SCC0005

1323523

GENESIS Y EVOLUCIÓN DE LA MUSICA EN CARTAGENA DE INDIAS

JOSE ANTONIO ESCORCIA BARROS

Director de Proyecto:
Dr. EDGAR REY SINNING

Trabajo de Grado presentado al Instituto de Postgrado, como requisito para optar al título de Especialista en Sociedad y Cultura Caribe.

UNIVERSIDAD SIMON BOLIVAR
INSTITUTO DE POSTGRADO
ESPECIALIZACIÓN EN SOCIEDAD Y CULTURA CARIBE
BARRANQUILLA
2002

0003

UNIVERSIDAD SIMON BOLIVAR
BIBLIOTECA
JOSE MARTI

NOTA DE ACEPTACIÓN

_____

_____

_____

_____
Presidente del Jurado

_____
Jurado

_____
Jurado

Cartagena de Indias, mayo de 2002

A Marny mi esposa, a
Gloria Elena, Adriana
Paola, José Daniel y a
la memoria de José
Antonio, mis hijos.

AGRADECIMIENTOS

- A mi esposa Marny Gertrudis Revollo Castaño, por el apoyo incondicional en los buenos y malos momentos que la vida nos ha dado la oportunidad de vivir.
- Al investigador, escritor y amigo Edgar Rey Sinning, por llamarme por teléfono para invitarme a la especialización en Sociedad y Cultura Caribe, cuando ya había tomado la decisión de no asistir.
- A los docentes e investigadores de la especialización, que me ayudaron a ampliar el conocimiento de la Región Caribe.
- A los investigadores musicales, que por medio de sus obras, me ayudaron a conocer mejor parte de la historia musical del Caribe.
- A los músicos, compositores, cantantes, orquestas, periodistas de la ciudad de Cartagena de Indias, que sin su producción discográfica e investigativa, no se hubiera realizado éste trabajo investigativo.

- Al historiador y amigo Raúl Porto Cabrales, por su valioso aporte en comentarios, sugerencias, correcciones y fuentes, de cómo debía direccionar la investigación.

TABLA DE CONTENIDO

		Pág.
INTRODUCCIÓN		13
	EL PROYECTO	
1.	DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	16
1.1	PROBLEMÁTICA	16
1.2	JUSTIFICACIÓN	18
1.3	OBJETIVOS	20
1.3.1	Objetivo General	20
1.3.2	Objetivo Especifico	20
1.4	MARCO TEÓRICO	21
1.5	DISEÑO OPERATIVO	37
1.5.1	Espacio	37
1.5.2	Tiempo	37
1.5.3	Población	37
1.5.4	Fuentes Primarias	38
1.5.5	Fuentes Secundarias	38
1.5.6	Administración del Proyecto	38
1.5.6.1	Presupuesto	38
1.5.6.2	Equipo	38

1.5.7 Técnicas e Instrumentos de Recolección 39

PRIMERA PARTE

INDIOS, BLANCOS Y NEGROS

CAPÍTULO I

1. QUE SUENE FOTUTOS, CARACOLES Y GAITAS 42

1.1 LEGADO MUSICAL KALAMARI EN CARTAGENA DE INDIAS 42

1.2 INSTRUMENTOS MUSICALES 45

CAPÍTULO II

2. ESPAÑOLES EN CARTAGENA DE INDIAS 57

2.1 LA MÚSICA RELIGIOSA EN LA CIUDAD HEROICA 57

2.2 MÚSICA RELIOGIOSA 57

2.3 JUAN PÉREZ MATERADO EN CARTAGENA DE INDIAS 61

2.4 CAPELLANÍAS Y COROS EN CARTAGENA DE INDIAS 65

2.5 INSTRUMENTOS MUSICALES 67

CAPÍTULO III

3. NEGROS EN LA CIUDAD HEROICA	76
3.1 LA ESCLAVITUD EN AMÉRICA	76
3.2 LA AFRICANIA EN AMÉRICA	77
3.2.1 Los Guineos	78
3.2.2 Los Minas	78
3.2.3 Los Ararás	79
3.2.4 Los Popos	79
3.2.5 Los Lucumís	79
3.2.6 Los Carabalíes	79
3.3 LOS CABILDOS EN CARTAGENA DE INDIAS	86
3.4 INSTRUMENTOS MUSICALES	90
3.4.1 Marimbula	90
3.4.2 Guacho	91
3.4.3 Tambor Mayor	92
3.4.4 Llamador	92
3.4.5 Bombo	93
3.4.6 Marímba	93
3.5 DANZAS Y MÚSICA DE NEGROS	94
3.6 FIESTAS DE LA VIRGEN DE NUESTRA SEÑORA DE LA CANDELARIA	115

SEGUNDA PARTE

MESTIZOS, CARIBEÑOS Y CARTAGENEROS

CAPÍTULO IV

4. LA ÉLITE CARTAGENERA Y SU MÚSICA CULTA 126

4.1 EL LEGADO MUSICAL DE EUROPA SIGUE VIGENTE 126

4.2 BARDI, D' SANTIS Y SIMÓN J. VÉLEZ 141

CAPÍTULO V

5 MÚSICA ANTILLANA EN EL CORRALITO DE PIEDRA 146

5.1 AIRES DEL CARIBE 146

5.2 CUBA EN EL CARIBE COLOMBIANO 147

5.3 LA RADIO Y SU INFLUENCIA EN LA MÚSICA CARTAGENERA 155

CAPÍTULO VI

6 QUE SUENE LA MÚSICA CARTAGENERA 159

6.1 LA CIUDAD Y SU MÚSICA TROPICAL 159

6.2 DANIEL ADOLFO LEMAITRE TONO 160

6.3 ANTONIO "TOÑO" FUENTES 162

6.4 ADOLFO MEJÍA NAVARRO 167

6.5 ORQUESTA EMISORA FUENTES 174

6.6 LA SONORA MALECÓN CLUB 176

6.7 LOS TROVADORES DE BARU 177

6.8 LA SONORA DINAMITA 178

6.9 REMBERTO BRÚ, EL "CICLÓN DEL CARIBE" 179

6.10 EL MAESTRO JOSÉ BARROS 183

6.11 PEDRO LAZA 183

6.12 CLIMACO SARMIENTO 185

6.13 LUCHO ARGAÍN 187

6.14 ÁLVARO JOSÉ ARROYO "EL JOE" 188

6.15 A MI QUE ME PONGAN SALSA 192

6.16 FESTIVAL DE MUSICA DEL CARIBE 195

6.17 MÚSICA AFRICANA EN EL CORRALITO DE PIEDRA SIGLO XX 206

6.18 LA TERAPIA COMO PROPUESTA MUSICAL 209

6.19 LA CHAMPETA COMO REIVINDICACIÓN SOCIAL 212

CONCLUSIONES 221

RECOMENDACIONES 224

BIBLIOGRAFÍA 225

MUSICOGRAFIA 229

ENTREVISTAS 230

INTRODUCCIÓN

Los trabajos que se han realizado respecto a la música en la ciudad de Cartagena de Indias son varios, siendo los principales, La Música en Cartagena de Indias, del muy recordado músico e investigador Luis Antonio Escobar y la música popular en Cartagena en el siglo XX: Ritmos, trovadores, pregones y músicos de Enrique Muñoz Vélez. Lo cual quiere decir que el tema que nos ocupa ha sido tratado con anterioridad; pero claro, no en su totalidad, o sea, se han investigado algunos momentos precisos en la producción musical y sus intérpretes en la ciudad.

Proponemos un vistazo en forma general de la música en la ciudad amurallada, advirtiendo que todos los protagonistas no han sido incluidos.

La génesis de la música se remonta a las culturas prehispánicas, descendientes de la gran familia Caribe, como son los kalamariés, yurbacos y zenúes en lo que respecta a

la instrumentalización musical de estas etnias y su aporte a la música actual de la región Caribe ha sido importante.

La sonoridad de nuestra urbe se confluye por medio de instrumentos de origen europeo, traídos por los españoles e interpretados por ellos en los primeros días de la ciudad. Juan Pérez Materano fue uno de estos músicos, que vino en calidad de chantre de la catedral de Cartagena de Indias.

Mas adelante aparece la diáspora de la esclavitud, de negros traídos de África a la ciudad, produciendo un hibridismo musical, mediante el aporte de instrumentos como el tambor africano, la marímbula, la marimba, ritmos y danzas que van proponiendo un nuevo imaginario musical.

A partir de este momento, comenzamos a reinventar la música de nuestra ciudad, la cual se escucha por toda la aldea global.

Los siglos XIX – XX, son importantes para producir una música netamente regional; claro está, con el aporte de los aires del caribe Insular. Podemos decir sin temor a equivocarnos que, aquí comienza la construcción de toda una música proveniente

de los sectores populares, la cual va a hacer el estandarte musical de la ciudad.

Hoy son muchos los ritmos que se han creado, los cuales se escuchan por toda nuestra nación e incluso han traspasado las fronteras.

El trabajo que he realizado, es una propuesta para conocer algunos sucesos, inquietudes y procesos musicales de la ciudad de la cultura Kalamarí, de la urbe fundada por don Pedro de Heredia un primero de junio de 1533, donde se encuentran la murallas más seguras e imponentes de América, la Cartagena que queremos con una sonoridad, que llene los anhelos de sus habitantes, por que la finalidad de la música ha sido, contarnos la cotidianidad de las personas que han conformado éste Corralito de Piedra.

1. DISEÑO DE LA INVESTIGACION

1.1. PROBLEMÁTICA

Si bien es cierto que eminentes investigadores culturales, musicólogos e historiadores, han trabajado la música en Cartagena de indias, y descrito su desarrollo, sus trabajos se han enmarcado dentro de unos periodos para cada investigador, en esta aproximación que hago a esta temática, la planteo desde tres componentes étnicos; los cuales son: El indígena, el Europeo o Blanco y el Africano o Negro; los cuales produjeron un hibridismo musical mediante sus creencias, religiones e instrumentos musicales; en conclusión mediante el aporte de cada una de sus culturas.

Hoy por hoy nos preguntamos lo siguiente:

1.1.1. ¿Cuáles eran los instrumentos musicales que utilizaban los Indios Caribes en sus combates? ¿Qué es una gaita? ¿Por qué el canto del Indígena es melancólico? ¿Por qué se utiliza la

gaita y tambores Indígenas en la elaboración del folclor popular en Cartagena de Indias?

1.1.2. ¿Cómo se desarrolla la música religiosa en Cartagena de Indias?

1.1.3. ¿Cómo se organizan los negros africanos en Cartagena para tocar su música?

1.1.4. ¿Cómo se desarrolla la cumbia, el porro, el mapalé mediante los fandangos y fiestas de Nuestra Señora de la Candelaria en la Popa?

1.1.5. ¿Por qué la Elite Cartagenera escuchaba y disfrutaba la música clásica o culta a principios de la República?

1.1.6. ¿Cómo influye la música Cubana en la formación de una música tropical en Cartagena?

1.1.7. ¿Por qué la salsa ejerció una influencia en la construcción musical de Cartagena?

1.1.8. ¿Qué importancia tiene la aparición de la música africana en los pick-up, como construcción de un nuevo imaginario musical en la ciudad?

1.1.9.¿Cómo el festival de Música del Caribe y sus diferentes aportes musicales, despiertan el surgir de una música muy afrocaribe?

1.1.20. ¿Será la champeta el resultado de todo este proceso musical triétnico?

1.2. JUSTIFICACION

La ciudad es sonora por su mar, sus gentes a el hablar, y su música pegajosa que se escucha por todas las partes; en el Pozón y Olaya en los Pick-up y equipos de sonidos; en Bocagrande y Centro, en Tabernas y Discotecas; en las calles por medio de los aparatos de sonidos, que brotan música de los vehículos, buses y ventas ambulante; en las plazas con sus conciertos, en los clubes sociales con sus bailes y en las Iglesias con sus coros. Por esta diversidad de actores, creo que hay que seguir investigando y proponiendo nuevas

circunstancias, personas e instrumentos en la construcción musical de Cartagena.

En el libro de LUIS ANTONIO ESCOBAR "La música en Cartagena de Indias", nos relata con precisión como se gestó la música en esta ciudad del Caribe Colombiana, pero no honda en el desarrollo del acontecer musical a finales del siglo XX en lo popular, aspecto que realiza en forma majestuosa y brillante ENRIQUE MUÑOZ en sus trabajos del desarrollo musical en la ciudad.

Considero que es interesante recopilar toda esa información de la ciudad para interpretarla como un derrotero de la cultura que se gestó en este puerto durante sus 468 años de fundada, y los diferentes imaginarios musicales que se han dado y se darán en sus gentes.

De otra parte, busco demostrar que sin la participación del negro africano e indígena con su música, y el producto del mestizaje en la ciudad; no se hubiera elaborado una música caribeña con tanto sabor que, se deleita en muchas regiones de nuestra aldea global.

Por último, intento recopilar una parte muy pequeña del desarrollo musical de nuestra ciudad, es reconocer la participación de unos conglomerados étnicos como los Indígenas, Negros, Blancos, Mulatos y Mestizos en esta actividad cultural, ya que fueron relegados y negados algunos de estos grupos, a través de la Elite Cartagenera en sus centros educativos, prensa, clubes sociales, y que hoy por hoy la historia demuestra una realidad diferente en el imaginario musical de la ciudad.

1.3. OBJETIVOS

1.3.1. Objetivo General. Conocer parte del desarrollo musical de Cartagena de Indias, como identidad cultural del mestizaje que se dio en nuestra ciudad.

1.3.2. Objetivos Específicos.

- Conocer los instrumentos musicales de las culturas indígenas del Caribe, negros africanos y europeos que aportaron la elaboración musical de la ciudad.

UNIVERSIDAD SIMON BOLIVAR
BIBLIOTECA
JOSE MARTI

- Estudiar la división musical de Cartagena en lo popular y culta.

- Describir el proceso musical del siglo XX, como identidad cultural en la música de la ciudad.

- Conocer los actores musicales más importantes de la ciudad durante su historia.

- Aportar unos conocimientos, para incentivar a la investigación musical de la Ciudad.

- Presentar un documento escrito que recopile los objetivos presentados, para optar por el Título de Especialista en Sociedad y Cultura Caribe.

1.4. MARCO TEÓRICO

El origen de los indígenas que habitaron la Costa y Región donde luego fue fundada Cartagena, así como el de casi toda la población primitiva colombiana, permanece en el misterio. Sábese únicamente - y no obstante quedan dudas al respecto

que los pobladores encontrados por los Españoles en esa Comarca al momento de la conquista, hacían parte de la tribu o cultura de los Mocanaés, una de las cuatro que - junto con Chimilas, Malibués, y Sinués, - poblaron la Costa Atlántica de la actual República de Colombia; y todos, pertenecían a una raza que se ha dado en llamar Caribe; pueblo guerrero migratorio proveniente, según algunos autores, de la selva del Mattogrosso, en el Brasil, desde donde habrían emigrado hacia el Norte, a través del Orinoco y la Guayana, hasta apoderarse de todas las Antillas y de la Costa firme que hoy forman a las Repúblicas de Venezuela y Colombia.

La familia Caribe compuesta por muchas comunidades entre ellas los Calamarí, utilizaron la música como elemento de guerra. Además de la sonoridad de sus instrumentos que perviven hoy, muestra, su aporte a la construcción de la rítmica y música en el Caribe, en especial en Cartagena es de suma importancia. El Doctor EDUARDO LEMAITRE en su historia general de Cartagena de Indias nos dice:

"Así, pues, no había acabado, "CORINCHE" de profetizar a los Españoles aquella desgracia, cuando, de repente, en unas laderas, vinieron gran número de indios, empenachados por

plumas, con gran vocerío y haciendo ruidos con caracoles y fotutos, comenzaron a dispararle nubes de flecha"[1]

La utilización de caracoles como instrumento musical es parte de las culturas milenarias, sobre todo, las que se encuentran cerca del mar; es entonces la utilización de este molusco un elemento musical que utilizaban en sus combates, los Indios Calamarí.

Otro aporte que nos hace el Doctor MANUEL ZAPATA OLIVELLA, con respecto a las gaitas, el cual, las llama "clarines de guerra de los Caribes": en este caso es acertada la referencia que nos hace, en un homenaje realizado el año pasado en el aula máxima de la Universidad de Bellas Artes de Cartagena de Indias, en memoria de su hermana DELIA ZAPATA, respecto a la ubicación de las comunidades que se encontraban cerca de la Isla de Cartagena éstas, pudieron traerlas y utilizarlas en sus batallas, como también el tambor indígena que tiene unas características distintas al Africano.

[1] LEMAITRE, Eduardo. Historia General de Cartagena de Indias, Editorial Banrepública. Tomo I. Pág. 48, Bogotá. 1983

Gaita: Flauta vertical de tubo. El tubo de la gaita consiste en una sección seca del cardón (Selencereus grandiflacrus), un cactus, del cual se ha removido la médula. A la extremidad superior del tubo se fija una cabeza hecha de cera de abeja mezclada con carbón vegetal. Un cañón de pluma de pato, o de pavo se inserta en la cabeza de la gaita. Hay dos tipos de gaita. La hembra y macho.

El surgimiento de la cumbia en Cartagena se da por la fusión de elementos musicales como las gaitas, maracas, caña de millo, guasa, tambores (llamador y tumbadoras mayor), con lo cual podemos afirmar que antes de la llegada de los Españoles a estas tierras existían unos instrumentos de percusión y aerófonos que le servían para utilizar en la guerra y realizar sus ritos, la comunidad Calamarí.

La llegada de los Españoles a la ciudad Heroica después de su fundación produce un desarrollo social, económico, político, religioso y cultural, diferente al que se daba por la comunidad Calamarí, y eso es obvio. Sin embargo la aparición de la música sacra o litúrgica de la Catedral de esta ciudad es el primer paso para cultivar e incentivar a sus moradores y feligreses a escucharla y practicarla.

"En la publicación del boletín histórico de Agosto de 1930 de la ciudad de Cartagena, ENRIQUE OTERO D' ACOSTA escribe "El Dean Materado y su tratado sobre música de cámara".

"De 1539 daremos un salto al año de 1554 hay algo a nuestro héroe en Cartagena desde donde escribe, por el mes de Julio, una carta al Rey haciéndole advertencia sobre ciertas irregularidades que observa en el Convento de Santo Domingo"[2]

Esta misiva, nos demuestra que PEREZ MATERADO era la autoridad musical religiosa en la ciudad en el año de 1554 y entre otras cosas el señor OTERO D'ACOSTA nos dice. ***"Esta condición florecida en PEREZ MATERADO científicamente, hasta el punto de impulsarle un libro musical que tenía concluido en 1554, año que solicitó permiso para imprimirlo".[3]***

La obra de PEREZ MATERADO la realizó en el arrabal de ese entonces, conocido como la Isla de Gimaní, pieza clave para el desarrollo musical de Cartagena, incorporando muchos años

[2] OTERO D' ACOSTA, Enrique, El Dean Materado y su tratado sobre música de cámara. Boletín Historial , Agosto de 1930., Tomo 67, Pág. 389-390 Cartagena de Indias.
[3] Ibid. Pág. 391

después a negros tocando instrumentos musicales y participando en los coros de las diferentes Iglesias.

El ingreso de los negros del África Occidental al Continente Americano, y su desembarco en el puerto de Cartagena, para ser trasladados a otras ciudades del Sur del Continente, y su estancia en esta ciudad para recuperarlo del viaje y venderlo en subasta al mejor postor, fue un elemento decisivo para formar una visión cultural del África que le habían quitado y reconstruirla en esta parte de nuestra América. En este desarrollo cultural, la música de ellos juega un papel importante en el corralito de piedra: el Doctor RAUL PORTO DEL PORTILLO nos comenta lo siguiente:

"En una casa que existía en la acerca Occidental de la calle del Concel funcionó, allá por los años de 1777 a 1780 un" Cabildo de Carabalíes". Este cabildo era de carabalíes BIBI. En la calle de nuestra Señora del Pilar funcionaba otro cabildo pero de carabalíes BRICHES"[4]

[4] PORTO DEL PORTILLO, Raúl, Plazas y calles de Cartagena de Indias, Saenz Impresores del Caribe. Barranquilla 1997. Pág. 165.

¿Pero que eran los Cabildos?

Nina. S. de Friedeman nos dice lo siguiente:

"Los Cabildos de negros... eran refugios de africanías y de reintegración étnico activa, espacio de preservación de la identidad y de resistencia a la despersonalización y a la negación de su historia"[5]

Relación con lo anterior podemos decir que el tambor es el puente de la memoria cultural entre África y el Nuevo Mundo de los Afroamericanos. Este ha sido el artefacto más cultural en estos 509 años de encuentro de dos mundos.

No es extraño leer entonces cómo PEDRO CLAVER en sus andanzas catequizando negros en Cartagena de Indias, al toparse con celebraciones del tambor se los arrebataba y los secuestraba hasta que los negros pagaran sus rescates. Por eso la utilización de los tambores en los cabildos tenían una actividad cultural relacionada con la religión, pero lo que no podemos negar, es que este instrumento de percusión fue

[5] FRIEDEMAN. Nina. Cabildos Negros, refugio de africanía en Colombia, Editorial Arte. Caracas 1988.

proponiendo y desarrollando un tipo de ritmo y nueva música muy del Caribe, en este caso en nuestra querida ciudad de Cartagena de Indias.

Son muchos los viajeros que nos describen la vida social de la ciudad a principios del siglo XIX, su comercio, la arquitectura de nuestra urbe los muebles y enseres que se utilizaban, los servicios públicos, la gastronomía, la forma como vestían sus gentes o modas, la división de clases sociales y por su puesto la música que se tocaba y bailaba. Existía un espacio y un tipo de música para cada clase social, perfilándose desde ya la construcción de una música muy nuestra, que en algunos momentos, y espacios permitían la utilización de ciertos instrumentos musicales de los negros, mulatos e indígenas; en los fandangos donde participaban los blancos descendientes de los Españoles, que conformaban la Elite de la ciudad. El general Posada Gutiérrez nos comentan algunos sucesos en sus memoria histórico políticas:

"En los bailes de primera, segunda y tercera clase, en el primero tocando la música de regimiento fijo de Cartagena, en el segundo la regimiento de milicias blancas, en el tercero la de

regimiento de milicias pardas, se rompía el baile con el serio y grave minue, por el personaje de más importancia en cada clase y por la dama de mas campanillas, blanca, parda o negra".[6]

La música se clasificaba por la clase social en la cual podían participar los blancos en todos los tres bailes, los pardos en el de ellos, y de los negros; y la de los negros solamente, en los de ellos: todo esto nos hace presumir que la música de los primeros era de Europa, la de los segundos un poco de América, mezclada con Africa y Europa, y la tercera se identificaban con la mezcla de las tres culturas; en uno de los apartes de Posada Gutiérrez nos dice:

"Pero el sonar del golpe del bombo y el registro del clarinete anunciando la elegante y animada contra danza Española, en la que bailaban todos con todas, y un grito de alegría lanzado por pechos juveniles, volvía el contento y la vida a la mayoría que bostezaba y se dormía con el acompasado minue de las cuarentonas y de las sexagenarios. Además de las tres

[6] POSADA GUTIÉRREZ, Joaquin. Memorias histórico – políticas, 2ª edición, imprenta Nacional, Bogotá 1929. Pag. 201.

categorías de los bailes de Salón, la de las cuartas de tambores y de la quinta de gaita".[7]

Lo más importante de todas estas actividades culturales es la jornada musical que se establecía a cielo abierto a compás del tambor, bailaban toda la noche, los negros, los cuales nos hace presumir que pudo ser los principios de la cumbia, concepto que no comparte Enrique Muñoz, por carecer de información precisa el comentario de Posada Gutiérrez en sus memorias.

Los fandangos fueron el jolgorio donde participaban las diferentes clases sociales de la ciudad y cada una tenía su escenario en la plaza de la proclamación para danzar al compás de la música de ese entonces.

Para principios del siglo XX en los principales periódicos de la ciudad, aparecen avisos comerciales, proponiendo la adquisición de vitrolas y discos, según el decir del momento, era lo más selecto y culto, que debían escuchar la Elite de la ciudad.

"Imagínese cuanto placer le causará tener un disco que contiene en un lado una magnífica marcha de banda, y luego dando vuelta

[7] Ibid. Pág. 201-202

UNIVERSIDAD SIMON BOLIVAR
BIBLIOTECA
JOSE MARTI

al otro lado puede deleitarse de nuevo oyendo una hermosa selección operática.

Esta es únicamente una de las muchas combinaciones deliciosas que Ud. Consigue de los nuevos Discos Dobles Víctor.

¿No le gustaría oírlo? Sírvase entrar a oírlos y obtenga al propio tiempo, un ejemplar del hermoso catálogo nuevo conteniendo una lista completa de discos"[8]

A medida que se acercaban la tercera década del Siglo XX se producen unos cambios musicales en la ciudad, y uno de los acontecimiento más importantes en la ciudad, es la fundación de EMISORAS FUENTES en el año de 1932, por Antonio Fuentes, siendo el Centro de divulgación de la música Cubana y ritmos propios como el porro.

"Sin embargo para Cartagena y propiamente para la Emisora Fuente las cosas se dieron diferente. No fue en vano la

[8] El Porvenir, Cartagena febrero 4 de 1911.

influencia que se recibió de la música Cubana, a través de Emisoras Continentales y el apogeo en Cartagena de nuestros propios ritmos como el porro.[9]

La música Cubana que comienza a llegar en la segunda década del siglo XX, y su popularización en las diferentes clases sociales de la ciudad, más los antecedentes musicales de la urbe, fue desarrollando el imaginario musical de diferentes ritmos, para deleite de los Cartageneros y Costeños.

Para la década de los 70' comienza a ingresar la Salsa en la ciudad, lo que ayuda a buscar nuevos ritmos en los interpretes y compositores de nuestra ciudad, propuesta que nace de los barrios latinos de New York y es esparcida por los pick-up en barrios como Olaya, Torices, y Daniel Lemaitre.

La musicalía de la ciudad va a dar un giro bastante grande y rápido en cuanto a la reconstrucción de ella en sus ritmos, cadencias y compases con el Festival de Música del Caribe. Ésta actividad aglutinadora de las culturas del Caribe, modifican el oído musical de la ciudad, aparecen nuevos interpretes de lo

[9] PELAEZ, Ofelia y Otros. Colombia Musical, Una historia.... una empresa, Editado por Discos Fuentes, Medellín. 1996 Pág. 37

cotidiano; pero interferido con toda la propuesta de los folk del Caribe; quiere decir esto, que se reinterpretan las vivencias, los proyectos de cómo hacer una ciudad desde lo musical, donde quepan todos estos imaginarios, ósea, presentar una renovación musical de la ciudad, que se pueda exportar y puedan vivir dignamente aquellas personas que trabajan en ella, claro sin perder los rasgos culturales de lo popular en el folclor de la ciudad amurallada ***"El folclor es el cúmulo de fenómeno que cumple un proceso lento de asimilación en el seno de ciertos sectores que llamamos "pueblo", deslindables del ámbito de la ciudad civilizada contemporánea. Constituye el complejo cultural que tiene su manifestación en todos los aspectos de la vida popular; que se adquieren y se difunde por el vehículo de la experiencia, traslucida en la palabra y el ejemplo, se colectiviza y logra vigencia merced a su condición funcional de satisfacer necesidades biológicas y espirituales[10]"***

La aparición de un grupo de conjunto musicales en la ciudad se refleja en la grabación de muchos LP, que tematizan nuevas ondas musicales del espacio local, donde un circulo regional toma fuerza para imponerse a lo central del país. Se perfilan

[10] Occampo López Javier. El Folclor y los bailes tipicos Colombianos Manizales. Pág. 8

unas identidades musicales y luego van a parar en propuestas de las clases populares, necesariamente insertan a las otras clases sociales en este proceso musical para su existencia ***"Agrega Ortiz que el estudio del folclor va asociado también a los avances de la conciencia regional, opuesto a la centralización del Estado"***[11]

¿Fue el festival de Música del Caribe el germen para renovar la música en la ciudad?

