viacuarenta

Revista de Investigación Arte y Cultura

ISSN: 0123-4854 Depósito Legal No. 410 Segundo Semestre de 1998 No.3 Valor: $5.000,oo

Foto: Fabiana Flores

BIBLIOTECA PILOTO DEL CARIBE
BARRANQUILLA

Contribuir a que esta sinfonía suene mejor...

...es nuestra canción.

Por eso cada día, desde la **Fundación Social** contribuimos a crear una ética y una estética de la dignidad y de la convivencia pacífica, para que artistas y gestores culturales trabajen por hacer que su actividad cultural sea instrumento de transformación de la realidad.

eco publicitario

FUNDACION SOCIAL

¡Invertir en nuestra cultura, produce dividendos en progreso!

ESCUELA DISTRITAL DE ARTE

INSTITUTO DISTRITAL DE CULTURA
BARRANQUILLA

- **Artes Plásticas**
- **Danza**
- **Teatro**
- **Literatura**
- **Música**
- **Artes Audiovisuales**

3 años por modalidad

Inscripciones Abiertas

Informes:
Cra 44 No. 34 - 31A Piso 1
Teléfonos: 34000973 - 3415287

eco publicitario
artes integradas idc

Un Medio Ambiente sano es más
que un propósito cultural...

Debe ser nuestro propósito de vida
diario.

Dadima

Departamento Administrativo Distrital del Medio Ambiente

víacuarenta

Revista de Investigación, Arte y Cultura
Una Publicación de la Corporación Luis Eduardo Nieto Arteta
Segundo Semestre de 1998 No. 3
ISSN: 0123-4854 Deposito Legal No. 410

Sede
Biblioteca Piloto del Caribe
Vía 40 No. 36-135
Tels. 3449964 - 3702871
Fax: 3449964
e-mail: **clena@rednet.net.co**
Barranquilla
Colombia - Suramérica

Director - Editor
Miguel Iriarte

Gerente
Cielo Támara de Vendries

Comité Editorial
Enrique Berrío Mendoza
Gustavo Bell Lemus
Alfredo Gómez Zurek
Ariel Castillo Mier
Tallulah Flores Prieto
Joaquín Mattos Omar
Laurean Puerta Ordóñez
Ramón Illán Bacca

Colaboradores
Meira del Mar
Luis Carlos Rodríguez
Gonzalo Solari
Jaime Cabrera
Daniel Moncada
Jusús Zapata
William Fortich
Ariel Castillo Mier
Livingston Crawford
Alvaro Suescún
Adolfo González
Ana María Aponte
Rafael Quintero

Colaboradores en el Extranjero
Miguel Falquez-Certain, Robert Gold y Eduardo Márceles (Estados Unidos)
Gonzalo Solari (Italia)
Peter Boyle (Australia)
Julio Olaciregui, Henry Deluy (Francia)
Lidia Salas (Venezuela)

Diseño y Diagramación
María Fernanda Márquez
Miguel Iriarte

Carátula
"Tamborero Caribe"
Fotografía de Fabiana Flores Prieto.

Impresión
Escala Impresores - Barranquilla

Esta revista no comparte necesariamente las opiniones firmadas de sus colaboradores

INDICE

Editorial ..... Pág. 6

Breve Semblanza de un Artista
Por: Meira del Mar ..... Pág. 7

Hans Neuman: Del piano y del Poema
Por: Luis Carlos Rodríguez ..... Pág. 8

Fernando Ortiz: Pensador de la música del Caribe
Por: Adolfo González ..... Pág. 12

"Mangore" Agustín Barrios.
Por: Gonzalo Solari ..... Pág. 19

Cámara de Jazz.
4 Poemas de Miguel Iriarte ..... Pág. 26

Ben Benny Benito
Por: Jaime Cabrera ..... Pág. 28

Estudio para Guitarra No. 4
Por: Daniel Monacada ..... Pág. 32

Las Bandas Musicales en la historia de Mompox
Por: Jesús Zapata ..... Pág. 34

Recorrido Histórico del Porro y del Fandango
Por: William Fortich ..... Pág. 42

Diálogo con Francisco Zumaqué
Por: Rafael Quintero ..... Pág. 50

Estercita Forero recuerda a Rafael Hernández
Por: Alvaro Suescún ..... Pág. 55

Istvan Dely: El Rito de la Memoria
Por: Ana María Aponte ..... Pág. 59

Adriano Salas: El Vallenato y la Poesía
Por: Ariel Castillo ..... Pág. 63

Los Festivales Folclóricos.
Por: Livingston Crawford ..... Pág. 74

Registro
Por: Miguel Iriarte ..... Pág. 78

Indice de Autores ..... Pág. 84

EDITORIAL

Esta entrega especial de *víacuarenta*, dedicada solamente a la música, tiene en realidad dos motivaciones al mismo tiempo elementales y contundentes. Por una parte quiere atender a las razones profundamente musicales que definen nuestro perfil cultural de habitantes del Caribe colombiano, y por otra, la necesidad de apoyar y propiciar el desarrollo de una idea en la cual hemos estado empeñados durante el último año y medio la Corporación Luis Eduardo Nieto Arteta y la Biblioteca Piloto del Caribe, cual es la de sacar adelante el proyecto de crear un centro de documentación e investigación musical adscrito a nuestra Biblioteca, que permita ofrecer a nuestra comunidad cultural una fuente sistemática y profesional de información y la posibilidad de impulsar proyectos de investigación musicológica y creativa a los cultores nuestros de la música y a nuestros investigadores de este tema, en cualesquiera de sus campos y manifestaciones. Fue así como comenzamos a gestionar el proyecto ante entidades privadas y públicas, obteniendo eco y respuesta en entidades como el Fondo Mixto para la promoción del Arte y la Cultura en el Atlántico y en la empresa Olímpica S.A., con cuyos recursos hemos comenzado a preparar la puesta en servicio, en breve, de este centro a la comunidad de Barranquilla, del Atlántico y de toda la región.

Precisamente este número tres de *víacuarenta* lo que ha querido es congratularse con la inminencia de este hecho importante ofreciendo a sus lectores la posibilidad de disfrutar de trabajos serios e interesantes como los entregados por las plumas autorizadas de Meira del Mar, Adolfo González, William Fortich, Ariel Castillo, Luis Carlos Rodriguez, Gonzalo Solari, Rafael Quintero y Livingston Crawford, entre otros, y que nos permiten acceder a aspectos cruciales de nuestra cultura musical y a los fenómenos históricos y sociológicos que la han determinado.

Pero, aunque no pretendimos agotar en una sola entrega todo el amplio y complejo acervo cultural sonoro de la ciudad y del caribe colombiano, sabemos que este esfuerzo de *víacuarenta* no es suficiente. No. Es cierto. Por eso, para el No. 4 estarán presentes trabajos que representan un claro imperativo moral e historiográfico y un obligatorio complemento de lo que aquí entregamos, y que por estricta limitación de espacio nos fue imposible publicar. Me refiero a trabajos como, por ejemplo, un abordaje especial de la muy respetable institución musical barranquillera El Concierto del mes (del nunca bien lamentado Profesor Assa), o una aproximación a la importancia del maestro Pedro Biava, o a la de los profesores Emirto de Lima y Guido Perla. O una valoración crítica del nacionalismo musical de Adolfo Mejía. O a un balance histórico y/o ajuste de cuentas con el Conservatorio "Pedro Biava" de Bellas Artes. En realidad, muchos otros temas para los que muy seguramente se requieran más páginas de las que otro número especial de *víacuarenta* pueda ofrecer.

En fin, el proyecto del Centro de Documentación e Investigación Musical, que se llama Hans Federico Neuman con toda justicia, es una realidad que apenas va a comenzar. Y ha tomado el nombre de este músico barranquillero, no sólo por la importancia que su personalidad y su talento representan para el cultivo y la difusión de la música en nuestro país, sino porque una gran parte de su rica biblioteca y de su colección de partituras, hoy son parte fundamental de las fuentes de este Centro.

Así, estimado lector, ya puede usted pasar a lo suyo. Aunque me temo que esta vez ***víacuarenta*** sea más para escuchar que para leer.

Y dice!

BREVE SEMBLANZA DE UN ARTISTA

Si a los que tuvimos la buena suerte de ser amigos de Hans Neuman se nos preguntara cuál de las varias facetas que distinguieron su personalidad había dejado más profunda huella en nuestra memoria y en nuestra admiración siempre creciente, las respuestas obtenidas serían no sólo todas diferentes sino además igualmente válidas. Y saldrían a la luz —la precedente expresión nunca antes ha sido empleada con mayor exactitud— las múltiples virtudes de que él fuera dueño, y que su carácter reservado y su fina elegancia interior quisieron mantener en lo posible en virtual secreto.

Y a fe que no eran pocas aquellas cualidades: un profundo conocimiento del arte de los sonidos, no sólo como insuperable intérprete de su instrumento, el piano, sino como compositor de exquisitas páginas líricas; el dominio de la historia de la música desde sus comienzos hasta sus más recientes capítulos; su poesía, sometida a las normas clásicas tanto como a la expresión del sentimiento; su condición de lector infatigable gracias a la cual adquirió una amplia visión del acontecer literario en el mundo a lo largo de los siglos; su maestría en la versión al español de grandes poetas de Italia, que le valiera elogiosos conceptos de expertos en la materia, entre ellos nadie menos que Juan Lozano y Lozano.

Todo esto y más fue Hans Federico Neuman del Castillo. En los anales de la vida cultural y artística de Barranquilla, su nombre figura en forma justamente destacada. Sus actuaciones en la capital de la República, donde residiera durante algunos años, se dividieron entre la docencia en institutos de enseñanza superior y su vinculación a la Radiodifusora Nacional, a la que fuera llamado por su Director de entonces, el insigne musicólogo Andrés Pardo Tovar, que llegaría a ser uno de sus más cercanos amigos. Por un lapso de doce años sostuvo dos programas que se constituyeron en cátedra de difusión musical. Fueron ellos: *Lo que nos dice la música y Vocabulario Musical.*

Hans Federico Neuman visto por Obregón

Dicho así, sucintamente, lo anterior parece tarea fácil, sin exigencias, casi un juego. Sin embargo, cuánto de sacrificio, atención permanente, horas de investigación y desvelo oculta la aparente simplicidad de tal recuento. Valdría la pena repensarlo.

Haciendo abstracción de su carrera y su desempeño como profesional de la música sobresaliente en todos y cada uno de sus aspectos, quiero referirme ahora a su estricta condición humana. Dicho simplemente, a su manera de ser.

Difícilmente podríamos encontrarle par en eso de manejar su saber con tanta discreción y mesura que logró conseguir que aquellos que le rodeaban recibieran el influjo de sus conocimientos sin sentirse abrumados por la distancia que generalmente separa al discípulo del maestro. Y cuando digo discípulo hago alusión a mi persona, por ejemplo, a tí que me lees, a cuantos de un modo u otro fuimos sus compañeros de ruta.

Para calificar éste su nada común talante no sé dónde hallar la palabra precisa, la que mejor defina su inclinación al recato de su riqueza espiritual, esa actitud de casi pedir perdón por ser poseedor de tantas dotes. ¿Modestia? ¿Sencillez? No. Era mucho más que eso. ¿Serenidad quizás? Podría ser. La serenidad del que, siendo grande, no se da por enterado de su grandeza.

Se me olvidaba citar aún otro rasgo de su genio: un sutil sentido del humor que oscilaba entre la risa y la sonrisa, y aligeraba la trascendencia de algún enjuiciamiento si así lo aconsejaba la inteligencia. Como la pizca de sal que suele utilizarse para dar más sabor a una vianda.

Lo demás está aquí, con nosotros. Sus libros de versos, sus ensayos y trabajos didácticos sobre música y literatura, la memoria de su amistad que tuvo y sigue teniendo, a pesar de la sombra que de él nos aleja, los áureos visos de una celebración.

Meira Del Mar

víacuarenta

HANS NEUMAN DEL PIANO Y DEL POEMA

Hace ya cinco años, a principios de 1992, una pequeña nota necrológica, escrita por el profesor Otto de Greiff, anunciaba la muerte de uno de los músicos-literatos más importantes de Colombia, y, como suele ocurrir en este país sin memoria, por supuesto quizás el menos conocido. En el particular estilo del admirado musicógrafo, la nota decía así: "Hace unos cuantos días falleció en Barranquilla, Federico Neuman, figura muy relevante de la música, que dedicó a ella toda su vida, especialmente en su ciudad. Federico Neuman pronunciaba su apellido, no a la manera alemana /Noiman/, sino tal y como suena, en la forma holandesa de su procedencia...".

Salvo otras dos breves referencias de un periódico capitalino y otro barranquillero, fue poco lo que se divulgó sobre la inmensa pérdida para la cultura colombiana. Y es que Neuman, esquivo a todo afán exhibicionista, fue por ello un célebre desconocido para el común de las gentes –ese llamado inapropiadamente gran público– de nuestro país.

Estas líneas, como un homenaje al Maestro, músico y literato, pianista y poeta, pretenden aliviar un poco el existente vacío de información sobre su vida y su obra. Infortunadamente, no tuvimos la bella oportunidad de conocerle personalmente, pero llegamos a intercambiar alguna correspondencia con él, un año antes de su desaparición. Nos permitió presentir a un ser humano sencillo y bueno; un hombre de tan inmensa paz interior, que inundaba todo lo que le rodeaba y que, en una modestia sin límites, nunca hizo gala de todo su prestigio... Un tranquilo y tierno hombre de familia, verdadero núcleo de amor. Un artista completo, sumamente docto y tranquilo...

Hans Federico Neuman en su casa, componiendo frente al piano. Foto cedida por Sara Neuman.

RESEÑA BIOGRÁFICA

Johann Friederich Neümañ Del Castillo, o, más sencillamente, Hans Neuman –o Hanchi para sus hermanos– nació en Barranquilla el 19 de diciembre de 1917, hijo de Willem Tell Neümañ Lauffer, un inmigrante antillano de ascendencia holandesa, procedente de Curaçao, y de doña Zoila Rosa del Castillo, descendiente de una de las más prestantes familias magangueleñas.

Segundo de 5 hermanos –Willie, Hans, Mario, Otto y Elsa María– Hans Federico demostró desde niño su talento para todo lo artístico. Herencia de su padre, que era violinista, y de su madre, que tocaba el piano, todo por oído; pero su papá era tan bueno, que cada vez que llegaba a la ciudad un artista o una orquesta lo invitaban para que los acompañara. Conscientes del talento musical del joven Hanchi, sus padres contrataron una profesora de piano para guiarle en sus primeros progresos en el arte.

Se cuenta que también desde temprana edad sintió predilección por los clásicos de la literatura y la poesía, y muchas veces las tareas del colegio quedaron relegadas a un segundo plano ante las aventuras de D'Artagnan o los sufrimientos de María... La lectura de Los Miserables le absorbió tanto de sus ratos de ocio que sus hermanos algún tiempo optaron por llamarlo Víctor Hugo, para molestarle.

Más adelante, tras concluir sus estudios básicos en el Colegio Americano, Hans Neuman siguió los formales de música en la Escuela de Bellas Artes de Barranquilla, bajo la particular dirección del maestro Pedro Biava, quien lo encaminó por los terrenos de la creación, con opción a título académico.

[Merecedor de un capítulo aparte, Pietro Biava Ramponi (1902-1972), clarinetista, pedagogo, compositor y director de orquesta de origen italiano, arribó a nuestro país aún joven en 1926 y se destacó como verdadero generador y animador de actividades e insti-

Luis Carlos Rodríguez
víacuarenta

tuciones musicales en la capital del Atlántico].

Egresado de la institución mencionada, por los años 40 Hans Federico Neuman integró como pianista el recordado Cuarteto Bacilieri, fundado e integrado por el violinista italiano Alvaro Bacilieri, entonces residente en Barranquilla, y por el maestro Biava. Igualmente, fue pianista oficial de la Orquesta Filarmónica de la ciudad, también conformada y conducida por Biava, quien le nombró Segundo Director. Se desempeñó, asímismo, como profesor de canto coral en varios establecimientos educativos, y de historia de la música, teoría y solfeo en la Escuela de Bellas Artes, y, desde 1935, fue miembro del Centro Artístico de Barranquilla. Por la misma época, en la Emisora Atlántico, fue pianista del famosísimo programa *La hora exquisita.*

Hans Federico Neuman. Foto cedida por Sara Neuman.

En 1940 contrajo matrimonio con Sara Emilia De la Hoz, de cuya unión nació su única hija, Sara Cecilia. Pocos años después, con su familia y en busca de mejores horizontes, Neuman viajó a Bogotá con un compromiso verbal para tocar en un elegante salón de té en la capital. Infortunadamente, esta empresa fracasó y tuvo que buscar entradas económicas tocando primero en modestos lugares y luego en el famoso Café Alcázar, punto de reunión de conocidos personajes políticos e intelectuales. Más tarde entró a formar parte de un grupo musical estable en el Restaurante Temel, por entonces el más elegante y lujoso de Bogotá. Gracias a la exclusiva clientela del sitio, el pianista adquiriría gran parte del vastísimo repertorio de música popular y folclórica de todo el mundo, del que hacía gala. Además, conformó un dúo con Gustavo Kolbe, segundo violín de la Orquesta Sinfónica de Colombia, para amenizar en otros restaurantes de categoría, como el Balalaika y el Yanuba.

Hans Federico Neuman también fue durante muchos años profesor de música del Colegio Americano de la capital del país, hasta cuando el maestro Biava, quien estaba por retirarse, propuso su nombre para reemplazarlo en el cargo de Director de la Escuela de Bellas Artes barranquillera.

Así, en 1964, nuestro biografiado regresó por primera vez a su lar nativo. Bajo su dirección, la sección musical de la Escuela adquirió el actual nombre de Conservatorio de Música Pedro Biava –hoy adscrito a la Universidad del Atlántico– como homenaje de la ciudad y la institución a su gestor artístico, y de Neuman a su preceptor y amigo.

Y es que la amistad entre Biava y Hans Federico fue más allá del arte. Sara Cecilia, su hija, nos escribe: Biava fue también su padrino de matrimonio. Sus hijos Luis y Pedro vivieron en nuestra casa en Bogotá. Hans acompañó a Luis en su audición de presentación para ingresar a la Orquesta Sinfónica de Colombia, entonces dirigida por Olav Roots».

Pero la labor más loable del artista barranquillero como directivo de la primera institución musical de la ciudad la constituye el haber iniciado la Licenciatura en Pedagogía Musical: comenzó allí a regir un pénsum muy completo, que abarcaba cuatro años de estudios, a través del cual se formarían maestros de música, directores de coros, maestros de capilla y analistas musicales, y cuyos frutos se recogerían bajo una dirección posterior.

Al mismo tiempo que conducía los destinos del plantel, Hans Federico Neuman desempeñó el cargo de Director Asistente de la Orquesta Filarmónica de Barranquilla y de director del Coro Estudiantil de la Universidad del Atlántico.

En 1971, y por una invitación de su amigo Andrés Pardo Tovar, entonces director de la Radiodifusora Nacional de Colombia, Neuman viajó otra vez a Bogotá para ocupar el cargo de libretista, comentarista y productor de varios programas musicales en la entidad, entre los cuales los más famosos fueron *Vocabulario Musical, Orientación Musical* y *Calendario Musical.* Por doce años, hasta su retiro, cumplió allá una importante tarea divulgativa al abarcar, mediante ciclos didácticos, los más variados aspectos del arte de Euterpe. Quedan registros de esos programas -aún se escuchan por la emisora estatal - en los que él mismo hacía la locución. Asímismo, permanecen sus grabaciones como pianista de la institución. Nunca, curiosamente, en la capital del país, dio un concierto en público; en cambio, los presentó en varias ocasiones por televisión y por radio.

Por otro lado, pianista y docente, no abandonó Hans Federico Neuman del todo sus antiguas actividades interpretativas nocturnas en sitios exclusivos de la capital, y fue por casi diez años catedrático de historia y de apreciación de la música en el otrora Conservatorio Nacional, hoy Departamento de Música de la Universidad Nacional.

Al momento de su retiro, en 1983, regresó definitivamente a Barranquilla, y continuó sus labores de programación radial en la emisora Uninorte FM Stereo de la Universidad del Norte - prácticamente desde su fundación - con las series didácticas *Lo que nos dice la música* y *Glosario Musical.*

En su tierra natal, el 5 de enero de 1992, Hans Federico Neuman dejó de existir... Acababa de cumplir 74 años.

OBRA

Dice Andrés Pardo Tovar, amigo y biógrafo del Maestro: «En Neuman, artista de finísima sensibilidad, se conjugan armónicamente el músico integral y el poeta –creador y traductor– de altos quilates, cuyo dominio de la lírica italiana es excepcional entre nosotros».

Y, refiriéndose a su labor compositiva, agrega: «Discreto, hondamente perceptivo y cultísimo, su producción musical es de tipo ecléctico, tanto técnica como estéticamente considerada. En ocasiones, ha cultivado el nacionalismo, muy discreta y refinadamente. Lo más valioso de su producción, sin embargo, se comprende en las obras de carácter supranacional».

Hans Neuman con el violinista Gustavo Kolbe, famoso dúo que amenizaba en los restaurantes bogotanos Balalaika y Yanuba, en la década del 40.

Con base en un catálogo comentado, que corrige los anteriormente conocidos, y que nos remitió el mismo Maestro un año antes de su muerte, hemos sabido que la mayor parte de su obra fue escrita entre 1950 y 1970; que su género preferido para la composición era el de la canción (él mismo la llama artística); que entre sus autores predilectos estaban Chopin, Chaikovsky y Rachmaninov, lo que nos sugiere su gran inclinación por los románticos; que él mismo detectó alguna influencia de Chopin y Debussy en su obra; y que creía musicalmente en el Arte por el Arte.

Algún comentarista le vinculó estéticamente al neoclasicismo y al impresionismo debussysta...

Destacamos las siguientes partituras:

1. Canciones: *La piedad que pasa* (Enrique González Martínez) (1938); *Madrigal* (Julio Flórez) (1947), dedicada a Andrés Pardo Tovar; *Canción lejana* (Meira del Mar) (1948), dedicada a la autora del texto; *Nocturnal* (texto del compositor) (1953); *Rumbo estelar* (Andrés Pardo Tovar) (1959); *Canción* (texto *Tarde maravillosa* de Otto de Greiff) (1977), dedicada a Carmiña Gallo; *Rondel* (Dora Sierra), pasillo-canción, dedicado a su esposa Sara Emilia; *Cuando sea mi vida* (Manuel Machado), y *Rondel de la niña ausente* (Andrés Pardo Tovar).

2. Música para piano: *Estudio de bambuco* (1939); *Scherzo* (1941); *Arrullador* (1949); *Impromptu* (1953); *Sara Cecilia*, Pasillo de concierto # 2 (1956), y *Rapsodia concertante* (1963).

3. Música de cámara: *Minuettino*, para dos violines, chelo y piano; *Serenata*, para violín y piano -existe arreglo para chelo y piano-; *Momento musical*, para violín y piano, y *Rondó*, para dos violines, chelo y piano.

4. Música para coro: *Salmo 118*, sobre una antigua melodía española, para tres voces iguales y acompañamiento de piano, dedicado a la Coral Ballestrinque de Bogotá y publicado en el libro Obras Polifónicas en 1972; *Rondel*, basado en la obra homónima, en arreglo para tres voces femeninas, y dos himnos: *Himno de Capacitación* (Ramiro Henríquez H.) e *Himno del Colegio Americano* (Largión Barros)-.

5. Música para orquesta: *Sara Cecilia*, Pasillo de concierto # 1, dedicado a su hija –y del que existe también un bonito arreglo para maderas del maestro Iván Sernic, el cual se ha presentado en Barranquilla y Cartagena– e *Intermezzo*, del que se conservan solamente algunas partes instrumentales. Se sabe que escribió también dos obras sinfónicas de magnitud –una de ellas con amplio grupo de percusiones nativas de la costa– pero infortunadamente se encuentran extraviadas.

Todas las obras musicales de Hans Neuman permanecen inéditas, excepto el *Salmo* mencionado y la canción *Rumbo estelar*, aparecida a fines de 1992, en una Antología del género, publicación a cargo de Colcultura. En ella se lee: «(En sus canciones) crea un lenguaje más cercano a la palabra que al canto, estrechamente asociado a las reflexiones del poema y con una significativa economía de medios musicales.»

Algunas de estas Canciones están grabadas en cintas, en la fonoteca de la Radiodifusora Nacional de Colombia, interpretadas por las sopranos barranquilleras Fabiola Franco de Jesurum y Miriam Pantoja de Rojas, con el compositor al piano. Varias de ellas fueron interpretadas en conciertos esporádicos de televisión, y en teatros para obras benéficas o en eventos similares, ya en sus últimos años.

En cuanto a su labor literaria, que, como la musical, firmaba artística y simplemente con su segundo nombre –Federico, como García Lorca, al decir de su amigo catalán Ramón Vinyes– Neuman se destacó como poeta y traductor de poesía. Muy favorables comentarios y reseñas de su trabajo en este campo se hallan en varias textos de Meira Delmar, Juan Lozano y Lozano, Andrés Pardo Tovar, Rafael Maya y Fernando Charry Lara.

Fuera de algunos de los textos de sus Canciones, el poeta barranquillero concibió varios volúmenes, que corregía incansablemente. Sin embargo, sólo dos libros suyos fueron publicados: el primero, llamado sugestiva y modestamente *Anáglifos*, en diciembre de 1947, por Ediciones Arte y Retablo, aparecido de manera póstuma, bajo el patrocinio de su amigo Jaime Morató Baldi. Inéditos quedan *Sinfonietta sentimental*, *Reflejos en el agua*, *Canciones para decir tu advenimiento*, *Los poemas inconclusos*, *Versos extemporáneos* y *El libro de las imágenes*.

Sobre el estilo de éstas, sus creaciones poéticas originales, escribía

el mismo Maestro Neuman: «(...) no tienen vigencia, son intemporales (...). Creo en la plena musicalización del verso. Escribí un ciclo de poemas aplicándole el sistema del motivo conductor wagneriano».

Y Ramón Vinyes, escribiendo sobre el autor y sus primeros textos, hacia 1947, en el prólogo de *Anáglifos*, decía: «(...) [Neuman] en vez de rendir culto especial a una sola Musa, Euterpe, tiene amores con dos. La nueva Musa de sus idilios no puede ser otra que Erato. Calíope es demasiado walkiria para su juventud. Melpóneme, excesivamente rígida para sus ritmos de músico. (...) En mi *Dietario* de esos tiempos hay una nota que dice: 'Desde hoy, ¡oh, Apolo!, debe quedar admitido en el templo en donde se rinde culto a las diosas que presiden el canto, la poesía y también las artes y las ciencias, un nuevo catecúmeno: Hans Neuman, únicamente músico hasta el presente: músico, poeta y estudioso, en el porvenir'(...) Abro la libreta que Federico me presenta y topo con unos sonoros *Anáglifos*. El autor mismo los bautiza así: relieves tallados en primario. Esos sonetos dan una originalidad al soneto. No son deseos de perfección de artífice, como los sonetos de los de La Pléyade: son sones, música, sonetos imperfectos, más en consonancia con el soneto original que salió de las manos de los Trovadores Provenzales - con los de Guillem del Berguedá, por ejemplo - que con los que, a medio encorsetar, lanzaron al mundo del arte los italianos y fueron encorsetados definitivamente por los franceses. Nada tan perfecto ni clorótico como un soneto de Racine. Nada tan vestido con franela de deportista o con bata de niña que se prepara para el baño, como los sonetos de Federico Neuman. *Sinfonietta Sentimental* abre mayor campo de lirismo y de libertad a la Musa suave, joven y lírica de Neuman. Federico Neuman es un poeta que necesita hoy, y necesitará siempre, ser libre. Véanse en su obra cómo usa, abusa, y saca provecho poético de la libertad. (...) *Reflejos en el agua* es el tercer aparte -o lo que será tercer libro-, en la producción actual de Federico Neuman. Si en la obra de Neuman los *Sonetos* representan el derecho a recibir el bautismo poético, *Sinfonietta* representa el derecho a ser confirmado y *Reflejos en el agua*, el derecho a recibir la comunión. Tres sacramentos esenciales, también en Poesía, y que el catecúmeno ha de recibir solemnemente si quiere tener derecho al título de catequista. Federico Neuman va a recibir los tres sacramentos poéticos de una vez: Aceptación por *Anáglifos*; derecho a ser cruzado de la causa, después de unos golpes dados en las mejillas, por *Sinfonietta Sentimental*, palabras con música y vuelo, sentimiento a todas llaves de la armonía, paisajes cantados, solfas y ramas; comunión por *Reflejos en el agua*, suite de la *Sinfonietta*, pero con más viento y más ropaje para ser agitado. Y termino agradeciendo al poeta-músico y músico-poeta el que me haya hecho Padrino de solemnidad tan extraordinaria. Me gusta más el título de Padrino que el de Maestro (...)».

En cuanto a la traducción poé-

tica, Neuman fue un gran conocedor de la literatura italiana contemporánea. Algunas de sus versiones fueron publicadas en periódicos locales y posteriormente en la revista *Huellas* de la Universidad del Norte.

Sobre su labor en este campo, escribe Rafael Maya: «Neuman no traduce mecánicamente, buscando una servil equivalencia de vocablos, sino que va al fondo, es decir, a interpretar el sentido del original. Para ésto, como es obvio, se necesitan a su vez, condiciones excepcionales de poeta».

Su preferencia por la Escuela Simbolista lo llevó a leer la obra de Gabriele D'Annunzio, siendo en nuestro país, con Guillermo Valencia y Eduardo Castillo, el más importante traductor del escritor y político italiano. Sus hondas e impecables versiones fueron recogidas en dos libros: *Breve Antología D'Annunziana*, bellamente ilustrada por Roberto Zagarra, y que reúne muestras de su prosa (De *Las Vírgenes de las rocas* y De *El fuego*) y de su poesía (*Consolación, La lluvia en el pinar* y *La muerte del ciervo*), y *Laudes del Cielo, del Mar, de la Tierra y de los Héroes*, en el que se destaca Maia-Laus vitae.

Sobre el particular, escribe Juan Lozano y Lozano, en carta a Meira del Mar, hacia 1950: «Las traducciones de D'Annunzio por Neuman, que usted me ha hecho llegar, son excelentes. Yo, por ejercicio, traduje en un tiempo mucho de este grande artista; y entre otras poesías, varias de las que ha vertido Neuman. Me he puesto, pues, a mí mismo, sin resolverlos, varios problemas que Neuman resuelve felizmente. Tendré mucho gusto en escribir unas líneas de introducción a ese libro (...)».

Asímismo, recogió sus traducciones de la poesía de Vincenzo Cardarelli, Giuseppe Ungaretti, Salvatore Quasimodo y Eugenio Montale en el volumen *Penúltima lírica italiana*.

Pero fuera del italiano, tradujo del inglés, para algunos de sus programas, varios *Sonetos* de William Shakespeare.

Colaborador, sobre temas musicales, del periódico *La Prensa* de Barranquilla y de varias revistas nacionales y extranjeras, la Universidad del Norte le editó en 1990 el libro *Introducción a la Música Española del Renacimiento*, comenzado en Bogotá como un folleto, que se fue ampliando hasta convertirse en una obra de interés, no solamente para el especialista, sino para el estudiante o amante de la música seria.

Otras obras técnicas no publicadas del Maestro Neuman - nacidas también como libretos de programas radiales - son *Fragmentos Sinfónicos* de Richard Wagner y *Las Nueve Sinfonías* de Beethoven. Un hombre sumamente perfeccionista, consideraba que siempre tenía algo que pulirles y agregarles.

***

Esperamos que este apunte biográfico del maestro barranquillero Hans Federico Neuman sea no sólo un acto de memoria, sino una voz de alerta para que su labor creativa no quede guardada en anaqueles, sin ser conocida o estudiada, o, como él mismo lo dijo, reposando en mi escritorio esperando algún día la publicación...

de familiarizarse con el arte italiano, que le produjo una honda y duradera impresión (11). Más importante aún, durante este tiempo se hizo discípulo y amigo de Enrico Ferri y César Lombroso, los dos grandes teóricos de la escuela positiva del derecho penal; a la sombra de semejantes maestros se dedicó al estudio de la Criminología, cosa que implicó un entrelazamiento de perspectivas interdisciplinarias útiles para conocer los orígenes y la mentalidad propia del hombre delincuente (12), esto es, "la pasión totalizadora de lo social" (13), rasgo intelectual característico que mantuvo durante toda su vida aproximándose en este sentido a otros importantes exponentes del positivismo latinoamericano (14).

Equipado con un instrumental científico ciertamente notable, Fernando Ortiz regresó a Cuba en 1906 siendo nombrado fiscal de la Audiencia de La Habana; al mismo tiempo publicó su primer libro, *Los negros brujos*, con el prólogo de su maestro César Lombroso (15). Con este libro intentó penetrar en los misterios de las sociedades secretas africanas supervivientes en Cuba que tenían reputación de ser centros de malevaje; a pesar de estar muy influenciado por las tesis lombrosianas sobre el atavismo como mecanismo fundamental de la criminalidad y, por tanto, sobre el potencial delictivo de la "mala vida", entendiendo por tal la existencia al margen de la normalidad de grupos humanos con comportamiento antisocial, Ortiz resultó ser altamente creativo en comparación con sus maestros pues abrió todo un continente para la investigación científica.

Su formación sociológica le permitió una interpretación socio-histórica de las prácticas de brujería cubanas que ampliaba sorpresivamente el estudio de la etnicidad: "Comencé a investigar, pero a poco comprendí que, como todos los cubanos, yo estaba confundido. No era tan sólo el curiosísimo fenómeno de una masonería negra lo que yo encontraba, sino una complejísima maraña de supervivencias religiosas procedentes de diferentes culturas lejanas y con ellas variadísimos linajes, lenguas, músicas, instrumentos, bailes, cantos, tradiciones, leyendas, artes, juegos y filosofías folklóricas; es decir, toda la inmensidad de las distintas culturas africanas que fueron traídas a Cuba, harto desconocidas para los mismos hombres de ciencias... la llamada brujería en Cuba era sobre todo un complejo conjunto de religiones y magias africanas mezcladas entre sí y con los ritos, leyendas hagiográficas y supersticiones de los católicos y con las supervivencias de paganismo precristiano que entre éstos se conservan" (16). Además, para expresar la dualidad de los fenómenos sociales estudiados introdujo el uso de la palabra "afrocubano" que hoy es de aceptación universal.

Aquí comenzó en firme una distinguida carrera que lo llevó a inaugurar el estudio científico de la cultura del Caribe; una carrera representada en una copiosa producción intelectual que cuenta con casi 900 títulos entre libros, ensayos y artículos periodísticos, y cuyas obras capitales abarcan unos 40 volúmenes. Además de escribir sobre temas ligados a su oficio de abogado como un Proyecto de Código Criminal Cubano y uno de los primeros libros de dactiloscopia que se conocen en el mundo, fundó los estudios antropológicos y sociológicos en Cuba. Sus preocupaciones incluyeron la protección y conservación del patrimonio documental cubano, la fundación, edición y dirección de revistas científicas, y la fundación de instituciones culturales. En algún momento de su vida llegó a ser nominado para el Premio Nobel de la Paz. Tenía oficina de abogado, fue Presidente de la Compañía de Seguros Contra Incendios El Iris, comerciante afortunado, clubman, gourmet, rumbero y le quedó tiempo para casarse dos veces.

¿Que cómo fue posible un hombre así no ya en las regiones andinas, supuestamente más fértiles para el ejercicio del pensamiento, sino en pleno sol del Caribe? La civilización entra por las costas, reza una vieja frase, y en ellas, en su ebullición cosmopolita, surgen quienes fusionan la disciplina académica europea con la sensualidad caribe, quienes pueden elaborar teorías del hedonismo desde las más rigurosas exigencias metodológicas. La obra de Fernando Ortiz es un producto típico de la historia intelectual del Caribe en el siglo XIX, del pensamiento nacionalista de Cuba y Puerto Rico, dos islas que, junto con República Dominicana, se consideran como regiones de un mismo

Altar Santero. Foto Jorge L. Hernández. Tomada de la Revista del Caribe No. 24, 1994

país, de la *Unión Antillana* que cantara Davilita y soñara el visionario sociólogo puertorriqueño Eugenio María De Hostos.

Este pensamiento nacionalista surgió de una intelectualidad criolla con inclinaciones liberales que, desde fechas muy tempranas, se concentró en la valoración de los fenómenos culturales propios del suelo. Desde una fecha tan temprana como 1840 se percibió en Puerto Rico una preocupación por la recolección e interpretación de los datos folklóricos y el jíbaro, campesino mestizo que los colombianos conocemos a través de la música típica, fue considerado como el símbolo de la identidad nacional. Además, en el siglo XIX Puerto Rico contó con una corriente de sociólogos destacados, algunos de ellos internacionalmente reconocidos y vinculados al mundo universitario europeo, cuyos puntos culminantes fueron la creación, en 1880, de la cátedra de sociología en la Escuela Normal de Santo Domingo, y la formulación por Eugenio María De Hostos de una teoría sociológica alternativa a las europeas por considerarse más adecuada para la comprensión de la realidad latinoamericana, toda una proeza intelectual para el continente americano (17).

Cuba, por su parte, elaboró un nacionalismo rayano en un delirio por cierto que no del todo infundado: al lado de temas diríamos clásicos como el anticolonialismo y el antimperialismo, se incluyeron otros igualmente ligados a la experiencia caribe como la exaltación de la hermosa geografía de la isla, de su poesía y del legendario atractivo de sus mujeres; más aún, en 1886 Manuel Sanguily defendió la tradición cubana de oratoria política como una forma artística sistemáticamente desestimulada por el colonialismo español (18). La memoria de este nacionalismo fue consolidada por la impresionante escuela de historiadores cubanos del siglo XIX inspirada en la historiografía europea de la época, que trabajó los acostumbrados temas de historia política y extendió su mirada hacia las historias locales, la cultura cubana tanto elitista como popular y el análisis sistemático de las colecciones de documentos históricos. Uno de estos historiadores, Antonio Bachiller y Morales, en 1887 publicó *Los negros*, primer análisis sistemático del legado afrocubano. Y José Martí, el héroe supremo de la experiencia cubana, significó la madurez del nacionalismo antillano con sus teorías sobre el mestizaje y el destino de América Latina.

"Antes de Ortiz todos éramos considerados como caníbales. Ese hombre es la cátedra. Se fajó a riñón por las religiones africanas."

Obra del artista cubano José Seoane tomada de la Revista del Caribe No. 8, 1987.

"Cuba es una maravilla" ha cantado la primerísima Orquesta Aragón y hay un sentido en que esto es especialmente cierto. Eric Williams, el recordado historiador de la esclavitud y fundador del estado de Trinidad - Tobago, escribió que Cuba produjo, durante el siglo XIX, más intelectuales que todos los demás territorios antillanos juntos durante toda su historia y, durante el siglo XX, produjo al científico más grande que haya tenido el Caribe: Fernando Ortiz (19).

Por el camino señalado por *Los negros brujos* y, en últimas, por el nacionalismo antillano, Ortiz conoció a la verdadera pasión de su vida: la música cubana. Según él, Cuba ha aportado al mundo dos grandes productos típicos: la música y el tabaco, pero éste perdió su cubanidad en la esfera del consumo porque el modo de fumar ha sido determinado por Occidente, en cambio el saber musical cubano es una elaboración exclusiva del "Caimán", que así llaman a su país en las calles cubanas por la forma que tiene en el mapa (20), con la colaboración de los pueblos que viven a orillas del Caribe.

Previsiblemente, asumió el análisis de su objeto con pasión desesperada para dejar abiertas unas cuantas trochas en una fronda inexplorada que excedía los esfuerzos de un solo hombre, sobre todo teniendo en cuenta que ni los

negros existían para las élites y el saber académico, ni había una valoración de la música popular. En 1911, fue encargado de pronunciar el discurso de clausura del año escolar en La Habana y allí, ante las autoridades gubernamentales encargadas de la educación pública, representantes del sector privado, autoridades de los planteles educativos, profesores, estudiantes, padres de familia y público en general, defendió la tesis seguramente insólita en aquel momento de que, para el proyecto nacional cubano, la música popular era más importante que la música clásica por ser un factor de capacitación en la lucha por la vida social, esto es, porque apuntaba inmediata y directamente hacia la integración de la solidaridad patriótica, metas vistas como prioritarias por quien era en ese instante uno de los miembros más influyentes de la prestigiosa Sociedad Económica de Amigos del País (21).

En los años siguientes algunas de sus mejores páginas estuvieron dedicadas a desarrollar este enunciado juvenil en forma concreta: durante la década del 30 provocó una vigorosa discusión sobre la presencia del elemento africano en la música popular con la segunda edición de su *Historia de la arqueología indocubana*, donde abrió fuegos contra el pensamiento estético favorito de la burguesía criolla llamado "siboneyismo musical" porque reivindicaba una imaginaria influencia aborigen en la música cubana, tal vez como recurso para borrar la huella de los negros (22); el representante más conspicuo de esta tendencia fue Eduardo Sánchez de Fuentes, un célebre compositor que colocó toda su popularidad al servicio de esta causa perdida. Don Fernando cerró la polémica años después con una argumentación concluyente y un acopio de datos prácticamente sin precedentes para este tipo de estudios; el mito de la presencia indígena se destrozó destacando un hecho sencillo pero indiscutible, y es que la música de los aborígenes cubanos fue arrasada

Obra de José Seoane.

por las culturas más desarrolladas de los blancos y los negros y de ella ni siquiera quedó el recuerdo (23).

Uno de los monumentos más notables de esta campaña apasionada fue la histórica conferencia del 30 de 1936 en el Teatro Campoamor de La Habana, bajo los auspicios de la Institución Hispano - Cubana de Cultura fundada por él mismo, titulada *La música sagrada de los negros yoruba de Cuba* (24), ya que por primera vez los sagrados tambores batá de la santería lucumí tocaron ante un público profano, para lo cual fue necesaria una previa etapa de convencimiento mediante rogaciones y sacrificios hasta obtener de los santos negros el permiso correspondiente (25). El resultado de esto fue que Fernando Ortiz durante varios años siguió dictando conferencias semejantes como parte del curso "Factores étnicos de Cuba" en la Escuela de Verano de la Universidad de La Habana (26), cosa que significó la entrada de la percusión afrocubana en tan prestigioso centro académico, uno de los más antiguos del Nuevo Mundo.

Su esfuerzo investigativo, apoyado en la convicción de que la ciencia y la cultura poseían la capacidad de encaminar al país por el sendero de la modernización (27), en la década del 40, demostró tener acogida en sectores lúcidos de la intelectualidad. Bajo su influencia Argeliers León publicó en mimeógrafo sus *Lecciones del curso de música folklórica de Cuba*, obra que según Ortiz marca el inicio de la musicología afrocubana (28), y Alejo Carpentier escribió *La música en Cuba*, una investigación que combinaba la historia social con la musicología de corte europeo y que mostraba a la cultura musical cubana como un proceso de contactos y mutuas fertilizaciones entre lo clásico y lo popular. Además, un comienzo de explicación de la envidiable calidad de los músicos isleños.

Dentro de este proceso de contactos estaba la vinculación de la música cubana al ámbito académico y Don Fernando, mente original como pocas, veía esto claramente: al comparar las corales cubanas y norteamericanas (spirituals y gospel) observó la inmensa superioridad de éstas precisamente en razón de una esmerada formación académica que no dañaba sino que conservaba los valores estéticos vernáculos (29). También señaló, de manera tajante, que, en un contexto lleno de influencias distorsionadoras, la calidad de la música popular corría el riesgo de deteriorarse si no se diseñaba una política de conservación y estímulos que debía empezar abriéndole un espacio en las escuelas de música (30).

