduardo Nieto Arteta (Clena) y en especial por el Archivo Histórico Departamental (AHD), aspectos de la tradición carnestoléndica de Barranquilla, a través de la prensa.

Uno de los órganos de prensa que tuvo mayor continuidad y solidez conceptual fue *El Promotor* que circuló entre 1871 y 1909 e ilustró con gran detalle este período. El primer número se publicó en la Imprenta de los Andes el sábado 28 de febrero de 1871, bajo la conducción de su Director Propietario don Ricardo Becerra, quien pronto se retiró para dejar la conducción en manos del editor don domingo González Rubio. *El Promotor* se denomina a sí mismo: “Vocero de los intereses comerciales de Barranquilla”. El presente trabajo circula en torno a algunos

aspectos de la vida cultural de Barranquilla a través de las páginas del diario en mención principalmente, y de otros medios bibliográficos y documentales.

El fenómeno del Carnaval de Barranquilla, en el último del siglo XXI nos revela diversas estructuras invariantes de orden sociológico y cultural que permanecen en el tiempo y son el sello característico de la fiesta:

1. En el Carnaval de Barranquilla coexisten los factores urbanos con la incidencia de la población de pueblos y ciudades del Caribe colombiano, en especial del río Magdalena, ya que la ciudad ha sido históricamente escenario y polo de atracción de conjuntos humanos, urbanos y rurales que aportan su contingente de tradiciones e imaginarios a la gran fiesta. Por ello la presencia de Cartagena, Santa Marta, Ciénaga y los pueblos del río adquieren un sentido en la lógica propia de la convocatoria festiva de Barranquilla.
2. En las expresiones de los periodistas y la descripción de los eventos, la fiesta de la carne de origen religioso asume en la ciudad un sentido peculiar. Dado el carácter portuario y la presencia de una burguesía importadora de comerciantes de ultramar, la mentalidad barranquillera hacia la modernidad liga el Carnaval a la tradición europea lo que no riñe con las expresiones populares ligadas a los motivos telúricos de la Costa Caribe.
3. El Carnaval se aclimata inicialmente en Barranquilla como un fenómeno urbano ligado a tradiciones de la cristiandad portée por migrantes españoles (especialmente andaluces) italianos, alemanes, criollos, con fuerte arraigo europeo (especialmente la impronta gaditana heredada por Cartagena de donde proceden algunas familias arraigadas en la ciudad) por ello el parentesco de teatro y letanías con las chirigotas del carnaval de Cádiz: *“Todo en una continuación de esa permanente inmersión de los colonizadores ibéricos en las aguas erotizadas de los ritmos*

afroantillanos y el mestizaje” (De León, 2002, p.11).

4. La presencia de la provincia del Atlántico y de las comunidades del campo costeño se detecta en la organología musical folklórica, representada por gaitas y tambores. La presencia negra, zamba y mestiza en los disfraces totémicos de animales y en los congos, reminiscencia de los cabildos de Cartagena. La feria de Magangué era la encrucijada de encuentro de la ciudad moderna y la zona del río.
5. Existe desde siempre la presencia de *complejos lírico-musicales* (De León, 2002, p.10) que constituyen verdaderos lenguajes que articulan el verso a la melodía, constituyendo el texto y las narrativas de la musicalidad propia del Carnaval de Barranquilla. Se mencionan bandas musicales organizadas, dirigidas por maestros y músicos profesionales que cultivan aires europeos: polkas, vales y danzas. En el escenario callejero se escucha la música popular de origen triétnico. No obstante, predomina hacia finales del siglo XIX, la música de pentagrama.
6. Hay una coexistencia transitoria de clases sociales que se confunden en el abrazo de las identidades festivas propias de las carnestolendas, pero también hay coexistencia de ritmos, puesto que *pasados los tiempos de la esclavitud, el ritmo pudo ser también liberado...pudo ser dedicado más y mejor, a ser mensajero y continente de las alegrías y melancolías de estar vivo y sobre todo ser un modo principal de comunicación directa de la danza del mundo*” (Quintero, 2009)
7. Ética de los valores: permisividad, tolerancia, alegría, hospitalidad, solidaridad, encuentro empático y simpático, riqueza y prosperidad.

CONFORMACIÓN DE UNA NARRATIVA SOBRE EL CARNAVAL

Notas sobre música y baile en el periódico *El Pícol* de Barranquilla 1852

La prensa de la ciudad en el siglo XIX nos ofrece vestigios diáfanos

sobre esta inclinación original muy propia de los barranquilleros. En uno de los primeros periódicos que circularon en la ciudad hacia 1852, en *El Pícol*, se describe uno de los bailes llamados ‘de primera’ en el artículo “Costumbres”. El autor, que adopta el seudónimo de Cándido, escribe:

Comenzaban los invitados a formarse en dos filas de frente, las señoras a un lado, los hombres al otro y cuando hubiéronse dispuesto en batalla, un redoble, especie de atención, con que se da a conocer que va a comenzar la música, precedida de una algazara de clarines, trompas, cornetas y otros militares instrumentos [...] me hicieron conocer que iba a bailarse una danza, baile de moda importado no sé de dónde. (p.2)

El elemento modernizante de los aires europeos y norteamericanos impulsado por las élites, cohabitaba con las raíces folclóricas de indígenas, blancos y africanos, amalgamadas en tambores y pitos de nuestros campos, que se tomaban las calles con sus cantos consistentes en coplas y décimas picarescas que invitaban al baile y la sonrisa.

La integración social de las herencias musicales de cada conjunto cultural que habitaba la ciudad fue cuestión de tiempo. A pesar de la presencia de ideas y sociedades democráticas que promovían una convivencia de clases, persistió la clasificación de los bailes en de ‘primera, segunda y tercera’, en alusión a las distintas clases sociales, como era costumbre de las fiestas de la Candelaria de Cartagena. Es así como en Barranquilla rivalizaban entonces los salones de la aristocracia y los de los grupos democráticos, y cada uno se esforzaba en hacer las mejores fiestas.

El Carnaval en las crónicas de *El Promotor*: 1872-1890

CARNAVALES DE 1873

A pesar de las duras circunstancias que atravesara la ciudad por la invasión de una de las cíclicas epidemias que solían presentarse en el ardiente Caribe y que con su humor proverbial los barranquilleros de-

nombraron El Trapiche de 1872, los habitantes de la urbe laboriosa y festiva, al despuntar el año de 1873, ya se preparaban para celebrar su Carnaval, tradición arraigada en la urbe, quizá desde su origen. Una muestra de ello es el comentario del cronista: “*Se sienten ya los susurros del carnaval, la bullita del dios Momo, todos se preparan para sus bailes, que siga la parranda*”, (Enero 1, 1873, p.1) se mencionan festejos a la sazón de ‘primera segunda y tercera’, para los distintos sectores sociales. Es el caso de celebraciones tradicionales como un “*Gran Sarao de las fiestas del carnaval en la casa de la familia Arjona*”, y “*en la casa de las señoritas Santo Domingo Vila*”. No se oculta la estratificación heredada de los bailes de la Virgen de la Candelaria de Cartagena, así como la permisividad a los esclavos y los indígenas.

Es muy significativo que la actitud del barranquillero hacia las fiestas del Carnaval, que desde siempre fue su máximo evento cultural, es su pasión que para aquellas pretéritas generaciones era idéntica a la actual; los visitantes se admiraban de la conducta de los hijos de la ciudad:

Los festejos del carnaval que en otra parte pudieran dar pábulo a inconveniencias, se verifican con plausible y grata armonía entre todos... Y bien el carnaval no dura en Barranquilla solo los tres días de carne que preceden al miércoles de ceniza, sino que se prolonga desde el primer día de la cuaresma hasta el domingo siguiente... ocho días de agitación continua, de bailes de salón, de paseos, de diversiones bulliciosas, de furioso delirio, de exaltaciones del espíritu que sin embargo, no producen perturbación alguna, excepción hecha de alguna que otra afección en la membrana pituitaria y algunas dolencias originadas por los pisotones. (Drasil, 1994)¹

Precisamente en *El Promotor* se editorializa comparando nuestra fiesta con otros carnavales del mundo, lo que implicaba acentuar su autonomía:

¹ Viaje de O Drasil de Bogotá a Barranquilla, en tren, mula y a bordo del vapor Francisco Montoya, y estaba en esa ciudad por ocho meses-1893, (1994) Ediciones Gobernación del Atlántico.

Aquí en Barranquilla la cosa es diferente, no tendremos las gratisimas diversiones que en Italia pero tampoco los frenéticos arrebatos de Caracas, sin embargo bueno será que tratemos de enmendar ciertos abusos que cometemos en el carnaval para que nuestra fiesta quede mejor. (Febrero 15)

El escritor criticaba la pintura forzada, especialmente por respeto a las damas, e invitaba al jolgorio del baile. Se observa en esta mirada de los observadores de élite los bailes de salón, pero todavía no hay referencia a los bailes de la calle.

En cuanto a bailes, muy bonitos y animados son los que en tiempo de carnaval se efectúan aquí, pero más lúcidos y bonitos quedarían si las mascaritas guardaran más compostura y si suprimieran esas constantes carreras en los salones que a nada conducen sino es a estropearlo a uno antes de tiempo aparte de lo impropio que es eso en una niña por más que esté “disfrazada”.

A algunos de los jóvenes que se disfrazan les suplicaría un poco de más cuidado en el vestido que llevan pues la cuestión no es simplemente ir disfrazados y de mojangas, sino que también es necesario presentarse de un modo digno de la sociedad en la cual uno va a estar. Hay infinidad de buenos disfraces, pero no todos son decorosos ni aparentes para llevarlos puestos cuando se va a bailar con señoritas. (Febrero 19, 1881)

Parece advertirse en el artículo que algunos disfraces escapaban al control social ejercido desde la cúspide.

Carnaval de 1881

En 1881, el periódico de la entrega siguiente a la fiesta hace el balance del año:

Ha terminado el carnaval y con él la locura y la anormalidad de todas las personas. La campana llama a los fieles y la palabra del sacerdote recuerda a la humanidad que fue formada con el polvo de la tierra y a ésta debe volver.

Por fortuna, después de más de seis días de fiesta en que se confunden todas las clases sociales, no tenemos gran cosa que lamentar. (Febrero 19, 1881)

El Carnaval de 1888

La crónica de la época hace el balance evocando a la larga historia de las carnestolendas barranquilleras:

La semana que hoy termina ha sido en su mayor parte destinada al carnaval que desde tiempos atrás es, puede decirse, la gran fiesta de esta ciudad. Se observa que se asume el carnaval como propio ya que *para festejarlo este [el barranquillero] se siente complacido de que sus amigos le invadan su casa para allí brindarles una copa del mejor Jerez o un vaso de la exquisita Leger beer.* El sentido comercial que siempre ha imperado en Barranquilla se expresaba en la disposición de los comerciantes para ofrecer productos para la magna fiesta. Así, el 4 de febrero de 1888, reseña en época de carnavales la oferta de viandas y delicados manjares, así como licores importados, especialmente vinos legítimos españoles de Jerez de la Frontera y cerveza alemana, así como telas y bisutería para los disfraces. Desde el 20 de enero la ciudad se preparaba para el magno evento (Febrero 11, No. 864).

Ayer como hoy, el visitante o el oriundo de la ciudad se atavía con un sombrero de trenza y con una cara parecida a un habitante del interior del África y acude a buscar un baile donde amenizar las contrariedades del trabajo cotidiano.

La pluralidad social, racial y cultural ya se admite expresamente en disfraces e instrumentos musicales que denotan la resistencia de razas a través de sus ritmos y su instrumental:

Aquí se presentan los indios, allá los negros, más allá un grupo de danzas obstruyen la calle al son del tambor o de la gaita. La diversidad étnica hace parte natural de la ascendente urbe en tránsito a la modernidad:

Todo en conjunto hace de la ciudad una especie de Babilonia que tanto en el inglés como en el alemán, el francés como el yanqui, el rico coincide con el pobre, todos confundidos concurren con una cordialidad poco común, no solo a dar a la fiesta gran animación sino para mostrarnos ante el transeúnte como un pueblo civilizado que sabe comportarse en los momentos de goce. (p.1)

Y continúa el periodista:

El domingo, lunes y martes han sido días de plena parranda, acabó la seriedad de unos y el mal humor de otros; la absoluta confianza entre todos es el gran distintivo del carnaval de Barranquilla; se rompe los fuegos y no queda una cara que no esté pintada. Se dispone de la casa del amigo y allí se baila y no hay quien se oponga. (p.2)

Las familias acaudaladas se esforzaban por ofrecer el mejor baile. “Es el caso de Don Jorge Cholets, simpático hijo adoptivo de esta población, quien con su estimable señora y toda su familia llenaron de atenciones a todos los que concurrieron a su casa el primer día de carnaval”. Era práctica común competir en finura y esplendor. Así se reseña que en 1888 La sociedad que llaman de primera pasó el primer día en la casa de la señora Ana Ramón de Salcedo, el segundo en la casa del señor Eduardo Gerlein y el tercero en la del señor Pedro Noguera.

Se celebraban entonces bailes de día y de noche; decía el cronista:

En cada casa se bailó hasta las cinco de la tarde hora en que cada cual va a descansar un rato para emprender la parranda nocturna pues a las ocho p. m. empiezan los salones. Allí las máscaras lo vuelven a uno loco y es aquello una confusión de gritos, campanas, cantos y tambores, aquí pasa un habitante del celeste imperio, acá un guerrero, más allá una infinidad de loros.

Desde aquellas épocas se hablaba de *aldeanos que unidos corren, lo toman a uno y se divierten en ocultar el nombre de la amiga que va debajo de la careta*. Se criticaba la costumbre de todas las señoritas quienes van con sus programas en que tienen anotada la primera pieza con zutanito en todos los salones, la segunda, la tercera, etc. la preocupación era *¿qué haría un visitante o un extranjero en esos bailes?* Nuevamente se buscaba preservar la reputación de nuestro carnaval por lo cual *se concluía que era necesario corregir este mal antes que se haga crónico para que el carnaval de Barranquilla no tenga ningún pero*.

Bailes democráticos

Las sociedades democráticas, organizaciones de clase media, realizaban sus festejos que se valoraban positivamente. Los *bailes que han tenido lugar en el ‘Salón Fraternidad’ han quedado muy lucidos; allí hubo mucha animación y reinó también la mayor armonía. En estos bailes hay, casi siempre, mayor número de disfraces y es de notarse el gusto con que se arreglan las señoritas*. Se lamentaba el cronista que este año *han faltado aquellos grupos de indios y otros que daban mayor animación, en ocasiones anteriores, con los chistes y chanzonetas propios de tales disfraces*. Se refería el cronista a los episodios teatrales de comedia y letanías, y destacaba *el orden que ha habido debido en mayor parte a la cultura de los jóvenes que han asistido y a la derrota completa en que ha salido Baco de estos bailes*.

Llama la atención la existencia, ya en esa época, de la práctica de “el barato” que solía criticarse: *Hay que ver cómo se da en tierra contra el barato [puesto que] ya sucede que las señoritas bailan cada pieza con cuatro y con cinco jóvenes cosa que naturalmente es poco agradable a ellas...*

El carnaval del pueblo

Sobre el Carnaval del pueblo, el cronista expresa su preocupación por la *Sensible decadencia en el Salón del Pueblo* y argumentaba que si bien los sectores populares del naciente trabajaba hasta la última gota de

sudor, al ponerse al sol de las vísperas, para invertir con su salario al día siguiente en sus goces,

Este salón no ha sido este año ni la sombra de los años anteriores, es de desearse sería que se tome interés siempre en que el pueblo encontrara un lugar donde poder divertirse bien y estar allí con decencia apetecible. Esto es lo que deseamos y ojalá el próximo año no suceda lo que en este.

En la antesala del Carnaval en 1888 se festejaban los cuatro días de Carnaval: Desde entonces el sábado se perfilaba como la víspera institucional de la fiesta, embrión de la Batalla de Flores que habría de instaurarse posteriormente en 1902, como una respuesta festiva de la pacífica ciudad contra la Guerra de los Mil Días. El Carnaval ya suscitaba la admiración de los visitantes nacionales y extranjeros que desde entonces ya confluían a la celebración que había alcanzado notoriedad:

El 18 de febrero [de 1888] el Camellón a las 7 p.m.,

presentaba el más animado aspecto. La admirable Banda de Baranoa, dirigida por el señor Villa, obsequiándonos al oído magníficos vals, brillantes polkas y cadenciosas danzas, muchas señoritas arrojando a la cabeza de los espectadores profusión de diminutos y dorados papelitos, allá un mono haciendo mil graciosas contorsiones y más lejos un enjambre de enmascarados gritando, gesticulando, corriendo, todos aturdiéndolo a uno con mil preguntas a las que todos ellos mismos por fortuna daban respuestas.

Se trataba de un cuadro animado, pintoresco y matutino: el espectáculo duró hasta las nueve a.m., hora en que la mayoría de los concurrentes se retiró. Los unos al baile de trajes que los jóvenes de 15 y 16 años daban en casa del señor Jorge Cholets y los otros a la casa de Don Manuel Insignares S.

Destacaba el cronista que a diferencia de los campos de batalla entre compatriotas:

El sol del domingo 12 al aparecer en oriente, brillante y esplendoroso, alumbró un cuadro admirable por lo hermoso, formado por los habitantes todos de esta localidad, unidos en fraternal abrazo, se entregaban por completo al goce y al placer...Esta comunión social era evidente puesto que, Desde las cinco a.m. pululaban las partidas de negros, indios guajiros, comanches y apaches, perros, tigres, monos y todos alegres, todos bulliciosos y lo que es aún más grato, todos tolerantes (Febrero 18).

La vía pública ha sido el escenario de siempre en el Carnaval de Barranquilla; este comportamiento recurrente se observa en el disfrute de las distintas clases sociales con las diversas bandas de la Barranquilla de entonces; ello se desprende de esta mención en la que la juventud de todas las clases, bailaba *en la calle*, sin perjuicio de sus actividades danzarias en los respectivos salones en que dividían la ciudad.

A las ocho a.m. la juventud que forma nuestra high life con la banda que dirige tan inteligentemente el sr. Juan Maldonado se lanzó también a la calle y comenzó la sesión pintura. La aceptación de la pintura era generalizada. Por ello se reseña

Era de verse el espectáculo que ofrecían los hombres más serios de esta ciudad, completamente pintados de verde azul y colorado, aquello fue un verdadero furor, una verdadera fiebre de entusiasmo en que tomaron parte los señores Vengoechea, Rodríguez, Echeverría Vives, Sojo, Insignares, Carbonell, Espriella, Castro, Salzedo, en fin, toda la gente respetable que estuvo en esta mañana loca de entusiasmo y alegría.

Se destacan otros bailes en esas calendas. Era famoso el organizado el domingo por la señora Ana Ramón de Salcedo que estuvo *a la altura de la reputación de culta y educada de tan apreciable y distinguida familia.*

La atención concedida a la construcción de los salones hace que estos superen el concepto de “Burreros” tan publicitado actualmente. Se

realizó ese domingo de febrero de 1888 un *Gran baile en el admirable salón hecho al efecto por el contratista don D. Pereira*: Se escribía que *el aspecto del salón momentos antes de comenzar el baile era completamente encantador*.

La calidad de los disfraces denotaba la prestancia de estos salones; se hablaba de

señoritas admirablemente disfrazadas de papagayos [quienes] gritaban, reían y hablaban como verdaderas cotorras de mil cosas, de grupos de tribelinas, disfraz muy parecido al de estudiantes de Salamanca, de damas de la época de Carlomagno de atuendos chinos y japoneses, gran número de dominó y hasta de caballeros vestidos de tétrico frac.

Es destacada la participación de los jóvenes quienes madrugaban a pintar a las seis a.m.: *entretenimiento que duró hasta las ocho, hora en que se dirigieron a la casa del señor José María De Castro Rada, que los obsequió con cocktails y sándwiches, reinó allí como en todas partes la cordialidad más completa y la alegría más espontánea.*

Habíamos mencionado el baile ofrecido el lunes por don Eduardo Gerlein; también se bailó ese día en casa de la señora doña Rita P. De Palacio. Nuevamente se destaca *el salón convertido en magnífico edén poblado de encantadoras hadas que repartían por doquier a la dicha y al placer*. El cronista, verdadero parrandero, afirmaba que *este baile quedó más animado que el anterior y nos pereció digno de encomio el disfraz que llevaron muchas damas de florentinas del renacimiento y de aldeanas búlgaras.*

Agrega el testigo como *la prueba más elocuente de que el entusiasmo por el carnaval enloquece a la mayoría de habitantes de esta ciudad*, el señor Otto Flor, *un hijo de la flemática Alemania*, asistió al baile *con rostro teñido de negro humo, sus pantalones y chamarra de tela blanca común y*

su grotesco sombrero de paja ordinaria, digno era ver aquel negro de ojos azules y cabello rubio.

Con mucho pesar se llegaba al martes; se lamentaba el cronista que

el salón, momentos antes lleno de bulliciosas y alegres máscaras que poblaban el aire con sus gritos de alegría y sus francas carcajadas, que momentos antes presentaba un aspecto bello y tan animado tan lleno de luz y colorido, se vio de pronto solo, triste y sumido en la más completa oscuridad pues hasta las lámparas parecían fatigadas y las luces extinguíanse poco a poco.

Concluía en forma luctuosa y proverbial que, *así está todo en el mundo sujeto a la ley inexorable de las compensaciones, el tedio sucediendo a la alegría como a la algazara de la vida sucede el mutismo imponente de las tumbas.* Esta sensación inexplicable de soledad que invade al barranquillero se expresaba entonces en la pluma del cronista que se ocultaba bajo el seudónimo de CEDA:

Nosotros también nos retiramos, fatigado el cuerpo, sin una ilusión en el alma, sin una esperanza en el corazón y lo que es peor, sin un recuerdo en el pensamiento.

No obstante, existe esta descripción de la mañana del martes: *Fue verdaderamente borrascosa. La juventud no anduvo unida como otros días sino que se dividió en partidas numerosas, que con bandas de música a la cabeza, recorrieron las calles entrando de casa en casa y formando bailes; donde don Diego J. de Castro se bailó hasta las trece del día, hora en que los que pudieron hacerlo, desfilaron hasta su casa a prepararse al baile de la tarde que tuvo lugar en la casa de Sr. Don Pedro Noguera, en el cual se afirma que hubo varios y elegantes disfraces como el de Pierrot tomado de una ópera cómica francesa y el de músicos ambulantes, muchos ricos trajes de baile y algunos Dominó".* A las doce p. m., terminó esa espléndida fiesta

Bailes de prórroga

El cronista de *El Promotor* se ocupa seguidamente de los bailes llamados de Prórroga, el primero de los cuales tuvo lugar el día 16 de febrero. Es curioso que *las señoritas invitadas a él decidieron no asistir, razón por la cual ocuparon su lugar caballeros vestidos con trajes femeniles*, detalle de gran importancia para explorar la génesis de los disfraces. Con humor, el periodista afirma que *A falta de pan, buenas son tortas*.

Se describe un segundo baile de prórroga *que tuvo lugar el sábado 18*; no obstante, el cronista lamenta que el 23 debió tener lugar el último de los bailes de prórroga pero *acontecimientos desgraciados que han conmovido esta sociedad lo vinieron transfiriendo hasta el pasado 29 que fue cuando se llevó a cabo y aunque faltó allí la animada algarabía de las máscaras y en cambio [se observó] esa seriedad de buen tono característico de los bailes de rigurosa etiqueta*. Pues las damas que concurrieron compitieron en lujo, en riqueza y elegancia y los caballeros todos vistieron frac y calzaron guante blanco.