Sin lugar a duda se sacó del centralismo los canones de la Costa Norte, a pesar que la música de la región ya escuchaba gracia a la casa disquera fuentes entre otras, lo cual quiere decir que éste evento musical revolucionó la música en la ciudad.

"En muchos trabajos se ve una compenetración profunda con el mundo indio y mestizo, el esfuerzo por darle un lugar dentro de la cultura Nacional" [12]

[11] Garciaa Canclini. Hibrismo Cultural México. Pág. 197
[12] Ibid. Pág. 196

En la década de los 70' y 80' comienza a ingresar música Africana a la ciudad, los picoteros viajan directamente a New York, París, Lisboa, y otros países de Africa a comprar Discos de Música Africana, para tenerlos como "**Exclusivos**".

La música Africana llega inicialmente por los marineros de aquí de Cartagena, ya que mucha gente de Olaya viajaba a esas partes lejos de Africa, a no se que y pasaban y compraban música de esa. La música africana y luego la música que se escuchó en los diferentes festivales de música del Caribe, fue moldeando lo que es hoy la champeta; claro esta primero se produjo la terapia, que no era más, que la pista musical de las canciones africanas, las cuales se incorporaban algunas voces o placas, referente algún tema de moda en la ciudad.

El Boom del momento en la ciudad es la champeta, y esta tiene que ser el resultado de todo ese hibridismo musical que se ha gestado en la ciudad, el cual se identifica con esa morenidad de desplazados y Cartageneros, que se abren paso, para darse unas oportunidades mas dignas por medio de la música, cantando la cotidianidad de sus vidas, de nuestra vidas, eso si, con mucho sabor y bembe.

"Los cantantes de la champeta criolla cantan encima de pistas africanas improvisando palabras que evocan su existencia, la miseria en donde viven, los problemas sociales de su realidad, sus sueños (tener un carro, ganarse la lotería, conseguir una novia "mona" o "china") cantando a los ritmos y practicas sociales de la vida de sus barrios".[13]

Los trabajos en materia de música champeta se ha involucrado los sectores populares de la ciudad con el material de producción de sus canciones con sus vivencias, y es aquí donde la presencia de ésta comunidad ha tomado fuerza como elemento de renovación social, económica, cultural y política, y se ha tomado la ciudad por medio de su producción musical ***"En el momento en que una elite pierde poder se produce un florecimiento de los estudios de cultura popular"***[14]

Por último el proceso musicosocial de la champeta esta dominado por todos esas teorías económicas de la globalización, donde la proliferación de canciones banales han inundado el

[13] MOSQUERA, ROSERO. Claudia. Construcción de Identidad Caribeña Popular en Cartagena de Indias, a través de música y baile de champeta, Revista Aguaita, Espitia Impresores. Cartagena 2000. Pág. 115.
[14] Ibid. Pág. 197

mercado por el afán de los medios, representantes e industrias discográfica de aprovechar el momento de ganar dinero.

1.5. DISEÑO OPERATIVO

1.5.1. Espacio. El estudio que se realiza, se sitúa en la ciudad de Cartagena como epicentro de la investigación, sin embargo esta abarca toda la región Caribe internacional insular y continental, cuyo objetivo de análisis se ubica dentro de varios periodos de la ciudad.

1.5.2. Tiempo. El tiempo está delimitado para la planeación, ejecución y sustentación del trabajo, el cual está comprendido en cuatro meses (ver Cronograma).

1.5.3. Población. El objeto del presente trabajo se refiere a "la música en Cartagena de Indias", especialmente a los músicos de la ciudad en varias etapas de su historia.

Las personas que se acuden como fuente de investigación son conocedores y/o estudiosos de esta temática en la ciudad y la región.

1.5.4. Fuentes Primarios.

Se realizaron entrevistas a conocedores del tema:

- REMBERTO BRU	Excantante de la Orquesta de Emisora Fuentes.
- GABRIEL PICO PUPO	Propietario de la taberna El Safari.
- RAUL PORTO	Periodista, Investigador, Historiador de la Ciudad de Cartagena.

1.5.5. Fuentes Secundarias. Todos los medios que puedan localizarse en la región y el país y que ilustre sobre el tema, como: Textos, documentos, vídeo, discos, etc.

1.5.6. Administración del Proyecto.

1.5.6.1. Presupuesto. Ver hoja de costos.

1.5.6.2. Equipo. Director del Proyecto y profesor de la Especialización: Doctor EDGAR REY SINNING; Estudiante de la Especialización JOSE ANTONIO ESCORCIA BARROS.

1.5.7. Técnicas e Instrumentos de Recolección. Como técnica e instrumentos de recolección, se utilizaron las guías para la recopilación de información de Textos, documentos, investigación en otras instituciones, fichas de contenido para recoger datos históricos e información cualitativa de fuentes secundarias.

Como técnicas de instrumento para fuentes primaria, se utilizó la entrevista estructurada, con guías para los historiadores y demás expertos en la materia.

P R I M E R A P A R T E

INDIOS, BLANCOS Y NEGROS EN LA CIUDAD HEROICA

UNIVERSIDAD SIMON BOLIVAR
BIBLIOTECA
JOSE MARTI

La evoca el sol al rayar
cuando alegre va dejando
el coco que va nevando
la totuma al cocinar.
El pilón de mis abuelos
se resiente en un rincón
como el indio de este suelo.

Kalamarí tribu caribe
tiñó su sangre guerrera
la tierra cartagenera
del color del dividivi.

En el baile del cumbión
y a orillas del Magdalena
llora la tribu su pena
al toque de la oración.

Kalamarí me decía
cuando era chiquito
llévate este mucurito
que contiene el alma mía.

Kalamarí tribu caribe
tiñó su sangre guerrera
la tierra cartagenera
del color del dividivi.

KALAMARI (Lucho Bermúdez)

CAPITULO 1.

1. QUE SUENEN FOTUTOS, CARACOLES Y GAITAS.

1.1 EL LEGADO MUSICAL KALAMARÍ EN CARTAGENA DE INDIAS.

La cultura Caribe durante el período formativo representa las raíces culturales amerindias más próximas al cartagenero actual; sus orígenes y las realizaciones de los hombres que la forjaron.

Se estima que en el año 1000 D. C., cuando estos pueblos procedentes de las regiones selváticas del Brasil (ríos Tapajox y Xingú) remontan diversos afluentes, llegan a las costas venezolanas y de éstas pasan al mar que dieron su nombre, tomándose islas y conquistando las poblaciones de lengua arawac que las ocupaban.

Del mar Caribe, oleadas de estos pueblos pasan al actual territorio colombiano ubicándose, unos en la Costa Atlántica y penetrando, otros hacia el interior del país por el río Magdalena, cuyas riberas también poblaron. De esta manera, los pueblos de lengua chibcha hallados a su paso, iban siendo conquistados y a la vez que se mezclaban con ellos, originaron en estas tierras una alta densidad de población.

Este elevado número de agrupaciones Caribes en toda Colombia, se evidencia en la Costa Norte, con la presencia de tres grupos, tales como: Malibúes en Santa Marta, Mocanáes en Barranquilla y Cartagena, y los Zenúes en Córdoba, Sucre, Sur de Bolívar y Norte de Antioquia. En Cartagena y sus alrededores se ubican en las poblaciones de Kalamarí, Yurbaco, Carex, Bahaire, Caricox, Cocón, Maparapa, Amanza Guapo, Zamba, Cospique, Paricuica, Canapote, Tesca y Crespo.

Los diversos cronistas de Indias, e historiadores, nos describen el poblado Kalamarí de la siguiente manera: ***"Simón (1951), nos dice que "el poblado es muy selvático y poco acomodado para la crianza de ganado"; Lemaitre (1981), nos informa: "Karamarí o Kalamarí, que en lengua indígena significa (cangrejo) era una***

aldehuela situada en el último repliegue de la bahía de Cartagena, cuyos habitantes estaban sumidos en secular barbarie, y en absoluta libertad".[15]

La organización económica de este grupo indígena estaba en la siembra de yuca y maíz, pesca, comercio, caza y artesanías (elaboración de canastos).

Las relaciones sociales se establecían por una sociedad estratificada en diversas clases sociales: la nobleza, sacerdotes, guerreros, comerciantes, pueblo común y sirvientes o esclavos.

La organización política correspondía al cacicazgo de una aldea principal de la cual dependían una serie de poblados satélites, como Cospique, Crespo, Barú y otras.

Todo este sistema estaba sustentado en un derecho consuetudinario, donde el cacique tenía la obligación de defender a las personas de los ataques de otras tribus.

[15] LEMAITRE Eduardo, Historia General de Cartagena de Indias, Tomo I, Banrepública 1983, pág. 41 Bogotá.

La estructura cultural se basaba en la creación del mundo a partir de dioses como Melchión y Maneca; ésta última, tenía una teta que le daba leche a la otra, con fuerza y abundancia; razón por la cual, los hombres salían valientes. Otra expresión cultural era el areito; que es la tradición oral Kalamarí, donde se transmitieron las experiencias colectivas de la tribu de los mayores a jóvenes, y en la que los adultos cantaban y los pequeños repetían. Cuando se trataba de ronda de adultos, estas terminaban en borracheras a causa de haber ingerido chicha de maíz fermentado. Todo este escenario Kalamarí, donde se interrelacionaron las estructuras sociales, económicas, políticas, culturales y antropológicas, necesariamente tuvo que crear un imaginario musical que simbolizara todos, o por lo menos los momentos más importantes de sus vidas.

1.2 INSTRUMENTOS MUSICALES.

De acuerdo a los cronistas que acompañaron a Don Pedro de Heredia, se estipula que la fecha de fundación de la ciudad Heroica para ser el 20 de Enero de 1533, dándose el primer desembarco del conquistador y sus huestes, en la Isla de

Bocagrande, donde instalaron el cuartel general para desplazarse a los diferentes sitios de ésta comarca, con el fin de ubicar el sitio ideal para la fundación de la ciudad que ellos habían trazado. ***"De acuerdo con el propio protagonista principal de esta historia, su llegada a la Bahía de Cartagena tuvo lugar el día 14 de Enero de 1533, donde penetró, sin duda, a Bocagrande"*** [16]

"Y por que encontró allí mejores aguas (sin duda de pozo o de "casimba", que las había en Castillogrande, "Acordenar-dice-de assentar" ósea, plantar su campamento a sus reales) en el mismo pueblo. Este es el suceso que dio base a don Juan de Castellanos, y con él otros cronistas posteriores que lo copiaron como Fray Pedro Simón, asegurando que la fundación de Cartagena tuvo lugar el día 20 de enero de 1536".[17]

Este proceso de fundación fue difícil, debido al recibimiento de los indígenas que poblaban éste territorio, los cuales rechazaron a los fundadores con flechas, lanzas y una

[16] Ibid. Tomo I. Pág. 45
[17] Ibid. Pág. 46

diversidad de instrumentos musicales, entre ellos aerófanos, como la gaita y fotutos, y los membranófonos, como el tambor indígena.

"Al desembarcar Pedro de Heredia y sus huestes en la isla de Bocagrande, se encontraron con la necesidad de buscar agua, para fundar lo que sería hoy la ciudad de Cartagena de Indias. Al llegar a varios caseríos pudieron darse cuenta que no habían habitantes. En una de estas correrías se encontró con un viejo indio llamado "Corinche" que los guió a un lugar donde iban a encontrar el preciado líquido, pero aún no había acabado "Corinche" de "profetizar" a los españoles aquella desgracia, cuando, de repente, en unas laderas, vieron gran número de indios, empenachados por plumas que con gran vocerío y haciendo ruido con caracoles y fotutos, comenzaron a despedir nubes de flechas" [18]

Los Caribes fueron una de las comunidades más aguerridas y difíciles de conquistar por los españoles. Esta cultura utilizaba

[18] I bid. Pág. 48

las gaitas y fotutos, para animar los combates que tenían con otras tribus y los españoles, como lo describe el escritor Manuel Zapata Olivella, cuando habla de los clarines de guerra de los Caribes, que no son más que las gaitas que hoy en día utilizamos para interpretar cumbia u otro tipo de música indígena.

¿Qué son las gaitas? Estas son instrumentos aerófonos, creados por las culturas caribes en el norte de Colombia durante el Período Formativo, las cuales se fueron extendiendo por todo el territorio, a medida que iban conquistando otras culturas.

Pero transcribamos de algunos investigadores el significado de éste y otros instrumentos musicales de dicha cultura:

"La gaita es un instrumento AERÓFONO, o flauta vertical de tubo. El tubo de la gaita consiste en una sección seca de cardón (Selencereus grandiflorus), un cactus, del cual se ha removido la médula. A la extremidad superior del tubo se fija una cabeza hecha de cera de abeja mezclada con carbón vegetal. Un cañón de pluma de pato o de pavo se inserta en la

cabeza de la gaita, de tal manera que la corriente de aire soplado a través del cañón de plumas rompa sobre el borde superior del tubo de cardón, y parte de la corriente entra al tubo y parte se escapa a través de un orificio en la cabeza, provista para el propósito".[19]

"Fotuto es un instrumento musical AERÓFONO, hecho de caracol o especie de flauta grande de madera que tocaban los indios de América del Sur".[20]

"El caracol es un molusco, gasterópodo de concha requetal en el hélice"[21]

Se fabricaron otros instrumentos musicales de la familia de los aerófonos, como la flauta de hueso de venado, instrumentos elaborados de barro que simbolizaban la alegría de estas comunidades, por medio de los sonidos que brotaban de ella. Es preciso hacer un comentario respecto al canto melancólico de

[19] .LIST George, Música y Poesía en un Pueblo Colombiano, Editorial Presencia, Bogotá 1994, pág. 115-116.
[20] .Diccionario Hispánico Universal, Tomo I, Editores México, 1980, pag 678.
[21] .Diccionario de la lengua, Tomo I, Editorial Argos, Barcelona.

las comunidades indígenas en América el cual no existía o no se presentaba, hasta la llegada de los españoles. Los indígenas de nuestra América cantaban a todas las cosas que se encontraban a su alrededor: a los pájaros, a la lluvia, a sus muertos, a sus reyes y a sus cosechas: Eran felices por todo lo que se encontraba alrededor de su entorno. El canto melancólico se produce precisamente al arrancarle o cortarle su libertad, al pasar a ser esclavo de otra cultura que no se parecía en nada a la de sus comunidades. Este proceso no fue ajeno a la comunidad Kalamarí.

Hernán Sepúlveda Pino nos comenta lo siguiente: ***"Entre los aborígenes, algunos de los instrumentos musicales tratan de imitar sonidos de la naturaleza ambiente, en especial aquellos animales que han sido incorporados a su pensamiento mágico-religioso, como los felinos, los simios, ciertas aves, la rana y otras especies de fauna".***

"El sonido así producido servía de acompañamiento a los coros que entonaban en las ceremonias especiales y al compás de ella

UNIVERSIDAD SIMON BOLIVAR
BIBLIOTECA
JOSE MARTI

se llevaba el ritmo de las danzas ceremoniales, como escenas de cacería, de pesca, acciones de guerra y labores caseras"[22].

Toda esta actividad cultural no era más que el areito de los Kalamaríes en sus ceremonias de tradición oral por medio de sus cantos y danzas. La utilización de aerófonos como gaita, fotutos y caracoles, que producían un gran alboroto simbolizaban la forma como fueron recibidos Pedro de Heredia y sus acompañantes en los predios de los Yurbacos: con flechas; lo cual nos demuestra que estos instrumentos musicales "juegan un papel importante en la formación musical del Corralito de Piedra", como lo denomina Eduardo Lemaitre, en su obra.

Anotemos otro aparte del libro de Sepúlveda Pino ***"La música indígena era, pues, alegre y festiva. Ella estaba lejos de ser lo que es hoy: un lamento triste, melancólico y desgarrador, expresión fiel de la desesperanza del indio americano, en las nuevas condiciones creadas por la conquista de su territorio y destrucción de su cultura, sometido siempre a una***

[22] SEPÚLVEDA P, Hernán, las Comunidades Triviales Indígenas Precolombinas, Ediciones los Comuneros, Bogotá 1978, Pág 82

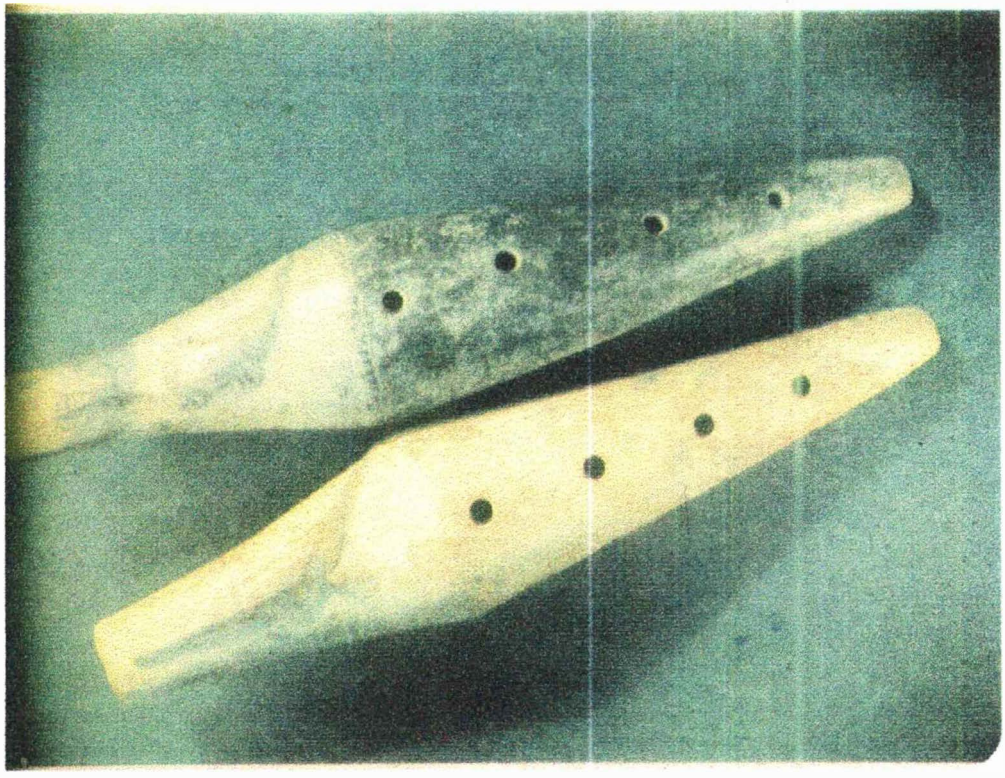
feroz explotación y a una humillante dependencia espiritual, viendo cómo se destruyen sus costumbres, sentimientos y tradiciones, por una sociedad de clases que el nunca conoció ni imaginó y que lo relegó a un último lugar en la escala social".[23]

Desde este concepto de desculturización de los Kalamaríes, por medio de la imposición de otras culturas, se vuelve melancólico el cantar del indio, imponiendo su destierro, sus penas y sus recuerdos felices que no volverán. Es quizás, por esa melancolía, que muchos ritmos del Caribe al son de un tambor, una gaita y un acordeón, llevan la tristeza de las culturas Caribes al ser conquistadas.

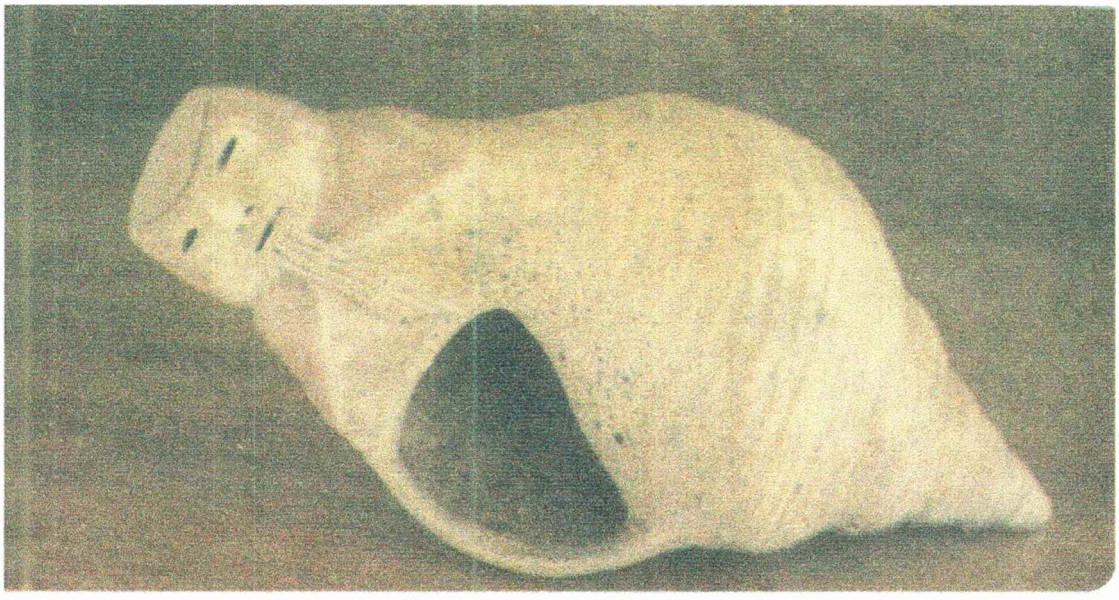
La utilización de algunos elementos musicales de esta cultura todavía perduran en el imaginario musical de Cartagena de Indias, sin interesar la distancia en donde se ubiquen hoy estos instrumentos. Lo cierto es que los primeros rasgos de la cumbia en la ciudad amurallada tienen un tambor africano y luego una gaita indígena, parece ser que cumbia se deriva de la voz "cumbé", un baile popular de la Guinea continental

[23] Ibid, Pág. 83.

española, de la zona de Batá en Africa. De lo expuesto podemos suponer y demostrar que los clarines de guerra que utilizaban los Caribes, pasaron a ser en el siglo XX, los instrumentos musicales más importantes de las agrupaciones de cumbias en Cartagena de Indias, sobre todo cuando se comienza a grabar música de nuestra región en el sello discográfico Fuentes.



Flautas Indígenas



Caracol utilizado por los indígenas como instrumento aerófano

Tambores y gaitas

CAPITULO II

2. ESPAÑOLES EN CARTAGENA DE INDIAS

2.1 LA MUSICA RELIGIOSA EN LA CIUDAD HEROICA.

Nuestra música parroquial, la cual ha ido traspasando muchas barreras de carácter cultural, se desprende de la música litúrgica europea, en especial la española.

Veamos en resumen cómo algunos instrumentos musicales y varios músicos españoles jugaron un papel importante en el recorrido musical de Cartagena de Indias.

2.2 MÚSICA RELIGIOSA. La tradición musical litúrgica católica española se consolidó alrededor de la misa y el oficio divino, alternando secciones rezadas con otras cantadas en canto llano o en polifonía.

La interpretación de la música religiosa española diferenciaba dos tipos de actividades: la del coro bajo (o simplemente coro) y la del coro alto o capilla. El primer grupo, estaba integrado por los canónigos y capellanes de coro y se especializaba en la interpretación del rezo y del canto llano; mientras que el segundo grupo, estaba integrado por músicos profesionales, que podían o no ser eclesiásticos. Tanto en España como en América era muy frecuente la presencia de cantores e instrumentistas laicos.

La práctica musical española se distinguía por la presencia de diferentes instrumentos musicales y por el uso del villancico, composición litúrgica, que se convirtió en el generó más usado en Europa y América.

En cuanto a los instrumentos, el más frecuente era el órgano. Se cantaba, además, con los músicos llamados ministriles, es decir, los intérpretes profesionales de instrumentos como cornetas, sacabuches, chirimías, trompetas y bajones. Desde finales del siglo XVI y durante los siglos siguientes, se generalizó en las iglesias españolas el uso de algunos instrumentos de cuerdas como el arpa, las vihuelas de arcos(violas de gambo) y los violines. Fuera de los templos,

instrumentos como la guitarra y la interpretación de la música religiosa, especialmente los villancicos.

La extracción social se componía en el coro bajo; por clérigos con educación superior, y los músicos instrumentistas y cantores profesionales, eran clérigos de órdenes menores o laicos pertenecientes a las clases media y baja.

" La mayoría de los documentos relacionados con la actividad musical en España y América entre los siglos XVI y XVIII, se refieren a música religiosa".

"Sin embargo, esto no permite concluir que hubiera una supremacía de ésta sobre los otros tipos de música, ya que la gente común y las clases altas de la sociedad se divertían en fiestas y saraos con canciones y música instrumental." [24]

La práctica y la enseñanza de la música europea en nuestro territorio se inicia como parte de la enseñanza eclesiástica

[24] Bermúdez Egberto, La música en el Arte Colonial de Colombia, Bogotá, pág 45.

y como tal formó parte del bagaje intelectual de los clérigos españoles arribados en los primeros años del descubrimiento y conquista. Uno de los más destacados en diferentes campos, fue Juan de Castellanos (1522-1607), quien además de haber sido soldado, aventurero y autor del poema más largo de la lengua castellana, tenía buenos conocimientos de teoría musical y de música polifónica.

Durante las primeras cinco décadas del siglo XVI se fundan muchas ciudades y algunas de ellas como Santa fe, Popayán, Cartagena y Santa Marta, alcanzaron el rango de obispados y en el proceso de la formación de dichas instituciones se procedió de acuerdo con los canones españoles, especialmente siguiendo el uso de las catedrales de Toledo y de Sevilla. En su primera época, la música de estas iglesias estaba en manos de personas que se incluían dentro de la jerarquía de gobierno de las mismas.

"De todo este recorrido que tiene la música litúrgica española, en su estructura aparece una figura, que es la encargada de enseñar a otras personas a veces sin importar el estrato social, la interpretación de algunos instrumentos musicales y el canto

UNIVERSIDAD SIMON BOLIVAR
BIBLIOTECA
JOSE MARTI

del coro. En la iglesia sevillana además del ya mencionado coro bajo la supervisión del Chantre (cuyo oficio era el de cantar en el facistol, enseñar el acto y organizar el coro de la iglesia. Debía ser docto y perito en música a lo menos en canto llano), estaba encargado del canto llano o gregoriano, y del organista".[25]

En Cartagena, aparece esta figura musical, como el primer músico culto, que escribió y leía las partituras del pentagrama de música religiosa, el cual organiza la polifonía de la catedral de la ciudad.

2.3 JUAN PEREZ MATERANO EN CARTAGENA DE INDIAS.

Para 1537 Cartagena contaba con una población de 800 vecinos, "hombres de guerra", provenientes de Santo Domingo o directamente de España, como decía el historiador Juan Freide, en su manual de historia de Colombia. Para esta fecha llegó Juan Pérez Materano, primer gran músico de la Colonia.

[25] Ibid, pág 50.

Este importante músico iba a la Ciudad de México, designado por el Rey de España. Los funcionarios civiles de Cartagena le escribieron al Rey Carlos V, con fecha de 7 de octubre de 1537, para elogiar la voz y pedirle que se quedara en Cartagena y no marchase a Yucatán.

La llegada de Pérez Materano, se produjo por haber sido nombrado chantre de la catedral de Yucatán. Parece que la institución no tuvo efecto inmediato, porque no se contaba con una población cristiana, sus prerrogativas pasaron a la de Tlaxcala donde se encontraba en la misma condición que la primera; por lo tanto la chantría quedó en proyecto.

Para 1537 está de cura en la población de Veraguas. De ésta, trasladó el proyecto de chantre a Cartagena de Indias.