En esta presencia académica de la música cubana es lógico que la atención se concentre en el componente de análisis sociológico por sus implicaciones para el proyecto nacional cubano; en efecto, el interés que presenta la música cubana es cultural y social antes que técnico. A desarrollar este aspecto estuvo consagrada lo que podría denominarse la "obra de madurez" de Fernando Ortiz representada en sus libros *La africanía en la música folklórica de Cuba*, *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* y *Los instrumentos de la música cubana*, este último en cinco volúmenes, todos ellos publicados en la década del 50, además de una serie

"La llamada brujería en Cuba era sobre todo un complejo conjunto de religiones y magias africanas mezcladas entre sí y con los ritos, leyendas hagiográficas y supersticiones de los católicos y con las supervivencias de paganismo precristiano que entre éstos se conservan."

Altar Santero. «La regla de Palo Monte o Conga» (Cuba). Foto Jorge L. Hernández. Tomado de la Revista Del Caribe No. 24, 1994.

de trabajos más cortos publicados antes y después de esta década. Este conjunto de obras contiene una masa de datos y un manejo conceptual prácticamente sin paralelo en la literatura científica; contienen también, repito, las bases para un tratamiento sociológico de la música del Caribe. Ya no se puede escribir sobre música popular sin un previo conocimiento profundo de su obra.

A grandes rasgos, los elementos de esta reflexión están directamente vinculados a una propuesta hedonística. Cuando Don Fernando se refirió a la música cubana como "un ron sonoro que se bebe por los oídos" (31) utilizó una metáfora sensual, como sensual fue su relación casi que su romance con la ciencia. Poco tiempo antes de su muerte declaró a un amigo que "tengo más de veinte libros en proyecto"; el 10 de abril de 1969 el pueblo de Cuba hizo sentir los tambores rituales para acompañar a Fernando Ortiz en su viaje de retorno al África lejana, siguiendo la tradición de los esclavos cuando morían. Cerramos esta evocación con unas elocuentes palabras de los sacerdotes afrocubanos: "Ortiz lo conoció todo porque estaba como las enfermedades en todas partes... Antes de Ortiz todos éramos considerados como caníbales... Ese hombre es la cátedra. Se fajó a riñón por las religiones africanas... Él me decía siempre que la gente no comprendía lo que él hacía y que los únicos que estábamos claros en eso éramos nosotros.... era muy amable y cariñoso. Cuando nosotros llegábamos a su casa nos metía en la biblioteca que él tiene, que es la más grande de Cuba y hasta del mundo y empezaba a preguntar y a colocar papelitos en un tarjetero que tenía en un rincón... En las charlas él no era como esos doctores estirados... El se reía y hacía chistes y hasta se movía como si estuviera bailando cuando oía los batá... Lo que él se merece es una estatua. Y creo que me he quedado corto. Una estatua en el Parque Central, vestido de blanco de pies a cabeza que es como se viste él. Blanco como el color de la Allaguna, Obatalá Allaguna, el guerrero, santo de la paz también y de la inteligencia" (32).

NOTAS

1.Con ligeros cambios de redacción, es el texto de una conferencia dictada en la Universidad de los Andes, Bogotá, abril de 1991.

2.Véase Julio Le Riverend, "*Estudios sobre Fernando Ortiz*" en Fernando Ortiz, Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1987, p.457 - 465.

3.Julio Le Riverend, *Fernando Ortiz y su obra cubana*, Orbita de Fernando Ortiz, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana, 1973, p.9).

4.Emiro Rodríguez, *Prólogo*, Fernando Ortiz, Historia de una pelea cubana contra los demonios, Universidad Central de Las Villas, La Habana, 1975, p.8.

5.Emiro Rodríguez, *Prólogo*, Fernando Ortiz, Historia de una pelea cubana contra los demonios, Universidad Central de Las Villas, La Habana, 1975, p.8.

6.Julio Le Riverend, *Ortiz y sus contrapunteos*, Fernando Ortiz, Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1987, p. XI.

7.Fernando Ortiz, *Estudios etnosociológicos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1991, Pp. 54-72.

8.Emiro Rodríguez, *Prólogo*, Fernando Ortiz, Historia de una pelea cubana contra los demonios, Universidad Central de Las Villas, La Habana, 1975, Pp. 8-9).

9.Julio Le Riverend, *Fernando Ortiz y su obra cubana*, Orbita de

Fernando Ortiz, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana, 1973, p. 12.
10.Emiro Rodríguez, *Prólogo*, Fernando Ortiz, Historia de una pelea cubana contra los demonios, Universidad Central de Las Villas, La Habana 1975, p. 9.
11.Emiro Rodríguez, *Prólogo*, Fernando Ortiz, Historia de una pelea cubana contra los demonios, Universidad Central de Las Villas, La Habana, 1975, p. 9.
12.Julio Le Riverend, *Fernando Ortiz y su obra cubana*, Orbita de Fernando Ortiz, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana, 1973, Pp. 12-14.
13.Julio Le Riverend, *Fernando Ortiz y su obra cubana*. Orbita de Fernando Ortiz, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana, 1973, Pp. 15.
14.Julio Le Riverend, *Ortiz y sus contrapunteos*, Fernando Ortiz, Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1987, p. XII.
15.Fernando Ortiz, *Los negros brujos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1995.
16.Fernando Ortiz, *Por la integración cubana de blancos y negros*, Revista Bimestre Cubana, La Habana, mayo - junio de 1943, Vol. II, no. 3, p. 258.
17.Gordon K. Lewis, *Main Currents in Caribbean Thought*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1987, Pp. 271-276; Manuel Maldonado - Denis, *Eugenio María De Hostos: sociólogo y maestro antillano*, Eugenio María De Hostos, Moral Social/ Sociología, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1982.
18.Gordon K. Lewis, *Main Currents in Caribbean Thought*, The Johns Hopkins Universitty Press, Baltimore, 1987, p. 287.
19.Eric Williams, *From Columbus to Castro: the history of the Caribbean 1942 - 1969*, Vintage Books, Nueva York, 1984, p. 549.
20. Fernando Ortiz, *La africanía de la música folklórica de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993, Pp. 1-2.
21.Fernando Ortiz, *Entre cubanos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1993, Pp. 114-124.
22.Fernando Ortiz, *La africanía de la música folklórica de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993, Pp. 13-76
23.Fernando Ortiz, *La africanía de la música folklórica de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993, Pp. 13-76
24.Fernando Ortiz, *Estudios etnosociológicos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1991, Pp. 82-96.
25.Fernando Ortiz, *La africanía de la música folklórica de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Pp. 111 -112.
26.Fernando Ortiz, *La africanía de la música folklórica de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, p.179; *Por la integración cubana de blancos y negros*, Revista Bimestre Cubana, La Habana, mayo - junio de 1943, Vol. II no. 3, p. 27
27.Fernando Ortiz, *Entre cubanos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1993.
28.Fernando Ortiz, *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981, p. 82 n. 38
29.Fernando Ortiz, *La africanía de la música folklórica de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993, p. 465.
30.Fernando Ortiz, *La africanía de la música folklórica de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993, p. 126.
31.Fernando Ortiz, *La africanía de la música folklórica de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993, p. 2.
32.Ciro Bianchi Ross, *Todos hablan de Ortiz*, Cuba Internacional, La Habana, noviembre de 1981, Año XIII no. 144, Pp. 16-25.

LA CULTURA NO TIENE CANONES...

LA CULTURA TIENE A

CANNON.

CANNON ES CANNON

INDUSTRIAS CANNON DE COLOMBIA S.A.
Tels. 57/ 5/ 3344841 - 3344838
Fax. 57/ 5/ 3344837 - 3344628
A.A. 1363 Barranquilla, Colombia.
E-mail: cannon@b-quilla.cetcol.net.co

"MANGORÉ"

AGUSTIN - BARRIOS

UN APORTE PARAGUAYO AL REPERTORIO LATINOAMERICANO Y UNIVERSAL DE LA GUITARRA

EXORDIO

Este trabajo propone una aproximación a la vida y obra de quien fuera, al decir del guitarrista y estudioso italiano Angelo Gilardino, el más importante compositor-guitarrista sudamericano de nuestro siglo.

Esta valoración, siendo demostrativa de la estatura artística de Agustín Barrios es, sin embargo, curiosamente reticente y no exenta de cierta discriminación para con lo latinoamericano, actitud que sobrevive aún en determinados círculos europeos de la cultura.

Es claro que la obra del compositor paraguayo es subsidiaria de la mejor tradición europea. Pero es también evidente que, sirviéndose de la misma, su discurso musical es no sólo de excepcional originalidad, sino también poseedor de una marcada impronta sudamericana.

Veamos, sin embargo, la diferente consideración que hace del músico paraguayo el guitarrista inglés John Williams, uno de los mayores intérpretes de la hora actual, en un extenso reportaje concedido a la revista italiana *Fare Musica*, al ser preguntado acerca de los compositores modernos de la guitarra que él más admiraba: Dice Williams: "En lo referente al repertorio solista tradicional, Leo Brouwer escribe obras magníficas; Stephen Dodgson también las ha escrito muy hermosas. Y naturalmente está la música de Agustín Barrios "Mangoré", el compositor por excelencia de la guitarra moderna, lamentablemente subestimado y muchas veces olvidado... Barrios escribió para guitarra como Chopin lo hizo para piano. La guitarra encontró en él su compositor, aquel que escribe especialmente para ella y que al mismo tiempo crea gran música".[1]

Fotografía de Agustín Barrios autografiada y dedicada a Martín Borda Pagola en Montevideo Agosto 14 de 1913. La dedicatoria dice: «A mi más que amigo, hermano, Martín Borda y Pagola, valiente compañero en las peregrinaciones hacia la montaña azul del arte y de la gloria. El hondo y perdurable afecto de A. Barrios.»

De todos modos la vida y la obra de este artista está cruzada de muchas controversias, pero lo que sí está fuera de toda discusión es la enorme trascendencia de esa cautivante personalidad creadora que fue Agustín Barrios. Su obra forma parte del mejor patrimonio guitarrístico universal.

VIDA Y OBRA

Agustín Pío Barrios nació el 5 de mayo de 1885 en San Juan Bautista de las Misiones (Paraguay). Hijo de Doroteo Barrios y Marcelina Ferreira. Su padre de origen europeo y su madre descendientes de guaraníes, le dieron un hogar en el que la literatura y la música eran ingredientes cotidianos que moldearon su fina sensibilidad. Se sabe con certeza que Barrios hablaba además del español el guaraní, y que sentía orgullo verdadero por sus orígenes, testimonio de lo cual son los títulos de algunas de sus composiciones,

Gonzalo Solari
víacuarenta

como *Danza Guaraní*, *Invocación a la Luna*, *Diana Guaraní*, y otras. O el hecho especial de que en 1932 adoptara el seudónimo de "Mangoré", a instancias de Pablo Machado, su contratista de esa época, como un homenaje al cacique timbú que en tiempos de Gaboto había resistido con valentía y bravura a los embates españoles. Ese mismo orgullo guaraní le sirve para explicar en un bello texto de prosa poética titulado *Profesión de Fe* cómo llega a su vida esa inseparable guitarra que siempre le acompañará: "Tupa, el espíritu supremo y protector de mi tribu, encontróme un día en medio del bosque verdegueante, extasiado en la contemplación de la naturaleza. Y dijo: 'Toma esta caja misteriosa y devela sus secretos'. Y encerrando en ella a todas las avecillas canoras de la floresta y las quejas dolientes del alma resignada de los vegetales, la abandonó en mis manos. Toméla obedeciendo al mandato de Tupa, y poniéndola muy cerca de mi corazón acongojado, pasé varias lunas a la vera de una fuente. Y una noche, Yacy (la luna, nuestra madre), reflejada en el líquido cristal, sientiendo la tristeza de mi alma india, dióme seis rayos de plata para descifrar con ellos sus secretos. Y el milagro se operó: del fondo de la caja brotó la sinfonía maravillosa de todas las voces de la naturaleza virgen de América".[2]

Retrato de Isabel Villalba, su mujer paraguaya, gran amor e inspiradora de varias obras del compositor, realizado por el propio «Mangoré» en Asunción en 1908. La fotografía fue cedida al guitarrista César Amaro, discípulo de Gonzalo Solari, por Enrique Barrios, nieto de Agustín Barrios.

Pero retomemos entonces los primeros pasos del incipiente y talentoso músico. Trece años tiene el joven Barrios cuando un profesor de guitarra de Asunción, el argentino Gustavo Sosa Escalada, al pasar accidentalmente por las Misiones, queda impresionado al oír el talento de aquel adolescente. Por esa época ya era común que Barrios frecuentara algunas músicas del compositor argentino Juan Alais, como la mazurca *La Perezosa*, *La Chinita*, etc., incluyendo también algunas obras de Ferdinando Carulli. De inmediato, Sosa Escalada se convierte en maestro de aquel enigmático jovencito, que pronto se traslada a la capital para ingresar en el Instituto Musical Paraguayo de Asunción, lugar en el que Sosa Escalada impartía sus enseñanzas. Allí, Barrios toma contacto con los métodos de Sor y Aguado así como con un repertorio en el que son recurrentes los nombres de Parga, Viñas, Giuliani, Tárrega, Arcas, y otros.[3]

Casi al mismo tiempo de entrar a estudiar en esa institución (1900), ingresa también al Colegio Nacional, en donde las matemáticas, la literatura y la filosofía fueron disciplinas en las que Barrios desplegó igualmente sus dotes intelectuales, participando inclusive en un pequeño diario estudiantil. Ya en 1908 es un "muy conocido maestro de guitarra que interpretaba en conciertos una bellísima Fantasía sobre temas de Santa Fe, y se presentaba en dúo con Sosa Escalada ejecutando aires nacionales".[4]

En 1910, Barrios deja su tierra guaraní, y desde ese momento su vida será un constante y apasionado trajinar por todos los países de América Latina. Tiene 25 años y su primer concierto fuera de su país lo realiza en la ciudad argentina de Corrientes, al que seguirán otros en Formosa, Santa Fe, Córdoba y Buenos Aires.

En 1912 se establece transitoriamente en Uruguay, donde vive importantes y enriquecedoras experiencias. Una de ellas fue su encuentro con el guitarrista español, Antonio Jiménez Manjón, un virtuoso instrumentista ciego que había llegado a Montevideo en 1893 y era considerado el mayor guitarrista llegado a Uruguay hasta ese momento. De él recibió importantes consejos de guitarrista, pero ante todo fue quien le permitió hacer contacto con la música de Juan Sebastián Bach, a quien Barrios adopta como "maestro y guía en la composición", según sus propias palabras. Parece ser que Barrios fue precisamente el primer guitarrista en interpretar en guitarra, y de manera completa, una suite de Bach original para laúd.

No es casual entonces que algunas de las mejores obras de Barrios coincidan con ese período. Basta pensar en la fina elocuencia de composiciones como *Confesión*, *La Catedral*, *Las Abejas y Mazurca Apasionata*, entre otras, que datan también de esa época. A Uruguay, Barrios volverá en varias oportunidades, sobre todo durante los quince años que vivirá en Brasil. País en el que experimentará uno de los períodos más fecundos en su vida de artista, y que prácticamente coincide con el tiempo en el que Barrios graba sus treinta y tres discos de 78R, que constituyen un auténtico testimonio de virtuosismo y musicalidad. En este aspecto Barrios marca también un hito en la historia de la guitarra: la de ser el primer guitarrista clásico en llevar música al disco. [5]

Precisamente, quien esto

escribe posee – en perfecto estado – catorce discos originales de esa serie de treinta y tres, que Barrios grabara para las casas discográficas Atlanta, Artigas, Argentina Odeón y América. Dos de ellos están inclusive autografiados de puño y letra del mismo Barrios. El inventario de esos discos es realmente el siguiente: discos Argentina Odeón (18 discos en total): **Romanza en Imitación al Violoncello*; *Aire Popular Paraguayo*; **Luz Mala* (estilo criollo); *Bourre de la 3ª. Suite para Cello*, de J. S. Bach; **Minuetto*, de Beethoven; *Capricho Arabe*, de Tárrega; **Cueca*; *Danza Paraguaya*; **Aconguija*; *Junto a tu Corazón*; **Oración*; *Vals Opus 8 No. 4*; **Sarita* (mazurca); *Maxixe*; **Tarantella*; *Traumerei*, de Schumann; **Un sueño en la Floresta* (llamado también Souvenir d'un Réve); **Madrigal*, gavota; *Ay,Ay,Ay*, de O.P. Freire; **La Catedral*; *Minuetto, Opus 11, No.6*, de F. Sor; *Vals No. 3*; **Confesión*; *Aire de Zamba*; **Aire de Zamba*; *Minué*; **Sarita* (mazurca); *Capricho Arabe*, de Tárraga; *Disco promocional No. 1; **Aire de Zamba*; *Tarantella*; *Disco promocional No. 2; **Invocación a mi madre*. Discos Atlanta (10 discos): *Vidalita* con variaciones; *Don Pérez Freire* (tango); **Divagación en imitación al violín*; *San Lorenzo* (marcha), de Silva; **Tango No. 2*; **La paloma* (habanera), de Yradier; **Matilde* (mazurca), de García; **Jota*; **Divagación Chopiniana*; **A mi madre* (sonatina); **Pepita* (vals); **Aires Andaluces*. Discos Artigas (3 discos): **Milonga*, (estilo criollo); **Madrigal* (gavota), de Sosa Escalada; **La Bananita* (tango); *Aires Criollos*. Discos América (2 discos): **Oro y Plata* (vals); **Divagaciones Criollas*. [6]

Barrios viviría en Brasil de 1916 a 1931, y durante esos quince años sólo abandonaría ese país temporalmente por razones relacionadas con su actividad de concertista. Allí se le considera el fundador del movimiento guitarrístico brasilero, y su labor no sólo se limitó a su actividad de concertista, sino que cumplió también una importante labor didáctica. En carta enviada a su amigo Ronoel Simoes comenta Barrios: "He dado conciertos en cada capital de cada estado de Brasil". Tuvo también la ocasión de conocer personalmente a Heitor Villa-Lobos, quien, según se cuenta, al solicitársele una opinión sobre el músico paraguayo, éste respondió: "¿Barrios? Inalcanzable!"[7]

Si planteamos a modo de hipótesis que el arte es un vehículo de entendimiento e integración entre pueblos y razas, debemos admitir que la obra de Agustín Barrios es un poderoso torrente de inspiración, proyectándose desde el pentagrama paraguayo al corazón de todos los pueblos de América. En ese punto de luz que es su obra coincidimos todos los espíritus que orientamos nuestra búsqueda hacia un común ideal de la belleza.

Agustín Barrios con su guitarra (izquierda), el músico uruguayo Eduardo Fabini (violín) y Pedro Marín Sánchez (guitarra) tocando juntos en Uruguay. La niña que les ceba mate con una caldera, es Aida Borda Sosa «Chinita».

Y cuando decimos las palabras "vehículo" y "torrente", ambas están ligadas a la idea de movimiento. Y es que ocurre que resulta imposible disociar la imagen de Barrios a lo que fue su vida de viajero impenitente. Argentina, Brasil, Uruguay, Chile, Trinidad y Tobago, Venezuela, Costa Rica, Cuba, Panamá, México, El Salvador, Colombia y República Dominicana, fueron en nuestro continente privilegiados testigos del talento de Barrios y de sus excepcionales dotes de humanista.

Allende el Atlántico, supo también llevar su música y su virtuosismo de concertista a países como Alemania, Bélgica y España. En este último país tuvo la oportunidad de tocar para la reina Victoria Eugenia, esposa de Alfonso XIII, quien le retribuyó el gesto con el obsequio de una guitarra Morant que actualmente se encuentra custodiada en el Museo Guzmán de San Salvador. [8]

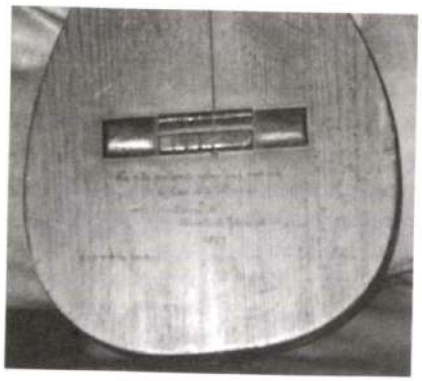
La misma pluma de Agustín Barrios, revelando las dotes de poeta que poseía, se encargó de sintetizar en sentidos versos esa sed de distancias que hizo de él un viajero infatigable:

"¡Cuán raudo es mi girar! Yo soy veleta / que moviéndose al impulso del destino, / va danzando en loco torbellino / hacia los cuatro vientos del planeta! / Llevo en mí el plasmo de una vida inquieta / y en mi vagar, incierto peregrino, / el Arte va alumbrando mi camino / cual si fuera un fantástico cometa! / Yo soy hermano de aquellos medioevales trovadores / que sufrieron romántica locura / como ellos, también cuando haya muerto, / Dios sabe en qué lejano puerto / iré a encontrar mi tosca sepultura".[9]

En 1931 Barrios abandona Brasil y comienza una etapa cuyo centro de actividades estará en Caracas. Es aquí

«La China» Borda Sosa con su guitarra, en 1928, cuando tenía 13 años, en Tacuarembó (Uruguay). Esa fue la última vez que vio a Agustín Barrios.

Guitarra que aún conserva Aida Borda Sosa y en la que se lee la siguiente inscripción de puño y letra de Agustín Barrios: «En esta guitarra ofrecí una audición en honor de 'la mimosa', en la mañana del Sábado de Gloria, de 1922».
Mimosa, según testimonio de la propia Aida Borda Sosa, era su muñeca.



donde adopta el seudónimo de Mangoré, que a veces utiliza como Nitsuga Mangoré, siendo ese primer nombre el mismo nombre de Agustín, pero al revés. La presencia de Barrios en Venezuela deja una profunda huella en el ambiente guitarrístico y musical de ese país. Es de destacar su amistad con Raúl Borges, "alma mater" y fundador del movimiento guitarrístico venezolano. Precisamente el gran músico Antonio Lauro, en conversaciones con Richard Stover en Caracas, en abril de 1976, admite que fue precisamente el haber escuchado a Barrios por primera vez en 1932, lo que lo llevó a priorizar el estudio de la guitarra frente al piano. Este es un testimonio de suma trascendencia si tenemos en cuenta el aporte del propio Lauro al enriquecimiento del repertorio guitarrístico moderno.[10]

Durante su estadía en Caracas son frecuentes los conciertos en El Salvador, Costa Rica, Colombia, Panamá, Nicaragua, Guatemala y México, país este último en el que realiza varios recitales a instancias de Don Luis Salomoni, el embajador paraguayo en México que le brinda especial aprecio y atención a Barrios. Veamos, como ejemplo, el programa de un concierto que el guitarrista paraguayo diera en el Regis Theatre de Ciudad de México el día 4 de marzo de 1934: Primera parte: Arcas y Mangoré. Segunda parte: Bach, Mozart, Sor, Schubert y Paderewsky. Tercera parte: Albeniz, Tárrega y Mangoré. Es este un buen ejemplo de cómo Barrios solía estructurar sus programas. Generalmente, el programa consistía en tres partes, ejecutando en la primera, o bien composiciones suyas, o algunas de éstas combinadas con otras de otros compositores. En la segunda tocaba autores clásicos, y para la tercera utilizaba un criterio similar al de la primera.

En julio de ese mismo año de 1934, Barrios zarpa a Europa con su esposa y los Salomoni, luego de una breve estadía en Cuba en donde realiza algunos recitales, y en Bélgica realiza un brillante concierto en la Sala del Conservatorio Real de la Música de Bruselas con un programa compuesto por obras de clásicos europeos y por sus propias composiciones, obteniendo opiniones muy favorables de la crítica de ese país a través del diario la Nation Belga, por ejemplo, en el que se leía lo siguiente: "El talento del virtuoso paraguayo está caracterizado por una técnica estupefaciente, puesta al servicio de una perfecta musicalidad y del sentimiento. Segovia nos ha revelado el renacer de un arte que había alcanzado hace siglos los vértices de la belleza. Mangoré, en su exhibición en el Conservatorio Real, ofrece una brillante confirmación de la existencia

de este arte".[11]

De Bélgica, Mangoré y su esposa Gloria, una brasilera de color, hermosa y decidida que había trabajado como ama de casa de los Salomoni, pasó con esta familia a Alemania, estableciéndose en Berlín, en donde el guitarrista no realizó ningún concierto en el espacio de un año, pero en cambio sí realizó diversas presentaciones en la radio alemana. De allí pasó a España en 1936 en donde realizó el concierto para la Reina Victoria Eugenia, ya citado, para luego regresar a Venezuela un tiempo, República Dominicana y Haití, y volver luego a Cuba, a la Habana, en donde es muy factible que haya compuesto el preludio de su pieza *La Catedral*, obra de carácter sacro, escrita originalmente en dos movimientos (Andante Religioso y Allegro) y a la que Barrios agrega esta introducción cuyo manuscrito está fechado en La Habana, el 28 de enero de 1938. Es de anotar que Barrios había llevado al disco la versión original en forma de díptico, en el año 1924, aproximadamente.[12]

Regresa luego a México algunos meses después y allí sufre un ataque al corazón que da pie para anunciar su muerte y que le impide cumplir algunos contratos de conciertos ya firmados. Con su salud aún deteriorada va a Costa Rica, El Salvador, Guatemala, y nuevamente a El Salvador, en donde ejercerá de profesor de guitarra durante cuatro años en el Conservatorio Nacional de El Salvador, cargo ofrecido por el Presidente de la República de ese país.

El año de 1944 lo encuentra preparando un viaje hacia los Estados Unidos, a cumplir un contrato de grabaciones que le había ofrecido la casa RCA Víctor, pero el destino truncó sus planes falleciendo el 7 de agosto de ese mismo año en El Salvador.

CODA

Parafraseando en cierto modo al compositor Aaron Copland, digamos que el hablar sobre una obra musical nunca podrá reemplazar la experiencia que significa escucharla. Creo entonces que esto sea perfectamente aplicable a la obra de Agustín Barrios, como a la de cualquier otro compositor. De todos modos es incuestionable que conocer más puede ser un medio para oír mejor.

Estudio AUDITORIO

Calle ANDES esq. Mercedes — Automático de Maintevia 87721

Jueves 22 de Noviembre 1934

a la hora 21 y 45

Recital de Guitarra Aida Borda Sosa

PROGRAMA

1.a PARTE

SOR - Andante en La
AGUADO - Estudio N.o 12
SOR - Andante en Sol
BARRIOS - Gran Trémolo

2.a PARTE

MENDELSSOHN - Barcarola
BACH - Courante
SOR - Andantino
TARREGA - Capricho Arabe

3.a PARTE

(en homenaje al celebrado compositor paraguayo Agustín P. Barrios)

BARRIOS - "Chinita" Evocación criolla (dedicado por su autor a la ejecutante)
" - Vals
" - Souvenir d'un rêve
" - La Catedral (a - Andante religioso (b - Allegro solemne

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

Palcos Bajos y Balcón sin entrada $ 2.00
PLATEA
ENTRADA A PALCO $ 1.00
Tertulias 1.a fila 1.00
Luneta de Galería Baja 1.a fila 0.50
" " " " otras filas 0.40
Entrada a Galería Baja sin numerar 0.30
Luneta de Galería Alta 1.a fila 0.40
" " " " otras filas 0.30
Entrada a Galería Alta sin numerar VEINTE CENTÉSIMOS

Cartel promocional de un recital de la guitarrista Aida Borda Sosa, cedido por ella misma a Gonzalo Solari, el 25 de Agosto de 1998 en Uruguay.

Por otra parte, Barrios fue un compositor muy prolífico, con el riesgo indudable que conlleva esta característica. Al igual que Bach, doscientos años atrás, no sintió jamás el peso que significa la actitud hipercrítica de componer para la posteridad. Posiblemente sea ésta la característica de quienes en los hechos consiguen dar ese paso que luego los incorpora a la marcha de la historia.

La obra de Barrios fue siempre frecuentada asiduamente en los países latinoamericanos, y mucho menos en Europa, pese a que el maestro venezolano Alirio Díaz llevó su música al viejo continente y cumplió allí una amplia tarea de difusión que se remonta a la década del 50, y que aún hoy continúa con figuras como el guitarrista paraguayo Sila Godoy.

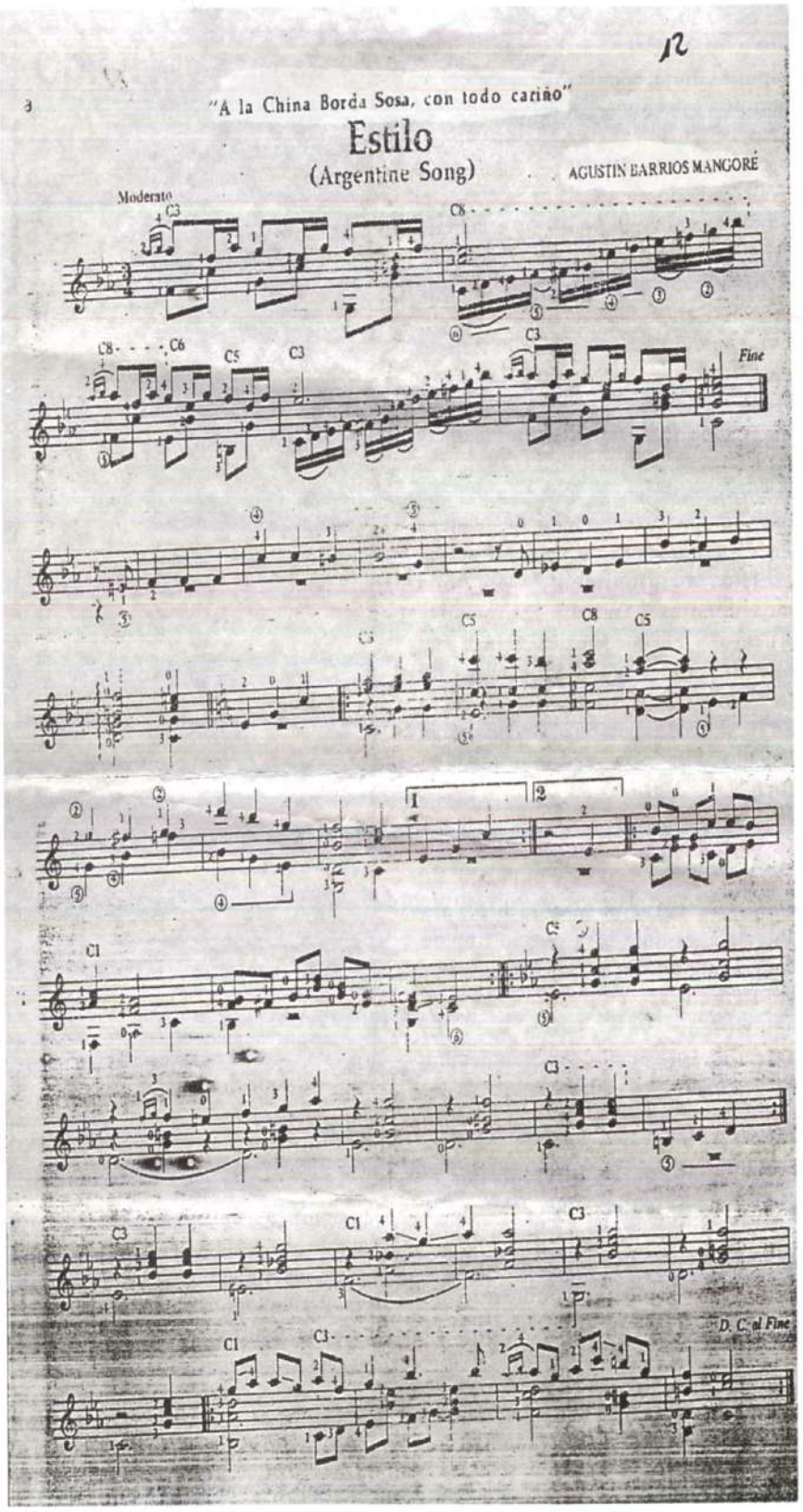
De todas formas, y sin temor a equivocarme, creo que la expansión de la obra de Barrios a nivel masivo se produce a partir de 1977 cuando el mundialmente famoso guitarrista John Williams graba para la CBS su disco titulado, *John Williams Plays Music of Agustín Barrios Mangoré*. Desde ese momento hemos asistido a una difusión del repertorio de Barrios que hace que actualmente ningún centro del planeta vinculado a la guitarra, no conozca con mayor o menor profundidad la obra de este genial compositor, que según sus propias palabras puede llegar al número de aproximadamente 300 composiciones.

Y llegado aquí vale entonces la pena preguntarnos: ¿En dónde reside la magia de esta música que concilia magistralmente inteligencia y sensibilidad?

Sin duda cada entendido podría tener una respuesta, pero por lo pronto tengamos la opinión lúcida y certera de John Williams: "El modo en el que se usa la guitarra en América Latina es por una parte muy melódico y por otra muy armónico. Es una magnífica combinación de los dos conceptos, y creo que Barrios Mangoré ilustra magistralmente esta feliz conjunción. La música guitarrística sudamericana se caracteriza por tomar una melodía y hacer rotar de algún modo la armonía alrededor de ella. No se ejecuta por posiciones como en la tradición europea; la melodía los arrastra y los lleva a recorrer en un sentido y en otro el diapasón, casi como lo haría un instrumentista del arco. Siempre he considerado la guitarra más como un instrumento de "tastiera"

libre, que como instrumento con el diapasón dividido en trastes. El violinista Heifetz es mi ídolo y yo he tenido mucha afinidad con los instrumentistas de arco. Me gusta sentir el "glissando" sobre las cuerdas. Este uso de la guitarra, mucho menos rígido que el europeo, es una de las razones por las cuales amo tocar la música de Barrios".[13]

Finalmente, veamos los estilos que según algunos pueden distinguirse en la obra de Barrios. Richard Stover, por ejemplo, distingue cuatro estilos bien diferentes: A.) Barroco: cuyo ejemplo sería el *Preludio Opus 5 No. 1*; B.) Clásico: *Gavota al estilo antiguo*; C.) Romántico: *Julia Florida* (barcarola); D.) Descriptivo: *Las Abejas*.[14]



Partitura de una de las composiciones que Barrios dedicó a la guitarrista uruguaya Aida Borda Sosa «Chinita», hija del también guitarrista uruguayo Martín Borda Pagola, amigo personal y «protector económico» de Barrios en tiempos difíciles.

NOTAS

[1] LA CHITARRA, Suplemento de la Revista Fare Musica, Reportaje a John Williams.

[2] JOSE BERNABÉ, Agustín Barrios Mangoré, Supremo Exponente Paraguayo del Arte Guitarrístico, Ediciones del Gobierno de Paraguay, 1972.

[3] JOSE BERNABÉ, Obra Citada.

[4] JUAN MAX BOETTNER, Música y Músicos del Paraguay, Autores Paraguayos Asociados, Editorial El Gráfico, Asunción, 1957.

[5] AGUSTIN BARRIOS - RONOEL SIMOES, Correspondencia.

[6] RICHARD STOVER, Agustín Barrios Mangoré, Un genio della Chitarra Dimenticato, Rivista il Fionimo, No. 46, enero, 1984

[7] RICHARD STOVER, Obra Citada.

[8] JOSE BERNABÉ, Obra Citada.

[9] JOSE BERNABÉ, Obra Citada.

[10] RICHARD STOVER, Obra Citada.

[11] RICHARD STOVER, Obra Citada.

[12] JOSE BERNABÉ, Obra Citada.

[13] LA CHITARRA, Obra Citada.

[14] RICHARD STOVER, Obra Citada.

NUESTRA INVESTIGACION EN URUGUAY
Algunos aportes inéditos

UNO

Martín Borda Pagola, apasionado cultor de la guitarra y gran admirador de Barrios, guardó amorosamente gran cantidad de anécdotas, recuerdos, objetos personales y partituras de Barrios. Precisamente, el insigne guitarrista uruguayo Abel Carlevaro grabó la romanza *Confesión*, una de las más logradas del compositor paraguayo. El final de la misma - a propósito de Borda Pagola – fue compuesto por éste, con conocimiento de Barrios y escrito por Rogelio Escobar, a través de la versión del mismo Borda. Data de 1936 y el original se encuentra en poder del maestro Carlevaro.

Hay que anotar que el final, cuya extensión es de ocho compases en la versión de Borda Pagola, es sustancialmente diferente a la coda de la misma obra en la edición de Richard Stover. Esto no significa de ningún modo que no haya en esta última edición respeto hacia la escritura original, ya que ambas seguramente son válidas desde este punto de vista, porque ocurre que muchas veces Barrios escribía la misma obra con modificaciones según la ocasión, quitando, agregando, o modificando versiones anteriores.

DOS

Un ejemplo de las modificaciones que introducía a veces Barrios al re-escribir sus propias obras, la podemos constatar en *Las Abejas*. Quien esto escribe tiene en su poder un manuscrito de esta conocida obra de Barrios, autografiada por el compositor , que necesita contextualizar la siguiente anécdota personal: Hace ya algunos años – siete u ocho tal vez - tuve la oportunidad de conocer a un funcionario del Banco de Seguros del Estado de Montevideo, a raíz de que por esos años dictaba yo clases de guitarra en el Club de dicho banco en el que se realizaban cierto número de actividades culturales. Su primera esposa – me contó – era familiar de Rómulo Bonilla, un conocido hotelero de la ciudad vieja de Montevideo. En ese hotel solía pernoctar Barrios de paso en Uruguay. En una de esas ocasiones Barrios escribió a mano en papel pentagramado la obra completa de *Las Abejas*. Al final del manuscrito puede leerse: "Autógrafo para el album musical de mi noble amigo Rómulo Bonilla, Montevideo, junio 6 de 1924".

Como dato curioso consigno que a diferencia de la versión publicada por Richard Stover ésta se encuentra escrita en compás de dos cuartos, con dobles tresillos de semicorcheas, y no en compás de cuatro cuartos, con tresillos de corcheas. Por otra parte, Barrios escribió en esta oportunidad Allegro Moderato, y no Allegro Brillante, en lo que sería la indicación de movimiento y carácter.

TRES

Siguiendo en el plano anecdótico que me involucra directamente, paso a contar un episodio ocurrido en 1982.

El guitarrista Gonzalo Solari en compañía de Aida Borda Sosa a sus 83 años de edad en su casa de Maldonado- Uruaguay el 25 de Agosto de 1998.

Vivía yo en Montevideo cuando llega a mi apartamento uno de mis discípulos comentándome que en el transcurso de una reunión en la que él había interpretado en su guitarra la gavota de Barrios, *Mabelita*, uno de los invitados se levantó al final de la interpretación diciendo: "Mabelita es mi tía".

Lógicamente mi paso siguiente fue conseguir la dirección a través de mi alumno, para conocer más detalles, y a los pocos días conseguí localizar a la propia Mabelita, y saber, por su testimonio directo, que en efecto su nombre era Mabel Robles, odontóloga de profesión e hija de un ciudadano paraguayo que tenía un establecimiento de campo en el departamento de Florida. Allí fue hospedado Barrios en más de una ocasión por su amigo y compatriota. Una tarde, estando los amigos sentados bajo la sombra de los árboles, Barrios, al ver a la niña, a la sazón muy pequeña, le dijo: "Te voy a escribir una musiquita".

Y así nació esa bonita y sentida gavota de Barrios, contado por la propia destinataria, quien guarda un recuerdo difuso y cálido de aquel genio que le dedicara una parte de su talento e inspiración.

«Cámara de Jazz»

A LAS PUERTAS DE BILLIE

Tranquila Billie
En esta puerta nadie habrá que te impida
Seguir hasta el fondo
Con tu canto.

Aquí podrás entrar por todo el frente
Porque mi alma no tiene entradas falsas
Y porque yo soy el único perro
que conozco.

Aquí estaremos, Billie, solos
Y podrás arañarme el corazón
Con tus voces de gata:
"I get a kick from cocaine".

Y podrás colgarme de tu canto:
Extraña fruta yo pendiendo de tus cuerdas
Vocales
Para que pague parte de mis culpas.

Billie
Siempre tuviste a alguien
Cruzando un pie para cerrarte el paso:
Un policía maldito que exacto
A su país
Jamás pudo entender
Que tú eras una diosa sumida en la tristeza
La única puta que subió a los cielos.

Para cerrarte el paso, Billie
Un portero
Negro disfrazado de blanco
Haciéndote subir por donde bajaban
La basura y la vergüenza.

Qué bueno que no te dejaras atrapar
A la salida de tu último hospital.
Qué bueno que burlaste la ley una vez más
Huyendo
Por la única puerta que nadie jamás
Controlaría.

Qué bueno, Billie
Que dejaras plantado al mundo
Por morirte.

VOTO PARA LA REELECCION DEL PRESIDENTE

Quién habrá dicho
Por Dios, quién habrá sido!
El que pensó que Lester podía ser un buen soldado.
Para qué calumniar de esa manera
A un ser tan lejano del odio como Lester?

Lester Young, tan joven él
Otro que saludó la gloria desde el fango
Príncipe de abandono y de pereza
Que lentamente y solo se movía
Para oficiarse un íntimo cigarro
De cannabis
Para besarle a Billie la gardenia
Y para hacer el más profundo discurso político
Del saxo
Distante y perdido
Con la elegancia de un resucitado
Por algo lo llamaron Presidente.

Voto por él en esta enferma y sorda
Democracia
Por la esencia espiritual de su programa
Por ese solo que siempre nos pregunta:
Para qué si todo es tontería?

Tenía razón en eso el Presidente
Y Billie Holliday más que nadie
Lo sabía.

4 poemas de Miguel Iriarte

PREGUNTAS PARA J.J. JOHNSON

Qué cosa es un trombón J.J. Johnson?
Qué pretende un hombre como tú
Decirle a otro
Con semejante máquina de viento
Con tanto ir y venir de un brazo largo
Que mezcla el aire con el tiempo
Con tal dedicación, con tal respeto
Que pareces un preocupado carpintero
Puliendo la extensión de su madera?

Qué pones allí dentro
Con tanto porvenir, con tanta angustia
Por qué corres el riesgo de sostener
Tu corpulento sueño
Con una frágil columna de aire dominado?

No es eso acaso peligroso?
No tiene algo que ver con la trombosis?
No necesitas más espacio para estirar
Tus frases de nostalgia por la nativa
Indiana?
No sientes que Kay Winding
Eres tú mismo tocando para un espejo
blanco?

No sé porqué pregunto
Si está todo tan claro
Tan sentido!

SONNY ROLLINS DESDE EL PUENTE

Sonny Rollins es otra cosa.
Es lo que dicen
Un coloso, coinciden en llamarlo.

Uno que incesante se pierde y aparece
Que viene de Hawkins, de Lester y de
Parker
Pero que ha hecho del tenor una locura.

Que grita o susurra y se retuerce
Pegado a una nariz que le funciona
Para rastrear las notas perdidas
en el aire
Alta la noche en el arco del puente.

Y qué es lo que hace Sonny?
Qué es lo que Rollins?

Es el dominio del sonido, la sintaxis
Es el fraseo perfecto, controlado
Es la aventura sagrada del estilo
Piedra de la imaginación
Furor autoritario.

Es su estatura acaso
Para mecer el tenor
De un lado a otro de su cuerpo
Como un sexo
Mientras su personal respiración
Encuentra siempre una salida nueva.

Así es el jazz:
Una invención permanente del decir
Un discurso que nombra al mundo
Cada vez
Como el de Rollins.