Este baile final de Prórroga era llamado de “piñata” que rompían algunos caballeros a las doce de la noche cuando solía designarse a los que debían dar el baile que aquí es de estilo después del Carnaval *y que todos esperábamos*. CEDA concluye nostálgico:

Con este baile había terminado el carnaval. Pero, no, decimos mal; el carnaval no ha terminado pues el mundo no es otra cosa que una perpetua carnestolenda donde cada cual se presenta con la máscara que mejor le sienta.

CARNAVAL DE 1889: EL IMPERIO DE LA SONRISA CARIBE CONTRA LA GUERRA

El Carnaval de 1889 ya tenía la fisonomía que identifica a Barranquilla ante el mundo. En la crónica “Para mi pueblo escribo” se reseña la explosión de alegría que aún conmueve a los habitantes de esta ciudad:

Mañana es el gran día tradicional festividad del carnaval; se celebrará con el entusiasmo, con la locura y magnificencia de costumbre. (p.2)

La impronta de Cartagena y las sabanas de Bolívar, por aquello de San Sebastián también se advierte: *Ya desde el 20 de enero se ha venido sintiendo la conmoción extraña que proporciona el carnaval en esta ciudad. ¡Qué noches de verdadero entusiasmo, de bullicio y de algazara! Pocos pueblos creemos que se divierten como el nuestro en semejante temporada.*

La convivencia y la civilidad también se destacan aun con el telón de fondo de las Guerras del epílogo del siglo XIX, que tenían como escenario el interior del país. Los barranquilleros se esforzaban en enfatizar su carácter pacífico y tolerante, en contraposición con el ánimo belicista del país andino:

Aquí todo cambia de faz. Las pasiones políticas callan, los resentimientos políticos se echan a un lado. Pudiéramos decir que es la época de las sonrisas y de las gratas sensaciones. El valor muy barranquillero de la hospitalidad y la tolerancia tiene vigencia:

El hogar de uno es el de todos, pues que la entrada es franca, todo se tolera y se festeja todo; no se conoce el respeto y sin embargo se respetan todos, ya se llame Próspero Carbonell, Prefecto de la Provincia o se llame Miguel A. Vives, Administrador de Aduanas o un Mister Woolf o un Federico Pérez Rosa, personas por su posición, por su carácter y edad respetables y respetadas en todo tiempo pero menos en el carnaval. (p.2)

La participación de la mujer también es evidente como conquista que presagia la modernidad: *La joven más tímida o más viva les echa el lazo y les derrama sin compasión polvos y pinturas desde la cabeza a los pies y no hay que molestarse pues las hijas de Eva lo harán mejor.*

La importancia del disfrute del tiempo libre se eleva a un valor indiscutible:

Los comerciantes más ocupados cierran sus escritorios, despachan dependientes o no hay necesidad pues éstos se declaran en huelga. Era tan radical el respeto por el ocio del carnaval que se señala sin asombro:

Y qué haría un patrón con llamar al trabajo a sus dependientes cuando ellos, los patrones, son los primeros en seguir la corriente impetuosa de la parranda. ¿No los hemos visto ya: los Noguera, Stasse y Cortizzos, etc. tiznados y tiznando, dejando para otro día el despacho de un correo por encontrarse solos en sus almacenes. No hablemos de los doctores Insignares y Rodríguez ni de Emiliano Vengoechea, que de ellos es la fiesta. (p.3)

La tradición de los asaltos como una burla a las invasiones bélicas del interior, también aparece diáfana:

En su entusiasmo han asaltado los bailes en el día en unión de sus jóvenes esposas, no dejando cara bonita o maluca sin pintar y quién puede molestar, ¿quién resiste? Así se festeja por un lado el carnaval; por otro, los bailes son de los más animados y concurridos, el entusiasmo reina y hasta los viejos saltan y bailan. Se elige una casa y allá tiene que bailarse el primer día, otra, el segundo y el tercero, otra. ¡Quién lo creyera! Esa juventud que debería estar cansada, aparece fresca y alborozada, elegante por las noches. (p.3)

En cuanto a los salones hay que señalar que no siempre fueron “Burreros”, dada la descripción no propia de una tradición rural: *El precioso salón decorado atrae, seduce y fascina; lo invaden en tropel infinidad de disfraces a cuál más bellos y alegres. Y qué de mascaritas tan graciosas como seductoros, diablillos que enloquecen y que por instantes hermean la existencia.*

De nuestro salón de carnaval diremos, como dijo el malogrado como inteligente amigo Juan N. Cayón: *Cuando se encuentre iluminado y en suave compás de la música, se ven deslizarse apacibles y serenas las hermosas y elegantes damas, se cree uno transportado a un delicioso jardín donde el aura columbia cariñosa las matizadas coronas de las flores.* (p.3)

La organización del Carnaval de 1889

Siempre se intentó hacer del carnaval un desorden “organizado”. Por ello se deja este testimonio irrefutable: *Se han publicado bandos y programas a cuál más saladas y también picantes, algunas de éstas han brotado de la exuberante pluma del presidente ilegítimo Benavides Zárate o Zapote aunque así no se llame, quien tiene como vicepresidente al intrépido Enrique Pinedo, ellos hacen guerra con su Batallón San Quintín, con el presidente legítimo del Carnaval Heriberto Vengoechea, quien tiene de vicepresidente al no menos decidido campeón Darío Bermúdez. Son presidenta y vicepresidenta las señoritas Emma Ladera y Francisca Carpintero, jóvenes ambas, tan simpáticas como amables.* (Marzo 9, No.921

Convocatoria al pueblo. Se describe la antesala del Carnaval en la víspera que se realizaba el sábado: *Por lo demás, grande es la animación del pueblo. Pocas veces ha habido, como en este año, tantos disfraces, tantas danzas por las noches, distinguiéndose el lujo de las indias y de las chimitas. Todo pues hace esperar un carnaval famoso, como dijera Mister Looks y ya se siente la conmoción. Ya hoy principia la locura, Barranquilla declarada en Estado de Sitio en Asamblea, pues que mañana es el día.* (p.1)

La evocación de un brillante pasado del carnaval también alimentaba la nostalgia de las gentes de 1889; se advierte aquí:

¡A divertirse pues!, jóvenes entusiastas, damas elegantes, viejos y viejas que queréis recordar vuestros viejos tiempos. Ah, y qué tiempos aquellos, los recuerdo con gran melancolía como dijo un poeta. A divertirnos todos, el carnaval nos abre las puer-

tas del regocijo. Disfrutemos pues los goces de Terpsícore² y Talía.³ ¡Viva el carnaval!

El artículo que hemos reseñado lo firma quien se oculta tras la máscara de Fauno.

El control social y la convivencia de clases se reitera: *Como era de esperarse, en los tres días del carnaval, ha reinado en los tres diversos grupos en que está dividida nuestra sociedad, el mayor orden y entusiasmo más grande.* (Marzo 9, No. 921) Los puntos de confluencia eran los bailes de los salones.

Se hablaba de una *Numerosa y escogida concurrencia [que] ha asistido al Salón Vergara en términos que no se ha bailado con comodidad debido, sin duda, a lo pequeño del salón.* Se criticaba a los organizadores porque *El lugar escogido este año no es aparente para un salón en que asiste tanta concurrencia y se invitaba a que Ojalá que en lo sucesivo se tomara más interés la juventud en la construcción y los arreglos del salón como ha pasado en años anteriores.* No obstante, se destacaba el comportamiento de los asistentes ya que *Por lo demás, repetimos, ha habido cordialidad y entusiasmo en todos los ánimos.* (p.3)

Los extranjeros y los bailes de carnaval

La incorporación de los extranjeros al Carnaval es muy significativa; se habla de la magnificencia de los bailes del ciudadano francés Monsieur Cholets, así como del baile que obsequió a la juventud el súbdito alemán Don O.G. Muller, que al parecer de todos es lo mejor y más suntuoso que hemos tenido en el carnaval. *El señor Muller, con aquella fineza y amabilidad que le son peculiares a todos los hijos de la Gran Germania, dio contestación al discurso del señor Juliao, recibiendo la corona que le obsequiaba la juventud de Barranquilla en prueba de gratitud y cariño.*

2 Terpsícore era la musa de la danza y el canto en la mitología griega.

3 Talía era la musa de la comedia, la risa y la burla en la tradición helénica.

La evocación de los Cabildos de negros en el carnaval del Pueblo

El cronista describe este hecho de gran importancia por cuanto escapa de la alcurnia de los bailes de sociedad. Los herederos de los cabildos de negros y otras expresiones populares que evocan conflictos tribales, emergen a pesar del carácter elitista de los cronistas. Es elocuente este párrafo que denota la adopción masiva del carnaval popular:

En cuanto a las fiestas del pueblo, han quedado magníficas muchas comparsas o danzas compuestas, una de ellas por doscientas y pico de personas.

Antiguas experiencias de enfrentamientos parecen evitarse: *Durante los tres días no hubo ningún acontecimiento desagradable. Es de elogiarse aquí la conducta de nuestro joven Alcalde Gabriel Martínez A., quien recorría a caballo la ciudad evitando disgustos y procurando la mayor armonía en el pueblo, para lo cual obsequió a dos danzas rivales una bandera blanca con el hermoso letrero de 'Unión', la que fue recibida por demostraciones de regocijo por la muchedumbre agradecida. El periodista felicitaba al señor Alcalde por su comportamiento en esta ocasión en que ha probado tener tolerancia, disposiciones y amor a los habitantes de esta población.*

En el balance se anunciaban otros bailes de Carnaval, después de las fechas habituales, así se advierte la costumbre de los bailes de prórroga que aún faltaban, así como el de la piñata, el cual, es probable, tendrá lugar con la esplendidez acostumbrada, y se concluía

¡Que siga pues el buen humor y que reine la misma cordialidad que ha habido hasta acá.

Disfraces y accesorios para el Carnaval de 1889

Un aviso de prensa brinda una muestra de los elementos que se utilizaban en la gran fiesta y eran vendidos en el almacén del señor Jacobo Henríquez Jr., comerciante de origen judío:

Acabo de recibir y tengo de venta en mi casa caretas de alambre para damas, caretas de cartón de todas clases, narices, catalejos, medias, chiveras, patillas y combinaciones para disfraces cuyas fisonomías nada dejan que desear al que los solicite: horribles, raras y estrambóticas. Estilos nuevos y precios que no permiten competencia. Tengo además vino de Oporto y de Jerez, mantequilla de Morton, cerveza de Bass legítima, sal de frutas, jabones emolientes de Windsor, cominos y pimienta picante y mucho más que sería largo enumerar.

La música de carnaval. Espíritu sonoro y rítmico de barranquilla

Alguna vez escribimos que una de las notas predominantes de Barranquilla era su musicalidad omnipresente. Siempre quisimos explorar la génesis de la inclinación congénita de sus habitantes hacia armonía, ritmo y 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.

Por las razones expuestas hay que anotar que la música bailable constituye desde siempre una de las notas características, esenciales e irrenunciables del Carnaval de Barranquilla, evento que si bien tiene consigo una atmósfera teatral en sentido de comedia, insiste en la expresión corporal de la danza como la mejor manera de armonizar las relaciones sociales, en un mestizaje rítmico que unifica las diferencias étnicas, que predominan en otras ciudades.

Podría decirse que si existe una época y una fiesta incluyente, es el Carnaval de Barranquilla, a través del elemento unificador, así sea a través de la armonización transitoria de ritmo y melodía. A la postre se trata de una fiesta donde blancos, mestizos, mulatos conforman un mosaico racial que aglutina a herederos de aquellos *libres de todos los colores*, que han dado origen a la diversidad de esta región. Después del Carnaval, pueden reaparecer las diferencias.

El fenómeno del Carnaval de Barranquilla, 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 artículo se revelan aspectos de gran trascendencia para reafirmar la originalidad del Carnaval de Barranquilla y la importancia musical del departamento del Atlántico. La presencia de Baranoa en la tradición musical es un venero de análisis pletórico de sugerencias dado que Barranquilla y otros lugares del departamento de Atlántico poseían sus propias bandas y un arraigado cultivo del arte musical.

Hemos dicho que uno de los órganos de prensa que tuvo mayor continuidad y solidez conceptual fue *El Promotor* que circuló entre 1871 y 1909 e ilustra con gran detalle este período. El siguiente texto circula en torno a algunos aspectos de la vida cultural de Barranquilla.

Desde la víspera de las festividades, la música acompañaba los regocijos populares, se lee en *El Promotor* en 1888: El 18 de febrero, en el Camellón a las 7 p.m., *presentaba el más animado aspecto. La admirable Banda de Baranoa, dirigida por el señor Villa, obsequiándonos al oído, magníficos vales, brillantes polkas y cadenciosas danzas*⁴.

Dice el escritor al hacer el balance de 1889:

Como era de esperarse, en los tres días del Carnaval, ha reinado en los diversos grupos en que está dividida nuestra sociedad el mayor orden y entusiasmo más grande, pocas veces hemos visto reunidas como en esta ocasión seis bandas de música para los seis salones que se han hecho para los bailes de máscaras". Estos han quedado espléndidos y muy animados así

4 Hay que prestar atención a la tradición musical de Baranoa, puesto que en 1872 se hablaba de músicos de Baranoa que contrajeron la epidemia en sus desplazamientos por la provincia del Atlántico. Hoy, sigue siendo importante reducto musical para una muestra la Banda Departamental que se destacó con sus 350 músicos infantiles en el 2001.

esperamos que continuarán los que faltan hasta cerrar la gran fiesta del pueblo de Barranquilla. (Marzo 9, No. 921)

El jueves 11 de marzo de 1890 se comenta en *El Promotor* acerca de una retreta que tuvo lugar en el Camellón Abello que gustó mucho a la concurrencia, puesto que se trataba de la actuación de las dos bandas de música filarmónica: la de Baranoa y la Banda Militar de Barranquilla. Ambas gozaban de gran prestigio. La primera deleitó a la concurrencia con escogidos trozos de música clásica admirablemente ejecutados; basta decir que el director de dicha banda es el inteligente músico y compositor señor Don V. Villa.

Agrega el cronista,

en cuanto a nuestra Banda militar conocida es la fama que goza su repertorio de buena música y la componen 24 músicos dentro de los cuales se encuentran Maldonado, Galofre, Altamar, Álvarez, Calderón y otros más que son prácticos y que hacen arrancar a sus instrumentos notas dulcísimas y sabrosas melodías. Esta Banda tocó siete piezas gustando mucho el grande y armonioso vals llamado 'Hidropaten' y 'Sirenas'. (p.3)

El anuncio presentado denota al final la capacidad y tradición de los maestros barranquilleros en composición, armonía y arreglos a tiempo, que revelan 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, adoptan y adaptan aires musicales empíricos.

Otra agrupación destacada era la Banda Fraternidad (Marzo 1, 1980 No. 974). El cronista felicita calurosamente a los miembros que componen esta banda de música *'por el buen gusto que han desplegado en la temporada de Carnaval dejando oír el sinnúmero de piezas con que cuenta su repertorio'*. Y agrega:

Nosotros que saboreamos esas dulces notas que inspiran los corazones y que lo transportan a regiones desconocidas, no podemos menos que dar un apretón de manos a sus directores, que han sabido colocarla a la altura de la fama, recibiendo como premio los aplausos de congratulación. Que siga como hasta aquí dicha banda mereciendo los elogios a los que es acreedora y nosotros como amantes que somos del progreso de nuestra Barranquilla le decimos: Banda Fraternidad, hijos de Rossini, Verdi y Paganini ¡ Adelante.!” (p.2)

Como puede advertirse, la música del mundo también surcaba el cielo de nuestro carnaval, y a la vez, ya poseíamos reconocidos intérpretes y compositores.

La música popular

La presencia de la música costeña se detecta en situaciones coyunturales como el caso de los contagios palúdicos citados por los médicos Gabriel de Ujueta y Joaquín Vengoechea; los galenos atribuyen a algunos músicos populares de la región⁵ quienes en ejercicio de su actividad viajaban entre Baranoa, Tubará y Galapa, pudieron haber sido víctimas y contribuido a la propagación de la epidemia conocida en Barranquilla como El Trapiche⁶ por los pueblos del departamento del Atlántico durante las diversas festividades patronales.

Lo enunciado se corrobora con la mención en los carnavales de la década de los ochenta, de hechos que denotan, o bien una pluralidad social y cultural que se advierte expresamente en disfraces e instrumentos musicales, o bien una reafirmación cultural de los sectores populares: *Aquí se presentan los indios, allá los negros, mas allá un grupo de danzas obstruyen la calle al son del tambor o de la gaita.* También se reseña: A las ocho de la noche empezaban los salones, *allí las máscaras lo vuelven a uno loco*

5 Desde el punto de vista cultural la reseña de músicos populares en nuestros pueblos en el siglo XIX, es de gran importancia.

6 Refiriéndose al contagio de *El trapiche*, Gabriel Ujueta y Joaquín Vengoechea atribuyen la transmisión de la epidemia a músicos que iban de pueblo en pueblo.

y es aquello una confusión de gritos, campanas, cantos y tambores.

Se puede demostrar⁷ que el carnaval de Barranquilla es una sonrisa colectiva y tiene además, como característica propia, ser un abrazo musical, una convocatoria festiva para que todos los pueblos de la Costa Caribe colombiana se congreguen en un encuentro sonoro y rítmico, mostrando lo mejor de su arte y cultura populares. Por ello, la convocatoria festiva, siempre ha tenido el eco bullicioso de sonos de todos los confines de la macro-región Caribe, incluida la cuenca antillana, nuestro entorno natural.

En virtud de lo expuesto, no ha de extrañarse que con el aroma de las primeras brisas, bálsamo habitual para olvidar inviernos rigurosos, a veces emisarios de tragedias, emerja, como incienso para un colectivo rito pagano, un conjunto armonioso de notas explosivas que induce a la fiesta que solo culmina, sin que los bailarines quieran, el miércoles de ceniza. Se ha insistido en que la fiesta presenta diversas estructuras invariantes de orden sociológico y cultural que permanecen en el tiempo, y constituyen la marca característica de la fiesta.

Aspectos sociales incidentes en la música popular en el carnaval

En los carnavales de Barranquilla desde la década del setenta del siglo XIX, se presentan hechos que denotan división social en lo que concierne a las categorías de los bailes. No obstante, hay agrupaciones del pueblo que se toman las calles en la sana convivencia de la fiesta y en el torbellino multicolor de disfraces e instrumentos musicales:

Por ello no es raro que en uno de los más antiguos distritos de entonces, como lo era Soledad, hubiese surgido el 16 de junio de 1877 la Cumbia Soledaña, pues según testimonio de su director actual, Efraín Mejía⁸,

⁷ Se trata de variaciones y actualizaciones conceptuales a un trabajo realizado y publicado en la revista *Huellas*, 25 años, revista de la Universidad del Norte Nos. 71, 72, 73, 74, 75 (Vol. Quintuple), Barranquilla Colombia, pp. 53-66, agosto de 2012.

⁸ Entrevista a Efraín Mejía, director de la Cumbia Soledaña. “Inicialmente se llamó Cumbiam-

fue conformada por un grupo de campesinos soledesños que tocaban en las calles y que estaban dirigidos por su bisabuelo Desiderio Barceló. Para esa época se fundó también la Danza del Torito y la Danza del Congo Grande, que tenían también su organología y tonadas musicales.

Desde siempre es significativa la presencia de la provincia atlanticense, y como se ha dicho, fue destacado papel de Baranoa con su banda, culta y festiva. Se encuentra asimismo, un vestigio del desplazamiento de músicos trashumantes en celebraciones carnestoléndicas de pueblos del río y de lo que hoy es el Atlántico, como Tubará, Galapa y Baranoa.

ba de Soledad, posteriormente se le cambia el nombre a Cumbia Soledaña, preservándose así por muchísimo tiempo. Llevo más de 50 años dirigiéndola.” (*Así suena nuestro Caribe* N° 25, Uninorte FM Estéreo.)

La música de Carnaval en el siglo XX

Nuestra música de Carnaval en el siglo XX se inicia siguiendo las tendencias internacionales recibidas de Europa en el hemisferio americano y conocido como la *Belle époque*, para designar un período de paz y esplendor social y cultural entre 1871 y 1914, cuando sobreviene la Primera Guerra Mundial. Como reflejo de lo que sucedía en occidente, era común ver los salones de baile repletos de joviales danzarines acogiendo, ayer como hoy, los aires de moda.

Pero en el Caribe colombiano ocurrió un fenómeno impulsado con la influencia, cada vez más marcada por la presencia de los Estados Unidos, en nuestra vida social y económica. Y es que con la euforia de las dos primeras décadas del siglo los barranquilleros se desplazaron de los apacibles ritmos europeos a la dinámica de la música norteamericana. Ello no impedía que los aires terrígenos estuviesen reinando en la calle con la majestad del tambor, el mensaje aborigen de la gaita o el júbilo incontenible de la flauta de millo, y se produjera una amalgama frenética de ritmos y melodías que solo en el Caribe mestizo podría entenderse.

Por ello, cuando en 1923 el empresario José Víctor Dugand trajo la Panamá Jazz Band para un baile de Carnaval en el Club ABC, esta or-

questa fue muy bien acogida en una ciudad acostumbrada a la innovación musical, no era extraño que fuera recibida por una orquesta criolla de 14 músicos que interpretaba, como los visitantes, valeses, *foxtrots*, *one step*, pasodobles y pasillos, culminando su actuación con la promoción del ritmo de moda a la sazón, el charleston.

Fue tan propicio el ambiente en la hospitalaria Barranquilla que algunos músicos de la Panamá Jazz Band se quedaron en la próspera ciudad de entonces, animando Carnavales y eventos culturales; es así como Simón Gómez permaneció en Barranquilla dirigiendo la Jazz Band Atlántico hacia los años 30.

Los músicos barranquilleros pronto se adaptaron a los cambios continentales. Por ello, no es extraño que adopten el modelo norteamericano, y se denomine 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’, más apegadas a los valeses y pasillos criollos.

LA MÚSICA DE LAS ANTILLAS EN BARRANQUILLA

Hacia finales de la década del 20 del siglo pasado, y con el advenimiento del acetato y la puesta en el aire de nuestra primera emisora, la HKD La Voz de Barranquilla, ya empieza a insinuarse el intercambio musical con el Gran Caribe. Los carnavales empiezan a disfrutar la presencia antillana, especialmente cubana, puertorriqueña y dominicana. Los avezados danzarines sucumben ante la magia del son de Matamoros, las guarachas y cantos negros de la Casino de la Playa y las composiciones de los boricuas Rafael Hernández y Pedro Flores.

La música cubana influyó decisivamente en Barranquilla, gracias a la avanzada radiodifusión cubana que permitía que se escucharan en decenas de receptores locales, los programas que emitían las emisoras de la isla; la aceptación popular del son cubano se basaba en la ambigüedad

de los valores que proponía. Los temas hablaban del descubrimiento de la ciudad por músicos de origen rural que se adaptaban a las urbes, lo que 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.

Es así como la oferta cubana de danzones, sones y boleros, entre los que se encontraban ‘El son de la loma’, ‘La mujer de Antonio’, ‘El manicero’, ‘El limpiabotas’, ‘Taboga’, ‘Suavecito’ y muchos más, empiezan a incidir decisivamente en nuestras salas de baile.

La música cubana y los ascendentes aires de la Costa fueron desplazando para otras épocas del año la diversidad de números de Hispanoamérica representados en pasodobles españoles, tangos argentinos, huapangos y rancheras mexicanas. Salen del escenario de Carnaval los aires criollos de Colombia como danzas, bambucos y pasillos. Sin embargo, permanecería en la fiesta la música de Puerto Rico y Santo Domingo, especialmente su merengue cibaño, marcando una nota que permanecerá en el inconsciente colectivo: el Carnaval es folclórico, tropical y afrocaribe.

