



**EXPRESIÓN MUSICAL VERNÁCULA
DE LAS REGIONES CARIBE
Y
PACÍFICA COLOMBIANA**

SERGIO LUIS PEÑA GRANADOS

2020

EL LIBRO DEL AÑO

EDICIÓN 2021

ISBN XXXXXXXXXXXX

DISEÑADO Y DIAGRAMADO POR

Jhair Alfonso Trujillo Tamayo

Jhairtat@gmail.com

IMPRESO POR

Arte Impreso Cucúta S.A.S., Colombia

Prohibida la reproducción parcial o total de esta obra mediante
impresión, fotocopia, microfilm o cualquier otro sistema, sin permiso
expreso de la Fundación Cultural El Cinco a las Cinco

DEDICATORIAS

A JUAN DIEGO Y SERGIO ANDRES HERRERA PEÑA, mis nietos del alma, a quienes siempre les digo que busquen lo auténtico, lo nuestro, nuestras raíces.

A la memoria de EDUARDO IVÁN RAMÍREZ JAIMES, mi amigo, mi compañero, mi colega, en tantas aventuras sueños y propósitos desde 1956 hasta 2020, cuando ocurre su abandono terrenal.

A LOS NADIES

Sueñan las pulgas con comprarse un perro y sueñan los nadies con salir de pobres, que algún mágico día llueva pronto la buena suerte, que llueva a cántaros la buena suerte, pero la buena suerte no llueve ayer, ni hoy, ni mañana, ni nunca, ni en lloviznita cae del cielo la buena suerte, por mucho que las noches la llamen y aunque les pique la mano izquierda, o se levanten con el pie derecho, o empiecen el año cambiando de escoba.

Los nadies: los hijos de nadie, los dueños de nada/ los nadies: los ningunos, los ninguniados/ corriendo la liebre, muriendo la vida, jodidos, rejodidos/ Que no son, aunque sean/ Que no hablen idiomas, sino dialécticos/ que no hacen artes sino artesanías/ Que no practican cultura, sino folclor/ que no son seres humanos, sino recursos humanos/ que no tienen caras sino brazos/ que no tienen nombre sino número/ que no figuran en la historia universal, sino en la crónica roja de la prensa local/ los nadies que cuestan menos que la bala que los mató.

Eduardo Galeano 1940.

PALABRAS DE MUSICA

RAZA (MARIO GAREÑA)

Yo soy de la raza/ de la triste historia/ páginas de gloria, queman mi dolor/ yo soy de la raza que mala memoria/ yo mejor olvido que guardar rencor/.

Yo soy de la raza/ piel de mate oscura/ y en noches sin luna/ y en los días sin sol/ yo soy de la raza/ de allá en la penumbra/ donde el Dios que alumbra/ también nos creó/.

Yo soy de la raza/ del África fiera/ la cartagenera, la de Nueva York/ Yo soy de las islas soy del mundo entero/ soy de la perdida raza del Chocó/ yo soy de la raza/ por fuera distinta pero igual por dentro/ soy a mi patrón/.

Y quien no comprenda/ que así es mi punta/ me pone en la esquina de la incomprensión/ Y solo quiere humillarme/ y me ve como enemigo/ y tan solo soy su amigo/ cuando quiere diversión pa' que toque la trompeta/ pa' que le cante bonito/ porque sabe que el palito del sabor/ lo tengo yo/.

Que le tire la atarraya/ que le pegue los ladrillos/ y le meta en los bolsillos/ el fruto de mi sudor/.

Que me suba al cocotero/ pa' comé arró con coco/ o que yo me vuelva loco/ metido en un socavón/.

BIEN SABANERO (D.D.)

Que me toquen un porro sabanero/ que me toquen un porro sabanero/ qué tiene este porro/ qué tiene su música/ que cuando lo oigo/ me dan ganas de bailar/.

Y es que en mi cuerpo/ siento una extraña sensación/ como es sabanero/ alegra mi corazón/.

Que me toquen un porro sabanero/ que me toquen un porro es lo que quiero/.

Cuando estoy ausente/ y escucho este porro/ viene a mi mente/ amigos que añoro/ y poco al mantero/ de la costa mía/ al de Sincelejo/ y al de Montería/.

Que me toquen un porro sabanero/ que me toquen un porro es lo que quiero/ Que me toquen un porro sabanero/ que me toquen un porro sabanero/ que me toquen un porro es lo que quiero.

LAS CUATRO FIESTAS (ADOLFO ECHEVERRIA)

Por la ribera se ven/ arbustos y cocoteros/ y los negros pescadores en canoas vienen ya/ como lanzaban hundiendo sobre el lodo su caña/ las noches iluminadas/ me recuerdan el Edén/ por todas partes prendidas/ estrellitas allá se ven/ rema, rema, que va llegando Juan/ rema, rema/ que va llegando ya/ rema, rema/ rema ligero Juan/ rema, rema/ que va llegando al baile/.