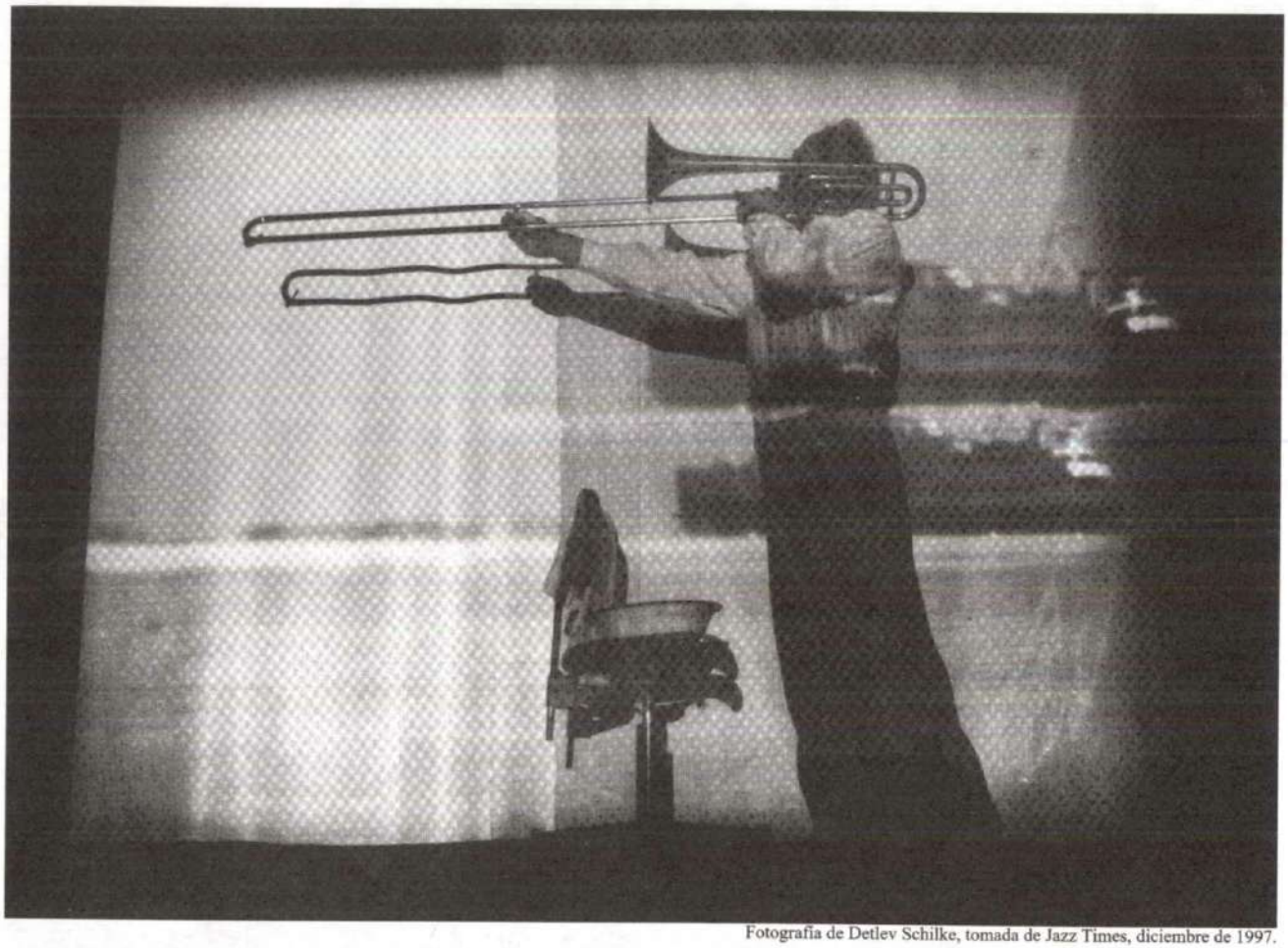
cuento

BEN BENNY BENITO

TOCA EL PIANO EN UN RESTAURANTE DE LA CALLE OCTAVA Y NO EL

TROMBÓN DE VARA

(COMO HUBIERA QUERIDO SU PADRE)



Fotografía de Detlev Schilke, tomada de Jazz Times, diciembre de 1997.

Aunque tiene los ojos saltones de trombonista y los labios gruesos de trombonista y habla como si se le acabara el aire a un trombón, Ben Benny Benito no toca el trombón como hubiera querido su padre sino un piano plateado en un restaurante de la calle Octava, en South Miami Beach, Florida, y es tartamudo.

Ben Benny Benito es un negro carbón y es grande como un trombonista grande y habla el inglés entrecortado de los latinos que tartamudean cuando hablan el inglés de

Jaime Cabrera
víacuarenta

los latinos. Tiene los cabellos engominados de todo artificio sintético y los brazos como vara de trombón y las manos ligeramente secas de santo triste mal alumbrado. Se sabe que empezó a tocar - niño prieto pipón -, con mucho más sentimiento que técnica, y que canta canciones inolvidables como si soplara un trombón.

Si no hubiera sido por la música que lo ha acompañado durante estos cuarenta y tantos años, a Ben Benny Benito le hubiera preocupado su soledad de solista en medio de las soledades de quienes vienen a escucharlo mientras se hunden de orejas en un plato humeante o en el fondo de una bebida espirituosa. No tiene más que mirar a su alrededor. Será una noche como cualquier otra en la que recorrerá un repertorio de rostros que han ido tallando con paciencia el rastro de su memoria de mamut. Todo está dispuesto para arrancarle al piano, largo y plateado como ciertos paquetes de cigarrillos, las posibilidades que le otorgan una hilera de perillas, botones y sonidos programados para tanta nostalgia reunida bajo las lámparas fungiformes de este restaurante de la calle Octava y Ocean Drive.

No hará más que dejar correr sus dedos como arañas de terciopelo sobre la cara nacarada de ese póker de teclas blancas y negras, luz y sombra, para que brote el chorrito caliente de la melodía. Y es precisamente ése el instante en que descubre, al mismo tiempo que hace un leve movimiento con la cabeza -rutinario repaso a la concurrencia-, la sensación de incomodidad que parte de los labios de una muchacha que hace apenas unos minutos ha cruzado el salón, se ha sentado en una esquina del restaurante y le ha desordenado su tranquilidad con una sonrisa triste de muchacha perdida. Es como si de repente, él, Ben Benny Benito, pianista de segunda categoría, sintiera culpa por no hablar con la misma fluidez con que tocan sus maestros o por no ser trombonista como lo quiso su padre, y un sentimiento de infinito abandono lo golpea de repente en el centro del pecho que para entonces se ha inflado para dar salida a su voz de trombón, y decide interpretar el único tema que le crece entre las costillas.

Cuando termina la primera estrofa y pasa a adornarla con una serie de figuras que sabe inútiles, pero a las cuales no renuncia, otros pianos lo asaltan en el recuerdo. Son diferentes modelos y marcas, unos más serios que otros, hermosos y tristes, y aún disonantes, cada uno con una historia propia; pianos que no le permitieron ejercitar los dedos, ganarse algunos billetes o soñar con un concierto. Variados en los colores: negros, grises, cafés, cremas. Cientos de pianos que están dispuestos a cobrarle caro su atrevimiento por no haber sido un trombonista.

Sólo uno debe seguir mostrándose comprensivo en el fondo. Es aquel piano al que le dedicó muchos años, y aunque por cuestión de trabajo le sacaba tiempo al trombón, a éste siempre volvía con alguna excusa, mientras se defendía en los días duros, cuando nadie iba a buscarlo a la casa para un toque, cuando aún no tartamudeaba ni tenía la voz de ventarrón. Ahora lo hace lejano, abandonado en un rincón de la sala de una casa a punto de ser demolida; un piano que debe estar pudriéndose en la distancia, con el tiempo y el olvido.

El piano blanco de aquella mujer amada lo seducía sin atenuantes y le hacía perder la voluntad ante el trombón que le había regalado su padre. No tenía más ojos ni manos ni oídos que para sus teclas gastadas y sucias. Pasaba horas enteras -clandestinas horas del aprendizaje- tratando de sacarle nuevas aventuras musicales, pero el piano no hacía más que repetir y repetir las mismas tonadas mezquinas que ya a nadie interesaban. Tanta repetición acabó por matarle el placer. Hasta que llegó el cansancio, el hastío y los vecinos que comenzaron a protestar con mayor insistencia en medio de la noche, no más, no más, cállense. Y él, por esos días Benito a secas, soportaba con tenacidad de trombonista, a fuerza de costumbre y paciencia y debilidad de aprendiz, la andanada de insultos y berrinches de niños recién nacidos y perros que se desgañitaban ladrándole a una luna de cartón piedra y desatendidas exigencias paternas.

Un día consideró que bastaba ya de aquella ciudad amurallada que le cortaba la respiración. El mundo no podía ser ese sonido de esa orquestica que lo tiranizaba con la idea de tener que acompañar a las cantantes de turno -cada vez más desafinadas-, y empezó a enredarse en el tartamudeo de toda explicación y en excusas que no tenían explicación. Por delante había un camino por andar, nuevas experiencias, pianos que descifrarían su soledad de mastodonte domesticado por la costumbre de tener que oír que era un buen trombonista. Volvió a los sueños de infancia, a los pianistas de los discos, a los de las películas, play it again. Y llegó una última actuación para el adiós, el radioteatro lleno y para sorpresa del auditorio -que lo seguiría abuchando muchos sueños después-, nocturno y fuga.

Fue para el segundo año de trabajo en un restaurante de Lincoln Road que pudo desprenderse del instrumento que le alquilaba un judío viejo, y adquirió el piano plateado que, aunque le ha permitido en los años siguientes mejores empleos, lo alejó de su propósito de un trío de jazz. Se enamoró del instrumento a primera vista, lo probó y se lo llevó a vivir consigo. Desde aquella tarde descubrió sin

proponérselo que amaba al piano plateado con la misma intensidad con que había odiado las palabras de su padre, y se lo hubiera creído del todo si no hubiera aparecido esa muchacha que con su sonrisa antigua le ha vuelto a desordenar las rosas mentales; de seguro tuvo que haberse fijado en su cabello de negro vanidoso, en la sombra de artritis que amenaza ganarle los dedos y la música, en esa nata cuajada que el exilio le ha depositado en los ojos, y piensa antes de volver a las palabras en el tamaño descomunal de su silencio de músico.

Ahora Ben Benny Benito en un intento de salvar su cariño por el piano plateado retoma la letra de la canción, lo hace muy bajo, como un susurro de abejorro, como quien dice cosas al oído de la mujer amada y la adormece, o mejor, como si pudiera hablarle a esa muchacha que se ha levantado, pasa a su lado arrastrando una estela de perfume de flores viejas, va hasta una ventana y mira con angustia afuera, lejos del tema, sin verle. En la voz de Ben Benny Benito se acumulan las nostalgias por su tierra, aunque la canción en nada tiene que ver con su isla natal y en cambio sea un llamado a una mujer que perdió el amor de su vida en un cruce de destinos.

Vadeando la interpretación, que cada vez se hace más lenta, se mueven muchachas con delantales de encajes que corren entre las mesas alineadas en diferentes direcciones, -flores artificiales, sal y pimienta al gusto, aceite, mermelada, azúcar en bolsitas, mantequilla, manteles a cuadritos blancos y rojos-; haciendo equilibrio con bandejas repletas de platos y platicos y vasos; que llenan cervezas, llenan tazas de café o entregan cartas forradas en cuero. Unas reciben órdenes, otras colocan entre los platos vacíos un papelito con la cuenta y la propina que no está incluida, señor. Algunas personas se levantan en pleno proceso digestivo, emiten algún comentario sobre el pianista y dejan un dólar en la bomba de cristal que está encima del piano metálico, en donde los billetes comienzan a convertirse en peces verdes que se sumergen ciegos en aguas abisales.

Ben Benny Benito esboza un gesto que resume su dolor, mueve la cabeza como si fuera a tartamudear, cierra sus grandes ojos de trombonista y ataca nuevamente la melodía, encogiéndola y estirándola como el caramelo de cierto postre que engulle una mujer obesa. Desperdiga las últimas notas en el aire y luego las recoge para un final que anticipa el clin clin de cubiertos y cristales. Por algunos segundos permanece con la cabeza agachada, como si pudiera mirar el teclado sin abrir los ojos. Sólo consigue recordar el piano blanco, blanco como el velorio de un infante que pudo haber tocado el trombón en alguna fiesta, y dice como si pudiera besar a la muchacha que finalmente se ha marchado, un nombre. O algo así, parecido al largo recorrido de un desamor.

MIAMI BEACH, 1992

ilibrio con bandejas
ue llenan cervezas,
das en cuero. Unas
s platos vacíos un
está incluida, señor.
proceso digestivo,
a y dejan un dólar
el piano metálico,
se en peces verdes
.

to que resume su
rtamudear, cierra
nuevamente la
o el caramelo de
Desperdiga las
para un final que
es. Por algunos
como si pudiera
igue recordar el
nfante que pudo
y dice como si
e ha marchado,
ecorrido de un

BEACH, 1992

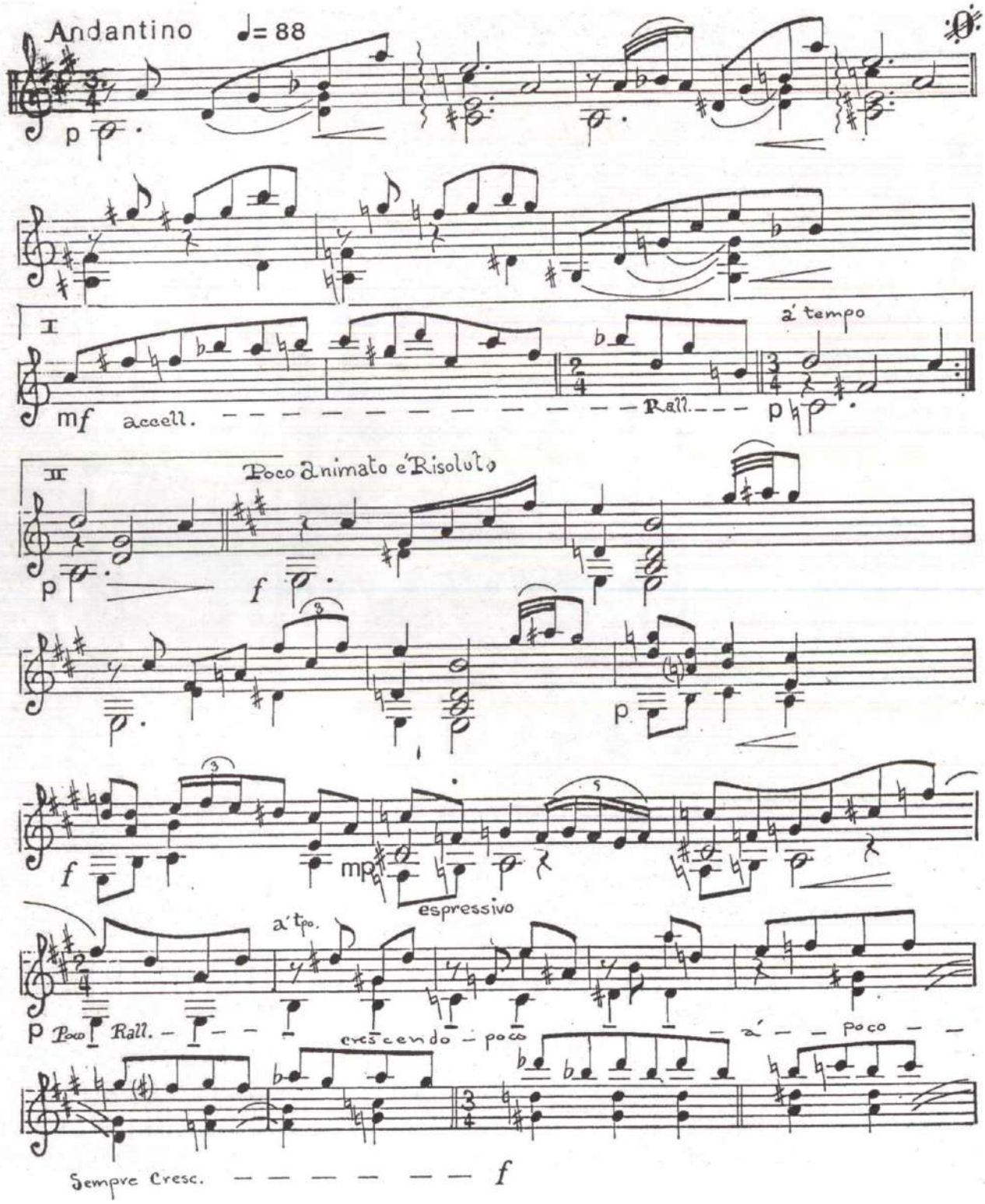
BARRANQUIJAZZ

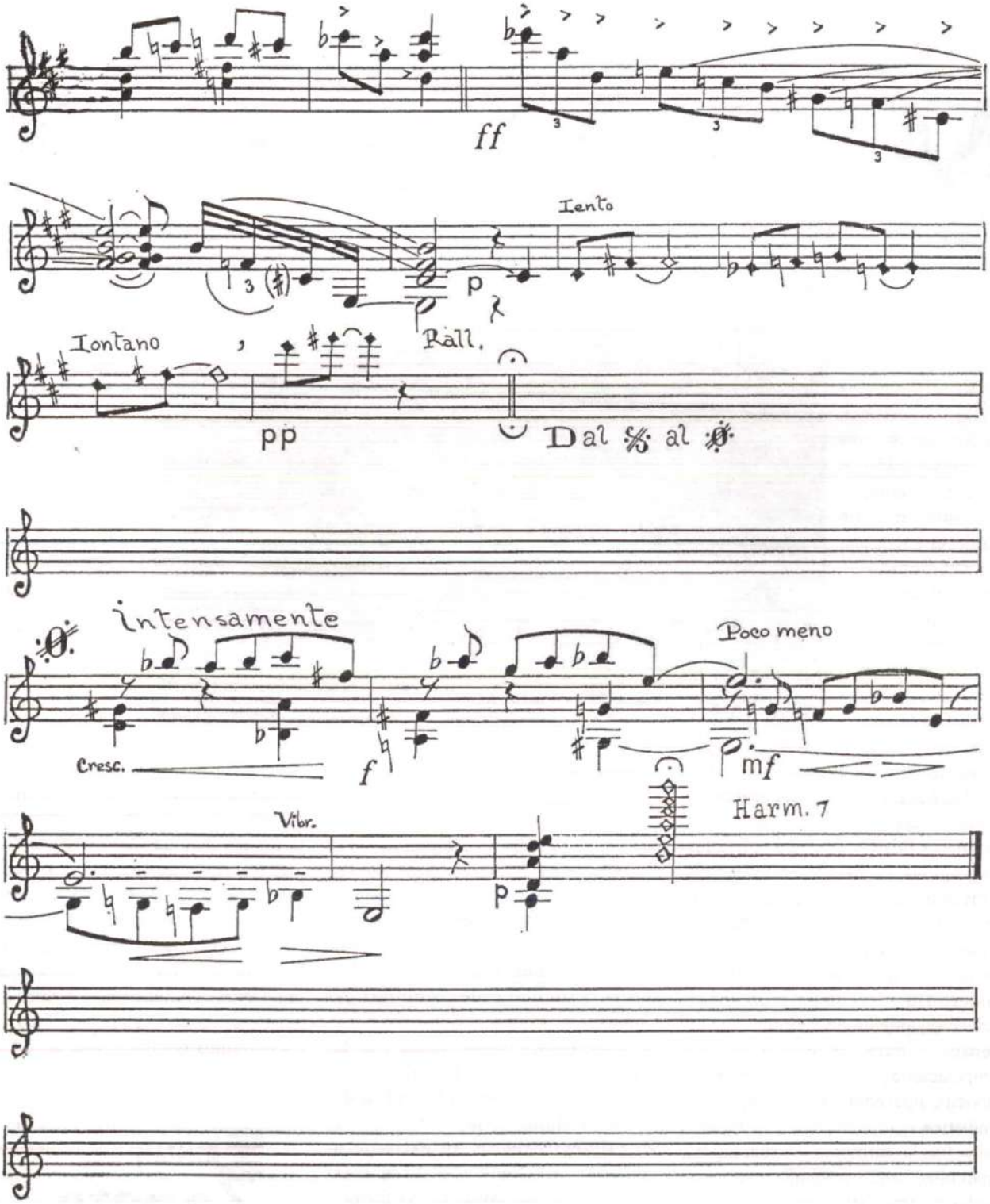
El festival que cambió la historia musical de Barranquilla

FUNDACION CULTURAL NUEVA MUSICA

Estudio para Guitarra No. 4*
(dedicado a Meira del Mar)

por: Daniel Moncada





* De 6 Estudios para guitarra dedicados a 6 artistas. Ciudad de México, 1991.

LAS BANDAS MUSICALES EN LA HISTORIA DE MOMPOX

En sus inicios, que se remontan a las antiguas civilizaciones, las bandas estaban conformadas por guerreros o soldados que debían cumplir la misión de enardecer y redoblar con sus sonidos y ritmos el ánimo de los combatientes, cumpliendo una función de enlace y coordinación de las tropas a través de tres grupos principales de instrumentos: percusión, vientos y cuerdas. Las primeras bandas marciales organizadas como tales aparecen durante la Edad Media, conformadas por grupos de ministrales y ejecutantes de diversos instrumentos que se reunían en plazas y lugares públicos muchas veces auspiciados por los duques, monarcas o estados europeos. Posteriormente con la creación y perfeccionamiento de instrumentos de viento y para la ejecución de composiciones de mayor importancia musical, aparecerá una agrupación bandística más numerosa y compleja como fue la «armonía», «charanga», «marching band» o «fanfares». Estas bandas tuvieron su auge en el último tercio del siglo XVIII[1].

Banda Armonía Seis de Agosto, organizada por don Leopoldo Ribón Morón. La primera referencia de esta banda la encoontramos en 1872, y la última en 1932.

Entremos entonces en materia. Como tuvimos ocasión de anotar, en 1.828 se creó la primera banda de música de la ciudad, con instrumentos y vestuario importados de España, donados por Don Francisco Martínez Troncoso quien a más de esto patrocinó, con sus esfuerzos y recursos, a maestros y alumnos; era Gobernador de la Provincia de Mompox y Comandante Militar, el Conde Federico de Adlercreutz, noble sueco que la impulsó organizándola para el servicio de las milicias; tomó el nombre de Armonía Militar de la Valerosa y fue su primer Director un extranjero conocido como Don Jorge[2]. El carácter de banda militar como se conformó, venía dado por la usanza de la época, que se inicia con la primera que se organizó en el país, en Santa Fe, el 20 de Enero de 1.784, dirigida por Don Pedro Carricarte[3].

A finales de Junio de 1.830, se conoció en la ciudad la noticia del asesinato del General Antonio José de Sucre; la agrupación mencionada tocó una retreta fúnebre en honor del prócer; era Gobernador de la Provincia Don Tomás Germán Ribón[4].

En la segunda mitad del siglo XIX, esta banda pierde su carácter de banda militar, pasando a llamarse Armonía de la Valerosa; acompañaba todos los actos políticos, culturales, patrióticos y religiosos que se llevaban a cabo en la ciudad; la encontramos reseñada por última vez en 1.883.

Le sigue en orden de aparición la Armonía Seis de Agosto, organizada por Don Leopoldo Ribón Morón[5]; la primera referencia de ella la encontramos en 1.872 y la última en

Jesús Zapata
víacuarenta

"En 1828 se creó la primera banda de música de Mompox, con instrumentos y vestuario importados de España."

Banda Armonía Sucre, fundada en 1901 por Sócrates Delgado, Andrés Martínez, Santiago Herrera, Jeremías Herrera, Rafael Arteaga, Federico Gutiérrez y Pedro Zambrano. La encontramos referenciada por última vez en 1963. (Foto Cortesía Juan Cajar)

1.932; según don Juan Cajar[6], integrante de la misma, se disolvió en 1.934. La conformaban, en su gran mayoría, músicos del Barrio Arriba; en 1.908 recibió del General Reyes una donación de uniformes de estilo militar[7].

Posteriormente aparece en escena la Armonía Alonso de Heredia; se funda con posterioridad a 1.883; la primera noticia de su existencia aparece en 1.890 y se disuelve antes de 1.916; esto lo concluimos al leer el DUM DUM, periódico momposino, del 17 de Diciembre de 1.916, en donde se menciona la existencia en Mompox de «dos bandas de música y una orquesta, formadas por hábiles ejecutantes»[8]; si miramos los programas que se muestran en el capítulo de festividades, podemos concluir que las dos bandas que se mencionan son la Armonía Sucre y la Armonía Seis de Agosto, y la Orquesta, es la Nuevo Horizonte. Esta última agrupación tuvo también gran significación en la música momposina; la encontramos en programas desde 1.908 hasta 1.933; estaba integrada en su mayoría por músicos de la familia Villanueva quienes a más de ser magistrales intérpretes fueron prolíficos compositores. Cabe aquí mostrar lo que comenta Don Augusto Alvarez Olivo, distinguido flautista momposino, sobre los Villanueva:

Me atrevería a decir que la enseñanza de la música [en Mompox] arranca con el abuelo de Don Andrés Villanueva Rangel [Don Francisco de Paula Villanueva] a quien llamaban el «Viejo Pitico», quien enseñó a su hijo, el armonista Eladio Villanueva y éste fue padre de Eladio José y de los Villanueva Rangel quienes con su Orquesta Nuevo Horizonte fueron una verdadera escuela de música sui géneris: no entraba a formar parte de su orquesta sino aquel que a más de tener conocimientos musicales, tuviera cierta clase de aptitudes, sobre todo de «oreja», es decir de disposición natural exquisita...[9].

La Armonía Sucre es fundada en 1.901 por Sócrates Delgado, Andrés Martínez, Santiago Herrera, Jeremías Herrera, Rafael Arteaga, Federico Gutiérrez y Pedro Zambrano; hacen su primera intervención en la Semana Santa de ese año[10] y la encontramos nombrada por última vez en 1.963, cuando se disuelve como banda formal y queda haciendo presencia en nuestra ciudad, hasta la fecha, solamente en las festividades de Semana Santa, cuando con los músicos momposinos residentes y ausentes se organiza anualmente para acompañar las procesiones.

La existencia de varias agrupaciones musicales obligaba a sus integrantes a superarse día tras día, presentándose una competencia sana y constructiva que se manifestaba en mejores arreglos e interpretación, y actualización permanente del repertorio clásico y popular traído de Europa, lo cual no fue óbice para que se presentara una situación anecdótica entre la Orquesta Nuevo Horizonte y la Armonía Seis de Agosto: Era tradicional que todos los años la Nuevo Horizonte brindara una serenata a la estatua de la Libertad el día seis de Agosto a las 10 de la noche, en conmemoración al grito de independencia de Mompox, y al día siguiente a la misma hora, la Seis de Agosto se la ofrecía a la estatua del Libertador, recordando la Batalla de Boyacá. El repertorio de la época para este tipo de eventos estaba constituido por trozos musicales escogidos de oberturas de grandes óperas o fantasías. Por ese año la Seis de Agosto quiso distinguirse sobre el otro grupo musical, para lo cual solicitaron a la Casa Ribón Hermanos la importación de varias

partituras para ejecutarlas y así satisfacer el gusto de los oyentes, que por cierto eran muy exigentes. Las partituras llegaron a tiempo a Mompox; los de la Nuevo Horizonte se enteraron de la llegada de las obras por intermedio de un trabajador de la botica; con su complicidad penetraron a la medianoche en el local y a la luz de una vela copiaron la totalidad de los papeles sorprendiéndoles la aurora del nuevo día; cumplida su tarea, salieron satisfechos los músicos por la labor cumplida y con la firme esperanza de dar en pocos días el golpe maestro a sus colegas rivales. Abierto el almacén al público, Don Andrés Ribón Morón, hizo entrega del paquete musical al Director de la Seis de Agosto y con ese copioso material la banda comenzó a ensayar arduamente para el toque del día siete, mas cual no sería su sorpresa cuando el seis de Agosto a las 10 de la noche, la Orquesta Nuevo Horizonte interpretó todo el repertorio importado dejando a la Armonía Seis de Agosto sin nada que hacer para el día siguiente.

Pueden ustedes imaginarse el tremendo incidente que se armó sin tener Don Andrés, hombre probo y de reconocida honorabilidad, conocimiento de lo sucedido; al final se vio obligado a devolver al Músico Mayor el valor recibido por las partituras. Pasó el tiempo y el hecho seguía envuelto en un velo de misterio, hasta varios años después cuando el Músico Mayor de la Nuevo Horizonte, en su lecho de muerte, llamó a su colega y amigo de la Seis de Agosto –a pesar de lo sucedido habían mantenido la amistad– y le confesó su culpa, con lo que bajó al sepulcro tranquilo y en paz con su conciencia; como podemos ver en ese Mompox antiguo los músicos se esforzaban por dar lo mejor de sí, aún a costa de una trapisonda[11].

Entrando en el ocaso la Orquesta Nuevo Horizonte y la Armonía Seis de Agosto, nace en 1.932 El Tresillo, fundado por Marcos Evangelista Martínez Márquez, Manuel Domingo Mejía Rojas y Juan E. Camacho Aguilar; inicialmente se conformó como grupo de serenata y en 1.933, según dato suministrado por su último Director, Don José de los Santos Martínez Rojas[12], como la Orquesta El Tresillo que marcó una época en la historia de la música en Mompox; combinó en su repertorio, dado su carácter, a la música momposina tradicional con la tropical colombiana y antillana que había comenzado a entrar a Mompox por esos años; fue la agrupación favorita para amenizar los bailes de sala; desapareció en 1.968[13].

En 1.934, en el mes de Mayo, llegó a Mompox procedente de Francia, de donde venía graduado del Conservatorio Mayor de París, en Dirección Musical, el Maestro Gilberto García, oriundo de El Banco (Magdalena); atraído por los ancestros musicales de Mompox y conocedor de la existencia de buenos ejecutantes, conformó una orquesta que dio una retreta en la Plaza de Bolívar con obras clásicas, lo que fue premiado con los aplausos de la multitud asistente; pero, a pesar de las intenciones que tenía de radicarse definitivamente en la ciudad, no pudo llegar a ningún acuerdo con las autoridades municipales, por cuanto éstas no estaban en ese momento en capacidad de ofrecerle unos ingresos acordes con sus estudios y capacidades[14].

En la década del 40 con músicos que habían quedado dispersos por la disolución de la Armonía Seis de Agosto y de la Orquesta Nuevo Horizonte, se formaron varios grupos de existencia efímera; de ellos sobresalieron : la Sinfónica Momposina que deleitó a los asistentes a los Salones de Santa Bárbara en los carnavales de 1.942, integrada por Luis Felipe Villanueva Rangel (Clarinete), Víctor «Chicho» Zambrano (Clarinete), Ignacio Villanueva Rangel (Bugle), Juan Crisóstomo Zambrano (Bugle), José de los Santos Martínez Rojas (Saxofón alto), Juan Camacho Aguilar (Saxofón alto), Fausto Zambrano (Saxofón alto), Francisco Peña Barraza (Trombón), Marcos Martínez Márquez (Bombardino), Manuel Villanueva Rangel (Bajo si b), Manuel Vides (Marimba) y Néstor Ponce (Batería)[15]; para los carnavales de 1.943 y con el fin de amenizar los Salones de Santa Bárbara o del Rosario, se organizó la Orquesta Apolo con José de los Santos Martínez Rojas (Saxofón alto), Fausto Zambrano (Saxofón alto), Manuel Teodoro Suárez (Saxofón tenor), Francisco Peña Barraza (Trombón), Marcos

Orquesta Nuevo Horizonte, El Banco, 1908. Aparece reseñada en programas musicales desde 1908 hasta 1933. Estaba integrada en su mayoría por músicos de la familia Villanueva. (Foto Cortesía Dina Villanueva)

Martínez Márquez (Bombardino), Juan R. Mancilla (Saxofón soprano), Eduardo Vilaró (Trompeta) y Matías Fúnez (Batería), estos tres últimos, naturales de la ciudad de Magangué[16]. Posteriormente en 1.949 se formó el grupo de Chico Peña y sus Alegres Muchachos, que funcionó por cerca de tres años, compuesto por Francisco Peña Barraza (Trombón), Fausto Zambrano (Saxofón alto), Carlos Daniel Toscano Peinado (Saxofón tenor), Rufo Villanueva (Banjo) y Julio Zúñiga (Batería)[17].

Estudiemos ahora el funcionamiento a nivel interno de las bandas: Existía un Director y un Músico Mayor que suplía al primero cuando no podía estar en el toque; las melodías se repartían para 16 o 18 instrumentos: tres clarinetes, tres bugles, cornetines o pistones, dos barítonos, dos bombardinos, dos altos, tres bajos, una caja, un bombo y platillos; adicionalmente podían entrar en el reparto una o dos flautas o flautines[18]. Posteriormente ingresan a las bandas de Mompox, saxofones alto, tenor y soprano, y trombón.

El repertorio estaba constituido por obras clásicas y obras populares, impresas europeas o de compositores momposinos; las primeras se interpretaban en los actos solemnes y en los festejos patrióticos, el tres de Mayo, seis y siete de Agosto, y 19 de Octubre, fechas en que se daban retretas en la Plaza Mayor, Plaza de la Libertad, Plaza de Bolívar y Monumento a la Cruz, respectivamente; además, estaban también dentro de las obras a interpretar las marchas de Semana Santa: de autores momposinos, el Jueves Santo y francesas, el Viernes Santo.

Cada agrupación tenía sus críticos que generalmente eran músicos pero no integrantes de las bandas u orquestas; tal es el caso de la Orquesta Nuevo Horizonte con Don Rafael Álvarez, flautista y padre de los Hermanos Álvarez Olivo, quien al día siguiente de cada presentación, religiosamente visitaba a Don Andrés Villanueva, Director, para hacerle las observaciones al concierto realizado[19].

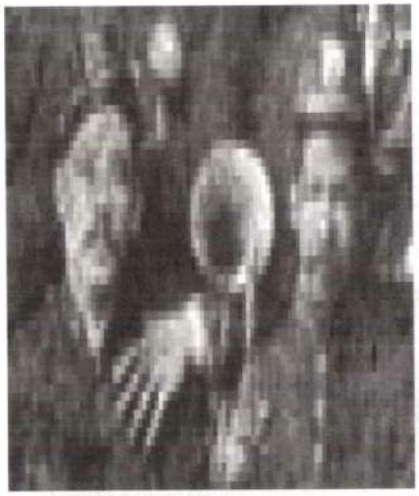
"El Jueves Santo se interpretaban marchas de autores momposinos, y el Viernes Santo, marchas francesas."

Orquesta El Tresillo, fundada en 1932 por Marcos Evangelista Martínez Márquez, Manuel Domingo Mejia Rojas y Juan E. Camacho Aguilar.

Para temporada de carnavales se acostumbraban los salones de baile; los contratos para estos salones y para los bailes de sala se hacían por piezas musicales, de 20 a 30; no existían las «tandas» de 4 o 5 piezas de hoy en día. Una melodía, si era del gusto de uno de los bailadores,podía ser repetida cuantas veces se exigiera; cada una de estas repeticiones tenía un valor; también podían solicitar otra, previa cancelación de su precio al Director. Como dato curioso podemos anotar que al contratista del baile se le fijaba un valor por pieza musical mayor al que se le cobraba a los danzantes que pidieran una repetición o una nueva melodía. Los directores no usaban batuta ya que generalmente interpretaban algún instrumento; el inicio de la canción se indicaba con una campanilla de presión. Por otra parte era común el uso de un atril de madera, común para toda la banda, que consistía en una mesa rectangular con terminación inclinada donde se colocaban las partituras y alrededor de la misma se ubicaban los músicos[20]; actualmente se conserva uno de estos utensilios en el Cementerio Municipal el cual es empleado cuando se ejecutan marchas fúnebres en ese lugar.

En el acompañamiento de las procesiones de Semana Santa, interviene también la banda, que se compone en la actualidad de 28 músicos que van detrás de los pasos marcando el compás de la marcha de los nazarenos que cargan esas imágenes. El trabajo de la agrupación se inicia en los primeros días de Enero, cuando el Director selecciona el repertorio a interpretar durante la Semana Mayor y se inician los ensayos diarios para los músicos aprendices quienes deben someterse a una disciplina y estudio permanentes que les permita colmar el anhelo de hacer parte del acompañamiento de las procesiones. Un mes antes las prácticas se amplían a los músicos titulares

"En la historia de la música en Mompox, ninguna mujer ha sido integrante de una banda ni de agrupaciones de baile."



residentes en la ciudad, y en la Semana de Dolores se realizan ensayos generales con la banda completa que se ha enriquecido con los músicos momposinos que han retornado a su ciudad, con lo que quedan listos los preparativos para el debut el Viernes de Dolores. Como caso sui géneris, indicativo de la honorabilidad del momposino, cabe anotar aquí, como la Asociación para la Conservación de la Semana Santa Momposina, administradora de la celebración, hacía contrato verbal con la banda por un valor determinado que era cancelado en varias partidas, de común acuerdo entre las partes[21]. A partir de 1.992 durante la administración del ilustre momposino, doctor Carlos Mendivil Ciódaro, la Armonía Sucre es contratada por la Gobernación de Bolívar, para el acompañamiento de las procesiones de Semana Santa.

En el evento de contrato para pueblos vecinos, por no existir vehículos de servicio público ni carreteables, los músicos de antaño debían caminar grandes trayectos, atravesando fincas, playones, ciénagas, etc., para poder llegar a su destino. Cumplido el compromiso en horas de la madrugada, regresaban en la misma forma, reintegrándose a sus labores habituales con más satisfacción que dinero en el bolsillo.

Las bandas y orquestas de Mompox cumplieron presentaciones en otras ciudades como Ciudad de Panamá, donde se presentó la Orquesta Nuevo Horizonte en los primeros años de este siglo, Cartagena, Barrancabermeja, La Dorada, Puerto Berrío, Sucre, Magangué, etc., pero desgraciadamente de esas presentaciones no se conservaron testimonios escritos; solamente La Palestra da la noticia del viaje de la Armonía de la Valerosa a la ciudad de Cartagena a participar en los festejos del 68º aniversario de su proclamación de independencia; salieron de Mompox en la mañana del 3 de Noviembre de 1.879 a bordo del Vapor «María», «aunque sin esperanzas fundadas de notable lucro»[22]. El músico de la época, en términos generales, era un romántico bohemio, enamorado ferviente de su música, cumplidor de sus compromisos, pero sin ánimo alguno de enriquecerse con su arte.

Un hecho particular, debido al machismo idiosincrásico, es que en la historia de la música en Mompox, ninguna mujer ha sido integrante de una banda ni de agrupaciones de corte bailable, por un lado por la formación familiar, donde el aprendizaje musical femenino se ceñía a los instrumentos de «suave ejecución» como piano, violín, arpa, guitarra, lira, flauta, etc., y por otro lado por considerarse que ejecutar un instrumento de viento implicaba un esfuerzo físico fuerte, sólo posible de ser hecho por el hombre; a más de eso la trashumancia del músico y la concepción cultural de asociar la banda con la parranda, el jolgorio y la bohemia, hacía denigrante ante la sociedad la participación de la mujer en este tipo de grupos, circunscribiéndose entonces su actuación a los grupos familiares o escolares, o como solista de eventos patrióticos, educativos, religiosos u hogareños.

Vimos que las bandas y orquestas formales desaparecen en Mompox en la década del 60 del presente siglo. En unión de varios músicos de la «vieja guardia» y de la actual generación analizamos y discutimos las posibles causas del fin de las bandas en la ciudad y concluimos lo siguiente:

a. Indudablemente la popularización del radio y con él, de los radioteatros, la entrada de aparatos sonoros como vitrolas, ortofónicas, radiolas, etc., hacían más económico amenizar las veladas bailables con estos artefactos.

b. La invasión de ritmos afrocubanos de moda en la época que se salían del contexto normal de las bandas de Mompox.

c. Las bandas han sido consideradas como agrupaciones que tienen que existir por tradición y casi por obligación, pero nadie se pregunta por la subsistencia de ellas mismas y de los músicos que la conforman, y mucho menos se ha pensado que requieren de infraestructura, inversiones y tiempo laboral.

d. No hay apoyo oficial dentro de los presupuestos municipales, departamentales o nacionales para el funcionamiento de las bandas de

provincia; no se contempla sueldo para director ni integrantes, con lo que los músicos están socialmente desprotegidos, todo esto tal vez ocasionado por el criterio generalizado de que la cultura y la educación no son rentables y además no producen votos. Además, el Municipio ha ido disminuyendo progresivamente los contratos para animar las festividades patrióticas y culturales, y, cuando se hacen, los músicos deben esperar un tiempo considerable, para que las cuentas cumplan la tramitología, de oficina en oficina, y el escaso dinero devaluado llegue a sus manos.

e. La música se considera aún como un esparcimiento, un pasatiempo y no como profesión socialmente apreciada; duele reconocerlo, pero es común que la gente piense que con llenarle al músico el estómago de comida y licor, está suficientemente pago, pero nadie se hace partícipe de su desgaste físico, de sus necesidades personales, familiares y profesionales.

f. El deterioro y en muchos casos el daño total de los instrumentos por el uso y abuso de 30 y 40 años continuos y la imposibilidad económica de comprarlos nuevos, por su alto costo, o de repararlos, por haber desaparecido de Mompox los almacenes tipo botica donde se encontraban los repuestos, ocasiona una erogación onerosa por tener que enviarlos a talleres especializados de las grandes ciudades.

g. La paulatina desaparición de los instrumentos marcantes, indispensables en las bandas, por la poca atracción que sienten los aprendices, quienes ven más llamativos los instrumentos cantantes o contramarcantes; el último ejecutante de bajo si bemol, de Mompox, nuestro compañero, colega y gran amigo, Fernando Pérez Rojas, perdió su vida en forma absurda el 27 de Febrero de 1.991, por lo que para la Semana Santa de ese año debieron actuar como instrumentos marcantes, un saxofón barítono y trombones. Esta deficiencia obligó al Director, Lic. Domingo Barraza Beleño a dejar de un lado el saxofón y el clarinete en la banda, y a entrenarse en la ejecución del barítono, de tal forma que en la Semana Santa de 1.992 debutó con este instrumento mejorando la calidad interpretativa de la Armonía Sucre, Nueva Generación.

En la elaboración de estas conclusiones, a más de la experiencia personal de los músicos, se tuvieron en cuenta los serios y objetivos planteamientos, discutidos en mesa de trabajo, de los investigadores Alberto Alzate[23] de la Universidad de Córdova, y María Eugenia Londoño y Jorge Betancur de PNUD-UNESCO-COLCULTURA, de cuyo libro «Las bandas», extractamos apartes que presentamos a continuación, que ojalá nos sirvan para valorar justamente a estas agrupaciones en el contexto local, regional y nacional, y sirva de acicate para que en un futuro podamos volver a tener en Mompox una banda al estilo de las de antaño, con apoyo oficial:

Es verdad incontrovertible que las bandas de música han estado presentes en la historia, en la vida social del país, como actores participantes en momentos y ocasiones de la más

"Las bandas y orquestas formales desaparecen en Mompox en la década del 60 del presente siglo."

variada índole... Salidas del sector popular, son las bandas agrupadoras de identidad regional y de conciencia nacionalista... Son instrumentos de cohesión social, familiar, generacional; núcleos donde el joven, el anciano, el niño, el obrero, el estudiante, el profesional y el artesano se puedan encontrar como iguales; donde se humanizan por medio de una actividad de conjunto... Las bandas integran clases sociales, arraigan más a la Patria, establecen vínculos intermunicipales, interdepartamentales y nacionales y en algunos casos llegan más allá de las fronteras del propio país... En esta medida tales grupos se constituyen en portadores y creadores de cultura, de patrimonio cultural nacional, y juegan un papel de sumo interés como elementos aportantes a la estabilidad cultural de una región o país...[24].