Los clubes sociales no son inmunes a la democratización de las opciones musicales, y pronto, una música de banda originada en las ricas sabanas tabacaleras y ganaderas de Bolívar que había sufrido un proceso de adaptación y transformación al formato de las orquestas tipo jazz band criollas, empieza a brindar nuevas sonoridades con sus explosivos porros y fandangos. Esta prodigalidad musical explica temas de la provincia costeña como ‘La vaca vieja’, número ligado a las faenas del campo que se entroniza para siempre en los carnavales.

Los escenarios para el bailador también se democratizan y, además de los exclusivos clubes sociales, se utilizan los teatros Apolo, Cisneros y Colombia. Asimismo, se establecen en la ciudad salones de bailes especial-

mente dirigidos a las clases medias, tales como el Carioca, el Arlequín, el Jardín Águila, el Bar Americano, el Salón Noel y el Salón de Las Quintas.

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.

LAS ORQUESTAS CRIOLLAS

La relación con Cartagena, que instala su casa disquera ‘Fuentes’ hacia 1934, permite la presencia de temas carnavaleros interpretados por orquestas como la Caribe dirigida por Lucho Bermúdez, la A No. 1 de Pianetta Pitalúa, y la orquesta de Emisoras Fuentes. Porros imperecederos como ‘El clarinete de Simón’, ‘El negrito Tapetuza’ y ‘Sebastián, rómpete el cuero’ de Daniel Lemaître, son populares en aquellos Carnavales. El impulso a las orquestas tipo jazz band se empezó a sentir desde las décadas del 20 al 30, cuando compiten en la ciudad la Jazz Band Barranquilla (1927), la Orquesta Nuevo Horizonte de Francisco Tomás Rodríguez (1929); también encontramos 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, la orquesta Blanco y Negro de Gilberto Lascarro, la Pájaro Azul de Soledad, entre otras.

Ya para entonces empezaban a destacarse dos músicos que van a ser actores de primera línea de los Carnavales, los trompetistas Pacho Galán y Antonio María Peñaloza. El primero, creativo infatigable, organiza su orquesta sobre la base de la Nuevo Horizonte de los Hermanos Rodríguez en los albores de los años 50, y el segundo, aporta además de su papel como compositor y arreglista de su propia orquesta que instala en Bogotá, el gran himno del Carnaval, el tema ‘Te olvidé’, sobre una letra del español Mariano San Ildefonso, en 1954.

Las décadas del 50 al 60 son quizás las más fecundas en la creación para la música colombiana de baile, de lo cual saldrá beneficiado el Car-

naval. Se podría decir que nuestros músicos de entonces producían sus temas para esa época festiva que en algún sentido se insinuaba en las fiestas de noviembre de Cartagena y en los albores decembrinos con la fiesta de la Inmaculada el 8 de diciembre. Por ello, también incursionan en nuestras fiestas las orquestas cartageneras, estas producen temas tanto para las Fiestas de Noviembre como para Navidad y Carnaval, que desde siempre han constituido un pasadizo multicolor de música y alegría contagiosa que todo lo impregna.

Recordamos agrupaciones como la orquesta del Caribe de Cartagena dirigida por el brillante clarinetista Lucho Bermúdez, la orquesta Emisoras Fuentes, Pedro Laza y sus Pelayeros, y Rufo Garrido, cuya alegría desbordante lo hacían insustituible en los Carnavales. Rufo, saxofonista brillante y virtuoso, en sus solos cumplió memorables actuaciones en la sala de baile popular 'Mi Kiosquito' y nos legó grandes éxitos de carnaval que le dieron nombre a bailes como 'Ten con ten', 'Mujé, ron y pastel', 'Que toque Rufo' y tantos otros. Con Rufo y Pedro Laza actuaron vocalistas de la talla de Crescencio Camacho, Pibe Velasco, Tony Zúñiga, festivas voces que marcan la esencia de una música sabanera y caribeña con letras llenas de figuras alusivas a la faena campesina y a la inserción de aquellos campesinos y vaqueros al llegar a las ciudades costeñas.

Para la época descollaban otras orquestas cartageneras como la Sonora Curro y los Trovadores de Barú, a la que se vincularon colosos como José Barros, Pacho y Armando Galán, Antonio María Peñaloza. La Sonora Curro (de Curro Fuentes) que está asociada a la grabación de 'Te olvidé' (1954), que interpreta Alberto Fernández, quien también vocaliza ese otro clásico 'El Torito'. Otras agrupaciones como la A No. 1 de Pianetta Pitalúa legan temas como 'La gigantona', insustituible en cualquier Noviembre o Carnaval.

Si Cartagena tenía orquestas asociadas a Discos Fuentes, de Antonio Fuentes, en Barranquilla se instauró el sello Tropical, por parte del vene-

zolano Emilio Fortou y otras casas disqueras brindaron éxitos bailables en cada carnaval, especialmente cuando surgieron los equipos de sonido conocidos como Pick Ups, que en el lenguaje popular se llamaron Picós.

El Merecumbé de Pacho Galán y la música insignia del Carnaval en los años 60 y 70

Capítulo aparte merece el aporte sostenido para los Carnavales de siempre pero, en particular de este período glorioso, por parte del gran músico soledense Pacho Galán, creador del ritmo merecumbé, que había descollado con casi todas las agrupaciones barranquilleras tipo jazz band, en la ejecución de la trompeta y en el liderazgo de orquestas. Memorables son sus actuaciones con la Emisora Atlántico Jazz Band y con su propia orquesta que derivó de la organizada por los Hermanos Rodríguez Moreno.

Basta recordar los temas del maestro soledense, en especial ‘Ay, cosita linda’ (1956), que se cubrió de gloria con múltiples versiones internacionales, ‘El sapo’ (1957), ‘Ay, qué rico amor’, ‘El monito’, ‘Noches de Caracas’, ‘Tico Noguera’ y tantos otros números de baile que surgieron bajo la atmósfera mágica de nuestra fiesta e invadieron el continente en pleno auge de las orquestas cubanas. Pacho Galán, cuyos arreglos exhibían frases de jazz imbuidas por la época de *swing*, es el coloso productor que se pudo enfrentar a Dámaso Pérez Prado en la cresta exitosa del mambo, y generó una propuesta de gran calidad que lo consagra como estandarte de todo Carnaval.

Pacho Galán fue, además, un insomne arreglista que brindó sus trabajos a muchas orquestas de América; en especial toda la que quisiera conquistar a una plaza, exigente y conocedora, como Barranquilla en su tiempo, entre ellas la agrupación venezolana Billos Caracas Boys, dirigida por el dominicano Luis María Frómata, que debutó en el Carnaval de 1964, con quien sostuvo memorables duelos musicales en el inicio de la época de las casetas. El periplo ascendente de Pacho Galán llega hasta principios de los años 70, cuando empieza a imponerse la música afroantillana, que tampoco es indiferente a su orquesta.

La gaita de Lucho Bermúdez y Joselito Carnaval

Otra orquesta colombiana siempre exitosa en Carnaval fue la del maestro Lucho Bermúdez, clarinetista virtuoso que habiendo partido de la Costa, y en particular de Cartagena donde dirigió la Orquesta del Caribe, radicó posteriormente en Medellín, para recalar finalmente en Bogotá. Lucho y su orquesta con sus cantantes Matilde Díaz y Bobby Ruiz, eran invitados permanentes a las festividades de Carnaval de Barranquilla y son memorables sus duelos musicales con Pacho Galán.

El clarinete de Bermúdez había elevado a la partitura la melodía de las gaitas folclóricas y como tal producía temas para ese instrumento, en cuya ejecución mostraba su excelsa calidad. Para la fiesta de Barranquilla produjo el emblemático tema ‘Joselito Carnaval’, que es insustituible en cada fiesta, como también lo es ‘Carmen de Bolívar’, homenaje a su pueblo, quizás la pieza más interpretada en cualquier baile de salón.

Lucho Bermúdez transpiraba tanta versatilidad y sapiencia con su clarinete, que emulaba al jazzista norteamericano Benny Goodman. El maestro carmero, perfeccionista en arreglos, pudo conquistar un público tan exigente como el cubano, llegando incluso a dirigir la orquesta de Bebo Valdés en La Habana, donde interpretó el porro, ritmo insignia de Colombia entre los años 40 y 50. Junto a Lucho, siempre brillaron sus vocalistas y Matilde Díaz, la cantante de Icononzo, se destacó en la Isla y se ganó el respeto de Miguelito Valdés y Celia Cruz.

Otras agrupaciones de gran calidad de la época y dignas de mención para los Carnavales de los años 60 fueron las del pianista cienaguero Ramón Ropáin con su Combo Bonito, que alternó en la presentación de la orquesta de Ricardo Ray en el Carnaval de 1968.

También son dignas de mención la orquesta de Julio Ojito, originaria de Polonuevo, la de Manuel Villanueva, la Sonora del Caribe, la de José Nuncira Machado, que brindó su marco orquestal a festivas interpreta-

ciones carnavaleras con la vocalización de Tony Zúñiga, la orquesta de Marcial Marchena, Carlos Haayen, Pedro Movilla, y muchos más convidados de excepción en cada Carnaval.

La salsa en el Carnaval de Barranquilla

La música cubana con sus orquestas, había formado parte del gusto y las preferencias estéticas de los barranquilleros en cada Carnaval desde los años 30, con la irrupción del Trío Matamoros y la invitación al baile de la orquesta Casino de la Playa, y la vocalización mulata de Miguelito Valdés y el piano de Anselmo Sacasas, esa convocatoria festiva la había proseguido la Sonora Matancera que había erigido como ídolo a uno de los hijos de Barranquilla, Nelson Pinedo, dentro de sus cantantes estrella. No obstante, uno de los momentos cruciales fue la llegada a Barranquilla del célebre anacobero Daniel Santos en 1953 y del propio Nelson y Celia Cruz en 1955.

Y es que la música cubana que formaba parte de toda invitación festiva, se vio afectada desde 1960, cuando muchos músicos se trasladan a Estados Unidos por diferencias con la política revolucionaria de la Isla, que precipitó la huida de muchos empresarios, dueños de casinos y cantantes que atrajeron muchos músicos hacia la Gran Manzana, donde empezó a gestarse, conjuntamente con otros emigrantes caribeños y sus hijos, el movimiento que se llamaría salsa.

El nuevo sonido forjado en Nueva York tuvo mucha incidencia en Barranquilla, ya que muchas familias de la ciudad, especialmente de los sectores populares, emigró a la llamada capital del mundo en los años 60, y desde allí hacían conocer en La Arenosa los nuevos sonidos que también eran transportados por los marineros que llegaban al Puerto. Igual ocurría en Cartagena.

Fue a mediados de los años 60 cuando empiezan a conocerse orquestas de salsa y este ritmo que recogía el son de Cuba, que a la sazón tenía a

Rolando La Serie y Benny Moré, así como la bomba y la plena de Puerto Rico y el merengue dominicano ejercieron un papel preponderante en el gusto musical del barranquillero.

Pero para que la salsa se impusiera hubo una transición motivada en el proceso revolucionario cubano que motivó a muchos músicos y empresarios a desplazarse a los Estados Unidos. Allí, ya habían tenido éxito orquestas de origen afrocaribe como Machito, Tito Rodríguez, Chano Pozo, Arsenio Rodríguez y otros cubanos y latinoamericanos ligados al jazz. En esta fase también se escuchaba a Rafael Cortijo y su combo, quienes si bien no llegaron a tocar en la ciudad, los picós y las emisoras que tenían programas especializados, hicieron populares las bombas y las plenas puertorriqueñas del combo en la voz de Ismael Rivera, quien respondía con categoría de sonero al canto antifonal agudo de esa agrupación, mulata y negra de las barriadas, de Santurce y San Juan, que provocaba sus improvisaciones.

Después de Cortijo, llegó a Norteamérica y a nuestra ciudad la salsa y los contingentes de música cubana que salieron de la Isla, con José Antonio Fajardo, flautista que emulaba al dominicano Johnny Pacheco en el formato de charanga. La música progresiva que conquistó el nuevo sonido de salsa, si bien se inspiró en el son cubano, fue protagonizada por las agrupaciones orquestales de Charly y Eddie Palmieri, José Quijano y Ricardo Ray, quienes representan a los hijos de emigrantes hispanos en Nueva York y son portadores de los grandes cambios que se escenifican en ciudades como Barranquilla.

Fue entonces cuando empieza la diversidad de fusiones que aún no se llamaba salsa, pero que daban cuenta de una complejidad musical que invadía los oídos y los pies de los bailadores generando una avidez que hoy se viste de nostalgia y una preferencia que aún no se extingue a pesar del gran volumen de discos que han hecho del público bailador de la ciudad, uno de los más exigentes del país.

En 1968 irrumpen Richie Ray y Bobby Cruz en el Carnaval cambiando para siempre el gusto de los barranquilleros para la música y el baile, modernizando el horizonte, hasta entonces poblado por las orquestas criollas y venezolanas, que favorecían el baile tradicional de salón. Surgen así los bares donde los jóvenes desplegaban sus pases novedosos, inspirados en versiones del son cubano y de la música norteamericana, ávidos de nuevos sonidos donde el piano y los cueros cambiaron para siempre el horizonte de los danzarines.

Los oídos de los bailarines barranquilleros fueron entonces conquistados por el Gran Combo, Pete Rodríguez, Kent Gómez, Johnny Colón, la orquesta Harlow, la Flamboyán, la Selecta, Willie Colón y Héctor Lavoe, Joey Pastrana y Ray Barreto, la Dimensión Latina de Venezuela, y otras tantas que han ocasionado que desde entonces ni Barranquilla ni sus Carnavales se hayan salvado de la salsa, que permanece también con temas clásicos y modernos, hoy con lenguaje de salsa romántica, como los de Marc Anthony, Tito Nieves, Andy Montañez, Ray de la Paz, Tito Gómez, y la salsa con mensaje social de Rubén Blades.

El acordeón insustituible de Aníbal Velásquez en el Carnaval

El acordeón siempre fue un instrumento versátil que sirvió para todo propósito; esto lo demostró y lo sigue haciendo desde los años tempranos de las décadas 50 y 60, el genial intérprete del instrumento Aníbal Velásquez, que continúa siendo protagonista de cada Carnaval con éxitos que han alcanzado la categoría de clásicos imperecederos y que tienen la característica de ser predominantemente citadinos. Sus temas en ritmo original de guaracha barranquillera constituyen verdaderos disfraces rítmicos, y acuarelas costumbristas: ‘Alicia la flaca’, ‘La vieja cachiporra’, ‘El turco perro’, ‘El perro de Juana’, ‘Me voy pa’ la China’, ‘Guaracha en España’, son números que después de 50 años se bailan en todo Carnaval. Aníbal Velásquez, con más de 80 años, sigue siendo un ícono insustituible del Carnaval barranquillero, como también se ha disfrutado la música picante de Dolcey Gutiérrez y la de Pedro Beltrán.

Los Corraleros de Majagual, síntesis de Banda sabanera y acordeón

Como una forma de interferir el predominio exitoso de Aníbal Velásquez, Toño Fuentes concibe la idea de unir a los mejores músicos de la sabana para gestar una verdadera síntesis de la música de acordeón con elementos de banda; en ese empeño, surgen los Corraleros de Majagual, animador de muchos carnavales, conformado por el habilidoso acordeonista Alfredo Gutiérrez, el compositor Calixto Ochoa, César Castro, Eliseo Herrera y Lisandro Meza, Manuel Cervantes, Lucho Pérez, Nacho Paredes, Julio Erazo, Julio Ernesto Estrada Fruko y todo un grupo de estrellas que impusieron éxitos alusivos a las alegres experiencias de provincianos en el campo y la ciudad, con una trayectoria ascendente que los llevó a triunfar en Nueva York en la cúspide de la salsa de los años 70 ya convertidos en una banda internacional.

Son tan numerosos los éxitos de los Corraleros para el Carnaval que sería prolijo enumerarlos. Como en el pasado, al disolverse los integrantes de los Corraleros, por sí solos tenían calidad para encabezar sus propias agrupaciones, que tributarían temas indelebles. Los acordeonistas Lisandro Meza y Alfredo Gutiérrez constituyeron sus propios grupos. Gutiérrez se impuso con una versión romántica del vallenato, triunfó en el festival de Valledupar, siempre que quiso. Este coloso del instrumento ha interpretado todos los aires nacionales e internacionales y continúa haciéndolo con singular calidad. Por su parte, Lisandro Meza, conservó el formato corralero con mucho éxito nacional e internacional.

La otra música de acordeón y los cantos vallenatos

En el principio se disfrutaron en Barranquilla los temas de la provincia del Magdalena grande, hoy llamados vallenatos con el instrumental de la guitarra; en particular bajo la interpretación de Guillermo Buitrago que fue el conquistador de toda una generación desde finales de los años 40. Después de la prematura y trágica muerte del juglar cienaguero, surgió el Grupo de Bovea y sus Vallenatos, con la vocalización de Alberto Fernández, que popularizaron los temas de Rafael Escalona, quien

dio a conocer la riqueza de la narrativa de la región del cacique de Upar. Anécdotas y circunstancias existenciales empezaron a formar parte del imaginario de la Costa Caribe colombiana e incluso del exterior, ya que Bovea residió en Argentina.

Al tiempo que esto sucedía, Barranquilla abrió sus casas disqueras a intérpretes del acordeón como Abel Antonio Villa y Alejandro Durán, quienes con un talante más profundo y pueblerino difundieron un mensaje de una región que impuso unos valores que desde los años 40 hicieron populares los mensajes de la provincia del Magdalena como correos humanos de noticias, amores y desventuras, remembranzas de trabajo y duelos legendarios que dieron lugar, desde 1968, al Festival de la Leyenda vallenata, auspiciado y promovido por Gabriel García Márquez, primero en Aracataca, y después, por Consuelo Araújo de Molina y Alfonso López Michelsen en Valledupar. Desde entonces la música de acordeón empezó a llamarse vallenato, con exclusión del acordeón sabanero, lo que puso de presente el compositor Adolfo Pacheco con el tema legendario de ‘La Hamaca Grande’, una convocatoria a la inclusión musical del Caribe colombiano.

El vallenato romántico

De una estructura narrativa anecdótica y tradicional, el vallenato fue adoptando una preferencia por el mensaje romántico, que vinculó paulatinamente a muchos de los clásicos. Fue cuando empezaron a descollar compositores como Gustavo Gutiérrez, Iván Ovalle, Rosendo Romero, el rebelde del acordeón Alfredo Gutiérrez, quienes abrieron el camino para que se generalizara el vallenato romántico, donde no se excluía el ideario machista como el defendido por Diomedes Díaz en sus composiciones.

El primer intérprete solista del vallenato fue Jorge Oñate, poseedor de una estupenda y sólida voz, que se destacó con el marco de los Hermanos López, y después con su propio conjunto; después se destaca-

rían Los Hermanos Zuleta, Los Betos, (Villa y Zabaleta), Iván Villazón y Diomedes Díaz; este último, un inspirado compositor que retrató una faceta del espíritu de la provincia de la baja Guajira y del Valle de Upar y se constituyó, aun después de su fallecimiento, en el ídolo que sigue vendiendo e imponiendo sus canciones. Todos tienen su público apasionado y tradicionalista que los reclama. Después de esa generación vinieron los jóvenes encabezados por Silvestre Dangond, Peter Manjarez, Felipe Peláez, Jorge Celedón, Churo Díaz y la nueva ola del vallenato que introducen elementos nuevos al género para responder a sus numerosos adeptos en la juventud actual que los disfruta en parrandas interminables. Mención especial merece Carlos Vives, quien pasó del rock al vallenato para propiciar una oferta nueva y fresca que ha tenido éxito mundial y que empezó con una adaptación de los clásicos de la provincia con 'La Gota Fría' y luego avanzar con sus propias creaciones acogidas en todo el mundo. Vives, con un instrumental mixto que le da un sonido Pop Rock, paulatinamente ha conquistado a los jóvenes intérpretes que ha abandonado el esquema clásico de caja, guacharaca y acordeón. Hay que acotar que el vallenato se ha tornado tan exitoso que hoy cuenta con compositores profesionales, entre ellos Wilfran Castillo, Iván Ovalle, y Omar Geles,

Hay que señalar que el acordeón también se interpreta en la sabana de Bolívar y Córdoba, de donde han brotado clásicos como Adolfo Pacheco, quien con 'La Hamaca Grande' invita a todos los cultores del género a arroparse en una Hamaca Grande, que no tenga exclusiones y reconozca a Andrés Landero, Enrique Díaz, Rúgero Ramos, Julio De la Ossa y otros cultores de ritmos del Bolívar Grande en acordeón.

Todos son invitados a las diferentes fiestas de Carnaval, que se tornaron diversas en la propia ciudad, repleta de emigrantes de la provincia y del interior, amantes de esta música. En la actualidad, los conjuntos vallenatos para acceder con fortuna a las pistas de baile del carnaval, han optado por incorporar aires sabaneros para conquistar mayor aceptación entre el público de danzarines de Barranquilla y la región.

Las bandas sabaneras

En lo que concierne a las bandas, hay que decir que desde el propio siglo pasado, se vino gestando una música de estirpe sabanera, quizás originadas en las bandas militares o eclesiásticas que acompañaban las procesiones en las fiestas patronales. Hoy las bandas de viento completas que cultivan porros, fandangos y gaitas, nos hablan de la sabana y fiesta de corraleja, de toros y vaquería. Allí descuellan los clarinetes y bombardinos, las trompetas y los redoblantes, los platillos y el bombo, que como se demuestra en cada Carnaval, son acompañantes obligados de las grandes comparsas de marimondas, monocucos y muchos otros disfraces. La alborada de toda fiesta nos sorprende con el tributo sublime de sonidos celestiales. Bandas como la Bajera de San Pelayo, la 19 de Marzo de Laguneta, la de Mangelito, la de Colomboy, la Juvenil de Chochó, en el pasado, la orquesta Ritmo Sabanas y la orquesta Sincelejo, traen a la memoria Carnavales felices y bulliciosos. Después vendrían síntesis orquestales como Antolín de Ciénaga de Oro, con la vocalización de la cieguita Lucy González, y su interpretación reivindicativa de ‘La tabaquera’; así como el compositor Pablo Flórez con los temas ‘Los sabores del porro’ y ‘Aventurera’, todos estos números irremplazables en cualquier Carnaval.

Uno de los músicos que ha cultivado con gran éxito la música sabanera, al punto de situarla siempre en los primeros planos de los Carnavales, ha sido Juan Piña Valderrama. Este intérprete excepcional de porros y fandangos, en compañía de su hermano Carlos Piña, clarinetista de gran calidad, legó temas insustituibles para la fiesta que representó la puesta en escena de la fiesta sabanera. Piña, hoy ganador de un Grammy, permanece en la escena del Carnaval como primera figura desde los años 70 y 80 con joyas que permanecen en la memoria de los parranderos.

Evocación de la salsa colombiana en carnavales

Hemos dicho que ningún carnavalero barranquillero ha sido inmu-

ne a la artillería musical antillana, cuyo gusto siempre ha existido entre nosotros. Los colombianos del Caribe hemos sentido como nuestras, las distintas expresiones musicales de las islas mayores Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo, pero a la vez reclamamos como nuestros los aires musicales tropicales que han nacido en el litoral desde Venezuela hasta Centroamérica y Yucatán. Es que tenemos el mismo mar.

También se dan los canales de la entronización de la música cubana a través de la onda corta, y solo resta decir que desde la visita del Trío Matamoros y la Casino de la Playa, hacia 1935 y 1939, respectivamente, se reafirma la vocación afrocaribe del Carnaval y la tónica que ha de predominar, porque esa música también era nuestra con su clave y su bongó, y la incorporamos sin demora, sin discusión.