"Así, vemos que en fecha de 11 de febrero de 1537 escribía Johan Pérez Materano: Que fue con Felipe Gutiérrez a la provincia de Veraguas y venía con propósito de ir sobre la chantría de que V. M. la había hecho merced en Yucatán, a su Real corte, venía pobre y fatigado y viejo, parece buena persona, de buen ejemplo y buen eclesiástico, como conviene

aquí. Ruéguele que se quede aquí porque su persona parece necesaria para esta iglesia, porque de tales como él hay necesidad para hacer reformar, y poner en buen estilo una iglesia nueva. Si V. M. le hace merced de la chantrería de esta iglesia en lugar de la que tenía en Yucatán, creo que se quedará en esta ciudad contando que entretanto que ha lugar de entrar en ella y de los frutos de los diezmos, entre en lugar de uno de los cuatros clérigos de que Vuestra Majestad hace merced al Obispo para que sirvan la iglesia hasta que haya diezmos para que entren las Dignidades. Merced haría Vuestra Majestad a esta iglesia y a todos los vecinos de esta ciudad, porque parece que sería útil para ella. Suplico a V. M. que mande proveer en ello lo que fuese servido para que este sepa si ha de estar aquí o si le conviene ir a otra parte no siendo vuestra majestad servido que quede en esta iglesia (torres de Mendoza- Documentos inéditos del archivo de Indias. Vol XLI, Fol 381). " [26]

[26] OTERO, D'costa Enrique, El Dean Materano y su Tratado Sobre Música de Cámara, Boletín Historial, Tomo 67, Cartagena 1930,PÁS 287-292.

La obra musical más antigua e importante escrita en las Indias fue elaborada por Pérez Materano, quien le colocó el título de "Canto de órgano y Canto llano", concediendósele privilegió real para su publicación en el año de 1554, sin que se hubiera utilizado.

Cuando llega Juan Pérez Materado a Cartagena, encuentra una iglesia de madera con importante y buen coro dominado por un elegante facistol, atril de madera y de buenas proporciones, donde en aquel tiempo leían a distancia la música, escrita también en inmensos libros.

Podemos sustraer de la información que hemos encontrado, que nuestro héroe musical debió ser buen pedagogo, ya que los grandes maestros españoles como Morales y Victoria, les gustaba las publicaciones y la enseñanza.

"En 1560 se le prolongó por Diez años más la licencia para imprimir y vender en Indias el libro de Canto y Órgano y Canto y Llano que Juan Pérez Materano no había podido imprimir por "carestía de papel que habido y hay en las Indias". Según monseñor José Ignacio Perdomo Escobar, muestro distinguido

historiador musical, Pérez, murió el 27 de Noviembre de 1561. Pues en tal fecha se le pagaba su ultimo salario advirtiendo que ese mismo día había fallecido." [27]

Todos estos músicos que llegaron a América desarrollaron y formaron un buen gusto por la música, a enseñar el canto. Era el amor a Dios, el esplendor a la liturgia; y no el amor a la cultura, a los indios o los negros, lo que movía a aquellos primeros pedagogos musicales.

Es de suma importancia recordar que el obispo Jerónimo de Loaysa fue otro de los organizadores de la liturgia musical, respecto a los documentos hallados en la ciudad de Lima y en la catedral de Cartagena, algunas obras que se editaron.

2.4 CAPELLANIAS Y COROS EN CARTAGENA DE INDIAS.

Dentro de todas estas instituciones musicales aparecen las capellanías de SANZ LOZANO, donde se entregan tres casas en Cartagena de Indias en propiedad a las capellanías, las cuales

[27] ESCOBAR, Luis Antonio, La Música en Cartagena de Indias, Intergráficas, Bogotá, 1985, pág. 10.

se convirtieron en centros musicales porque tenían la obligación de cantar las horas canónigas y las misas, y desde luego, las liturgias musicales de Semana Santa, especialmente las lamentaciones y los improperios, especies de angustiosas preguntas de Jesús durante su pasión, que también respondía el coro o pueblo, cantado de manera muy conmovedora.

Toda este proceso musical, sobre todo, los músicos dedicado al canto llano, en la ciudad de Cartagena no se encuentran libros Corales, como en la catedral de Bogotá, el convento de San Francisco en Tunja y en el desierto de la Candelaria en Boyacá. Se ha hallado información que Francisco de Páramo y su discípulo Juan Parado, dibujaron libros corales dirigidos al convento de San Agustín, lo cual nos indica que Cartagena debió tener en el siglo XVII un buen número de músicos religiosos dedicados al canto llano. Sin embargo estas obras no existen.

"En Cartagena como cosa curiosa no queda rastro alguno de la posible influencia del canto llano o gregoriano. En cambio, aún persiste, casi literalmente, en la región del Chocó y del

Pacifico colombiano, el espíritu de la melodía gregoriana que tuvo que haber entrado y aún partido de la ciudad de Cartagena de Indias, único lugar de llegada para pasar posteriormente a las regiones contiguas a lo que hoy es el Departamento del Chocó."[28]

2.5 INSTRUMENTOS MUSICALES.

De los instrumentos musicales más amados de los españoles llegó la vihuela, derivada del laúd. De aquella surge la guitarra, pero a América arribó la primera.

"La vihuela fue el instrumento que acompaño los cantos de nuestros antepasados, la que encontró armonías, ritmos y melodías que fueron conformando poco a poco nuestro folclor, especialmente el de la región andina."[29]

[28] Ibid, pag 16
[29] Ibid, Pag 19.

Si este instrumento se utilizó en el interior de Colombia, seguramente se debió emplear en Cartagena, pero con poca acogida.

Otro instrumento fue el arpa, pero desgraciadamente no se conoce noticia alguna que se hubiera usado en Cartagena, sin embargo, en Santa Marta y Mompox si. Veamos las referencias de CARL AUGUST GOSSELMAN.

" Al igual que en Cartagena, les gustaba mucho el baile, a la vez es frecuente escuchar a las mujereas tocar una especie de pequeña arpa. Ellas no saben distinguir las notas, pero poseen buen oído, así es que tocan con una precisión y ritmo admirable." [30]

En la población de Mompox, Gosselman nos relata lo siguiente: ***"El mejor talento, está reservado a las mujeres de aquí. Estas tocan el arpa con verdadera maestría y virtuosísimo y por ello su fama ha atravesado todo el país. Lo inaudito es que todas***

[30] GOSSELMAN, Carl August, Viaje por Colombia 1825-1826, Impreso en P E. Winge, Bogota 1981, Pág

las notas musicales les son absolutamente desconocidas, lo que acredita el valor de su habilidad. Es común encontrarse un cuarteto de ellas, tocando y entonando alguna pieza, mientras que cada una se acompaña con la voz, sin la más leve falla. Su seguridad es total".[31]

Por último, el órgano y el piano se ejecutaron, y jugaron un papel importante en el oído musical de la ciudad. Del primero podemos decir, que la ciudad histórica debió contar con muchos instrumentos de muy buena calidad, pero la humedad y el tiempo siguen siendo los peores enemigos, inclusive, el órgano que obsequió el Papa León XIII, por la canonización de San Pedro Claver, aún se yergue, soportando mudamente su prematura vejez.

"Según refiere el sacerdote historiador José Ignacio Perdomo Escobar, al hablar del primer órgano en la población indígena de CAXICÁ, más tarde, la propia catedral de Bogotá, contó con varios excelentes instrumentos, cuyos "cañones llegarían de

[31] Ibid, Pág 111

Cartagena". Me temo que solamente se referían a la importación vía Cartagena, y no a su fabricación en esa ciudad.[32]

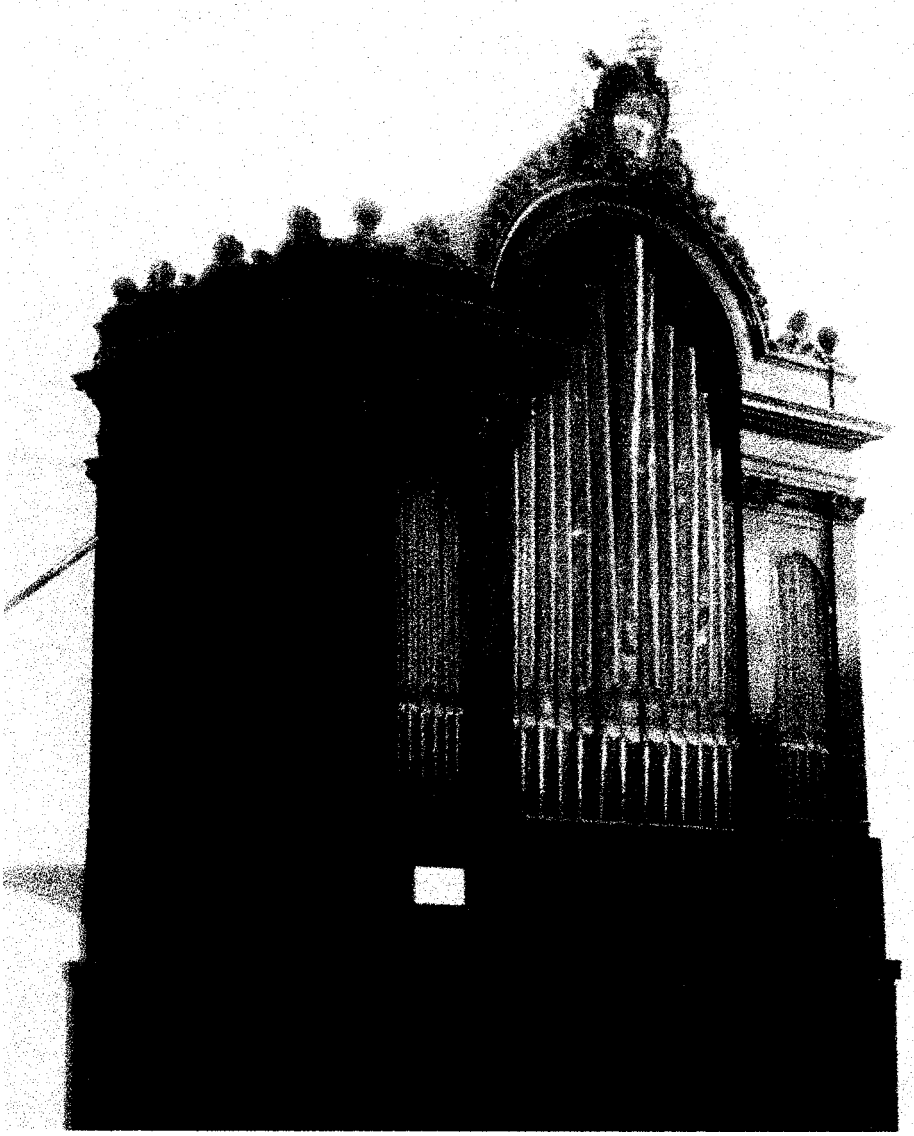
El piano en cambio fue el instrumento más preferido en la ciudad, utilizado en las iglesias, bailes y toda clase de eventos.

La música religiosa en Cartagena como en toda Tierra Firme y el Caribe Insular, fue incluyendo a los indígenas y negros en sus coros y músicos, en el cual muchos de ellos tomaron como apellidos el nombre de los instrumentos como, sacabuche, trompetero, etc.

Lo importante en Cartagena es el recorrido que se va dando musicalmente a partir de la llegada de los españoles, para ir aportando el conocimiento en las clases altas y populares, la forma de tocar y elaborar música en las diferentes expresiones, de acuerdo en el nivel social que se usaran los instrumentos, lo que viene a dar unos ritmos diferentes en los siglos XVII-XIX-XX y XXI.

[32] ESCOBAR, Luis Antonio, La Música en Cartagena de Indias, Intergráficas, Bogota 1985,pág 23.

UNIVERSIDAD SIMON BOLIVAR
BIBLIOTECA
JOSE MARTI



Órgano Donado Por El Papa León XIII

L A R E B E L I O N

En los años mil seiscientos
Cuando el tirano mandó
Las calles de Cartagena
Aquella historia vivió

Cuando aquí
Llegaban esos negreros
Africanos en cadena
Besaban mi tierra
Esclavitud perpetua

Coro
Esclavitud perpetua
Esclavitud perpetua

Un matrimonio africano
Esclavos de un español
Él le daba muy mal trato
Y a su negra le pegó
Y fue allí Se rebeló el negro momo
Tomó venganza por su amor
Y aún se escucha en la verja
No le pegue a mi negra

Coro
No le pegue a la negra
No le pegue a la negra

Oye men no le pegue a la negra

Coro

No le pegue a la negra

No le pegue a la negra

Oye esa negra se me respeta

Coro

No le pegue a la negra

He..... se escucha en la verja

Coro

No le pegue a la negra

No....no. le pegue a la geva

Coro

No le pegue a la negra

Ya se escucha en la verja

Coro

No le pegue a la negra

Español con el alma negra

Coro

No le pegue a la negra

No le pegue más, no le pegue más a la geva

Coro

No le pegue a la negra

Por que el negro se le rebela

Coro

No le pegue a la negra

Chapetón con el alma prieta

Coro

No le pegue a la negra

Abra puño y bofetá pa´ prieta

Coro

No le pegue a la negra

No le pegue a la prieta

Por que a la negra se me respeta

Coro

No le pegue a la negra

Abusador que le pegue a la geva

Coro

No le pegue a la negra

Que el alma..... se me revienta

Coro

No le pegue a la negra

No ..... le pegue a mi negra más.

Coro

No le pegue a la negra

Por que el alma se me agita mi prieta

Coro

No le pegue a la negra

Ahí la venta y la playa nena

Coro

No le pegue a la negra

En la playa de Cartagena

Coro

No le pegue a la negra

No. No..... de mar bella..bella

Coro

No le pegue a la negra

El alma negra que canta y que llora

Coro

No le pegue a la negra

Por que entonces el negro se venga

Autor: Álvaro José Arroyo

C A P I T U L O I I I

3. NEGROS EN LA CIUDAD HEROICA

3.1 LA ESCLAVITUD EN AMERICA.

Los negros capturados en las costas de África Ecuatorial, fue un próspero negocio que permitió al príncipe Enrique de Portugal denominarse el Navegante, allá por el siglo de XVI. Se puede afirmar que Lisboa fue el primer mercado negrero del mundo.

"Así, nos hallamos con que el propio año de 1533 de la fundación de Cartagena, Pedro de Heredia mismo solicitaba licencia del Emperador Carlos V para introducir algunos esclavos para" cavar las sepulturas del Zinú", donde se extrajo tanto oro

de las tumbas de los indios que corría como un decir aquello de "! Ay del Perú si se descubre el Sinu".[33]

Es sabido que Rodrigo de Bastidas traía un grupo de negros cuando fundó la ciudad de Santa Marta, con el fin de hacer frente a las tribus belicosas o guerreras que vivían en esa zona; de igual manera procedió Don Pedro de Heredia, para avanzar en la conquista de los territorios de los Zenúes. Sin embargo, la diáspora de la esclavitud se ensancha por la falta de manos de obra para los trabajos de minería, ganadería, agricultura, herrería y servicios domésticos, a razón de la disminución de los aborígenes de América.

3.2 LA AFRICANÍA EN AMÉRICA.

Para intentar demostrar el aporte de la etnia africana en la construcción de la música en la ciudad amurallada, es preciso hacer una descripción de los diferentes grupos que llegaron a estos lares.

[33] Arrazola, Roberto, Palenque, Primer Pueblo Libre de América, Ed. Hernández, Cartagena 1970. pág.13.

3.2.1 Los guineos: Estos se encuentran discriminados de la siguiente manera: iolofos, barbesíes, mandingas, fulos, fulupo, bamunes, o fulupos que llamaban bootes, otros casangas y banunes puros, otros branes, balantas, viáfaras y biojos, otros nalus, zapes, cocolíes y zozoes. De estos se refieren como los más fieles, de gran capacidad intelectual, hermosos y bastante laboriosos.

3.2.2 Los Minas: Se encontraban ubicados en la costa centro-occidental de África (llamados así por el castillo situado allí,-portugués hasta 1637-de San Jorge de Mina). Por cuestiones geográficas este grupo correspondería a pueblos Akán principalmente de habla Twi, Tchi, en la actual Ghana y a la cultura fanti-asahanti. En los siglos XV y XVI no hubo esclavos Akán o Minas pues los portugueses orientaron en el siglo XVI el castillo de San Jorge de Mina hacia el comercio de oro(cabe recordar que estaba en la Costa de Oro), razón por la cual el reclutamiento de los esclavos se realizaba en el área de Benin (ararás y otros). A fines de los siglos XVII y XVIII llegaron muchos esclavos de los grupos Mina a través de las factorías inglesas, suecas, francesas, holandesas, danesas, allí establecidas. Estos Minas eran inclinados al suicidio, con temperamento melancólico de la muerte.

3.2.3 Los Ararás: Localizados al oriente de los Minas, se encontraban los ardas o araráes, pertenecientes a la cultura llamada ewe-fon centrada principalmente en el actual Dajomi o Dahomey. Los araráes eran sujetos bárbaros, feroces, valientes, fuertes y muy útiles y resistentes en lo que respecta al trabajo, burlones, bromistas, algunos con señales en el cuerpo, motivo por el cual muchos no los compraban, por el pavor que causaba el verlos; los que no tenían señales poseían hermosas facciones.

3.2.4 Los Popos: Localizados en una zona intermedia a las habitadas por los Ararás y los Minas.

3.2.5 Los Lucumís: Habitaban el noreste de África. Posteriormente llamados Yurubas. Incorporados firmemente al tráfico negrero a finales del siglo XVIII, razón por la cual su presencia fue poco significativa en Cartagena.

3.2.6 Los Carabalíes: Situados a orillas del río Calabar, estaban los Carabalies naturales o puros. Un viajero anglosajón

que visitó Cuba durante la trata los definió de temperamento fuerte, ambiciosos y coléricos. El nombre genérico de Carabalíes comprende los: abayas, suamos, eluyos, okankuas, isiekes, efis, áppayas grandes y áppayas chiquitos-bibis- que eran el diablo, brinches y bricamos, de los cuales muchos vinieron a Cuba. Se habla también de Carabalís, se llaman así por el hecho de venderse juntos. Entre estos Carabalíes particulares se agrupan otros: abalomo, dembe, done, evo, ibo, mana, moco, oquema, ormapri, querica, tebo, teguo.

Para el período comprendido entre 1533-1580, son pocos las crónicas y documentos que puedan encontrarse con respecto a los primeros negros en Colombia; pues casi nunca se indica la procedencia. Se habla de un grupo de esclavos que ayudaron a Vasco Núñez de Balboa en el mar del Sur, poco antes de su muerte; con lo que se supone hubo grupos tempranamente en Santa María la Antigua, siendo los primeros en establecerse en Colombia.

En lo referente al periodo comprendido entre 1560 y 1580, los portugueses que eran quienes controlaban casi todas las factorías africanas y dueños de las naves negreras, encontraron una nueva salida hacia Hispanoamérica. En esta misma época

UNIVERSIDAD SIMON BOLIVAR
BIBLIOTECA
JOSE MARTI

se produjeron en Colombia y Perú dos hechos simultáneos que incrementan la mano de obra negra. En primer lugar la desaparición total de los indios Mitayos en el Perú por exceso de trabajo o muerte natural, y el descubrimiento simultaneo de grandes minas de oro en tres localidades de Antioquia. Otro factor aunque menos influyente, fue la sustitución de indios por negros en el río Magdalena que culminó en el siglo XVII, pues en 1560 se prohibió la utilización de indios como bogas, permitiéndose la de los negros.

También es importante mencionar que en el siglo XVII en Guayaquil, se iniciaron los cultivos de cacao y en ellos, los esclavos pagados con altas sumas de dinero, eran indispensables. En 1580 la producción de oro se recupera superando los altos niveles del período activo de 1565 a 1570. Surgen tres centros mineros en menos de quince años: Cáceres en 1576, Zaragoza en 1586 y Nueva Remedio en 1590. La década de 1590 demuestra un intenso movimiento aurífero siendo testigo del mayor número de esclavos en Remedio y Zaragoza durante el siglo XVI. Durante este lapso, Cartagena pasa a ser el principal centro negrero de las Indias españolas.

Cartagena y Veracruz se convirtieron en los primeros centros de distribución de negros en la época del asiento de Gómez Reynel, manteniendo ambas este honor durante los asientos posteriores hasta 1640. Los puertos Cabo Verde y Cacheo, regularizan el sistema de cobros de derechos por exportación de esclavos desde África. Se ordena que los negros de las costas de Guinea se llevaran a Cabo Verde para que allí se efectuara el pago de los derechos.- San Thomé, seguía distribuyendo esclavos del África centro-occidental. Allí se concentraban para ser reexportados los que venían del Golfo de Benin, Golfo de BIAFRA y de la Costa de Oro, es decir, los Araráes, Carabalies, Lucumíes, Minas, Ardas y otros innumerables grupos. Todo esto en lo que respecta a los principales puertos de donde venían los negros.

Por otro lado, Loanda exportaba Congos o Monicongos y Angolas, que son los mismo, Angicos, Monxiolos y Malembas. Este es uno de los periodos más coherentes de la trata y en él se puede fijar con más precisión la procedencia de esclavos.

En lo que respecta al período comprendido entre 1640-1703, es decir, la decadencia de la trata negrera, se cuenta con la presencia del grupo Arará.

En una carta dirigida al rey en 1654 manifiesta la grave decadencia de Cartagena debido a la peste de 1651 que se prolongó hasta 1652, agregó además que la situación de la crisis se debía también a la disminución de negros que trabajaban en las haciendas debido al cese de comercio de esclavos (en lo referente a los navíos portugueses). Pocos de los esclavos que llegaron en la segunda mitad del siglo debieron quedarse en Cartagena a pesar de la necesidad de mano de obra esclava. En este período se presenta una gran disminución de los negros y la decadencia de las labores agrícolas en la provincia en el movimiento portuario negrero a finales del siglo.

"En el inventario practicado en Junio de 1668 en Cartagena al boticario y escritor Juan de Cueto y Mena con ocasión del embargo de sus bienes, figuran, a más de unos nueve criollos, un negro arará de 20 años, una negra de Cavo Verde de 14 años, otra arará de 34 años, una angola de 45 años, otra arará de 50 años, una caravalí, otra arará de 50 años, una caravalí de 26 años".[34]

[34] RIVAS SACCONI, José Manuel, El Latín en Colombia, Bogotá, 1949,pág. 29.

Todo esto da como resultado cuatro ararás, dos caravalís, una angola y uno de Cabo Verde.

"Aunque parece que no existía cabildo ararás, esto no impedía que en la fiesta de la Popa los africanos de ese origen se reunieran en casa de Manuel ararás, esclavo de los jesuitas, (que era su rey) y allí debían departir de alegría y entusiasmo después de las jornadas de trabajo". " También se menciona un corro de araráes en el colonial barrio de San Diego y un grupo de araráes revoltosos al mando de un altanero jefe mulato".[35]

Para el año de 1693 se encuentran totalmente organizados los cabildos ararás y mina con su respectiva corte y demás oficios. Entre 1703 y 1740, la primera mitad del siglo XVIII, se caracteriza por una directa intervención de los gobiernos europeos en el negocio de la Trata, es decir una Trata legal. Francia e Inglaterra, las grandes potencias, se esforzaban por obtener el monopolio del comercio de negros en Hispanoamérica.

---

[35] ARRAZOLA, Roberto. Palenque, primer pueblo libre de América, Cartagena. 1970. pág. 129.

Cartagena había decaído para esta época en relación con la Trata, sin embargo se fue tonificando en los años siguientes, sin alcanzar el alto nivel de los primeros 40 años del siglo anterior gracias a las minas de oro descubiertas en la costa Pacifica. Ya entre 1740 y 1810 viene la decadencia y fin de la Trata. No existe información con respecto a los primeros años de este período, probablemente debido a la poca actividad negrera en general.

Toda esta actividad de Trata de negros en América y en especial en Cartagena, propició un mestizaje y un hibridismo cultural que se refleja en las artes plásticas, literatura y la música, a partir de la llegada de ellos. Desde luego que la estratificación social y humana va moldeando un prototipo de hombre abierto a lo nuevo, a lo místico, a la sensualidad, a su entorno de ayer y de hoy.

Desde la espiritualidad y vivencias se han ido construyendo imaginarios musicales alrededor de cinco siglos de luchas y crueldades, en donde el elemento negro padeció el más maligno de las infamias, la Trata de esclavos.

3.3 LOS CABILDOS EN CARTAGENA DE INDIAS.

" Las negrerías en Cartagena predominaban en las calles de Santa Clara y Santo Domingo. Había por lo menos una cerca en San Diego y Santa Clara. Otra más en la calle que va de la Catedral de Cartagena hacia el Mar Grande, que fue utilizado por el negrero portugués Manuel Pinto de la Gama. Y otra en la hoy desconocida calle de Alcibia, arriba de la calle de Santo Domingo. Una cuarta del convento de San Agustín y una quinta en la plaza de los Gaguyes(Jagueyes), al parecer la única en el barrio de Getsemaní. Una sexta en el barrio de Santo Domingo. También un edificio alto en la calle del Tejadillo, el último antes de llegar al mar, se utilizaba para tales fines y podía albergar hasta 200 negros en el suelo. Eran más de 24 según las cartas annuas de los jesuitas, cifra verdaderamente sobrecogedora para esa y para cualquier época." [36]

Cuando hablamos de Cabildo, estamos reconociendo unos espacios donde las diferentes etnias negras de África

[36] DEL CATILLO MATHIEU, Nicolás. La llave de las Indias. Bogota, 1981. pág 216.

practicaban su cultura; era una especie de africanía en Cartagena. Desde luego que las prácticas se dieron de diferentes maneras; como la lengua, la música, los bailes y la religión, que no eran permitidos durante los días diferentes al Cabildo. El espacio en tiempo era importante para preservar su cultura. Este tipo de evento jugó un papel importante en la construcción musical de la ciudad y pueblos circunvecinos.

Todo este proceso socio-cultural tenía como objetivo principal la estrategia que les permitió sobrevivir en el seno de un sistema esclavista colonial, puesto que los Cabildos fueron para ellos una especie de espejo cultural en los cuales podían, al reflejarse, ver su propio rostro.

"La tradición de Cabildos es parte de la tradición festiva tanto en Cartagena, como en todo el Caribe, forma parte del complejo de la tradición étnica africana. En Cuba son muy significativos los cabildos de Carabalí Isuama, Carabalí Olugo (Santiago de Cuba), los Apapá Efik o Efik Botón y posteriormente los de Pepa Herrera y Susana Cantero (en el poblado de Regla), Cabildo

de Santa Bárbara, (Palmira), Cabildo de San Antonio (Santa Isabel de las Lajas: Cabildo Congo del Benny Moré)." [37]

" En Cartagena de Indias existen varios documentos de la época, que muestran el despliegue e importancia de los cabildos, en las FIESTAS DE NUESTRA SEÑORA DE LA CANDELARIA, cuando hacían su aparición con toda su pompa, majestuosidad y esplendor, así las raíces africanas evidencian una vez más su aporte. Uno de estos curiosos testimonios data de 1693, con la captura de tres negros sospechosos de insurrección y rebelión contra las autoridades españolas en Cartagena, dan cuenta de su participación en la fiesta de Nuestra Señora de la Candelaria y de su relación con los Cabildos de negros en Cartagena, como se puede apreciar en estas declaraciones del negro Francisco Joseph, de casta arará de Santa Clara, a quien el Teniente General de la época le interroga de que cargo u oficio tenía."

---

[37] GUTIERREZ S, Edgar. Fiestas: 11 de Noviembre en Cartagena de Indias. Editorial Lealon. Medellín. 2000. pág 43-44.