Pasemos ahora a hablar de las agrupaciones menores en número de integrantes, pero con reconocida calidad interpretativa, con una vida relativamente larga, como fueron La Lira Momposina que funcionó entre 1.902 y 1.915[25]; el Concierto Bolívar, especializado en música clásica y momposina antigua que inició labores en 1.915 y se disolvió en 1.923[26]; la Orquesta Lira Tropical que se formó en 1.941 y terminó labores en 1.948[27]; La Orquesta Jazz Band, organizada con músicos de la Armonía Sucre en 1.950 y disuelta en 1974[28]; el Combo los Kimbayes que nació en 1.968 al acabarse la Orquesta El Tresillo y concluyó actividades en Diciembre de 1.972[29]. Desde 1.974 hasta 1.978 no

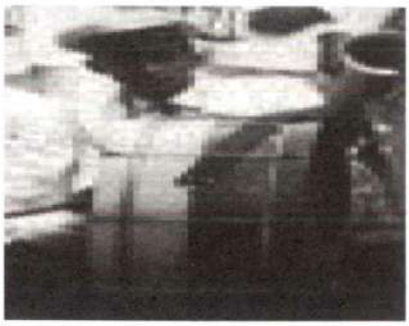
funcionó ningún grupo musical en Mompox; a finales de ese año se conformó El Tropicombo, grupo formado en su gran mayoría por estudiantes de la Escuela de Música Horacio Tarcisio Rojas; este combo terminó sus actividades en 1.982 por la emigración de varios de sus jóvenes músicos; con los que quedaron en la ciudad, se organizó la Banda Experimental Ecos del Kimbay que interpretaba música momposina en actos cívicos y fechas patrias y música popular de las Sabanas de Córdova y Sucre, en bailes populares; desapareció en 1.985. Al año siguiente, con los músicos aprendices de la Escuela de Música Horacio Tarcisio Rojas, se conformó la Banda La Renovación, la cual tuvo una lánguida existencia, hasta principios de 1.992, cuando Domingo Barraza, ejecutando el barítono, retoma la dirección de la misma, con la colaboración de su hermano Jesús y, mediante ensayos continuos y montaje de nuevas obras, hace que mejore sustancialmente la agrupación; sin embargo, a pesar de la calidad de sus integrantes y de su Director, y por el enfoque y manejo actual que se le ha dado a las bandas, este grupo, que podemos considerar la única agrupación de vientos existente en la ciudad, se diferencia mucho de las antiguas bandas, donde con un número significativo de instrumentos y arreglos especiales, se mezclaban en una simbiosis armónica, lo clásico y lo popular, para ofrecerle al público expectante lo mejor de su repertorio; hoy en día la música tropical, por su carácter comercial, se ha convertido en ama y señora de todas las veladas.

Esporádicamente, y cuando el nivel de los muchachos lo permite, se organiza la Banda de la Escuela de Música Horacio Tarcisio Rojas que actúa en fechas especiales. Solamente en la Semana Mayor con el refuerzo que se recibe de muchos músicos momposinos residentes en otras ciudades, volvemos a ver una gran banda y con ello evocamos a las de antaño, lo cual no deja de causarnos cierta tristeza y nostalgia, y nos hace preguntarnos, si será cierto el dicho popular que expresa que «todo tiempo pasado fue mejor».

En 1.984 nace el Grupo Añoranzas Momposinas, fundado por Domingo Barraza Beleño, Carlos Barraza Zúñiga, Jorge Hazbún Gulloso, Alfredo Zambrano Arias y Jesús Zapata Obregón, grupo que, con base en arreglos para vientos, cuerdas y percusión, con cinco integrantes, ha desempolvado viejas partituras de nuestro patrimonio musical mostrándolas a nativos y foráneos en presentaciones en las ciudades de Bogotá, Cartagena, Barranquilla, Sincelejo, Magangué y Mompox.

En el mismo año se crea también el Grupo Coral «Santa María» que revivió la vieja tradición del canto coral en la ciudad y que se ha convertido en escuela para niños, adolescentes, y adultos, estudiantes, profesionales y amas de casa que hacen parte de él; ha tenido destacada figuración en el ámbito local y regional, con conciertos realizados en las ciudades de Magangué, El Carmen de Bolívar, San Jacinto, San Juan Nepomuceno y Mompox.

En otros campos musicales han surgido también nuevas agrupaciones como el Grupo Hunahpú, que inicialmente tuvo el nombre de Zuzúa, fundado en 1.987 por el Profesor Luis Erazo Guerrero, quien a más de impulsar la actividad deportiva a través de la docencia en el Colegio Pinillos, ha diversificado el quehacer musical en la ciudad al adquirir de su propio pecunio, instrumentos típicos del folclor andino en su departamento natal, Nariño y en el Ecuador, adiestrando a jóvenes estudiantes en su ejecución; en estos momentos cuentan con un considerable repertorio y han cumplido presentaciones en ciudades como Sincelejo, Magangué y Mompox; así mismo el Dr. Marcos di Filippo de León, médico momposino quien durante su ejercicio profesional en la ciudad de Villavicencio, combinó la medicina con la música y aprendió a ejecutar el arpa, creó al radicarse nuevamente en Mompox el grupo



Evocación Llanera, en 1.990, especializado en música de nuestros Llanos Orientales.

En lo atinente a la música llamada «culta», el 11 de Mayo de 1.991 se estrenó la Orquesta de Cámara de la Academia Musical «Santa María», con un concierto en la Iglesia de San Juan de Dios en el que se interpretaron: *El Otoño*, fragmento de las Estaciones de Vivaldi; *Himno Nacional Inglés*; *Torna Sorrento* (Popular italiana) y *Oda a la alegría* de Ludwig Van Beethoven[30]; pero nuestra prometedora agrupación, de buena calidad interpretativa, conformada por estudiantes de colegios de la ciudad y única en su género en la provincia costeña, tuvo una vida efímera, dando su último concierto el 7 de Diciembre de 1.992; los altos costos que generaban el mantenimiento y dotación de los instrumentos de cuerda frotada y el nulo apoyo estatal para la compra de todos los accesorios musicales necesarios para su funcionamiento ocasionaron su muerte prematura; sin embargo, su director y los instrumentos están allí esperando el mecenas que resucite la institución para que en un futuro ponga muy en alto el nombre de nuestra ciudad.

Como podemos ver, si bien el panorama ha sido oscuro en la actualidad para las bandas, es satisfactorio ver como han surgido conjuntos musicales donde la diversidad de características, estilo y tipo de música es factor común; esperemos que estos grupos sean capaces de sobrevivir a todas las adversidades y de mejorar su calidad día tras día, para bien de Mompox, la región y la nación.

NOTAS

[1]PEREZ PERAZZO, Jesús Ignacio. El maravilloso mundo de la banda. Caracas: Lagoven, 1989. p. 10-17.
[2]SALZEDO, Apuntaciones historiales de Mompox, op. cit., p. 193.
[3]DAVIDSON, op. cit.. Tomo 1, p. 248.
[4]SALZEDO, Apuntaciones historiales de Mompox, op. cit., p. 197.
[5]VILLALOBOS, op. cit., p. 4.
[6]ENTREVISTA CON Juan Felipe Cajar, Integrante de la Armonía Seis de Agosto. Mompox, 15 Ene., 1985.
[7]ENTREVISTA CON Virgilio di Filippo Peñas, Narrador oral momposino. Mompox, 7 Abr., 1991.
[8]CASTAÑEDA, Toribio M. Mompox. En: DUM DUM, Mompox. (17, Dic., 1916); p. 2.
[9]CARTA DE Augusto Alvarez Olivo, Músico y cuentista momposino. Houston, 26 Feb., 1992.
[10]ENTREVISTA CON José Sócrates Delgado, Integrante Armonía Sucre. Mompox, 12 Feb., 1985.
[11]Serenata ante la estatua de la Libertad. En: Cuadros Patinados Momposinos, Houston. No 7 (197?); p. 1-2. (Inédito).
[12]ENTREVISTA CON José de los Santos Martínez Rojas, Director Orquesta El Tresillo. Mompox, 16 Abr., 1992.
[13]ENTREVISTA CON Manuel Teodoro Suárez, Integrante de la Orquesta El Tresillo y Combo Los Kimbayes. Mompox, 15 Abr., 1986.
[14]ENTREVISTA CON Hermanas Martínez Rojas, Músicas momposinas. Mompox, 1 May., 1987.
[15]SOCIEDAD DEL ROSARIO. Ojo mucho ojo que ya llegó el carnaval : A reír, a bailar, a ver y a oír. Mompox : s.e., 1942. p. 1.
[16]CARABALLO R., José de J., et al. Contrato de toque para los Salones de Santa Bárbara. Mompox : Feb. 10, 1943. p. 1-2.
[17]ENTREVISTA CON Carlos Daniel Toscano Peinado, Integrante Orquesta Lira Tropical. Mompox, 1 Abr. 1992.
[18]ENTREVISTA CON Domingo Barraza Villanueva, Integrante Armonía Sucre. Mompox, 1 May., 1987.
[19]ENTREVISTA CON Manuel Villanueva Amarís, Médico momposino hijo de Don Andrés Villanueva Rangel. El Banco, 18 Mar., 1992.
[20]ENTREVISTA CON José Sócrates Delgado, cit. Mompox, 1 May., 1987.
[21]ENTREVISTA CON Domingo Barraza Beleño, Director Escuela de Música Horacio Tarcisio Rojas. Mompox, 5 Ago., 1990.
[22]NOTICIAS DIVERSAS. En: La Palestra, Mompox. (15, Nov., 1879); p. 2.
[23]ALZATE P., Alberto. El músico de banda : Aproximación a su realidad social. Bogotá: América Latina, 1980. p. 20-25, 45.
[24]LONDOÑO, María Eugenia y BETANCUR, Jorge. Las bandas : Estudio de la realidad musical en Colombia, tercera parte. 1 ed. Bogotá : PNUD, 1983. p. 27-38, 49-53.
[25]ENTREVISTA CON Miguel Ancízar Novoa, Integrante Armonía,Sucre.Mompox, 5 Ago., 1986.
[26]ENTREVISTA CON José Sócrates Delgado. cit. Mompox, 18 Jul., 1987.
[27]ENTREVISTA CON Carlos Daniel Toscano Peinado, cit. Mompox, 12 Oct., 1990.
[28]ENTREVISTA CON JOSE SOCRATES DELGADO, cit. Mompox, Jul. 18, 1987.
[29]ENTREVISTA CON MANUEL TEODORO SUAREZ, cit. Mompox, Jul 18, 1987.
[30]ACADEMIA MUSICAL SANTA MARIA. Programa VIII Concierto del Mes. Mompox : Jarévalo, 1991. p.4.

"...Hay dos maneras radicalmente distintas de experimentar la lectura (y su aprendizaje): o bien como algo de gran valor práctico, algo importante si uno quiere progresar en la vida; o bien como la fuente de un conocimiento ilimitado y de las más conmovedoras experiencias estéticas.
(Bruno Bettelheim)"

BIBLIOTECA PILOTO DEL CARIBE
Barranquilla
Vía 40 No. 36 - 135

RECORRIDO HISTORICO del PORRO y del FANDANGO

La música folclórica y la música popular de la Costa Caribe de Colombia son la expresión de un complejo proceso enmarcado en la formación de la Cultura Costeña.

Siguiendo al etnomusicólogo norteamericano George List, se establece que de las tres culturas matrices que influyeron en el desarrollo del costeño, la hispano-europea fue, sin duda, históricamente dominante.

Al estudiar los orígenes de los instrumentos musicales hallados en el pueblo de Evitar, departamento de Bolívar, sostiene que ninguno de los instrumentos musicales que se utilizan (1969), o que se sabe se utilizaron en el pasado, a excepción del acordeón, provienen totalmente de fuentes europeas. Las dos gaitas y la maraca son sin duda, instrumentos indígenas. La marímbula, la marimba (arco musical costeño) y el carángano, tienen sus orígenes en Africa. El tambor mayor, el llamador y la caña de millo, se derivan primordialmente de progenitores africanos aunque muestren rasgos europeos y amerindios. El bombo se derivó principalmente de análogos europeos aunque muestre varios rasgos africanos. Posiblemente el guacho también manifiesta su influencia europea.

List advierte, sin embargo, que no se puede considerar a Europa como la fuente principal de ninguno de los instrumentos tocados en nuestros campos, a excepción del acordeón, y por supuesto, agregaríamos nosotros, los instrumentos metálicos de las bandas de viento.

Niño de San Pelayo haciéndole a un clarinete. Un cuadro muy frecuente en la región. Foto tomada del libro *Con bombos y platillos* de William Fortich.

España no sólo proporcionó el idioma en el cual se cantan los cantos, sino también, en la mayoría de los casos, las formas en que se realizan musicalmente. Características de estas formas son la rima y el verso octosílabo de la décima, aún vigente en el Sinú. El etnomusicólogo norteamericano afirma que casi sin excepción, los arrullos y cantos infantiles muestran los rasgos de los cantos europeos sencillos de los siglos XVIII y XIX.

La contribución africana es segunda en importancia a la de Europa; sin embargo, es la mayor en lo relacionado con los instrumentos musicales, con énfasis en el uso de los instrumentos de percusión y del palmoteo, y en los aspectos de ritmo y acentuación. Otros rasgos presentes son la falta de coordinación del acento verbal y el musical y el fraseo fuerte de compás. El uso generalizado del modelo de llamada y respuesta y algunos de los métodos utilizados por el solista para indicar el coro, se derivan también de la práctica africana.

George List considera también que la cultura indígena desempeñó un papel relativamente menor en el sincretismo que produjo el canto y la música instrumental de los costeños.

William Fortich
víacuarenta

Sólo tres de los instrumentos musicales primitivos autóctonos en uso, las dos gaitas y la maraca, son totalmente indígenas, y se pueden incorporar a sus equivalentes costeños. La caña de millo cuyo progenitor es africano, puede haberse dado con cuatro cavidades digitales como imitación de la gaita indígena.

En este complejo cultural sonoro surgió y se desarrolló la diversidad rítmica de la Costa Caribe colombiana. Son los antecedentes de lo que bien puede llamarse, en general, la música folclórica o popular de la región.

En esta cultura en formación, conjuntamente con el proceso de construcción de la nación colombiana, en la época de la Colonia, se establecen las bases de lo que sería la gaita, la cumbia, la puya, el paseo, el son, el mapalé, el fandango y el porro de hoy.

En la provincia de Cartagena de Indias, ven la luz el fandango, el porro y la cumbia primitivos, con el nombre y los instrumentos del enriquecedor proceso del mestizaje, un complejo multicultural que a veces se ha esquematizado en demasía.

A finales de los años cincuenta, en la mayor parte de la Costa Caribe colombiana, los conjuntos de gaitas habían sido desplazados por el acordeón y por las bandas de viento. Mucho antes casi no existían los bailes cantados y bullerengues, que se habían originado en el fandango primitivo que los negros bailaban en las fiestas de la Candelaria en la ciudad de Cartagena.

La puya, el paseo, el son y prácticas como la piqueria, fueron producto de una cultura costeña de hombres anónimos. La piqueria de acordeoneros o versificadores guarda estrecha relación con los bullerengues, pajaritos o bailes cantados. No veo así mismo una profunda diferencia entre el paseo y el son con la cumbia y el porro, como lo saben muy bien los músicos populares. George List lo reconoce así cuando dice que, en su organización cíclica, el porro es similar a la cumbia y a la gaita en muchos aspectos. Es claro que se refiere a lo que los viejos músicos y bailadores denominaban baile de cumbia, es decir, a la música interpretada por los gaiteros.

Quienes desde hace algún tiempo estudiamos la historia de la música de bandas hemos llegado a la incontrovertible conclusión de que nuestros ritmos autóctonos, el porro, la cumbia, la puya y la gaita se originan en los conjuntos de gaiteros, mientras el mapalé y el fandango tienen como antecedentes la diversidad rítmica africana que se manifiesta en el baile cantado.

En el siglo XVIII la coreografía del fandango era así: "una rueda, la mitad de ella toda de hombres y la otra mitad toda de mujeres, en cuyo centro bailaban un hombre y una mujer, que mudándose a rato proporcionado por otro hombre y mujer se retiran ocupando con la separación apuntada el lugar que les tocó, y así sucesivamente alternando, continúan hasta que quieran el baile" (sic). La descripción se complementa con la música y los instrumentos musicales propios del fandango, al son de un atronador tambor y el canto de varias coplas. Los datos están contenidos en un informe escrito por el gobernador de Cartagena en 1769 al rey de España, diciéndole en qué consistían los bailes y fandangos llamados bundes que el señor obispo Don Diego de Peredo había prohibido absolutamente con excomunión mayor en toda la diócesis. El gobernador Don Gregorio de la Serra decía en esa ocasión: "Esta diversión es antiquísima y general en toda la vasta comprensión de este gobierno y difícil de contener por la muchedumbre de gentes que la acostumbra y lo distante de los lugares y sitios de los campos donde es más común su uso".

Pabla Hernández Correa, cantadora de fandango, nacida y fallecida en San Pelayo. Foto tomada del libro *Con bombos y Platillos*.

Observemos cómo se produce la evolución de este ritmo en la Costa Caribe colombiana. Urueta Piñares en su libro *Cartagena y sus cercanías* describe el fandango a fines del siglo XIX: "Se celebran en el mes de diciembre durante los días de pascua de Navidad hasta la fiesta de Reyes... Los fandangos –dice– no eran otra cosa que algo así como 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 y bailando al compás de un banda de música. La iluminación consistía en mechones encendidos que llevaban muchas personas".

Así como evolucionaba el fandango, también lo hacían los otros ritmos y se modificaban los instrumentos musicales. Ello obedecía, posiblemente, a diversos factores. A los contactos que se daban en los festejos populares, de unas y otras vertientes culturales que hicieron sus aportes para que surgiera tanto la música como las danzas populares o folclóricas del siglo XX.

En el siglo XIX Posada Gutiérrez escribe: "el currulao de los negros que ahora llaman mapalé, fraterniza con la gaita de los indios; las dos castas menos antagónicas ya, se reúnen frecuentemente para bailar confundidos, acompañando a los gaiteros y los tamboreros. En lugar de velas de sebo, dan los danzantes a su silfide de dos

Gil Guerra, veterano clarinetista y saxofonista natural de San Pelayo. Foto tomada del libro *Con bombos y platillos.*

hasta cuatro esteáricas, que entonces no había y el pañuelo ha de ser de seda, que como antaño se deja quemar" (sic).

Los instrumentos metálicos de las bandas de música y el acordeón cumplieron una función similar en la música popular costeña, al reemplazar los instrumentos fabricados por negros e indios. Creo que mientras el acordeón llegó más directamente al hombre del pueblo, el instrumental de las bandas duró un tiempo con su repertorio europeo en la aristocracia costeña. Las bandas de música a su llegada a la Costa Caribe colombiana tienen carácter elitista pues era música para los denominados bailes de sala en los que sólo entraban personas pudientes.

Rito Llerena, citando a Víctor Cohen Salazar dice: "... y ellos eran los que pasaban los domingos por las calles tocando sus acordeones. Sin embargo, después se reunían en algunas partes de la ciudad, en casas modestas en donde ponían los bailes que llamaban "colitas", que eran al son de acordeones..." Más adelante agrega el mencionado señor Cohen que "...se tocaba allí con música de viento, valses, mazurcas, pasillos contradanzas, pasodobles".

Leyendo a Jaime Exbrayat en su *Historia de Montería*, hallamos el dato de que el primer buque a vapor que llegó a Montería fue "El Bolívar" en el año de 1870. Y agrega el autor que en él venía una banda de música a cuyos acordes hizo su entrada la nave en aguas de la ciudad y en ella se celebró por la noche una animada fiesta ofrecida por el capitán a las personas más sobresalientes de la sociedad monteriana. Los datos que poseemos nos permiten deducir que por estos mismos años, en Cartagena, Lorica y Montería, el porro no había entrado a la "sociedad". Las élites de la Costa como las del resto del país dependían culturalmente de Francia e Inglaterra.

Los ritmos que se imponían eran valses, polkas, mazurcas, pasillos y danzas. A fines del siglo XIX, José Fortunato Saéz, uno de los músicos más importantes de Ciénaga de Oro, Córdoba, componía obras musicales en esos ritmos como lo dice él mismo en un escrito: "Concebí por ese entonces muy buenas piezas de música, como fueron un vals, *6 de Enero*; polkas varias; unas danzas que gustaron mucho, tal es el caso de la que llevó por nombre *Mis dos Hermanas*, Digna Amelia y María Teresa Sáez; otra que le dediqué a Flerida Burgos; un vals que llevó por nombre *Lázaro María Pérez*; un pasodoble que dediqué al general Don Francisco Burgos; varias marchas fúnebres y alegres pasillos y danzonetes".

El más importante músico de Lorica en el siglo pasado fue José Dolores Zarante que compuso varias obras de las que lamentablemente no se han recuperado sus partituras. Según sus *Reminiscencias Históricas*, Zarante compuso valses, danzas, polkas, pasillos, mazurcas y marchas fúnebres.

Se puede evidenciar en esta relación de datos que el porro no era el ritmo predilecto de la aristocracia costeña, porque ni siquiera aparece en la lista de las obras compuestas por los músicos más representativos de Sincelejo, Lorica, Montería, Ciénaga de Oro y Cartagena, a finales del siglo pasado. Está claro que los compositores y arreglistas preparaban su música para las bandas de viento. El porro seguía siendo diversión de negros, indios y mestizos pobres, y por eso era el ritmo de las plazas públicas, interpretado por los instrumentos autóctonos.

En las primeras dos décadas del siglo XX, sin embargo, se operó una transformación significativa del escenario de las bandas de viento, que no era ya el salón de la gente de clase adinerada, sino la corraleja, la plaza pública y los cines mudos, cuando mucho. ¿Qué había sucedido? Pues, que los campesinos, los agricultores, los trabajadores de las haciendas ganaderas, los herederos de los abuelos y padres gaiteros y los cantadores de fandango, suben a los palcos para amenizar las fiestas de toros y por la noche tocan los fandangos. El repertorio aquí era la música ancestral, pero con instrumentos metálicos.

Las corralejas son el hábitat en el cual se inicia esta nueva etapa de la música popular costeña, interrumpiendo así la evolución de la música autóctona. Esta transformación socioeconómica regional determinó el encuentro revolucionario entre la cumbia, la gaita, la puya, el fandango y el porro, con la banda de viento.

¿Qué hubiera sucedido con el porro si no hubiese existido en la región la corraleja? Estamos seguros que el porro no tuviera la divulgación y la importancia que tiene. Permítanme señalar una coincidencia: La cuna de los porros clásicos en Córdoba es la

misma que la de los toros más famosos por su bravura en el citado departamento, especialmente el medio y bajo Sinú.

Hablar de las bandas de música en los departamentos de Córdoba y Sucre, implica históricamente establecer relación con las populares fiestas en corralejas. Esa relación compromete la gran diferencia existente entre las bandas de música de la región con las del resto del país. Evidentemente, si nuestras bandas campesinas son similares a cualquier agrupación de esta naturaleza en América Latina, existen particularidades en los hábitos de trabajo, metodología de la enseñanza, aprendizaje, y desde luego, un contexto sociocultural que sirve de base para su desarrollo.

Las corralejas son, problablemente, el principal medio a través del cual nuestras bandas de música adquieren perfiles propios. Analicemos estos festejos y su esencia para poder comprender mejor la relación mencionada.

En torno a su origen el escritor monteriano Juan Santana Vega, en su libro *El Mundo de las Corralejas*, nos dice: "...El proceso de gestación de nuestras corralejas se empezó a dar cuando en nuestros corrales de los fundos que existían en la región se presentaban ciertas actividades con el ganado, tales como el marquillaje, la castración de los ejemplares machos, la curación de las gusaneras que les hacían en las capaduras y en otras heridas logradas en los montes; o también cuando se trataba de cultivar o comenzar el salvajismo de los animales cimarrones (sic)... estas labores cerriles adquirieron cierto entusiasmo tanto en los amos como en la peonada, que eran aguardadas con cierto interés por quienes participaban en ellas... Más tarde empezaron a acudir los nativos de los lugares vecinos". El autor citado sostiene que estas labores propias de la ganadería fueron trasladadas a las plazas públicas ya en calidad de espectáculo haciéndolas coincidir con las fechas de las patronas de los pueblos.

José Galván Lugo, trompetista de San Pelayo. Foto tomada del libro *Con bombos y platillos.*

Orlando Fals Borda en *Retorno a la Tierra* se refiere a las corralejas en los siguientes términos: "Las corralejas aunque vinculadas directamente a la gran ganadería y a la hacienda, constituyeron al principio una manifestación directa de la cultura popular a través de desplantes, saltos, coleos, tumbadas y otros actos valientes y proezas de participantes humildes en el ruedo de los toros, y con muleta o manta, garrocha a caballo y banderillas... las corralejas eran un corral de inventiva y expresión para la superación, lucidez y distinción individuales del pueblo en el gran contexto social del espectáculo. Así se adquiría fama, prestigio, buen nombre. Como rito comunal, llevaba a sus actores a expresar en esas formas su amor al terruño. No había corrupción monetaria, ni endiosamiento del ganadero, ni el "perrateo" colectivo que hoy se observa".

Citando al investigador cordobés Roger Serpa, Fals Borda anota que "...interceptadas desde los años sesenta por políticos y mercaderes de espectáculos, muchas juntas organizadoras han cedido ante las ofertas de financiar las actividades. Ello ha llevado a la crisis ética y política de las corralejas en el momento actual ..."

A este contexto, desde sus orígenes, pertenecen las bandas de música en los departamentos de Córdoba y Sucre.

Justamente ante las deficiencias de volumen de las agrupaciones ancestrales se requería de instrumentos cuyo sonido pudiera llenar el amplio espacio de las corralejas, pero se presentaba el incoveniente de que tales instrumentos eran muy costosos y difíciles de conseguir. Por esta razón no es casual que sean personajes adinerados quienes patrocinen la compra de instrumentos para las bandas de música.

No era pues por amor al arte que la aristocracia costeña auspiciaba las bandas musicales, por eso no se interesó en lo más mínimo por establecer escuelas de música. Las bandas se necesitaban para entretener a la peonada y facilitar la relación de dominio que, a veces adquiría características conflictivas.

Es probable que los primeros instrumentos utilizados hayan llegado con las bandas de guerra que acompañaron a los pelotones de hombres armados en las guerras civiles de la segunda mitad del siglo XIX y en la Guerra de los Mil Días.

El maestro Luis Antonio Escobar, en su libro *La Música en Cartagena de Indias* dice lo siguiente de las bandas de música: "Las Bandas, llegadas con

la moda de Europa, se asimilaron y pronto fueron a parar a los pueblos y caseríos, transformadas en pequeños conjuntos de tambores, clarinetes o trompetas, o hasta de trombones, bajos y gaitas. Los negros tomaron los instrumentos de las bandas y al comienzo imitaron sus ritmos o las músicas europeas, pero muy pronto, con esos mismos instrumentos, generalmente de cobre, crearon sus aires, sus porros, cumbias, mapalés y sus improvisaciones, es decir, el folclor musical que siempre ha estado presente y se manifiesta hasta con el sonido de una caja de galletas... las bandas se unieron, como en casi toda Colombia, a las fiestas de los toros, al despliegue o esplendor de los caballeros jinetes, al hervor de las gentes que lanzaban serpentinas, que elegían reinas, que ayudaban a la construcción de los templos, que asistían ceremoniosamente a las procesiones de los santos patrones de ciudades y pueblos". Y agrega el maestro Escobar: "No es la afinación, ni el equilibrio instrumental; tampoco la interpretación perfecta".

Las fiestas en corraleja han contribuido entonces a la popularización de las bandas de música y a la preservación de los aires y tonadas tradicionales, pero no así en lo atinente a la calidad artística de esta clase de música.

En Colombia las bandas de música están repartidas por toda la geografía nacional, pero en ninguna parte del país tienen tanto arraigo popular como en nuestra región, lo que se explica por la naturaleza sociocultural de la zona. Juan Santana Vega, en la obra citada, afirma lo siguiente: "Más del cincuenta por ciento del territorio del departamento de Córdoba es una gran hacienda ganadera. La mayoría de la gente adinerada de la región tiene su poder económico representado en terrenos que ha dedicado a la ganadería y en muy poca escala a la agricultura". Es de comprender que en esta zona con tales características, ganaderos y políticos organicen las bandas para afirmar su poder.

"Si a este inmenso fundo que es el departamento de Córdoba lo dividimos en las siguientes regiones: Región del San Jorge, la de las Sabanas, del alto, medio y bajo Sinú, es indiscutible que los mejores toros o el ganado más bravo que ha salido a las plazas en todos los tiempos es aquel nacido y criado en el medio y bajo Sinú; justamente esta es la geografía en donde vienen a la luz los porros clásicos pelayeros.

Tres clarinetistas de bandas pelayeras. De izquierda a derecha Ramiro Julio, Gil Guerra (hijo) y Gil Guerra (padre). Foto tomada del libro *Con bombos y platillos*.

Recordemos los nombres de *Barraquete* y *Tapaetusa*, que con los de *El Chivo mono* y *El Camarrenga* tienen "... el privilegio de integrar la cuarteta de toros más asesinos que se han presentado en las corralejas del departamento".

Alberto Alzate Patiño, en su libro *El Músico de Banda*, establece que éste proviene en su gran mayoría de la población rural, dedicado a las labores agrícolas, y que presenta la siguiente composición: a) Músicos que alternan la música con el jornaleo agrícola, con la actividad de cosechas temporales a pequeña escala, con la atención agrícola a sus minifundios y con el ejercicio de puestos públicos municipales. b) Músicos que explotan la música como negocio. Estos utilizan el método del adelanto, con lo cual comprometen de antemano a los músicos para los "toques" comerciales que se presenten. c) Músicos que devengan su precaria subsistencia del trabajo en las bandas.

El sociólogo Alzate escribe que un altísimo porcentaje de estos músicos está sometido al analfabetismo, razón por la cual prefiere explotar su "oído musical" en forma espontánea, sin preocuparse por leer y mucho menos por escribir la música.

Esto hace pensar –dice– que la música de banda misma tiene sus "caldo de cultivo" en la predominancia campesina de la zona y en la forma de producción agropecuaria casi rudimentaria. Afirma que "el contacto diario con los animales del campo pesa mucho en esta cultura musical, de tal manera que los músicos los imitan en sus diálogos a través de los instrumentos". Sostiene además que "la misma incapacidad para comunicarse a través de la escritura, por ejemplo, lleva al músico de banda a hacerlo a través de ese instrumento".

Pabla Hernández Correa, cantadora de fandango, citada por Alberto Alzate dice que Eladio Ayazo era criticado y mal visto por su familia porque dedicaba parte de su tiempo al ejercicio de la música, según ella, porque la familia de Ayazo era "blanca", es decir, poseedora de algún recurso económico y de relativo estatus social.

Al estudiar la perspectiva de la bandas de música en el conjunto de las condiciones anotadas, Alberto Alzate llega a la conclusión de que éstas están abocadas a desaparecer, porque las relaciones capitalistas predominantes exigen la publicidad, la adecuación de las bandas a las relaciones de competencia musical con otros ritmos, la competencia con conjuntos musicales con un formato de menos integrantes (como el del vallenato), cohesión interna a nivel organizativo y lectura y escritura de la música. Y algo más importante: la formación de nuevas generaciones musicales que a la vuelta de unos años, inyecten nueva sangre a las bandas.

Las corralejas, entonces, jugaron el papel de masificación de los ritmos autóctonos a través de las bandas de música, lo cual fue un progreso para afianzar la cultura musical ancestral, pero esto no representó para la sociedad en general un mejoramiento de la valoración de la música y del oficio del músico. Alberto Alzate, en la obra ya citada, dice que "las nuevas generaciones optan por estudiar otras profesiones que den más estatus social..."

Banda *26 de Junio de San Pelayo*, ganadora del II Festival Nacional del Porro, San Pelayo, 1978. Foto tomada del libro *Con bombos y platillos*.

En su libro *Estampas de Ciénaga de Oro*, Manuel H. Pretelt Mendoza, describe la fiesta de Reyes en ese pueblo cordobés, cuando era una de las mejores del departamento. He aquí un fragmento del cuadro que nos presenta el autor mencionado: "Terminado el primer repique (de campanas) los músicos se alinean, el maestro levanta la diestra, estilo musilinesco, da la señal y comienza la introducción de un vals, con un redoble de tambor y solo de corneta".

Más adelante agrega: "Ejecutar dos piezas más alternadas con sendos repiques de campanas. Después, la banda, con un pasodoble bien marcado y mejor retruqueado, recorre las principales calles de la población... La banda después del recorrido, vuelve a la plaza y cumple así la primera cláusula del contrato. A las doce, otra vez música y repique. Otra banda de músicos va en busca de los toros, que apastan en "La Brigada", hacienda cerca de la población.... La corneta anuncia la hora de lidia. La gente se apretuja y se encarama en la corraleja. Damas y caballeros se apresuran a ocupar sus puestos en los palcos, y la junta directiva "arranchada" en sitio de honor, rodeaba de un montón de mantas opulentas para obsequiar a los "toreros" y de una mesa repleta de ron da la orden de iniciar la corrida. La banda ejecuta un porro "bien jalao", anuncio de que el primer toro ya está en el redondel". (sic)

Una descripción más completa de lo que significaban las labores del músico en una fiesta de toros nos la da el músico de San Pelayo Gil Guerra quien dice: "Ahora se toca sabroso, ahora se toca por tandas, antes no. Antes para tocar función de iglesia, se contrataba una banda, en tanto que para tocar fiesta de toros se contrataban dos. Se iba uno el día antes para tocar el alba; después se tocaban las doce. La víspera, el cura decía su misa, y entonces se tocaba víspera hasta las seis y ocho de la noche. A las siete de la noche se iba uno a comer y luego se cogía el fandango hasta por la mañana. Banquillos allá y Banquillos acá para cada banda, y a tocar sin descansar, con el compromiso de tocar misa por la mañana. Esto era un salvajismo de uno, porque le estaban pagando lo mismo, hasta mal pago, pero entonces la 'buenura' del músico era eso. Y esto era el primer día. Después tocaba uno la misa e iba a desayunar, o almorzar de una vez si era el caso, para después engancharse en el palco para tocar toros sin descansar. Y no era que un toro le tocaba a una banda y el otro a la otra. De ahí se bajaba uno entonces para tocar procesión, y después de la procesión se iba uno otra vez para el fandango". Es de comprender el gran esfuerzo que se hacía en este tipo de eventos que duraban cinco o seis días.

José Galván Lugo, músico que tocó en la primera banda de San Pelayo, nos dice lo siguiente refiriéndose al sufrimiento en el ejercicio de su trabajo: "La boquilla siempre le rompe el labio a uno. Ahí cría uno una vejiga –no sé

cómo decirlo– que se llena de materia y al empezar a tocar se le revienta la cosa esa y entonces es cuando vienen los dolores. ¡Y tienes que tocar con el dolor! A medida que transcurre el tiempo se va durmiendo el labio y ya va siendo más fácil". Estas dramáticas descripciones son el ejemplo más rotundo de las condiciones laborales del músico de banda, principalmente en los departamentos de Córdoba y Sucre, que no se han modificado en lo fundamental, pues para el músico popular de banda no hay límites en su jornada de trabajo, ni hay salarios mínimos, ni previsión social. Y les espera una vejez en el mayor desamparo. Sin Estado o empresa que vele por ellos.

En los años treinta el movimiento bandístico avanzaba en la Costa Caribe colombiana pero con un proceso del que surgían nuevas propuestas para el desarrollo del porro.

En la Montería de esos años nacen las primeras orquestas. Francisco Zumaqué Nova dice que la primera que conoció en esa ciudad fue la orquesta del maestro Gilberto Grondona, según él con instrumentos de música de cuerdas, interpretando Fox Criollo, Fox Americano, pasillos, valses, tangos y pasodobles. Para la misma época existió en Montería la Orquesta *Jass Band Cosmopolitan*, en la que tocaba mucho danzón, danzonete, música americana, punto cubano, son cubano, tango, bolero y guaracha. Francisco Zumaqué Nova dice que en los años cuarenta podían tocar porros en las orquestas después de la media noche.

Es probable que la etapa de mayor florecimiento esté comprendida entre los años cuarenta y cincuenta con Lucho Bermúdez, uno de los músicos colombianos que reivindica el porro, entiéndase el porro, no la banda, y quien lo internacionalizó llevándolo a Argentina, Méjico y Cuba, incluyendo en las giras de su orquesta a músicos nacionales de esos países.

Ese movimiento orquestal de esos años, se encargaría de trabajar el porro a un nivel nuevo, sin desligarlo completamente de las raíces, y a él

Maestro Lucho Bermúdez

pertenencen también Pedro Laza Gutiérrez, Francisco "Pacho" Galán Blanco, Simón Mendoza, Clímaco Sarmiento, entre otros.

CONSIDERACIONES FINALES

Como se puede observar, el porro ha tenido un largo recorrido que se inició con los conjuntos de gaiteros, pasó luego a las bandas de músicos y a las orquestas en donde alcanzó su mayor auge con Lucho Bermúdez, Luis Carlos Meyer, "Pacho" Galán, Pedro Laza, Edmundo Arias, entre otras agrupaciones.

Notable fue además el aporte de

Maestro Pacho Galán

compositores como José Barros, Estercita Forero, Rafael Campo Miranda, "Pello" Torres, "Pacho" Zumaqué y otros.

Está claro que el futuro del porro está íntimamente ligado a una concepción que haga de este ritmo una obra musical apoyada en los elementos tradicionales pero ajustada a los tiempos de hoy. Los compositores matan el porro cuando lo escriben para una sociedad de cincuenta años atrás.

Otra consideración es pensarlo como un hecho musical de tal manera que se le vea con ciertos requerimientos de carácter técnico - musical. El porro escrito para bandas y orquestas es más complejo que la música de acordeones pues ésta se hace para un solo instrumento.

Es un privilegio para los porros tradicionales de Córdoba ser instrumentales, lo cual hace de éstos un producto que debe ser trabajado con muchos elementos académicos musicales.

El futuro del porro está relacionado con la capacitación musical, y en ese sentido, el porro que crece silvestre en las zonas rurales de la Costa Caribe es una posibilidad para que las escuelas y las facultades de música lo utilicen para enseñar música y reafirmar la identidad nacional.

BIBLIOGRAFÍA

List, George, Música y Poesía en un Pueblo Colombiano. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Bogotá, 1994.

Zarante, José Dolores, Reminiscencias Históricas. Cartagena 1933.

Fals Borda, Orlando, Retorno a la Tierra. Carlos Valencia Editores, Bogotá 1986.

Escobar, Luis Antonio, La Música en Cartagena de Indias. Bogotá 1985.

Exbrayat Jaime, Historia de Montería. Imprenta Departamental, Montería, 1971.

Fortich Díaz, William, Con Bombos y Platillos, Domus Libri, Montería, 1994.

Santana Vega, Juan, El Mundo de las Corralejas.

Entrevistas a Gil Guerra, Julio Paternina (Músicos de bandas Pelayeros).

EL ANTIGUO EDIFICIO DE LA ADUANA

Un sitio especial para eventos especiales

Porque lo mejor de hacerlos aquí,
es que contribuimos a mantener
con vida esta importante obra
que es patrimonio de todos

CORPORACION
LUIS EDUARDO
NIETO ARTETA

Diálogo con

FRANCISCO ZUMAQUÉ

Rafael Quintero: Maestro Zumaqué, ¿Cuál es su historia personal referida a la música?

Francisco Zumaqué: Yo nací en la ciudad de Cereté, en una casa de bahareque, de techo de palma y tierra pisada, en una cama de tijera y lona, y con partera, por cierto. Tuve el privilegio de llegar en un momento muy favorable, porque mi padre era muy popular y todos sus amigos decidieron festejar el nacimiento de su primogénito con una rumba que duró tres días, y que, pienso, de alguna manera determinó mi vocación y gusto por la música.

R.Q.: O sea que nació usted en medio de la música.

F.Z.: Yo vengo de una familia de músicos. Absolutamente todos los que yo conocí de mi familia eran músicos. Mi abuelo paterno, el viejo Roque Zumaqué, tocaba la guitarra; mi abuelo materno, Gil Blas Gómez, tocaba el bombardino; mi papá era un músico completo que tocaba la guitarra, el saxofón, el bajo, era compositor, arreglista y director de orquesta. Fue por muchos años el director de la Banda Departamental de Córdoba. Mi madre también era música. Eran músicos mis tíos, mis hermanos, mis hermanas. Inclusive, uno de mis tíos no sólo es músico sino que es fabricante de guitarras.

R.Q.: ¿Cómo recuerda usted su niñez?

F.Z.: Yo empiezo a crecer en una casa llena de tambores, de flautas y trompetas. Recuerdo bien cuando me paseaba por entre las congas y las baterías dándoles palo a todos esos instrumentos. En ese tiempo mi papá tenía un trío, y con él me la pasaba escuchando la música de Los Panchos y los bambucos y pasillos de nuestra música.

R:Q.: Seguramente por esos días visitaban su casa muchos músicos importantes de la Costa.

F.Z.: Sí, eran frecuentes las reuniones en mi casa. A ellas asistían músicos como Alejo Durán, El Compae Goyo, y otros poetas populares de la región.

R.Q.: ¿Algún miembro de su familia le ha dejado alguna huella imborrable?

F.Z.: Recuerdo al abuelo por parte de madre. Era un hombre fuera de lo corriente. Solía, siempre que regresaba del trabajo, sacar el taburete y recostarlo sistemáticamente fuera de la casa, dizque para coger el fresco de la tarde. Y abría un tremendo diccionario para aprenderse el significado de las palabras y mejorar su lenguaje. Así llegó a memorizar 274 páginas del diccionario y poseer un lenguaje exquisito y lleno de precisión en los términos. Por otra parte él era bombardinista, y en la banda en la que tocaba rompía siempre todos los esquemas tocando libremente. No daba la respuesta que se esperaba con el instrumento, era completamente atonal, polirrítmico y polimétrico. Y como en la banda no querían sino tocar porros, terminaron sacándolo. Yo pienso que mi abuelo estaba adelantado a su tiempo.

Francisco Zumaqué dirigiendo la Orquesta Filarmónica de Bogotá durante un concierto en el Palacio de Nariño. (Foto de Fernando Gómez).

Rafael Quintero
víacuarenta

¿Qué instrumento empezó a tocar usted de verdad?
F.Z.: Yo me inicié dándole palo a todo lo que sonara. Lo hacía a escondidas porque mi padre no me dejaba coger los instrumentos, en especial la guitarra. Y ese fue el instrumento que empecé a tocar con disciplina. La tocaba a escondidas, imitando las observaciones que por largas horas había memorizado acerca de las posiciones de las manos sobre los trastes. Y a los once años armé mi propio combo que llamé Los Macumberitos, porque el grupo de mi padre se llamaba Los Macumberos.

R.Q.: ¿De dónde le salió ese nombre a su papá?
F.Z.: Fue que mi papá se inventó un ritmo que venía del mapalé y de la cumbia, y lo llamó Macumba, pero claro ese es también el nombre de un ritual africano del Brasil.