El buen humor de los músicos caribeños, su fraseo y su actitud ante la vida los hicieron muy nuestros. La picaresca de la guaracha permitía a los habitantes del Caribe colombiano dialogar con sus hermanos isleños y del litoral, sobre temas afines que todos amaban: la mujer, el béisbol, el baile, la parranda, con un marco obligado de percusión, piano y trompetas, como el impuesto por la Sonora Matancera, el decano de los conjuntos de América, que había nacido en 1924, pero que hacia los años 50, era el arquetipo con sus legendarios cantantes Daniel Santos, Bienvenido Granda, Alberto Beltrán, Celia Cruz y Celio González, quienes visitaron la ciudad en la década del 50.

La Sonora, modelo de otros conjuntos tropicales similares, había adoptado a nuestro Nelson Pinedo, quien aportó los aires de nuestra tierra, especialmente porros y paseos vallenatos que se universalizaron con un toquecito de guaracha. Toda esta música se bailó en los carnavales de aquella época, como también se impuso la dominicana con los ritmos del Cibao 'A lo oscuro', con Ángel Viloria y su Conjunto Típico Cibaño. La música dominicana aún está presente en el Carnaval barranquillero después de la incursión de Johnny Ventura, Cuco Valoy, proseguida por los

nuevos sonidos de Wilfrido Vargas, Los Vecinos, Los Hermanos Rosario, La Patrulla 15, Ricarena, Bonny Cepeda, Sergio Vargas y muchos más que se adaptaron al Carnaval de Curramba y a la guacherna de Esther Forero.

Pero retrocedamos a las orquestas urbanas influidos por los ritmos cubanos, puertorriqueños y dominicanos. Un rápido vistazo nos permite identificar en Barranquilla la Sonora del Caribe, de César Pompeyo, que acompañará al rey de la guaracha, Daniel Santos y graba el memorable tema ‘El 5 y el 6’; la Sonora Sensación de Platanito, la Sonora Tropical de Juancho Esquivel, que brindó marco a Bienvenido Granda en su exilio inicial en La Arenosa. En Cartagena, por su parte, los Fuentes, Toño y Curro, fundan Los Trovadores de Barú, similar al Conjunto Casino y el Conjunto de Sociedad de Daniel Santos, la Sonora Dinamita, con Lucho Argáin, la Sonora Barulera, la Sonora Curro. Todas, sin excepción, impusieron temas carnavaleros.

A su vez, en algunas ocasiones Pedro Laza se presenta con formato de Sonora para brindarnos soberbias guarachas, con el piano estupendo de Lalo Orozco, la percusión de Clodomiro Montes y las voces de Henry Castro, Félix Matos y Crescencio Camacho. Los Trovadores de Barú nos legaron estampas musicales antillanas con Tito Cortés, y terrígenas con José Barros y Alberto Fernández.

Como puede advertirse, nuestras orquestas tenían versatilidad para pasar de un ritmo a otro, y en eso aventajaban incluso a las cubanas, cuyo “tumbao” no podía asimilar con facilidad la propuesta del porro, la cumbia y el fandango colombianos. Hay que destacar también es esta época el esfuerzo denodado de los músicos costeños de competir con la arrolladora avalancha de ritmos cubanos, en cuya cúspide, hacia mediados de los años 50, se encontraba el mambo.

Además de Pacho Galán, quien se impuso la meta de crear nuevos ritmos que tuvieran más agilidad, y por ende más aceptación interna-

cional que el porro y el paseo, otros músicos ensayaron caminos alternativos. Es el caso de Francisco Zumaqué, que nos brindó la macumba, misteriosa y campestre mezcla de mapalé y cumbia. Carlos Martelo nos ofreció el jalaíto. Clímaco Sarmiento sacó una versión moderna del que llamó porro buré. El mismo Lucho Bermúdez, crítico acérrimo de las alternativas de Pacho Galán, acudió también a la fusión con el patacumbia.

Por su parte, las agrupaciones de acordeoneros también incurrieron en la fusión. El más creativo de aquellos jóvenes fue Aníbal Velásquez, cuyas atrevidas incursiones melódicas y rítmicas, unidas a su genialidad en el manejo del acordeón, lo convirtieron en el primer explorador de sonidos urbanos. Un solo vistazo a su discografía revela temas que exhibían danzón, chachachá, corridos texanos, ritmo ola, merecumbé, chiquichá, rock lento, rock chachachá, chandé, rock and roll, mambo y guaracha.

Aníbal se desplazó a Venezuela, pero prosiguieron los Curramberos de Guayabal, y continuaron su propuesta de guaracha urbana Morgan Blanco, Carlos Román, Dolcey Gutiérrez hasta llegar a un momento de tránsito a los combos, como Ariza y Duque y su Combo.

El punto de fuga de los Corraleros, especialistas en un sucedáneo criollo de la guaracha llamado paseaíto, fue su reto salsero que, a juicio de algunos, jamás lograron plenamente, salvo en la interpretación del tema ‘Mondongo’, con la vocalización de Tony Zúñiga. Esta grabación, que se realiza en Nueva York, cuenta con la intervención en el piano del joven cartagenero Joe Madrid, que se destaca en el instrumento. ‘Mondongo’ significa la búsqueda del paradigma de la salsa asumida por el bajista antioqueño. No obstante, un excorralero, Chico Cervantes, se decide al cambio, y con su nueva banda produce su tema de iniciación: ‘Tienes que quererme’, contenido en el L.P. Paisaje de pescadores, donde se destaca un bajo protagónico de Jesús M. Leal.

Esta rica amalgama presidió la aparición de Jairo Likasalle, el hermano mayor de todos los salseros colombianos. Jairo transitó el camino qui-jotesco de proponer una nueva forma de cantar, aun desde los moldes cerrados de nuestras orquestas tradicionales. Allí, donde interpretaba una cumbia o un porro, ya estaba introduciendo innovaciones en el fraseo, el rubateo y los pregones. Era la salsa dentro del molde de lo tradicional.

El barranquillero Likasalle fue protagonista de muchos carnavales con temas como 'El hombre libre'. Él brincó en todas las orquestas de renombre: Pacho Galán, Clímaco Sarmiento, Nuncira Machado, la Tropibomba, y a todas brindó un nuevo sonido; todas se esforzaron por atender de la mejor manera las irreverencias de este *showman* internacional, que se sobraba en cada nueva interpretación. Por eso, cuando une su voz al piano del cartagenero Joe Madrid, que traía el roce salsero de Nueva York, con la orquesta Harlow y Mongo Santamaría, que había interactuado con Justo Almario para darnos una versión matizada y universal de la cumbia típica, solo entonces, cuando producen el álbum Pasadísimo, se realiza el cantante al culminar su peregrinar de búsquedas con su inmersión en la salsa.

Después del magisterio de Likasalle, surgirían los nuevos cantantes de principios de los setenta en Cartagena, el Supercombo Los Platinos y Michi Sarmiento, excelso saxofonista, hijo de Clímaco, que constituye su Combo Bravo. Barranquilla, que había recibido el bautismo de fuego con la presencia innovadora de los jóvenes Bobby Cruz y Ricardo Ray, en el Carnaval de 1967, irrumpe con agrupaciones propias que recogen un legado más juvenil y caracterizado del nuevo movimiento. La ruptura se produce con El Afrocombo de Pete Vicentini y La Protesta de Colombia, protagonistas de nuestra fiesta en los años 70.

La primera de las agrupaciones se inspiró en la estructura de aquel Combo de Puerto Rico, heredero de Cortijo. Tenía una representación internacional con dos peruanos en las trompetas, dos sanandresanos, y

la infaltable fusión entre barranquilleros y cartageneros. Con la conducción de Pete Vicentini, El Afrocombo sorprende por su vigor e iniciativa juvenil y por la vocalización solvente y sabrosa de Jackie Carazzo.

La Protesta de Colombia había elegido el formato de un combo de trompetas, trombones, piano y percusión. En su fase original, la orquesta cuenta con la dirección musical del peruano Julio Aurelio Mendoza y del pianista Mario Fontalvo, y con la administración de Leandro Boiga “El Pulpo”; contó asimismo con músicos de Cartagena y Barranquilla, entre los que se destacan Charlie Plá, Johnny Arzuza y Jimmy Boogaloo. Con ella se inicia, el aún adolescente Joe Arroyo.

En forma paralela a La Protesta de Barranquilla, surge en Medellín la agrupación de Fruko y sus Tesos, bajo la dirección de Julio Ernesto Estrada, creativo bajista que emprende la tarea de conformar el sello institucional de Discos Fuentes, primero en estudio, y después de cara al público, que lo aceptó. Conformado por músicos y arreglistas antioqueños, vallunos y costeños, el grupo emerge con el vocalista del Pacífico Edulfamit Díaz “Peeper-Pimienta”, quien graba el tema ‘A la memoria del muerto’, pero muy pronto acuden al cartagenero Joe Arroyo, quien inicia el periplo ascendente de la salsa y su proyección internacional.

Pero vayamos al Valle del Cauca y al Pacífico. Todo ese influjo negro de Buenaventura y Quibdó, con reminiscencias de currulao, dio lugar al Grupo Niche, que con Jairo Varela y muy buenos profesionales nacionales y extranjeros, ingresaron en el pasadizo de la fama y la aceptación hemisférica con su salsa preñada de sabor y sentimiento. Niche forja cantantes como Adalberto del Castillo, Moncho Santana, Charlie Cardona, Javier Vásquez y el propio Carlos Sánchez, e invita a músicos barranquilleros como Alberto Barros y Saulo Sánchez. Tras algunas deserciones, escisiones y recomposiciones, Niche se transforma en un grupo internacional que seduce a pesos pesados de la salsa como los hermanos Monje y al cantante puertorriqueño Tito Gómez. Con algunos músicos

de Niche se forma Guayacán, orquesta dirigida por el trombonista y guitarrista Alexis Lozano, quienes se pasearon triunfantes por el país a finales de los años 80.

Por la misma época, los carnavales de Barranquilla contemplan la aparición del Grupo Raíces de Colombia, dirigido por Gregorio Mendoza, que le dio un sello internacional a su propuesta en la vocalización muy antillana y versátil de Charlie Gómez, Roberto Urquijo y Ray Palacio. Raíces impone temas de mucho arraigo y exhibe un profesionalismo a toda prueba. La Arenosa también dio lugar al nacimiento de un grupo de mucha aceptación como fueron Los Titanes, al que estuvieron asociados el promotor Ley Martin, el trombonista Alberto Barros y cantantes como Saulo Sánchez, en la primera época, y Álvaro Paba en la segunda.

En la actualidad, la fusión y la experimentación hacia el eje folclor o hacia el jazz, están al orden del día. Los artistas colombianos ya se sitúan en el exterior para triunfar, como Justo Almario, Roberto Plá, Yury Buenaventura o Totó la Momposina. Barranquilla sigue contando con guerreros que desafían la adversidad y la piratería como Charlie Plá, Los Bravos de la Esquina, El Trabuco, La Charanga Almendra, Jorge Emilio Fadul, que, al igual que Shakira y Carlos Vives, representan ante el mundo una forma de sentir el Caribe que grita en voz alta lo que somos.

También la música afrocaribe colombiana adquiere un nuevo sonido con la champeta criolla, nativa de Cartagena, que es el más expresivo canto y baile de raigambre negra, capaz de emular con la invasión del reguetón y música urbana puertorriqueña, desdibujada en el interior de Colombia.

Nuevas sonoridades

El Carnaval de Barranquilla siempre ha sido escenario propicio para la innovación musical y ha permitido la irrupción de nuevas sonorida-

des. Así, no podemos pensar que la banda sonora carnavalera se debe formalizar para mantenerla pura e incontaminada, y mucho menos negar a los jóvenes la oportunidad de disfrutar con los novedosos sonidos que se agitan en este mundo globalizado.

Y es precisamente la flor más auténtica de nuestro jardín musical, la cumbia, reina indiscutida del Carnaval currambero, la que brinda suficiente flexibilidad y ductilidad para acoger innovaciones y actualizaciones orquestales de todo tipo. Hoy en día, cuando salimos del *ghetto* carnavalero, encontramos la cumbia en todos los rincones latinoamericanos y regada como la verdolaga en el mundo entero, volviendo realidad el pregón del tema ‘Amaneciendo’, aquella hermosa cumbia de Adolfo Echeverría... “¡Cuuuuumbia para el mundo entero!”.

La cumbia es una música y una danza nacida en Colombia hace cientos de años, fruto de la conjunción de ritmos africanos y melodías indígenas. Por su origen mestizo fue menospreciada, marginada y subvalorada por las élites europeizantes. No obstante, su inmenso arraigo popular la ha preservado y propagado, como fuego irresistible, de norte a sur de Latinoamérica. En la actualidad posee innumerables variaciones e hibridaciones, en los diversos países donde es cultivada. En el siglo XX, la cumbia se erigió como emblema de la identidad colombiana; desde entonces, la cumbia ha recorrido un extenso camino, contagiando de alegría, emoción y sentimiento a todo el continente, convirtiéndose en el símbolo musical que identifica a Latinoamérica.

Hay que entender que cuando se habla de cumbia en el resto de Latinoamérica, se está hablando del complejo musical del Caribe colombiano. Es importante recordar que muchos artistas Caribes colombianos fueron a México, Argentina, Perú, Cuba y a todo lo que ellos tocaban le llamaban cumbia. De esta manera, la palabra cumbia se convierte en un genérico de la música Caribe colombiana, englobando múltiples ritmos. Y así lo interpretan también los jóvenes músicos colombianos que han

decidido combinar ritmos autóctonos del Caribe colombiano con sonoridades provenientes de otras latitudes como el rock, el funk, el jazz y la música electrónica.

Es conveniente abrir un paréntesis para señalar que durante mucho tiempo nuestra música ancestral fue relegada a rincones de menor importancia en el Carnaval de Barranquilla que ofrecía sus mejores salones a las orquestas internacionales. Sin embargo, la fuerza telúrica de los ritmos provenientes de los pueblos ribereños fueron recuperando sus espacios en la urbe y hay que aplaudir la iniciativa del Parque Cultural del Caribe, que desde el año 2006 institucionalizó La Noche del Río como una muestra de música y danzas que interpretan agrupaciones venidas de las poblaciones ribereñas, especialmente de la Depresión Momposina. Estas presentaciones en vivo y al aire libre, acompañadas de una breve reseña que contextualiza el origen y proceso de cada expresión cultural, contexto siempre vinculado al río Magdalena como eje, destacan las contribuciones del acervo folclórico de las poblaciones ribereñas al enriquecimiento del Carnaval de Barranquilla.

La Noche del Río ha brindado la oportunidad para que los bailes cantados, esas manifestaciones musicales y danzarias que se caracterizan por la utilización de la voz con instrumentos de percusión, tengan un espacio y tiempo para dejarse oír y bailar en un gran encuentro festivo. Entre los bailes cantados tenemos el lumbalú de San Basilio de Palenque, el bullerengue, el fandango, la tambora y el chandé, la chalupa, la chuana, la tuna, el fandango cantado, el berroche y el zambapalo. Y también ha ofrecido en sus más recientes versiones la posibilidad para que las sonoridades urbanas de Barranquilla se puedan escuchar y bailar en la Gran Plaza del Parque Cultural del Caribe.

Río y tambora esencia de la vida y la música colombiana

El Magdalena Medio es el reino de la tambora, el berroche, la guacherna y el chandé, ritmos musicales que constituyen los cuatro puntos cardinales de los cantos de pajarito o bailes cantados que se interpretan a

lo largo del río Magdalena desde esa región media hasta su desembocadura en el Mar Caribe.

Todos y cada uno de estos ritmos son sinónimo de fiesta, de jolgorio y baile. Música ribereña que alimenta al Carnaval de Barranquilla, que ahora más que nunca como Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad, debe contar con un espacio especial en la gran fiesta barranquillera para que a ritmo de tambora las nuevas generaciones reconozcan y re-encuentren su identidad cultural.

Vale la pena recordar que en los años ochenta alcanzaron gran popularidad con su espontánea picardía y su cantar folklórico, dos mujeres del campo con sus buenos años encima; estamos recordado a Irene Martínez y Emilia Herrera. Irene Martínez nació en Gamero, corregimiento de Mahates, Bolívar, y realizó sus primeras grabaciones con Wady Badrán y los Soneros de Gamero. Por su parte, La Niña Emilia, como se conoció artísticamente a Emilia Herrera, con su figura menuda, sus lentes oscuros y su canto picante, alcanzó gran popularidad en los Carnavales de Barranquilla.

A los nombres de Irene y la Niña Emilia debemos agregar otros personajes inolvidables de nuestra cultura popular como: Estefanía Caicedo, Eulalia (La Yaya), Etelvina Maldonado, Martina Camargo, Graciela Salgado, Totó la Momposina, Las Cantadoras de Arboletes, Las Cantadoras de Necoclí, Petrona Martínez, Nelda Piña y tantas otras cantadoras que han sabido mantener viva la tradición de los bailes cantaos e inmortalizado temas como: ‘La Verdolaga’, ‘El Piano de Dolores’, ‘A pilá el arroz’ y ‘Josefa Matía’, entre otros. Pero las jóvenes cantadoras han entendido que no se pueden quedar en el pasado y han dado un paso adelante combinando esos cantos ancestrales con sonoridades actuales y nuevas líricas. Igual ha sucedido con los “nuevos cumbieros” que decidieron superar el ‘tropipop’ que se había erigido como la nueva sonoridad comercial en Colombia. Entendemos por tropipop, una fusión de rock y pop con cumbia, vallenato y otros ritmos caribeños, que impuso Carlos Vives.

Desde el interior del país surgen exploradores sonoros como El Frente Cumbiero y Bomba Estéreo, aun cuando hay otras interesantes propuestas como las de Cabas, Pernet o Cabuya, y ya en nuestra región encontramos atractivos proyectos como La Chalupa de Orito Cantora, Mulato Bantú, Bozá Nueva Gaita, Systema Solar... Es el tiempo, como dijo el artista Yamil Cure, *de declarar para la cumbia una libertad creativa sujeta, en la medida justa, a la tradición, en comunión con nuestra propia identidad y de acuerdo con nuestra realidad actual, para hacer de la cumbia un género poderoso, convocante, significativo, productivo y edificante.*

Finalmente, hay una generación de jóvenes cantantes y arreglistas que descolló en cada Carnaval para emular a sus mayores. Es el caso de Checo Acosta, Juan Carlos Coronel, Chelito de Castro, Grupo Bananas y muchos nuevos que brotan animados por la semilla de nuestras barriadas y aportan cada vez más temas para que siga viviendo siempre nuestra magna fiesta en clave musical. Checo defiende “lo nuestro”, lo raizal, con ropaje novedoso; son famosas sus checumbias y chemapalés, que reinan en los últimos carnavales, en especial en este de 2017, en el cual volvieron a imponerse a través de mosaicos de gran factura.

Queda pendiente por analizar el papel desempeñado por la música africana en cada Carnaval de Barranquilla, que debe ser objeto de un análisis especial junto al reguetón y las versiones colombianas de la champeta criolla y la música urbana en general, que siempre están presentes en nuestra magna fiesta.

El dios Baco y su majestad el rey Momo, nos protejan de caer en chovinismos musicales. Pero creemos que es hora de apoyar y ofrecer mayores espacios a nuestros músicos. No nos cansaremos de repetir que la música es la savia que nutre al Carnaval atravesando todos los eventos carnavaleros. ¡Que viva la música del Carnaval!

Joe Arroyo: El rey del Carnaval

Si algún artista nació predestinado para el Carnaval de Barranquilla, ha sido Joe Arroyo. Cuando niño, en el barrio Nariño de su nativa Cartagena, aprendió de sus mayores historias de esclavitud y cimarronaje, entendió el reto cotidiano de los pescadores que apelaban a la dinamita para afrontar la miseria y soñó con elevar su voz en un escenario para salir de la pobreza. Como muchos de su generación, utilizó su voz en vez de sus puños para abrirse paso en el ring de la vida. Fue una vida dura, llena de privaciones, que no ahogó su voz de contralto que rivalizaba con Celia Cruz, Pete Rodríguez o Bobby Cruz. Al mirar el inmenso mar desde Tesca o Chambacú, se nutrió para siempre del sabor de las Antillas.

Ya en su adolescencia, recorrió la geografía de la Costa, llenándose de motivos viscerales para cantar. Conoció las bandas jubilosas de la sabana, y la poesía y la picaresca del acordeón corralero. Entonces sucedió el encuentro más inesperado. En Barranquilla se enteraron de que había un jovencito que nada tenía que envidiar a los monstruos de la salsa neoyorkina, incluido Héctor Lavoe.

Su indumentaria era la de un mulato hippie con pantalones cortos y

toda una parafernalia propicia para el escenario de la verbena de Carnaval. Eros hizo el resto: la joven urbe con alma salsera encontró por fin el ídolo que había buscado en Jairo Likasalle, en Jackie Carazzo, en los cantantes de Pacho o de la gran Sonora del Caribe. Álvaro José se convirtió en la voz de un sentimiento innovador que pronto alcanzó talla internacional. Además, el Joe que triunfaba en las pastas sonoras de Medellín, con Fruko y sus Tesos, eligió a Barranquilla como objeto de sus deseos y sus pregones, y la ciudad lo reclamaba desde entonces en cada celebración carnestoléndica, pidiéndole temas salseros y música irreverente para la remembranza pagana de Baco, convertido en dios Momo.

Desde los Carnavales de la década de 1970, hasta la primera década del siglo XXI, Barranquilla encontró en la vigorosa voz del cartagenero al intérprete ideal para emular la constelación de cantantes del imperio de la salsa; fue entonces cuando Joe recorrió triunfante todos los confines del hemisferio y de Europa representando a su ciudad nativa y a la que había elegido con un nuevo sonido salsero y tropical.

Más tarde vendría la apuesta definitiva de Joe con su propio ancestro cultural. La salsa no desaparecía de su horizonte, solo que con su propia agrupación La Verdad señaló un nuevo derrotero a su destino al apelar a la fusión con lo caribeño y lo terrígeno. Aparecen el fandango, el chandé, la primigenia champeta, crea el joesón y empieza a “arrollar” con su innegable talento en cada Carnaval.

Joe, enamorado de Barranquilla, concibió estos versos a la ciudad que eligió como morada al pregonar hasta su muerte: “En Barranquilla me quedo”. Álvaro José se hizo acompañar de músicos de la ciudad y de la región Caribe, como Charlie Plá, Alberto Barros, Hugo Molinares, Chelito de Castro, Juventino Ojito, Ricardo “el Pin” Ojeda, Álvaro Paba, Carlos Piña y otros tantos, para brindar felicidad a los bailadores barranquilleros, pero también expresando su rebeldía a través del canto étnico que constituyó la parábola histórica de su raza: ‘La rebelión’, que le abrió las puertas de Europa y lo hizo un bardo universal.

Joe es un artista que describió para nuestro regocijo, el firmamento turquesa del Caribe, que cantó con inmensa ternura a la mujer costeña, que propuso nuevas formas de disfrutar los cantos del río, en los homenajes a las juglares Irene Martínez, Estefanía Caicedo, que exaltó en cada fandango con gratitud a la plaza de Majagual en Sincelejo, y que invitó a los bailadores a brindar un festivo homenaje y una oración reconociendo que todo lo que había logrado se lo debía a Dios.