Que linda la fiesta es/ en un 8 de diciembre/ que linda la fiesta es en un 8 de diciembre/.

Al sonar del triquitraque/ que el sabroso amanecer/ con ese ambiente prendido/ me dan ganas de beber/ la pascua que se avecina, anuncia la navidad/ un año nuevo se espera/ me dan ganas de beber/ la pascua que se avecina/ anuncia la navidad/ un año nuevo se espera/ te dan ganas de tomar/.

Toma, toma/ tomate un trago Juan/ toma, toma/ que vamos a bailar/ toma, toma/ tomate el trago Juan/ toma, toma/ vamos a amanecer/.

Pero que sabrosas son/ las fiestas de carnavales/ pero que sabrosas son/ las fiestas de carnavales/ con caretas y disfraces/ las comparsas vienen ya/ ese golpe de tambora/ a la cumbia invitan más/ con la batalla de flores el desorden se formó/ las carrozas y las reinas alegran el corazón/.

Baila, baila/ baila la cumbia Juan/ baila, baila, baila/ vamos a carnavaliar/.

ÍNDICE

PRÓLOGO	5
PREÁMBULO	9
PALABRAS DEL AUTOR	14
EXPRESIÓN MUSICAL DE LA REGIÓN CARIBE	19
EL VALLENATO	19
<i>Historia del vallenato</i>	
<i>Su nombre</i>	
<i>Los instrumentos</i>	
<i>Sus ritmos</i>	
<i>Las escuelas del vallenato</i>	
<i>Los reyes vallenatos</i>	
<i>Algunas referencias importantes sobre el vallenato</i>	
<i>Los juglares</i>	
<i>El precursor y el propagador vallenatero</i>	
<i>Un repaso de la evolución del vallenato</i>	
LA CUMBIA	97

¿Qué es?

Sus manifestaciones

Las sociedades

Su expansión

El término cumbia

Ámbito geográfico

Componentes

Tipos de cumbias

Cronología

Síntesis

Personajes influyentes

EL PORRO 140

Origen

Ubicación geográfica

Variantes del porro

Época de oro del porro

Banda de viento o pelayera

Porro palítiao

Porro tapao

El porro en San Pelayo

Las grabaciones del porro

Canciones icónicas del porro

Debate por autorías de porros pelayeros

Los 100 mejores porros

Personajes influyentes del porro

Principales agrupaciones musicales del porro

LA TAMBORA COLOMBIANA 204

Introducción

Tipo de Tamboras

Instrumentos

El vestuario de la Tambora

Bailes de la Tambora

**EXPRESIÓN MUSICAL DE LA REGIÓN
PACÍFICA 261**

El folclor colombiano en la región

Origen de su folclor

-Conjuntos musicales del Pacífico colombiano

-Expresiones musicales del Pacífico

Ritmos musicales del Pacífico norte

Ritmos musicales del Pacífico sur

Algunos intérpretes y/o compositores influyentes del Pacífico norte

Algunos intérpretes y/o compositores influyentes del Pacífico sur

Mención de grupos musicales del Pacífico norte

Mención de grupos musicales del Pacífico sur

Otros compositores y cantantes

Las fiestas de San Pacho

El Festival Petronio Álvarez

PRÓLOGO



Patrocinio Ararat Díaz

“La unidad de nuestros pueblos no es simple quimera de los hombres, sino inexorable decreto del destino”. Simón Bolívar

¡El tiempo no se detiene!!! ¡Han pasado QUINCE AÑOS desde que yo dirigía la Universidad de Santander, UDES Sede Cúcuta y nos pusimos de acuerdo con directivos, docentes y administrativos de esa universidad, para crear un movimiento por la educación y la cultura que denominamos El Cinco a las Cinco!!!

Mucha agua ha pasado por debajo del puente y lo que nació con mucho escepticismo se ha vuelto inmenso y ha trascendido en el tiempo y en el espacio.

Hoy contamos con una gran fundación cultural, con muchas actividades académicas, culturales y sociales y con una plataforma editorial activa que produce dos textos por año.

Llegamos a doce con los dos del año 2021 y el rancho ardiendo. Son aportes reales y positivos para la comunidad nortesantandereana. Sentimos con esos aportes que se trasciende y que se apoya el desarrollo

regional.

En esta oportunidad y con el ánimo de seguir impulsando la educación y la cultura regionales, con toda la fé y la devoción de una persona que cree en un mejor futuro, presento a ustedes este nuevo libro con el fondo musical de las costas Atlántico y Pacífico colombianas.

Este nuevo aporte de la Fundación Cultural El Cinco a las Cinco se puede desarrollar gracias al impulso y a la mente inagotable de un ser humano virtuoso, capaz, sabio y constante que, siendo socio honorario de nuestra Fundación, la honra pensando, escribiendo y produciendo sin cesar.