R.Q.: Parece ser entonces que de ese nombre nació el título de una de las más importantes obras musicales suyas: *Macumbia*.
F.Z.: Ciertamente ese título fue un poco un homenaje a mi padre, en recordación a su ritmo. Pero también buscaba hacer claridad y diferenciarlo del nombre del rito brasilero con la música colombiana.

R.Q.: ¿Cómo inicia su formación musical, en especial del porro y de la cumbia?
F.Z.: Yo me formé fundamentalmente a través de mi papá que también se llamaba Francisco Zumaqué. Posteriormente, cuando tenía 10 u 11 años recibí clases de piano del maestro Tiburcio Romero, un pianista local. Después comenzó lo que determinaría mi carrera, que fue prestarle atención a los ensayos de la orquesta de mi padre. Así empecé a meterme en el cuento. En una ocasión encontré una canción en la radio que me gustó porque era muy popular y la pedían en todos los bailes. Se llamaba *Linda*, y era un porro que la orquesta de mi padre no tenía en el repertorio. A escondidas me puse a sacarle la melodía y a hacerle los arreglos y cuando los tuve listos se los presenté. Ellos lo tocaron y sonó. Para hacerlo yo me averigüé por mi propia cuenta cuál era el truco de escribir la cumbia, sobre todo aquello de saber en dónde es que hay que colocarle el saltito característico que tiene en general toda la música colombiana, incluido el vallenato. Y una vez descubierto el saltito todo fue sencillo.

R.Q.: Maestro, ¿Cuál es exactamente ese saltito del que usted habla?
F.Z.: Es una fórmula rítmica sincopada que es característica del cuarto tiempo y que determina todo en nuestra música.

R.Q.: Es la clave de la música colombiana.
F.Z.: Claro, así como hay una clave cubana, también hay una clave colombiana, que está determinada por la situación del cuarto tiempo.

R.Q.: Maestro, ¿Por qué no es un poco más explícito en esto de la clave de la música colombiana?
F.Z.: Es una excitación que va toda sobre el cuarto tiempo y en períodos de dos compases. Eso es lo que determina la fluidez de nuestra música, y lo que le da su sabor.

R.Q.: Luego de su primer arreglo, imagino entonces que vinieron otros para la orquesta de su padre.
F.Z.: Bueno, me permitieron inmiscuirme en los ensayos y presentar mis arreglos, con cierta resistencia de algunos que decían que habiendo tanta música de Lucho Bermúdez y de Pacho Galán por qué tenían que estar ensayando las pendejadas del pelao ese.

R.Q.: ¿Cuántos años tenía usted en aquel momento?
F.Z.: Tenía doce años y es un período que se prolonga a través de todo el bachillerato. En las giras de la orquesta yo toco el piano, la guitarra eléctrica y además dirijo. Mi papá descubrió que yo despertaba un atractivo especial cuando dirigía y llevaba la guitarra eléctrica colgada, que parecía más bien un guitarrón de mariachi en mis manos. Porque siempre he sido de estatura baja, y con mucha más razón a esa edad. De tanto tocar me perfeccioné tanto en la guitarra que me anunciaban como El Mago de la Guitarra. Alcancé enorme reputación como músico y me llamaron de Medellín de la Orquesta Di Lido, que dirigía Justo Almario. Me fui entonces a Medellín y allá terminé el bachillerato a los 17 años en el Colegio Colombiano de Educación de Nicolás Gaviria. Luego, presionado por mi familia que quería que estudiara una carrera que sirviera, me fui a vivir a Cartagena donde estudié cuatro semestres de Ingeniería Química. Y no aguanté porque yo trabajaba de noche en un cabaret.

R.Q.: ¿En qué momento toma la franca decisión de dedicarse por completo a la música?
F.Z.: Fue precisamente en Cartagena en donde entro en crisis. Tenía 20 años y tomé la decisión de irme para Bogotá a estudiar música. Ingreso entonces al Conservatorio de la Universidad Nacional, y al mismo tiempo hago televisión, radio y conciertos, sin esperar a terminar mi carrera. Así

soy invitado por el maestro Manuel J. Bernal a dirigir la orquesta de su programa de televisión Noche de Gala, coyuntura fundamental para afianzar mi destino musical, pues esto me orienta hacia la dirección de orquesta y al trabajo en escena. Pararelo a esto, hago comerciales, música para telenovelas y paso a ser el director artístico de la CBS. Desempeñando esa función me tocó rechazar a Claudia de Colombia porque no me parecía que tenía una buena voz, decisión de la cual no estoy arrepentido.

El maestro Lucho Bermúdez y Francisco Zumaqué, quien realizó con su obra un memorable trabajo sinfónico, grabado por la Orquesta Filarmónica de Bogotá en una serie con grandes obras de la música popular colombiana. (Foto de Fernando Gómez).

R.Q.: Maestro, ¿Y por qué no le parecía correcta la voz de Claudia de Colombia?

F.Z.: No, simplemente no me gustaba. Era cuestión de gusto. Tenía un vibrato demasiado exagerado que no me agradaba. Al salir yo de CBS entra Santander Díaz, quien la incorpora a la compañía y los dos se vuelven famosos.

R.Q.: Dentro de la extensa producción de música colombiana que usted ha creado ¿Cuál considera usted que ha sido el momento culminante de su carrera?

F.Z.: No creo que haya habido todavía un momento culminante. He tenido varios. Más aún, considero que uno nunca debe pensar en el momento culminante, ni que uno está realizado con algo. Siempre habrá más.

R.Q.: Está bien, pero sí es posible pensar que hay momentos de mayor resonancia que otros. Pienso que uno de esos momentos fue el de *Macumbia*, que tuvo un reconocimiento muy amplio.

F.Z.: He tenido momentos muy altos aquí en Colombia. No te olvides que después estuve fuera del país, diez años produciendo en Alemania. Pero tienes razón, el momento de *Macumbia* es importantísimo. Que no sólo es *Macumbia*, es también el tiempo en el que hago la *Opera Simón*, el *Oratorio de la Paz*, y posteriormente, casi enseguida, el *Sí, Sí, Colombia*, que conforman todo un momento muy intenso.

R.Q.: Hablemos un poco acerca de la transformación que usted ha querido darle a la música colombiana. ¿Cuál es exactamente su propuesta?

F.Z.: El sueño de mi vida es que la música colombiana se desarrolle a tal punto que alcance el nivel de la música erudita y sea un punto de referencia en América Latina. Que cuando se hable de cultura colombiana, la asociación no nos remita únicamente a la literatura, sino que de inmediato también se piense en la música. En lo que a mí personalmente me atañe quiero ser una referencia, como García Márquez para la cultura colombiana.

R.Q.: ¿Su intención, maestro Zumaqué, es acaso llevar la música folclórica y popular de Colombia al nivel de expresión de la música culta?

F.Z.: No exactamente, pero también quiero hacer eso. Quiero expresar una tradición musical en un lenguaje universal, con una fisonomía propia, no a la europea. Quiero hacer música culta a la colombiana, o a la latinoamericana.

R.Q.: ¿Cómo sería esa fórmula que usted se propone?

F.Z.: Muy sencilla. Es una música concebida a partir del estudio profundo de las músicas tradicionales de las regiones del país, destacando de ellas su esencia, su expresión, y trabajándolas en un lenguaje universal, con unas técnicas absolutamente contemporáneas.

R.Q. ¿Sería ésta una música de concierto, o una música con predisposición para la danza?

F.Z.: Indudablemente música para el oído, música de concierto. Pero como todas las grandes músicas, predispone para la danza. Si tú analizas a fondo y con cuidado, las bellas músicas invitan a la danza. Pero sé que lo que me quieres insinuar es si aquello que pretendo se parece, por ejemplo, al concierto de *Cali Caribe*, que no obstante ser un concierto posee elementos que de hecho hacen mover a la gente. No es precisamente eso. *Cali Caribe* se inscribe más en una estética cerca de lo popular, que tiene elementos clásicos del pop y del jazz. Esta sería otra fórmula mía. La fórmula de la cual te hablo es música de cámara con música sinfónica, en la cual se siente la presencia de la música colombiana.

R.Q.: ¿Y en dónde encajaría *Macumbia*?

F.Z.: *Macumbia* estaría fuera de esta propuesta. Lo más cercano a esta estética y a estos objetivos sería, por ejemplo, *Porro Novo*, la *Misa Sacerdotal*, *La Opera Simón* y el *Oratorio por la Paz*.

R.Q.: ¿Pero, no le seduce aquello de que la fórmula de Macumbia haya sido la que más éxito y reconocimiento le

ha prodigado, frente a las demás?

F.Z.: Precisamente, lo que *Macumbia* trata es de seducir a los públicos juveniles, a través de una música fuerte, vigorosa, cotemporánea, con elementos nacionales y un timbre propio de la música internacional. Las otras producciones artísticas que he realizado siempre han tenido la acogida del público, sin ser un boom discográfico, pero con una resonancia extraordinaria a nivel de conciertos y de ambientes culturales. Y tengo más, quiero decirte que mi último trabajo es una nueva modalidad musical que pretendo cale también en el espíritu de la gente.

R.Q.: ¿Qué hubo en términos de producción musical durante el período que estuvo usted en Alemania?

F.Z.: Con una casa musical alemana llamada Tropical Music hice tres discos orientados hacia el gusto europeo, que combina elementos de la música de toda Colombia, del Caribe y de América Latina. Estos discos se titulan: *Baila Caribe Baila, Voces Caribes* y *Rituales*, respectivamente.

R.Q.: Pasando a la música netamente bailable, conocemos el excelente trabajo que en el campo de la salsa realizó usted al lado del maestro Eddie Palmieri, ¿Qué nos puede contar de esa experiencia?

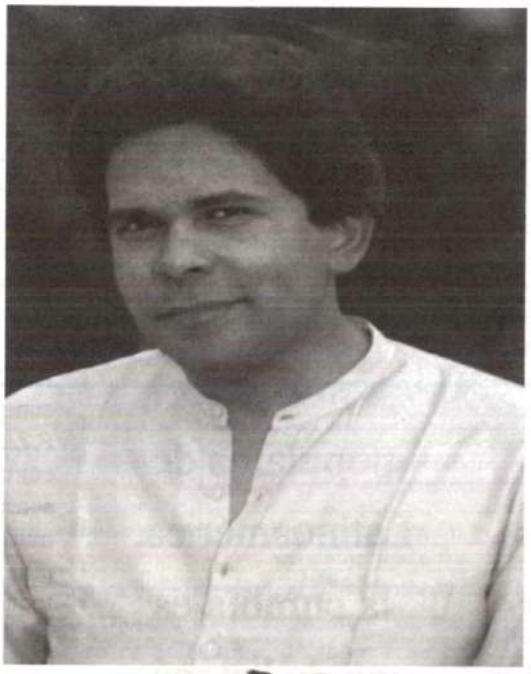
F.Z.: Ese disco marca un punto muy importante en mi vida, porque fue un trabajo de muy buena calidad en el que realicé tres temas con el maestro Palmieri. Esos temas fueron: *Ven, ven, No me Hagas Sufrir* y *Páginas de mujer*, tema que como se sabe luego plagiaría Gloria Estefan, especialmente en el coro de su tema *Oye mi canto.*

R.Q.: De esas tres canciones, *Ven, Ven* me parece fascinante ¿Qué mezclas quiso usted introducir en esa pequeña gran obra de la música popular?

F.Z.: Bueno, acerca de ese tema te quiero contar una anécdota muy especial. Cuando escribí el tema y realicé la grabación, sentí que para mí esa era la canción, porque es un tema con una fuerza maravillosa. Así que por eso fue colocado en el primer surco del L.P., apareciendo de esa manera en la primera edición. Curiosamente el gusto de la gente, o de los locutores de la radio, inclinaron las preferencias por *Páginas de Mujer*, pasando a ser ese el tema del primer surco en las ediciones posteriores. Otra cosa que te quiero contar es que el tema *No me hagas Sufrir* ha sonado en varias películas, por ejemplo, en la versión de *Sin Aliento* en la que actúa Richard Gere.

R.Q.: ¿Qué tipo de música quiso usted hacer en *Ven, Ven*, con ese juego de trombones y explosiones melódicas que posee la canción?

F.Z.: En mi espíritu siempre están presentes y se conjugan en una forma natural, el jazz, el porro, la cumbia, el berejú, la juga, la música sinfónica, Stravinsky, Bela Bartok. Todo junto. Para mí no hay discriminación y todo me llega al tiempo. Ese juego de trombones aflora por algún ritmo, o tal vez por algún elemento melódico, y ahí los voy tomando a mi manera.



R.Q.: Maestro Zumaqué, detengámonos en *Ven, Ven*, ¿Qué influencias especiales están presentes en esa maravillosa pieza musical?

F.Z.: Yo creo que allí hay mucha influencia de los grandes jazzistas americanos de mediados de siglo. En la orquestación campea de alguna manera la fuerza y el virtuosismo de la orquesta de Stan Kenton.

R.Q.: ¿Cómo fue su relación con el maestro Eddie Palmieri?

F.Z.: Bueno, Alfredo de la Fe fue el culpable de mi relación con Palmieri. Yo había hecho un trabajo con Alfredo, el primero que él hizo como solista en New York, donde tuve el placer de ser el arreglista de buena parte de ese trabajo titulado *Alfredo*, y que posteriormente fue nominado a un Grammy. Una vez fue terminado ese trabajo, él se lo dio a conocer a Palmieri, ante lo cual éste se interesó por conocerme y me invitó a uno de sus ensayos. Yo fui, y viéndolo cómo ensayaba, lo reté. Le dije: Te reto a que seas capaz de tocar la música mía, mis arreglos. Unamos nuestra creatividad y capacidad de músicos para hacer algo juntos. El aceptó de inmediato y me respondió: Sí, claro, te espero mañana. Al día siguiente estábamos en un estudio de Manhattan, trabajando en un piano la música, los arreglos, todo. Fue una experiencia maravillosa porque Palmieri es una músico extraordinario, con una capacidad intuitiva sorprendente y una independencia en las manos como no conozco en nadie.

R.Q.: El tiene una manera de hundir el teclado que le imprime una sensación vibrante a cada nota. Tiene una mano energizada.

F.Z.: Sí,sí, es algo sin igual. Es un gran músico.

R.Q.: ¿La experiencia con Eddie le abrió otras puertas en la salsa de New York?
F.Z.: Bueno, a partir de allí, surgieron nuevas cosas. Grabé con la Fania All Stars y Héctor Lavoe una pieza titulada *Semillas de Amor*, dirigida por Johnny Pacheco. Luego, con Bobby Capó grabé los últimos dos álbumes que él hizo antes de morir, dirigidos y escritos por mí.

R.Q.: ¿Se acuerda de los nombres?
F.Z.: Uno se llama *No soy Piedra*. El otro no recuerdo, pero una de sus canciones se titula *La Copa*. Son todos en el estilo típico de Bobby Capó, con una música muy bella y unos resultados maravillosos.

R.Q.: ¿Qué recuerdos tiene de Lavoe y de esa grabación con la Fania?
F.Z.: Es un recuerdo un tanto dramático. Para la grabación fueron a buscar a Lavoe a un hospital y lo trajeron con sumos cuidados, sentándolo frente al micrófono. Pacheco tenía que estarle dictando las frases, las improvisaciones, tal y como él quería que fueran, y Lavoe realizó el trabajo maravillosamente bien. Una vez terminado, Pacheco, como un padre amoroso, lo tomó de nuevo en su silla y lo llevó a descansar al hospital. Se le veía bastante mal.

R.Q.: ¿Y cómo conoció a Alfredo de la Fe?
F.Z.: El me buscó por recomendación de Eddie Martínez. Alfredito le había ofrecido inicialmente el trabajo que yo hice a Eddie, y éste le dijo que a él le gustaría que lo hiciera Francisco Zumaqué, porque lo que te va a hacer va ser algo increíble, pues sólo él sabe lo que está haciendo. Eso fue antes de que Alfredito se viniera para Colombia.

"De las músicas populares de Latinoamérica, la cumbia es una de las más complejas."

R.Q.: Maestro, la música colombiana de la Costa Caribe que ha sido codificada en un formato popular bailable, ha tenido varias formas de presentarse. Una de ellas la que entregaron Lucho Bermúdez y Pacho Galán, y otra, la llamada raspa o cumbia paisa, que ha sido la de mayor éxito internacional. ¿Usted cree que exista la posibilidad de hacer una nueva música bailable de la Costa Caribe colombiana, con el alcance que han tenido las anteriores?
F.Z.: Bueno, yo he venido trabajando dentro de esta intención. Espera nuevas propuestas mías en este sentido, porque ya estamos próximos a lanzarlas.

R.Q.: Maestro, su colega Eddie Martínez dijo alguna vez que la cumbia era muy compleja. Igual lo ha dicho el maestro Chucho Valdez. ¿Qué piensa usted de estas apreciaciones?
F.Z.: De las músicas populares de Latinoamerica, la cumbia es una de las más complejas. Lo que pasó fue que hubo una vulgarización de la cumbia, se le hizo una presentación fácil, fue simplificada, esquematizada, y de allí salió la cumbia que hicieron los antioqueños, llamada posteriormente raspa, que es la esquematización más extrema que ha tenido la cumbia, pero que es la menos musical. Seguramente la más bailable, pero es la negación de su expresión en la forma de la negación de los tambores, que tiene una riqueza musical extraordinaria. De todas maneras, con anterioridad ya estaba negada en el trabajo que hizo el maestro Lucho Bermúdez, donde el bajo va púm - pon pon púm – pon pon púm – pon pon púm, porque es lo que conviene para el bailador, poner pie fuerte en la cosa. Pero el bajo no debería ir ahí. El bajo debería ir en el cuarto tiempo y todos los demás ritmos deberían contribuir a la exaltación de este cuarto tiempo. Lucho Bermúdez decidió no hacer esto porque él ciertamente sabía que esa manera de hacerlo era impopular, así su elección no fuera eminentemente musical, ni tuviese extraordinaria poesía y belleza rítmica.

R.Q.: En síntesis ¿En dónde está la complejidad de la cumbia?
F.Z.: De pronto la complejidad de la cumbia tú no la notas porque estamos acostumbrados a oírla. La cumbia tiene muchos toques, ella no es sólo el pim pim pim del llamador, sino todos los otros toques que van en el tambor hembra. Tal vez lo que parezca simple sea la fórmula del llamador que se limita al pim pim pim a contratiempo, pero en el tambor hembra se suceden elaboraciones aleatorias de tipo improvisativo muy complejas, conducidas hacia el objetivo de encontrar la excitación del cuarto tiempo. Hay cumbias autóctonas que tienen en sus melodías una manera específica de elaboración y una forma nada sencilla de hacer fluir la melodía. Hay que estudiarlas a fondo para apreciar el valor intrínseco y enorme de estos elementos.

R.Q.: Finalmente, maestro Zumaqué, como estudioso del tambor, ¿Encuentra usted alguna relación entre la música del caribe colombiano y la del pacífico colombiano?
F.Z.: No son músicas separadas. Son expresiones distintas pero dentro de un concepto y una lógica que las hace unas músicas hermanas. Si tú analizas todo el trabajo en 6x8 del berejú y del mapalé, notarás que hay algunos acentos que varían, pero respiran el mismo espíritu, tienen una misma dirección. Esto es válido hasta para el mismo currulao. Todos tienen la misma fuerza.

ESTERCITA FORERO
recuerda sus grabaciones con
RAFAEL HERNÁNDEZ

En Febrero de 1950 llegamos a San Juan de Puerto Rico. Había una suave brisa que mecía las palmeras, el trópico lanzaba sobre nuestros rostros su vaho sensual y denso, y una especie de ternura contagiosa se colaba desde todas partes. De entrada simpatizamos con esta bella isla.

Jorge Artel, guardaba la ilusión de conocer pronto al poeta Luis Palés Matos. Con él y Nicolás Guillén formaban la reconocida trilogía continental del verso negro. Apenas nos acomodamos en el hotel, buscó en la guía telefónica su número y lo llamó. Este se emocionó de tal forma que después de un cordial saludo le respondió: "Inmediatamente voy para allá". Y se presentó tan rápido como se lo permitió la distancia en la que se encontraba. Era menos alto que Jorge Artel, se acercaba a los cincuenta años, de tez blanca, cabellos lacios y canosos, muy refinado, exhalaba en sus palabras su gran cultura y ya no ostentaba ese bigote bien arreglado, característico, que lo había identificado durante toda su vida. Se abrazaron efusivamente los dos poetas y luego su conversación se desgranaría fluida como si se tratara de viejos conocidos.

Al lado de Jorge Artel, durante nuestra gira, tuve la suerte de conocer a muchos poetas, a grandes escritores, y a innumerables representantes de la vida política y cultural de toda América. En aquel momento tenía frente a mí los dos más elogiados poetas de la época. Luis Palés Matos, esencial, básico en su poesía, cuyo contenido también tenía una marcada predilección hacia los temas negros. La lejanía del mundo y la cercanía del mar pudieran describir su obra que se caracterizaba por la musicalidad. Tenían ritmo sus letras, tanto que terminaban siendo una imagen sonora. Y Jorge Artel, artista cabal, superior a Guillen que era un poco comercial. La poesía de Jorge, la que vale, la poesía negra de *Tambores en la noche*, es arte, emoción, amor, ese libro es una fuente de motivaciones permanentes y contiene una sensualidad que no solamente es negra, sino marina. Era un éxito rotundo en todas partes.

Alvaro Suescún y la cantante y compositora barranquillera Estercita Forero en una de sus largas entrevistas que hace parte de la investigación que este periodista adelanta sobre su vida y obra. (Foto Fernando Mercado)

Pero mi gran sueño era ver a Rafael Hernández, sus canciones estaban en boga desde hacía muchos años y temas como *Perfume de Gardenias*, *Ahora seremos felices*, *Capullito de alhelí*, *Corazón no llores*, *Malditos celos*, *Buche y pluma*, *Borinquen*, *Quisqueya*, entre muchas otras, los tarareaban en todas partes. Había estado en Barranquilla en 1940 y se había presentado en los estudios de la Voz de la Víctor y la Voz de Barranquilla, más conocidas como Emisoras Unidas, pero en aquella oportunidad yo vendía productos de los laboratorios de Walter Carroll y hacía presentaciones en los pueblos de las riberas del Magdalena, así que no lo pude ver [1]. Ahora, conocerlo estaba más cerca de lo que yo imaginaba. Estando en el hotel, ese mismo día de nuestra llegada a San Juan de Puerto Rico, Luis Palés Matos nos invitó a su casa para cenar y de paso presentarnos a su esposa María de Lourdes.

Camino a Santurce, en el carro, alcancé a preguntarle: "¿Usted conoce a Rafael Hernández ?"

"Es íntimo amigo mío", me respondió, agregando: "desde mi casa lo llamaremos".

El poeta Palés Matos vivía en Santurce, a las afueras de San Juan. Y nunca pude saber si era un barrio o un pueblo vecino. Allí en su casa, modesta pero organizada y limpia, nos recibió María de Lourdes, menor que él pero ya canosa, de una sencillez que

Alvaro Suescún

asombraba. Más tarde bordeamos una estupenda carretera y nos fuimos a Río Piedras donde vivía el maestro Hernández, pero en el camino le pedí a Luis Palés: "No le vaya a decir al maestro Hernández que soy cantante, no quiero que vaya a pensar que lo busco para que me ayude", y tratando de ser convincente en mis palabras sinceras, agregué: "conozco su obra y sé muchas canciones de él, pero quiero tener la felicidad de conocerlo, más nada".

"Deberás ganar la amistad de María Pérez, su esposa", me dijo Luis Palés Matos. "A su casa van poco los artistas, y ella escasamente admite visitas, cuida mucho la tranquilidad de la vida privada de Rafael Hernández".

Una linda casa destacaba en donde moría una de las avenidas de Río Piedras, y parqueado en frente un hermoso Buick del año, color blanco, descapotable, ambos obsequiados por el gobierno de Puerto Rico para incitar el regreso del maestro Hernández de su prolongado exilio mexicano. Cruzando la calle estaba un terreno deshabitado en el que anunciaban se construiría un parque, era un paraje desolado pero hermoso, y muy tranquilo. Llegamos alcanzando la puesta del sol y nos recibieron amablemente.

Tenía el maestro Hernández un buen porte que resaltaba aún más el color de melaza de su piel, su mirada era diáfana y cordial e irradiaba una fuerte personalidad. Muy pocas veces se quitaba su sombrero panamá, de impecable blanco. Me senté al lado de María Pérez, su esposa, una mexicana alta y muy bella que exteriorizaba una gran dulzura no obstante ser bastante introvertida. El maestro Hernández continuó animosamente conversando con Jorge Artel y Luis Palés Matos hasta entrada la noche.

Pocos días después, nos llamó a nuestro hotel María Pérez y dijo: "¿Qué tal si se vienen a almorzar con nosotros? Les tenemos una sorpresa. María Luisa Canales y María Cristina Rodríguez están aquí haciendo temporada, ellas también vendrán". Era un aclamado dueto de mexicanas más conocidas como *Las dos Marías*, a quienes habíamos conocido el año anterior en Santo Domingo.

> "No le vaya a decir al maestro Hernández que soy cantante, no quiero que vaya a pensar que lo busco para que me ayude."

Estercita Forero (izquierda) en compañía de María Pérez, esposa del maestro Rafael Hernández frente a su casa de Río Piedras, Puerto Rico. Foto archivo E.Forero.

Nuestra cercanía con Rafael Hernández y su esposa rayaba en la común simpatía, y de ello ya había suficientes muestras. Terminado el almuerzo, nos fuimos a sentar en la terraza, pero María Pérez, la esposa del maestro, tomándome del brazo, me fue desviando hacia el interior de la casa, mientras decía: "Esther, acompáñeme por acá... esa será la habitación de ustedes. Queremos que se queden con nosotros."

- "María, por favor", intenté replicar.

- "¿Qué hacen ustedes en un hotel si ésta es su casa?", dijo.

Y cuando un mexicano ofrece su casa lo hace con el corazón. Eso lo pudimos comprobar durante los casi tres meses que convivimos con ellos. La semana siguiente fuimos a Ponce, Luis Fortunio Janeiro, excónsul en República Dominicana, había organizado un par de recitales para Jorge Artel en su ciudad que para entonces disputaba con Mayagüez el privilegio de ser la segunda ciudad de la isla. Estando allí se le ocurre a Jorge la idea de visitar a nuestro regreso alguna emisora donde yo pudiera actuar. Durante todos los días que había estado en su casa procuraba, por elemental pudor, que el maestro Hernández no supiera que yo era cantante. Ahora, ya en la emisora escogida, me sobresaltó la emoción: sobre el escenario estaba la Orquesta de César Concepción, una de las más afamadas de Puerto Rico y llegué a imaginar mi grabación con ellos. Sin embargo, a mí no me conocía nadie, eso me lo recalcó el director de la emisora: "Usted trae una publicidad que habla muy bien de su trabajo. Lo de Caracas es muy importante, Santo Domingo la acogió de muy buenas maneras y la de Bogotá es formidable, pero estamos en Puerto Rico en donde no la conoce nadie, y aquí las empresas comerciales presentan nombres y usted no lo tiene todavía." Para terminar fue tajante: "por eso no la podremos presentar".

Jorge Artel, que se repuso primero que yo de este impasse, le respondió: "Como no tiene fama ustedes no la presentan, pero para tener

fama hay que presentarse, de manera que... ¿cómo se hace?".

Al tipo le cayó en gracia lo que dijo Jorge, y se rió con ganas: "Vamos a hacer una cosa, ellos están ensayando, dijo señalando la orquesta, apenas terminen le pediré al pianista que la acompañe en dos canciones, después de grabarlas se las ofreceré a las empresas comerciales, de pronto les guste la voz, si tenemos suerte." Terminó en un tono poco convincente y su gentileza me hacía pensar que no iba a resultar. Y bueno, iniciamos con el piano y con un joven moreno que acercó su tumbadora y nos hizo compañía.

"Qué voz tan linda tiene. Y sobre todo qué sentimiento", dijo el pianista cuando terminamos la primera de las dos canciones. "Y qué música tan rara y tan bonita, caramba, qué bien. Ojalá tenga suerte, yo estoy a sus órdenes aquí", agregó.

Interpreté una canción panameña, un tamborito, y después un porro, porque yo quería demostrarles que además de lo colombiano podía cantar otras cosas. Salimos de la grabación con el negrito de la tumbadora, que se llamaba Elmore, y era aún muy joven, y bastante simpático. De pronto me preguntó: "Oiga, ¿Usted nunca ha grabado?". "Hice algunas cositas en Venezuela, pero no tienen importancia", le dije. "Yo conozco a Lino Fragoso, que es el hombre que maneja los estudios de grabación aquí en San Juan", agregó con aire de inocencia.

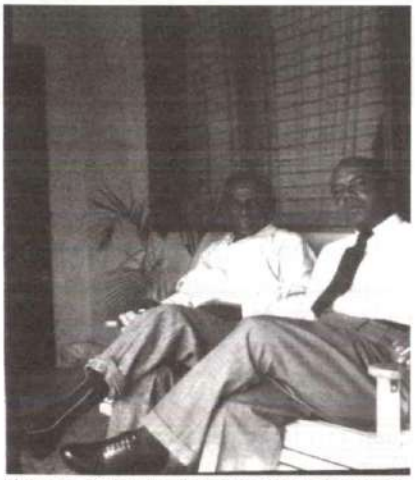
Jorge Artel atrapó en el aire aquella oportunidad y le dijo: "¿Para dónde vas? Almuerza con nosotros y después nos llevas donde él".

Todavía no era mediodía, y Elmore, mostrando ahora un gran interés, dijo: "Si vamos a ir tiene que ser ahora antes de que se vaya a almorzar".

"Entonces vámonos para allá", dijo Jorge Artel halándome del brazo. Y nos fuimos.

Era la casa disquera «Colonial». En el primer piso había un almacén de venta de discos. Tenía una segunda planta donde funcionaban las oficinas de Juan Martínez Vela, el dueño, y de Lino Fragoso, el administrador de la pequeña empresa de discos que entonces comenzaba, y de la que también era el director de grabaciones. A esa hora, en efecto, estaba allí Fragoso. Desde que lo vimos sentimos una común empatía. Era un hombre todavía joven pero entrado en canas, delgado, no muy alto pero compensaba esas escaseces con un acentuado dinamismo que lo hacía aparecer por todas partes en el momento indicado. Me preguntó: "¿Cómo hago para oírla? He hecho grabaciones con muchas mujeres y tengo comprobado que la voz femenina poco vende. Pero la quiero oír".

Le explicamos que acabábamos de grabar en la emisora, y



El maestro Rafael Hernández (izquierda) en compañía del poeta colombiano Jorge Artel durante su encuentro en Puerto Rico. Foto archivo E. Forero.

entonces nos respondió: "Bueno, voy a la emisora a escuchar cómo quedó la grabación, déjenme su teléfono, yo los llamaré".

"Eso es mentira, qué me va a llamar", le dije a Jorge, incrédula, cuando salimos.

Nos fuimos a casa de los Hernández, y como a las 2:30 de la tarde entró Jorge Artel a nuestra habitación y bastante contento, me dijo: "Llamó Fragoso, dijo que fuéramos a las oficinas de 'Colonial', esta tarde a las 4:00", y terminó exclamando contento, "¡qué maravilla!".

Llegamos puntuales. Nos hicieron pasar directamente al segundo piso y pidieron que nos sentáramos mientras llegaba alguien más. Estábamos inquietos y compartíamos un notorio estado de nerviosismo. No transcurrió mucho tiempo cuando, por la escalera, empezó a ascender un sombrero de panamá, blanco, ya conocido. Me quedé petrificada y solamente atiné a decirle a manera de saludo: "¿Qué hace el maestro aquí? "Vamos a grabar con Rafael Hernández", alcanzó a decir Fragoso que salía a recibirlo, "hemos oído la cinta, y nos pareció extraordinaria".

No sabíamos nosotros que el maestro Rafael Hernández había sido director de la radio gubernamental hacía poco tiempo y sus conceptos eran de sumo respeto en el medio. Tres años antes, a su regreso del largo exilio en México, de casi diecisiete años, le acompañaron 23 artistas mexicanos, los mejores de entonces, hasta su pueblo natal, Aguadilla, en un recibimiento apoteósico. Don Luis Muñoz Marín, el gobernador, le ofreció la dirección de la sinfonietta.

"Tráigame todas las canciones que usted tenga en su repertorio porque quiero oír, oír, oir, y ayudarla a escoger", me dijo.

Así fue. Nos reunimos al día siguiente en la solariega terraza de Río Piedras, le entregué el repertorio y se dispuso a seleccionar. Escogió *Pegadita de los hombres*, una tamborera panameña, después *La viuda del gallo tuerto*, un porro que José Barros había pegado en unos carnavales de Barranquilla, dos o tres años atrás y que me gustaba mucho. El maestro Hernández de pronto se quedó suspendido en sus pensamientos, y dijo: "Tengo una canción que voy a terminar para que la cante. Es un bolero cuya letra me dejó Bernardo San Cristóbal[2], le estoy poniendo la música y haciendo los arreglos finales, se llama *Como todas*".

Ese domingo 11 de abril de 1950, cuando terminábamos de trabajar, exhaustos, el maestro - siempre amable - nos ofreció un coctel y se fue a la cocina a prepararlo. Para bajar la tensión y el nerviosismo de esa tarde de emociones soltamos algunas frases y nos reímos.

"Canta *Santo Domingo*", me pidió de pronto Jorge Artel.

La entoné suave, pero con mucha fuerza, con decisión. Era un

bolero, el primero que yo había escrito en mi vida, mi primera obra musical. Porque aquellos eran los días del bolero, en los que los maestros Rafael Hernández, Ernesto Lecuona y Agustín Lara, produjeron el repertorio más romántico, el más hermoso y el más aplaudido de todo el continente.

Rafael Hernández había nacido en Aguadilla, al otro extremo de la isla, su familia tenía fuerte ascendencia de negros, y él mismo era mulato. Magnífico intérprete del violín, también sabía sonar la guitarra y el bajo, y tenía fama de ser buen trompetista, instrumento que nunca le oí tocar. Hacía un par de años había regresado de México después de un prolongado y voluntario exilio. Ocupaba el cargo de director de una orquesta sinfónica estatal con la que realizaba conciertos al aire libre y de ciudad en ciudad por toda la isla, y era consultor musical de una estación de radio, la W.I.P.R., en la que presentaba sus composiciones de música clásica. No obstante sus múltiples ocupaciones nos había dedicado bastante de su tiempo en la selección de nuestro repertorio para grabación.

En eso, el maestro regresó de la cocina, con varios vasos y con los cocteles en sus manos, y alcanzó a escuchar lo que yo estaba cantando. "¿Eso cómo se llama?", pregunto.

"*Santo Domingo*". Le respondí presurosa, suspendiendo la canción.

"Pero si es hermosa. Cántela otra vez", dijo el maestro.

"No, de ninguna manera", le repliqué, porque no me atrevía a cantar delante de Rafael Hernández.

"Déjate de tonterías y cántala", me ordenó Jorge Artel, con amabilidad.

Volví a entonar la canción y el maestro Hernández dijo: "Eso también se va a grabar".

Un par de días más tarde todo estaba dispuesto para iniciar el trabajo de grabación. El radioteatro estaba vacío. En el escenario todo estaba dispuesto. A un lado, el pequeño cubículo con la consola y los micrófonos, que servía como estudio de grabación. Y, separados por un enorme vidrio, al otro lado, la orquesta y el maestro Hernández dando órdenes y

Rafael Hernández en compañía de Estercita Forero y de los integrantes del Trío Los Universitarios. Lo acompañan también sus cuatro hijos. Foto archivo E. Forero.

disponiendo lo necesario para el trabajo. Sus arreglos quedaron estupendos, le agregó unos coros que en las voces de los integrantes del trío Los Universitarios y se oían muy bien. El era muy exigente.

Me esforcé por entregar un buen resultado. Esa canción, *Santo Domingo*, la había compuesto en República Dominicana, y quería que su grabación quedara perfecta. Cuando finalizamos, él se sentó en el suelo y, agachado, se tomó la cabeza entre las manos. Interpretando aquello como una desaprobación por el resultado de nuestros esfuerzos, me acerqué ansiosa: "¿Qué le pasa maestro?"

"A mí nada - respondió - esta canción es mejor que mi *Quisqueya*", agregó sonriente.

"Por favor, maestro", le dije, agradeciendo lo que consideré un desmesurado elogio.

El bolero *Santo Domingo*, fue un éxito en Puerto Rico y Colombia, pero arrolló en República Dominicana. Y *Pegadita de los Hombres*, fue una locura en Puerto Rico; los carros pitaban con esa melodía, allá pude comprobar que musicalmente teníamos muchas afinidades, como también con todas las islas del entorno. Se podía hablar de una escuela musical en el Caribe. Hice después otras grabaciones con el maestro Rafael Hernández, ya segura de lo que hacía, pues él me dijo: "vaya metiendo cosas suyas, vaya metiendo".

NOTAS

1. El maestro Hernández había grabado con el maestro barranquillero Angel María Camacho y Cano en Nueva York en los comienzos de la década del treinta. Grababan con el nombre de Grupo Camacho y Cano pero la orquesta era la de Rafael Hernández. Cuando aquél dirigía, el maestro Hernández, muy joven, tocaba el trombón de vara y cuando era Camacho y Cano quien lo hacía en la de aquél, aparecía con el seudónimo de Rafael Obligado, pues sus casas disqueras eran rivales. Años más tarde, para comienzos de los 40, el maestro Hernández estuvo en Colombia con el grupo Victoria y los vocalistas Bobby Capó y Myrta Silva, oportunidad en la que compuso varios temas con motivos colombianos.

2. Bernardo San Cristóbal, español de nacimiento, se había conocido con el maestro Rafael Hernández en México; antes de *Como todas*, ya habían trabajado a cuatro manos temas románticos como *Tabú* (1936), *Canción del dolor* y *Ya lo verás*(1943), *Gondolero, Congoja, Traición y Cachita.*

ISTVAN DELY: EL RITO MEMORIA DE LA

El llamado fue de parte de las negritudes y del río Amazonas. Istvan Dely, nacido en Hungría, llegó a América a la isla de Cuba. Allí, en este lugar que lo convertiría más tarde en poeta de tambores, aceptó la misión que le encargaron los negros bantúes: la difusión del amor a la cultura africana en las tierras de América. Regresó a su tierra para cumplir con este apostolado; llevó con él la percusión afrocubana a Europa y al conocer a quien hoy lo acompaña en el afecto, Leonor, una bailarina colombiana, regresó al Caribe, a los escenarios de Colombia, donde además de encontrar el sol tropical y la tierra de García Márquez a quien había traducido al húngaro, reconoció un entorno étnico con influencia negra; la tierra fértil y propicia para la investigación. El es uno de aquellos para quien Africa es la madre naturaleza, y el tambor el más fiel de todos sus hijos.

Pensar en Africa sin escuchar a Dely no sería igualmente tan enriquecedor. Si remontarse con el pensamiento a aquel continente y visualizar toda esa imaginería que encarna en sí misma una fortaleza que nos vuelve sobre nosotros mismos, es ya difícil, sin el relato hablado de este húngaro, de baja estatura, que siempre lleva consigo una botella de café frío para calmar el sudor del trabajo y la obstinación, es aún mucho más difícil. Istvan Dely se volcó hacia otros mundos; tomó el camino de la interpretación e inició su travesía, de la mano de las palabras, del movimiento, del cuerpo y de su espíritu. Y fue así como llegó a Africa, ese destino que siempre le interesó y que recientemente se convirtió en su horizonte. Allí estuvo y trajo con él las raíces de estos pueblos bravíos y guerreros.

AFRICA EN AMERICA

La influencia africana en la cultura americana es evidente. Cualquier aproximación a su legado en la tradición, el folclor, las etnias, lenguas y dialectos y hasta el sentir de nuestra raza, resulta un intento más en la búsqueda universal que establece la relación directa entre el continente negro y nuestras tierras vecinas. Muchos fueron los destinos de estos pueblos; la isla de Cuba y nuestro propio escenario geográfico recibieron de los pueblos yoruba y bantú, en particular, elementos socioculturales, antropológicos y étnicos que hacen parte de la identidad de estas razas. Basta señalar algunos mitos heredados de la cultura africana como aquél que evoca un ser supremo de cuya unión con el mar se originó la tierra, de los cuales se conservan creencias y tradiciones, particularmente en regiones costeras. [1]

El maestro Dely ejecutando un tambor ritual cubano, batá. Foto de Haroldo Varela.

Para los pueblos africanos de occidente, la piedra angular, el sentido de la existencia, está fundamentado en la tradición, la sabiduría y la espiritualidad. De aquí se desprenden los principios de la vida comunitaria en la cual cada ser es diferente y hace parte esencial de la armonía vital. En las sociedades africanas el ancestro representa el origen. Aquella sabiduría está dada por los mayores y es así como los grupos humanos permanecen unidos por la edad. En la música, todo lo anterior confluye y se convierte en la más veraz de las manifestaciones estéticas de esta cultura. En ella todo lo que sucede entre sus componentes trasciende a otros; cuando la música cambia, el movimiento debe cambiar, como en la vida comunitaria el individuo debe responder ante cualquier circunstancia. La interpretación musical conlleva esa armonía con el mundo exterior y es el punto entre lo visible y lo invisible. [2]

El africano no concibe su trabajo sin un soporte musical y de allí surge para ellos la capacidad curativa de la música. Es ella la artífice de la cohesión social. Se fundamenta en el diálogo, en la simultaneidad, en la interpretación y sonoridad de los

Ana María Aponte

Concierto de tambores batá realizado en el marco del programa «Música en la Aduana», de la Biblioteca Piloto del Caribe. Barranquilla, 1997. Foto Haroldo Varela.

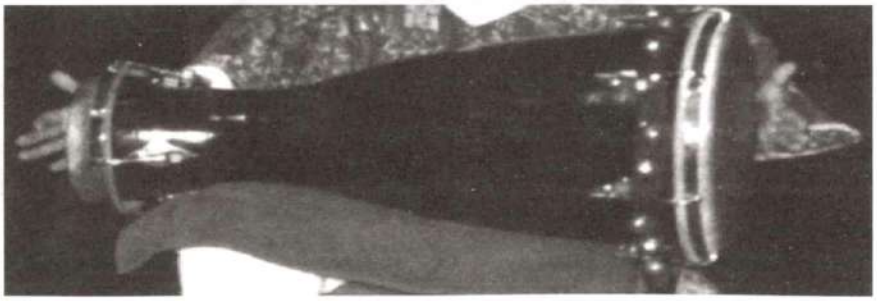
instrumentos y en el servicio a la vida en comunidad. En su ejecución, la música africana contiene al público receptor y así mismo cada instrumento se convierte en un universo para descubrir. La música es trascendental pues conlleva en sí misma el cosmos y lo espiritual y así mismo la danza, cuyos movimientos constituyen el diálogo con la música que nunca se aparta de la cotidianeidad. En este continente extenso y poblado, la música es la esencia vital.

Con la migración africana a nuestras tierras llegaron también un sinnúmero de tradiciones. De Africa heredamos la raza, los amuletos, los santos de veneración. Con sus pueblos llegaron las posibilidades de extraer diferentes sonidos de los tambores así como de unirlos entre sí para provocar la pluralidad sonora. Esa cultura comunicativa y la unión étnica de aquellas tribus provocó el sincretismo cultural. Es así como aquel continente hace parte de la relación triétnica que posee la música americana: la fusión con la cultura indígena y la cultura europea.