EL MENSAJE SOCIAL Y EXISTENCIAL DE JOE ARROYO

Resulta imperativo, cada vez más, abordar la obra de nuestros artistas con criterio académico, en el marco de la historia y las ciencias sociales, y mucho más cuando su música es festiva e invita a la lúdica búsqueda del júbilo y la alegría. Habitualmente, si bien reconocemos que Joe Arroyo es uno de los grandes monarcas del Carnaval, evocado y bailado después de su muerte, soslayamos el contenido ético y estético de sus canciones y aún más la semántica que acompaña su lírica. Un autor que ha seguido una línea de crítica social en medio de la convocatoria al goce de la fiesta es nuestro Joe Arroyo, conocido en el mundo por sus aportes al canto étnico, donde hace transparente el ancestro afrodescendiente de su alma caribeña.

EL CANTO ÉTNICO

En primer lugar, hay que entender que el acento racial de las canciones de Joe, surge de lo más auténtico de la entraña popular negra y mulata de Cartagena, que durante tres siglos fue escenario de la importación de esclavos por parte de los europeos; de suerte que ya a finales del siglo XVIII la Costa Caribe presentaba la mayor población negra del Virreinato (25 % de la totalidad en el censo de 1778); de allí el peso cultural afrocaribe que se expresa en su música, el arte y el folclor. Hoy, más del 70 % marginal de las ciudades de la región procede de las mezclas negras, mulatas y mestizos acanelados, tendencia que persiste con algunos matices en toda la Costa.

Fue tan determinante el papel de los negros y mulatos, que estudiosos como Alfonso Múnera, Marixa Lasso y Aline Helg, entre otros, al interpretar el proceso de independencia, reconociendo la participación decisiva de los mulatos de Getsemaní en noviembre de 1811, bajo el comando de Pedro Romero y los artesanos del arrabal. Estos autores invitan a una tarea reconstructiva que incorpore a los negros, mulatos y mestizos, es decir, a todos los sectores sociales y culturales, en la trama de la historia.

Joe Arroyo es, sin duda, un descendiente de esta actitud vital, y la ha manifestado de forma elocuente en su música. Más adelante, tendremos oportunidad de mostrar cómo respetados investigadores internacionales, como Mark Sawyer, han estudiado la lírica de Joe Arroyo y han encontrado en temas como ‘Rebelión’ que este *invita a reescribir la historia de su raza [en América], ya que ubica conscientemente al cuerpo de la negra azotada por el amo español en un contexto de violencia* superando el tradicional imaginario que *considera el cuerpo de los negros y negras como objetos de placer y deseo para el consumo*. Lo que se cuestiona aquí es la falsa disyuntiva entre la sabrosura y el mensaje, ya que nuestros pueblos herederos de la copla española la incorporaron a sus pregones africanos de júbilo y tristeza, a lo sagrado y a lo pagano. Así como Joe canta: “español que le diste duro al negro, sin razón tu ira con él descargaste...”, también interpreta temas románticos y críticas sociales.

PATRIMONIO RÍTMICO Y FOLK

Joe Arroyo, después de inscribirse con éxito en la salsa con Fruko y sus Tesos y los Latin Brothers, y de mostrarse como compositor, se encaminó desde los años 80, con su orquesta La Verdad, hacia otras búsquedas rítmicas tanto en el Caribe colombiano como en la cuenca anti-llana; de allí surge esa fascinante mixtura entre los aportes continentales e insulares, que le dieron un sonido innovador a su trabajo, que resultó como toda obra de arte, en un trabajo único e irrepetible.

Ello no es óbice para que también se nutra de lo más auténtico del venero folklórico y popular, lo que exigió una permanente investigación de raíces antropológicas; así, extrayendo además de los porros y cumbias de la tierra, incursiona en el chandé, el bullerengue, la chalupa y la tambora de las cantadoras del río Magdalena. Joe Arroyo da un sonido internacional a los temas de Estefanía Caicedo, Irene Martínez y La Chula; con ellas recrea la nostalgia campesina:

*Yo no soy de por aquí, yo soy de tierra morena,
donde canta el chavarri y le responde la sirena.*

La lucidez de Joe Arroyo radica en que a pesar de ser, sin ninguna duda, 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 jamaiquino, de la soka, el merengue y el compass haitiano, llenen de matices multicolores el escenario de la “noche de arreboles” y alienten la nostalgia vespertina que, según Benítez Rojo, todos los caribeños compartimos.

En síntesis, el genio de Joe Arroyo le permitió desenvolverse en convocatorias afroantillanas que involucran salsa y otros ritmos caribeños; su música discurre entre las ciudades que ama: Cartagena y su Barranquilla querida. Sus creaciones entrañan su compromiso con los carnavales que goza La Arenosa. Sus cantos a Cartagena se refieren a su historia, su bahía, sus alcatraces, sus gentes y sus calles, a las fiestas de Noviembre, al barrio Nariño y sus leyendas de pescadores. De su clave y su bongó emerge el homenaje a la vida cotidiana de boxeadores, beisbolistas, obreros, presidiarios, champetúos y héroes populares, con sus sueños e infortunios. Todos rodeados del paisaje marino y la belleza sensual, pero natural, de las mujeres caribeñas destinatarias de la inspiración perenne. Todo lo que sabe al entorno que amó, se expresa con cumbias y fandangos sabaneros, maestranzas, cantos y tamboras del río, y música romántica, especialmente empleando el “Joesón”, mezcla caribeña de su inspiración.

En Maestranza No. 1 declara con Estefanía Caicedo sus vivencias de la tragedia social que con estoicismo viven los negros de su entorno; son verdaderos relatos vivos de dolor:

*En el barrio de Nariño este caso sucedió:
Palenque vendió su casa pa' comérsela en arroz [...]
Negro, no te pongas bravo porque te digan negrito,
Negros fueron los tres clavos... que le pusieron a Cristo.*

O en Suave bruta:

*Avisan de Bocachica que en el cantil de Medina
se fue a morir Salinas, tirando dinamita.*

LA TRAMA SOCIOCULTURAL

Las preocupaciones temáticas de Joe Arroyo van acompasadas con las elecciones rítmicas que hemos mencionado, y tienen la característica de poseer una percepción muy propia de su entorno y de su ubicación en el mundo, desde su condición de hombre rumbero y bohemio del Caribe que viene de la barriada marginal. Su léxico castizo lo mezcla con la jerga propia de las polvorientas esquinas de Cartagena o Barranquilla; le escribe por igual al poeta que canta asombrado frente al paisaje, al joven repleto de sueños que busca en la ciudad la superación de las amarguras que le deparó la miseria heredada. O, como lo dice en 'Lamento zambo', 'La quiero negra', 'En la sementera', a los campesinos desplazados del agro costeño:

*Se marcha el chico y hasta el mayor,
todos comienzan la migración:
se van los Pérez, los Olivares,
los de la finca de Pantaleón;
se queda solo el platanal
y las fruticas e mamey.
Abandonaron el campo
como si perdieran la fe.*

Pero, indudablemente, la musa del gran autor que había en Joe empieza a florecer con su propia agrupación desde 1981; allí ciertamente ha sido reconocido el mensaje social y político de ‘La Rebelión’, que le permitió al cantante un reconocimiento universal, como se verá enseguida.

‘REBELIÓN’: UNA OBRA MAESTRA PERDURABLE

La grandeza de nuestros artistas y compositores se aprecia por sus obras perdurables. Solo los que trascienden lo episódico de una temporada de fiestas, se convierten en símbolos de un conjunto social. Es el caso de Joe Arroyo, uno de los protagonistas indiscutibles de la música del Carnaval de Barranquilla que ha pasado a la posteridad por un tema que no se inscribe en la picaresca tradicional e irreverente, sino que conduce a la reflexión aun en la atmósfera risueña de nuestras fiestas. Se trata de ‘Rebelión’, canto al ancestro de esclavos del artista en cada una de sus presentaciones, que quizás sin proponérselo ha alcanzado un impacto universal al convertirse en objeto de análisis de la ciencia política norteamericana.

Ha sido muy grato para mí encontrar en Internet un estudio galardonado y especializado de Mark Q. Sawyer, PhD de la Universidad de California, titulado: “Du Bois’ Double Consciousness versus Latin America Exceptionalism: Joe Arroyo, Salsa and Negritude”, Western Political Science Association Annual Meeting, Portland, Oregon, March 2004 (Award for Best Paper in Black Politics) [La Doble conciencia de Du Bois frente al excepcionalismo latinoamericano: Joe Arroyo, salsa y negritudes].

En el mencionado trabajo, Sawyer —profesor asistente de UCLA (Universidad de California), doctor en Ciencia Política de la Universidad de Chicago y quien forma parte del Departamento de Ciencia Política y del Center for African American Studies de la Universidad de California—, retoma un clásico aporte conceptual de Web Du Bois, pionero en la lucha por la Justicia Social para los afroamericanos denominado la doble conciencia, según el cual, los Estados Unidos de América,

ha tenido una histórica incapacidad para aceptar la condición humana de los negros norteamericanos, propiciando que este numeroso grupo racial haya perdido su historia para verse a través de la versión oficial blanca europea y protestante de la realidad (WASP), constituyéndose en el “otro”, cuya cultura había que civilizar.

Según Du Bois, *siempre se experimenta esa dualidad: un americano, un negro, dos almas, dos pensamientos, dos esfuerzos irreconciliables, dos ideales en pugna dentro de un solo cuerpo oscuro, cuya sola fortaleza pertinaz le evita ser despedazado*. Esta peculiaridad del negro afronorteamericano ha alimentado, según Mark Sawyer, una creciente literatura que ha tendido a diferenciar el caso de la inclusión-exclusión política en Estados Unidos del acontecer latinoamericano, tomados como casos ejemplares a Cuba y Brasil, para sostener que los afrolatinos conquistaron, por su participación en las luchas de independencia, una mayor integración con los ideales en procura de una igualdad política, cultural, social y económica. Con evidencias empíricas que abarcan estudios en Cuba postrevolucionaria, República Dominicana y Puerto Rico. Sawyer demuestra que, si bien los negros de Latinoamérica eran unos patriotas, históricamente han sufrido una “discriminación inclusionaria” que les ha vedado o limitado un acceso al poder político, social y económico, razón por la cual han participado en las luchas contra la desigualdad y la opresión racial.

Uno de los campos donde la gran población afrodescendiente en América Latina ha logrado imponer la fortaleza de su legado es el de la cultura, donde se ha producido una amalgama que recoge elementos lingüísticos, musicales y gastronómicos, para no hablar de manifestaciones artesanales y organológicas, que reciben aportes de las razas comprometidas en el abrupto encuentro colonial.

Si bien la cultura y, entre sus manifestaciones, la música en América Latina recibieron el fuerte contingente rítmico y organológico de África,

que llegó a conquistar su presencia vigorizando los aportes melódicos de Europa y los cantos rituales indígenas, Sawyer, apoyado en Du Bois, sostiene que en América Latina, y particularmente en el Caribe, persiste la discriminación y la inequidad extensiva a los sectores mestizos y mulatos de los sectores marginales rural y urbano, lo que explica que no hay una disolución de las diferencias. En Colombia, a lo sumo, se acepta que regiones como el Caribe, con fuerte presencia negra, pueden descollar en la fiesta y el folclor, que es funcional para la diversión, pero los hilos del poder han estado ligados por siglos a los blancos, a pesar del inevitable mestizaje.

Diversos autores abordan un conjunto temático afín con Peter Sawyer; es el caso de Wade, quien en su libro *Música, raza y nación* asigna al mestizaje y el hibridismo manifestaciones de la consolidación de la identidad nacional como pluriétnica y multicultural; igual procede Néstor García Canclini.

En una postura más radical, Sawyer se inscribe en la generación que examina, desde el punto de vista de los afrodescendientes, aspectos de la cultura, y las interacciones de raza, género y política tanto en la América del Norte como en la de influencia latina. Una de sus características es la reivindicación del legado de Web Du Bois y de C.L.R. James, quienes han sido los intelectuales orgánicos del movimiento de la “diáspora africana” que busca reescribir la historia negra en América Latina.

En esa pesquisa, Sawyer hace uso, entre otras, de la teoría de la “doble conciencia” de Web Du Bois, para contrastarla o verificar con los instrumentos de las Ciencias Sociales y Humanas, entre ellas la Historia, si sus premisas se cumplen en el mundo de la América ibérica, gala y lusitana. Sus trabajos, por eso, versan sobre diversas expresiones políticas de los afrolatinos, que estarían sujetas al mestizaje o manifestaciones excepcionales en la literatura y la música de negros que no se sujetan al sincretismo, al *melting pot* o a la deculturación.

El hallazgo importante para el Caribe colombiano consiste en que el máximo intérprete de nuestra música popular afroantillana, Joe Arroyo, adquiere una gran dimensión analítica para Sawyer, porque invita a rescribir la Historia negra en su clásica obra ‘Rebelión’. Observemos el análisis del profesor investigador de la Universidad de California, que contrasta el aporte del cartagenero original con la tradición salsera y merenguera que *considera el cuerpo de los negros y negras, como objetos de placer y deseo para el consumo* ya sea del sexo o con metáforas alimenticias que hablan de ricura y de sabor. A diferencia de estos, destaca Sawyer, Joe Arroyo ubica conscientemente al cuerpo de la negra azotada por el amo español en un contexto de violencia.

Según el autor norteamericano, el mérito de Arroyo se acrecienta por cuanto *verso por verso, la canción cuestiona la percepción de una historia de Colombia unificada, y saca a relucir la historia de opresión y luchas que marcan en especial la historia afrocolombiana*. De hecho, afirma que nuestro ídolo replantea en ese trabajo la presencia que tradicionalmente se le asignaba a la mujer en la música salsa. Sawyer invita a hacer una lectura profunda del tema porque, según él, constituye un fuerte cuestionamiento sobre las representaciones tradicionales de lo negro en la música salsa.

Emprende Sawyer, por tanto, un recorrido de cada frase de la canción desde la invitación, en la que Joe *habla con su voz de tenor*: “Quiero contarles, mi hermano, un pedacito de la historia negra, de la historia nuestra, caballero...”; paso a paso traduce para sus lectores académicos ingleses toda la canción, en una ponencia académica que realiza en Portland (Oregon), mostrando cómo Arroyo desliga la experiencia negra del contexto nacional y plantea la africanidad de los esclavos, en contraste con lo español y con la cultura europea que disuelve la “democracia racial”.

Muestra Sawyer cómo, mediante el relato del matrimonio africano,

nuestro cantautor convierte a la mujer en centro de la protesta política y las luchas históricas, enalteciendo su condición; por otra parte, destaca que al asignar al esposo negro que toma venganza de la afrenta (“¡No le pegue a mi negra...!”), el carácter de “guapo”, lo convierte en “adalid” o en héroe de una causa política, a diferencia del discurso del negro “gozón” o perezoso que se ha acuñado.

En una brillante conclusión, el profesor Mark Sawyer destaca las contribuciones musicales de Joe Arroyo, que adquiere la estatura de un autor a escala universal. Sinteticemos:

1. Joe Arroyo desvirtúa la historia oficial tradicional que marginaliza lo negro, y por el contrario reivindica las vivencias de afrodescendientes como relatos con contenidos histórico-críticos.
2. Utilizando un género musical caracterizado por el mito de la democracia y el mestizaje racial como la salsa, permite una crítica a quienes asignan a Norteamérica las “muestras de identidad y resistencia negras”.
3. Por su condición de artista colombiano popular y famoso, Joe Arroyo logra demostrar la existencia de una “discriminación inclusoria en la música y en las sociedades latinoamericanas”; sus canciones son “formas fractarias de respuestas a la opresión y la cultura”.
4. Joe llama a una segunda aproximación a la historia colombiana mostrando las diferencias, la violencia y la opresión.
5. Las propuestas musicales de Arroyo se inscriben en una relectura de la democracia racial en la música y se vinculan con expresiones como el rap hispano, o el reguetón puertorriqueño, o el olodum brasileño; yo agregaría la champeta cartagenera, que incuba formas de protesta racial y política.

Por mi parte, considero que al ligar la canción ‘Rebelión’ de Joe Arroyo con las teorías del gran autor negro Web Du Bois, Sawyer y la “diáspora africana”, y al presentar su obra en universidades norteamericanas,

se enaltece el trabajo surgido del espíritu de un artista genial que, con sus medios de expresión musical, ha logrado trascender la escena local, para convertirse en un protagonista internacional de la cultura, como portador de unas ideas que han permitido que estudiosos internacionales se ocupen de sus cantos de reivindicación de una raza cuya fortaleza histórica nos hace gozar, pero también nos invita a pensar y a actuar. La reflexión de catedráticos universitarios norteamericanos sobre estos temas como ‘Rebelión’, que hemos gozado y seguiremos bailando en Carnaval, ofrecen un nuevo ángulo de análisis y obligan a que Barranquilla brinde un reconocimiento elocuente a quien ha sido el Supercongo de nuestra magna fiesta, y del cual a veces parecemos olvidar su grandeza.

Esta vocación hacia lo étnico no la abandona aun con trabajos de otros autores, como el magnífico tema de José Jeremías Rivas ‘Blanco y negro’, donde abunda en las desventuras de la esclavitud del siglo XVII. En esta misma orientación de los ancestros africanos, se desenvuelve el trabajo ‘Llanto ven, llanto va’:

*Raza blanca que maltrató...
a mi gente que del África llegó...
Construyeron las murallas
de mi bella Cartagena,
Amarrados con cadenas,
Ahí libraron su batalla.*

En el tema ‘Mi libertad’, ofrece una sugestiva e “imaginada” visión de la participación mestiza en la gesta del 11 de noviembre desde el pueblo en el marco de:

*A Cartagena y Palenque llegó mi raza africana
que derramó su sangre todita a la orilla del mar
Cargándole al español todo el oro que llevó
y tan solo le ha dejado su tambor;
al indio lo mancilló, al negro lo esclavizó
Confundiéndose lágrimas con su voz.*

*Como la India Catalina, fue virtuosa su vida
y Cartagena con hambre todita se liberó,
fue en un 11 de noviembre,
indios farotos anunciaron, llenos del espíritu de libertad.*

Pero igualmente, también compuso temas de gran factura ideológica y protesta ciudadana como ‘La Guerra de los callados’, que era un reclamo hacia los terroristas delirantes que sembraron en un mes de mayo de bombas a Medellín a finales de los años ochenta y sometieron al silencio a sus gentes:

*La noticia se ha regado... ¿qué cosa será?
La guerra de los callados... declarada está.
Todo el mundo está enterado... confusión total.
La guerra mata al hermano... sin discriminar.
¡Ay! que pena, señores, todo el mundo en vela,
[...] las puertas están cerradas
[...] y selladas, las ventanas clavadas,
[...] lenguas inmovilizadas por la fuerza del terror...
la noche que la ciudad murió.*

EL CANTO AL AMOR, AL DOLOR Y LA ENSOÑACIÓN DEL CARIBE

Esta temática es una constante en la producción de Joe Arroyo. Sus grandes amores han recibido versos de lira y otros adoptados pero escogidos e interpretados por él en forma insuperable. Todo el Caribe disfruta de estas creaciones que enmarcan su matizada voz de tenor con el adorno de clásicos danzones y boleros, en la digitación mágica de los pianos de Chelito de Castro, el Nene del Real o Hugo Molinares, que tienen la seducción de noches y lunas tropicales, brindando serenatas a las amadas:

*Déjame que te cante, dulce como tu mirada...
Cómo me duele tu ausencia,
déjame que te cante,
la mariposa de tu jardín tiembla en la niebla.*

La profesión de fe romántica del Joe se expresa en escasos boleros: quizá debió grabar un álbum de este ritmo tan latino y tan nuestro. Son memorables temas como ‘Mary’, ‘Corazón romántico’ y ‘Noche de arreboles’:

*Hay noches de arreboles que incitan al amor...
y en los alrededores se enciende el ardor,
son noches de ilusiones como hoy te llaman,
temblando de pasiones como hoy cual flama,
son noches que me llaman, que me dicen,
que me impulsan, que me dicen
que me entregue a la pasión.*

TEMAS DE ALEGRÍA Y DOLOR

También hay temas donde la alegría del ritmo no permite ver el dolor y la frustración; es el caso de ‘Por ti no moriré’, ‘Ella y tú’, o en los boleros de excelente factura vocal ‘Volvió a mentir’, ‘Buenos días, tristeza’, etc.

Esta línea temática sobre la base del drama personal del artista alude a sus éxitos y fracasos. En esa orientación están ‘Fuego en mi mente’, ‘Centurión de la noche’, ‘La noche’, ‘Musa original’, ‘Son apretaò’, ‘A mi Dios todo le debo’, ‘Droga’, que, si bien parten de una problemática subjetiva, no dejan de tener un sello social, dado que están 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.

En este capítulo se ha tratado de ofrecer una síntesis de la lírica del legado del más internacional de los cantantes colombianos –Joe Arroyo–, que lo sitúan en el ámbito de los cantores sociales del Caribe, inmerso en una visión crítica de la realidad desde su percepción especial que le permite un uso ambivalente, tanto del lenguaje popular de las zonas marginales de las urbes de la Costa colombiana, como de giros literarios en la búsqueda de un lenguaje poético para la canción tropical.

En el compositor Joe Arroyo encuentra el oyente y el bailador, el

mensaje existencialista, el amor sublime, el desengaño amoroso, donde demuestra –en su voz y en su lenguaje–, su amor al bailador, que es un hombre del pueblo que sufre, ama y llora, pero que siempre está vivo entre nosotros. Álvaro José Arroyo falleció en Barranquilla el 26 de agosto de 2011 pero cumplió su promesa de quedarse en tierra barranquillera y seguir alimentando con su voz cada uno de nuestros regocijos.

La música del río Magdalena en el Carnaval de Barranquilla

LA CUMBIA DEL RÍO MAGDALENA

*El legado de los mayores, matriz y arquetipo de ritmos y
fusiones de América*

Me contaron los abuelos que, en aquellos tiempos, los hombres y las mujeres que laboraban diariamente para subsistir, se inspiraban no solo en la tarde que iba muriéndose en el río, ni solo en la hermosa primavera que lo esperaba en su cabaña, sino también en los oficios que contribuían a brindarles su sustento. Por eso, era natural que la cumbia, rito natural que prestaba su voz a la flauta de millo, entonase bellas canciones que hablaban de los sueños y angustias del pueblo costeño.

Ya lo había advertido José Barros cuando cantaba a los oficios en ‘El vaquero’, que cantaba una tonada; ‘El minero’, que buscaba ilusiones y solo encontraba quimeras en el oscuro socavón, o ‘El pescador’, que esperaba la subienda de bocachicos astutos en un río que prodigaba su “maná ribereño”, cumpliendo su designio milenario con precisión. Lo mismo ocurría con la inmortal ‘Piragua’, cuyos “doce bogas color majagua”, no eran otros que los herederos de aquellos héroes zambos encargados de los bongós que ascendían llevando los sueños de los inmigrantes desde las Barrancas hasta Honda y de ahí a Santafé.

Por eso cuando el maestro Juventino Ojito quiso condensar en un disco compacto la cumbia del río Magdalena, acudió a estudiar la temática de las labores y los amores presentes en las cumbias ganadoras en diversas versiones del Festival de la Cumbia de El Banco, certamente promovido por Barros, el más grande compositor oriundo de la Región Caribe colombiana.

El sueño acariciado durante 13 años por el músico polonuevero Juventino Ojito, de volver a vestir la cumbia de gala y devolverle su voz para mostrar ante el mundo su grandeza, empezó a adquirir concreción con el concurso de sus amigos, esa constelación de músicos que, con persistencia rayana en la tozudez, continuaban en la dura pero grata tarea de demostrar que la cumbia colombiana era superior a la mediocridad que había decretado su extinción. Ojito, heredero del legado del maestro de Polonuevo, Julio Ojito, siempre dio muestras de su compromiso irrenunciable con nuestros aires, pero con la gramática musical extraída de la Academia, como lo demostró con sus arreglos dispensados a Juan Piña y Joe Arroyo en las épocas más brillantes de estos ídolos.