Francisco "en el Cavildo de Araraes..." y otras menudencias Santa Clara "dixo que arará es gente que oy no tiene Cavildo y a este lo nombraron gobernador y guando tienen la fiesta de la Popa se juntan en casa de Manuel Arará esclavo de la Compañía de Jesús, que es rey. Y allí dan limosna y se van a olgar y que solo cuida de cuando muere algún pariente del entierro porque después que el señor provisor quitó el tambor y lo llevó a su casa no hay lloro (Lloro que consistía en ir todos los negros tras la angarillas del difunto, pues regularmente no disponían de ataúdes. Saltando, danzando, palmoteando al golpe del tambor, mientras cantaban la vida y milagros del difunto) y en lo demás que se le pregunta no save.[38]

Los instrumentos musicales que jugaron un papel importante en la construcción musical de la ciudad y los pueblos circunvecinos son muchos, los cuales fueron moldeando los ritmos que hoy conocemos. No olvidemos que todo este proceso fue triétnico. Los africanos trasladaron a América su cultura y a la menor oportunidad que le daban los esclavistas y autoridades, reconstruían todo ese acervo cultural que hoy

[38] Ibid. Pág 45

persiste. Mencionaré algunos instrumentos que son utilizados por los músicos de esta parte del Caribe para deleitar a un sin número de escuchas y bailadores.

3.4 INSTRUMENTOS MUSICALES.

Con excepción de la "marímbula", importada de Cuba, todos los instrumentos que se describen son tradicionales de la región. A menos que se haga mención, todos los instrumentos fueron construidos por los músicos que los utilizan.

3.4.1 Marimbula.

De todos los instrumentos usados en África abajo o al sur del Sáhara, el lameláfono o piano "pulgar" es el único que se cree originario de ese continente. Consta de un número de láminas de hierro forjado, de diferentes longitudes, colocadas sobre una tabla. El instrumento se difundió en las Americas con la importación de esclavos del África y se conoce en Brasil, Haití, la República Dominicana, Cuba, Puerto Rico y Curazao.

UNIVERSIDAD SIMON BOLIVAR
BIBLIOTECA
JOSE MARTI

El lameláfono fue difundido desde Cuba a Colombia en los años veintes del siglo anterior por medios audio-visuales. En aquel país es más comúnmente conocido como "marimbula", en el último como "marimba". En aquel país es más comúnmente conocido como "marimbula", en el muestro como "marimba". Es similar al africano.

3.4.2 Guacho.

El guacho es un sonajero tubular de semillas. Este evitalero es un cilindro cerrado construido de lata. "Lata", es un término que tiene muchos significados en la región. Se refiere a una lámina, o a un recipiente o tarro, hechos de lata, estén llenos o vacíos; a una palmera "lata", que produce frutos comestibles, y al alimento o comida en general.

El sonajero tubular encontrado en Togo y entre los Pangue (de Gabón) está hecho de trozos de bambú o caña cortada longitudinalmente en dos mitades y luego sostenido con uñas. Las semillas o piedritas golpean las uñas cuando el sonajero se sacude y así produce un sonido adicional.

3.4.3 Tambor Mayor.

Tambor es un nombre genérico en español. Este en particular, se llama "mayor" para distinguirlo de su contraparte más pequeña, el "llamador", pero a menudo, se llama simplemente tambor.

El tambor mayor es ligeramente cónico con un parche que cubre la abertura superior del casco. El extremo inferior se deja abierto.

3.4.4 Llamador.

El llamador se denomina así porque su función es tocar un golpe sostenido y así mantener un grupo unido. En casi todos los casos, los instrumentos tocados, según mi parecer, en la región eran pequeñas réplicas del tambor mayor y mostraban una variación similar en la forma de amarre y en el material empleado en los cinchos y en los aros.

3.4.5 Bombo.

El bombo es un tambor grande con casco cilíndrico y dos membranas, el cual se golpea con un palo, no con las manos. Como el tambor mayor, se sostiene de manera que los parches quedan en forma vertical en relación con el suelo o piso. El casco del bombo, como el del tambor mayor y el llamador, se hacen de un pedazo de tronco del árbol banco. Los parches del bombo, se hacen de piel de venado, de chivo o de oveja.

3.4.6 Marimba.

En este caso, con el nombre de marimba nos referimos al arco musical, que en la región no se conoce por ningún otro nombre. El instrumento musical parece un arco de tirar flechas. La cuerda que tensiona los dos extremos del arco se coloca entre los labios de la persona, cuya cavidad bucal sirve de caja de resonancia. Se usan dos palitos: uno para golpear y hacer vibrar la cuerda y otro para detener la cuerda. El arco se hace con madera del árbol de chupa-chupa, cuyas ramas son extremadamente flexibles.

3.5 DANZAS Y MUSICA DE NEGROS.

El desarrollo musical y de bailes en Cartagena de Indias tiene unas características muy especiales, sobre todo el aporte que realizó el negro a este aspecto cultural de la ciudad. Sin embargo, en muchos casos esas manifestaciones de carácter cultural fueron confundidas con los preceptos religiosos de ese entonces.

La muestra más palpable es sobre los bailes fandangos en la Ciudad Heroica. Demos un vistazo al respecto.

Don Roberto Arrázola nos comenta en su libro Palenque primer pueblo libre de América lo siguiente, en una ordenanza. " ***En este día (el propio 9 de Enero del 73), se ordenó en Cavildo que ningún negro ni negra se junten en los Domingos y fiestas a cantar y bailar por las calles con atambores, si no fuere en la parte donde el cavildo le señalare a allí se les de licencia que puedan bailar, tañer y cantar y hacer sus regocijos; según costumbres, hasta que se ponga el sol y no más sino fuere con licencia de la justicia. So pena que sean atados y azotados con***

dicha picota en la plaza y estén todo el día y pierdan los vestidos que trugeren para el Alguazil que lo executare, según se contiene en la ordenanza supra próxima.[39]

Los fandangos fueron tomando unas características peculiares a medida que se fueron sumando a él, las diferentes manifestaciones culturales de las tres etnias que conforman todo el acervo cultural que poseemos hoy día. Los ejemplos que dan testimonio de todo este proceso musical y de danzas en la Ciudad Heroica es innumerable, traspasando lo real, para convertirlo en algo mágico.

"El Gobernador de la ciudad, que era soltero y mariposón, le ofreció al virrey un almuerzo de hombres solos. Tocó el cuarteto de cuerda español, tocó un conjunto de gaitas y tambores de San Jacinto y se hicieron danzas públicas y mojigangas de negros que eran parodias procaces de los bailes blancos"[40]

---

[39] ARRAZOLA, Roberto. Palenque primer pueblo libre de América. Cartagena. Ed. Hernández. 1970.Pág .23

[40] García Marquez Gabriel, Del Amor y otros demonios, Editorial Norma, Bogotá 1994. Pág. 132

La incidencia de los negros en estos bailes llamados fandangos es más notoria en las fiestas de la Virgen de la Candelaria.*" Por último que la franqueza de la Puerta de la Media Luna es desde el 2 de febrero hasta el carnaval experimentándose muchos desórdenes en la bebida, y comentiéndose muchas otras graves ofensas contra Dios, que causa pudo el verlas(...) que concluidos los bayles que entre dichos bugios ay hasta media noche, sale una mujer hacia una parte escuasada del vecino monte, otra azia otra, y cada una de las varias que la practican (como se explican en estas partes) con su pareja, esto es con su Galán, los cuales internándose en la espesura, se dice por chiste entre los que los ven venir, que van a cenar. ¿Puede imaginarse desenvoltura mayor, ni descaro más grande? ¿Y qué diré de los que continúan entran y salen a deshoras por la expresada puerta, considerando que el calor de las bebidas, la oscuridad de la noche, el modo de vestir de las mujeres que en este País es sumamente provocativo llevando los brazos, piernas y pechos descubiertos, el bullicio, la libertad, la alegría y los coloquios desenvueltos de uno a otro sexo, es preciso que conspiren, y que aun arrastren al pecado.*

Aquí el marido jugar la esclaba, y las pocas prendecitas que tiene la mujer. Aquí el hijo de familia, el oficial, y así de otros, pierden o lo que ganaron por su trabajo, o lo que hurtaron para mantener el Juego. El ocio con sus correlativos vicios, no tiene semejante, pues ni una ni dos, sino muchas familias, dexan la ciudad, y salen a vivir en los bugios, con la mira de pasar los treinta y cuarenta días en conversaciones, o en banquetes, o en bayles, o en todo junto. Los concursos particularmente en los días de fiesta, tanto de los de la ciudad, como de los que vienen de los lugares inmediatos son tan grandes, que no pueden expresarse, siendo cierto, que a reserva de muy pocos, la intención más inocente, es la de ver, y ser visto".

"Se me ha asegurado, que ay quien por un tanto alquila bugio y cama a los que más cómodamente quieren entregarse al deleite carnal, y que después de unos entran otros.[41]

[41] A.G:I: Santafe. Leg.1063.

Este tipo de baile llamado fandango tenía una sanción de carácter moral y social por parte de las autoridades religiosas y civiles, las cuales fueron decretando una cantidad de prohibiciones durante el periodo de la esclavitud e incluso después de ella. Los fandangos fueron en el pueblo cartagenero según interpretación de las autoridades religiosas, vulgares actos del populacho consistente principalmente en mucho desorden de bebida de aguardiente y vino, dando incidentes y escandalosos movimientos, de los cuales se componen las piezas de danzas, con atronadores tambores y luego gaitas, donde bailaban durante todo la noche un sin número de parejas, los cuales algunos se escapaban a tener relaciones sexuales.

A medida que se iban desarrollando los diferentes tipos de música y ritmos, las sanciones que se imponían a estos bailes, en algunos casos daban resultados en otros no. Veamos lo que nos dice una Real Cédula del gobernador de Cartagena para el año de 1769:

El rey. Gobernador y comandante general de la ciudad y provincia de Cartagena. En carta de 12 de Diciembre próximo

pasado, dio cuenta el reverendo obispo de ese diócesis, de la visita que ha hecho de toda ella, expresando entre otras cosas que por los muchos excesos que ocasionaban los bailes y fandangos (que allí llaman bundes) los prohibió absolutamente con excomunión mayor en toda la diócesis, reiterando la misma prohibición, que a este fin promulgaron sus dos antecesores.
Fechada en San Lorenzo, a 25 de octubre de 1769.
"YO EL REY.

Por mandato del rey nuestro señor, Domingo Díaz de Arce.
real cédula de 25 de octubre último me manda informe, se reducen a una rueda, la mitad de ella toda de hombres, y la otra mitad de mujeres, en cuyo centro, al son de un tambor, y canto de varias coplas a semejanza de la que se ejecuta en Vizcaya, Galicia y otras partes de esos reinos, bailan un hombre y una mujer, que mudándose a rato proporcionado por otro hombre y otra mujer, se retiran a la rueda, ocupando con la separación apuntada el lugar que les toca, y así sucesivamente alternándose , continúan hasta que quieren el baile, en el cual no se encuentra circunstancia alguna torpe y

deshonesta que sea característica de él, porque ni el hombre se toca con la mujer, ni las coplas son indecentes.

Cartagena, mayo 18 de 1770.[42]

Al respecto el rey responde con fecha de 21 de octubre de 1770: "que se levanta cualquiera prohibición de los fandangos o bundes que se realizaban en Cartagena de Indias ya que no constituían actos bochornosos, por el contrario permite la práctica de estos". Durante los siglo XVIII, XIX y XX se siguen practicando estos festejos, que incluían música y danzas de negros, indios y españoles.

Mas adelante nos encontramos con el trabajo realizado por CHRISTIANE LAFFITE CARLES, titulado La Costa Colombiana del Caribe (1810- 1830), quien nos comenta respecto a los bailes y música interpretada y bailada en la ciudad.

Las "calles vestidas", así llamadas porque se les adornaban con banderas, festones de color y faroles chinos, eran invadidas de

[42] CORRALES Manuel, Efemérides y anales del Estado de bolivar, Carlos valencia editores, Bogota 1999. pág,13 y 14.

UNIVERSIDAD SIMON BOLIVAR
BIBLIOTECA
JOSE MARTI

noche por los fandangos. No se trata del fandango andaluz típico, sino más bien de una contradanza, genero muy extendido en la época de la Independencia. Dichos fandangos, según Urueta y Piñeres:

"No eran otra cosa que unas especies de procesiones cívicas nocturnas en las cuales recorrían las calles de la ciudad uno o varios carros alegóricos, acompañados por una multitud inmensa de hombres y mujeres que iban durante todo el tiempo brincando al compás de una banda de música".

Las mujeres seguían los carros cantando al son de un tambor africano, dando palmas para marcar el ritmo. Sus coplas eran casi siempre improvisadas, relacionadas con las circunstancias. No podían resistir a la tentación de introducir alusiones a los acontecimientos políticos o sociales de la época, muy numerosos en ese período de profundos cambios. Fue así como, con la Independencia, aun cuando la religión seguía muy enraizada en las almas, la República permitió que numerosas personas se expresaran libremente, y de inmediato, el pensamiento político vino a infiltrarse en la vida cotidiana y hasta en la música y la

religión. Los grupos de fandango, por ejemplo, pertenecían a tres asociaciones: " los Chambaculeros", " los Poceros" y " los Tamarinderos". Estos últimos tenían pocas carrozas en las procesiones.

La política, que comenzaba a intervenir en todo, se infiltraba también en esas fiestas de Navidad. "Chambacú" se convirtió en el fandango de los conservadores y "pozo" en el de los liberales.

"La época de la Independencia es entonces muy importante desde un punto de vista musical, pues verá el nacimiento de los aires populares colombianos. Los soldados criollos en los Andes colombianos salían al combate alentados por los aires de bambuco interpretados por la fanfarria de los batallones."[43]

Parece ser que los fandangos en el Corralito de Piedra tomaban parte las diferentes clases sociales de la ciudad, para ir

[43] LAFFITE C, christiane, La Costa Colombiana del Caribe (1810-1830), Lerner Ltda., Santafé de Bogota 1995, pág 183-184.

construyendo un imaginario musical que mas tarde se caracteriza por la fusión de los instrumentos de los tres continentes que propusieron una nueva imagen del Nuevo Mundo, con una cultura muy nuestra a pesar de la imposición de los mas fuertes.

La literatura que hay respecto a este pedazo de la historia musical de la ciudad es más o menos abundante, motivo por el cual trascribo algunos apartes del libro del doctor Saffray.

El doctor SAFFRAY en su libro "Viaje a Nueva Granada, ***"Nos comenta que una tarde, estaba caminando los arrabales de ciudad, y en el barrio que se hallaba, estaba poblado solo por negros, mestizos o indios. A la puerta de casi todas las cabañas veíase reunida una familia numerosa, cuyos individuos parecían felices. El padre cantaba acompañándose con un guitarrón de madera de cedro, que producía agudos sonidos: la madre llevaba el compás golpeando en el cuero que sirve de puerta, y los niños mezclaban con esta música primitiva sus gritos o carcajadas.***

Al llegar a una encrucijada vi una casita algo mayor que las antiguas, iluminada en parte por velas que despedían negro humo y del interior partía un confuso ruido de voces e instrumentos. Como admiración, sonrío abriendo una boca enorme y me contestó con aire de importancia.

Es un baile, blanco mío; aquí tenéis la casa del compadre Caicedo ¡Queréis entrar!

Yo vacilé, porque a través de la puerta entornada veía una ruidosa multitud; pero el negro, sin separar de mi su mirada, permanecía descubierto, llamábame mi amo, y quería a toda costa presentarme en el baile de su compadre.

Movido en parte por la religiosidad, y acaso también porque no osaba rehusar la invitación de aquel robusto negro, que llevaba pendiente del cinto un largo machete, del cual se sirven allí para cortar la caña de azúcar, cuando no para sus pendencias, acabá por aceptar el ofrecimiento. El negro penetró entonces en

la casa, codeando a izquierda y derecha, y agitaba su sombrero a los gritos de: "¡Paso al blanco, paso al blanco!" Así atravesamos por un compacto círculo de hombres y mujeres, que se oprimían alrededor del espacio destinado a la danza.

Mi negro me hizo sentar en un sitio cerca de los artistas. Aquella música tenía para mí un no sé qué de extravagante, tres hombres cantaban con acompañamiento de dos guitarristas y una bandurria, mientras algunas mujeres daban palmadas a compás, pero lo que me llamó la atención fue un instrumento nuevo para mí, llamado guache. Consiste sencillamente en un tronco de bambú del grueso del puño, en el que encierran bonitas semillas negras y rojas del Abrus Precatorius, que llamamos nosotros guisantes de América. Los que tenían la voz chillona cantaban naturalmente en tercera y en octava, las viejas marcaban el compás con alegría, las guitarras hacían un acompañamiento de bajo, dominado por los agudos sonidos de la bandurria, y el guache, manejado por un indio de pura raza,

completaba el conjunto con su ruido estridente, del cual darían apenas una idea las castañuelas del firolés.

Aquí no se conoce más que un baile, que es el bambuco. Mezcla de tradiciones coreográficas del indio Chibcha y del negro Congo, sirve de introducción una marcha general; los jóvenes eligen sus parejas, y se da varías veces la vuelta por la sala, ejecutando un paso muy sencillo, con balanceos de todo el cuerpo, a una señal o dos en el espacio ocupado antes por todos; entonces cambia el ritmo y comienza el bambuco. En cuanto a las coplas que se cantan durante el baile, suelen ser improvisación de algún poeta de cabello crespo".[44]

En los albores del siglo XIX, es el general Joaquín Posada Gutiérrez quien nos puede informar y deleitar respecto a la formación ya de una identidad musical y de bailes de la ciudad.

[44] DOCTOR SAFFRAY, Viaje a Nueva Granada, Ministerio de Educación Nacional, Bogota 1948, pág 25,26,27 y 28.

Al respecto tomaremos unos apartes de sus memorias, eso sí un poco extensas.

" Una gran sala de baile, constituida para ese sólo objeto, se llenaba todas las noches, alternativamente sin invitación nominal. Era sabido y conocido lo siguiente: Baile primero: de señoras, esto es blancas puras llamadas blanca de Castillas. Baile segundo: de pardas, en las que se comprendían las mezclas anheladas de las razas primitivas. Baile tercero: de negras libres. Pero se entiende que eran los hombres y las mujeres de las respectivas clases, que ocupaban cierta posición social relativa y que podían vestirse bien, los que concurrían al baile. Terminada la serie, volvían a empezar a así sucesivamente hasta el día de la virgen, que concluían las grandes fiestas. Al siguiente se retiraban las familias a la ciudad, quedando sólo algunos restos de aficionados tenaces, en corto número, hasta el domingo de carnestolendas, que

regresaban todos a las de Carnaval, que en Cartagena por aquel tiempo competía con el de Venecia.[45]

Al respecto en lo que nos concierne a la música, las prácticas sociales se muestran discriminatorias y excluyentes, donde el poder se convierte en un teatro festivo con distancias administradas. La música de cada una de las tres parte de bailes es animada por bandas militares diferentes, así: el de primera clase, por la banda del Regimiento Fijo; el de segunda, por la de las milicias Blancas y el de tercera, por la de las milicias Pardas.

"Para la gente pobre, libres y esclavos, pardos, negros, labradores, carboneros, carreteros, pescadores, etc., de pie descalzo, no había salón de baile, ni ellos habrían podido soportar la cortesanía y circunspección que más o menos rígidas se guardan en las reuniones de personas de alguna educación, de todos los colores y razas. Ellos, prefirieron la libertad natural de su clase, bailaban a cielo descubierto al son del atronador

[45] POSADA G, Joaquín. Memorias histórico-políticas. Tomo II, Imprenta Nacional. Bogota 1929. Pag.195-197.

tambor africano, que se toca, esto es, que se golpea con las manos sobre el parche y de hombres y mujeres en gran rueda, pareados, pero sueltos sin darse las manos, dando vueltas alrededor de los tamborileros; las mujeres, enflorada la cabeza con profusión, lustrosos el pelo a fuerza de sebo y empapadas en agua de azahar, acompañaban a su galán en la rueda, balanceándose en cadencia muy erguidas, mientras el hombre, ya haciendo piruetas, dando brincos, ya luciendo su destreza en la cabriola, todo al compás, procuraba caer en gracia a la melindrosa negrita o zambita, su pareja. Como una docena de mujeres agrupadas junto a los tamborileros los acompañaban en sus redobles, cantando y tocando palmas, capaces de hinchar en diez minutos las manos de cualquiera otras que no fueran ellas. Músicos, quiero decir manoteadores del tambor, cantarinas, danzantes y bailarinas, cuando se cansaban, eran relevados, sin etiqueta, por otras; y por rareza la rueda dejaba de dar vueltas, ni dos o tres tambores dejaban de aturdir en toda la noche.

Era lujo y galantería en el bailarín dar a su pareja dos o tres velas de sebo y un pañuelo de robo de gallo o de muselina de guardilla para cogerlas, las que encendidas todas llevaba la ninfa en la mano, muy ufana y era riguroso requisito el dejar arder el pañuelo cuando la luz de las antorchas llegaba a quemarlo, hasta que amenazando arder la mano e incendiar el vestido, se arrojaba fuera de la rueda de cabos de vela y pañuelo, que los espectadores, brincando sobre ellos, se apresuraban a apagar para no asfixiarse.

Los indios también tomaban parte en la fiesta bailando al son de sus gaitas, especies de flauta a manera de zampoña. En la gaita de los indios a diferencia del currulao de los negros, los hombres y mujeres, de dos en dos, se daban las manos en rueda, teniendo a los gaiteros en el centro y ya se enfrentaban las parejas, ye se soltaban, ya volvían a asirse, golpeando al compás el suelo con los pies, balanceándose en cadencia y en silencio, sin brincos ni cabriolas y sin el bullicioso canto africano, notándose hasta en el baile la diferencia de las dos razas. El indio, en todo, hasta en la alegrías manifiesta cierta

tristeza; el negro se ríe a grandes carcajadas; el indio apenas sonríe; el negro, cuando canta, cuando baila, se olvida de la esclavitud; el indio, que casi nunca canta y que cuando lo hace parece que suspira, hasta bailando demuestra que recuerda y echa de menos su antigua salvaje independencia y la libertad de los bosques y en su semblante triste y en su aspecto humilde y en su mirar reservado indica que protesta contra su suerte y que dice sin decirlo:" vosotros, blancos y negros, los hijos de vuestra mezcla, sois intruso aquí, sois usurpadores de mi propiedad, no tenéis derecho a la tierra que pisáis, que es mía". Y esto es verdad. Pero el negro puede contestarle; " Yo no vine aquí por mi gusto; me trajeron como esclavo". ¡Esclavo!, ¡qué palabra!....¡Sí! ¡La independencia es un bien por mal que estemos!

Estos bailes se conservan todavía aunque con algunas variaciones. El currulao de los negros que ahora llaman mapalé, fraterniza con la gaita de los indios; Las dos castas menos antagonistas ya, se reúnen frecuentemente para bailar confundidas, acompañado los gaiteros a los tamborileros. En

lugar de velas de sebo, dan las danzantes a sí sílfide, de dos hasta cuatros esteáricas, que entonces no había y el pañuelo he de ser seda, que, como antaño, se deja quemar.[46]

Con el aporte que nos hace el general Posada, podemos describir que a partir del siglo XIX, la actividad musical de Cartagena de Indias se va construyendo con todo el acervo musical de siglos anteriores y que a este periodo, la mezcla de instrumentos musicales de las diferentes etnias de la ciudad van delineando lo que es hoy la música autóctona de la región y la urbe.

Al investigador musical Enrique Muñoz no le parece oportuno hablar del nacimiento de la Cumbia, precisamente con los comentarios que nos hace Posada Gutiérrez, ya que este carece de información más precisa o detallada al respecto; sin embargo, los comentarios de Posada son importantes, por lo menos para interpretar que la fusión de los instrumentos musicales de las culturas negras e indígenas, proponían algo parecido a la Cumbia.

[46] Ibid pag.198-200

Para los sucesos del 11 de Noviembre de 1811, el investigador Jaime E. Camargo Franco nos comenta lo siguiente:

"El porro recibe su nombre del accionar de la porra sobre el parche de la tambora(o bombo): del porrazo... Porro; y según el ritmo o la forma como se dan estos "porrazos", tendremos el porro sabanero(o tapao), y el pelayero (o palitiao).

A raíz de la popularidad del Festival del Porro de San Pelayo, ha ido tomando cuerpo la creencia de que este ritmo binario(de 2 X 4), que se deriva también de la madre Cumbia, es originario de esta población cordobesa, pero nada más inexacto y controvertido, puesto que históricamente el porro como tal hizo su aparición en sociedad (diríamos) durante el movimiento popular independentista de Cartagena del 11 de Noviembre de 1811, cuando el pueblo enardecido partió de la plaza de la Trinidad del barrio extramuro de Getsemaní liderado, no solo físicamente sino musicalmente, por el mulato cubano (matancero) Pedro Romero y su tambora; y estos golpes(o porrazos) que le daban a su bombo, signaron de hecho a un ritmo que realmente

estaba presente ahí, en las entrañas del pueblo, en el rudimentario"baile aporreao" (o baile Ande), el cual, primigenicamente, no contó con más organología que un tambor bimembranófono, guacho (acompañado de palmas), y cantadora, todo ello con un fuerte acento africano Yoruba (lucumí), acorde con la vigorosa presencia que esta etnia tenia en dicha plaza, que ostentaba el distintivo de ser "La llave de las indias". (El Anduve, o baile aporreao, se bailaba alrededor de 3 tambores: el bombo (o tambora bimembranófona); el tambor" hembra" y el tambor "macho", siendo la tambora el instrumento dominante, el que marcaba el compás con sus "porrazos", a la vez que un cantante solista improvisaba cantares al compás de un grupo que la marcaba el ritmo con las palmas, y de en vez exclamaba" Aquí es donde es"(como queriendo decir "Que ritmo tan sabroso"), expresión ésta que al ser pronunciada con cierta fonética, sonaba apocopada como " Anduve".

Este parece ser el origen del Porro.- Posteriormente cuando recibe el aporte indígena de las gaitas y los pitos traveseros de

caña de millo, surgirá el llamado "Porro zambo" (o Porro Viejo). De ahí en adelante fue siguiendo un proceso de evolución y formación que lo llevaría a asentarse en las antiguas sabanas del Bolivar Grande (Hoy Sucre y Cordoba)" [47]

3.6 FIESTAS DE LA VIRGEN DE NUESTRA SEÑORA DE LA CANDELARIA.

"Veamos lo que cuenta una antigua Crónica de su fundación: Estaba en el convento de la Candelaria (Ráquira) el padre Fray Alonso de la Cruz (que llamaron paredes) entregado todo a las celestiales dulzuras de la oración y comunicación con Dios. Sintió un día exteriormente que le decían: Baja a Cartagena y en ella fundarás un convento de tu orden, algo lejano de sus muros, en el cerro que allí verás".

"Una vez en la población puso Fray Alonso de manifiestos sus píos proyectos, los cuales fueron acogidos con verdadero placer

[47] CAMARGO F, Jaime. Caribe soy, Multigraficas Ltda., Medellín 1994 pag.124-125.

por los vecinos, quienes se apresuraron a ofrecer, en donación, varios sitios propios para levantar el convento, pero de ninguno de ellos se pagaba el Agustino lo que Fray Alonso deseaba con obstinación era el cerro de La Popa de la Galera, única eminencia que correspondía a la milagrosa visión que había gozado en la soledad de raquilas"[48]

Se tiene conocimiento que los padres Candelarios tomaron la posesión del cerro de La Popa en 1606, lo curiosos del caso es que en las investigaciones que se han realizado no se encuentra el nombre del Deán de la Catedral que donó el predio mencionado.

Nuestra señora de La Popa fue, en los tiempos viejos, algo como el ángel tutelar de nuestra ciudad; parece ser que ella la protegió contra los piratas, salvaba a sus marinos cuando la tempestad bramaba y las olas embravecidas escupía rabiosamente las naves. Por eso el pueblo, que sabe conservar sus tradiciones a través de los vaivenes del tiempo, mantiene su cariñosa adhesión a la imagen y celebra sus fiestas todos los

[48] OTERO D'Acosta Enrique. El Convento de La Popa y su historia. Boletín historial de Cartagena de Indias. Pag. 125.

años con grandes regocijos. Ésta, es una fiesta verdaderamente popular, una verbena alegre y piadosa, en que se rezan novenas, se recitaban florilegios de viejos milagros, se cantaba bajo las enramadas, se hacen peregrinaciones devotas, báilase danzón a mas y mejor.