De acuerdo con la morfología, la interpretación vocal y las estructuras melódicas, se puede afirmar que en la costa norte colombiana el aporte africano es de origen bantú-congo. La influencia de estos pueblos en la fusión musical que se llevó a cabo en América está dada por la polirritmia: la ejecución de un mínimo de tres tambores al tiempo. De otra parte, la cultura indígena también interviene, además de incorporar instrumentos como gaitas y quenas, con un elemento melancólico y aquella repetitividad del tambor denominado llamador; igualmente las culturas europeas aportaron el idioma español, las estructuras literarias y vestimentas coloridas. Y la gran resultante: la variedad de ritmos en una misma región: la cumbia, el bulleregue, el mapalé, la puya, la tambora, entre otras.

Todo este recorrido por la tradición cultural africana que complementa todo este estudio de influencias, se asemeja a aquel que realizaba Dely hasta hace unos meses. La fe BAHAI, religión que conlleva en sí misma la preservación de la tradición y busca rescatar los valores africanos en la música, motivó este viaje que tuvo cuatro puntos cardinales: Costa de Marfil, Gambia, Guinea Bissau y Ghana. La observación y la experimentación confirmaron la prevalencia del espíritu en el comportamiento de las comunidades africanas así como la función sagrada, moral y social de la música. El testimonio de este músico viajero es reiterativo en afirmar que estos grupos sociales insisten en el intento por preservar la diversidad cultural.

"La fe BAHAI, al igual que el pensamiento africano, plantea la unidad como el eje central. Como la polirritmia, en la que cada tambor juega un papel dentro de la ejecución musical, para esta tradición cada ser es un miembro de un gran cuerpo. Lo anterior transforma el ego y el yo en un



Shangó Dely, hijo menor de Istvan, ejecutando un tambor batá. Actualmente se desempeña como percusionista del conjunto de Carlos Vives. Foto Haroldo Varela.

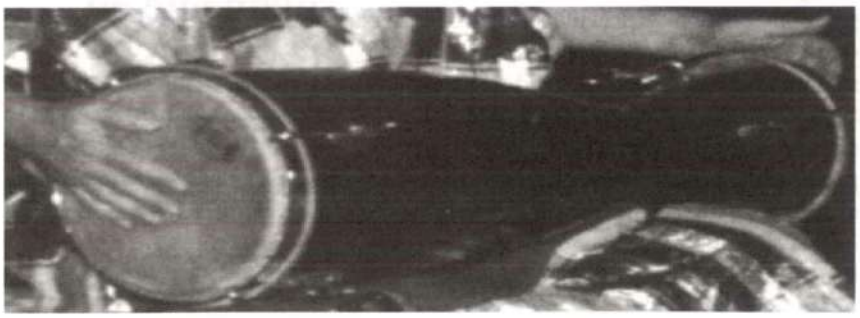
pensamiento comunitario y así está elaborada la música del continente. Como lo afirmaba algún pensador, "La tierra es un solo país y la humanidad sus habitantes"; habría que pensar en la música y la convivencia de una manera similar. Para Dely, lo anterior no son sólo palabras; es lo más próximo a una certeza vivida y sentida a través de su propia experiencia.

EL FENOMENO AMERICANO

Hablar de América y Africa no es propiamente una contradicción. Si bien es cierto que en la cultura africana algunos conceptos difieren del pensamiento americano y del contexto occidental, ciertas premisas se relacionan entre sí, más aún cuando se revisa la historia y se encuentran profundas coincidencias. Tal es el caso de la música. La relación directa entre ésta y lo cotidiano, la connotación social que conlleva este mismo vínculo, el valor del instrumento como actor y el diálogo entre música y danza, son sólo algunas de las consideraciones que dejan entrever la intersección afro-americana. El Palenque de San Basilio, población colombiana ubicada en el departamento de Bolívar, se constituye como un complejo sociocultural donde todas las anteriores apreciaciones hacen legítima la permanencia de la historia alrededor de esta relación intercontinental. Allí se han desarrollado los denominados "cuagros" o grupos sociales unidos por la edad y a su vez, mitos en torno a la muerte que fundamentan su razón de ser en la música.[3]

Los pueblos de América son en sí mismos un conglomerado de variación étnica y cultural. Las tierras cercanas al Mar Caribe entre ellas, Cuba, fueron receptoras de una gran tradición africana en su estructura y forma musical. Es así como esta isla, contenedora en sí misma de sonidos y movimientos, es uno de los territorios donde se conserva gran parte de la herencia afroamericana. Y resulta preciso anotar que la preservación de este aporte etnocultural está relacionado con la permanencia de las religiones. Como lo afirma Dely, "en Cuba hay supervivencia de las tradiciones musicales africanas pues han sido conservadas las religiones que a su vez son la manifestación de aquella espiritualidad. Además, la condición insular de ese país ha permitido aún más esta conservación".

Así como en Cuba la conservación de la cultura musical africana es evidente, en nuestro país esta tradición presenta también algunas manifestaciones que ratifican la permanencia de los ritmos y las ejecuciones instrumentales africanas en nuestra música. Elementos particulares de la tradición indígena unidos a la percusión y a la danza, para mencionar algunas de las herencias del lejano continente, presentan un panorama musical propio de gran significación para profundizar en su estructura y conformación. No en vano cabe resaltar



además, que la isla de Cuba fue un puente determinante en el camino americano que abrieron las etnias africanas en su recorrido por las tierras de nuestro continente.

DE GAITAS Y TAMBORES

En el caso de Istvan Dely, la investigación musical alrededor de todo este legado afroindígena lo ha motivado a permanecer en esta tierra. Hacia el año 86, en Cartagena de Indias y a raíz de la ausencia sentida de la cultura del tambor, pensó en abrir una escuela de tambores con el nombre de *Millero Congo,* que debe su génesis a la noción de semillero; a la semilla y al origen. Y el punto de partida para toda su investigación: Africa en América. "Millero nació como puente entre afrocolombia y afrocuba. Consideró la línea de orquestación en la cual los tambores son protagónicos y establecen la base armónica. "Fue así como buscamos hacer válida esta estructura sonora, sin eludir la participación de instrumentos de percusión y vientos contemporáneos, puesto que tienen muchas más posibilidades de las que hasta ahora se han desarrollado. Y esto hace parte de la propuesta que siempre he formulado: una estética musical pluralista".

El planteamiento musical contemporáneo, fundamentado en la investigación folclórica e histórica que ha efectuado Dely, incorpora instrumentos, ritmos y resultantes de la profundización, retomando el aporte africano a la música del Caribe. Como rescate de las formas tradicionales indígenas y de la instrumentación propia de estas culturas, ha desarrollado, a nivel de composición e interpretación, el género "la nueva gaita" alrededor de la provincia gaitera, cuya finalidad es resaltar el valor melódico de la gaita dentro de una agrupación de percusión conservando su valor estético y armónico. En palabras del mismo Dely, "no hay en el mundo actual instrumentos como éste; solamente en Colombia. Las gaitas tienen un timbre y un mundo sonoro muy particular que no se puede imitar. Su fabricación artesanal las hace además estéticamente bellas".

Gaitero. Foto: Nereo López. Tomado de la Revista NOMADAS No. 4.

> "No hay en el mundo actual instrumentos como la gaita; solamente en Colombia".

Toda esta reflexión relacionada con el folclor tradicional y sus ancestros, conduce a una valoración aún mejor fundamentada y encaminada hacia una apreciación histórica, social y formal de la música tradicional colombiana. Dely, quien ha trabajado el aspecto pedagógico y formativo de ésta, es insistente en establecer que existe una necesidad inminente hacia el entendimiento de la música folclórica; "Colombia tiene una diversidad regional que representa su mayor riqueza; un ejemplo es la fusión afroindígena lo cual es un privilegio. Pero éste es un país afectado por las modas. Y con ritmos como el vallenato ha ocurrido eso. A veces pienso que menos mal la cumbia o el bullerengue no se han puesto de moda. Y hay puertas que se han abierto pero nadie ha sabido aprovechar esto. No ha habido músicos con suficiente visión que conviertan las modas en algo positivo que engrandezca el folclor. Cuba tiene menos riqueza musical; sin embargo, ha desarrollado la música con mayor continuidad".

Queda implícita una necesidad sentida de ahondar en el relato histórico del folclor. La comprensión del fenómeno musical a través de su sentido social, como contexto y origen en su determinada región, permitiría una experimentación del folclor como un acontecimiento colectivo. En Africa el toque del tambor es un medio curativo; en Colombia el sonido de la gaita imita un llamado al movimiento y al goce en comunión . Una mayor cercanía con las raíces de la música folclórica permitiría sin duda realizar un extenso recorrido de reconocimiento y reafirmación en torno al patrimonio musical colombiano.

NOTAS

[1] OCAMPO, Javier. Mitos Colombianos, Ed. El Ancora, 1995, pág 159.

[2] DIALLO, Yaya y HALL, Mitchell, The Healing Drum, Destiny Books, Rochester Vermont, 1989.

[3] FRIEDEMANN, Nina, "Lumbalú, ritos de la muerte en palenque de San Basilio, Colombia", América Negra, Universidad Javeriana, Bogotá 1991, págs 65-84.

ADRIANO SALAS: EL VALLENATO Y LA POESÍA

I. OTRO JUGLAR EN SU PATIO

Hace siete años Alberto Salcedo Ramos y Jorge García Usta reunieron sus reportajes con músicos populares costeños bajo el título mágico de *Diez juglares en su patio.* Su lectura fue una revelación. En su edición humilde, el libro iba mucho más allá de lo que anunciaba su apariencia. Escrito de manera magistral, con un dominio tal de la palabra que ésta transgredía los límites de la comunicación hasta alcanzar las altas cumbres del símbolo y de la poesía, el texto era a la vez novela y lírica elegíaca, cantar de gesta y poesía bucólica, argumento para cine, nuevo periodismo e historia de la cultura popular.

Los capítulos de ese libro con facilidad se hubieran podido multiplicar con la inclusión de otros personajes clave en la historia de la música del Caribe colombiano, músicos también de primer nivel, que siguen brillando por su abultada ausencia, como Luis Enrique Martínez, Abel Antonio Villa, Adriano Salas, Calixto Ochoa, Eliseo Herrera, Pacho Rada Batista, Alfredo Gutiérrez, Aníbal Velázquez, Lorenzo Morales, Emiliano Zuleta Baquero, César Castro, Enrique Díaz, Adolfo Echeverría, Estercita Forero, Adolfo Pacheco, etc. Pero los autores eligieron diez.

Sin embargo, para sorpresa del lector, la segunda edición, de diez reportajes pasó a once con la inclusión de un texto que desentonaba, no por un descenso en la calidad verbal del autor, sino por la actitud del personaje entrevistado, el otrora brillante y ocurrente conversador Rafael Escalona, en ese ahora ebrio de soberbia, vuelto un chevrolito de altivez, un arcoiris solemne o pavorreal opaco, con los remilgos del artista que se cree sentado en el Olimpo a la diestra de Zeus tronitonante y a la siniestra de Alfonso López Michelsen.

El crítico Ariel Castillo, el maestro Adriano Salas y su escribano, el joven José Pineda, en plena conversación durante la visita de *víacuarenta* a Sincé - Sucre. Foto de Manuel Castillo Mier.

Después de la segunda edición, tal parece que Alberto Salcedo ha preferido orientar su creatividad hacia otros sistemas de signos y otras voces y otros ámbitos menos musicales, mucho más citadinos, mientras que Jorge García, al margen de su trabajo poético, ha persistido en la labor de rescate del olvido de esos viejos patriarcas de la cultura popular hasta el punto de que no se descarta, a corto plazo, la aparición de un nuevo libro que recoja sus más recientes reportajes con Abel Antonio Villa, Luis Enrique Martínez y Adriano Salas, acompañados de otros, aún sin realizar.

II. HISTORIA TRAGICA DE LA MUSICA POPULAR

En apariencia autónomos, los reportajes dialogaban con intensidad en su interior, a partir de una serie de vínculos evidentes: además de tratarse de historias de artistas locales en la cotidianeidad de las chancletas de plástico o las abarcas de cuero, todos se

Ariel Castillo
víacuarenta

situaban en el patio, ese ámbito costeño donde se construye una identidad, espacio por excelencia de la comunicación franca y sin remilgos ni trampas. Asimismo los reportajes apuntaban a la revelación de la otra cara del artista, la que ocultan las luces artificiales del escenario y los aparatos de amplificación, y el estorbo invisible de los aduladores de turno: la cara de la desgracia, el árido rostro de la derrota diaria, la minuciosa miseria en que se convierte, en nuestra tierra y fuera de ella, la vocación del artista auténtico.

Casi todas las historias -con la excepción de dos relativos triunfadores -Alejo Durán y José Barros-, culminaban con una imagen que podría añadirse a la *Historia trágica de la literatura* de Walter Muschg: el hombre solitario, enfermo, en la miseria económica, próximo al barro, a la abyección, pese a sus interminables esfuerzos por trascender la condición humana. Sólo que aquí se trata de la historia trágica de la música popular costeña: el suicidio con cables de Clímaco Sarmiento, la noche sin memoria del decimero Cico Barón, la propiedad de las canciones usurpadas a Tobías Enrique Pumarejo, el desencanto final de Toño Fernández que lo llevó a aborrecer la música, a no querer saber más de ella. Un capítulo clave de esa un tanto secreta historia universal de la miseria final de los músicos famosos hubiera podido ser el correspondiente a la trayectoria vital de Adriano Salas.

III. ACLARACION NO PEDIDA

Mi relación con el vallenato es ante todo literaria: me gustan las canciones principalmente por la letra. No nací en las regiones que lo cultivan y carezco de la menor cultura musical. Los que saben de música han intentado explicarme incluso la pobreza musical de este aire costeño debido a las limitaciones de su instrumento central, el acordeón. En ese terreno no tengo argumentos para discutir. No obstante, muchos de estos músicos y musicólogos, cuando he tenido la oportunidad de hacerles escuchar una pieza de Adriano Salas, coinciden en el reconocimiento de una especial melodía -explicable tal vez por el conocimiento de la guitarra- reveladora de grandes dotes musicales.

Mi admiración, mi aprecio por el vallenato surgió cuando cursaba primero bachillerato en el Liceo Moderno del Norte, un colegio, en ese entonces, recién fundado, cuyos alumnos, en su mayoría, eran nativos de pueblos de nombres resonantes situados en el camino real del vallenato: Plato, Real del Obispo, Bálsamo, Heredia, Punta de Piedra, Pivijay, la ciénaga de Zapayán. Al regresar de las vacaciones, todos se ponían a recordar las fiestas, los conjuntos que habían tocado, las piezas de moda, las historias de amor que nacieron a su sombra, las anécdotas de los músicos. Y tarareaban las letras y las letras eran para mí el viaje, la inmersión en un mundo desconocido, pero sugerente de una inminente plenitud. Recuerdo que en una ocasión, con la música de "Joselina Daza" de Alejandro Durán, pero con letra mía, le compuse, y hasta le canté en la clase de español con el profesor Enoch Márquez, una canción vallenata a Guillermina Sánchez, una compañera de estudios de ojos gachos, oníricos, que caminaba como quien danza impulsándose en la punta de los pies, protagonista de varias romances de novela en su pueblo y de quien los alumnos y algunos profesores estábamos enamorados.

Ariel Castillo y Adriano Salas. Foto de Manuel Castillo M.

La lectura posterior de *Cien años de soledad* contribuiría a consolidar mi admiración, mi apego a ese universo de valores culturales ligado al campo costeño: un orbe pastoril engalanado por la galantería amorosa, una épica ecuestre enraizada en lo cotidiano, la irreverencia frente a lo establecido, cierto hedonismo sin disimulos. Pronto empecé a ver en el vallenato una forma de escritura, ya imposible en los dominios estrictos de la lúcida literatura moderna: la supervivencia de una poesía fundamentalmente ingenua y sentimental (aunque no siempre), que pone el énfasis en la función expresiva del lenguaje. Fenómeno, casi imposible en la poesía moderna, tan consciente de las posibilidades y limitaciones del reino de las palabras, el vallenato consigue la creación de un universo verbal que además de cumplir con la función poética, comunica emociones, sentimientos, ideas claramente comprensibles para la gran mayoría de sus destinatarios, y contribuye a la satisfacción de esa necesidad de pertenencia a una comunidad que facilita o hace mucho más grata la vida de los hombres.

IV. LA HISTORIA DETRAS DE ESTA HISTORIA

Desde cuando escuché *Islas Canarias* y *Avión de nieve* en la versión de Luis Enrique Martínez, *Cerro verde* en la interpretación de Calixto Ochoa, *Luz Marina* y *El cóndor sin plumas* por Andrés Landero y las grabaciones de Pedro García y sus Cañaguateros (*Trébol legendario, Princesa encantada, Cofre de perlas*), me llamó la atención el carácter singular de las composiciones de Adriano Salas frente a los otros compositores del vallenato: la cuidadosa elaboración verbal, el manejo de un cultivado mundo de referencias que sugerían un mínimo contacto con la poesía escrita en lengua española a fines del siglo pasado y comienzos del presente.

De la admiración por sus canciones, de la inquietud que en torno a su formación me deparaban las letras, surgió la idea, la necesidad, de conocerlo, de matar el misterio. Desde el principio me intrigó saber quién era Adriano Salas y cuáles sus estudios, quizá por ese atávico temor al misterio y la consecuente voluntad de dominarlo o amansarlo que nos conduce a buscarle una explicación racional a todo, un tranquilizador origen o causa visible.

Nunca había leído un reportaje, nunca había visto una foto ni había conocido a nadie que hubiese tratado personalmente a Adriano Salas. Y, entre tanto, había ido conociendo otras canciones que agigantaban el enigma en torno a ese raro compositor de vallenatos que hablaba de la ninfa Eco, de Cupido, la quimera y las sirenas, de hadas y de centauros, de princesas y de corceles, del buril de los ojos y de la risa de las cascadas, de ángeles con figura de mujer y de querubines, del Polo Norte, del Nilo y del Paraná, de Saturno y Marte, de ruiseñores y alondras, de arboledas, césped y frondas, de sauces y olivos, de la estratosfera y la atmósfera, de liras y preludios, de gemas y néctar, de confines y alboradas.

Entonces fue cuando, por intermedio del doctor Hernando Borja, gran coleccionista de música del Caribe, conocí al médico Antonio Hazbún, quien había tratado a Salas durante su año rural por El Copey, y hasta me regaló la cassette de una parranda en la que Salas cantaba y se acompañaba con su guitarra. El doctor Hasbún me contó que Adriano Salas era ciego y había perdido las dos piernas.

Años después salió en la portada del suplemento literario *El Solar* una foto de Adriano Salas, en una sala cartagenera, con una gorra de beisbolista, sentado en una silla, guitarra en mano, al fondo una nevera y el rostro barbado y perdido hacia el cielo de una litografía de El Sagrado Corazón. Al interior venía una crónica de Jorge García Usta cuyo texto pleno de informaciones me confirmaba la intuición inicial en torno al carácter singular de las composiciones de Adriano: "Salas es un miembro de la vieja escuela de los músicos populares costeños: formado entre la tradición oral –que le presta una palabra ocurrente y agraria- y el modelo romántico que le entrega un vocabulario preciso y ensoñador"[1].

«Ya no llega el alegre picaflor al marchito jardín del alma mía.»

Y en una exposición pictórica de Jorge Serrano, pintor de acordeoneros viejos y medio tristes, el poeta Miguel Iriarte me habló del número de la revista ***víacuarenta*** que estaba preparando, dedicado en su integridad a la música. Le hablé de mi viejo proyecto de escribir acerca de las canciones de Adriano Salas y mayúscula fue la sorpresa cuando me dijo que le interesaba el trabajo porque en el número faltaba la representación del vallenato y, lo más importante, que Adriano vivía en Sincé, tierra natal del poeta Miguel, con su tío David Iriarte, un músico tullido por la artritis degenerativa, abandonado de la fortuna, pero cuidado por el cariño y la compasión de una negra grande de nombre María, y que podíamos ir a visitarlo. Y fuimos.

V. UNA LECCION DE RIGOR

A sus sesenta y ocho años, el número de las canciones de Adriano, tras cuarenta años de producción, no llega a cincuenta y cinco[2], lo que, sin duda, constituye una lección de rigor y de respeto por la dignidad del oficio. El rigor de Salas se extiende incluso a los temas y motivos de sus cantos que se concentran, como la mayoría de las canciones vallenatas, en torno a tres ejes principales: el amor, la naturaleza y las circunstancias del entorno sociocultural. En ese orden en el caso de Adriano que es, ante todo, un lírico. Lo que cambia de un compositor a otro es el énfasis puesto en cada uno de estos ejes temáticos: de allí surge la singularidad de cada uno. En Leandro Díaz y Lorenzo Morales es fundamental la naturaleza; en el viejo Emiliano, Escalona, Calixto Ochoa y Adolfo Pacheco, las circunstancias; y en Tobías Enrique y Freddy Molina, el amor y sus variantes.

Adriano Antonio Salas Manjarrés es uno de los muy pocos compositores vallenatos a los que se les puede identificar con certeza sólo con escuchar uno o dos versos de sus canciones. Pese a no haber sido incluido por Daniel Samper Pizano en la polémica, pero necesaria y oportuna selección centenaria de canciones vallenatas, tiene garantizado, por sus méritos, un puesto y un nombre en la ganga historial de la gloria póstuma. Sus canciones, por fortuna, han sido grabadas por los grandes intérpretes del acordeón y cantadas por los mejores cantantes desde Luis Enrique Martínez hasta los hermanos Zuleta, pasando por Abel Antonio Villa, Alejo Durán, Andrés Landero, Calixto Ochoa, Enrique Díaz, Julio de la Ossa, Miguel López, Pedro García, Afredo Gutiérrez y Lisandro Meza, entre otros.

Nacido en la tierra de "Los Mochacabezas", San Pedro, (Sucre), hace sesenta y ocho años, después de múltiples periplos por diversas zonas de la Costa Caribe colombiana que van de El Difícil a El Copey pasando por Cartagena y San Diego, entre otros pueblos, se recogió en Sincé aprovechando el aprecio de las amistades con las que allí cuenta.

En Sincé lo encontramos, frente al hospital, en una casa de esquina blanca que es un sitio múltiple: droguería, fonda, asilo. Sentado en su eterna hamaca, solitario, viudo, lejos de la avidez y el egoísmo de sus hijos, ajeno a honores, amputadas las piernas hace más de treinta años, acompañado de su guitarra desafinada, de una pequeña radiograbadora y del afecto de sus amigos –el también músico de estirpe e inquilino de la desgracia, David Iriarte, y José Pineda, chofer de camión que, sentado en la vetusta silla de ruedas de Adriano, le transcribe las canciones–.

Ni siquiera conserva copias de su música: "Una negra se enamoró de mí y después del cassette en que tenía mis canciones y se lo llevó". Al verlo así parapetado tras sus gafas sombrías de invidente, en la movilidad aparente de la hamaca, bajo un palio de flores y de jaulas de pájaros, con la lengua empelotada y la memoria descompuesta, al parecer por una isquemia cerebral, uno se acuerda de la frase brutal del joven Nietzsche, según la cual "la vida de los grandes hombres es un continuo maltrato de animales"[3]. Y uno esperaría encontrarse con un ciego amargado, con una bilis ambulante, como un decimero sordo que conocí en Soplaviento, Pello Utria quien, por la misma sordera, se volvió huraño y cascarrabias. Pero lo de Adriano es distinto y digno de destacarse, porque encontrarse con un personaje - para cualquiera sumido en la definitiva desgracia -, que persiste en la adopción de una actitud risueña ante la sórdida realidad, con el carácter afable y el buen humor a flor de piel, a flor de labios, afrontando la conversación con la chispa mental activa, como un lúcido juego de esgrima espiritual, positivo frente al viaje accidentado de la existencia, lo reconcilia a uno con la vida.

Porque dialogar con Adriano Salas es como ser invitado y entrar a un banquete con las palabras. Adriano, como los buenos poetas, no es más ni menos que un individuo enamorado de los vocablos, que juega con ellos como los niños de antes con sus caballitos de palo y los de hoy, con sus monstruos metálicos y sus maquinitas computarizadas. Conversar con Adriano es asistir a un interminable, pero placentero ejercicio del ingenio, del humor. Como esos combatientes de las películas chinas que salen haciendo malabares con los chacos, con ágiles saltos y veloces movimientos de las manos, los brazos y los pies, vueltos vivas armas mortales, así entra Adriano en la charla: sólo que el arsenal de Salas lo constituyen sus pacíficas armas verbales y vitales de poeta mucho más poeta que muchos de los que se autoproclaman "yo poeta" y le sacan réditos y préstamos a los organismos del Estado para financiar antologías en las que, como dueños del balón, se incluyen con foto y todo y andan así de coctel en coctel , de sancocho en sancocho y de taller en taller, local o nacional, o detrás de corbatas oficiales largamente líricas o atacando por escrito a los autores reconocidos para darse a conocer, así sea por el recurso llanero e infame de la maledicencia. Pero en Adriano el don verbal está al servicio de nada, pues cada mes le llegan regalías de Sayco por la monstruosa suma de cuarenta mil pesos que para qué sirven.

Al cabo de un rato de haber comenzado la visita nos pidió que saliéramos del patio porque "yo soy marica viejo y nunca he podido orinar delante

de otro hombre". Al regresar supimos que una jarrita de plástico que tenía a un lado de la hamaca era su pato y vimos cómo exactamente por debajo de la hamaca se deslizaba discreto un lento desagüe por el que corre el agua enjabonada de la batea y en el que vierte Adriano sus orines y sus salivones de ron.

VI. TRAZOS DE UN PERFIL AUTOBIOGRAFICO

Como los primeros letristas del vallenato, Adriano Salas tiende a insertar su nombre en las canciones, lo que, por supuesto, no ha sido suficiente para impedir que Abel Antonio Villa, como ha hecho con casi todos los compositores de su época, se halla apropiado de *Indio guajiro*, cambiándole el nombre por el de *Tere en la Villa*. Muchas de las canciones de Adriano Salas (*Avión de nieve, Polo Norte, La experiencia, Me tiene secreto* (*Indio guajiro*), *Tragedia del destino, Sueño español* (*Islas Canarias*) aparecen como de Luis Enrique Martínez, quizá por evitar los trámites burocráticos que suponía el registro de la autoría (cuyos costos ninguna de las incipientes casas disqueras estaba dispuesta o en condiciones de subvencionar), pero el "Pollo vallenato" no sólo respetaba la automención del autor, sino que acompañaba la interpretación con un saludo al compositor que eliminaba toda duda o suspicacia. Gracias a Luis Enrique Martínez, Adriano Salas se dio a conocer en el mapa musical del vallenato.

Los cantos de Adriano Salas, centrados fundamentalmente en el yo con sus deseos, sentimientos, saberes y acciones, valores, actitudes y visión del mundo, van trazando un perfil biográfico que abarca desde el lugar de su nacimiento y su procedencia social, pasando por sus numerosos desplazamientos juveniles (plenos de parrandas multitudinarias y de amores desgraciados), hasta llegar a la inmovilidad física y sin amor de sus últimos años en los que "*ya no llega el alegre picaflor /al marchito jardín del alma mía*" (*Se acabó mi alegría*), y los únicos viajes posibles, aunque un tanto accidentados, rotos, han sido los de la memoria en las alas infieles e infernales del alcohol.

Nos enteramos, por ejemplo, de su salida de *"San Pedro Sucre tierra donde nací yo"* (*La gira*), de su permanencia *"en Varas Blancas el Molino, el Tupe y el Valle"* y de sus viajes *"en avión a Manaure y en un jeep a Urumita"* (*La recorrida*), de su trabajo como cajonero en la finca *Los Llanos* de Julio Sierra y de su debilidad por la parranda (*Panorama*). Nos enteramos de los sitios por donde anduvo: el Pensil de Urumita, el Cerro Pintado de Villanueva, el Cerro Peralonso, la Nevada, la Sierra, las aguas del Sinú, la amurallada Cartagena, San Juan, Fonseca, Barrancas, La Paz, San Diego, Manaure, Badillo, El Ramal, Astrea, El

Difícil, Fundación, la región samaria, la tierra copeyana, Bogotá, el mar de las Antillas. Nos enteramos de sus amigos y músicos admirados: Leandro Díaz, Armando Zabaleta, Julio Suárez, Lorenzo Morales, Mile Zuleta, Julio Fontalvo, Pedro García, Esteban Salas, Poncho y Emiliano Zuleta, Enrique Martínez, Esteban Montaño y Julio Vásquez. Nos enteramos de las fincas en las que trabajó o parrandeaba: "Los Llanos", "El Líbano", "Polo Norte", "El Otoño", "El Guáimaro", "El Piñón", "Bolivia". Nos enteramos del ambiente rural y festivo y supersticioso en el que se ha movido con sus pura sangre y sus toros bravos, sus corralejas y sus casetas, sus indios curanderos y sus jeeps, sus ilang ilang, sus cafetales rojizos y el susurro de sus palmas africanas.

Nos enteramos, sobre todo, de las mujeres hermosas que conoció, de sus romances terminados en el fracaso, de sus estrategias amatorias *"si me desprecias entonces más mi corazón te nombra"* (*Mujer querida*), del resultado de sus reflexiones en torno al amor, *"si el beso es el confín de una caricia/ sonrisa es el ademán del alma"* (*Cofre de perlas*) y de su sabiduría de amante curtido en las lides amorosas: *"Pedacito de cielo yo ya estoy entrado en años/ pero tengo experiencias en cuestiones del amor"*. (*Mi reina*)

La voz que habla en sus canciones corresponde a la de un eterno enamorado al que la ceguera no le impide persistir en el trato y la contemplación de la belleza: en *Cuatro gemas valiosas*, por ejemplo, describe a cuatro hermanas a quienes *"con los ojos del alma las he podido observar"*. El estado anímico más constante en sus canciones es tal vez la añoranza: *"Hoy que está padeciendo Salas Manjarrés/ añorando el recuerdo de aquella mujer"* (*Indio guajiro*), *"añorando el recuerdo vivo yo"* (*Cerro verde*). Practicante del buen amor, uno de los rasgos del hablante de sus canciones de despecho es la discreción: *"Ella dice por doquiera que anda/ que yo ando llorando es por su amor/ pero yo después de mi guitarra/ a más nadie le cuento mi dolor"*. (*La experiencia*).

Entre sus mejores composiciones figura la que le grabó, con algunas dificultades y torpezas, Andrés Landero: *El cóndor sin plumas*. Con cierta dificultad porque el léxico y las construcciones rebasaban el equipaje lingüístico del sanjacintero que no sólo cambió el verbo conjugado por el infinitivo (en Landero se oye "trepidar mi cuerpo" en vez de "trepida mi cuerpo"), sino que también le suprime una estrofa. El canto muestra esa capacidad propia de los poetas, según Keats, de identificarse, mimetizarse con el entorno, ser por un momento el objeto contemplado y luego tomar distancia y hacer del objeto un correlato de su emoción, de su sentimiento. El hablante es aquí cóndor (como Santos Chocano y Martínez Mutis) de plumaje arruinado, árbol viejo sin fronda (Como Barba Jacob) y náufrago en mar de amargura: *"Yo soy el cóndor sin plumas que vive solo en la serranía/ trepida mi cuerpo helado sin esperanza de abrigo/ soy árbol viejo sin fronda ya se ha perdido la savia mía/ tan sólo queda el recuerdo de lo que hicieron conmigo."*

"Una negra se enamoró de mí y después del cassette en que tenía mis canciones y se lo llevó"

VII. UN GRAN MOTIVO AUSENTE Y DEFINITORIO, UNA EMOCION IGNORADA

Lo que nunca encontramos en las composiciones de Adriano Salas -el gran tema ausente- es la pelea y, en consecuencia, la emoción ignorada por este lírico casi puro es la ira. Tal parece que nunca se resintió ni peleó con sus amigos ni insultó a nadie con tragos ni le produjo envidia el elogio a sus colegas ni los mandó al carajo ni se le dio por entrar en piqueria con otros compositores o con sus inevitables maestros, tal vez porque consciente de la brevedad de nuestro paso por la vida, comprendió que ésta no está para dilapidarla en semejantes majaderías tediosas y, por el contrario, lo que habría que hacer, para evitar la vejez precoz o el marchitamiento prematuro, es aprovechar el tiempo y gozar y crear, como lo plantea en un merengue cuyo título es un sencillo oxímoron, *Rico pobre*. Este canto condensa la visión del mundo del costeño, sus ideales de vida ligados al goce, al placer, su mirada sin angustias frente a la muerte y las riquezas, su afirmación vitalista de la parranda: *"Como yo sé que esta vida se acaba y que no viene otra/ como veo que va el tiempo avanzando la quiero gozar/ y si me dicen que soy un borracho eso a mí qué me importa/ con mi guitarra sonando y cantando lo mismo me da/... Yo me divierto cuando me enamoro y me tomo mis tragos/ y es un motivo para distraerme y cambiar de vivir/ como la vida se acaba primero por eso he tratado/ de soportar con el trago las penas y dejar de sufrir/ Disfruto con las mujeres/ para poder olvidar/ y no se puede negar/ de que ellas son las que pueden"*.[4]

VIII. FRAGMENTOS DE UN DISCURSO AMOROSO

No faltamos a la verdad si afirmamos que lo dominante en Salas es la vena erótica. Sus composiciones más difundidas *Selva dormida*, *Ninfa del Palmar*, *Mujer de la sabana*, *Falsas promesas*, *Indio guajiro*, *Luz Marina*, *Cerro verde*, *Cofre de perlas*, *Mujer querida* y *El trébol legendario* constituyen variantes de la experiencia

amatoria: la declaración, la queja, el elogio de la amada, la tragedia del desprecio, la amargura por el mal pago de las mujeres que "se valen de la ocasión", las falsas promesas, la pérdida del amor, la depresión por la muerte de la esposa.

Entre todos estos motivos, hay uno que se reitera con gran frecuencia y que, no sólo forma parte del discurso amoroso -la ofrenda seductora, el regalo conquistador-, sino que nos revela uno de los conflictos interiores que moldean la producción de Adriano Salas: su diálogo con la obra de Rafael Escalona.

IX. EL REGALITO O LA ANGUSTIA DE LAS INFLUENCIAS

Uno de los recuerdos que acompaña siempre y llena de felicidad a Adriano Salas es una carta que le escribió Rafael Escalona en la que "no me baja de maestro". Pero sus hijos se la rompieron. Hay una relación muy fuerte entre la producción de Adriano Salas y la obra de su maestro de Patillal. En él se verifica el moderno drama de la angustia de las influencias: el lío en que se convierte la creación para el artista en una época en la que domina un creador fuerte, fuera de serie, como le ocurre a los narradores colombianos con García Márquez o a los poetas con Alvaro Mutis. Se trata del discípulo que desea quitarse de encima a su maestro para lo cual recurre a la exageración - la utilización hasta el extremo del desgaste de un recurso o motivo que le llamó la atención - o la parodia irreverente, profanadora.

Da la impresión de que algunas composiciones tempranas de Escalona no sólo estimularon el impulso creador de Salas, sino que al mismo tiempo, y en forma paradójica, se constituyeron en un obstáculo, una suerte de callejón sin salida, de muro alto que paralizaba la producción. Pienso en *El Chevrolito* (1946), *El medallón* o *Cofre de perlas* (1949), *Ada Luz* o *La casa en el aire* (1952) y *El manantial* (1953). En esas composiciones desarrolla Escalona dos motivos, el regalito y el gran invento, que produjeron en la memoria de Adriano un impacto muy fuerte, del cual nunca pudo reponerse. De esa manera, varias de sus mejores canciones constituyen evidentes homenajes y sutiles profanaciones del modelo.

Alusión directa a *La casa en el aire* y a *El Manantial*, el canto *Avión de nieve* responde al anuncio hecho por Escalona de construirle a Ada luz, su hija mayor, una casa en el aire para que nadie pudiera visitarla, si acaso los aviadores, y para Rosa María, su otra hija, hacer que de lo más alto de una serranía brotara un manantial para que pudiera bañarse cuando tuviera calor. En clara respuesta al reto de Escalona, Salas se inventa entonces una tromba marina para llegar hasta la mansión aérea de Ada Luz: *"Cuando Ada Luz viva en las nubes/ donde Escalona la piensa llevar/ yo voy a hacerle una visita/ y en mi avión de nieve yo la llevo al mar/ como el avión baja en el agua/ pronto llegaremos hasta el manantial"*.

En *Sueño andino*, Adriano le promete a Paola Oliver construirle una quinta en la parte más alta de los Andes donde sólo pueda ir a verla el cóndor andino y el propio compositor con su vieja guitarra.

En *Polo Norte*, dedicada a una *"muchacha bonita, que tiene unos lindos ojos"* que mantienen iluminada la finca de la familia de Abraham Batista, para visitarla, Adriano Salas se va *"a inventar un puente volador/ porque voy a visitar el Polo Norte"*.

En *El chevrolito* inicia Escalona la explotación de un motivo que se reitera hasta sus últimas composiciones[5]:

Miguel Iriarte, Ariel Castillo y Adriano Salas. Foto de Manuel Castillo M.

el motivo de la ofrenda, del regalito a la mujer apreciada o amada: *"De allá de la Guajira te traeré/ Las perlas más hermosas para ti"*. El tópico presenta, a veces, alguna variación. No necesariamente se orienta hacia una conquista amorosa. En *La vieja Sara* es un truco para hacer las paces con la madre de un amigo de juergas: "*También le traigo su regalito/ De un corte blanco con su collar*". El recurso alcanza su apoteosis en *Collar de perlas*, también conocido como *el medallón*: *"De Cartagena te traigo yo/ El medallón que usaba un pirata/ Y Blas de Lezo me lo quitó/ Para regalárselo a su muchacha"*. (*El medallón*)

En *El pirata*, una de sus canciones más famosas, vuelve a emplearlo de una manera bastante imaginativa: *"Como el 9 de septiembre cumples años/ Yo quisiera regalarte muchas cosas/ Al cielo, le voy a pedir la nube más hermosa/ Pa ponértela en tus manos"*. Y, años después, en *Dina Luz*, casi se le va la mano con un regalo criminal: *"Te traje pirañas de bellos colores/ Que en el Amazonas a la gente se comen"*.

Este tópico es otro de los puntos de contacto entre la producción de Adriano Salas y la de Rafael Escalona. Tal parece, como ocurre con todo gran creador, que Salas quisiera competir de tú a tú con su modelo, no dejarse acomplejar por su fama y dialogar, desarrollando a su modo, y hasta el extremo, la manera que singulariza las letras del sobrino del obispo. Adriano no quiere quedarse atrás y entonces, en *Avión de nieve*, a la propia Ada Luz, la de la casa en el aire, le ofrece algo similar a lo que Escalona le había prometido a la mujer de *El chevrolito*, pero le agrega algunos elementos que no posee la zona del Cesar y sí las sabanas sucreñas, de donde es oriundo Salas: *"Cuando del todo esté en el aire/ y ya no se acuerde de Valledupar/ iré a llevarle un collarcito/ de perlas finas del fondo del mar/ Lo adornaré con cantos de sirena/ susurros de palma y ritmo del mar/ pa que te olvides de las ilusiones que forjó Escalona en Valledupar/ Y como Adriano Salas es de Bolívar/ al Golfo de Morrosquillo la voy a llevar"*.

En *El lunarcito*, para diferenciarse, Salas apela de nuevo al entorno regional de la sabana: *"vuelvo muy pronto para hacerle un regalito/ estoy pensando actualmente en el galán de Baraya/ ese que canta en la playa y el pisingo mojanero/ o sea un canario amarillo de ésta mi tierra sinceana/ o le llevo en una jaula el sinsonte sabanero"*. Pero en *El Otoño*, en un canto que le compone a la hija de Tobías Enrique Pumarejo, Adriano busca acceder a ciertos niveles de imaginación refinada con pretensiones de exquisitez: *"Voy a coger el alba con encajes de cielo/y el rojizo horizonte del más bello atardecer/ para ti Margarita Rosa Pumarejo. Y en "Luz Marina" le pone un tinte patético a la ofrenda: "voy a esperar que venga la primavera/ para cortar una florecita bella/ y a Luz Marina se la llevo de regalo/ ... y cortaré un manojo de azucenas/ salpicado con sangre de mi alma"*.

En *Johncito de oro* Adriano vuelve a los inventos y a los regalos y a las alusiones directas a canciones de Escalona, en este caso *El manantial*: *"El cóndor da detalles de la serranía/ y las gaviotas dan explicación del mar/ Flor Elena es amiga de Rosa María/ y va en el Johnson de oro para el manantial"*

Hay, por cierto, una composición de Leandro Díaz, también con doble título, *De todo un poquito* o *La exigente* que invierte paródicamente el procedimiento. En vez de destacar la generosidad del enamorado, pone de manifiesto el interés material sin medida de la dama. Se trata de un paseo que, por otra parte, en el verso 33 nos recuerda los versos citados de *Johncito de oro*: *"El radio te da cuenta de otras tierras/ Y pasarás los días bien complacida/ Un automóvil compraremos en la*

Argentina/ Para pasear la Guajira y parte del Magdalena".

El topoi, por supuesto, se remonta mucho más allá de Escalona. Ya en uno de los *Cantos populares de mi tierra* de Candelario Obeso encontramos: *"Tengo un lirio güeleroso/ Y jamín re malabá,/ En cosa re golosina/ Tengo un grande nijperá,/ Cocos, cirgüelo, naranjo,/ Un no vijto plataná.../ Tengo e toro, hata tabaco,/ Un ron que jace bailá,/ Sólo farta tu presencia"*.[6]

Hay otros elementos que permiten relacionar las obras de Salas y Escalona: expresiones coloquiales comunes, versos similares. En *Patillalera*, Escalona llama a la moneda "la que brilla"; Salas, en *Planeta Marte*, alusión directa y burlesca al Escalona algodonero de *Señor Gerente* y *El ahijado*, llama a los billetes "los que brillan": *"El día que los rusos vayan a la luna/ debe Adriano Salas vivir en los que brillan/ y el que quiera ir donde está mi fortuna/ que me espere allá en el mar de las Antillas/ Yo no tomo más las aguas del Cesar/ porque esos manantiales ya son de Escalona/ y si en agua dulce me toca bajar/ yo acuatizaré allá en el Amazonas"*.

X. OTROS MOTIVOS

El predominio de lo amoroso no excluye la presencia de otros motivos que remiten a las circunstancias del entorno como una afectuosa discusión parrandera (*La Panchita*), la crónica socarrona de un suceso real-maravilloso (*El anfibio*)[7] o el relato de los sueños en una de las composiciones en las cuales Adriano Salas alcanza un alto nivel de elaboración verbal (*Islas Canarias*)[8].