Nombres como Carlos Piña con saxo y clarinete, Chelito de Castro con su acordeón, Milton Salcedo con el piano, Mayté Montero con la gaita y Pedro Ramayá Beltrán con la flauta de millo, hicieron marco esplendoroso a las composiciones interpretadas por el grupo Son Mocaná y por vocalistas como Checo Acosta, Chabuco, Edwin Gómez, Gabriel Rumba Romero, Juan Piña, José Luis Navarro y José David Arcila.

Hay que decir que este trabajo musical de Juventino Ojito, que inicia con el tema ‘Llora pescador’, debió ser realizado en varios momentos a lo largo de trece años, primero en la voz y la flauta de Pedro Ramayá Beltrán, y posteriormente en la interpretación alterna de Checo Acosta. Pero la intermitencia del trabajo, que para otra persona hubiese sido un obstáculo insalvable, para Ojito representó un reto cada vez mayor para obtener el producto que quería. Es así como Juventino debió recrear el

primer tema, ya que su compositor original, oriundo de Altos de Rosario, se perdió en la ardiente geografía de nuestra costa. La reconstrucción orquestal mostró un arreglo ambicioso donde intervino Chelito de Castro, quien le imprimió rasgos del acordeón bajero de San Jacinto, como bien lo hiciera Andrés Landero.

Destaca Juventino que ese número revela un rasgo común en todas las cumbias de la región pocabuyana, que se convierten en lamentos, ya que tienen implícito ese sentido social derivado del momento depresivo que afrontan estas gentes, que “no tienen fortuna, solo su atarraya”.

A diferencia del tema anterior, donde se conjuga el sufrimiento causado por la pobreza que se ensaña sobre los anónimos hombres del campo, el compositor banqueño Armando Piscioti aporta una cumbia que transpira optimismo, alegría y esperanza, anhelo ferviente de los colombianos. Se trata de ‘Viva la vida’, que logró el segundo puesto en el Festival de la Cumbia de 2002. Grabado también en varios momentos, cuenta con vocalistas como Chabuco (José Darío Martínez), Verónica Vanegas, esposa de Juventino; José Luis Navarro y José Arcila. Esta cumbia es una plegaria al infinito para que el amor inunde a cada colombiano... que sueña morir de viejo sin provocar llanto ni luto. Como todos los costeños laboriosos y pacíficos, Piscioti anhela que callen los cañones y que el amor haga nido en los sentimientos. El tema ‘Viva la vida’ es una demostración de que la cumbia sigue siendo una protagonista de estirpe, superior a los quejidos repetitivos de un romanticismo lleno de lugares comunes.

Una de las fiestas de raigambre hispana, que muy temprano se vinculó al proceso de aculturación impuesto por los españoles en la Costa Caribe, especialmente en Cartagena y toda la avenida fluvial del Magdalena, es la celebración dedicada a la Virgen de la Candelaria, el 2 de febrero, que es casi un anticipo al Carnaval. Durante estos días existía cierta laxitud para con los esclavos y la servidumbre, a quienes se per-

mitía disfrutar de los regocijos religiosos con todo un aire pagano, como lo hacían sus amos en bailes de primera, segunda y tercera categoría. La Virgen de la Candelaria es la patrona de El Banco, y esto lo pregona el compositor Humberto Pesciotti. Ojito confía la vocalización al cumbiambero mayor oriundo de Sabanagrande, Gabriel Romero, quien en compañía de Luis F. Artuz convoca a los bailadores a que avancen con sus cortejos a la pareja.

Uno de los artistas ligados a Juventino Ojito que plasma su voz en este disco es Juan Piña, pionero de una generación que lideró la interpretación orquestal del porro y la cumbia, primero con los Hermanos Martelo y después con su propia banda, La Revelación. Piña ha sido el adalid de la lucha contra la corriente de los insensibles programadores de radio quienes han desaparecido al porro y la música orquestal costeña y han declarado la defunción de nuestros ritmos autóctonos, desconociendo la gran calidad de intérpretes, compositores y arreglistas de la comarca. Es el caso del tema ‘El cañamillero’, original del maestro Indalecio Rangel, también con arreglos de Juventino, que es un homenaje al instrumento primigenio de la cumbia, ligado al universo telúrico del hombre del río. En esa misma recreación del paisaje discurre otra canción del maestro Rangel, que evoca los ‘Pájaros del monte’, canto que describe el susurrar que se escucha en el día y la noche y que entonan las coloridas aves canoras que acompañan diariamente la faena del campesino.

Uno de los fenómenos sociológicos propios del desarraigo es el que se denomina parábola del retorno, que invita a recomenzar la vida, como el ave fénix, en la tierra de los ancestros y en el *Ethos* que nos identifica. Es el caso del tema ‘Se va a quedar’, que es quizás el anverso de ‘El Viejo Miguel’, del maestro Adolfo Pacheco. Esta vez, el compositor Guillermo Puello Alcocer invita a volver a la tierra de la que se vieron forzados a marchar miles de campesinos desplazados. Por ello escribió ‘Se va a quedar’, cuya vocalización fue confiada al clarinetista y saxofonista Car-

los Piña, renuente a cantar, quizás desde cuando con la orquesta de su padre Juan Piña y sus muchachos grabaran con sus voces infantiles la cumbia 'Abran rueda'. Juventino tardó 5 años para convencer a Carlos Piña de que abandonara transitoriamente su instrumento para cantar. No obstante el sabor natural y campesino que transpira Carlos, hace que este tema del retorno a la tierra –calzando abarcas nuevas, sombrero vueltiao y tabaco para mascar– tenga un sabor terrígeno, solo comprensible en la voz de este sanmarquero genial.

Uno de los temas surgidos en los pliegues ardientes de El Banco fue el que compuso el folclorista Mariano Caro, en honor de una bailarina de cumbia de esa localidad a quien llama 'La Estrella', cuya desaparición el pueblo llora. La cumbiambera adquiere inmortalidad al conjuro de la mágica luna caribeña que le insufla nueva vida en cada festival. El número es vocalizado por el cantante barranquillero Edwin Gómez, a quien llaman 'El Fantasma'. Su presencia en este disco es una expresión clara de que todos somos río en esta tierra bendita. Edwin Gómez fue aquel apóstol que acompañó con amor y devoción a Joe Arroyo en su doloroso e inevitable eclipse final. Bien interpretado en compañía de Fausto Ojito, la estrella sigue brillando en el firmamento musical del Caribe.

Como epílogo venturoso a esta imponente muestra de la cumbia en la orquestación exigente de Juventino Ojito y sus amigos, Gabriel Rumba Romero interpreta un tema que le viene muy bien a su estilo y tesitura vocal. Es el número 'Identidad', original del compositor Everley García, el cual parece concebido para el cantante de Sabanagrande, puesto que este se identifica ante el mundo como 'El Cumbiambero Mayor de Colombia' y es el mensajero insigne que demuestra al mundo que de la cumbia, en su matriz original, han surgido los demás aires de la Costa.

El disco interpretado por Romero tiene el particular sello que transmite su intérprete, quien –siguiendo al compositor que es García– nos recuerda que la cumbia es la verdadera herencia musical de la raza en

la Costa Caribe, ya que es un asunto de piel que se respira y brota por nuestros poros en cada festividad. La interpretación que Juventino logra en la voz de Gabriel Romero y de los distintos cantantes que lo acompañaron en este proyecto –el cual cuenta con casi doscientos temas más, extraídos del Festival banquero– demuestra que existe gran vitalidad musical en los exponentes insignes de una forma especial de hacer latir el corazón a través de varias voces y un instrumental. Indiscutible que en este trabajo musical, la cumbia *ha recuperado su voz perdida en las horas locas de las fiestas, que han mutilado su esencia y que la han convertido en forma irresponsable en un millo que invita al desorden y no a una expresión cultural*. Para finalizar, debo agregar que la curaduría de estos temas fue realizada por los compositores Martín Madera y Arlington Pardo, en compañía del investigador musical Mariano Candela, celosos guardianes de la heredad cumbiambera.

NUESTRA CUMBIA COLOMBIANA

Luego de la efusividad carnavalera cuando las polleras se mueven y la cumbia vuelve a sonar en todas las esquinas barranquilleras, nos parece justo y necesario conocer algunas opiniones sobre la Reina indiscutida del Carnaval de Barranquilla: la cumbia.

En primer lugar leamos al profesor Gerardo Pombo, autor del libro *Kumbia-Legado Cultural de los Indígenas del Caribe Colombiano*.

Siempre me llamó la atención que cuando escuchaba una cumbia algo autóctona, veía allí un ambiente indígena, tal vez sería por el toque de las gaitas, ese lamento que lleva la gaita en si, entonces me puse a investigar y dure doce años leyendo, visitando los diferentes festivales de cumbia y los de música indígena en la Sierra Nevada de Santa Marta.

Comencé a empaparme de la vida de los indígenas con las narraciones de los primeros cronistas de la Conquista y de la Colonia. Para mi sorpresa encontré en muchos de ellos relacionado el ritual de los indígenas

que era basado en la organología que presenta la cumbia actual. Ya está demostrado que los indígenas nuestros tenían tambores, no tambores de cuña, sino un tambor cilíndrico de parche pega'o. La gaita cabeza e' cera también aparece reseñada por los primeros cronistas, y ya se ha demostrado que la flauta traversa también es prehispánica. En el Museo Antropológico de la Universidad del Valle, ellos estudiaron un yacimiento indígena que encontraron en las calles de la ciudad de Cali, las flautas traversas, y analizaron con carbono-14 radioactivo y el resultado fue de que eran aproximadamente de 1212, es decir prehispánicas, y no como han dicho muchos autores que la flauta de millo no es indígena. Eso es jaque mate. Se decía que era africana. Claro que esa flauta traversa era de hueso, no era de millo.

Estudié también las diferentes culturas indígenas desde Alaska hasta la Patagonía. Y encontré que hay un lexema indígena que es común a todas esas culturas que tiene que ver con canto y música: el lexema kum que está presente en la palabra cumbia. Encuentro también que el lexema bía significa bueno. De allí que la cumbia es un canto bueno de los indígenas a sus dioses. Todo esto es producto de las investigaciones y no especulaciones. En todas las páginas de mi libro cito a un autor. Fueron casi doscientos autores que tuve que leer en los doce años de investigación. Además del trabajo de campo, visitando festivales de música indígena y los de cumbia.

Luego de leer la argumentación indigenista del profesor Pombo, veamos lo que dijo en su intervención el Dr. Jaime Camargo Franco en el Primer Encuentro de Investigadores de Música Afrocaribe celebrado durante los días 11 y 12 de mayo del 2002.

Estoy inscrito en el equipo, llamémoslo así, de los que entendemos y defendemos la cumbia como un ritmo de origen fundamentalmente africano; hay otros cuyos enfoques respeto, con maestros como José Barros a la cabeza, que hablan y defienden el indigenismo de la cumbia La cumbia es un tema polémico, donde hay mucha tela que cortar. La entiendo como

un ritmo. En la cumbia, el ritmo está fundamentalmente centrado en los tambores, que son demostradamente africanos y que constituyen una batería organológica de tres clases de tambores: el tambor alegre, que es la hembra que hace florituras, el llamador, es el que va encasillando el ritmo, y la tambora.

La cumbia, que es el ritmo madre de casi todos los ritmos de nuestra costa caribeña, pervive, sobrevive y no desaparecerá así no más, porque mientras haya un “glóbulo rojo negro” circulando en nuestra sangre de caribeño colombiano, la cumbia pervivirá al sonido de un tambor que excite sus neuronas musicales ritmáticas sedientas de un trago de ron.

A esta vieja polémica sobre los orígenes cumbiamberos hay que añadirle un debate mucho más vital como es el relacionado con su supervivencia folclórica y todo lo relacionado con sus transformaciones comerciales que incluye adaptaciones a diferentes formatos orquestales como las jazz bands de los años cincuenta, los combos tropicales de los sesenta, los grupos de acordeón de las sabanas, la penetración del término en otros lares, la experimentación jazzística y aún las deformaciones del ritmo original como la llamada tecno-cumbia.

La música vernácula hace parte del acervo cultural de la comunidad y ella no puede permanecer estática. Como lo han comprendido los jóvenes músicos colombianos. Ellos, partiendo de la tradición, han evolucionado y transformado la original cumbia con sonidos urbanos más acordes con los nuevos tiempos. Leamos lo que nos dijo Carlos Vives hace algunos años.

La cumbia es el blues nuestro; nace en el Magdalena que es nuestro Missisipi. Lo bacano de la cumbia es que conecta todo, porque la cumbia está en el Caribe, pero en su origen, conecta también el Caribe con los Andes.. Ya te entendí. Yo solo sé que soy un pelaò de Santa Marta. Mi rock. El mío.

El poder de la cumbia, por su misma naturaleza, es una tragedia tan grande como la esclavitud de dos culturas, la negra y la india. Nació una vaina maravillosa que se llama cumbia y que conecta a toda esa esencia que vivió ese destino en el Caribe y en América..

La cumbia tiene en Sudamérica una industria más pobre, pero más grande. Me van a matar con eso que te estoy diciendo; no es nada de ir en contra del vallenato, lo que pasa es que yo sé que el vallenato es hijo de la cumbia, que no es diferente. Se hace mucha cumbia pero muy mal, inspirada en la Sonora Dinamita, lo que llamamos despectivamente como chucuchucu, la manera como ellos interpretaron la cumbia allá.

Importantes defensores de la cumbia coinciden en señalar que a pesar de estar herida por la falta de difusión en los medios radiales y televisivos, ella sigue viva y reinando en la gran fiesta del Caribe colombiano: el Carnaval de Barranquilla. Al respecto dice la folclorista y educadora María del Carmen Meléndez, directora de la Academia Palma Africana y autora del libro *Didáctica del Folclor Caribe*.

La cumbia es el aire folclórico que nos identifica al pueblo colombiano. La cumbia es un aire colombiano. Entonces ese aire colombiano fue, en un momento histórico, interpretado por destacadas agrupaciones internacionales; lo que vemos hoy es que a nivel internacional y local ha perdido bastante proyección y vigencia. Aquí cuando llega el mes de noviembre, empezamos a escuchar cumbias hasta el martes de carnaval, después de esa temporada desaparece del panorama radial. Mucha gente se avergüenza porque queremos tener algunos elementos autóctonos dentro de nuestra cotidianidad, cosa que no debiera ser así, pero no olvidemos que vivimos en un mundo avasallado por la interconexión de los medios, donde las culturas pequeñas como la nuestra, tienden a ser atomizadas y los medios de comunicación masiva no le dan importancia a los aires autóctonos.

El Carnaval de Barranquilla a través del tiempo se ha constituido más

que un hecho popular, en un hecho folclórico. Esa manera y esa forma interpretativa, casi a las carreras pero con el movimiento en las caderas (me ha salido en verso), hace parte de una forma de interpretar la cumbia en el Carnaval.

La cumbia es un ritmo que tiene su cuna a orillas del río. Nace en la Costa Caribe colombiana, pero ha trascendido, como ningún otro, las geografías americanas. Su riqueza melódica y cadencia seductora ha sido su principal elemento de atracción para jóvenes músicos barranquilleros como Tato Marengo y Humberto Pernett.

La cumbia, en mi propuesta artística y personal, representa lo mejor que yo sé hacer y lo que he hecho siempre que es las músicas tradicionales de la Costa Caribe colombiana y todo eso, lo encierro en la cumbia. La cumbia para mi es un género musical, no solo un ritmo y una danza, algo que cobija todas las expresiones culturales de la Costa. La cumbia es la bandera musical que llevo desde que salí de Colombia, es mi carta de presentación y es gracias a la cumbia que he logrado lo poco que he conseguido artísticamente llevándola a escenarios internacionales a distintos países; siempre presento algo tradicional que conozco y que me siento orgullosa de presentar. Si me encuentro con un puertorriqueño no voy a hablar de bomba o plena, si es con un cubano no voy a hablar de rumba, sino de cumbia y así con cualquier músico. (Tato Marengo)

En Barranquilla tenemos como el más representativo exponente del folclor caribe electrónico al joven Humberto Pernett, nacido y criado en un ambiente musical. Basta con señalar que su casa es la sede permanente del Cipote Garabato, una de las danzas más representativas del Carnaval de Barranquilla.

Mis instrumentos son sintetizadores, samplers y tengo bancos de tambores que uso de acuerdo a lo que mi interior me indica. Mi música es autóctona porque soy de aquí y por lo tanto la música es de acá. Siempre

va a existir el tecnicismo cuando entran instrumentos nuevos y todo lo demás; de esa manera el folclor se amplía. No es que cambie, surgen nuevas corrientes, nuevas tendencias... Ya no vivimos en el campo, vivimos en la ciudad. Estamos acostumbrados al ruido, al computador, pero seguimos siendo los mismos... buscamos nuevos recursos de expresión. Nuestra música está explotando otra vez. (Humberto Pernet)

La cumbia tradicional sigue viva en decenas de festivales ribereños y sobre todo en los Carnavales de Barranquilla; igualmente existe un movimiento urbano nacional alrededor de la cumbia con grupos como Frente Cumbiero, Puerto Candelaria, Bomba Estéreo y todo eso que se denomina Nueva Música Colombiana.

La cumbia sigue siendo nuestro estandarte musical y continúa alegrando el espíritu colombiano.

LA TAMBORA Y LAS VOCES DEL RÍO MAGDALENA

Uno de los aspectos más seductores del Carnaval de Barranquilla es su predominio rítmico concebido para el baile. Con música del río se inicia el período de goce más largo de Colombia, el ocho de diciembre y con tambora finaliza el martes, con la muerte de Joselito, nuestra magna fiesta.

La música de Carnaval ha sido objeto de la atención de diversidad de estudiosos, entre los que se cuentan a menudo investigadores culturales, eruditos discográficos, todos identificados por un gran afecto a los regocijos del dios Momo. No obstante, muchos de los trabajos alusivos al tema, entre los que se encuentran ensayos y artículos periodísticos, han sido predominantemente descriptivos. Se ha realizado el más riguroso inventario y el escrutinio exigente de coleccionistas y especialistas discográficos al punto que hoy podemos conocer los temas de moda de los últimos cincuenta o sesenta años de carnestolendas y redoblando esfuerzos podríamos recabar información del siglo, pero poco se ha avanzado en el examen semiológico y de contexto de los temas.

No obstante los encomiables esfuerzos de los especialistas que han llegado a brindar a nuestra memoria las apetencias de la evocación musical de cada fiesta, los estudios de los aires y ritmos de carnaval adolecen de las mismas falencias metodológicas de los estudios sobre folclor y es que nos hemos quedado en los balances y clasificaciones de la música y danzas de las regiones, su instrumental, sus atuendos y sus reglas de expresión corporal y no hemos podido superar los enfoques del maestro Abadía Morales y los indelebles aportes descriptivos de nuestro Aquiles Escalante o Delia Zapata Olivella.

La actual generación de investigadores seguimos bebiendo en las fuentes de los pioneros, pero no hemos aportado elementos que den cuenta de los factores sociológicos profundos y la hermenéutica propia de nuestras actitudes hacia la música carnestoléndica que tienen explicaciones históricas y geográficas: El río Magdalena se convierte entonces en actor perenne de nuestras fiestas.

Por ello, uno de los campos hacia donde debe dirigirse nuestra atención es indudablemente hacia la música del Río Grande de la Magdalena, el Río amigo por excelencia, que ha generado el hombre hicotéa, bien caracterizado socioantropológicamente por Orlando Fals Borda y recreado culturalmente por diversos estudiosos entre ellos Edgar Rey Sinning, Aníbal Noguera y David Ernesto Peñas Galindo, entre otros. El venero inextinguible de inspiración musical del Carnaval tiene que ver con la gente que habita ese vivaz entorno a la gran arteria por donde se movió el encuentro racial de europeos, indígenas y negros con sus respectivos equipajes culturales.

Desde el tiempo de la Colonia las bogas se desplazaban a través del río. En principio los malibúes, por su pericia en la navegación fueron pronto exterminados por los encomenderos españoles, quienes dieron paso a la explotación inmisericorde de los esclavos africanos. Muy pronto los bogas fueron negros y se mezclaron con las indígenas solitarias

para configurar el zambaje que es el sello propio de las gentes humildes que sufrieron la embestida de la boga del Magdalena. Las cantadoras del río, que se quejan y se ríen de su realidad a través de coplas octosílabas y décimas, son resultado de dos razas explotadas pero no vencidas, que expresan sus aportes y costumbres articulados por el instrumento bimembranófono de la tambora como eje percutivo de enlace.

Regiones alledañas al río y la depresión momposina como Tamalameque, Barranco de Loba, San Martín, Altos del Rosario, se expresan a través de la tambora como bien lo demuestra el maestro Guillermo Carbó Ronderos, con sus trabajos de investigación *Tambora I* y *Tambora II*. La tambora que se toca con baquetas y se acompaña por otros instrumentos de percusión tales como el currulao que corresponde al tambor alegre y con las palmas de la comunidad. La tambora está unida estrechamente al baile cantado y es tan decisiva que no solo presta su nombre a la fiesta en sí, sino también a la agrupación que interpreta esta música, conformada por un coro que actúa a la usanza africana en tanto sus miembros responden en una estructura de antífona religiosa. Al instrumento central se ha unido el guache y las maracas. Destaca Carbó, el carácter religioso de esta música, hecho que puede interpretarse en el marco de las licencias que los españoles concedían a sus súbditos en las celebraciones patronales, la más vigorosa y explosiva de las cuales era el Carnaval, pero igual importancia tenían las fiestas de la Candelaria de Cartagena bien descritas por el general Joaquín Posada Gutiérrez ó de San Sebastián el 20 de enero.

Los bailes de tambora tienen las siguientes modalidades: tambora golpeada, alegre y redoblada, y varían según su adscripción a algunas zonas del país pocabuyano. Una de las exponentes de la tambora alegre es Venancia Barriosnuevo; por su parte la tambora redoblada es característica de San Martín de Loba. Hay otras danzas como el berroche que se baila en espiral, donde existe una gran libertad percutiva y danzaria. Obviamente el baile del río que más presencia logra en el Carnaval de

Barranquilla es el chandé que se diferencia de los demás según Car-bó, *En la pulsación ternaria y surge de la necesidad de sus ejecutantes de desplazarse de un lugar a otro en el pueblo, movimiento que no permite interpretar ritmos binarios*. Por ello es ligero y rápido y se adapta a los desfiles como la Batalla de Flores y la Gran Parada. Los ritmos de tambora han obtenido la aceptación masiva de los carnavaleros y han descollado internacionalmente en las interpretaciones de Totó la Momposina y Petrona Martínez.

Por esta razón los trabajos del maestro Car-bó, resultado de ocho años de investigación, han sido publicados en Francia, y los cantos se han dado a conocer en toda su frescura, espontaneidad y desinhibición. La historia de la tambora es la de los abruptos encuentros raciales operados en la Costa Caribe colombiana y son elocuentes muestras para reescribir la historia de las contribuciones étnicas a nuestra cultura, que no se caracterizan por su discurrir apacible, ni por la tolerancia que hoy borra todas las fronteras históricamente levantadas aún en las fiestas, sino que plantea un nuevo problema y es descubrir en las entrelíneas de los cantos de trabajo y vaquería de hombres y mujeres del río que al ser protesta y burla contra los patronos y contra todo tipo de autoridad, fue propicio para ser utilizado en el tinglado permisivo del Carnaval y le ha dado la pincelada de humor negro tan necesaria en esta celebración.