La fiesta de Nuestra Señora de la Candelaria reviste gran importancia en la tradición religiosa y festiva de la ciudad; sus orígenes se remontan alrededor de 1607, es decir a los albores del siglo XVII. Siempre se caracterizó por su aceptación popular que resume los aspectos profanos con la devoción religiosa colonial. Ya lo habíamos relatado anteriormente, respecto a los acontecimientos que sucedían en la puerta de la Media Luna, por negros en tiempos de las festividades de la Candelaria. De igual manera lo relatado por el general Posada Gutiérrez en sus Memorias Histórico- Políticas.

Solían decir nuestros antepasados respecto a las fiestas de la Candelaria: "ya San Blas no suena ni truena", como tampoco se oye el viejo refrán antes en boga: " San Blas, San Blas, ahoga a esté y ven por más". Durante las fiestas mencionadas, que se prolongaban por algunos días y varios domingos subsiguientes, se efectuaban, á más de los bailes de salón.- así llamados por

tener lugar bajo una tolda a pleno campo, con bandas de música varias, y cuyo acceso era libre.- diversos bailes populares, entre ellos, el bunde currulao, baile francés, bullerengue, cumbia o cumbiamba etc., los que algo distintos entre sí, siempre parecidos por su instrumental que lo constituían el indispensable tambor, palmas, guachos de hojalata con piedrecitas para marcar el ritmo, flauta de millo y nada más.

Indudablemente que con la llegada del siglo XIX a Cartagena de Indias, la música de la ciudad toma una característica muy de ella, debido al aporte de cuatro siglos de reconstrucción cultural de sus pobladores. Entrado el proceso de Independencia, las bandas militares van alcanzando una madurez, musical en lo que tiene que ver con los ritmos que le gustan a todas las clases sociales de la ciudad, organizándose diversas bandas de música que representan el sentir de un pueblo dividido por sus gentes o clases sociales.

El periodo más extenso del desarrollo cultural de la ciudad es evidentemente la Colonia, por presentarse la hegemonía de una clase poderosa a una débil. Sin embargo, el proceso de desarrollo cultural se dio con grandes aportes musicales de los

más débiles (indios y negros), por presentar una rítmica triétnica en ese entonces a la Ciudad Heroica.

Durante los dos días que estuvo Elisée Reclus en 1856 en la ciudad Amurallada, nos dejó la impresión de encontrar unas manifestaciones culturales, en lo que tienen que ver con música y baile que interpretaban y gozaban los moradores de ésta urbe.

"Después de haber dado la vuelta á la ciudad me dirigí hacia La Popa, cuya masa escueta domina el pequeño archipiélago de Cartagena. Abríme paso al través de los grupos de indios, mestizos y negros que estaban estacionado frente á las tiendas en honor de las fiestas"[49]

"Era de noche cuando llegué a la plaza Mayor de Cartagena. El palacio de la Gobernación estaba brillantemente iluminado; músicos subidos en una plataforma soplaban en trompetas, trombones, pífanos, sangarreaban violines y contrabajos, con una alegría feroz; la plaza entera estaba transformada en un basto salón de danza y de juego. Hombre y mujeres, bailaban

[49] Reclus Elisée, Viaje á la Sierra Nevada de Santa Marta., Colcultura. 1992 Pág. 59

estrechamente enlazados y moviéndose en un inmenso circulo, arrastrados por esa danza común en América Española, que consiste en deslizarse imperceptiblemente en el suelo meneando las caderas. El movimiento de los pies no se ve, sino solamente la torsión febril de los cuerpos ligados el uno al otro: se diría que la tierra misma gira bajo los grupos convulsivos, tan silenciosamente avanzaban, movido por una fuerza invisible.

Experimenté una especie de terror viendo pasar lentamente, bajo las luces titilantes adheridas á los pilares, esos cuerpos jadeante y echados hacia atrás, esas figuras negras, amarillas ó pintorreteadas, todas sacudiendo sobre su frente los desordenados cabellos, todas animadas con miradas centellantes y fijas: Era una danza endemoniada, una algaraza infernal"[50]

Nos da la impresión respecto a la llegada a la ciudad de Cartagena de Indias por parte de Reclus, más la algarabía que

[50] Ibid. Pág. 60.

había en ésta, se debía por la celebración, al parecer por las fiestas de Virgen de la Candelaria de La Popa.

Parece ser que en la plaza de la proclamación se dividía en escenario, cuando se realizaban los fandangos, ósea, existían espacios para el baile y la música de la élite de la ciudad y las clases populares. Todo este carnaval de música se daban en medio de gaitas, trombones, tambores, velas y licor.

Los fandangos tenían una descendencia de España, los cuales mezclaban los instrumentos musicales de los negros e indígenas de ésta parte de América, dándose una mezcla musical entre estos. De todas manera este tipo de baile es el surgir de una nueva música muy original de la región Caribe, la cual se va perfeccionando a medida que pasa el tiempo.

En este caso los imaginarios musicales al decir de hoy, eran las vivencias de todos esos conglomerados humanos, los cuales traían consigo todos sus rasgos culturales, que se enlazaban con lo que se encontraban en la ciudad (Músico de otras partes de la Región) para ir concluyendo lo que viene hacer la música típica de la región Norte de Colombia.

Joven Cartagenero tocando guitarra 1925

Negro tocando trombón 1930

S E G U N D A P A R T E

MESTIZOS, CARIBEÑOS Y CARTAGENEROS

El "San Luis" vuela ya
hacia el amor y la ilusión
Lindy en el surcará
nubes mil en el cielo azul.

Su postrer aterrizar
admirará de luz y flor
entre sedas y azucenas
a su novia encontrará.

El águila solitaria
ha sentido el arrullo
de la paloma del sueño;
su pico enérgico
se ha doblegado
entre el visviceo
de la brújula del amor.

Lindy vuela con entusiasmo
porque sabe que le espera
un ambiente de seda
nardos y azucenas.

LINDY EN SU ULTIMO VUELO

El Mercurio, Cartagena de Indias, Octubre 1 de 1929.[51]

[51] El Mercurio, Cartagena de Indias, 1 octubre de 1929.

CAPITULO IV

4. LA ÉLITE CARTAGENERA Y SU MÚSICA CULTA

4.1 EL LEGADO MUSICAL DE EUROPA SIGUE VIGENTE.

El siglo XIX fue sin duda el espacio donde se moldeó y se luchó por una autonomía política, social y cultural en la Ciudad Heroica, con la complicidad de los descendientes de españoles o hijos de estos nacidos en América, negros afroamericamos y mestizos, en la cual la sociedad cartagenera fue construyendo su identidad musical. Sin embargo, existían viejas costumbres de la Madre Patria que no podían cambiar de un momento a otro. Ya hemos relatado como se fusionan unas culturas con otras y como sus instrumentos se van acoplando con sus sonidos a otros, de continentes distantes, para cantarle a la tierra donde han nacido.

La entrada del siglo XX, tiene ya definido su rumbo en lo concerniente a su identidad musical, en la cual perdura toda la tradición de siglos anteriores y toma las nuevas tendencias musicales de Europa y América, para ir construyendo unos aires musicales en la tercera década de esa centuria, muy representativos de la región y del Caribe Continental e Insular.

El legado musical que Europa nos había dejado seguía vigente en la élite cartagenera por el gusto a la ópera, música de banda, los conciertos que se daban en el teatro municipal de piano y luego la banda filarmónica de la ciudad. Sin embargo, lo que más evidencia esta actividad musical culta es la lista de discos que vendían los almacenes de la ciudad y la forma de promocionarlos en los medios de comunicación, como la prensa de ese entonces, en el cual el mensaje comercial iba dirigido a una clase social selecta que era la élite cartagenera.

Lo importante de esta actividad musical radica en la introducción de discos y vitrolas para el afinamiento de los oídos musicales de las personas, que fueron proponiendo lo que escuchaban, y luego, mezclando dichas notas con lo que venía

del Caribe y lo que se arreglaba en la ciudad a raíz de la cotidianidad de sus gentes.

La otra cara de la moneda músicalmente era diferente, ya que las clases populares de la ciudad se mezclaban en un jolgorio de fandangos amenizado por las bandas de vientos o papayeras, las cumbias que componían el deleite musical de estas gentes. Es tan sabroso el ritmo de estos conjuntos musicales que los caballeros de la élite frecuentaban esos lugares con el fin de dar rienda suelta a un fervor que se fue constituyendo como una identidad del habitante de esta región del Caribe.

El proceso musical se fue construyendo con las necesidades de las diferentes clases sociales, a pesar que el veto para la música popular fue fuerte al comienzo por proponer ritmos que estaban de moda en la ciudad, los cuales los clubes sociales no le daban el visto bueno para ingresar a sus recintos y ser degustados musical y bailáblemente.

En todo este proceso musical indudablemente el aporte de la música leída o culta juega un papel importante en la historia de la ciudad, a través de la comercialización de los discos de moda de ese entonces.

Los discos dobles Víctor representan un deleite similar para las personas que podían adquirirlos y escucharlos en sus vitrolas. *"Imagínese cuanto placer le causará tener un disco que contiene en un lado una magnifica marcha de banda y luego dando vuelta al otro lado puede deleitarse de nuevo oyendo una hermosa selección operática. Esta es únicamente una de las muchas combinaciones deliciosas que Ud, consigue de los nuevos Discos Dobles Víctor.*

¿No le gustaría oírlos? Sírvase entrar y oírlos y obtenga, al propio tiempo un ejemplar del hermoso catalogo nuevo contenido una lista completa de discos."[52]

Nos sorprende no encontrar en la prensa de principios del siglo XX en la ciudad amurallada, referencia alguna sobre la música popular, dando la impresión que las élites manejaban la producción de los matutinos que se editaban, por lo que las clases populares no tenían acceso a la elaboración de noticia alguna respecto al acontecer de los barrios extramuros de la

[52] El Porvenir, Cartagena, Febrero 4 de 1911.

ciudad. Los avisos publicitarios en la prensa respecto a la música que se debía escuchar muy selectivo, ya que enmarcaba la distinción social, motivo este para cerrar cualquiera posibilidad de introducir la música de banda a las altas esferas sociales y por supuesto su divulgación en los medios escritos.

Para marzo de 1911 El Porvenir de Cartagena publica lo siguiente: ÓPERA EN EL HOGAR. El hogar es más cómodo que un teatro, y un lugar más apropiado para gozar de las magnificas voces de los artistas más eminentes de la ópera. Ud, puede con la maquina Víctor traer a su propio hogar en una velada, más famosos artistas que el empresario del teatro más grande podría reunir juntos para una sola representación.

¿Puede Ud, imaginarse el placer que proporciona oír tal notable grupo como Caruso, Calvé, Earnes, Farrar, Godski, Senbrich y Homer, Placon, Schuman, Heink, Seatti y Tetrazzini?[53]

[53] El Porvenir, Cartagena, marzo 31 de 1911.

Toda esta avalancha de música culta que compraba y escuchaba la clase alta de la ciudad fue creando un sentido musical que hizo emerger a maestros, autoridades, academias e institutos especializados, con el fin de enseñar a las personas gustosas la música en forma estudiada, y no de oído. Ya era hora de producir talentos musicales en la ciudad, los cuales se dieron a conocer unos más que otros entrada la mitad del siglo XX.

"El director de la academia Beethoven se complace en participar a la culta sociedad cartagenera que próximamente se establecerá dicho instituto musical en esta ciudad.

Las clases principiarán el 1 de julio de este año y versarán sobre las materias siguientes: teoría musical, solfeo, armonía, contrapunte, fuga, instrumentación, composición, estética, canto, piano órgano, violoncello, violín viola, flauta, oboe, fagot, carno, tromba.

La academia estará dividida en dos secciones: la de señoritas de las 7 a las 11 a.m y la de los varones de las 4 a 6 p.m."[54]

---

[54] El Porvenir, Cartagena, Abril 29 de 1911.

El llamado que se le hacía a la sociedad culta de Cartagena no era a los habitantes que residían en los barrios de Getsemaní y Chambacú, si no precisamente a las personas que tenían la facilidad de comprar sus instrumentos y poseen el dinero para el pago de matriculas, sin embargo, esto no quiere decir que posiblemente se hubiesen presentado personas de clases populares, porque la evidencia está en el llamado a estudiantes para que ingresaran al Instituto Musical de Cartagena. ***"Instituto Musical de Cartagena, como de costumbre, en ese plantel se abrirán los cursos el día 4 de febrero próximo. Desde el 20 del presente quedan abiertas las matriculas.***

Los aspirantes a becas vacantes tendrán que dirigirse ante la Dirección de Instrucción Pública del Departamento.

Juan de Sanctis".[55]

La estigmatización que se le dio a la música de las clases populares en Cartagena, pareciera romperse en algunos momentos por algún tipo de información que suministrara la prensa de esos años veinte, sin embargo, la composición

[55] La Epoca, Cartagena 19 de enero de 1920.

gramática de esta era despectiva y segregante. ***"Varios vecinos del Pie de la Popa, presididos por el señor Inspector Figueroa, han constituido una junta que se encargará de organizar las fiestas profanas que este año han de verificarse en aquel pintoresco barrio, con ocasión de las fiestas de Nuestra Señora de la Candelaría. Deseamos a los aludidos señores, buen éxito en sus gestiones".***[56]

Cuando nos hablan de las fiestas profanas de la Virgen de la Candelaria, necesariamente están referenciándo la patrona de los cartageneros y por supuesto a los carnavales que se celebraban en ese entonces, para tomar controles en los fandangos que se realizan en ese sitio, necesariamente al son de bandas de vientos y cumbias, que ponían a gozar a todos los parroquianos de esta urbe. ***"Siguiendo con esta historia del Carnaval cartagenero, existe un vacío por la falta de trabajo de archivos y fundamentalmente de prensa de finales del siglo XIX. Sin embargo, pensamos que las carnestolendas se celebraban ya que al comienzo del presente siglo se consigue***

[56] La Epoca, Cartagena, 9 de enero de 1920.

información sobretodo en la prensa local y más tarde en la nacional. Ya en 1908, en el periódico local "El Porvenir", se encuentran algunas informaciones dando cuenta de las fiestas en honor a San Sebastián y la Virgen de La Candelaria y en la edición del día 5 de marzo de ese año se informa: "Bailes: Con el que se dio anteanoche en el Pie de La Popa quedó cerrada la serie de bailes que son tradicionales con motivo de las fiestas de la Candelaria y del Carnaval. Todos los ramos simbólicos fueron puestos en el pecho de D. Bernardo Porto G, como representante de la Junta Directiva del Club Cartagena"[57]

Como se puede apreciar la noticia precisa que el carnaval era tradición en la ciudad y en el cual se daban bailes seriados. Otro aspecto que refleja la información es el relacionado con el del Pie de La Popa". Las danzas que se llevaban a cabo en este sitio por tradición, se daban al sonar de un tambor africano,

[57] REY S., Edgar. El Carnaval en Cartagena El Heraldo, Barranquilla 5 de marzo del 2000.

una gaita indígena y luego con la fusión de instrumentos musicales del Caribe Insular, necesariamente tenía que ser música de las clases populares.

La fragmentación sociocultural había tomado forma y validez en muchos espacios de la vida de sus pobladores, la ruptura de gustos musicales no solamente se centraban en los conciertos que se daban por parte de las damas de las sociedad cartagenera como lo relata el periódico La Época de 1920, si no el despertar y participación de unos grupos populares en la formación musical de la ciudad, como una propuesta valida e integracionista a pesar de unos círculos cerrados. "***GRAN CONCIERTO, el que se celebrará el próximo miércoles 14 en el Municipal, y en el cual tomarán parte las distinguidas artistas cartageneras señoritas Josefina De Sanctis y Maria Hanabergh, en unión de doña Emma Villa de Escallón y señorita Sara Ester Lequerica, se llevará a cabo con el siguiente programa:***

Primera Parte.

I- Abrirá la función la señorita Sara Ester Lequerica con una disertación sobre el arte musical.

II- La morena, capricho español - C. Canina de - piano, señorita de Sanctis.

III- Canzone del presagio-a- Rimpianto.-b- Enrico Toselli- canto, señorita Hanabergh.

IV- Valses-douloureuse-a- Fantastique- b - r - Brogi- piano, señorita de Sanctis.

V- Abirthday - Huntingtan Woodman - canto, señorita Hanabergh.

Segunda Parte.

I- Los camellos - G. Valencia - Recitado - Señora Emma V. De Escallón.

II- Cing - Mars- C. Gounod _ Canto- Señorita Hanabergh.

III- Fruheingsrauchen- Chirstión Sinding- piano- Señorita de Sanctis.

IV- Canto veneciano-a- Pablo Tosti- La Zingarella - b- Renata Avena- canto - señorita Hanabergh.

V- Rhapsodies Hongroises. No. 12- f. listz- piano- señorita De Sanctis.

Antes del concierto y durante el intermedio, la banda de música militar ejecutará las mejores piezas de su repertorio, dirigida por el maestro Juan De Santis."[58]

La publicación del concierto que se había programado para el 14 de enero fue descrito por Luis Calvo Medina, como un acontecimiento sin precedentes en la ciudad, donde se dio gala de la interpretación de la buena música y de una concurrencia que no dejaba de aplaudir y ovacionar a las concertistas. Toda esta actividad de música culta se publicó en la prensa de ese momento, notándose los rasgos culturales de la madre patria España que todavía predominaban en la ciudad, sobre todo en

[58] La Epoca, Cartagena 12 de enero de 1920.

las clases altas; sin dejar de creer que unos años más adelante los juventudes de los sectores populares ya hacían parte de las escuelas o institutos musicales en la ciudad y por supuesto participan en los conciertos y grupos musicales.

A finales de la década del 20 la prensa de la ciudad, sobre todo La Patria, informaba a los aficionados de la radio que para el día 15 de enero de 1930, de 8 a 8 y media de la noche, será trasmitida por la radio difusora de Chicago la ópera "Marino", la cual será oída desde La Habana. Estación del Malecón número 820, en aparato Víctor: De igual manera, las canciones del folclor cubano se escuchaban en la ciudad por aquellas personas que tenían sus radios.

La música culta y popular comenzaban a aparecer con una posible fusión en la construcción de una nueva musicalia en la urbe aunque fuese prematuro hablar de ello, sin embargo el investigador musical Alfonso de la Espriella nos comenta: ***"La orquesta de cuerdas que por primera vez tuvo Cartagena, hacia el año de 1927, para animar las películas del cine mudo del otrora Teatro Esmeralda, situado en la calle Larga, estaba integrado por los maestros Guillermo Espinosa Grau, Luis***

Enrique León, Alicia Ferro Román, Carlos Eduardo Arboleda Simpson, Gustavo Fortch, Juan Bautista Tatis Calvo, Alfonso **Bardi Novaro y Vescodorio.**

Esta era una parte de la Cartagena culta de esa época, sin olvidar la importante influencia que a todos los niveles ***representaba la música negra e indígena, conocida y aceptada, como música popular. En casi todas las residencias cartageneras el piano y el violín eran elementos comunes y parte importante de la educación de la juventud, a tal grado que en las calles residenciales, por cuadras enteras, durante las horas de la tarde solo se escuchaban arpegios y escalas"[59]***

Son muchos las publicaciones que encontramos respecto a la divulgación de la música cubana, portorriqueña y otras islas del Caribe, El periódico El Mercurio promocionaba, la llegada de nuevos discos Brunswick, como muestra de auge musical:

[59] De la Espriella Ossio Alfonso. Historia de la música en Colombia a través de nuestro bolero, Editorial Norma. Bogotá 1997. Pág. 362

40752

Josefina, Josefina

El nuevo Gobernador

Los reyes de la plena

(Plena)

40715

Dos mentiras

Néctar de la ilusión

Bolero

(Trío Boricua)

40738

Bailando el Son

Lejos de mi patria

Danzón

Orquesta Brunswick Antilla.[60]

[60] El Mercurio, Cartagena, 16 de noviembre de 1930.

4.2 Bardi, D' Sanctis y Simón J. Vélez.

Siendo presidente de la república el doctor Rafael Núñez y, estando de plenipotenciario colombiano en Roma el doctor Joaquín F. Vélez, fue contratada una misión de músicos italianos para que organizaran un instituto musical en Cartagena. Fue, si se quiere, el primer esfuerzo serio por la cultura musical en nuestro país. Vinieron entonces como miembros de esa misión los profesores Francisco Bardi y Algricio Bozzi. De ellos se recuerda en los archivos periodísticos al señor Bardi, hombre de cultura general y músico de grandes méritos. Del profesor Bozzi se sabe que fue el padre del reputado ingeniero cartagenero doctor Humberto Bozzi Fortich.

Dentro de este grupo de artistas se contrató a un maestro especial para una banda de músicos, y en efecto se llevó una competencia en el Conservatorio de la Ciudad Eterna, resultando vencedor el concursante don Juan De Sanctis.

Morgotini fundó el primer instituto musical que hubo en esta urbe, aunque después lo abandonó para dejarlo bajo la

dirección del profesor bogotano Santos Cifuentes, quien luego abandonó la patria para ir a la Argentina.

El maestro De Sanctis, llegó a nuestras playas por el año de 1891, fundó la banda de músicos que lo hizo popular, reconocido por su figura menuda, regordeta, de cara redonda y roja, verlo batuta en mano, dirigir la banda con movimientos que era todo un arte. Las retretas se realizaban en el parque Bolívar, donde se daban citas los enamorados y podían deleitarse de lo lindo escuchando la banda de músicos de Cartagena. ***"El maestro De Sanctis murió en el año de 1925, después de vivir 34 años en Cartagena, no sin antes haber visitado su patria, en los aciagos días en que Benitio Mussolini ensayaba sus escuadrones de camisas negras, lo que por poco cuesta la vida al maestro. Su muerte fue sentida; pero Cartagena no perdió su herencia musical, porque nos dejó a su distinguida hija doña Josefina De Sanctis Bossio.***[61]

[61] La Voz Liberal, Cartagena, 8 de Mayo de 1940.

Concierto de cuerdas profesores del Instituto de Música en la sede ubicada en la calle del Colegio, edificio de la antigua catedral 1960

Donde estaba yo

Donde estaba yo

Ya no venden por las calles

Ya no pregona en la esquina

Ya no quiere trabajar

Donde estaba yo

Donde estaba yo

Ya no vende por las calles

Ya no pregona en la esquina

Ya no quiere trabajar

El que siembre su maíz

Que se coma su pilón

La mujer en el amor

Si señor

Se parece a la gallina

Como no

Que cuando se muere el gallo

Si señor

A cualquier pollo se le arrima

Como no

El que siembra su maíz

Que se coma su pilón

Muchacha dice tu abuela

Si señor

Que no te meta en la cocina

Como no

El que tiene gasolina

Si señor

No ha de jugar con candela

Como no

El que siembra su maíz

Que se coma su pilón

No se parece Rufina

Si señor

Tirara en el farallón

Como no

Y ver sonar el trombón

Si señor

Hasta que se desafina

Como no

El que siembra su maíz

Que se coma su pilón

El que siembre su maíz: Trío matamoros

CAPITULO V

5. MÚSICA ANTILLANA EN EL CORRALITO DE PIEDRA

5.1 AIRES DEL CARIBE

A comienzos del siglo veinte la radio jugó un papel preponderante en la integración cultural entre el Caribe colombiano con Cuba y Puerto Rico. La influencia de la música de estos países fue decisiva para construir todo el legado que poseemos hoy día, además de la inmigración de algunos cubanos hacia los territorios que hoy son los departamentos de Atlántico, Bolívar, Sucre y Córdoba, en calidad de trabajadores en ingenios y hatos de ganados.

El historiador Raúl Porto Cabrales, nos menciona que a comienzos de la década de 1930 del siglo que acaba de pasar, existían unos cabaret en el sector de Torices (Playón Del Blanco) más exactamente donde quedan las instalaciones de la subestación de Electrocosta, entre ellos uno llamado Aires

Cubanos, donde se podían ubicar algunos boxeadores de Cuba para firmar contiendas a peleas con algunos pugilistas de la ciudad, ya que este sitio era frecuentado por estas personas, pero lo interesante era la actividad musical que se producía en relación a los aires cubanos del momento en este recinto comercial, como el Son, el Danzón y otros, además que existían otros cabaret que colocaban música cubana.

5.2 CUBA EN EL CARIBE COLOMBIANO.

El recorrido musical de nuestra Costa Caribe tiene unos nexos inquebrantables con la isla mayor del Caribe: CUBA, la cual ha sido la fuente donde se ha nutrido parte del folclor musical de los departamentos costeños.

El ya fallecido compositor Luis Antonio Escobar en su libro La música en Cartagena de Indias, nos relata las maneras de ser de las culturas sonoras de estas dos regiones, estableciendo unas características muy marcadas de la sociedad cubana y del Caribe colombiano, en especial Cartagena de Indias. La primera era de una estructura social donde imperaba las diversiones y no se podía tener como pecaminosa por dejar a los negros

utilizar sus instrumentos musicales, máscaras y bailes traídos de África en la iglesia; la otra cultura de los negros cartageneros fue reprimida en sus manifestaciones culturales, lo cual no quiere decir que el pecado a usanza de ese entonces se produjera.

Esta visión puede ser cierta en cuanto a la estructura de la institución religiosa de la Inquisición, por su forma de reprimir cualquier vestigio de brujería confundido con las manifestaciones de los negritos traídos del África, todo lo contrarío de Cuba donde parece que hubo laxitud en sus practicas culturales. Quizás es este el motivo de un ritmo más sensual en el baile y sonoridad en comparación con la forma anquilosada de la música cartagenera durante su transcurrir, en especial a finales del siglo XIX y comienzos del XX.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, las influencias cubanas en la música de la Costa Caribe se intensificaron notablemente. Esto se explica por varias razones: en primer lugar, durante este período se acelera la configuración de las culturas musicales criollas en toda América Latina; por otra parte, la música cubana empieza a mostrar rasgos de una fisonomía muy propia con una capacidad de proyección

internacional comprobada por la cubanización de la música mexicana a mediados de siglo con La paloma y tú, proyección que mucho le debía a la rápida expansión de la economía azucarera; finalmente, la música costeña desarrollaba elementos de fisonomía propia con el surgimiento del porro sabanero, apoyado en la acumulación de capital que se produjo en El Carmen y Ovejas a raíz de las exportaciones de tabaco y la prosperidad de la ganadería sabanera, uno de cuyos puntos de exportación fue precisamente Cuba.

La música cubana tenía la ventaja histórica de poder desenvolverse en un país con cierta homogeneidad cultural; ya que los cubanos carecían de camisas de fuerza impuestas por culturas andinas, su música tuvo la oportunidad de consolidarse como expresión nacional. Además, Cuba no sufrió el imperio del vals criollo con la misma intensidad que el Caribe colombiano donde llegó procedente de Venezuela en las primeras décadas del siglo XIX, despertando resistencia en la moral cristiana porque lo bailaban parejas abrazadas. Este vals criollo, ya a finales del siglo XIX, no evidencia la riqueza de los ritmos caribeños que cada día se mostraban con más fuerza y constituyó un obstáculo ideológico para la aceptación de estos

por las clases altas así como para el desarrollo de la música típica de la región.