Admirable asímismo es el tratamiento del tema de la naturaleza, presente ya en *El cóndor sin plumas*, en el que Adriano Salas ha hecho importantes aportes. Quiero destacar el paseo *Ave silvestre*, al que los parranderos han bautizado *Caño lindo*, quizá el primer canto vallenato que pone de manifiesto una actitud ecológica, una conciencia del daño que le hace el hombre al paisaje[9]. Al regresar a la hacienda *Los Llanos* donde trabajaba como cajonero (hacedor de quesos), de la que se había alejado a causa de las inundaciones, el hablante se enfrenta a un paisaje natural destruido, abandonado, porque el dueño, Julio Sierra, decidió talar los árboles de la ribera. El ámbito paradisíaco en el que el trabajador y compositor vivía sus horas de solaz, acompañando con su guitarra el canto de las aves del playón, ahora no es más que aguas revueltas, turbias y solas como un hombre. El hablante se dirige entonces al caño, viejo confidente, y lo interroga acerca de lo sucedido con el paisaje amigo de la finca *Los Llanos*: *"Caño lindo dime lo que ha sucedido/ adónde está el*

panorama de Los Llanos/ las aves silvestres todas cambiaron de nido/ y una por una todas se fueron volando/ Tu fuiste conmigo confidente y bueno/ yo vine a ver lo que te había pasado/ te abandoné por motivos de invierno/ y hoy te busqué por causa del verano/ Tus aguas lindas ahora son aguas cualquiera/ están revueltas y viven solas como yo/ fue que Julio Sierra les destruyó la ribera/ y el lindo paisaje desapareció"

Además de cantarle a la naturaleza, Adriano Salas también exalta a los personajes de su entorno, especialmente a los hacendados, como en el paseo *El Guáimaro*, en el cual nos presenta el retrato de un ganadero que sí aprecia su tierra y de ese modo encarna los valores y los atributos de la región: *"Efraín Iriarte Buelvas dueño de una gran fortuna/ él es un ganadero de mucha reputación/ y dice que su tierra no la cambia por ninguna/ porque es ganadera de cultivo y de folclor/ Y él es un hombre amigo sencillo y trabajador".*

XI. NUNCA LA QUEJA

Hemos afirmado antes que el tono predominante en las canciones de Adriano Salas es la añoranza: el canto es el recuerdo afligido por la pérdida de un amor o la desaparición súbita de un paisaje hospitalario. No obstante, es preciso destacar, frente al vallenato de hoy, cómo las canciones de Salas nunca condescienden con la emisión de quejas. Aún en los momentos más penosos, como la muerte de la amada, el compositor encuentra una posibilidad de goce consolador: *"El jardín de mi huerto se acabó/ se secó el jazmín que le aromaba/ se marchitó la rosa perfumada/ y hasta la enredadera se secó/ sólo una gran tristeza cargo yo/ se acabó la alegría de mi alborada/ ahora vive llorando Adriano Salas/ saboreando el guayabo y el dolor".*

Aún en los tiempos peores el hablante sabe arreglárselas para persistir en la esperanza: *"Yo llevaba una vida de silencio y sinsabores/ pero conservando la esperanza sin embargo/ Yo nunca me comparo con los tiempos veraniegos/ porque así como vivo me autollamo tiempo bueno/ yo soy como el invierno prematuro y caprichoso/ para hacer el momento más simpático y ameno". (Jardín de mis amores)*

Ni siquiera la ceguera es impidimento para la aproximación a una plenitud existencial: queda el placer platónico de la idea: *"Yo soy el hombre que tengo virtudes en el corazón/ para enamorar a todas las mujeres por bellas que sean/ lo que pasa es que no se me presta la situación/ pero en mi mente se me refleja la idea" (Marcelys Milé).* Tampoco la amputación de las piernas: *"que por desgracia ya no puedo caminar/ pero*

que vuelo más que el cóndor de los Andes". (Arroyo grande).

XII. UN LENGUAJE SINGULAR

Lo que principalmente distingue a Adriano Salas de la mayoría de los compositores del vallenato es su lenguaje: la sabia combinación, en dosis exactas de un léxico cultivado, convencionalmente poético, con expresiones coloquiales de claro arraigo popular. Salas es un experto en el uso del amplio repertorio de las metáforas lexicalizadas como "el marchito jardín del alma mía", "el jardín de mis amores", "el jardín de mis quimeras", "dientes de perla", "labios de rubí", "la blanca luna con su luz de armiño", "boca de grana", "los ojos del alma ", el nacarado nombre", "voz de trueno", "mar de amargura", "roncas tempestades", "el lodo de la vida", etc. Después de emplearlas, Salas las desautomatiza mediante el uso de prosaísmos: *"Hay en tu boquita un lindo cofre de perlas/ Regálame una sonrisa Vilma/ y muéstrame las perlas mencionadas".* Pero también sabe inventar las suyas: *"con un beso dulce y quemante incendias mi vida/ porque en mis ojos sentí caer dos gotas de sombra".*

Muchas de las comparaciones habituales en la poesía popular se hacen presentes en las composiciones de Adriano Salas: *"pareces a la luna con su luz/ tu cuerpo se parece a mi guitarra", "tus ojos parecen el más bello amanecer", "Yo te comparo con la mañana más diamantina/ y el paisaje que forma el sol sobre los palmares".* Pero él también aporta a la tradición sus variantes innovadoras: *"tiene unas cejas/ que adornan el rostro/ de esa hermosa mujer/ como una gaviota/ cuando abre sus alas/ a la orilla del mar/ / Y una palmera borracha/ de brisa a la orilla del mar/ no es tan bonita/ ni es comparable/ a Marcelys Milé".*

La mezcla de metáforas lexicalizadas con imágenes coloquiales de gran fuerza ("Me vas a esmigajar el corazón", "coger el camino", "jugar una traición", "El alma repleta de tristeza", "echarme unos tragos", "gentes querendonas") no es el único recurso que singulariza a la creación de Salas. Esta se apoya a su vez en recursos sencillos como el epíteto mnemotécnico, característico de las fórmulas de la poesía oral, gracias a los cuales el compositor le impone descansos a su fatigada memoria ("olivo frondoso", "lirio tierno", "fresco arroyo", "aves silvestres", "toros bravos", "agua cristalina", "morena preciosa", "verde follaje", "verdes palmeras", "blanca luna"). No es extraño encontrarse asímismo con casos de paralelismo sintáctico (*"te abandoné por motivos de invierno/ y te busqué por causa del verano"*), pero lo más sor-

prendente, en tanto que resalta un sentido de la simetría es el uso reiterado de la enumeración trimembre: *"hermoso cuerpo, lindo trato y suave andar"*, *"tus ojos grandes y serenos/ que tienen de cielo, de luna y de mar"*, *"Conozco ricos que tienen potrero, bastante ganado/ y una cuenta corriente en el banco"*, *"y dice que su tierra no la cambia por ninguna/ porque es ganadera de cultivo y de folclor// Y el es un hombre amigo, sencillo y trabajador"*, *"Tú me enloqueciste con el arco de tus cejas/ con tu boca sonora y tu manera de platicar"*, *"Adiós Caño Lindo con tus aguas encantadas/ tu linda ribera y tu rica vegetación"*.

Vemos así cómo un léxico convencionalmente poético, un tanto añejo o anacrónico quizá entra en contacto y colisión con la lengua coloquial y estalla generando ese efecto de extrañamiento verbal propio de la poesía. Cabe destacar que gracias al contrapeso de recursos populares y cultos Salas se salva de la imaginería artificial, rebuscada y pueril de José A. "Chiche" Maestre, desacreditada por la incoherencia de un lenguaje que no maneja, sino que lo maneja, con sus sirenas encantadas, sus confidentes peregrinos, sus gitanas de fantasía, parodia pobre o empobrecedora de lo que en Adriano Salas es sabor de fruta, delicia de morder y mascar.

XIII. CAMBIAR LOS NOMBRES

A diferencia de los otros compositores apegados al realismo a veces rastrero, estenógrafos de la realidad, notarios de la apariencia, Adriano Salas crea, a partir de una perseverante pelea con las palabras, un universo de imaginación sostenido por una alquimia verbal cuidadosa y lúcida. El lo sabe y lo dice sin agüeros: "A mí no me pregunten por fechas. Yo de eso no sé nada. Uno tiene que ser embustero". Lo que sí conoce es la elocuencia del silencio y cuando uno intenta indagar por determinados referentes concretos, se hace el distraído y calla. Por ahí no es la cosa. El no aspira a repetir la realidad, sino a competir con ella mediante la recreación de un universo que se nutre de la experiencia real enriquecida por el reino de la imaginación. Así ocurre en su canción "La Ninfa del palmar": *"A Orfelina Barros es que se le rinden estos homenajes./ Adriano Salas le ha cambiado el nombre y ahora le decimos/ la Ninfa del Palmar"*.

"Hay en tus pestañas una enredadera donde no se escapa ningún corazón"

La palabra del poeta, Adán nominador, más que representar o reproducir fielmente la realidad, la transforma, le confiere una suerte de trascendencia: Aldonza Lorenzo se vuelve Dulcinea del Toboso. Y entonces fluyen los atributos, pero no en desorden, sino sometidos al ritmo de las palabras: en este caso la enumeración integrada por tres miembros: *"Hoy se distingue por su hermoso cuerpo,/ por su lindo trato y por su suave andar"*.

Lúcido, consciente, Adriano Salas nos revela en esta estrofa la clave de una creación que no necesita de entrevistas para su comprensión. Se trata de una poesía que no aspira a repetir la realidad (por lo demás injusta y amarga), sino a competir con ella mediante la creación de un mundo posible con el apoyo en la imaginación creadora que integra perfectamente imaginarios universales (la ninfa) con la experiencia propia (el palmar). Se trata además de una ninfa a caballo.

Quizá por eso, como una pista o una advertencia, desde nuestra llegada ha recordado con imprecisión el nombre de la compañera de Miguel Iriarte: "¿Qué es de la vida de Caturra? Usted, Miguel, no se molesta si yo le hago una canción y digo allí algunas cositas. Usted no se va a poner celoso y me va a reclamar". O cambia de tema: "Yo empiezo por la música, por una melodía y después voy juntando las palabras".

XIV. LA RELIGION DE LA MUJER

Las composiciones de Adriano explicitan la concepción que tiene del canto y del cantor, fenómeno no muy frecuente en el vallenato que revela una gran lucidez, una conciencia del oficio. Para componer una canción lo primero que debe hacerse es una selección cuidadosa del lenguaje y los motivos. No cualquier elemento puede formar parte del canto: *"yo me voy para el Valle/ cuando llegue el verano/ pa coger de la Sierra/ las cosas más bonitas/ para hacerte unos versos"*. Estas cosas bonitas fundamentalmente tienen que ver con la tierra: *"Con tu tierra tan linda/ yo me estoy inspirando/ pa cantar con el alma/ para tí, Maricela Solano"* (*Maricela Solano*). De la contemplación de la naturaleza brota la inspiración que rige el canto: *"contemplando un cielo azul/ a la luz de un claro sol/ y el susurro de las palmas/ allí me inspiraré con mi guitarra"*. (*La gira*)

Para el compositor el canto implica una responsabilidad con la tradición, con el folclor y la realización del canto es una misión especial, una categoría de nobleza espiritual: *"Provinciana bonita/ para mí es un honor/ cantar en tu nombre/ adornando el folclor"* (*Maricela Solano*). Se trata además de elevar la realidad hasta una especie de sobrerrealidad o realidad superior, plena de armonía: *"tu nombre lo volví una canción"*.

El sentimiento que permite todas estas transformaciones y elevaciones es el del amor que se apropia de las palabras, se vuelve palabras: *"Quiero que escuches mi lira/ estas palabras de amor"*. Lírica principalmente amatoria, una de las funciones del canto es el elogio, el homenaje, la exaltación de la belleza: *"Yo quise hacerle un elogio/ en mi canto a Marcelys Milé/ porque es la flor más bonita/ de Sucre ha podido brotar"*. Se trata, casi siempre, de profesar la galantería, rendir pleitesía a sus damas, a sus amores imposibles: *"Desde la segunda vez que dialogaste conmigo/ impregnas-*

te mi alma de un perfume embriagador/ y desde ese momento te hice dueña de mi vida/ para después convertirme en tu seguro servidor".

Adriano Salas canta a la hermosura y las virtudes de la mujer con tanta frecuencia e ingenio que sus canciones parecen constituir un inmenso piropo: *"Tu cuerpo engalana/ todo el litoral"* (*Jenny*), *"Y cuando ella se aleja de mí las estrellas no brillan"* (*Indio guajiro*), *"hay en tus pestañas/ una enredadera/ donde no se escapa/ ningún corazón"* (*Capullito en flor*), *"cuando vas a El Otoño/ todo es primavera".* (*El Otoño*)

Esta poesía convival, celebratoria, exige del trovador un estilo adornado, cierto refinamiento y exquisitez cortesanas que encarnan en metáforas elaboradas, pensamientos ingeniosos, estrofas regulares y juegos de palabras. Luego los cantores profesionales, los juglares con su acordeón, llevarán por los cuatro vientos el mensaje de amor.

El eje, el centro de este universo verbal es la mujer, y la relación del cantor con ella es la de una apasionada religión. La mujer es la luz que ilumina y da vida, por eso el cantor la llama: *"ven a alumbrar mi triste sendero luz vespertina/ que mi alma vaga como las olas sobre los mares"* (*Mujer querida*). La naturaleza misma se transforma en presencia de la mujer: *"florece el lirio y la fuente entristecida/ canta sus preludios/ al verla pasar"* (*La ninfa del palmar*); *"Cuando van por la noche al Golfo de Morrosquillo/ y pisan las huellas de las ondas de la mar/ la blanca luna les brinda su luz de armiño/ y las verdes palmeras no dejan de susurrar"* (*Cuatro gemas valiosas*); *"y hasta el viento canta al ritmo de tu andar/ Si pasea de noche la luna es más blanca/ y si es de mañana es más brillante el sol/ la brisa ríe en las palmeras altas/ y la mar se calma si la ve llegar".* (*Capullito en flor*).

XV. LA ULTIMA COMPOSICION

A lo largo de la charla ASM insistió en su más reciente canción, *Se murió mi alegría.* No cesaba de tararearla. De pronto quiso cantarla, pero no se acordó. Entonces ordenó a María, la mujer que administra la fonda, que le trajera un cuaderno que estaba donde guarda sus papeles, al lado de la pasta de dientes. Se trataba de un cuaderno escolar con una imagen de Michael Jordan con Buggs Bonny. Allí, gracias a los servicios de José Pineda, tiene transcritas todas sus canciones. O al menos las que ha podido recordar últimamente. Me lo entrega y me lo regala, con la condición de que lo pase a máquina, pero antes de irme, debo dejarle copiadas las dos últimas composiciones. *Se murió mi alegría* y *Paisaje de Villanueva.*

Se murió mi alegría , compuesta con motivo de la muerte de Aurora Galindo, su mujer, resalta el estado de depresión en que quedó: *"Cuando menos pensé/ llegó el dolor/ y sus garras clavó/ en la carne mía/ me dejó destrozado/ el corazón/ y por ello se ha muerto/ mi alegría".*

En la composición se destacan dos imágenes expresivas del abandono en que se encuentra: la primera es la de un jardín difunto olvidado por las aves: *"ya no llega el alegre/ picaflor/ al marchito jardín/ del alma mía"*, reveladora de una visión botánica del amor; la segunda señala la desolación tremenda del hablante quien sólo cuenta con la compañía fiel de su guitarra, pero ésta ha sido también fuertemente afectada por los hechos: *"mi única compañera/ es mi guitarra/ y está adormitada/ en un rincón/ tal parece que tiene/ un gran dolor/ y no suena porque/ le duele el alma/y la gran soledad/ que hay en mi alma/ solamente la ronda/ un abejón / El jardín de mi huerto/ se acabó/ se secó el jazmín/ que le aromaba/ se marchitó la rosa/ perfumada/ y hasta la enredadera/ se secó /solo una gran tristeza/ cargo yo/ se acabó la alegría de mi alborada".*

Como se puede apreciar, Adriano Salas ha construido un personaje sumido en una situación patética y en él concentra la imagen de un hombre sensible en quien el dolor ha posado sus uñas afiladas. No obstante, esa máscara poética es muy diferente del ser de carne y hueso que no deja de ser un eterno ponedor de pereque, un hombre a la expectativa siempre de clavar una amable flecha de humor en medio de la conversación.

XVI. EL TROVADOR CIEGO

La historia me la contó un doctor que había hecho el año rural en el Difícil . Adriano Salas trabajaba en una finca que tenía un campamento lleno de hamacas en el que dormían los trabajadores. A un tipo del pueblo la mujer lo engañaba con uno de los peones de la hacienda y se acercó hasta allí a averiguar. Y uno de los trabajadores, por quitárselo de encima, le señaló: "El tipo que se acuesta con tu mujer es el que guinda la hamaca allí, en ese horcón".

Y una noche toda llena de chicharras y de grillos y de música de murciélagos lampiños, el cornudo, armado de un garrote se dirigió al lugar que le habían señalado y descargó con toda la fuerza de su despecho un tremendo tramojazo contra la cabecera de la hamaca anunciada. Por pura casualidad o por irónica maestría de Dios, esa noche sin luceros,

"Poco a poco fue perdiendo la vista hasta que al fin cayó en la noche amarilla, en el eterno oro de los tigres."

Adriano Salas había ocupado el lugar del burlador de El Difícil. Desde ese día le quedó a Salas una nube, una tela que le opacaba el mundo. No obstante sus amigos de parranda, Tobías Enrique Pumarejo y Luis Mariano Bornacelly, dada la facilidad y la belleza de las composiciones de Adriano y lo agradable de su charla, le consiguieron la plata para que fuera a tratarse a Medellín. Pero Salas nunca fue y no se sabe qué hizo con la plata. Lo cierto es que poco a poco fue perdiendo la vista hasta que al fin cayó en la noche amarilla, en el eterno oro de los tigres.

XVII. EL VIAJERO INMOVIL

"Para describir el inicio de su enfermedad desalmada, Salas narra que se le fueron reventando los dedos de la mano, y un médico jovial, pero sincero, lo revisó y le dijo: "Cuando esa enfermedad se le vaya a los pies, usted no podrá caminar". Luego Salas vio cómo se le hincharon las piernas –que ya usaba poco- y entonces se vino a Cartagena. Al poco tiempo, se le dañó un dedo del pie, y allí comenzó la parte final de su drama. Tuvieron que amputarle las dos piernas. Después de cantarle a los ríos desbocados, a la sabana serena, a la mujer que amaba, Adriano Salas, el viejo cantor de sabanas y pájaros, quedó inmovilizado en una silla de ruedas para el resto de sus días."[10]

NOTAS

[1] Jorge García Usta, "Adriano Salas músico. El cóndor sin plumas soy yo", *Solar*, 70, Revista dominical de *El periódico de Cartagena*, 13 de octubre de 1996: p. 9.

[2] *1 Se murió mi alegría (merengue) 2 Paisaje de Villanueva (m) 3 Jardín de mis amores (m) 4 Ave silvestre [Caño lindo](paseo) 5 Ninfa del palmar (p) 6 Mujer de la sabana (p) 7 El Otoño (m) 8 Maricela Solano (m) 9 Cuatro gemas valiosas (m) 10 Jenny (m) 11 Indio guajiro (m) 12 El anfibio (p) 13 Tragedias del destino (p) 14 Rico pobre (m) 15 Marcelys Milé (m) 16 La gira (m) 17 El lunarcito (p) 18 Falsas promesas (p) 19 Yo tuve un amor 20 Luz Marina (p) 21 El Guáimaro (p) 22 Cerro Verde (m) 23 La Panchita (m) 24 Río Mojana (m) 25 Mujer querida (p) 26 Cofre de perlas (P) 27 La recorrida (m) 28 El trébol legendario (P) 29 Sugey (pasebol) 30 El arroyo grande (m) 31 Capullito en flor (m) 32 Amaraje (p) 33 Panorama (p) 34 Islas Canarias [Sueño español](m) 35 Sueño andino (m) 36 Avión de nieve (p) 37 El cóndor sin plumas (p) 38 Bosquecillo (m) 39 Mi reina (m) 40 La experiencia (m) 41 Polo Norte (m) 42 Ocaso (p) 43 Johncito de oro (p) 44 Planeta Marte (p) 45 Paloma pluma gris (p) 46 Plumero Parker (p) 47 Excursión marina (m) 48 Selva dormida (m) 49 Princesa encantada (m) 50 Cariñito puro (p) 51 El sinsonte 52 Luz Mary (p) 53 Las divisiones*

[3] ***Apud*** en Walter Muschg, *Historia trágica de la literatura*, FCE, México, 1965, p. 14.

[4] Presentes sólo en la versión de Joaco Pertuz, es posible que las dos últimas estrofas no pertenezcan al compositor: no figuran en las versiones anteriores de Luis Enrique Martínez y Enrique Díaz ni en la posterior de Alfredo Gutiérrez, ni en el cuaderno en el que se transcribe la versión del autor. Pero nos consta, por el mismo cuaderno, que al autor se le han olvidado algunos versos e incluso, canciones completas. En la conversación que sostuvimos en Sincé nos comentó, sin molestia, que los intérpretes de sus canciones nunca han sido fieles al texto original y que a cada canción le colocan su "parchecito". En realidad, se trata de un rasgo que caracteriza a la poesía tradicional y a la popular, presente en las canciones vallenatas: aprendidas de memoria, al momento de cantarla o de grabarla, el intérprete se permite ciertas libertades. Así lo reconoce Rafael Escalona en una carta a Poncho Cotes reproducida por Consuelo Araujo en su biografía del maestro: "Ocurre siempre y es costumbre entre nosotros cuando hay un tema con una melodía pegajosa que nos gusta y cada cual, o todo el que es capaz, en una parranda, agrega algo, pone sus puntos de vista en versos, sin que esto sea plagio". Consuelo Araujonoguera, *Rafael Escalona. El hombre y el mito*, Planeta, Bogotá, 1988, p. 265.

[5] En la última composición que le han grabado a Escalona, "*Nube rosada*" encontramos: *"Yo le mandé con Rafa,/ un regalo a su casa/ Unas candongas lindas,/ que traje de la Guajira/ Y para que le brille/ Un collar de divi-divi/ Y yo le traje un peine,/ Comprado en Estambul,/ De una tortuga verde/ Y una ballena azul/ Una nube rosada/ Envuelta en un arco-iris".*

[6] Candelario Obeso, *Cantos populares de mi tierra*, Bogotá, Ancora, 1988, p. 62.

[7] *"En Astrea hay un nuevo prodigio/ un grupo femenino aprendiendo a volar/ ellas cogen sapo y animales anfibios/ pa extraerles la baba en medio de un palmar/ / Una mañana venía Pedro Sequea/ y el médico García de atender a un enfermo/ y sorprendieron casi al rayar el día/ a un misterioso sapo examinando al pueblo// Gustavo Martínez dijo que traía/ una cinta negra un poco de alfileres/ y dijo Adriano Salas tienen que ser picardías/ que tienen pa los hombres esas benditas mujeres//*

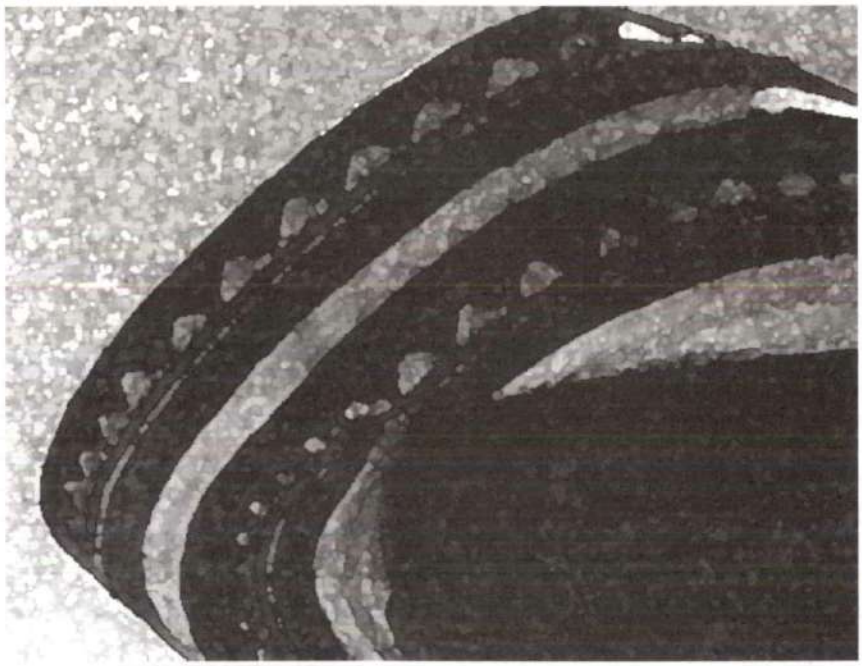
[8] *"Yo soñé con las Islas Canarias/ que había ido volando en avión/ y de allá me traje una guitarra/ nacarada al estilo español/ Y con ese archipiélago lindo/ un paisaje mi sueño formó/ pero yo desperté al momentico/ y el paisaje desapareció/ Al entrar a las aguas de España/ una sirena entonó una canción/ y la ninfa sacó su guitarra/ encordada con rayos del sol/ Yo que soy latinoamericano/ de mi tierra no me he de olvidar/ la sirena se quedó en España/ y yo en Colombia volví a despertar."*

[9] No obstante, en un reciente artículo de José Atuesta Mindiola, "La ecología en las canciones vallenatas", *Homenaje a Escalona.XXXI Festival de la Leyenda Vallenata*, Valledupar, 1998: 57-59, ni siquiera se le menciona.

[10] Jorge García Usta, Op.Cit, p. 9.

LOS FESTIVALES FOLCLORICOS
MEMORIA Y CREACION
EN EL CARIBE COLOMBIANO

Gloria a Dios en las alturas
recogieron las basuras
de mi calle ayer a oscuras
hoy sembrada de bombillas
y colgaron de un cordel
de esquina a esquina un cartel
de banderas de papel
verdes rojas y amarillas.
J.M. Serrat



La vocación festiva del hombre del Caribe colombiano es una constante cultural que signa nuestra identidad a pesar de las históricamente complejas condiciones de convivencia social de la región.

La antropología cultural define el concepto fiesta como exceso en contra del orden, devenir en caos en contraposición al cosmos; como experiencia grupal, de carácter sagrado, en la que se vivencia ritualmente el caos, como forma de destrucción del tiempo viejo y como forma de alumbrar un nuevo comienzo de la vida.

La actitud de desmesura ante la fiesta en el hombre costeño se ha modificado a partir de las transformaciones culturales que hemos experimentado históricamente. Desde la colonia, los períodos festivos eran enmarcados en las celebraciones religiosas respondiendo a las necesidades culturales de la hegemonía del cristianismo en el nuevo mundo.

Sólo a mediados del presente siglo la fiesta se fue separando de la celebración religiosa y los festivales folclóricos se fueron consolidando como iniciativa festiva y cultural de la sociedad civil.

La profunda crisis que en el mundo sufren las verdades religiosas, ha debilitado el sentido sincrético que permitía a la religión oficial vincular la celebración religiosa de las fiestas patronales de los pueblos y ciudades de la región con el ritual de la fiesta como creación de un tiempo para el goce y los excesos. En contraposición, los festivales folclóricos convocan a las fuerzas vivas de una población desde la aproximación a sus raíces culturales sin vincularlas con la celebración religiosa.

El interés de los estudios académicos en Europa por describir los procesos de desarrollo de las manifestaciones populares como fuente de creación y como forma de representar los universos simbólicos de las colonias, generó desde la antropología una preocupación intelectual por estudiar las experiencias culturales de los nuevos territorios conquistados. Es así como los estudios folclóricos trascienden las fronteras y nos llegan inicialmente como interés del colonizador por perpetuar su dominación y hoy, como elemento fundamental en la construcción de identidad.

Caribe soy
de la tierra del amor
de la tierra donde nace el sol
donde las verdes palmeras
se mecen airosas al soplo del mar.
L.Alday

En el Caribe colombiano, sus habitantes han cohesionado, a partir del reconocimiento de sus diferencias y sus

Livingston Crawford
víacuarenta

similitudes, una identidad cultural común. Nuestro sentido de región lo hemos construido como "sujeto"; hemos superado la estructura institucional que determina los límites territoriales y colectivamente nos identificamos a partir de las manifestaciones culturales.

Ya llegó el veinte de enero
la fiesta de Sincelejo
los palcos engalanados
la gente espera el ganado.
R.D.Salcedo

El paradigma de la fiesta popular del Caribe colombiano es la Corraleja; una fiesta popular que, en sus inicios, no era una empresa lucrativa, sino un escenario en donde los hombres del campo demostraban su valor y destreza para enfrentarse al ganado, en un afán por demostrar sus pericias. Luego, poco a poco, se fue convirtiendo en una especie de circo romano que tuvo su crisis más profunda en la tragedia de las corralejas de Sincelejo el 20 de enero de 1980.

Alberto González Gaviria en su texto *Tras una Identidad*, nos describe estas populares fiestas: "...junto con la corraleja se construía un palco central para los parientes y hacendados, propietarios y convidados, (nostálgica remembranza de las corridas españolas). Al aire libre, se asaba carne, se preparaba sancocho, se sazonaban el chichurro, las morcillas y asaduras y en enormes tinajones de barro se disponían la chicha y el guarapo".

El espíritu de esta fiesta es traído por los españoles en la Colonia; de ahí que existan semejanzas culturales con las fiestas de San Fermín, celebradas en España, en donde podemos evidenciar las modificaciones que sufrió esta tradicional fiesta en el Nuevo Mundo.

En la evolución de las corralejas de nuestra región, siguen vigentes características fundamentales de lo que consideramos "festivo". En las noches, en el centro de la corraleja, se celebran los tradicionales fandangos, ruedas de baile en las que en el centro, una banda campesina invita a los bailadores a iluminar la noche con la llama de los mazos de velas que blanden las bailadoras. Los juglares encuentran en las actividades derivadas (o constitutivas) de la fiesta el espacio propicio para la parranda, la piqueria y el verso libre.

En muchas de las poblaciones de la región, las fiestas en corraleja fueron remplazadas por festivales folclóricos, como el Festival del Río en Montería y el Festival de la Cumbiamba en Cereté, debido a los grandes riesgos sociales que representaban estas fiestas. De esta forma, los festivales folclóricos se convierten (después de la tragedia de las corralejas de Sincelejo) en

escenarios donde se dinamizan los procesos culturales locales, además de cumplir con la función social de propiciar la celebración de la fiesta como evento masivo y popular.

Alguien me dijo de dónde es usted
que canta tan bonita esta parranda
si es tan amable cántela otra vez
quiero escuchar de nuevo su guitarra.
C. Huertas

Nuestra memoria colectiva ha sido alimentada a partir de la difusa fuente histórica denominada tradición oral. El carácter verbal que determina su transmisión nos trae noticias de un pasado diverso que la modernidad no alcanza a dimensionar. La vigencia cultural de la tradición oral, como elemento articulador de nuestra cultura popular, ha preservado para las nuevas generaciones una extensa riqueza de testimonios orales que convierte a los creadores populares, nuestros juglares, en los depositarios de esa memoria que vertiginosamente se transforma y nos transforma.

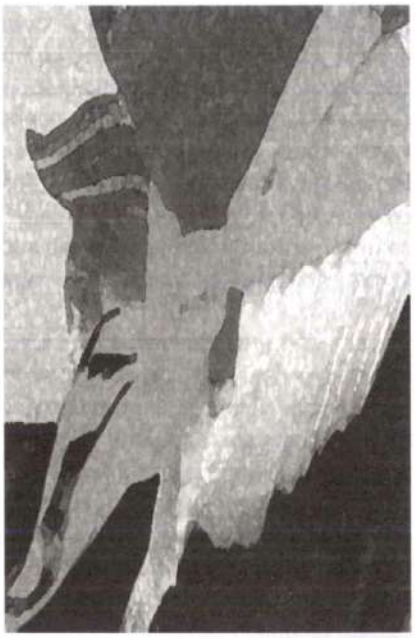
Cultores de la tradición oral, los juglares de la región encontraron en los festivales el escenario propicio para socializar su saber, compartir con otras generaciones hitos de nuestra memoria colectiva, ofreciendo a los jóvenes la posibilidad de recrear (volver a crear) las manifestaciones tradicionales de la cultura popular, fuente primaria de nuestra identidad cultural.

Un medio día que estuve pensando
en la mujer que me hace soñar
las aguas claras del río tocaimo
me dieron fuerzas para cantar.
Leandro Díaz

El desarrollo de la difusión del folclor vallenato es, antes que un fenómeno comercial, un proceso de difusión cultural generado por el Festival de la Leyenda Vallenata. La canción vallenata pasó de ser la crónica cultural de provincia a ser la expresión de compositores que cantaban para satisfacer las demandas de un mercado creciente que consumía las últimas producciones de sus ídolos.

Ante la aparición de nuevos grupos musicales, la nueva generación de cantores populares rinde tributo a los viejos juglares del folclor vallenato. De esta forma, surgen nuevas propuestas musicales y, simultáneamente, son reconocidos los juglares como Leandro Díaz, Luis Enrique Martínez, Emiliano Zuleta, entre otros, una dinastía de músicos que hoy es la base tradicional sobre la que se proyecta la música vallenata, una expresión musical que identifica al caribe colombiano.

Este pedazo de acordeón
donde tengo el alma mía
aquí llevo mi corazón



y parte de mi alegría.
Alejandro Durán

Además del Festival de la Leyenda Vallenata, en los departamentos de la Guajira, Magdalena, Bolívar, Córdoba y Sucre, se celebran festivales en los cuales la música de acordeón es la protagonista. Festivales como los de Villanueva, Arjona, Sincelejo, Chinú, Plato y otras poblaciones, confirman la vigencia de la música de acordeón que hoy, de manera uniforme, denominamos "Vallenato"; cada una de estas poblaciones ha producido juglares que recrean el contexto cultural de la región.

Para la gallina el maíz
Pa' los pollos el arroz
Para las viejas los viejos
Y para las muchachas yo.
Tradicional

El Festival de Gaitas de Ovejas ha contribuido significativamente al desarrollo de la música de gaitas de toda la región. La preocupación inicial del festival se centraba en ofrecer espacios culturales para que los juglares fueran reconocidos socialmente por las nuevas generaciones que comenzaban a dar muestras de desdén por los valores autóctonos, acogiendo indiscriminadamente influencias culturales foráneas, generándose así una apatía por los valores culturales tradicionales.

Hoy, después de más de tres lustros, el festival ofrece a la región un proceso cultural que nos permite constatar la vigencia de la música de gaita en el departamento de Sucre y en toda la región. La conformación de escuelas de música tradicional y la celebración de otros festivales en poblaciones cercanas y tradicionalmente reconocidas por sus grupos de gaiteros, San Jacinto (Bolívar) por ejemplo, han dinamizado un proceso de formación musical que garantiza que la música de gaita se proyectará, sin grandes dificultades de identificación social, bien avanzado el próximo milenio.

Mi porro me sabe a todo
lo bueno de mi región
me sabe a caña, me sabe a toro
me sabe a fiesta y me sabe a ron.
Pablo Flórez

El Festival del Porro es un modelo de gestión cultural que inicialmente asume el rescate de la institución "banda papayera", nombre despectivo con el que son denominadas las bandas campesinas en las ciudades.

Estas agrupaciones musicales, características de toda la Costa Atlántica pero en especial de los departamentos de Bolívar, Sucre y Córdoba, han cobrado vigencia a partir de la celebración del Festival Nacional del Porro y otros eventos como los encuentros de bandas de Sincelejo y Planeta Rica.

Una vez dinamizado el proceso de rescate de las bandas tradicionales, los esfuerzos de gestión se dirigen hacia la creación de obras musicales que alimenten el extenso repertorio tradicional del porro como género musical. En la actualidad, el listado de obras como *María Varilla*, *San Carlos*, *Vámonos Caminando*, *El Pájaro*, se ha enriquecido con nuevos temas como *Río Sinú*, *Tres Clarinetes*, entre otros.

Que se quema el monte
déjalo quemá
que la misma cepa
vuelve a retoñá.
Tradicional

Puerto Escondido es un municipio costero del departamento de Córdoba, su población, en su mayoría descendientes de los negros libertos que poblaron la Costa Atlántica, mantiene la vigencia de las raíces culturales afrocolombianas y, en especial, la música y la danza. En este municipio se celebra desde hace cinco años el Festival del Bullerengue, en el cual convergen todos los grupos tradicionales de los asentamientos negros no costeros de Córdoba y Bolívar así como los grupos de proyección folclórica de diferentes lugares de la región. Con la celebración del festival los habitantes de Puerto Escondido y pueblos vecinos han iniciado un proceso de valoración de sus raíces culturales africanas, en un contexto social que no promueve un desarrollo sociocultural basado en el autoreconocimiento.

Majaná majaná
manga ina tá pelé.
Tradicional

Para conmemorar el día de la raza, los palenqueros celebran, hace más de un lustro, cada 12 de octubre el Festival de Tambores de San Basilio de Palenque.

En un pueblo que cuenta con una reconocida "dinastía" de tamboreros, la realización de un festival con estas características promueve la participación de los grupos tradicionales de la región además de los grupos de proyección folclórica que desean confrontar sus trabajos con agrupaciones musicales tradicionales, buscando afianzar sus conocimientos en la amplia gama de variantes rítmicas de nuestra música folclórica.

Con mi tamborito
viva mi bandera
mana catalina
arriba rivera.
Tradicional

El Festival de Son de Negro de Santa Lucía (Atlántico) nace en el espacio propicio para la revitalización de las tradiciones afrocolombianas debido al hito cultural que es el Canal del Dique, empresa colonial que determinó las características culturales de los actuales poblados ubicados en sus márgenes.

La presencia del Festival de Son de Negro en el escenario de la cultura popular del Caribe colombiano, como una iniciativa joven que ya llega a la 3a versión, es un claro ejemplo de cómo desde la sociedad civil se puede asumir la memoria cultural, como patrimonio colectivo, posibilitando así nuevos espacios de creación y fortaleciendo los principios de coexistencia de nuestros valores culturales, ante toda la carga de influencias foráneas que en ningún momento pueden comprometer nuestro sentido de pertenencia social y cultural.

Yo te amé con gran delirio
con pasión desenfrenada
te reías del martirio
te reías del martirio
de mi pobre corazón.
A.M. Peñaloza

Barranquilla, la ciudad más joven de la Costa Atlántica, debido al espíritu de su desarrollo, se ha convertido en la metrópoli capital de la región. Sin lugar a dudas, Barranquilla

es una ciudad-región. En ella, convergen los más representativos grupos humanos provenientes de toda la Costa; y es en el Carnaval de Barranquilla donde apreciamos la presencia de las manifestaciones culturales de la ribera del río Magdalena, y de las sabanas del antiguo "Bolívar Grande", a través de danzas como el Caimán, el Congo, las Farotas, los Coyongos, entre otras, que recrean el acervo cultural de la región. El Carnaval es un vertiginoso escenario en el que coexisten la tradición oral y las propuestas urbanas.

Vamos subiendo la cuesta
que arriba mi calle
se vistió de fiesta.
J.M.Serrat

Los festivales folclóricos como una iniciativa de la sociedad civil presentan rasgos comunes en toda la región. Uno de los más importantes es la participación de maestros, escritores, pintores, artesanos, que, como gestores culturales naturales, han asumido los procesos de gestión de los festivales, motivados por la crisis de sentido de pertenencia que las jóvenes generaciones tienen con su entorno, los cuales importan más que modas, modos de vida, que si bien aportan elementos nuevos a la dinámica cultural de un lugar, llegan desplazando los valores autóctonos, estableciendo no una relación de equidad sino de avasallamiento de unos valores para implantar otros.

Estos gestores culturales naturales son conscientes de que nuestra tradición oral no se nutre ya de las historias propias del campo, porque ya el campo se transformó en sus relaciones sociales . Ahora es campo de batalla, grandes extensiones de tierras en donde la ganadería extensiva no nos permite siquiera recrear nuestros bosques tropicales, escenarios de los cuentos de tío conejo, de tía zorra, de tío tigre o tío caimán, todos ellos emparentados en línea directa con el hombre que habitaba con ellos un espacio común.

Apurad, ahí os espero
si quereis venir
pues cae la noche
y ya se van
nuestras miserias a dormir.
J.M.Serrat

El máximo veedor del desarrollo de las particulares dinámicas de los festivales como iniciativas de la sociedad civil es el ciudadano común, quién tiene la obligación de ejercer el derecho constitucional de construir nación ofreciendo sus aportes, sus críticas y sugerencias para que se fortalezcan estas iniciativas que, sin lugar a dudas, son las más importantes en materia de política cultural en la región.

Vamos bajando la cuesta
que arriba en mi calle
se acabó la fiesta.
J.M.Serrat

BIBLIOGRAFÍA

ABADIA MORALES, Guillermo. *Folclor Colombiano.* Procultura. 1981.
AGUIRRE, Angel. *Conceptos Clave de la Antropología Cultural.* Daiamón. 1982.
CAZENEUVE,J. *Sociología del rito.* Buenos Aires. Editorial Amorrortu,1972.
ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano.* Guadarrama.1979.

REGISTRO

Por Miguel Iriarte

Barranquijazz 98: Una Mirada desde Adentro

Porque el No. 2 de ***víacuarenta*** salió apenas unos días antes de realizarse el Segundo Festival Internacional de Jazz de Barranquilla, no habíamos tenido la oportunidad de registrarlo en nuestras páginas. Y pienso que no es tarde para hacerlo porque se trata del único evento musical serio de carácter internacional que la ciudad ha empezado a esperar cada año. De tal manera que haremos ahora este registro porque hasta antes de llegar septiembre del 99 estamos aún a tiempo para hacerlo, y porque en realidad lo que se ha dicho es todavía insuficiente para lo que en realidad significa culturalmente cada año este evento para nuestra ciudad y para nuestro país musical.

De entrada hay que decir que el cartel del Festival Internacional de Jazz Barranquilla 1998 lo conformaron figuras internacionales que hoy por hoy son consideradas casi legendarias en cualquier festival internacional, no importa si hablamos de Perugia, North Sea, Estambul, Montreaux, la Habana, San Juan o cualquier otro en el mundo. Y lo son de cierta manera. Sólo que sabemos que tendrán que pasar algunos años más para que en realidad dimensionemos lo que ha estado sucediendo en la ciudad en términos de lo que significa el jazz como música contemporánea. Pero no importa. En todo caso entendemos esto como un proceso en el que hasta el momento por fortuna se ha podido contar con la valiosa respuesta, numerosa y sincera del público barranquillero, y con una mediana y apenas respetable participación de las grandes empresas públicas y privadas que hacen gran dinero en la ciudad.

Hecho ese innecesario rodeo, pasamos a recordar algunas cosas importantes del festival: Digamos, por ejemplo, que a pesar de no haber podido realizar algunas actividades ya planeadas, fueron muy importantes las iniciativas preparatorias que se organizaron la semana anterior a la de los conciertos oficiales, como la proyección de videos de Rafael Bassi en su Tertulia Caribe, o el especial de latin jazz de los coleccionistas barranquilleros en La Cartera, o la extraordinaria tertulia del Centro de documentación musical del Río Magdalena y el Caribe Colombiano que dirige Mariano Candela en Comfamiliar, con la participación de Laurean Puerta, Adlai Stevenson, Daniel Moncada y el propio Mariano, y desde luego, el cierre del mismo evento con el Quinteto de Jazz de Moncada, interpretando arreglos y composiciones propias de este pianista barranquillero.

Septiembre 8

La noche del Jazz de los Nuestros

Esta fue una importante iniciativa de la Fundación Nueva Música digna de seguir realizando en los años sucesivos. Con el auspicio de la Universidad del Atlántico se organizó el martes 8 de Septiembre una velada especial con tres ensembles de la ciudad liderados por tres instrumentistas nuestros: el piano de Moncada, la guitarra de Rafael Barake y el vibráfono de Jorge Fadul. El resultado fue una extraordinaria asistencia en una noche que además de ser un excelente abrebocas de los conciertos internacionales del festival, nos dejó interesantes revelaciones: el valor jazzístico de las composiciones de Moncada; los meritorios arreglos de Barake; y la ratificación del sabor del latin beat de Fadul.

Septiembre 9

El estallido de la segunda noche

Simón Char en su patio.