No estamos solo ante un hecho folclórico sino ante un síntoma político y social de siglos de exclusión, que en forma transitoria y efímera se pone en escena en medio de la permisividad del Carnaval y después es confinado al olvido.

Por el río bajó la música de los excluidos, de los rocheleros, de aquella masa de libres de todos los colores que fueron mencionados en el censo de 1778 que ha sido recientemente cuestionado por Alfonso Múnera en varias de sus obras, entre ellas *Fronteras Imaginadas*, en la que plantea que los españoles del siglo XVIII realizaron un ejercicio de crio-

llización y mestizaje para hacer invisibles la raza negra, la indígena y los zambos del río, y hablar solo de una población libre aludiendo a aquella población dispersa en toda la geografía de la Costa Caribe que el virrey Amar y Borbón calificaba temeroso como la “Masa informe que a todo lo bueno se opone”.

Como lo plantea Múnera, existió un interés por parte de las élites nacionales situadas en los altiplanos, de “blanquear” expresamente la sociedad excluyendo a otras razas, que por este artificio tenían que ser incorporadas para expresarse en el horizonte trazado por los dirigentes de las ciudades moldeadas a la usanza europea y norteamericana.

Cuando en los testimonios de prensa de mediados del siglo XIX, encontramos la obsesión por el orden en el Carnaval y la descripción de los bailes de salón de primera, segunda y tercera categoría, encontramos una estratificación que venía ya de las otras fiestas religiosas. Las bandas interpretaban música clásica, polkas, mazurcas y vales en las celebraciones, y los negros, mulatos e indígenas tenían que adaptarse a lo que se consideraba musicalmente apto para el baile. Los disfraces tenían motivos europeos y venecianos y se confeccionaban con magnificencia por parte de los acaudalados que habían concebido el Carnaval de acuerdo a su cultura. La música que provenía del río y de las áreas rurales estaba generalmente confinada a la calle que desde entonces se convirtió en el escenario fundamental.

El hecho de que el Carnaval de Barranquilla se nutra de lo raizal tiene que ver con la dinámica de los pueblos comprometidos en la magna fiesta. Si bien la celebración es de origen religioso europeo, la apertura hacia la laxitud de las conductas, la permisividad y la tolerancia que permitieron desde el origen, la interacción transitoria de las razas es una muestra de un proceso político de inclusión-exclusión que elimina las barreras durante el episodio festivo, para nuevamente imponer restricciones raciales y sociales después del miércoles de ceniza.

Ensayando una nueva opción metodológica, el Carnaval es un escenario durante el cual los excluidos durante el año olvidan su trágica cotidianidad para entregarse al goce con sentido teatral clásico de comedia que culmina con la muerte de Joselito. Por ello nuestra insistencia en lo raizal que acude al llamador, la flauta de millo, la tambora, el alegre y el pechiche, nos indican que la buena música del río y la provincia, es el hilo conductor que permite fraternizar a todas las clases sociales involucradas en el regocijo del Carnaval.

Nos interesa la hermenéutica profunda que hace que acudamos aún a los mismos porros que con el encanto del bombardino siguen prodiándonos los mismos temas de sabor rural de nuestras sabanas. Hay que buscar explicaciones con sentido acerca de la persistencia de temas zoológicos donde aparece el toro, el perro, el zaíno, la roza, el gallinazo, el burro muerto, la burrita, el pié pelúo, el gallo, el morrocoyo y el perico ligero que son una muestra condensada de los procesos de ruralización que aún caracterizan al 70 % de la Barranquilla informal; lo que está en juego es la indagación de las razones de la preferencia colectiva por lo raizal y su coexistencia con los aires musicales de vanguardia que son el sello urbano de la Barranquilla modernizante.

De la provincia costeña, refugio de las rochelas sin dios ni ley, que abismaban a los españoles ávidos de tributación y religión, recogemos los aires que inspiraron los temas que después transformarían nuestros grandes músicos de orquesta y partitura como Antonio María Peñaloza, que hizo suyo el chandé, Pacho Galán, Ramón Ropaín, Manuel Villanueva, Julio Ojito, Juancho Esquivel y Nuncira Machado. Y junto a ellos la nueva generación de Zumaqué, Juventino Ojito, Joe Arroyo, Juan Piña y Checo Acosta, entre otros, que beben a diario del manantial de la música del río para ofrecérnosla con nuevas sonoridades, lo que es legítimo.

Hay que replantear los estudios sobre la música del Carnaval que de-

ben ser interdisciplinarios. Por ello nuestros músicos deben abandonar la urna de cristal del especialista en partituras para inscribirse en el estudio crítico de su praxis que deben abocar con otros profesionales. Solo una actitud colectiva hacia la recuperación de los valores implícitos en la música del Carnaval nos permitirá admitir la gran deuda de nuestra fiesta con los sufridos y creativos habitantes de nuestro gran río.

Hay que avanzar con el concurso de la historia, la antropología y la ciencia política para desentrañar el hondo contenido críticosocial expresado en la música del Carnaval. En otro lugar me he atrevido a señalar que la torpe permanencia en los linderos repetitivos de lo que se considera folclórico constituye un obstáculo epistemológico para el libre fluir del ingenio y del venero popular acorde con nuestros tiempos. Una adecuada postura hacia la coyuntura histórica que vivimos, una aceptación del instrumental que se posee y un examen desapasionado de los avances de otros pueblos mulatos o triétnicos en su evolución musical, una de cuyas muestras es el jazz latino, la samba brasilera y los desarrollos de la timba cubana y la bomba puertorriqueña nos deben convencer de la responsabilidad que tenemos de contribuir a la conformación de nuevos patrones de goce estético para nuestro pueblo en su máximo evento cultural.

Dos personajes musicales: Antonio María Peñaloza y Pacho Galán

PEÑALOZA, NUNCA TE VAMOS A OLVIDAR

Hace 100 años, el 25 de diciembre de 1916, nació en Plato, Magdalena, el trompetista, director de orquesta, arreglista y compositor Antonio María Peñaloza. Queremos aprovechar esta publicación para rendir honores al Gran Maestro de la música colombiana.

Peñaloza será eternamente recordado en los Carnavales de Barranquilla ya que su composición ‘Te Olvidé’ se convirtió en el himno de esta magna fiesta.

Hay que señalar que dicho tema fue menospreciado inicialmente por varias casas disqueras, al punto que Curro Fuentes se resistía a grabarla por considerarla muy larga. Pero leamos la historia como se la contó el Maestro Peñaloza a Pepe Enciso para el documental titulado, Peñaloza para que nadie... te olvide.

En junio de 1935 llegó Peñaloza a Barranquilla. Inicialmente tocó en burdeles hasta que tuvo la oportunidad de entrar a formar parte de la famosa Orquesta Sosa y más tarde de la Orquesta Filarmónica de Barranquilla bajo la dirección del Maestro Pedro Biava.

Era tan perfeccionista, que sus últimas grabaciones, llevadas a cabo en los años 80 para Sonolux, fueron hechas prácticamente por él solo. En el larga duración ‘Siete sabrosuras bailables y una vieja serenata costeña’ ejecutó casi todos los instrumentos y grabó pista por pista... Le gustaba contar sobre su llegada a Barranquilla y el ambiente musical que se vivía en la ciudad en esa época.

En un conversatorio celebrado en la Casa del Carnaval de Barranquilla el día 6 de febrero de 2015 resaltaba el profesor Libardo Berdugo el carácter social de algunas composiciones del Maestro Peñaloza:

Para hablar del Maestro Peñaloza hay que hacerlo desde diferentes facetas; mucha gente lo recuerda como el músico irreverente, el personaje crítico, inquieto, pero él fue mucho más que eso, fue ante todo un artista. Fue un autor, un compositor. También tenía sus ideas políticas y su pensamiento sobre la realidad colombiana. No era un músico cualquiera, sabemos que Lucho Bermúdez se codeó con las élites sociales colombianas al igual que Rafael Escalona. El Maestro Pacho Galán no lo hizo porque no quiso hacerlo, tal vez por su manera de ser, pero Peñaloza no lo hizo por conciencia social, era muy consciente, un crítico del sistema social colombiano. Esa posición la manifestaba en Sayco y en el seno del profesorado de Bellas Artes. Y desde el punto de vista musical tengo que señalar que Peñaloza entre multiinstrumentista, no solo tocaba bugle y percusión, también le jalaba a la tuba, el bombardino, al corno, piano, guitarra, lo que le permitía moverse con autoridad al criticar a cualquier intérprete. Era muy sensible con las interpretaciones de su obra. A pesar de que no estudió pedagogía, Peñaloza era un pedagogo como lo demostró cuando entró a laborar en Bellas Artes; él cambió la historia del Conservatorio porque en ese entonces no se permitía tocar música folclórica. Los estudiantes no podíamos tocar porro, cumbia.. se estudiaba con métodos alemanes y con Peña eso cambió, ya que comenzamos a estudiar folclor y nos inculcó que teníamos que vestir nuestra música de frac.

En ese conversatorio el Maestro Arlington Pardo nos recordó al Peñaloza investigador de las músicas tradicionales, proyecto que había iniciado con el pianista Joe Madrid en los tiempos de la orquesta La Secreta.

A Peñaloza lo conocí en el año 1985, cuando llegué todo desorientado al Bellas Artes, todo loco. Venía tocando tambores y me tropecé al Maestro Peñaloza que era el único que hablaba de cosas diferentes en el Conservatorio, ya que los demás profesores solo hablaban de música clásica. Se convirtió en mi salvador. Encontré en Peñaloza un gran valor humano, una persona generosa, preocupada todo el tiempo por la música y la cultura de nuestro país. Tuve la fortuna de acompañarlo desde La Guajira hasta Montería, recopilando material para el proyecto “Las músicas del Caribe colombiano” que buscaba preservar nuestra memoria musical tradicional.

Los barranquilleros de pura cepa, nunca te vamos a olvidar y seguiremos poniéndonos roncós, gritando tu inmarcesible ‘Te Olvidé’.

60 AÑOS DE ‘TE OLVIDÉ’

‘Te Olvidé’ no es solo una canción o un himno de Carnaval, como suele asociársele. El tema ‘Te Olvidé’ del maestro Antonio María Peñaloza es la constatación de que su espíritu, hasta la fecha, se mueve entre nosotros. Un golpe de tambor es como un latido del corazón, y la mítica canción lleva consigo el pulso de una región festiva que ante la tristeza no se doblegará jamás. La siguiente es la crónica radial ganadora del premio Ernesto McCausland Sojo a mejor crónica Radial, hecha por el periodista y experto musical Rafael Bassi Labarrera.

Esta es una transcripción del libreto del programa Concierto caribe que ganó Premio Ernesto McCausland en Crónica radial 2014 emitido el 20 de febrero:

‘Te Olvidé’ fue grabado por un combo que dirigía el mismo Peña-

loza, quien hizo ese inolvidable solo de trompeta que identifica a esa versión original con un sello inconfundible; el cantante de este clásico de la música popular fue Alberto Fernández, aunque haya sido Nelson Pinedo uno de los primeros en cantarlo en vivo a principios de los años cincuenta en una fiesta del mítico Club Barranquilla. El mismo Fernández nos recuerda algunos detalles de esa histórica grabación:

“En esa placa no hay timbaletas ni timbales para que lo sepan, lo que se oye son dos tumbadoras, ‘hembra’ y ‘macho’. La tumbadora ‘hembra’ tenía más volumen que la tumbadora ‘macho’ y mucha más profundidad en el sonido como decimos nosotros, y es porque está tocada con las yemas de los dedos, por eso ese sonido tan pastoso, tan bonito, cuando los músicos entran al inicio de la canción. Y se tocó así con los dedos porque Peñaloza era enemigo del palitroqueo, del uso de los palos y de esas cuestiones. El Maestro marcaba el ritmo tocándolo en cualquier superficie de madera, y los muchachos lo copiaban inmediatamente, él era un músico de oído. Recuerdo una vez que nos íbamos a presentar en el mismo escenario que Celia Cruz, quien visitaba por primera vez en Bogotá, y la iba a acompañar la orquesta de don Américo y sus Caribes, quizá una de las mejores orquestas que ha habido en Colombia. Antes de esa presentación Peñaloza, pensando lucirse, le dijo a los trompetistas que se aprendieran el tema ‘Te olvidé’, me dijo: “Fernández, apréndete esta canción: ve cantándola por estrofas”. Le dije “Claro, pero que para grabarla la tenía que saber completa”. Yo digo que las canciones de antes son más alegres que las de ahora porque se grababa música y letra de un solo. En cambio, hoy las cosas se graban por sesiones, primero canto yo, luego se meten las trompetas, después el saxofón, después una que otra “carajadita” por ahí, seguido viene el clarinete, así se hace todo hoy, mientras que ‘Te olvidé’ lo grabamos en un solo micrófono y mire todos los instrumentos que están ahí presentes; el único que tenía un micrófono aparte era la percusión, el resto fue grabado con un solo micrófono, incluso mi voz”.

Rafael Bassi: ¿Y ese solo de trompeta se grabó también de esa forma?

Alberto Fernández: De un solo como usted lo dice. Peñaloza mandó al resto de músicos a que le bajaran al sonido para darle relevancia a la trompeta cuando iba a hacer ese solo.

‘Te Olvidé’ fue menospreciado inicialmente por varias casas disqueras, al punto que Curro Fuentes, director de la Sonora Curro y propietario de Curro Discos, se resistía a grabarla por considerarla muy larga. Pero oigamos la historia como se la contó el maestro Peñaloza al musicólogo Rafael Bassi y al periodista Pepe Enciso para el documental titulado: Peñaloza, para que nadie te olvide.

Peñaloza: Un día en Bogotá me encontré con ese muchacho Curro Fuentes y me dijo que quería que yo le hiciera los arreglos de una música de José Barros. ¿Cuánto me cobra? me preguntó Fuentes. Acordamos mil o quinientos pesos; no recuerdo bien. Yo le hice cinco melodías y entonces él me contó que estaba un poco fallo de plata. Me dijo: “Oye Peñaloza, ¿tú de casualidad no tienes por ahí un numerito tuyo? Yo le dije que sí. Cogí el tambor y le presenté el tema. Me dijo “Hombe, Peñaloza, eso no va. Eso es más largo que el himno nacional, eso no se lo aprende nadie”. “Bueno, no va, no va”, respondí. Como a la semana regresó al apartamento donde yo vivía y me preguntó si tenía otra cosa que no fuera ‘Te olvidé’. Le dije que eso era lo que había. Después añadió: “Lo que pasa Peñaloza es que tú eres muy fregao. Contigo no se puede. Si no tienes algo más, entonces graba esa porquería”, fueron sus palabras finales. Al tiempo conozco a un señor español quien era poeta, que se llamaba Mariano San Ildefonso; me dijo: “Maestro, yo por ahí tengo unas letricas”. Leí algunas de sus cosas, versitos, cositas así corticas y más bien “flojongas”. En pocas palabras, Ildefonso no era buen poeta, porque yo le percibí muchos errores, pero había una cosa que me gustaba, aquel verso revelado me mostraba el anverso y el reverso de la vida, me gustó esa frase de “yo te amé con gran delirio, de pasión desenfrenada, te reías del martirio de mi pobre corazón”.

Por los registros de prensa sabemos que ‘Te Olvidé’ salió en disco para unas fiestas novembrinas en Cartagena y se impuso en el Carnaval de 1954 al lado del merengue dominicano ‘A lo oscuro’ de Ángel Vilorio. Desde esos carnavales de 1954, ‘Te Olvidé’ se mantiene vigente en la gran fiesta currambera.

Escuchemos al maestro Peñaloza y a la Reinas del Carnaval: Nora Aduén (1977) Fedora Escolar.

Peñaloza: Fue en una fiesta del 11 de noviembre en Cartagena en que ‘Te olvidé’ se lanzó oficialmente y ahí fue cuando Curro Fuentes se llenó de plata, pero también en ese instante se convierte en la canción que daba inicio al festejo, ya no solo en Barranquilla, si no en otras partes del Caribe.

Fedora Escolar: ‘Te olvidé?... no recuerdo cuántas veces sonó ese tema durante mi reinado, tampoco sé decir cuántas veces puedes oír esa canción, pero de algo estoy segura, nunca te cansas de hacerlo. La escuchaba en la caseta, la oía en la calle o interpretada por un grupo de tambores que me acompañaban en mis desfiles, la seguía escuchando en la Batalla de Flores, en la Gran parada, en todos lados y era una maravilla.

Nora Aduén: He tenido la oportunidad de estar en otros Carnavales como los de Roma y Venecia, y la diferencia es que el de Barranquilla, es el Carnaval que glorifica su música, su folclor, y cuando uno oye ‘Te Olvidé’ comienza a erizársele la piel, comienza a renacer la alegría y para una reina del Carnaval, por ejemplo, es como volver a ser reina.

‘Te Olvidé’ ha sido grabado en varias oportunidades por grupos nacionales y extranjeros que han sido embrujados por su contagioso ritmo. Al respecto el coleccionista Julio Oñate dice:

“Después de la primera versión que es el himno del Carnaval, el tema

fue grabado también por Los Blancos de Venezuela, por Aníbal Velázquez, se hizo una versión de Los Golden Boys, Manuel J. Bernal también se ocupó de hacer un arreglo de órgano y ritmos, y quizás una de las más exquisitas, la cual es una verdadera joya hoy en día, al punto que es un disco muy difícil de conseguir, fue la que hizo Bienvenido Granda, a finales de 1954 con la orquesta de René Touzet en Cuba. A propósito, yo tengo ese disco a la mano, esa versión es lo que suelo llamar ‘un jamón musical’.

Antonio María Peñaloza era un personaje polémico de carácter reacio, severo y exigente, como el profesor que defiende con carácter sus puntos de vista y es recordado con mucho cariño por sus discípulos. Es el caso de Nelson Pinedo:

“Recuerdo que en unos carnavales hicimos un par de presentaciones en el Country Club y en el Club Barranquilla; acabó el Carnaval y nos quedamos varados. Ustedes saben cómo es el cuento aquí. Al tiro aparece un señor alemán llamado Juan Danielson, quien vino de Bogotá buscando a Peñaloza porque se lo quería llevar a lo que según él sería el mejor bar bogotano; el sitio se llamaba La Casbah, y deseaba tener al maestro para su lanzamiento. Peñaloza quedó encantado con la propuesta, y le sugirió al alemán que para poder viajar tenía que ser acompañado por su bajista, un baterista y un cantante, ese sería yo, entonces el alemán le propuso llevar al bajista y al baterista, ya que él disponía de varios cantantes en Bogotá, entre ellos un francés, un ruso y una chica argentina. De ahí nace esa anécdota hermosa que tengo con Peñaloza y que se la he contado a periodistas en el mundo entero, ya que él sin pelos en la lengua, le dijo al alemán: “Si no va el carajito este –refiriéndose a mí– yo no subo hasta allá”. Eso fue Peñolosa conmigo, además de su genio, cómo no estar agradecido con él infinitamente por su amistad”.

La obra musical de Peñaloza se encuentra dispersa en discos de 78 rpm, que con el paso de los años se han convertido en auténticos tesoros de colección. Se equivocan los ñoños que descalifican a Peñaloza y niegan su valor, sin conocer su formación musical.

Complacido, Justo Almario reconoce que tuvo la fortuna de encontrar en su camino al Maestro Antonio María Peñaloza y al igual que Nelson Pinedo, evoca con mucho cariño y agradecimiento su estancia con la orquesta del músico Caribe:

“Un día el maestro me hace llegar la invitación para que me vaya a San Andrés islas con él; fue una gran experiencia. Me uní a su formación que por entonces era bajo, batería, piano, trompeta, saxofón y un cantante. Tocamos en el hotel Dorado de la isla. Con “Peña” aprendí mucho porque él era muy exigente en la música, él me decía: “Yo sé que tú sabes leer música pero quiero que toques de oído. Y pobre de ti si te equivocabas al interpretar alguna melodía que él te sugiriera porque el regaño era implacable; pero el maestro siempre me trató con mucho cariño, aprendí mucho con él y siempre me dio grandes consejos”.

Enhorabuena jóvenes jazzistas colombianos como los flautistas Luis Fernando Franco y Rafael Gómez, al igual que el pianista Milton Salcedo han grabado versiones jazzeadas de nuestro himno carnavalero. Escuchemos a Peñaloza hablando de jazz:

“Yo me metí al jazz de lleno, quizá fue el primer músico en Colombia que tocó jazz, solía escuchar a grandes del género como Glen Miller, Benny Goodman o Tommy Dorsey; aprendí mucho de ellos, fueron una gran influencia para mí”.

Valdría la pena que alguna institución cultural se diera a la tarea de recopilar o patrocinar la recreación de la música de Peñaloza con una gran banda de estrellas colombianas como Justo Almario, Antonio Arnedo, Jorge Emilio Fadul, Alvarito Cárdenas, Francisco Zumaqué, Edy Martínez y cantantes como Juan Carlos Coronel, Totó la Momposina y Yuri Buenaventura. Escuchemos a Peñaloza hablando del porro.

Peñaloza: Yo viví en muchos pueblos del Caribe y traía mucha influencia de la música de los lugares donde había vivido, pero en ciertos

círculos era una música que no se tocaba; se consideraba inmoral, de mal gusto. La sociedad barranquillera por ejemplo, prefería bailar inclusive música cubana; no tocábamos porros porque era considerada música de negros, música para la plebe, lo cual era una estupidez completa. Se me viene a la memoria unos carnavales en que vino la orquesta Casino La Playa a una de esas famosas fiestas de los clubes. En una de esas orquestas invitaron a una comitiva del Club Cartagena, y en esa comitiva traían una formación cartagenera con marimbolas y trompetas, y ellos tocaron porro en ese baile de Carnaval, tocaron el porro ‘La vaca vieja’ y después tocaron ‘Vicentico Martinez’, un porro de Lucho Rodríguez Moreno. Eso fue lo primero que se oyó esa vez en Barranquilla.

Peñaloza, a pesar de su edad y de la soledad en que vivía, fue hasta el día de su partida un hombre lleno de ideas. Los que tuvimos la fortuna de compartir con él, siempre lo recordaremos, más allá de su carácter explosivo e irreverente, nunca le negó un aplauso a quien se lo merecía.

Peñaloza: El pueblo de Colombia a nivel musical tiene derecho a comerse un file mignon, una langosta a la termidor, unas ancas de rana a manteles largos, y no darle arroz, yuca y ñame, que es lo que le estamos dando al pueblo de Colombia.

De estar vivo Peñaloza, más de una rabieta habría cogido al oír tanta música desechable que se hace por estos días. Parafraseándolo, su obra representa el más exquisito de los bufetes musicales escritos en la historia musical del país; solo resta darle gracias totales al MAESTRO por ese himno del Carnaval y que tenga la seguridad de que los auténticos espíritus carnavaleros nunca lo vamos a olvidar.

¡ VIVA EL CARNAVAL DE BARRANQUILLA!

LOS 60 AÑOS DE ‘AY, COSITA LINDA’

Hay músicos de leyenda que forjaron su gloria componiendo bellas

melodías a su tierra, a su río y a su mar; siempre buscando brindar felicidad a su pueblo, si el goce estético era suficiente, la grandeza de sus canciones alcanzaba para que la gente de todos los confines del Caribe y del mundo también disfrutara. Ese era el caso de nuestro gran Pacho Galán, que a pesar del éxito internacional de su ritmo del merecumbé, jamás intentó alejarse del *ethos* de su entorno, y aunque era consciente de su calidad y la aceptación de su orquesta, siempre quiso vivir y morir bajo el mismo cielo que alumbró su nacimiento.