Los contactos entre Cuba y la Costa Caribe se intensificaron a raíz de los cultivos tabacaleros, los gallos finos y la exportación de ganado por intermedio de personajes como Adolfo Támara, Luis Arturo García y José María Pizarro. Esto significó que la música cubana, más elaborada y consolidada, tendría acceso privilegiado a la tierra del porro, las corralejas y los cantos de vaquería. Allí tendría lugar un encuentro musical del que todavía se sabe muy poco. En los años de 1880 había un clarinetista cubano, José de la Paz, recorriendo los pueblos sabaneros y sinuanos; y como un elocuente síntoma de su influencia está uno de los grandes nombres del porro a finales del siglo XIX y comienzos del XX: José Maria Fortunato Sáez, "el negro Sáez", legendario intérprete del bombardino. En 1881 este mismo "negro Sáez" formó parte de una banda que tocaba en Montería bajo la dirección de Pepe Milanés, otro músico importante de aquellos tiempos y quien pertenecía a una familia cuyos orígenes más remotos podrían, tal vez, situarse en el Líbano pero que había llegado a Colombia procedente de Cuba. Con estas presencias y seguramente muchas otras que aún permanecen en la oscuridad, no debe extrañar que algo de la

riqueza musical cubana se hubiera deslizado hacia el Sinú, en ese entonces el Bolívar Grande: es cosa sabida, por ejemplo, que las instrucciones y finales del porro palitiao suelen inspirarse en los compases iniciales del danzón. Sería interesante establecer, además, si la tradición de buenos trompetistas que tienen los sinuanos y sabaneros acusa la influencia de la tierra cubana, país que sobresale claramente por su versación con este instrumento.

Hacia finales del siglo XIX se genera una importante inmigración cubana a raíz de la Guerra de los Diez Años, primera gran contienda independentista de la isla. En 1872 el gobierno central expidió un decreto de protección a la isla constituyéndose en Santa Marta una Junta Protectora presidida por Manuel Julián de Mier, y, a solicitud de los diputados José Ignacio Díaz Granados, Antonio J. Maya, Luis Capella Toledo, Vicente Noguera Maza y Joaquín Riascos, se expidieron títulos por 18.000 hectáreas de baldíos a favor de los inmigrantes. En marzo de 1876 apareció en Barranquilla un periódico denominado El Eco de Yará, comprometido con la lucha independentista de Cuba y Puerto Rico y dirigido por Eleuterio Cisneros, hermano del célebre empresario cubano Francisco Javier Cisneros, fundador de Puerto de Colombia en 1893. La

colonia cubana en Barranquilla estableció en los años 90 del siglo XIX un club social llamado Club Cubano Rius Rivera que seguramente fue un foco de influencias musicales aún no estudiadas. Posiblemente durante estos años apareció una figura desconocida pero de labor eficaz y discreta en la historia musical de la Costa: la profesora cubana Maria Teddy, quien se estableció en Ciénaga donde organizó una escuela de música y tuvo como discípulo a Andrés Paz Barros, a quien los rumores callejeros describieron como un loco que hablaba con el sol. La obra de Paz Barros es un homenaje a su querida profesora de quien apenas conservamos el nombre; tal vez sea éste el único compositor costeño con una producción sostenida y abundante de sones y danzones, todos ellos inéditos, que duermen el sueño de la inopia en algún cofre familiar, si es que la polilla no se los ha comido todavía. Paz Barros era de temperamento experimentador con una buena dosis de picante: le cambió el ritmo a una tradicional puya indígena para volverla cumbia con el nombre de La Cama Berrochona.

A partir de los 1920's los cubanos empezaron a grabar para las casas disqueras norteamericanas y, en consecuencia, comenzó la exportación de discos de música cubana principalmente hacia

los países de América Latina. En el caso del Caribe colombiano, esto significó un notable incremento de su influencia. De una intervención fragmentaria a través de contactos individuales o localizados se pasó a una intervención global y masiva sobre toda la región con el efecto de modificar radicalmente el gusto musical predominante hasta entonces en la Costa: la música afrocubana desplazó definitivamente los ritmos andinos, europeos y norteamericanos que predominaban en el oído de las clases altas y que ejercían su influjo en los sectores populares. Fue sin lugar a dudas un momento de música costeña, como veremos a continuación.

Los discos cubanos llegaron a la Costa muy posiblemente en la segunda mitad de la década del veinte. No habían listas de éxitos que nos indiquen hoy cuáles eran los sucesos musicales del momento, por lo cual el investigador de historia musical debe recurrir a otras fuentes. En efecto, como no existía industria fonográfica colombiana, los discos eran importados y los periódicos como; El Porvenir, publicaban regularmente las listas de discos recién llegados y ellas nos proporciona hoy valiosas indicaciones sobre las preferencias musicales de la época. No se sabe con exactitud cuando llegó al país el primer disco afrocubano, pero si se ha logrado comprobar que entre

septiembre de 1927 y julio de 1929 llegaron a Barranquilla las siguientes canciones: Son de la loma, juramento, Regálame el ticket, Mariposita de primavera, Luz que no alumbra, Dulce embeleso, Elíxir de la vida, Mujer celosa, El que siembra su maíz, y otras.

En este auge de la música cubana colaboró eficazmente la radiodifusión. La disponibilidad de pastas fonográficas hizo posible su programación por emisoras costeñas logrando una audiencia sin precedentes. Por otra parte, Cuba, pionera de la radiodifusión latinoamericana, se hacia sentir en vivo y en directo durante el día en toda la Costa Caribe, fundamentalmente a través de la CMQ, Radio Progreso y La Cadena Azul, todas de La Habana, a través de la onda corta. La programación musical de estas emisoras era tan influyente que, para muchos de los mejores músicos costeños, escucharla era una inaplazable tarea cotidiana que les proporcionaba inspiración y materia prima para su trabajo. A partir de este momento el aporte cubano fue predominante y absolutamente necesario para producir la música popular más vigorosa con que cuenta el país.

Si nos ubicamos por los lados del departamento del Bolívar Grande encontraremos muchas situaciones de inmigrantes cubanos que influyeron en el desarrollo de la música en esta parte de la Costa Caribe, como empresarios de este departamento que tenían vínculos comerciales con la isla Antillana. ***"El cartagenero don Carlos Vélez Danies tenía en Cuba dehesas con miles de cabezas de ganado de beneficio, y que así mismo unas décadas antes (para 1910), él había importado técnicos cubanos para la instalación, funcionamiento y producción del Ingenio de Sincerin, lo cual nos descorre el velo de por qué subsiste hasta nuestros días en San Basilio de Palenque, un Sexteto de sones cubanos que sustenta su parte tímbrica rítmica en la marímbula."*** [62]

5.3 LA RADIO Y SU INFLUENCIA EN LA MÚSICA CARTAGENERA.

El nacimiento de la radio en el Corralito de Piedra tiene un nombre "ANTONIO –TOÑO- FUENTES", este polifacético hombre, incursionó primero como radioaficionado ***"y en 1932 instaló la***

[62] CAMARGO, Jaime. E, Caribe Soy, pag 109.

Emisoras FUENTES en las instalaciones donde funcionaba la fábrica de productos farmacéuticos Fuentes, de propiedad de su padre. Toño por vía telefónica se conectó al trasmisor que estaba ubicado en un terreno que tenía en el Bosque. Allí construyó una caseta para colocar sus equipos, ubicó la gran torre antena y empezó su carrera como radiodifusor. Hasta 1934 fue una emisora cultural, fecha en la que consiguió su licencia comercial." [63]

El impacto que iba tener la radio en la audiencia y músicos de la ciudad fue decisivo para comenzar a construir una música muy regional, ya que la comercialización de los discos fue más activa y su difusión mayor, por los comentarios que se realizaban en los programas. ***"Sin embargo, para Cartagena y propiamente para la naciente Emisoras Fuentes, las cosas se vieron diferentes. No fue en vano la influencia que se recibió de la música cubana a través de sus radio difusoras continentales y el apogeo en Cartagena de nuestros propios ritmos como el porro, llevados hasta allí por potentados***

[63] PELAEZ, Ofelia y otros, Colombia musical, una historia una empresa, Editado por discos fuentes, Medellín 1996, pag 37.

ganaderos que poco a poco desplazaron las influencias europeas como lo mencionamos anteriormente[64]

Toda esta actividad de radiodifusión de la música en el Caribe colombiano y las inmigraciones de los antillanos, principalmente los cubanos, van moldeando todo esta influencia cubana la cual se evidencia con la presencia física en Cartagena y Barranquilla de grupos musicales como la recién fundada Orquesta Anacaona (1933), el Trió Matamoros (1934), Rafael Hernández y Mirta Silva (1939), La Orquesta Casino de la Playa (1939), y otras, así como la presencia también en Cartagena de una Jazz Band cubana que trajeron en (1939) especialmente para la inauguración del "Salón Aguila". Toda esta muestra y difusión de discos por las emisoras que iban naciendo dejaron una impronta marcada en nuestra música tropical costeña.

[64] CAMARGO, Jaime. E, Caribe Soy, pag 37.

Muchacha dile a Matías
Que me mande el gallo giro
Muchacho dile a Matías
Que me mande el gallo giro

Por que si no me lo manda
Por dios le pego un tiro
Por que si no me lo manda
Por dios le pego un tiro

Dile a Matías
Que me mande el gallo
Dímele a Matías
Que me mande el gallo

Por que si no me lo manda
Por dios que le pongo el guayo
Por que si no me lo manda
Por dios que le pongo el guayo

Mi novia me dijo a mi
Que no fuera parrandero
Mi novia me dijo a mi
Que no fuera parrandero

La respuesta que le di
En la parranda yo muero
La respuesta que le di
En la parranda yo muero

El Gallo Giro: Orquesta fuentes

CAPITULO VI

6. QUE SUENE LA MÚSICA CARTAGENERA

6.1 LA CIUDAD Y SU MÚSICA TROPICAL

Sin lugar a dudas las influencias musicales de las culturas precolombina, europea, africana y Caribeña, jugaron un papel importante en la elaboración de una música muy regional, específicamente en Cartagena, además de otros sucesos que marcaron el desarrollo de una propuesta musical que pervive hasta nuestros días. Ya he mencionado como la radio de Cuba y algunos países de la Antillas Mayores fueron despertando la goma por escuchar en este caso música de otras partes, las cuales vinieron a replantear el derrotero musical de la ciudad.

La década del 30, es el espacio de arranque para desparramarse toda una pléyade de artistas musicales, entre ellos, compositores, arreglistas, intérpretes y desde luego empresarios. Son tiempos diversos en la incorporación de ritmos o propuestas musicales de muchos países, claro está

con la apertura del hombre Caribe de traspasar las fronteras de lo real e imaginario, sin perder su identidad.

6.2 DANIEL ADOLFO LEMAITRE TONO

"Sebastián rómpete el cuero si pretendes la muchacha
Una casa no se arregla con tripas de cucaracha
Busca el radio la nevera y el carrito relumbrón.
Sebastián rómpete el cuero o te quedas solterón.

Ay pobre Sebastián Sebastián rómpete el cuero
Ay pobre Sebastián Sebastián rómpete el cuero
Hoy la cuestión, la cuestión, la cuestión
La cuestión es con dinero, rómpete el cuero
Porque te vas a quedar solterón."

Nació en Cartagena el 21 de enero de 1884. su primeros estudios los hizo en su ciudad natal y luego en el colegio Pinillos de Mompox.

Este cartagenero fue polifacético se les conocen actividades como industrial, publicista, diplomático, alcalde y secretario de agricultura de Bolívar, deportista, pintor, acuarelista, poeta, músico de extraordinaria y variada sensibilidad literaria y

musical, fotógrafo, historiador, escritor, cronista, excelente gastrónomo y pionero de otras actividades.

Dentro de las actividades publicitaria fue el que elaboró uno de los primeros "Jingles", con el fin de promocionar sus productos, más concretamente unos polvos para el cuerpo "No hay como los polvos de Lemaitre"

Parece ser que el primer bolero colombiano fue obra suya con el tema "Niña de los ojos verdes" dedicado a Margarita Irizarri, estando en el nevado del Ruiz; la canción no se gravó pero fue muy escuchada en sus noches de bohemia.

En su repertorio musical hay un sin numero de canciones, siendo una de las más sonadas en su ciudad "Convéncete Pedro Adán" dedicado a monseñor Pedro Adán Brioschi, por su crudo mercantilismo que ejercía y no era visto con buenos ojos por parte de la feligresía.

"Convéncete, convéncete
convéncete Pedro Adán
que el cura que tiene plata
no le luce el baladran".

Parte de la obra melódica de Lemaitre fue recopilada en una antología musical donde aparecen éxitos como: La maluquita, Pepe, Caramelito, José Luis, Negro chambaculero, Monteriana, Mariquita, Yosa - La corcovita, Las muchachas del Sinú, Pepita la chocarrera, Caminito – caimito, Canción de las cigarras, Con mi tiple bajo el brazo, Cuélame el tinto y Corralito beisbolero.

El merengue soledad; el pasillo, Los vampiros, y Los boleros; Con el amor no se juega, Como las olas, Amor callado, Cabrerana, Solita – Solita, Palomita blanca, Tu vives en mí.

De igual manera compuso el himno de Cartagena con música de Adolfo Mejía como también el himno de la Armada de Colombia.

La composición de Sebastián rómpete el cuero, la realiza debido, a una nieta de él, la cual tenía un pretendiente que no le gustaba, motivo por el cual compone la pieza musical siendo éxito en carnavales de Barranquilla de 1938.

6.3 ANTONIO " TOÑO" FUENTES.

Toño Fuentes nació en Cartagena de Indias el 18 de mayo de 1907, siendo sus padres José Maria Fuentes y Dolores López-

TOÑO
FUENTES
y su Guitarra Hawaiana
Fuentes
©10206
CUERDAS
Que lloran
Internacional

Tagle, sus hermanos: Rafael, José, María, Victoria, Rosa, Lola y Antonio. A la edad de 12 años fue enviado a Estados Unidos, Filadelfia, a continuar con sus estudios. Ya Toño era diestro en el manejo del violín, por sus estudios de música con el profesor Francisco Bardi, de origen italiano, de quien aprendió desde los ocho años sus primeras letras. En Filadelfia prosiguió su aprendizaje con el maestro alemán Keiskiel, quien a su vez era el director de la Orquesta Sinfónica de esa ciudad. Seis años después Antonio formó parte de esa agrupación. En el país del norte terminó bachillerato y luego se graduó en administración, e interesándose al mismo tiempo por la electrónica, la acústica, la naciente industria del radio y del disco.

De regreso a Cartagena Antonio se interesa por la radio y funda en el año de 1932 Emisoras Fuentes, la cual sirve para dar a conocer la música cubana en la ciudad, sin embargo lo que más le interesaba a Antonio Fuentes era la industria discográfica y 1934 se convierte en el pionero de la industria fonográfica del país.

Para Toño, era más importante rescatar la música de su tierra o la que interpretaba con su guitarra hawaiana, que copiar el

discurso de algún líder internacional y retrasmitirlo en su estación. Sus primeros trabajos fueron "Dos almas", del argentino Domingo Fabián- también conocido como Don Fabián y "Deuda" al reverso, del cubano Luis Marquetti. Después grabó "Doble cero" de Lucho Bermúdez y "La Vaca vieja" de Clímaco Sarmiento.[65]

Su hija Rosario nos comenta: *"Grababa en acetatos y los despachaba hacia la Argentina, donde le hacían los discos. Luego empezó a prensarlos en Estados Unidos. Desde el principio de Discos Fuentes el sueño de Toño era hacer conocer su música en el exterior y al mismo tiempo que montaba su empresa, viajó constantemente dejando la semilla de su música por donde pasaba.*[66]

Las grabaciones que se realizaban eran bastantes curiosas, ya que había que suspender la programación de Emisoras Fuentes, para darle paso a la grabación. Era difícil que liderara la

[65] PELAEZ, Ofelia y otro, Colombia Musical, Editado por Discos Fuentes, Medellín, 1996, pag 39
[66] Ibid, pag 39.

sintonía en la región, pues don Antonio tenía la fiebre por el disco y por ello, de buenas a primeras, se aparecía en el estudio con varios músicos y empezaba diciendo: la emisora se dañó. En seguida, se dejaba de emitir y él empezaba a grabar. Los estudios de grabación funcionaron en casa del empresario: Primero el edificio Fuentes ubicado en la calle de la Universidad, luego en el barrio Manga y por último en Medellín.

Sin lugar a dudas Antonio Fuentes fue el impulsador de la música costeña, como él mismo lo expresa: ***"De tanto trajinar con grabadoras primitivas de alambre y de acetato en la radio, se me ocurrió grabar la música costeña con toda su crudeza, tal como allí se interpretaba por entonces. Yo hacía 70 discos y muchos títulos los tenía que borrar. Un día me ideé un sistema para obligar a que los pasaran por radio. Le ofrecí a la Tropical Oil Company que grabáramos una cuña presentando un número musical y una vez terminara el tema se anunciaba uno de los productos de dicha compañía. La idea fue aceptada y para mi sorpresa, en vez de una docena de discos que yo pensé me comprarían, me ordenaron 800. Gracias a esto mis discos sonaron por doquier y la música costeña se metió en el interior***

del país. Poco a poco fui inculcando a los músicos que moderáramos los ritmos y que limpiáramos un poco la maleza que pudieran tener. Así se hizo y de ahi en adelante el porro, la gaita, el mapalé, la cumbía y demás ritmos, se convirtieron en locura colectiva.[67]

El aporte musical de Antonio Fuentes es rico e importante, primero con los siete álbumes titulados "CUERDAS QUE LLORAN", la famosa Mucura, Mi cafetal, los pasillos Rafael y Adrianita, y también Very, very well, que en la voz de Carlos Román con la Sonora Vallenata la impuso, y Mi nena, de amplia difusión. Antonio Fuentes sin lugar a dudas ocupa un puesto importante en el desarrollo musical de Cartagena de Indias y Colombia. Murió el 28 de mayo de 1985.

6.4 ADOLFO MEJÍA NAVARRO.

Nació el 5 de febrero de 1905 en el municipio de San Luis de Sincé, hijo del guitarrista y notable cantante Adolfo

[67] Ibid, pag 40.

Adolfo Mejía,

Compositor Colombiano

El Compositor Adolfo Mejia en uno de sus ensayos.

Adolfo Mejía 1955

Mejía Valverde, quien supo inculcarle el arte musical. A la edad de 11 años se traslada a Cartagena de Indias e ingresa a la Escuela Anexa a la Normal de Institutores y desde el comienzo forma parte del coro de San Pedro Claver. Un año después compone su primera obra para piano que titula *Primicias.*

En estos comienzos de su vida musical se matricula en el Instituto Musical de Cartagena y al poco tiempo ya compartía con Ángel María Camacho y Cano el piano de la Orquesta de Francisco Lorduy, a quien remplazó en esta posición en 1923. Igualmente hizo parte como pianista o guitarrista de varias agrupaciones populares como la Estudiantina Revollo que integraban Pacho Revollo en el tiple, el loco Cajiao en la bandolina, Alfredo Ballesteros en el laúd, Víctor Turpín en la flauta y Ricardo García con el propio Mejía en las guitarras.
En esta etapa de su vida compuso mucha y muy buena música popular. Porros, pasillos, pregones, danzas, bambucos, cumbias, boleros, etc. Muy compuestos para piano, divulgados fueron sus dos pasillos, el tango *Aquella vez* y el que dedicara a Candita Rojas *Tiene caché.* La danza *Pincho* en homenaje al gran pianista cartagenero, discípulo de Antonio María Valencia y Agustín "Pincho" de la Espriella Martelo. Los porros *Cartagena es buena tierra,* sobre personajes del barrio donde vivía, San

Diego, y *Corralito beisbolero,* que, con letra de Daniel Lemaitre Tono, hicieron en la década del 40 en honor de nuestra Selección Nacional de Béisbol que ganara un clásico a su rival venezolano en Caracas. Ansioso de profundizar y ampliar sus capacidades musicales, Mejía se traslada a Bogota e ingresa al Conservatorio Nacional de Música y, bajo la dirección de los maestros Gustavo Escobar Larrazábal y Jesús Bermúdez Silva, aprende armonía y contrapunteo.

En junio de 1930 viaja a Nueva York invitado por la Columbia Grammophone Company y por la RCA Víctor para grabar algunos discos que incluían varias de sus composiciones. En 1932 regresa a Colombia se radica en Bogotá y es nombrado bibliotecario de la Orquesta Sinfónica Nacional y nuevamente se matricula en el Conservatorio Nacional de Música donde profundiza sus estudios de armonización con el maestro Gustavo Escobar Larrazábal y de contrapunto y dirección de orquesta con Jesús Bermúdez Silva.

En octubre de 1934, reunidos en la emisora Ecos del Tequendama de Bogotá, donde Mejía trabajaba como pianista, su amigo el poeta y locutor manizalita Leonidas Otálora Gómez le mostró el texto del poema que había escrito como homenaje a

una ciudad que sólo conocía a través de las maravillas que diariamente le escuchaba. Mejía lo leyó varias veces, se sentó al piano y comenzó a armonizarlo hasta concluir la bella melodía del primer bolero que se compusiera a la ciudad de infancia: *Cartagena.*

El 31 de agosto de 1938 Adolfo Mejía gana el Premio Ezequiel Bernal con su obra Pequeña Suite, que fue ejecutada y sirvió de marco a la clausura del Festival Ibero- Americano de Música en el Teatro Colón, con motivo del cuatricentenario de la fundación de Bogotá. Esta producción fue calificada como de estilización equilibrada de nuestros ritmos vernáculos (bambuco, canción torbellino-marcha, y cumbia) que al tiempo que adquieren dimensiones universales, no pierden, ni desvirtúan el sabor propio de estos aires. En virtud de este triunfo el gobierno nacional le otorga una beca en Paris para perfeccionar sus estudios de música en Europa pero, a diferencia de otros colombianos, no ingresa a la Schola Cantorum sino a la Escuela Normal de Música, institución que le consigue varias presentaciones en las emisoras Radio Paris y Radio P.T.T. como ejecutante del piano y la guitarra. A raíz de la segunda guerra mundial parte de Paris a Italia y de allí toma

un barco hacia Río de Janeiro donde se encuentra con su amigo Gustavo Lemaitre Román, quienes parten a Nueva York, donde lo nombran Director de la Orquesta de Jóvenes Americanos.

De nuevo en Cartagena regenta la cátedra de armonía y estética musical en el Instituto Musical de Cartagena; dirige la Banda de la Armada Nacional, funda y dirige por muchos años los Coros de Santa Cecilia. Con sus amigos Guillermo Espinosa Grau, Gustavo Lemaitre Román e Ignacio Villarreal Franco organizan en 1945 la Sociedad Pro-Arte Musical de Cartagena, cuyo objetivo primordial fue el de realizar festivales musicales anuales que hicieran de la Heroica una fortaleza musical en América.

En 1950, unos meses después de dirigir la Orquesta Sinfónica de Colombia en el Teatro Municipal de Cartagena donde figuraron cuatro de sus composiciones, Mejía regresa a Europa y presenta sus obras con éxito en diferentes países.

Al decir de los críticos musicales, Mejía se encerró dentro de su Cartagena y se dedicó a la bohemia social y a la docencia musical. Refiriéndose al trabajo de cierta parte de su obra, Otto de Greiff manifestó: ***"Hubiera sido más vasta en cantidad y***

calidad si realmente no hubiera sido absorbido por el ambiente"[68] Como reflexión antagónica a los comentarios anteriores, en especial a la llamada bohemia social que fue evidente en una etapa de su vida, también es justo anotar que a pesar de la dificultad natural de su entorno cultural, Mejía era un hombre investigador y disciplinado que durante más de diez años se consagró al estudio lingüístico y filológico, y su imagen se volvió familiar en los predios de la Universidad de Cartagena.

El resto de la producción musical de Mejía incluye también las siguientes obras:

Para Piano: *Bambuco en Mi Mayor,* dos preludios, dos pasillos. El tango *Aquella vez, El burrito* (mofa para piano), *Bambuco en Si Menor* (dedicado a José María Samromá), *Campanero, Improvisación, Vals infantil, Tiene Caché* y la Danza *Pincho.* Sin embargo, según lo afirma Enrique Luis Muñoz Vélez en su bien documentado libro *Adolfo Mejía Musicalía de Cartagena,* su obra para piano, desconocida casi toda, anda por ahí de mano en mano sin saber si solo obedece al ambiente bohemio.

[68] DE LA ESPRIELLA, Alfonso, Historia de la música en Colombia, editorial norma, Bogotá 1997, pag 396.

Música de Cámara: *Busca mujer* (cuarteto con piano, basado en un tema popular de Carlos Gómez Padilla), *Poemita* (cuerdas, dedicado a Elizabeth Monschau), *Trío en Mi Menor*(violín y piano), *Ayer* (violín y piano), *Lopezíana* (violín y piano dedicada al Tuerto López), *Acuarela* (cuerdas), *Manopili* (violín y piano), *Burlesque* (viola y piano), *Bambuco para guitarra, Españoleza.*

El aporte más significativo para la ciudad de Cartagena de Indias, fue la letra del Himno a la ciudad.

6.5 ORQUESTA EMISORA FUENTES.

Indiscutiblemente el desarrollo de la música tropical en Cartagena de Indias tiene en Antonio Fuentes, quien entendió que había la necesidad de mostrar el trabajo de los músicos de la región, sobre todo los de el Corralito de Piedra, aprovechando la grabación de muchos temas en su casa disquera, además la formación de orquestas, conjuntos, bandas y grupos musicales que fueron el deleite de la región, la nación y el mundo.

Parece ser que el primer director de la orquesta de Emisora Fuentes fue el joven Lucho Benavides, la cual nació por una necesidad de una agrupación de planta para la radio difusora.

Sus integrantes fueron: Luciano Castro, saxo tenor, Clímaco Sarmiento, alto; Cristo Romero Bermúdez y Manuel de Jesús Povea, trompetas; "Viroly", en la batería; Enrique Camacho, en el piano; José María Crizón, en el bajo, y los cantantes Cosme Leal y Pedro Collazos. Su escenario era el Radio- Teatro de la emisora.

Uno de los temas grabados más sobresalientes fue: "Pollo pelongo".

La orquesta se reestructura y se convierte en una cooperativa; sus integrantes reciben el salario y una especie de regalía por las grabaciones. Con el tiempo los músicos también se cambiaron, y entraron Juancho Esquivel en la dirección; Rubén Lorduy, piano; Nicolás Castro, batería; José María Cruz, bajista; Fernando Porto, tumbadoras; Roberto Lambraño, Orlando Fortich y Armulfo Polo, trompetas; José María Montes, trombón; Juancho Esquivel, Clímaco Sarmiento, Néstor Montes y Luciano Castro, saxos; y los cantantes, Remberto Brú y Carlos Gómez.

La producción discográfica fue extensa, sin embargo, los aires más sonados fueron; "El caballo alazán", "El toche con la

cotorra", "Mamá cómprame un avión" y "Pregones de Cartagena".

Posteriormente, algunos músicos de la Orquesta Melodía se fusionan con la agrupación y graban temas entre ellos: "La mano descompuesta", "El clarinete de Simón" y "El gallo giro".

La orquesta durante su existencia sirvió para acompañar las presentaciones de artistas extranjeros que visitaban la ciudad como. Libertad Lamarque, Pedro Vargas, Leo Marini y otros; al igual que también fue orquesta de planta del hotel Caribe y otros sitios como el Balneario Cartagena. Su fama se extendió al exterior y era contratada en diversos países con el fin de realizar giras a Panamá, Venezuela y Centro América.

6.6 LA SONORA MALECÓN CLUB.

Dentro de las sonoras extranjeras que más aceptación han tenido en Cartagena, está la Malecón Club, por donde pasó una constelación de estrellas que deleitaron a sus seguidores, entre ellos Charlie Figueroa, nacido en San Juan de Puerto Rico y fallecido el 27 de noviembre de 1958 a la edad de 24 años. Fueron contactados por Antonio Fuentes, quien graba las

siguientes melodías de la autoría del maestro José Barros: ; "Desgraciadamente", "Negra fatalidad", "A buen precio", "No pises mi camino", "Busco tu recuerdo" y "Como tú reías".

Otro grande que grabó con la Malecón Club fue Lucho Lambis, músico cartagenero que nació el 5 de noviembre de 1964, entre ellos los temas "Picara", "Prisionera de la soledad", "Donde estás" y otros más. Lambis ejecutaba instrumentos como la guitarra, el acordeón y la flauta.