A pesar de estar formado en Berklee y de haber tenido ya en Boston experiencias interesantes con jazzistas de quilates, no hay duda que esa primera noche internacional del Barranquijazz 98 sería el bautizo de fuego de Simón Char, comoquiera que le había tocado ser el telonero de un verdadero grande del jazz contemporáneo, el maestro Chucho Valdez. Tal vez por eso, porque sabía la magnitud del compromiso en su propio patio el joven pianista barranquillero insistió en venir acompañado de un cuarteto formado a su antojo: Ernesto Díaz, un conguero colombiano residente en Boston; un gran baterista mejicano de nombre Antonio Sánchez, a quien habíamos visto en Perugia en el festival de 1997 acompañando a Paquito D' Rivera; el bajista argentino Fernando Huergo; y Michael Mayer, un joven saxofonista norte-americano que hizo importantes demostraciones de habilidad y conocimiento en el saxo soprano. El repertorio escogido por Simón Char, enmarcado claramente en los rumbos del latin jazz, le permitió a él y a su grupo un claro lucimiento de acople e inspiración en el que todos los miembros del quinteto pudieron destacarse cada uno en su momento, sobresaliendo en forma realmente notoria el pianismo delicado y el conocimiento de Char, la versación y técnica del saxofonista y las dotes sorprendentes del baterista Sánchez quien en un solo solo dio muestras de todo lo que sabe a pesar de su juventud. De la presentación de este quinteto, que sin lugar a dudas fue favorablemente recibido por el público barranquillero, me permito destacar un hermosísima versión del tema "Softly as in a morning sunrise" de Sigmund Romberg y Oscar Hammerstein, que forma parte del repertorio de los grandes standards

del jazz de todos los tiempos, y que en manos de este joven pianista colombiano, barranquillero, y su quinteto, tuvo una conmovedora versión que puede sumarse sin timideces a las grandes interpretaciones de esta pieza de las que este cronista recuerda especialmente la memorable versión temprana del vibrafonista Terry Gibbs, y la exquisita versión del Modern Jazz Quartet.

Chucho Valdez: el que sabe, sabe.

Lo de Chucho, por su parte, fue en realidad algo fuera de lo común, pero dentro de lo que todos esperábamos. Su ensamble no tenía esa noche la velocidad ni la explosión de Irakere, ni la apacible atmósfera y temperatura de sus presentaciones en solo, dúos, tríos y cuartetos. Pero igual esa noche su música fue pura contundencia y dinamita. Entró solo al escenario y el gran Steinway del Amira parecía un pianito de juguete estremecido bajo las manos expertas de este señor de casi dos metros de estatura. Hizo una introducción grave y vibrante que sonó casi como una amenaza de lo que vendría luego, y empezó a presentarnos a los muchachos con los que acababa de terminar su gira por los Estados Unidos: Roberto Vizcaino, en la conga; Raúl Pinedo, en la batería; y Frank Rubio, en el bajo. A ellos fueron sumándose poco a poco, al tiempo que iba aumentando también la presión en la sala, sus extraordinarios invitados: Julio Padrón, el nuevo trompetista de Irakere y gran revelación de la nueva trompeta cubana; Luis Bonilla, gran trombonista costarricense; William Cepeda, trombonista boricua y émulo de Steve Turré en la interpretación de los caracoles; y el gran soxofonista barranquillero Jay Rodríguez. (En realidad, éstos cuatro invitados no lo eran de Chucho sino de Barranquijazz, que Chucho, generoso y tranquilo, aceptó ensamblar para esa noche). Y allí fue Troya. Todo era intenso y espeso, expresado en un sonido alto, altísimo, denso y redondo, que casi no cabía en la sala. Se notaba que allí cada cual sonaba lo suyo y que lo hacía con todas las ganas que la música bien hecha siempre reclama de un artista.

Chucho en Bellas Artes.

A lo mínimo que deberíamos aspirar los barranquilleros –siempre que se pueda– es a tener la oportunidad de generar encuentros de los músicos importantes que nos visitan con la gente que hace música y con aquella que la siente, la disfruta y tiene ganas de un mayor conocimiento, no importa que no sea en el marco de una clase magistral como tal, o de un taller especializado. Estoy seguro de que alguien con el mínimo de inteligencia y sensibilidad sabe aprovechar bien estos encuentros con músicos como los que trae el festival. Para Barranquijazz este es un propósito que siempre trataremos de cumplir.

Así, al día siguiente de su concierto, es decir, el 10 de septiembre en la mañana, Chucho se reunió con un grupo de ansiosos estudiantes y profesores del Conservatorio Pedro Biava, que querían que el maestro cubano les llenara en ese breve encuentro todos los vacíos de su formación, y Chucho, que sabe cuánto vale en dólares una clase suya y que estaba apremiado por otro compromiso, los dejó frustrados y viendo un chispero. De todas formas la experiencia les sirvió para atenuar el acelere y para controlar la sed de conocimientos hasta por la tarde.

Cepeda, Bonilla y Rodríguez, en clase.

Por la tarde de ese mismo día la experiencia del encuentro con estos tres músicos fue en verdad excepcional, por el desprendimiento y la sencillez con que se abrieron a responder y a ejemplificar las dudas y las respuestas de aquella cita que fue ante todo un gran momento de comunicación entre unos y otros. Esa tarde se borraron las insatisfacciones de la mañana y costó Dios y ayuda desprender a los músicos para llevarlos de regreso al hotel. Jay Rodríguez, inclusive, regresó al día siguiente bien temprano antes de su vuelo a New York, para terminar unas ideas que habían quedado pendientes con algunos estudiantes.

Septiembre 10

LAS SORPRESAS DE LA TERCERA NOCHE

La sabiduría de Sheila Jordan.

De Sheila Jordan - la única artista que Barranquijazz traería de Bogotá -, es decir, la única que otros colombianos verían fuera de Barranquilla, porque los otros eran exclusivamente traídos para nuestro festival,

sin compromisos en otras plazas del país, era esta veterana cantante del be bop, abiertamente preferida de Charlie Parker y ex mujer del pianista Duke Jordan, uno de los más fijos componentes del quinteto de "bird" por la época en que Miles Davies también pertenecía a aquella legendaria formación. Eso era todo, y pensabamos nosotros que para qué más. Sin embargo, a más de uno, y a nosotros también, nos acusaba el temor de que aquella señora ya bastante avanzada en edad, desconocida de nuestro público y al margen del expediente latino que el festival maneja sin terquedades ni apasionamientos, fuera a resultar un desastre. Pero, Oh sorpresa, la señora nos dio la más impresionante lección de sabiduría musical y de manejo de la escena y de la comunicación con sus músicos y con el público. Con una sonrisa que se le escapaba fácil por entre sus grandes dientes de conejo y con un repertorio bopístico en el que brillaban la ternura, la inteligencia y el humor supo entregarnos sus dones de artista consumada que el público nuestro (quién lo creyera!), supo agradecerle con entrega emocionada y simpatía. El cuadro lo completaban un pianista sensible, atento y solvente; una contrabajista, la bella Genevieve Rose, que era algo casi sobrenatural, y el más atípico de los bateristas que este cronista haya podido ver jamás, Matt Wilson, un muchacho que más que un percusionista parecía un prestidigitador de fantasía.

El septeto de Jorge Fadul.

Ya es sabido que Jorge Emilio Fadul es de los músicos nuestros que más tiempo ha persistido en el jazz. Este año el vibrafonista sincelejano sería el telonero de Sheila Jordan, pero con toda prudencia y humildad la veterana cantante quiso abrir ella la noche para que toda la carga del sabor latino de Fadul cerrara el espectáculo, y ella pudiera retirarse temprano a su habitación del hotel Puerta del Sol. Y así fue. Fadul salió acompañado en el saxo por Alvarito Cárdenas, por Fabián Picón en las congas, por Over López en el bajo, por Viola Camacho en el piano, por el joven

trompetista cubano Dayan Díaz, por el bongosero Roberto Camargo y por Juancho Cuao en la batería. Era un septeto que lucía bien en el escenario y que haría lo que Fadul realmente sabe hacer: sonar su música en clave de latin jazz, aunque con algunas concesiones muy marcadas del lado de la salsa. Y quiso tener también sus invitados y uno a uno fueron desfilando Simón Char, Jay Rodríguez, Shangó Dely, Tony Peñaloza y Raúl Pinedo, y formaron una gran jam session, que acaso se alargó un poco, pero que sonó bien, con decoro y profesionalismo, y que permitió un cierre que la gente disfrutó y aplaudió.

En el patio de Mi Vieja Barranquilla.

En efecto, luego del concierto allí estábamos todos: organizadores, músicos nuestros y extranjeros, invitados y amigos, animados por la música folclórica del Grupo Tambó. Todo transcurría sin novedad hasta cuando empujado por el son irresistible de nuestros tambores y gaitas el trombonista puertorriqueño William Cepeda sacó sus caracoles del maletín y empezó a dialogar con las gaitas y los millos de Tambó. El resultado era la creación pura de un momento jazzístico en el que dos folclores se encontraban. Pero la tensión y la emoción aumentarían cuando subió Jay Rodríguez con su saxo soprano a cumplir el sueño que lo había estado persiguiendo por años: tocar su jazz en el contexto de un ensamble folclórico colombiano. Y la cosa parecía de mentira: Tambó dio la medida y el background para que Cepeda y Rodríguez hicieran de las suyas y edificaran una música que para ellos y para todos los allí presentes era algo absolutamente nuevo. No hay duda de que aquella fue una de las noches más provechosas del festival.

Septiembre 11
Un gran día con Michel Camilo

Camilo en Bellas Artes.

Así fue. A las 10:00 a.m. el extraordinario pianista dominicano estaba entrando en un animado diálogo de inquietudes con un interesante grupo de estudiantes y profesores y público interesado en el que hizo ejemplificaciones técnicas, aclaró conceptos, expresó opiniones, hizo infidencias, ilustró estilos, comentó episodios de la historia del jazz y de su propia historia, y demostró que es ante todo un estupendo ser humano, un maestro y un gran músico. Ese día la gente quedó muy contenta, y de regreso al hotel en la camioneta oficial del festival con una gran sonrisa y simpatía me hizo el siguiente comentario: "Por una sesión así como la que acabamos de tener yo no cobro menos de dos mil dólares en Europa o Estados Unidos. Pero aquí lo hago con gusto porque me siento como en mi casa".

El gran concierto de Michel Camilo.

No hay dudas de que esa fue la noche del festival. La de la entrega mutua de artista y público. La de las ovaciones y mayores elogios. Una noche comparable a aquella de 1997 en que Gonzalo Rubalcaba dejó a todos extasiados de jazz. Michel Camilo es un fenómeno musical que igual interpreta a Bach o Ellington, a Ginastera que a Matamoros. Igual compone un merengue apambichao que una pieza de jazz contemporáneo. Es igualmente genial tocando con un grupo de jazz que con una orquesta sinfónica. Y esa noche acompañado del gran bajista puertorriqueño, el entusiasta John Benítez (que se moría por tocar en Barranquilla, la tierra de Jacky Martínez, su esposa) y del extraordinario baterista Mark Walker, que el año pasado estuvo en Barranquilla tocando para Paquito D' Rivera, Camilo hizo una gran demostración de conocimiento del piano y un gran despliegue de amor y entrega a la música de jazz, en su caso atravesada por los huracanes del Caribe, en una presentación que sin duda se quedará por mucho tiempo en el corazón y los sentidos de todos los barranquilleros que tuvieron la fortuna de asistir a ese concierto.

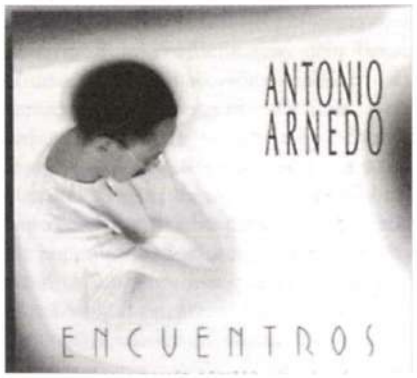
Septiembre 12
El cierre de Manny Oquendo &Libre

Aquí hay que decir algo. Los organizadores del Barranquijazz son conscientes de que un importante número de amigos del festival, que gustan del jazz en diferentes medidas y sólo en términos más o menos generales, son, por encima de todo, grandes amantes de la salsa. Especialmente de la salsa dura y buena. De esa que al doblar cualquier esquina se encuentra de repente con el jazz. De esa en la que es especialista Oquendo & Libre. Es decir, son amigos que han hecho el aprendizaje a la inversa: han llegado al jazz a través de la salsa. Y esto, en cualquier caso, no es ni bueno ni malo. Sólo lo anotamos porque la presentación de Manny Oquendo & Libre, uno de los pocos verdaderamente grandes y veteranos que aún sobrevive en la gran música latina, había despertado una gran expectativa entre los salseros y amantes del latin jazz de la ciudad. Y como estaba programado, el concierto se dio como cierre y muchos lo bailaron y lo disfrutaron, pero para quienes miramos todo a través de un sexto ojo fue fácil darnos cuenta que la gente, luego de experiencias como las de Char, Chucho, la Jordan y Camilo, sintió que aquello era bajarle la nota jazzística al festival. Y algunos (unos muchos) se salieron de la sala no porque no les gustara el concierto, sino porque a sabiendas de que era Oquendo & Libre el que tocaba, realmente esperaban una selección especial de otras cosas (muy buenas) que la orquesta tiene en su repertorio y tienen mayor intención jazzística. Pero bueno, esa es sólo una de esas lecciones que el mismo público nos da.

Los esperamos en el Barranquijazz 99.

La Triología de Antonio Arnedo

Con el disco **Encuentros,** y luego de **Travesía** y **Orígenes,** Antonio Arnedo ha entregado a la música colombiana el fruto de una investigación y una creación musical



sin precedentes en nuestra historia sonora reciente. Se trata de un ciclo en el que Arnedo recoge temas y motivos colombianos tradicionales de nuestra cultura musical y nos los devuelve reformateados en un lenguaje arreglístico decididamente contemporáneo en el que son perfectamente reconocibles tanto los procedimientos armónicos del jazz moderno, como la sabiduría rítmica y la legendaria impronta melódica de nuestra música. El contenido de cada uno de los discos no nos señala una especialización en la selección de sus temas. No. En cada uno de ellos están presentes temas del norte, del sur, de los andes y del pacífico colombiano, lo indígena y lo caribe-español, lo ritual y lo popular celebratorio, mezclados con temas propios de Arnedo que aparecen bien contextualizados en el conjunto. Allí están, por tanto, los universos sonoros de las sabanas, las montañas, los ríos y los mares de la música colombiana, todo ello con una idea compositiva coherente que pretende llegar a una meta sonora claramente entrevista: la de encontrarle a nuestra música colombiana nuevos planos de expresión armónica que le permitan superar sin traumas tanto los facilismos que trajinan, fatigan y deslucen nuestra música popular, como las complejidades abstrusas de la gratuidad experimental.

Sin embargo, tengo la impresión de que este trabajo de Arnedo, que hay que escuchar completo en un ejercicio que permita ver lo unitario del concepto sonoro que en los tres discos se maneja, no ha sido aún bien comprendido. Seguramente tendrá que pagar la cuota de todo lo que en algún momento es pionero y anda en el desafío de abrir caminos. Máxime si en lo de este joven músico colombiano no vemos concesiones perversas al gusto altamente malformado de nuestros públicos. Tal vez será por eso que después de escuchar esta música en los discos, o en vivo, interpretada por su grupo, siempre tiende a quedarnos un pequeño déficit de plena satisfacción, que yo me permito calificar de positivo.

Vale la pena destacar la especial significación que para este ciclo de tres discos seguramente ha tenido el hecho de haber sido grabados por el mismo cuarteto que reune a Arnedo en los saxofones (tenor y soprano) y en la dirección; Jairo Moreno, bajista que ha grabado importantes cosas con Ray Barreto; Ben Monder, un guitarrista de altos quilates; y Satoshi Takeishi, baterista y percusionista prodigioso que ha sabido resumir en su batería, con gran solvencia, los sabores rítmicos del porro, la puya y el fandango,y ha sido condiscípulo de Arnedo en las filas de las formaciones coyunturales del Zumaqué de los años 80. Y por supuesto, el hecho excepcional de incluir como invitado especial para el disco **Encuentros** al bombardinista costeño Ramón Benítez que logra imprimir una dinámica dialoguística especial entre saxo y bombardino que redefinen por completo la naturaleza del trabajo del ciclo sin hacerle perder la unidad y coherencia que le habíamos señalado arriba. Y le permiten, de paso, un protagonismo instrumental muy parecido al que tiene el bombardino en nuestras bandas pelayeras.

La presencia de la guitarra en vez del piano, sabemos que significa un desafío armónico en el manejo de la sonoridad del cuarteto (o del quinteto) y ello le aporta al trabajo de Arnedo varios grados de dificultad que muchos aficionados (músicos inclusive) no han sabido valorar aún, y que nos recuerda el asombro y la incomprensión que en la historia del jazz contemporáneo produjo en su momento el famoso "piano less quartet" con el que Gerry Mulligan dio

sus memorables lecciones de arreglo y composición en aquellos días de la corriente del "cool" jazz.

Para cerrar esta nota quiero destacar de este ciclo los siguientes trabajos: la conmovedora belleza de piezas *Clarinete solo* y *La Chiva*, del disco **Travesía;** la grata sonoridad coltraneana de *La Visión* y la sutileza del memorable tema tradicional del folclor del pacífico *Velo qué bonito*, del disco **Orígenes;** y, por supuesto, las dos versiones del tema *Fiesta en Corraleja*, del disco **Encuentros,** la primera de Arnedo, figurativa (para prestarle a la pintura ese término) y la segunda una variación de Jairo Moreno, abstracta, que conforman en ese trabajo una exquisita lección de creatividad y búsqueda, dos dimensiones que le están haciendo mucha falta a la música y a los músicos colombianos del momento.

La Camereta Romeu en Barranquilla

En el marco del X Festival de la Cultura

que organiza el Centro Cultural Cayena de la Universidad del Norte, y a propósito del XV Aniversario de Uninorte F.M. Stereo tuvimos la oportunidad de asistir y admirar dos magníficos conciertos de esta orquesta de cámara cubana totalmente integrada por mujeres, bajo la acertada dirección de Xenaida Romeu, una joven perteneciente a la tercera generación de una de las familias danzoneras más prestigiosas en la historia de la música de la isla.

Para quienes ya conocíamos esta orquesta por sus trabajos grabados hace algunos años, aguardábamos estas presentaciones en Barranquilla con verdadera expectativa. Primero, porque todos sabemos de la indiscutible formación profesional de los músicos cubanos, lo que nos aseguraba, desde luego, el buen éxito musical de la velada; segundo, porque nos resultaba inquietante un repertorio en el que se equilibraba lo clásico y lo popular, reuniendo nombres célebres y celebrados en la tradición de la gran música universal, con nombres pertenecientes a la música

latinoamericana contemporánea, como los de los cubanos Carlos Fariñas, José White, Roberto Valera y Guido López Gavilán, el boliviano Sergio Prudencio y el dominicano Rafael Landescoy. Nombres éstos seguramente desconocidos en nuestro medio, pero ciertamente destacados y aprestigiados en importantes círculos de la música latinoamericana de hoy. Y en tercer lugar, por el expediente adicional de ver un grupo de 10 mujeres cumpliendo también con lo que es ya un compromiso en la tradición musical cubana de las orquestas conformadas por mujeres, cuyo referente más notorio en el pasado lo encarna, desde luego en el plano popular, la famosa orquesta Anacaona.

La primera parte del programa abrió con una *Sinfonietta* de Mozart, la de la sonata para piano a cuatro manos en Re mayor, K 381, en una orquestación de Kestler Loring, seguida de otra pieza mozartiana, el *Adagio y fuga* del cuarteto para cuerdas en Do menor, K 546, obras tal vez estratégicamente programadas para que la camerata luciera el rigor y la capacidad interpretativas de la orquesta, y la clase de repertorio al que estaban acostumbradas a medirse. Mostradas y comprobadas tales credenciales, las otras dos obras de la primera parte nos dejaron ver nuevas bondades de la camerata: estudio, profesionalismo y pasión, condiciones necesarias para poder asumir, todo de memoria, un repertorio como el que estaban ofreciendo. Esas otras dos obras fueron la *Serenata para cuerdas* en Mi menor, Opus 20 de Edward Elgar, un refinado compositor inglés especialista en música de cuerdas, particularmente famoso por dos de sus más conocidas obras: las *Variaciones-enigma* y los *Retratos del mar*, y la exquisita *Sinfonía simple* del maestro Benjamin Britten, obra de gran tensión interior y de extraordinaria poesía, en especial su prestissimo con fuoco que nos quedó resonando en el corazón durante todo el intermedio.

La segunda parte sirvió no sólo para romper un poco el almidón de gala que reinaba esa noche en el Teatro Amira de la Rosa, sino para demostrar la sorprendente versatilidad de esta orquesta de señoritas, que nos entregó, en primer término, el *Final obligado* del tercer movimiento de la obra para laúd cubano y orquesta de cuerdas de Carlos Fariñas, un cubano alumno de Aaron Copland, para pasar luego a la obra *La bella cubana* de José White, un compositor y violinista cubano de finales del siglo pasado que fue profesor del Conservatorio de París. Esta pieza es de sus más celebres composiciones y se destaca por la delicada belleza y cubanía con que describe la sensibilidad femenina cubana de comienzos de siglo. *La bella cubana* sirve también de título al primer disco de la Camerata Romeu, grabado por el sello Egrem en 1996, en La Habana. Notable fue también la interpretación de la obra *Música para cuerdas*, obra considerada de sólida factura neobarroca, compuesta en 1966 por Roberto Valera, de quien se dice "ha marcado pautas dentro del desarrollo de la música contemporánea cubana".

Las siguientes dos obras interpretadas por la Camerata Romeu pertenecen, la primera, titulada *El día que murió el silencio*, al compositor boliviano Sergio Prudencio, y la segunda, la conocida *Danza loca*, al compositor dominicano Rafael Landestoy. Las dos tienen en común la condición de ser obras poseedoras de una atmósfera musical perfectamente sintonizada con el temperamento artístico interpretativo de esta orquesta, razón por la cual tal vez pertenecen al repertorio exclusivo de la Camerata.

Y así como tal vez estratégicamente Mozart abrió el concierto, de igual forma al cubano Guido López Gavilán le correspondió cerrar con la deliciosa y osada pieza titulada *Camerata en guaguancó*. López Gavilán es compositor y director de orquesta graduado en el Conservatorio Chaikovsky de Moscú y se ha caracterizado por procesar en su trabajo sinfónico el mundo sonoro de la rítmica afrocubana de la música popular. Un buen ejemplo de eso lo constitituye precisamente *Camerata en guaguancó*, en la cual, al decir de María Teresa Linares Savio, el guaguancó es llevado al pentagrama con un sólido dominio orquestal.

Fue en verdad una experiencia provechosa la de apreciar una orquesta con la calidad y el sello particular de esta agrupación cubana, al punto de que no dudamos en afirmar que la presentación de la Camerata Romeu fue uno de los grandes eventos musicales del año 98 en Barranquilla.

En Palenque se inventó otro Son Cubano

Oculto y postergado, quizá por la dudosa importancia deportiva del boxeo y por la triste galería de campeones que le ha dado esa tierra a un país como el nuestro,

insaciable devorador de ídolos, como una expresión más del ejercicio de su terrible antropofagia, muchos colombianos seguramente no conocen como debieran la importancia cultural de un grupo como el Sexteto Tabalá de San Basilio de Palenque, importancia que de pronto ni valoran en nuestro propio Caribe colombiano.

Sólo en los últimos años se han hecho un poco más frecuentes las presentaciones de este grupo en algunas ciudades de la Costa como Cartagena, Barranquilla, Rioacha, Valledupar, Santa Marta, Bogotá, y un viaje milagroso a Washington, en 1992. En Barranquilla, por ejemplo, recordamos dos presentaciones recientes: una en el barrio Nueva Colombia y la otra en la Universidad del Norte, en el marco del último Festival de la Cultura, en una presentación memorable que resultó ser para muchos asistentes una sorpresa, y para otros la primera noticia de que Tabalá existía.

Creado en 1933, el Sexteto Tabalá ha sido durante más de sesenta años la viva memoria, la más auténtica expresión de la cultura musical afrocolombiana, forjada alrededor de la experiencia vital de las comunidades negras conectadas de una manera u otra con este antiguo asentamiento de esclavos africanos de gran importancia histórica en el hoy Departamento de Bolívar.

Lo primero que llama la atención de Tabalá es su formato. Está conformado íntegramente por instrumentos percusivos como la clave, la tumbadora (o timba), las maracas, los bongoes, el güiro y la legendaria marímbula, teniendo esto un efecto especial sobre el resultado de su música, debido a que el único instrumento melódico que utilizan es la voz humana puesta al servicio de la forma arquetípica africana de llamada-respuesta, porque la marímbula, que es de cajón grande y de siete flejes, es predominantemente utilizada como un bajo marcante que va produciendo

curiosas armonías. Lo otro verdaderamente importante, y que desde luego es consecuencia de lo anterior, es que este formato le ha impreso una sonoridad especial al son cubano (que es el principal género cultivado por Tabalá) sosteniéndolo en una atmósfera antigua, primitiva, pero con un sabor supremamente sensible y actual. Siendo osados, éste es un efecto que yo llamaría la africanización del son cubano, muy distinto a lo logrado por los arreglistas franceses y americanos de finales de los años setentas. No. Aquí se trata de una forma absolutamente nueva muy seguramente producto de la fusión de los antiguos cantos palenqueros de laboreo, con la estructura de los viejos sones cubanos que circulaban desde comienzos de siglos entre nosotros. Una forma forjada con la percepción, familiarización y expresión natural de un grupo que lo ha cotidianizado e interiorizado funcionalmente para él y para su comunidad.

Ahora, en lo que considero un oportuno acto de justicia con Tabalá y con Palenque, los responsables del Proceso de Comunidades Negras "Kusutu", a través del Programa de Etnoeducación de Bolívar han hecho posible la publicación del primer disco de este veterano grupo, que recoge 10 temas clásicos de su repertorio. El resultado es profundamente conmovedor. Es en verdad una música en la que se sienten fuertemente presentes los ecos de la africanía con un manejo altamente instrumental de la voz (como en el jazz), en donde el son cubano, pienso, solamente presta su estructura rítmica, misma que al final termina fuertemente modificada. Casi irreconocible.

Todos los temas tienen una especial fascinación e impacto. Pero quiero destacar por asombrosa y excéntrica la versión del famoso tema *Mentira Salomé*, del maestro Ignacio Piñeiro, que ellos simplemente titulan *Salomé*, y que resulta completamente recreada con estremecedora gracia e ingenuidad.

Sabemos de antemano que una producción como ésta no tendrá jamás el respaldo de los sabios programadores de nuestras emisoras. Y ni falta que le hace.

El disco de Los Chamanes

Los Chamanes son un grupo de investigación e interpretación de nuestra música folclórica nacido a la sombra de la Corporación Cultural Barranquilla, un hermoso proyecto que ha ido cosechando

experiencias positivas a lo largo de los cuatro años que lleva de estar constituida con la inspiración y la asistencia espiritual de la memoria del maestro Carlos Franco.

Ahora, como un paso más de este proyecto, Los Chamanes, que dirige Robinson Liñán, acaban de lanzar su primer disco CD que recoge trece temas de los cuales algunos pertenecen al repertorio folclórico tradicional y otros, los menos, a inspiraciones de algunos de los miembros del grupo. La dirección artística y los arreglos de esta producción estuvieron bajo la responsabilidad del director del grupo y de Arlington Pardo, veterano músico nuestro quien participa además en la experiencia interpretando la gaita corta, la flauta traversa, el bombardino, y forma parte de los coros. La presencia de Pardo es desde luego una garantía para la intención algo experimental de este trabajo en el que se mezclan la gaita, el millo, la flauta, el bombardino y la guitarra con la base rítmica folclórica de nuestra música, haciendo temas en los que también se entrecruzan distintas fuentes: la creación popular tradicional de los porros, las chalupas, los sones corríos, los bullerengues y la puya, con la *Cumbia sobre el mar*, de Rafa Mejía, el clásico de Catalino Parra, *Manuelito Barrios*, o el lamento narrativo de *El Gozón*, de Robinson Liñán.

Por lo que se nota el disco pretende un abordaje distinto de nuestra música y el resultado es un trabajo de un nivel técnico de producción bastante aceptable, correctamente concebido, pero musicalmente desajustado a raíz de una interpretación vocal poco afortunada de Ronald Polo y Shirly Cera que a nuestro juicio no le hacen merecimiento al concepto general del disco y le quitan encanto y riqueza a un trabajo de todas formas muy importante.

Suerte a los Chamanes.

Valentina: El Jazz de Alvaro Cárdenas Jr.

Ya está en la calle el primer trabajo discográfico de Alvaro Cárdenas Jr., un joven saxofonista costeño en quien se ha registrado un notable progreso tanto en su capacidad interpretativa del tenor, como en el enriquecimiento de su vena compositiva y en el inicio de un esmerado forjamiento de un mundo musical que quiere ser propio aunque aún suenen en su mente y en su instrumento ecos de los maestros modélicos.

Lo que escucho y disfruto en este primer trabajo titulado *Valentina*, en homenaje a su hija menor, es, con claridad y certeza, un trabajo limpio, con búsqueda, pero sin los riesgos que muchos hubiéramos querido escontrar. Pero lo que sí predomina en este disco es la evolución de un sonido y de una inspiración notoriamente delicada y de un sensible refinamiento que nos recuerdan mucho a algunos momentos de la fusión jazzística de nombres tan sonoros a nivel internacional como Tonny Scott, Grover Washington Jr., Bob James, o el propio Justo Almario, quien a propósito aparece como invitado en un par de buenos temas que ante todo le permiten a Alvaro Cárdenas poner a prueba su técnica y su capacidad improvisativa y, desde luego, sostener un diálogo decoroso con un verdadero jazzista como es el sincelejano.

Al final no puedo dejar de echar de

menos en este disco algunos temas propios de Cárdenas que muchos ya hemos conocido y disfrutado en vivo, y que son composiciones en las que hay un excelente tratamiento de jazz y latin jazz a partir de motivos melódicos y rítmicos tomados de nuestras raíces folclóricas, y que pienso que hubieran resultado de gran utilidad para balancear y matizar la estructura general del trabajo. Pero bueno, quiere decir, Alvarito, que nos los quedas debiendo.

Mientras tanto, disfrutemos un trabajo de lleno de inteligencia, buen gusto, gracia ternura.

INDICE DE AUTORES

Meira del Mar. Poetisa barranquillera cuyo nombre de pila es Olga Chams. Es escritora Honoris Causa de la Universidad del Atlántico y miembro correspondiente de la Academia Colombiana de la Lengua. Ha publicado los libros *Alba de olvido, Sitio del amor, Verdad del sueño, Secreta isla y Laúd memorioso.* El texto aquí publicado es en realidad el prólogo a una colección de poemas inéditos del maestro Hans Neuman, y ha sido cedido a *víacuarenta* por su autora.

Luis Carlos Rodríguez. Médico, historiador e investigador musical nacido en Medellín. Ha colaborado con el *Diccionario enciclopédico de la música española e hispanoamericana* y con la *Enciclopedia alemana de música y musicología.* Su artículo sobre Hans Federico Neuman fue publicado originalmente en el suplemento dominical del periódico El Colombiano de Medellín, en 1995, y luego en el No. 46 de la Revista Huellas de la Universidad del Norte, en 1996. Cedido por su autor volvemos a publicarlo a propósito del Centro de Documentación e Investigación musical que lleva el nombre del importante músico barranquillero.

Gonzalo Solari. Guitarrista uruguayo nacido en Fray Bentos, y residente actualmente en Arezzo (Italia), donde enseña en el Centro Internacional de Promociones de Actividades Musicales (CIPAM). El trabajo que publicamos forma parte de una investigación más amplia sobre la vida y obra de Mangoré, que recibió una "Mención Honorífica" de Radio Caritas en 1988, en Roma. Solari estuvo en Barranquilla ofreciendo un concierto de guitarra clásica en el Teatro Amira de la Rosa, en agosto de 1998.

Miguel Iriarte. Poeta y gestor cultural nacido en Sincé (Sucre). Ha publicado dos libros de poemas titulados *Doy mi palabra* y *Segundas intenciones.* Los poemas que aparecen en esta edición de *víacuarenta* pertenecen a su poemario inédito *Cámara de jazz.* Actualmente dirige la Biblioteca Piloto del Caribe, en Barranquilla.

Jaime Cabrera. Arquitecto, periodista y reconocido cuentista costeño, nacido en Barranquilla. En 1996 público en Miami (USA) su primer libro de cuentos tiulado *Como si nada pasara.* Luego de estar una larga temporada en Barranquilla, acaba de regresar a Estados Unidos donde ha firmado un contrato con la Cadena CNN. El cuento que publicamos pertenece a su nueva colección de cuentos, aún inédita, titulada *Ocean Drive Blues.*

Daniel Moncada. Pianista, compositor, arreglista y director de orquesta barranquillero. Actualmente dirige el proyecto de la Orquesta Filarmónica de la Universidad del A-tlántico, y el programa musical de televisión *Sinfonía Caribe,* que se emite por Telecaribe.

Jesús Zapata. Médico veterinario y zootecnista, músico e investigador nacido en Mompox. Es miembro de Número de la Academia de Historia de Santa Cruz de Mompox, del Taller Literario La Tarulla, del Grupo Coral Santa María y del Grupo Añoranzas Momposinas. Es autor de la investigación aún inédita titulada *Mompox. Música, autores y notas: una visión histórica y social,* que permitió rescatar 7.500 partituras, 24 horas de grabación, 200 fotografías de músicos momposinos, y un gran número de otros documentos que hoy reposan en el Archivo Histórico de Santa Cruz de Mompox. Precisamente, el texto que aquí publicamos es un capítulo completo de esa investigación.

William Fortich. Investigador de la música y del folclor de la Costa Caribe colombiana, nacido en San Pelayo (Córdoba). Es profesor en el área de historia de la Universidad de Córdoba y autor del libro *Con Bombos y Platillos,* acerca del origen del porro y de las bandas pelayeras. También es fundador del Festival Nacional del Porro en San Pelayo. El trabajo que publicamos ha sido especialmente cedido a *víacuarenta.*

Ariel Castillo Mier. Escritor, ensayista y crítico literario nacido en Barranquilla. Doctor en Letras Hispánicas de El Colegio de México. Actualmente es Coordinador de la Especialización en Literatura del Caribe colombiano de la Universidad del Atlántico.

Livingston Crawford. Músico, gestor cultural y documentalista de televisión, nacido Cereté (Córdoba). Actualmente es el Coordinador de Música del Instituto Distrital de Cultura de Barranquilla.

Alvaro Suescún. Economista, promotor cultural y periodista cultural nacido en Barranquilla. Actualmente adelanta una investigación sobre la vida y la obra de dos importantes personajes costeños: el poeta Jorge Artel y la cantante y compositora Esther Forero. El trabajo que publicamos hace parte de esa investigación.

Adolfo González. Sociólogo e investigador musical nacido en Ciénaga (Magdalena). Ha publicado numerosos ensayos sobre música del Caribe en revistas y periódicos de la región y del país. Actualmente está vinculado al Departamento de Sociología de la Universidad del Atlántico.

Ana María Aponte. Periodista y gestora cultural radicada actualmente en Barranquilla. Artículos y entrevistas suyas sobre temas y personajes de la cultura han sido publicados en diferentes medios de la ciudad y del país. El trabajo sobre Istvan Dely ha sido preparado especialmente para este número de *viacuarenta.*

Rafael Quintero. Conocido melómano e investigador musical residente en Cali (Colombia). Es autor de numerosos artículos, ensayos y entrevistas especialmente dedicadas a fenómenos de la música popular afro-antillana, publicados en diferentes medios del país y del exterior, la entrevista con Francisco Zumaqué ha sido cedida a "*viacuarenta*" a través de Rafael Bassi.

io La
anzas
ulada
ocial,
n, 200
otros
Cruz
un ca-

Costa
ofesor
or del
de las
al del
sido

ido en
éxico.
ratura

sta de
inador

ultural
gación
ios: el
ro. El

do en
sobre
l país.
a de la

actual-
emas y
medios
prepa-

usical
iculos,
s de la
ios del
a sido

NUESTROS PROGRAMAS APOYAN EL DESARROLLO SOCIAL DE COLOMBIA

✓ PROGRAMAS

ATLÁNTICO - BOLÍVAR:

- Microempresas.
- Grupos Solidarios.
- Autoconstrucción de Viviendas.
- Desarrollo de Familias con Jefatura Femenina.
- Tenderos.
- Fondo de Crédito al Mayor.
- Pesca Artesanal.
- Centros Artesanales de la Costa Atlántica.
- Vinculación del Joven a la Vida Económica.
- Reinserción del Recluso a la Vida Económica.
- Preservación del Medio Ambiente.
- Atención a Niños Desprotegidos.

SANTA FE DE BOGOTÁ

- Escuela de Artes y Oficios Santo Domingo.

MAGDALENA

- Microempresas en convenio con la Fundación para el Desarrollo del Magdalena FUNDEMICROMAG.

CESAR

- Microempresas en convenio con la Fundación Financiera de la Mujer CORFIMUJER.

CÓRDOBA

- Microempresas en convenio con la Fundación para el Desarrollo de Córdoba FUNDECOR.

SAN ANDRÉS (Islas)

- Microempresas en convenio con la Fundación para el Desarrollo de San Andrés y Providencia FUNDESAP.

GUAJIRA

- Microempresas en convenio con la Fundación para el Desarrollo Industrial, Comercial y Artesanal de la Guajira FUNDICAR.

✓ TUTORIAS

- Fundación de Apoyo a Microempresarios del Caribe FUNCAR.
- Precooperativa de Recicladores de Barranquilla RESCATAR.
- Precooperativa de Pescadores de Santa Ana COOPSANA - BARU.
- Fundación para el Fomento de la Iniciativa Empresarial FUNDAEMPRESA ATLÁNTICO.
- Centro de Desarrollo Productivo ATA.
- Fondo Regional de Garantías.

FUNDACION MARIO SANTO DOMINGO

• BARRANQUILLA: Cra. 45 No. 34 - 01. Piso 2. Tels: 3793190 - 3793300. Fax: 3791919.
• CARTAGENA: Calle 21 No. 47 - 95 El Bosque. Tels: 6623025 - 6624231. Fax: 6621543.
• SANTAFÉ DE BOGOTÁ: Transversal 6 No. 27 - 10. Of. 301 Edificio Antares. Tels: 3347264. Fax: 2846068.
E-mail fmsd @ guayacan.uninorte.edu.co.

LA CULTURA MEJORA TU SUERTE

Un puente hacia el siglo XXI

• Cra. 45 No. 44-12
• Tels: 3405946 - 3408644 - 3407196
• Fax: 3417196 - 3402091
Barranquilla - Colombia

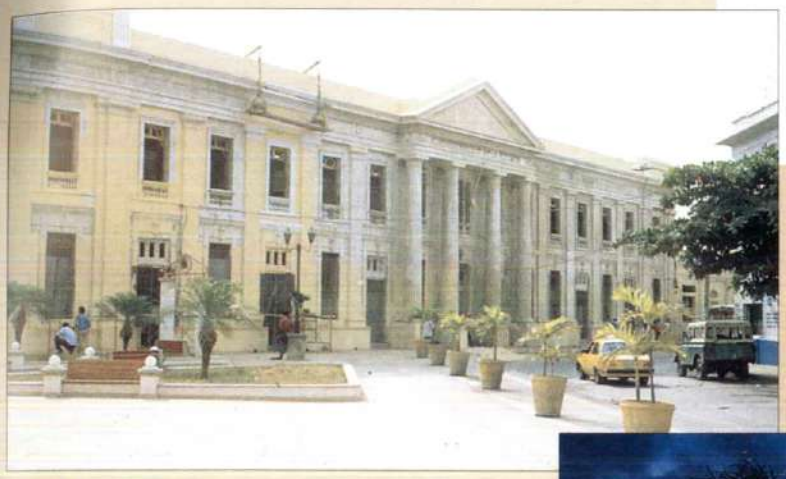
PROMOVEMOS LA CREACION, LA INVESTIGACION, LA DIFUSION Y LAS MANIFESTACIONES CULTURALES Y ARTISTICAS DEL DEPARTAMENTO DEL ATLANTICO,

A TRAVES DE LAS SIGUIENTES LINEAS DE TRABAJO:

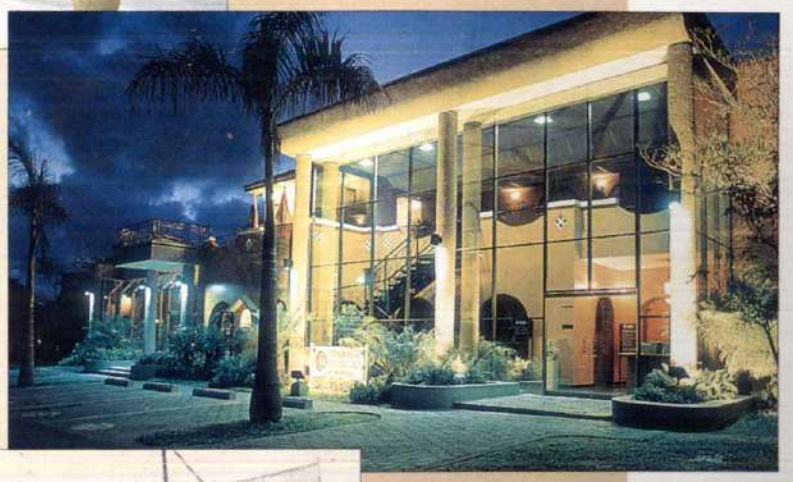
1.) Estímulos a la creación artística y cultural.
2.) Difusión y comunicaciones.
3.) Creación de público.
4.) Fortalecimiento de actores culturales.

Vía 40 No. 36 - 135 Local 7 Plaza de la Aduana
Tels: 3510185 - 3702078
e-mail: fomicu@metrotel.net.co
Barranquilla - Colombia

Nuestros recientes aportes a la recuperación de la memoria urbana de Barranquilla.



El antiguo Edificio de La Aduana de Barranquilla. 1992-1994
Premio Nacional de Arquitectura 1.996



La nueva Sede de la Cámara de Comercio de Barranquilla 1995

La Estacion Montoya de Barranquilla. Proyecto en ejecución.

CAMARA DE COMERCIO DE BARRANQUILLA

Hora Emisión	LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO	DOMINGO
9:00 a.m.						Sale y Vale	
8:15 a.m.						Matinal	
10:00 a.m.							
4:30 p.m.						Reportajes	Frontera Cero
4:45 p.m.						Punto de Partida	Asomos
5:00 p.m.						Historias de Bolsillo	
5:15 p.m.							Crónicas de País
7:30 p.m.	42° a la sombra			Obra Negra			
7:45 p.m.	Letra Viva			Próxima-mente			
8:00 p.m.							
8:15 p.m.	Secuencias			Creadores			
10.:00 p.m.	Calle 11 Cine Club	Series, Conservas y enlatados	Todos los Vientos	La Lata Latina	Series, Conservas y Enlatados	Musica para Camaleones	Divina Comedia
10:30 p.m.							
11:00 p.m.							
11:15 p.m.			Gente Como Uno		Ciclos y Ciclones	Cine a la Lata	
11:30 p.m.			Ojo Blindado (Corto argumental)				País Portátil
11:45 p.m.							
00:00 a.m.							
00:30 a.m.							

- Cine
- Juvenil
- Agenda
- Serie
- Documental
- Periodístico
- Musical
- Documental histórico
- Infantil

LA FRANJA
Dirección de Comunicaciones
Teléfono: 2818424 - 2818472. Dirección: Calle 11 No. 5-16
San Luis
Teléfono: 3456796 - 3456797. Dirección: Transversal 20 No. 60-26
Santafé de Bogotá, D.C.