Pacho Galán alcanzó su gloria llevando al pentagrama la gracia de las mujeres de su tierra y plasmando en ritmo y melodía sucesos sencillos del acontecer cotidiano. Quizás impresionado por el movimiento de caderas de una morena en alguna esquina de Barranquilla o Soledad exclamó : ¡Ay, cosita linda, mamá! Ese piropo furtivo del músico ante la ensoñación de un cuerpo se volvió universal en tantas voces y orquestas de suerte que hicieron del gran músico soledaño una celebridad, sin conmovir fibra alguna de su modestia.

Pacho prefirió saborear en los labios de su amada la sal de sus mares cercanos. Quizás aludía a Pradomar, por ello su tema ‘Boquita salá’ contiene el sabor sensual de su Caribe. Y es que para Pacho, tal vez era más importante adornar un tema cotidiano e intrascendente, con una música universal para formato orquestal. Solo así se entienden títulos como ‘El brazalete’, ‘Cara sucia’, ‘El monito’, ‘Nakamura’, y muchos otros coros inspirados en anécdotas que eran un pretexto para un profundo arreglo instrumental.

Se podría decir que El Rey del Merecumbé tenía su musa pendiente del aire perfumado de sus calles florecidas de jazmines y jacintos y lluvia de oro, de las guayabas y corozos de la tierra y de los veranos de fuego que quemaban a sus gentes cobrizas laboriosas y alegres. De todo este universo obtenía la fórmula contra la tristeza, y el bálsamo para combatir la melancolía que sabiamente vertía en ritmo y melodía para que

fueran bailadas en verbenas, fiestas patronales y carnavales. Ahora, a menudo sus obras reinaban en todo el Caribe y de allí se proyectaban a un mundo ávido de emociones y sonoridades.

Es claro que componía para los suyos con saxos febriles y trompetas jubilosas. Con la clarividencia de sus arreglos musicales podemos decir que tanto deleite solo podría conjugarse en un hombre sencillo, intérprete cabal de una época en que sus coterráneos eufóricos fabricaban sus sueños en esquinas tranquilas, en veladas sencillas, y sus utopías, aún intactas, surcaban las mentes de coterráneos que anhelaban la llegada de diciembre para, desde el 8, ingresar al pasadizo de goce que culminaría el miércoles de Ceniza.

HOLA, SOLEDAD

Pero observemos su periplo vital. El nacimiento de Pacho Galán el 3 de octubre de 1906 coincide con el auge económico y cultural de Barranquilla. Para entonces los municipios del Atlántico, como Soledad, ostentaban una digna y frugal existencia y una fuerte expresión folclórica representada por las cumbiambas que con sus velas adornaban la noche de San Antonio, al lado de bolas de candela, varas de premio y mesas repletas de butifarras con bollo de yuca. En Carnavales se disfrutaba de los disfraces y comedias y en sus fastos florecía la décima y la copla fácil para expresar alegrías y pesares. Muere el Maestro el 20 de julio de 1988, en el terruño que le inspiró la linda canción evocadora del ‘Río y el Mar’.

Su vida musical comenzó a los quince años, según el testimonio de su hijo, el trompetista Armando Galán, profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico. Sus padres, de clase media soledaña, al comprender la vocación irrevocable del joven, confían al músico –también soledaño– Pedro Rolong la formación en varios instrumentos y Pacho elige la trompeta. Integró inicialmente la orquesta Pájaro Azul, de su maestro, y después pasó a la Orquesta Departamental de Barranquilla.

Una vez se hizo conocer como intérprete del instrumento, fue invitado por el maestro romano Pedro Biava para formar parte de la Orquesta Filarmónica de Barranquilla. Posteriormente, Biava lo lleva a la Orquesta Sosa, donde lo encontramos hacia 1938 con los mejores músicos de la ciudad, entre ellos el italiano Guido Perla y otro grande, Antonio María Peñaloza. Más adelante el italiano Perla lo invitó a integrar la Emisora Atlántico Jazz Band; allí mostró las destrezas de director y arreglista que lo caracterizarían toda su vida, y condujo esta gran orquesta en la época en que los radio-teatros exigían mentes rápidas para el trabajo cotidiano. Igualmente dirigió las agrupaciones Emisoras Unidas y Country Club.

Una vez terminó estos compromisos, el incansable músico siguió a la Orquesta que dirigía Tito Zabala, llamada Almendra Tropical. Para esa época, a mediados de los años 50, si bien existían casas disqueras en la Costa como Discos Tropical y Discos Fuentes –en trance de mudarse a Medellín– y otros sellos menores, la Capital de la Montaña empezaba a perfilarse como un centro de la industria discográfica. Por ello, un intérprete cotizado como Pacho, conocedor del pentagrama, fue invitado a tocar en el sello Sonolux, donde habría de tocar con maestros como el cienaguero Ramón Ropaín, Luis Uribe Bueno, Lucho Bermúdez, Juancho Vargas y otros. Entonces es cuando nace el tema fundacional del merecumbé ‘Ay, cosita linda’, grabado inicialmente en 1955. Es decir, hace más 60 años.

No obstante, según el propio testimonio de Pacho en aquella ocasión, la pieza fue interpretada en ritmo de porro tradicional y el bajo no logró la síncopa caribeña que quería el maestro y menos la percusión interpretada por el cartagenero conocido como el ‘Negrito Viroli’. Esta falta de adaptación de los músicos que no captaban el nuevo lenguaje propuesto por Galán hizo que la versión fuera el pálido reflejo del ritmo que empezaba a forjarse en la mente del soledño, una fusión entre cumbia y merengue, lo que exigía que las congas y los timbales sonaran diferente.

Pero como todo cambio revolucionario en el arte y en la ciencia tiene que esperar el momento justo y adecuado, al no ser comprendido en el interior, y sin capitular ante la parsimonia andina, Pacho decide volver a su tierra y empieza a trabajar con la orquesta de Lucho Rodríguez Moreno. Hay que recordar que el antecedente de la orquesta de los Hermanos Rodríguez, oriundos de Arjona (Bolívar), fue la orquesta Nuevo Horizonte, que se había aposentado en Barranquilla desde 1929. Su trabajo oscilaba entre La Arenosa y La Heroica, como era tradicional, en las temporadas festivas de noviembre y carnavales, así como en las fiestas de los clubes. La orquesta, además de Lucho en el saxo, tenía a Pompilio en la batería, a Efraín en las congas y a Tomasito en la vocalización.

El encuentro en Cartagena fue providencial, porque aunque Pacho ya había grabado 'Ay, cosita linda', logrando un éxito comercial, no estaba satisfecho con el ritmo. Por ello quiso explorar una nueva sonoridad y una nueva percusión, y la halló con los hermanos Pompilio y Efraín. Pronto los Rodríguez le brindaron la dirección de la orquesta. Fue así como aceptaron un contrato del Club Cartagena, y en las fiestas de noviembre de 1956 empieza la orquesta de Pacho Galán.

Con un nuevo traje percutivo resurge el merecumbé, y solo entonces se toma primero el Caribe y después el mundo con un nuevo 'Ay, cosita linda', que alcanzó versiones de músicos de todo el mundo: Carlos Argentino con la Sonora Matancera, Nat King Cole, José Fajardo, Chucho Sanoja, Ralph Font, Los Jóvenes del Cayo y una larga lista que contiene más de 100 versiones.

Pero surgirían también merecumbés en Cartagena, 'El monito', 'El bombón' y 'Ay qué rico amor', que se tomaron los carnavales de 1956 y lanzaron a la orquesta de Pacho Galán a la cima de popularidad. Más adelante vendría 'Merecumbé en saxofón', 'Merecumbé en Bogotá', 'Noches de Caracas' y muchos más, ligados a la historia de la noche festiva. En todos sus temas, en unos más que en otros, se observan frases de jazz

de la época del *swing* y la influencia de maestros norteamericanos como Glenn Miller.

Si bien Pachó Galán alcanzó reconocimiento universal con sus creaciones, muchos músicos coinciden en señalar el tema ‘Tico Noguera’ como el mejor merecumbé de todos los tiempos. Así se expresaba su hijo el trompetista Armando Galán: “‘Tico Noguera’ para mí es el mejor merecumbé, algo extraordinario, en el sentido de que es un merecumbé muy difícil de tocar. Pachó lo escribió para las trompetas muy altas y ese merecumbé gustó en todas partes. Era muy bonito. Pachó le puso todo a ese merecumbé. Tico Noguera fue el que nos llevó al Country Club y en su homenaje Pachó hizo ese precioso tema”.

Además del merecumbé, el incansable y fecundo compositor soledño creó otros ritmos bailables como el chiquichá, el tuqui-tuqui y el mece-mece. Es memorable el tema ‘Chiquichá del amor’.

Al genio de Pachó Galán se deben las transcripciones y arreglos más gloriosos de la mayoría de los porros, guarachas, cumbias y boleros que alcanzaron estructura orquestal en su época de oro. Su sapiencia en los arreglos, de los que se beneficiaron orquestas como la Billo’s Caracas Boys, Eduardo Armani y Los Melódicos, quizás se debe a la impronta pedagógica del maestro Pedro Biava, con quien el soledño aprendió las técnicas de armonía que le permitieron convertirse en el orquestador predilecto de los jóvenes compositores costeños de las décadas de los años cuarenta y cincuenta.

Según uno de sus contemporáneos, quien también fuera el cantante en la época de oro de la Orquesta, Tomasito Rodríguez, contándole al licenciado Néstor Emiro Gómez en Nueva York, “Pachó era un compositor extraordinario, pero su facilidad era armonizar. En la cuestión de los arreglos era único, era muy creativo”. Tomasito recuerda que uno de sus grandes arreglos con pretensiones universales fue “Estereofonía”,

que aprovechó la innovación hacia los años sesenta de los sonidos estéreo. Por un lado sonaban las trompetas, por otro los saxofones y en la parte central, lo que es la parte armónico-rítmica, “Estereofonía” era un recorrido musical por toda América Latina. En ella hay un intento de explorar la relación de sonidos con la nueva tecnología y tuvo como invitados músicos de academia como el maestro Ángel Camacho y Cano.

En aquel entonces la orquesta de Pacho Galán estuvo conformada por músicos consagrados en la línea de saxo como Luis Rodríguez Moreno, Lucho Vásquez, Mariano Hernández, Álex Acosta ‘Muñecón’; en las trompetas, Manuel de J. Povea, Armando Galán y Raúl Lastra; en la percusión, Pompilio Rodríguez al frente de la batería, en la conga Efraín Rodríguez, Franco Galán en el bajo y Dagoberto Almanza en el piano.

En 1962 los hermanos Rodríguez se separaron de la orquesta de Pacho Galán y entraron los hermanos Pérez: Joaco, Jorge y Alí, dando lugar a una nueva era, cuyo impacto y calidad debe analizarse a la luz de la historia. Aquella orquesta de Pacho Galán, recordaba Alí Pérez, estaba conformada por los cinco saxofones de Carlos Arnedo (saxo alto), Chicho Sarmiento, Maximino Chacón, Octaviano Pulido y Lucho Vásquez; las trompetas de Armando Galán, Nuncira Ricardo y Alberto Ramírez, el pianista era Dagoberto Almanza y el bajista Robinson Lastra. Hoy los herederos de Pacho están al frente de la orquesta Pacho Galán Big Band.

Pacho Galán ofreció el marco sonoro de su gran orquesta a numerosos cantantes nacionales e internacionales, entre los cuales se encuentran: Tomasito Rodríguez, Orlando Contreras homónimo del bolerista cubano Emilia Valencia, Estela Lency, Sarita Lascarro, Esthercita Foreiro, Fernando Barceló, Jairo Likasalle, Gil Echeverría, Joe Arroyo y Alci Acosta. Entre los extranjeros, Víctor Pérez, Joe Urdaneta, Víctor Piñero, Manolo Monterrey, Las Alondras y muchos más.

Pacho Galán, además de la trompeta, también tocaba el violín. Esto

le facilitó el proceso técnico de conformación de una orquesta mixta como Los Solistas, que articulaba la música de cámara con los metales. Con ese formato, Pacho quiso llevar la música colombiana al estilo clásico y brindó al buen gusto sus famosos larga duración de colección Orquídeas Bailables y Baile de Gala, con las que vistió de frac la música de la tierra para darle un lenguaje universal.

Es imposible abarcar la obra musical de Francisco Galán en pocas cuartillas; solo hay que decir que legó a la posteridad uno de los más ricos repertorios de la historia musical colombiana. Hoy, cuando Barranquilla optimista construye con trabajo, tesón e imaginación un futuro halagüeño para sus hijos, hay que mostrar a las nuevas generaciones la obra del maestro Galán y en particular, la gloria que deparó el tema ‘Ay, cosita linda’, que ha representado a nuestra tierra con la calidad, el buen gusto y el sabor del Caribe colombiano ante el mundo.

Escenarios carnavales

*Baila en la calle de noche,
Baila en la calle de día.*

A comienzos del siglo XX, el Carnaval se vivía en los clubes sociales barranquilleros con mazurkas, polkas, vales, pasillos y bambucos, mientras que la música autóctona se bailaba en el mitológico Salón Burrero patrocinado por la municipalidad.

En la década de los treinta surgen varios salones de baile, siendo el más importante el Salón Carioca, donde la gente acudía disfrazada. También se acostumbraba a la adecuación de las salas de cine para los bailes de carnaval. Otro importante salón de baile fue el hermoso y elegante Jardín Águila (1939).

La calle es el escenario natural del Carnaval. En los años 1950 la gente acostumbraba ir al Paseo Bolívar para vivir el Carnaval. Allí se presentaban en un templete las cumbiambas, las danzas, letanías, disfraces y músicos. Igualmente, había espacios donde se bailaba ya fuera con discos o con grupos en vivo. A lo largo del Paseo Bolívar se ubicaban kioscos que vendían cervezas y refrescos. Los disfraces recorrían todo el

Paseo Bolívar en plan del rebusque carnavalero, abundaban los hombres disfrazados de mujeres, enfermeras, peluqueros, indios, negros.....

A finales de los años 1960 otro espacio de encuentro de la gente fue en la Calle 72 alrededor del Parque Suri Salcedo y el Estadio Romelio Martínez. Se dio una especie de corredor carnavalero en la Calle 72 desde 20 de Julio hasta la carrera 48. La maicena, el agua y la anilina se apoderaron del Carnaval eliminándose la costumbre del disfraz.

Otra forma de usar la calle como escenario carnavalero fue la verbenas que inicialmente se organizaban alrededor de las candidatas a reina de barrio. Se cerraba la calle con una especie de corraleja hecha con las láminas de lata perforadas de las tapas de cerveza y gaseosa. Luego esas verbenas se convirtieron en unas microempresas carnavaleras teniendo mucho auge en diferentes barrios de la ciudad. Hay que recordar las grandes verbenas de Boston, Recreo y Olaya.

Antes de las verbenas se celebraban Los bailes de disfraces de carácter familiar en una casa grande, en el patio se hacía el sancocho de guandul o mondongo. Los picós eran equipos de sonido pequeños. Existían los salones de baile como El Carioca y las salas de cine como El Paraíso, La Bamba y otras, incluso grandes restaurantes se adecuaban como Salones de Baile. Esos salones de baile poco a poco fueron desapareciendo y con ellos los bailes de disfraces. Luego aparecieron las Casetas, que eran grandes espacios para el baile, donde se presentaban orquestas extranjeras. Entre las casetas mas populares encontramos: La Matecaña, La Saporrita, La Piragua, La Tremenda, El Toro Sentao... Igualmente se tenían los bailes de carnaval que se celebraban en los hoteles como El Prado.... Y en los grilles. Existía una especie de Carnaval nocturno.

El único desfile que existía era la Batalla de Flores donde se podía apreciar a las reinas y capitanas de clubes sociales en carrozas. Debido a que la Batalla de Flores se fue convirtiendo en un relajo que no le

brindaba oportunidad a las cumbiambas y danzas de mostrar sus bailes, se creó la Parada, como un espacio para los denominados grupos folclóricos. Este modelo de Desfile poco a poco fue ganando preponderancia y en la actualidad es el modelo de Carnaval que tenemos donde hay unos actores “profesionales” y un público-espectador que paga para ver los desfiles en Palcos, Sillas... Generalmente los desfiles van acompañados por agrupaciones musicales pequeñas como los denominados grupos de millo, papayeras y otras más simples que son “ahogadas” por los picós y bandas de los palcos. En los últimos años algunas comparsas incluyen acompañamiento musical con equipos de sonido amplificados, generándose un caos sonoro que no permite que el colorido de los desfiles tenga una adecuada banda sonora.

Otro espacio que debemos destacar es el Festival de Orquestas que surgió como una alternativa para que el “pueblo” pudiera ver en un solo escenario a las orquestas que participaban en el Carnaval y que tocaban en los clubes sociales de la ciudad y en las casetas. El Festival de Orquestas arrancó en 1969 en el Coliseo Cubierto, y con el paso de los años se convirtió en uno de los eventos de mayor importancia en el Carnaval. Como síntesis del Festival de Orquestas y los antiguos bailaderos del Paseo Bolívar apareció el Festival de la Cerveza que bajo una carpa presentaba decenas de agrupaciones. En la actualidad encontramos una nueva tendencia de espectáculo musical en el Carnaval; se trata de grandes conciertos en estadios como el Metropolitano y Romelio Martínez.

Al desaparecer los templetes carnavaleros el encuentro de la gente para carnavalear se ha ido perdiendo. En estos momentos encontramos unos espacios alternos como la Noche de Tambó que se celebra el viernes antes del Carnaval, la Noche del Río que se celebra el jueves antes del Carnaval; la Carnavalada, durante los cuatros días del Carnaval... estos espacios combinan la presentación de grupos con la participación real de los asistentes. Hay otros eventos como *Carnaval: La música y sus raíces* que buscan resaltar la música costeña. En el año 2017 la empresa

Carnaval de Barranquilla S.A. tomó la decisión de rescatar de la tierra del olvido los bailes en la calle y para ello convocó inicialmente a un par de conversatorios sobre Bailes Populares y Verbenas en el Carnaval para finalmente montar en el recién inaugurado Par Vial de la Carrera 50 viernes 24, sábado 25 y domingo 26 de febrero, una gigante pista de baile para que Barranquilla y sus visitantes recreen los tiempos de los bailes en el Paseo Bolívar. En ‘Baila la Calle’ los reyes de la música del Carnaval, tuvieron su propia pista, Aníbal Velásquez, Dolcey Gutiérrez, Checo Acosta, Abraham Rufo Garrido..... ‘Baila la Calle’ la pista bailable más grande del Carnaval 2017.

BIBLIOGRAFÍA

- A.H. del Atlántico: El Pícol, No. 7 del 29 de septiembre de 1852.
- A.H. del Atlántico: El Promotor, Barranquilla, 1 de enero de 1873 p.1.
- A.H. del Atlántico: El Promotor, No. 102 del 15 de febrero de 1873
- A.H. del Atlántico: El Promotor, 19 de febrero de 1881.
- A.H. del Atlántico: El Promotor, No. 864 del 4 de febrero de 1888.
- A.H. del Atlántico: El Promotor, No. 885 del 11 de febrero de 1888.
- A.H. del Atlántico: El Promotor, 19 de febrero de 1888.
- A.H. del Atlántico: El Promotor, No. 921 sábado 9 de marzo de 1889.
- A.H. del Atlántico: El Promotor, No. 974 del 1 de marzo de 1890.
- Bassi L. R. La música cubana en Barranquilla, *Huellas: Revista de la Universidad del Norte*, 62, 2-17. http://guayacan.uninorte.edu.co/publicaciones/upload/File/huellas_No62.pdf
- Conde C. J. (1990). La Industria en Barranquilla durante el siglo XIX, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 26, Volumen XXVII, 1990.
- Dejanón R. J. (2015). *Eddie Palmieri, El Rumbero del piano*, Bogotá: Salsa ediciones de colección.
- García De L. 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, p.11. http://caribianiamagazine.webcindario.com/1AFEBO6/h_fb/rebellion.htm
- López de J. Lara I. (2003). *Encuentros sincopados. El Caribe contemporáneo a través de sus prácticas musicales*. México: Siglo XXI, Estado Libre y soberano de Quintana Roo, UNESCO.
- Moreno V. Juan A. (2010). *Maelo, Hijo de Borinken, rey de los soneros, San Juan*: Samadi Publicadores.
- Muñoz V. Enrique L. (2007). *Jazz en Colombia. Desde los alegres años 20 hasta nuestros días*, Barranquilla: Editorial La Iguana Ciega.
- Nieves O. J. (2008). *De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómadas en el Caribe*, Observatorio del Caribe Colombiano, Cartagena.
- Organización de Naciones Unidas, UNESCO. <http://www.unesco.org/>

- new/es/santiago/culture/intangible-heritage/
- Peláez O., y Jaramillo, L. F. (1996). *Colombia Musical, una historia, una empresa*, Medellín: Editado por Discos Fuentes-Grupo Cuatro.
- 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-Vertvuer.
- Quintero R. Ángel G. (1998). *Salsa, sabor y Control, Sociología de la música "tropical"*, México: Siglo XXI Editores.
- Quintero R. Ángel G. (2009). *Cuerpo y Cultura, las músicas mulatas y la subversión del baile & Nexos y Diferencias*, Iberoamericana-Vertvuer.
- Ramírez B. H. (1998). *Historia de la Sonora matancera y sus estrellas*, Medellín: Impresos Begón.
- Ramos J. (1993). *Vengo a decirle adiós a los muchachos, recuerdos, memorias y otras nostalgias de Daniel Santos*, Puerto Rico, Ponce: Publicaciones Gaviota.
- Rodríguez B., y Restrepo R. J. (1982). Los empresarios extranjeros de Barranquilla. En *Desarrollo y Sociedad*, CEDE, 8, (77-114). Universidad de los Andes.
- Santana A. S., Bassi L. R. (2012). *Lucho Bermúdez, Cumbias, porros y viajes*, Medellín: Ediciones Santa Basílón.
- Solano A. J. (2012). El mensaje social y existencial de Joe Arroyo, *Huellas: Revista de la Universidad del Norte*, 90-91, (69-74).
- Solano A. J. (2016). Nelson Pinedo, de Barranquilla a La Habana, *Latitud, Revista de El Heraldó*. <http://revistas.elheraldo.co/latitud/nelson-pinedo-de-barranquilla-la-habana-139872>, Barranquilla.
- Solano A. J. (2016). *Nelson Pinedo: más que un cantante, embajador de la música colombiana*. <https://www.elheraldo.co/barranquilla/nelson-pinedo-mas-que-un-cantante-embajador-de-la-musica-colombiana-300363>
- Solano A., J. Joe Arroyo, un cantante social, Síntesis lírica y étnica de un trovador del Caribe colombiano. *Revista Dominical El Heraldó*. http://caribaniamagazine.webcindario.com/AJANO7/h_ene/joe7.htm.

- Solano J., Bassi L. R. (2012). *Los sesenta años de Ay cosita Linda*. <http://revistas.elheraldo.co/latitud/los-60-anos-de-ay-cosita-linda-133083>
- Solano J., Bassi L. R. La música del Carnaval: espíritu sonoro y rítmico de nuestra fiesta, *Huellas: Revista de la Universidad del Norte*, 71-75, (53-66).
- Solano, J., (2006) Joe Arroyo, y la Ciencia Política. http://caribaniama-gazine.webcindario.com/1AFEBO6/h_fb/rebellion.htm
- Solano S. P., y Conde C. J. (1993). *Élite empresarial y desarrollo Industrial en Barranquilla 1875-1930*, Barranquilla: Universidad del Atlántico.
- Wade P. (2002). *Música, raza y nación, Música tropical en Colombia, Vicepresidencia de la República*, D.N.P. Colombia.