6.7 LOS TROVADORES DE BARÚ.

Mantener para ese entonces las orquestas era muy costosa, por lo que Toño Fuentes decide formar un conjunto musical en 1946, llamándolo Los Trovadores de Barú, integrado Juancho Esquivel, clarinetista; el argentino Joaquín María, Clímaco Sarmiento y el guitarrista Efraín Torres; también Justo Velásquez, Lucho Rodríguez y los cantantes, Remberto Brú y Víctor León. En algunas ocasiones se integraba Toño Fuentes con su guitarra hawaiana.

Los temas que grabaron fueron muchos, pero entre los más escuchados están: "Tristezas del alma", vals; "Víspera de año nuevo" (Guillermo Buitrago), "La tanga chata" y "Juanita la maicera"(José Barros).

Para 1952, canciones como "Carnaval", "Dos claveles", "El ron de vinola" y "El tiburón de Marbella", se graban y son éxitos.

6.8 LA SONORA DINAMITA.

La Sonora Dinamita apareció en 1960 por iniciativa de Antonio Fuentes, con una pléyade de artistas de la Costa Caribe, entre ellos; Lalo Orozco, en el piano; Clodomiro Montes, en la batería; Saúl Torres y Ángel Matos, en las trompetas; Pedro Laza en el Bajo; Guillermo Martínez, en la guitarra; Gil Cantillo, en el tres; Poli y Mono Martínez, en los coros y Enrique Bonfante, en las congas; Con primeras voces de Lucho Argaín y el Chamaco.

Entre los cantantes más exitosos de esta agrupación estuvieron Lucho Argaín, con temas como "Del montón"; Armando Hernández, Bobby Ruiz, Juliette, la India Meliyará, Leydy, Louis

Towers, Margarita Vargas, Mónica Guzmán, Nando Malo, Rodolfo Aycardi y Zoila Nieto.

Se podría mencionar que el repertorio de canciones que más ha sido escuchado es: "Yo la vi", "Mayén rayé", "Para que bailes tú", "Café con ron" y "Del montón". Esta orquesta colombiana ha sido una de las que más acogida ha tenido en el exterior, llegándose a establecer en forma permanente en México donde se ubicaron por más de 20 Años.

6.9 REMBERTO BRÚ, EL "CICLÓN DEL CARIBE."

Nace el 4 de marzo de 1924 en la ciudad de Cartagena de Indias. A la edad de 10 años ya se interesaba en escuchar y observar a su padre, tíos y vecinos, tocar el piano y la guitarra en las famosas medias noche de su tierra natal, que no era más, que tomar chocolate con galletas en su residencia de la calle Larga del barrio Getsemaní. Después de lo relatado, se levantaba de madrugada a pulsar el piano.

Unos años más tarde su familia se traslada a una residencia ubicada en la calle del Espíritu Santo del mismo sector, e ingresa como sacristán a la iglesia de la Trinidad y participa en el coro, entonando algunos cánticos en latín.

Durante su adolescencia se situaba en el atrio de ese templo a estudiar con algunos amigos y después de terminar esa actividad comenzaba a cantar. En una tarde cualquiera Juan Zapata Olivella, periodista, escritor, un tanto mayor que él, pasa por el lugar y observa sus cualidades y lo invita a participar en un programa que dirigia en la Radio Colonial llamado "Casando estrellas". Brún acepta, participa y gana el primero, segundo y tercer puesto, recibiendo como regalos un par de zapatos premier y una caja de polvos del Japón.

Frente a esa emisora se hallaba una peluquería que atendía Domingo Zárate, quien tenía una orquesta y al escucharlo cantar le ofreció que se integrara a ella, siendo la primera agrupación que lo acogiera. Así lo refiere él: "vea compadre me gané seis pesos en un toque de un baile en El Cabrero en el año de 1944. Compadre eso era un poco de plata."

Posteriormente ingresó a la orquesta de Radio Colonial, siendo administrada la emisora por Rafael Calvo y el director técnico de la radio era Sansón Vellojin, creador del famoso porro "Los peloteros", en compañía de Eusebio Montesinos.

Más tarde Toño Fuentes lo escucha interpretar un mapalé que se titulaba "La hija de la niña Juana" y le propone cantar con la orquesta de la Emisora Fuentes. Con ella graba un exitazo que se llama "Pregones de Cartagena".

Con esta agrupación estuvo vinculado por cinco años (1945-50), luego integra el Conjunto Miramar, dirigido por el maestro José Barros, más tarde a la Fuentes, cuando esta se reorganiza.

En su trajinar artístico toma rumbo a Medellín y canta con la orquesta de Alex Tovar; se ubica más tarde en Bogota y es el cantante del grupo dirigido por el maestro Francisco Cristancho, que actuaba en la wiskería Saus Souci, cuyo propietario era el indio Duarte.

Su regreso a Cartagena se produce en el año de 1953 y el señor Víctor Nieto Núñez lo llama para crear el Conjunto Miramar,

hasta que crea su propia orquesta llamada los Pipiolos, estableciendo su base en el hotel Caribe.

Brú tuvo vinculaciones artísticas con orquestas de Centro América, sobre todo con las salvadoreñas, participando con esas agrupaciones en la inauguración de la televisión de Colombia

Su vida artística culmina al lado del maestro Pedro Laza, no sin antes pasar por la Orquesta Melodía.

Los temas más sonados de este gran artista fueron: "La hija de la niña Juana", "Los peloteros de Cartagena", "Pregones de Cartagena", "A la carga con Gaitán", " La múcura", "La barrita de caña", "El Camaján" y "El caballo alazán".

Se retira Remberto Brú de la actividad musical a raíz que se recibe como químico farmacéutico de la Universidad de Cartagena y comienza a trabajar como profesor de ese alma mater.

6.10 El MAESTRO JOSÉ BARROS.

Nació en El Banco Magdalena el 21 de marzo de 1915. A pesar de no ser cartagenero ha jugado un papel importante en la música de la ciudad.

El maestro Barros después de haber prestado el servicio militar crea su primer grupo musical en Barranquilla. Luego se traslada a Segovia Antioquia, para trabajar como minero donde le va muy mal. Pasa a Medellín y Cali donde crea su famosa canción "Dos Claveles", más tarde parte a México donde lo deportan y va a parar a Cartagena de Indias, en donde hace parte de los Trovadores de Barú, la orquesta Malecón Club le graban con la voz de Charlie Figueroa, algunos temas de su creación que fueron acogidos con mucha amplitud.

Dentro de su repertorio de composiciones se pueden enumerar; "El gallo tuerto", "El patuleco", "La piragua" y otras.

6.11 PEDRO LAZA.

Nace el 2 de diciembre de 1904 en la calle de Gastelbondo, barrio de la Catedral en Cartagena de Indias, y muere en 1980.

Sus primeras labores fueron en el periódico de la Costa donde aprendió graficas y en 1928 trabaja en la Imprenta Departamental.

A la edad de 17 años sintió admiración por unos vecinos que tenían un trío, donde el encargado de la bandurria era Abraham del Valle. De este músico, aprendió con solo verlo y ejecutar el instrumento, él mismo construye su bandurria, utilizando sus conocimientos de ebanistería.

Cuatro años después crea su primer grupo musical, un trío de cuerdas integrado con Antonio Conde en el Tiple y Fernando Barrios en la guitarra.

Después de seis años de existencia del trío, nació la Estudiantina Bolívar en 1932, con Miguel Lorduy, Antonio Conde, Rafael Piñeres, José Miguel Martínez, Ramón Puello y Gabriel Woodbaine, interpretando pasillos, valses, porros, mapalés y fandangos.

Pedro Laza se perfeccionó en el contrabajo. En 1936 comienza a organizar un grupo musical, que toma forma en la orquesta La

Nueva Granada la que dura cuatro años, grabando para Discos Fuentes, "El aguacate".

En 1952 fundó la Sonora Pelayera que más adelante se llamó Pedro Laza y sus Pelayeros, contando con músicos de la talla de Rufo Garrido y Crescencio Camacho.

Daniel Santos el "viejo anacobero", grabó con Pedro Laza, los temas como "El regreso de Juan", "El vapor Ana Román", "Panamá me també", "Carolina caró" y " Massa massa", en una de sus visitas a Cartagena a mediados de los 50-

Entre los éxitos que inmortalizaron a Laza se encuentran "El sebú" y "El mochilero".

6.12 CLÍMACO SARMIENTO.

Nació en Soplaviento, Bolívar, en el año de 1916 y muere en 1985. A los 15 años de edad creo su primera composición titulada "La Siria libre" y luego se fue a vivir a Cartagena de

Indias en donde recibe clases de clarinete del maestro alemán, Vickmer.

Cuando se proyectaba el cine mudo, trabajó para hacer la música de fondo con su clarinete en las películas que se proyectaban. En la película "El hombre de las tres caras" vio en primera fila llorando a una mujer, y así se inspiro en su obra "Tres lagrimas".

Con el correr del tiempo integra la Orquesta de Lucho Bermúdez, la Orquesta No. 1 del Caribe, la Orquesta de la Emisora Fuentes y los Trovadores de Barú. Fue el arreglista de las canciones que se grabaron con la visita a Medellín del jefe Daniel Santos. En 1959 fundó su propia orquesta y dentro de los aires más sonados está "Pie pelúo", que surge a raíz de una mujer que trabajaba en un bar y a media noche, cuando sonaba el clarinete del maestro Sarmiento, la copera se despelucaba bailando a la vez que mostraba un lunar de pelos que tenía en una de sus piernas. Eso dio lugar a que naciera la canción.

6.13 LUCHO ARGAÍN.

Vino al mundo el 20 de enero de 1927 en la calle San Juan del barrio de Getsemaní. En 1944 Julián Machado un invidente que ejecutaba la guitarra y la violina, lo introdujo en el mundillo de la música como cantante y maraquero. Tenía 17 años.

Más tarde, con el propio Machado grabó en 1956la canción "Las cosas de Goya" en 45 revoluciones por minuto en discos Curro-Fuentes, figurando en el reverso "Garrochona". Después siguió con Discos Fuentes a través la de Orquesta de Pedro Laza, e incluso cedió una canción a Daniel Santos para que la imprimiera con Laza, llamada "El regreso de Juan".

Con la Sonora Dinamita comienza un derroche de éxitos tales como "Yo la vi", "Mayén rayé", "Si la vieran"; en su segundo L.P. aparecen "Ay, ay, ay" y "No me dejes solo"; en el tercer L.P están, "La vieron llorar", "No me quejo" y "Sonia quiere un son", entre otras.

Después pasa a hacer parte de los Corraleros de Majagual en 1961, grabando temas como "Mirían Sofía", "Bacosó", "Majagualera" y otros.

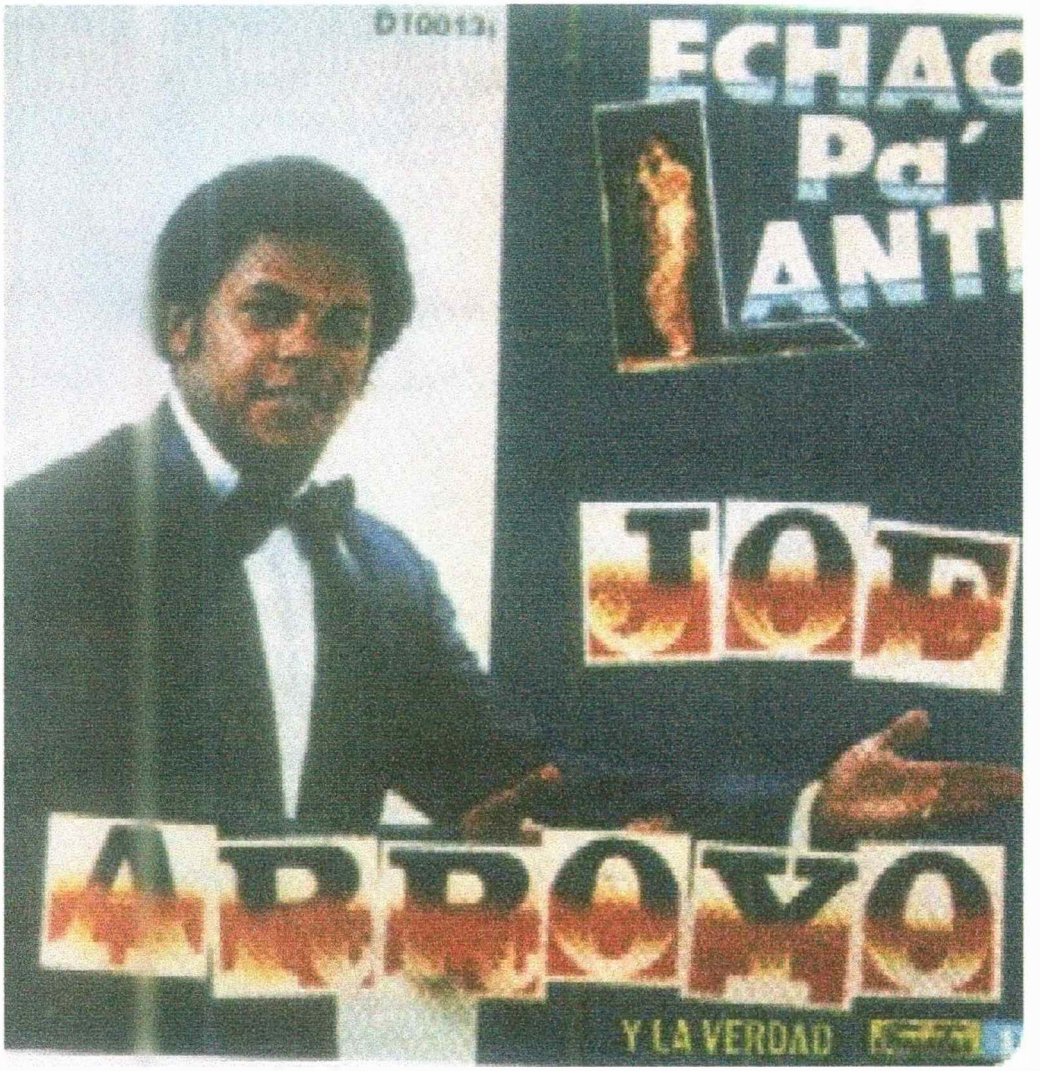
Dentro de los aires exitosos están: "Se me perdió la cadenita", "Del montón", "Coquetona", "El getsemanicense", componiendo grandes melodías como "Cumbia barulera", "La cumbia nació en Barú", "Pobre muchacho".

6.14 ÁLVARO JOSÉ ARROYO "EL JOE".

Nació el 1 de noviembre de 1955 en la ciudad de los indios Kalamarí. Se inició en el canto a la edad de 8 años con una presentación en el colegio Santo Domingo, sin embargo, antes, vendiendo agua por los barrios de su tierra natal, introducía la cabeza en la tarros para autoescuchar su voz, le llamaban "El cantante del tarro"

En su primera presentación que realiza, lo escucha el profesor de música "Mincho" Anaya y lo lleva al grupo que actuaba en el hotel Americano.

La voz aguda del Joe fue el tiquete de entrada para cantar en los bares burdeles del sector de tolerancia de Tesca en Cartagena. Con el fin de ayudar a su madre, y en el día, lo hacia en el coro del colegio de los curas, hasta que se descubrió en el plantel la actividad que realizaba en la noche, por lo que


ECHAO
Pa'
ANT
JOE
ARROYO
Y LA VERDAD

fue expulsado. Hay una anécdota con un profesor del cantante que se encontraba en un cabaret de la zona de tolerancia, que al ver cantar al Joe en ese lugar se le acercó y le pregunto: "¿Usted qué hace aquí? Este no es un sitio para un menor de edad". El Joe le contestó: "Tampoco para profesores".

Después de cancelar sus estudios por su pobreza se marcha a Sincelejo y Barranquilla, donde canta con la Orquesta La Protesta en el año de 1970.

En 1971 lo escucha Isaac Villanueva, y Discos Fuentes lo invita a cantar con Fruco y sus Tesos; con quien comenzó a grabar temas como, "Cara de payaso", "Lloviendo", "El caminante" y "Tania". Esta ultima fue la primera melodía que cantó con Fruco. Su éxito fue tan grande que muchas orquestas querían tenerlo en su Staff de estrellas, entre ellos The Latin Brother, donde pegó éxitos como; "Dos caminos" y " Patrona de los reclusos"; de igual manera graba con la Orquesta Lideres canciones como; "Los barcos de la bahía" y "Rosa Angelina".

Para 1980 funda su Orquesta La Verdad en la ciudad de Barranquilla, donde ha alcanzado grandes éxitos en países

como Puerto Rico y República Dominicana y ciudades como Miami y Nueva York.

"El periódico The New York Times escribe el domingo 6 de mayo de 1990, lo siguiente respecto del Joe: "Desde que Joe formó su propio grupo ha ampliado su música y ha incluido elementos de todos las partes del Caribe, Colombia y África. En su primer álbum en entrar a Estados Unidos en 1988" Fuego en mi mente" y su segundo "En acción", Arroyo saltó de la salsa al merengue, a la soca, al zouk y a la cumbia (música afroindigena-española de su tierra). Ningún otro artista del Caribe cabe en tanto territorio".[69]

La sobresaliente voz de Joe es la que mantiene cautiva a la audiencia internacional, Arroyo podría cantar tranquilamente en cualquier iglesia de negros de Estados Unidos, al lado de Al Green. En una presentación, cantando a capella como lo hace en la canción "A mi Dios todo le debo" Arroyo levantó a sus oyentes en El Palladiun, en Manhattan, y los seguidores respondieron lanzándose unos a otros en el aire.

[69] PELAEZ, Ofelia y Otros. Colombia Musical, Editado por Discos Fuentes. Medellín. 1996. Pág. 201

6.15 A MÍ QUE PONGAN SALSA.

"En 1970 apareció en los escaparates de las tiendas de música de varios países del Caribe y los barrios latinos en los Estados Unidos, un disco con la siguiente carátula: un joven medio rubió -cano- con pinta de rockero, hace dedo(pide = pon= en Puerto Rico, =chance= en Colombia o =aventón= en otros países) en una polvorienta carretera típica del subdesarrollo tropical. Está presto a ser recogido por un grupo de símpáticos mulatos fanfarrones en un flamante convertible. La carátula llevaba también impresa el título de la producción. De Panamá a Nueva York, Pete Rodríguez presenta a Rubén Blades."[70]

El éxodo de unos artistas cubanos y puertorriqueños, a la ciudad de Nueva York, marca el desarrollo de una propuesta musical diferente, sin perder la influencia de la música de las Antillas, sobre todo la de Cuba. Es precisamente en los barrios latinos de la ciudad de los rascacielos donde nace la salsa, que no era más que unos arreglos rítmicos de los aires cubanos y

[70] Quintero r, Angel. Comunidad y sociedad en la expresión musical del Caribe hispano. El desafío salsera a la cultura global, Editorial gente nueva, Barranquilla 1999,pag 201.

Puertorriqueños: Danzón, Son, Plena, Bomba y otros. Sin embargo, a mediados de los 60 en la jungla de cemento hay un movimiento que se estaba forjando que se denominaba Salsa. Esta propuesta musical ocasionó una serie de controversia por su autenticidad.

Las letras de las canciones evocaban toda la cotidianidad de las ciudades latinas, las costumbres de sus gentes son plasmadas como testigos de esa latinoamericanidad que seguía viva en estos músicos. A la vez, esta nueva ola musical era una forma de protestar, quizás por las muchas injusticias sociales de sus países, lo cierto es que esta música o ritmo pegó en los oídos de los melómanos del Caribe, y otras partes de nuestra aldea global.

Si bien es cierto que la salsa como propuesta musical se populariza y empieza a aparecer en las tiendas disqueras con todo su furor publicitario a principio de los años 70, como lo describe Ángel Quintero; en Cartagena de Indias se escuchaba en los picós y emisoras a mediados de 1960, claro que con cierto resquemor de una élite social que no aceptaba esta propuesta musical de mulatos y mestizos de las Antillas

Mayores, incluso esta música era sinónimo de gente vaga, de mala calaña.

Gabriel Pico Pupo nos relata que para 1960 entran los primeros discos de salsa a la ciudad de Barranquilla, por los buques que venían del exterior, principalmente del Caribe y Estados Unidos de Norteamérica. Luego se introducen a la Ciudad Heroica, y comienza a escucharse en los picós como la "La clave de oro".

En la ciudad se levantaba un grupo de salseros y por supuesto el señor Pico Pupo hacia parte de éste con el sonido más fiel. Así como lo define él, representado en la maquina de producir sonido musical, como "El safari", construido por el técnico en radio Manuel Torres, existían otros picós como "El Wuatusi" de Jerónimo Acosta.

La salsa se comienza a escuchar en la ciudad con interpretes como: Joe Cuba, Edie Palmiere, Willy Colón, Jhony Ventura, el disco "El Negro y Ray" de Ray Barreto, es con el que se identifican toda una gama de salseros de nuestra urbe, más concretamente la clase popular que la escuchaba, ya que la élite era timorata, que le gustaba e incluso la escuchaba a escondidas, pero en sociedad no la aceptaba.

Esta propuesta musical cambia el oído de la ciudad al aparecer músicos como Michi Sarmiento, Hugo Alandete y Juan Carlos Coronel, entre otros.

La salsa logra penetrar a todas las capas sociales a mediados de 1970. En la actualidad existen varios sitios para escuchar, bailar y gozar de esta música, rumbiaderos como " Donde Loteau", "Safari", "Quiebra Canto". En la radio se trasmite un programa musical los domingos comentado por Cheo Romero que se llama "Salsa y Playa", el cual tiene una gran sintonía en la ciudad.

6.16 FESTIVAL DE MÚSICA DEL CARIBE.

" O Le, le,
o la, la
si si
Colombia,
si, si
Caribe

La música del Caribe
Ya tiene su festival
En Cartagena de Indias
Lo vamos a celebrar

Y llegan de todas partes
Con música y alegría

Presentándonos su arte

Con amor y simpatía

Que sabroso está

Coro

El Caribe festival

He ye vamos a gozar

Coro

El Caribe festival

Negrita vamos a bailar

Coro

El Caribe festival

He chico vamos a celebra

Coro

El Caribe festival

Jamaica trajo el Reggae

Panamá su Tamborito

Trinidad el Calipso

Y la Bomba Puerto Rico

Merengue Dominicano

De Cuba Rumba y el Son

La Pikin de Martinica

Alegran el corazón

Cumbia pa´ gozá

Coro

El Caribe festival

He ye Plena pa´ bailá

Coro

El Caribe festival

He ye le vamos a vacilá

Coro

El Caribe festival

He música y sabó

Coro

El Caribe festival

La gaita mar caribeña

Y la Cadencia de Haití

El Zoca de Monsserate

Todo eso es para ti

Y baila guasi Changó

Y que viva San José

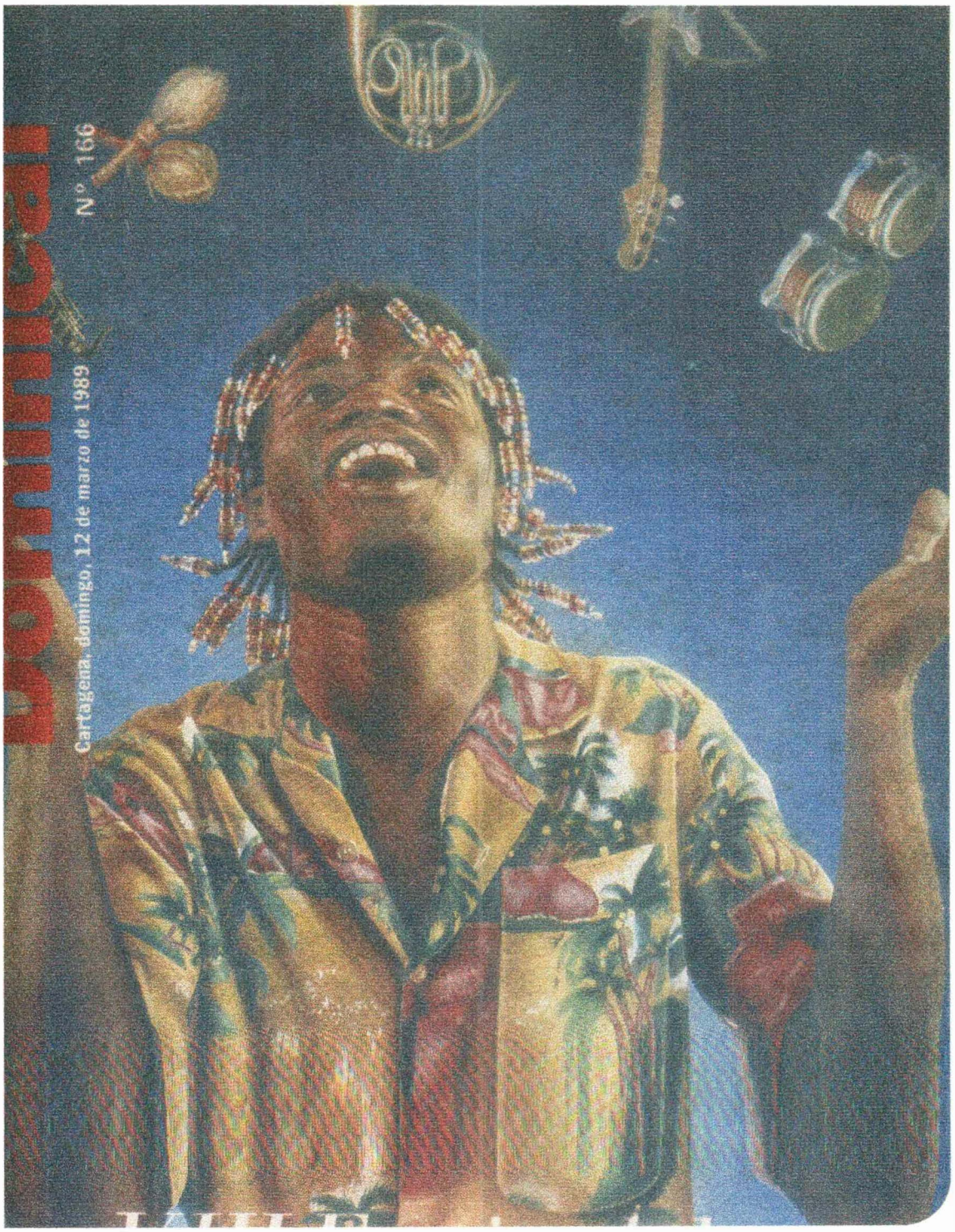
Babalú y Yemayá

Y el culto a Mayombé

Coro

El Caribe festival

Tema: Colombia Caribe
Autor: Francisco Zumaque



Octavo Festival De Música Del Caribe

El Festival de música del Caribe se realizó quince veces, con la presencia de muchos grupos musicales del Caribe continental e insular, trasformando el imaginario musical de la ciudad amurallada. Todo ese crisol de razas y ritmos del Caribe, disparó la creación de muchos grupos musicales de la urbe, sobresaliendo en la nación, la ciudad Amurallada como, una de las más musicales y renovadora de éste genero.

La primera versión del festival se realizó el 17 de Marzo en el año de 1982. Los grupos que participaron en esta versión fueron de Haití, Compagnie Folklorique; Costa Rica, Con Gaviota; Dominica, con Bell´s Combo; Islas Vírgenes, con Milo y The King and Moko Jumbies; Jamaica con Freddie Mc Gregor; Panamá, con el Ballet Folklorico Nacional; Tommy Olivencia y su Orquesta, por Puerto Rico; también República Dominicana, con su Ballet Folklorico Nacional. Y junto a ellos, por Colombia Niche, Bahía Sonora, Doble Poder y Orquesta Colpuertos de Colombia.

Los tres primeros festivales se realizaron en la plaza de la Serrezuela, la cual se utilizó años más tarde para el rodaje de la película Crónica de una Muerte Anunciada.

El festival es un gigantesco mercado musical que además de servir para lanzar y confirmar en el estrellato, rinde homenaje a los más granado de nuestro folklor.

En el primer festival, 1982, Alejandro Díaz; en 1983 Alejandro Duran, en 1984 a Lucho Bermúdez, en 1985 a Francisco Zumaque, en 1986 a Pacho Galán; en 1987 a José Barros; 1988 los Gaiteros de San Jacinto: José Lara, Catalino Parra y Toño Fernández.

En 1989 Estersita Forero y Estefanía Caicedo; en 1990, Antonio María Peñalosa; 1991, Sofronin Martínez Heredia; en 1992 Alejandro Obregón, Rafael Escalona, Gabriel García Marquez; en 1993, Álvaro José Arroyo "El Joe", Delia, Juan y Manuel Zapata Olivella.

En 1994 Edgar Perea y Cristóbal Díaz Ayala; en 1995, Andrés Landeros, en 1996, Rafael Campo Miranda.

En lo que a pintura, se refiere es todo un suceso del afiche promocional de cada año, que se inicia en 1982 con "El Nacimiento del Festival de Música del Caribe", de Alejandro Obregón.

UNIVERSIDAD SIMON BOLIVAR

En 1983, "Rumba Caribe" de Cecilia Herrera; en 1984, "Caracol Caribe", de Enrique Grau; en 1985, "Éxtasis Caribe" de Roario Heinz; en 1986, "Frenesí Caribe" de Jean Pierre Accault; en 1987, " Golpe de Caderas" de Darío Morales.

En 1988, "Gaiteros de Cumbiamba" de Héctor Roja Herazo; en 1989, "Magia Caribe" de Ruby Rumie; 1990, "Espíritu del Caribe", de José Quintero; en 1991, "Fiesta del Amor" de Jean Pierre Accault y cecilia Herrera; en 1992 "La Chabola Chevere" de Arnulfo Luna.

En 1993 "Fantasía Caribe", de Miriam Llamas; en 1994, "Doña Conga la Candelosa" , de Leonardo Aguaslimpias; en 1995, "Ascenso" de Bibiana Vélez; y 1996 "Congalería" de Leonardo Aguaslimpias.

El festival número cinco se realiza a partir del 21 de marzo de 1986, participando el cantante Ramón Chaverra por Colombia, famoso por su tema "Patacón pisao"; por Venezuela, el grupo Daiquiri; por República Dominicana, Parada Ocho; por Haití, Coupe Claue; de Nueva York, Caribe All Star.

Para la versión décima del festival, se realiza el Primer Foro de Periodistas de Música, donde participan investigadores como: Cesar Pagano, Sergio Santana, Karen Jefferson, Doug Adrianson y otros, con el fin de darle un sentido académico al festival de música.

La participación de las orquestas y músicos estuvo a cargo del flautista Cilla, de Martinica; Fredy Maccgregor, de Jamaica; Alston Beckett, de Saint Vicent y X-A-Dus, de Las Granadinas.

El décimo segundo festival, se realizó en homenaje a Álvaro José Arroyo, participando grupos como: Machine de, Haití; Sister Coral, de Jamaica; Spicé y Co., de Barbados y La Unión Sanluiscera de Cuba, entre otros.

El festival comenzó a tener sus problemas de orden administrativo, realizando el último espectáculo con el número quince a partir del 23 de marzo de 1995, participando los grupos: Shades In Steel, de Trinidad; Grupo Raices, de Colombia; Mystic Revealeis, de Jamaica y krofyah de Barbados.

Con la realización de los festivales de música del Caribe, la posibilidad de renovar la musicalía de la ciudad fue grande, la

aplicabilidad de ritmos del gran caribe insular y continental, fue decisivo en la rítmica de la ciudad, influenciada por la música afrocaribe de zonas urbanas y campesinas de Cuba, Puerto Rico, Haití, Venezuela y otros países.

La mezcla musical se notó con trabajo de Juan Carlos Coronel, Viviano Torres, Joe Arroyo, orquesta Monumental del Caribe y Otros; los cuales cambiaron los compases, cadencias, ritmos y letras de la vieja data de la música tropical Cartagenera.

Aparecen situaciones diferentes en la musicalía de la ciudad, donde sus imaginarios se abren a la avalancha de información musical de los grupos del extranjeros (Caribe) e incluso del África. Estas imágenes que se asocian al Caribe y Africa, en la pequeña Aldea que es Cartagena se impregna a su pasado y presente. Aquí la conglomeración de otras imágenes se reflejan con la música por ejemplo proveniente de Haití, Trinidad y Tobago y otros países; lo cual va reconstruye unos imaginarios musicales diferente de la ciudad, ósea, una ciudad más caribeña que aglutinó nuevas propuestas para poder competir con las otras urbes de la gran aldea **"Por discutibles que parezcan ciertos usos comerciales de bienes folklóricos, es innegable que gran parte del crecimiento y la difusión de las**

culturas Nacionales se debe a la promoción de las industrias del disco, los festivales de danzas, las ferias que incluye artesanías, y, por supuesto, a su divulgación por los medios masivos".[71]

La pregunta sería; ¿Se acabó lo popular del folclor de la ciudad amurallada?.

Responderíamos que no; que lo popular esta ahí, eso si con cambios para poder hacer de la música algo competitivo, que enriquezca lo folk; además, de las vivencias que no han desaparecido de las clases populares, urbanas y campesinas. Desde esta perspectiva el folklor de Cartagena de Indias desde lo musical ganó con el Festival de Música del Caribe, porque permitió que se conociera toda el acervo musical del caribe nacional e internacional, por ende, se fusionaron más tarde ritmos de ésta gran región. **"Los hechos folklóricos son populares porque corresponden a la civilización tradicional y concepción del mundo y de la vida de las masas populares. Son colectivos porque son comunes a una colectividad que los usufructúa y**

[71] GARCIA CANCLINI, Néstor. Culturas Híbridas, Editorial Grijaldo. 1990 México. Pág. 202

trasmite"[72], en este caso se apoderaron los músicos de la ciudad de la tradición folklórica del gran caribe y se usufructuaron presentando ritmos diferentes a los de antaño, los cuales se escuchan hoy en día por toda la aldea global.

Creemos que el termino popular que emplea García Canclini es valido para todo este proceso musical que se articuló con éste festival tan importante para Cartagena **"La definición comunicacional de popular abandona también el carácter ontológico que le asignó al folclor. Lo popular no consiste en lo que el pueblo es o tiene, sino lo que le resulta accesible, le gusta, merece su adhesión, o usa con frecuencia"**[73]

La transculturación musical que se dio en la ciudad fue decisiva para la elaboración o renovación de la música en ésta urbe; a partir de aquí, se proyectó toda una propuesta folklórica musical desde las clases populares Cartageneras, que invitan a bailar y a pensar a sus oyentes **"todos estos usos de la cultura tradicional serían imposibles sin un hecho básico: la continuidad en la producción de artesanos, músicos, danzantes y poetas**

[72] OCAMPO LÓPEZ Javier, El folclor y los bailes típicos colombianos. Manizales Colombia Pág. 9
[73] GARCIA CANCLINI, Néstor Culturas Híbridas Editorial Grijalbo. 1990. México Pág. 242

populares, interesados en mantener su herencia y renovarla. La preservación de éstas formas de vida, de organización y pensamiento se explica por razones culturales, pero también, como dijimos, por los intereses económicos de los productores que buscan sobrevivir o aumentar sus ingresos" [74]

Fue éste evento musical muy importante, porque permitió cambiar la visión musical de la ciudad y acercarnos a los ritmos del gran Caribe, con el fin de proponer una musicalia nueva en la urbe. Por último, la organización del evento fue dirigida por Antonio Escobar Duque"El Mono" y Paco de Onis, entre otros.

6.17 MÚSICA AFRICANA EN CARTAGENA DE INDIAS SIGLO XX

El fenómeno de la música africana en la ciudad de Cartagena de Indias es de vieja data, sin embargo, durante los últimos 20 años ha tomado asentamiento una rítmica musical en la ciudad, la cual tomó aportes musicales del continente africano y los insertó en la cotidianidad de sus habitantes, sobre todo en las

[74] ibid. Pág. 202 - 203

clases marginadas con el fin de ganar los espacios que le han sido negado durante la historia de la ciudad. Ha sido la música la vía expedita para proponer nuevos imaginarios musicales, que en un determinado tiempo pueden ser pasajero, pero lo cierto es que ha despertado un furor musical en las clases populares, como la forma de reivindicar sus espacios socio-económico y culturales.

La ciudad de Barranquilla por condición cosmopolita ha jugado un papel importante en la comercialización y escucha de la música africana. ***"A mediados de los años 70 el gusto musical de los barranquilleros amantes de la salsa y la música tropical que se bailaba en las verbenas, escenario natural de estos sonidos populares tuvo un giro vertiginoso: de África irrumpió un ritmo cargado de mucha percusión, con voces y vibraciones que recordaban las danzas triviales de las películas de Tarzán, pero sobrado de sabor y melodía".***[75]

[75] EL TIEMPO, Donaldo García, el alma por un disco ,Bogota, 10 Junio del 2001.

Estos ritmos musicales sonaron por más de una década en la Arenosa, por medio de los "picós" que colocaban el sabor en las fiestas de los barrios, además de emisoras como Radio Olímpica y Radio Piloto. Inicialmente fue música de países como Costa de Marfil, Guinea, Zaire, Congo, entre otros, pero también se incluyó música de las Islas del Caribe. Esta propuesta musical tuvo un nombre no solamente en la Puerta de Oro, sino también en la Ciudad Heroica y se llamo Donaldo García.

El primer disco africano que ingresó a Barranquilla fue 'El Cucú', del Long Play 'Rumba Lingala', el cual fue traído por el señor Ernesto Corales, quien trabajaba en Äfrica. Su hijo del mismo nombre le prestó el disco a Cristóbal Ruíz, primer propietario del picó Sibanicú, quien lo popularizó en las verbenas.

La fiebre por la música africana transcendió a Cartagena, ya que muchos dueños de picós como El Conde, El Guajiro, El Lago Azul, El Ciclón, cuando llegaba Donaldo de viaje se encontraban en el patio de su casa esperándolo para la compra de los discos que el traía de Europa y Nueva York.

Dentro de los discos que más sonaron en los picós de Barranquilla y Cartagena están 'Río Sena', 'akien', 'Tetero', 'Chacalao', 'La casa', 'Vaca paría' y 'La bicicleta', entre otros.

En Cartagena existen dos posiciones respecto al ingreso de música africana a la ciudad: El primero, es que habían muchos marineros de la ciudad que navegan por Äfrica, entre ellos personas del barrio Olaya que compraban música y la traían, se la vendían a los picoteros, los cuales pasaban a ser los exclusivos, a precios exorbitantes. El segundo relato es que venía del Caribe Insular, la cual se le llamó música Antillana, ambos relatos son valederos, pero el primero tiene más fuerza por los antecedentes de Barranquilla.

6.18 LA TERAPIA COMO PROPUESTA MUSICAL.

La comercialización exclusiva de los discos africanos y su difusión en los picós más importante de la ciudad, más el Festival de Música del Caribe propuso un muevo ritmo musical en la ciudad como fue la Terapia. El investigador Enrique Luis Muñoz Vélez nos comenta en uno de sus ensayos sobre música en Cartagena que para ***"El 24 de agosto de 1974 se crea Son Palenque dirigida por Justo Valdez Cáceres y su cantante***

estrella Viviano Torres. Comienzan a mostrar en sus propuestas folclóricas cosas diferentes, algunas raíces de la rítmica palenquera adquieren vivas expresiones entre lo rural y lo urbano en la que matizan un acercamiento a la música popular, pero con una clara influencia de la música africana que molían las maquinas o escaparates (Pick up de dimensiones mayores). Valdez y Torres articulan el juju nigeriano con la chalupa, una variante palenquera de los fandangos de lengua, poco a poco se iba destilando la hibridación de la champeta".[76]

La entrada de la música del Caribe antillano juega un papel en la construcción de la Terapia, por medio de ritmos que se consolidan como ***"El Soca de Trinidad Tobago y el Zouk de Martinica y/o Guadalupe. El Soca es Calypso acompañado de tecnología e instrumentación moderna y electrónica."***[77] De otra parte llegaron algunas agrupaciones africanas al Festival de Música del Caribe, para abrirle paso a la Terapia, en las calles, barrios y desde luego la ciudad y el área del Caribe colombiano.

[76] ENRIQUE Muñoz, Palobra, La champeta la verdad del cuerpo, graficas koral, Cartagena Julio de 2001, pag. 48.

[77] SANTANA Sergio, Terapia: ¿ cual ritmo?, El universal, Cartagena 29 enero de 1989.

A pesar de la consistencia de la Terapia como ritmo musical Sergio Santana nos comenta al respecto: ***"En conclusión, la terapia no es un ritmo definido, es una forma local para bailar ritmos afrocaribeños o, simplemente , si se quiere, es un nombre comercial, una etiqueta local con que se conoce los diferentes ritmos modernos, en arreglos y orquestación, que surgen (y llegan) al crisol caribeño, pero que con la difusión de las disqueras le dan el estandarte que posee actualmente".***[78]

La Terapia como ritmo propuso una fusión de la música africana, la caribeña, la propuesta palenquera y la utilización de pistas africanas para simplemente agregar una que otra palabra a esta música, entre ella la famosa "Mencha" de los finales de los ochenta.

[78] Ibid, Pag 8

6.19 LA CHAMPETA COMO REIVINDICACIÓN SOCIAL.

Aquiiiiiiiii suenaaa.....

A través de la estrategia de producción cultural de la champeta, los afrodescendientes buscan el reconocimiento de su existencia en la realidad social cartagenera, lo que implicaría que se les perciba de manera menos estigmatizada. La noción de estrategia de producción cultural que proponemos postula que el individuo o el grupo, en un contexto en donde las variables, clases sociales y alteridad negra tiene un peso tan importante y en ocasiones determinantes pueden ser capaces de intervenir en su propia definición y de construir la que otros han construido en su lugar.

Por otra parte creemos que el fenómeno de la champeta permite entender la Cartagena urbana popular. Éste visibiliza la fuerza, importancia y vitalidad de esos sectores populares que permanecen en el margen o en la periferia y su capacidad de producir un impacto cultural urbano. Dicho impacto ha cooptado no solamente una parte de la ciudad, si no que se ha expandido a otras ciudades de la región, a otros departamentos

del país y últimamente capitales Europea como París, Barcelona, Madrid, Lisboa y Roma.

Los orígenes de la Champeta son discutibles en la ciudad amurallada. Para los años de 1969 a 1972 en los sectores populares del barrio de la Quinta en la caseta "Subway", de Luis Marriaga, y en la "Dinámica", de Víctor Zambrano, en el barrio Olaya Herrera, para ese entones la palabra champeta que era sinónimo del sujeto pendenciero y busca pleito en los bailes de los barrios, el cual sacaba un cuchillo de escamar y abrir pescado o cortar yuca en el mercado, fue tomando auge en la ciudad.

Musicalmente tiene origen en la Salsa dura de los años 70, la cual se escuchaba en los picós up como: El Isleño, El Gran Torres, El Huracán, El Guajiro, El Conde, El Safari entre otros. Después aparecen los discos de música haitiana como el compás, algunos calipsos de Harry Belafonte y uno que otra de Mirian Makeba. Posteriormente la musical tropical con Simón el Africano, la Wanda kenya con sus ritmos de las islas del Caribe. Con la creación de Son palenque dirigido por Justo Valdez Cáceres y su cantante Viviano Torres, se presenta un nuevo ritmo con tintes africanos pero hecho en Cartagena, y quizás es

precisamente Viviano Torres el impulsor de la Champeta con su grupo Anne Swing "ellos son los del suin". Posteriormente con la llegada del Festival de Música del Caribe en 1982, se comienza a nutrir la Champeta con la música de las sonoras del Caribe y grupos del África, y de ahí para adelante se utilizan las pistas de música africana con el fin de grabar algunas letras que distan mucho de un trabajo serio en materia de arreglos musicales.

La Champeta se ha anclado en un primer lugar en la zona suroccidental de la ciudad, donde han confluido una diversidad de personas de distintas regiones del país, desterrados por la violencia que vivimos. Al respecto, nos llama la atención que este ritmo se haya asentado en Cartagena y no en otra ciudad que también recibe desplazados como nos lo comenta la revista Aguaita: "***Tenemos, sin embargo, instituciones a este respecto: la geografía que hace de Cartagena una ciudad portuaria, la importante presencia de afrodecendientes, el fenómeno del Pick up y la ausencia de una música urbana propia***".[79] Entonces no es extraño la presencia de cantantes de Turbo-Antioquia interpretando Champeta como: Elio Boom, el cual tiene una

[79] Mosquera R, Claudia y otro, Construcción de identidad caribaña popular en Cartagena de Indias a través de la música y el baile de la champeta, Revista aguaita, Cartagena de Indias, 2000, pag 102.

gran fanaticada en la ciudad, gracias a temas como "La Turbina" y "Carlitos el Travieso" entre otros.

Los cantantes de champeta son muchachos analfabetas en la mayoría de los casos: Algunos son padres adolescentes. Aparecen inmediatamente después del éxito, de Elio Boom, para muchos de ellos, la inserción efímera en el mundo de la música champeta criolla ha significado desvincularse de la delincuencia juvenil en donde ya estaban haciendo pequeñas incursiones.

Estos jóvenes son los que cantan "Champeta desechable", ósea aquellas canciones que por contener letras banales son olvidadas una vez suena otra en el mercado.

La marginalidad de la champeta nos remite a realizar comparaciones con el rap, el hip hop o reggae, pues todos fueron movimiento culturales que nacieron de la población marginalizada, en su mayoría negra, como grupos pequeños, y muy locales. Poco a poco se convirtieron en fenómenos culturales recuperados por el capitalismo. ¿alcanzará la champeta, el grado de identidad juvenil, mundial, sin distinción étnica o de clase social como ocurrió con los géneros culturales enumerados?

Desde esta perspectiva escenográfica de la Champeta y sus protagonistas, nos plantea una dinámica de las clases bajas de la ciudad para la construcción de nuevos espacios sociales, con el fin de mejorar sus estatus de vida. ***"El fenómeno cultural de la champeta obliga a reflexionar sobre los procesos de exclusión social y económica, que viven los afrodescendientes pobres de la ciudad"***[80]

Todo estos componentes sociales y otros más han suscitado toda una controversia en la aceptación de la Champeta en los círculos más altos de la sociedad, por las letras de algunas canciones, el color de piel de los intérpretes y su nivel cultural; sin embargo, con el aporte de nuevos artistas como el Sayayin, esta propuesta musical ha ido calando en esos espacios vetados. Pero la discusión esta al día, respecto si este ritmo se queda o solo es fiebre como algo que no está perfeccionado como música.

Para José Manuel Pinzón, director de Olímpica Stereo en Cartagena y uno de los locutores más populares en la ciudad,

[80] MOSQUERA CLAUDIA. Y otros, La Champeta, El Heraldo, Septiembre 2000. Barranquilla.

nos comenta al respecto de la Champeta: ***"es un boom producto del impulso promocional de los medios de comunicación, que se da porque la gente lo pide y porque le gusta. De otra manera no se diera ese apoyo.***

La Champeta existe desde hace 15 años, y siempre se ha difundido; pero es ahora cuando la radio y la ciudad han encontrado el escenario propicio"[81]

Quizás, lo más preocupante es la construcción rítmica de los trabajos que dejan mucho que decir por su inconsistencia musical.

Todos estos interrogantes se están respondiendo por dos actores; Uno, la presentación de trabajos con unos arreglos musicales más profesionales y la vocalización de las letras de una forma más educada, la salida de los artistas más representativos fuera del país; sin embargo, por otro lado el furor que hubo en el año 2001 para carnavales en Barranquilla por la champeta, descendió notablemente al año siguiente, lo cual nos permite dibujar el futuro de este boom.

[81] El Boom de la champeta, El Universal, Cartagena de Indias. 2000

El bailador del suavito/ María Luz Duque

La pléyade de artistas que han contribuido a difundir la champeta son muchos, sin embargo, el tema que subió de estatus social a este ritmo fue la Voladora del Sayayín. Otros de los cantantes que han aportado su talento para este suceso musical son:

El Sayayín : Tema, Paola.

: La Mujer del policía.

Álvaro el bárbaro : El Pato.

: El Plantao.

Dogardics : El Viejo Zorro.

Mr. Black : Tereza.

: Vida Suave.

Melchor el Cruel : Escamoso.

La champeta es el reflejo de la identidad del hombre Caribe, que se abre paso en su cotidianidad para solucionar sus problemas y presentar todo su Ethos cultural que lleva por dentro hace muchos siglos, en otras palabras, es la construcción de una identidad desde lo popular, o reconocimiento del otro, alteridad.

El análisis que hemos hecho de las relaciones sociales de la ciudad, encontramos que los afrodescendientes han hecho uso de una estrategia de producción cultural denominada champeta.

Entenderemos por estrategia de producción cultural las practicas creativas e innovadora de la cultura popular negra que incorporan elementos culturales asociados a un grupo social en particular (los marcadores diferenciales música, baile) y la clase social (en éste caso lo popular) que ha dado como resultado un fenómeno cultural que modifica la alteridad establecida a un grupo en cuestión.

¡ Que viva la música!

CONCLUSIONES

Durante el desarrollo de la investigación titulada **"Génesis y Evolución de la música en Cartagena de Indias"**, nos propusimos conocer parte del adelanto musical de la ciudad, lo cual se refleja por medio de la identidad cultural del mestizaje que se ha dado en la urbe.

Podemos decir que los objetivos se han alcanzado mediante la demostración de la música de origen indígena (calamariés) como ha desempeñado un papel en la sonoridad de la ciudad, hasta el día de hoy. A la vez su incidencia en toda la cultura popular de América.

La musicalía de los españoles fue decisiva en la ciudad, tanto que ésta se aprecia de haber tenido uno de los músicos más importante del continente, en cuanto a su saber musical por ser un docto en esta materia (música religiosa), quiere decir que se escucharon desde muy temprano siglo XVI, música culta (leída).

La aparición de la instrumentología de la música africana, membranofonos y aerófanos revolucionó el sentir musical y produjo un hibridismo cultural que va a cambiar la música de la ciudad. Hasta éste punto lo planteado se ha logrado en la investigación, por que hemos demostrado la incidencia de las tres etnias en la construcción musical de la ciudad.

Relacionado con los siglos XIX y XX es diferente en la apropiación de la música por parte de los músicos y escuchas de la ciudad; la vieja costumbre de escuchar música clásica por la élite se va cambiando, al penetrar el folclor popular de las antillas y de la región caribe Colombiana.

Parece que existiera un interés en revaluar la música y se comienza a interpretar la regional, la cual es llevada al acetato por Toño Fuentes.

Lo correspondiente a la mitad del siglo XIX y finales de éste, se da la proyección de una música construida a base de las influencias del caribe insular, continental y africana, donde las propuestas de los músicos de la ciudad se proyectan al exterior con una rítmica diferente a la desarrollada en tiempos anteriores. Toda esta propuesta proviene de barrios populares

con sus situaciones cotidianas que se transforman en bellas piezas musicales.

Estamos convencido que hemos alcanzado el objetivo de la investigación, en cuanto de cómo nació y evolucionó la música de una de las ciudades más afrocaribe de América "Cartagena de Indias".

RECOMENDACIONES

La construcción musical de la ciudad, se realiza a partir del aporte de la música negra proveniente del África y el gran Caribe, como se puede identificar en la rítmica y cadencia de sus aires, melodías y canciones, ya sea en la percusión de tambores. Lo anterior se puede evidenciar en los trabajos de música tropical del Caribe colombiano, en estos momentos en especial, la Champeta.

Los espacios, en conocimiento respecto a los personajes que trabajaron este tipo de música, ya sea fuera o dentro de la urbe, son pocos. Quizás existe un vistazo general del aporte africano y de inmigrantes cubanos; pero un estudio más sólido de cómo fue ese proceso y su repercusión en la actualidad, es muy efímero. Se sugiere éste tipo de investigación, para conocer mejor todo el proceso de hibridismo musical de la ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

ARRAZOLA, Roberto. Palenque, Primer Pueblo de América, Ed. Hernández, Cartagena. 1970.

Archivo General de Indias, Leg. 1063. Santa Fe de Bogotá.

CAMARGO, F. Jaime. Caribe Soy. Multigrafica Ltda. Medellín 1994.

CORRALES, Manuel. Efemérides y Anales del Estado de Bolívar, Carlos Valencia Editores, Bogotá 1999.

Doctor Saffay, Viaje a Nueva Granada, Ministerio de Educación Nacional, Bogotá 1948.

DE LA ESPRIELLA, Alfonso. Historia de la Música en Colombia. Editorial Norma, Santa Fe de Bogotá 1997.

DEL CASTILLO, M. Nicolás. La Llave de las Indias. Bogotá, 1981.

Diccionario de la Lengua, Tomo I. Editorial Argos.

Diccionario Hispánico Universal. Tomo I, Editores México, 1980.

ESCOBAR, Luis Antonio, La música en Cartagena de Indias. Intergraficas, Bogotá. 1985.

El Boom de la Champeta. El Universal Cartagena de Indias 2000.

El Mercurio. Cartagena de Indias 1929.

El Mercurio. Cartagena de Indias. 1930.

El Porvenir, Cartagena de Indias 1911.

El Heraldo, Barranquilla del 2002

El Tiempo "Donaldo Garcia, el alma por un disco" Santa Fe de Bogotá 2001.

GARCIA, Canclini. Nestor. Culturas Ibridas, Editorial Grijaldo. 1990 México

GOSSELMAN, Carl August. Viaje por Colombia 1825 - 1826, Impres en P.E Winge, Bogotá 1981.

LEMAITRE, Eduardo. Historia General de Cartagena de Indias, Tomo I. Editorial Banrepublica, Bogota 1983.

LIST, George. Música y Poesía en un Pueblo Colombiano, Editorial Presencia. Bogotá 1994.

La Época Cartagenera de Indias 1920.

La Voz Liberal, Cartagena de Indias 1940.

MOSQUERA, R. Claudia y otro. "Construcción de identidad caribeña popular en Cartagena de Indias a través de la música y el baile de la champeta" revista Aguaita. Cartagena de Indias 2000.

MUÑOZ, Enrique. La Champeta la verdad del cuerpo" Palobra, Graficas Koral, Cartagena 2001.

OTERO. D'costa Enrique. "El dean materano y su tratado sobre música de Cámara" Boletín historial. Tomo 67. Cartagena de Indias 1930.

OCAMPO, López. Javier. El folclor y los bailes típicos Colombianos. Manizales Colombia.

PELAEZ, Ofelia y Otros. Colombia musical, una historia, una empresa. Editado por discos Fuentes. Medellín 1996.

POSADA. G. Joaquín. Memorias Histórico Políticas. Tomo II, Imprenta Nacional. Bogotá 1929.

QUINTERO, R. Angel. "Comunidad y sociedad en la expresión musical del Caribe hispano. El desafío salsero a la cultura global" V Seminario del Caribe, Editorial Gente Nueva. Barranquilla 1999.

RIVAS. Sacconi, José Manuel, El latín en Colombia, Bogotá, 1979.

SEPÚLVEDA, P. Hernán, Las Comunidades triviales indígenas precolombinas, Ediciones los Comuneros, Bogotá 1978.

MUSICOGRAFIA

Colombia Caribe, Francisco Zumaque, Lef: G y M # 50600026.

El Gallo Giro, Orquesta Fuente.

El que siembra su maíz. Trío Matamoros.

Rebelión, Joe Arroyo, Musa Original, Discos Fuentes 201578.

Kalamari, Nelson Pinedo, con la Orquesta de Tito Rodríguez, ELDD 50243 (Codisco)

Laydi en su último vuelo. El Mercurio, Cartagena, 1 Octubre de 1929.

ENTREVISTAS

REMBERTO BRU

RAUL PORTO CABRALES

GABRIEL PICO PUPO