Hoy da a luz el quinto libro de Sergio Luis Peña Granados, intitulado 'Expresión Musical Vernácula de las Regiones Caribe y Pacífica colombiana'. El trabajo literario de nuestro ilustre coterráneo es un ejemplo a seguir. Sin esperar ningún reconocimiento económico, él encontró en la escritura una forma de descanso y un sistema de proyectarse. Muy pocas personas lo hacen atendiendo el horizonte musical. Ciudadanos de su clase y de su enjundia hacen falta en cualquier parte del mundo y muy especialmente en nuestra Colombia.

Ahora bien, él nos trae su visión de la música colombiana puntualizando sobre la producida en dos regiones de nuestro país, muy ricas en tradiciones y en culturas diversas. Esto tiene mucho valor.

Para presentar el libro del Doctor Peña Granados, traeré algunos planteamientos que me han gustado de mis lecturas respecto de los temas de la música de las costas Atlántica y Pacífica. De la primera de ellas, tengo que repetir con Gala Marcela Peña que escribió para el Tiempo (19 abril 2000) lo siguiente:

“Tres grandes continentes, América, Asia y Europa, se unieron para darle vida a la música que representa el Caribe, así como las razas indígena, negra y blanca abrieron paso a la creación de instrumentos de fricción, percusión y viento, que con el pasar de los años, terminarían mezclados para representar a toda una región y un pueblo: sus alegrías, tristezas, desamores y sentimientos.

La música y la cultura costeña del Atlántico son conocidas por las distintas mezclas de ritmos, sonidos, sabores y colores que se viven a través de su gente.

Cualquiera que llegue a visitarla tiene la oportunidad de experimentar la gran acogida que el Caribe brinda. De las características más importantes de esta región, está la música: uno de los pilares fundamentales de su cultura. Desde la península de la Guajira hasta el golfo de Urabá se escuchan diversos cantos, ritmos y el sonar de instrumentos propios de la región.

Muchos de los ritmos creados gracias a esta combinación, fueron completamente autóctonos, mientras que otros se originaron gracias a las variaciones de ritmos ya existentes de estos continentes. La cumbia, la gaita, el bullerengue, el mapalé, la puya, el son vallenato, la tambora y la champeta son algunos de los tantos sonidos representativos que tanto ponen a gozar a nacionales como a extranjeros en las grandes festividades de la región. Mientras tantos, para poder originarlos, muchos instrumentos como la gaita, la caja, la guacharaca, la tambora y el tambor alegre, fueron creados o modificados”.

Definitivamente la música del Caribe nace de la síntesis de diversas influencias musicales, entre las que se puede mencionar la europea, la africana y la indígena americana. Y uno de los pilares fundamentales de la cultura caribeña es la música. La música que incluye todos los ritmos, cantos y sonos de la geografía costeña.

La cultura de la región Pacífico de Colombia se destaca por ser afrocolombiana. Las danzas, la música, la gastronomía e incluso la forma de vestir del chocoano, el valle caucano, el nariñense y el caucano, se ven fuertemente marcadas por esta afrocolombianidad.

En cuanto a la música de la costa Pacífica, igualmente, está representada por las tradiciones y herencias africanas, con algo de influencia española. Entre las danzas, cantos y ritmos más importantes del litoral Pacífico, se tiene los siguientes: El currulao, el patacoré, el berejú, la juga, el maquerute, el aguabajo, la danza, la contradanza, la jota y el bunde.

Aspectos relacionados con la música de ambas costas colombianas son tratados en este libro con el que la Fundación Cultural El Cinco a las Cinco amplía su compromiso editorial y se pone a tono con la rica tradición y cultura de nuestro país.

Javier Pérez, director de la maestría en Músicas Colombianas de la Universidad El Bosque, proclama que “Es importante destacar y mantener vivas estas músicas porque son muestras de la diversidad que existe dentro de la cultura de Colombia y en escenarios como los festivales, porque se muestran en marcos diferentes a, por ejemplo, la música comercial o que se estudian comúnmente en la academia, porque son músicas que responden a lógicas diferentes, más de la oralidad, que trascienden lo musical y que están ligadas más a cuestiones de territorio y la vida diaria, de las relaciones humanas y de la comunidad”

PREÁMBULO



Zully Murillo
Cantautora chocoana

Existe una bienaventuranza en el proyecto investigativo sobre la ‘Expresión Musical Vernácula de las Regiones Caribe y Pacífica Colombiana’, de Sergio Luis Peña Granados, que permitirá al lector sumergirse en la riqueza de nuestras musicalidades, muchas de las cuales han sido ignoradas u ocultas entre las corrientes de nuestros caudalosos ríos, y aisladas o separadas una de otra por nuestras mismas condiciones sociales y topográficas. Sé que les ocurrirá lo mismo que a mí, se les despertará el interés y también la curiosidad por saber más acerca de este inagotable tema.

Las músicas de nuestro litoral Caribe, son muy conocidas y difundidas a nivel mundial. La cumbia, el mapalé y el vallenato, el bullerengue, solo por nombrar algunos, son ritmos que nos dan identidad como colombianos, en cualquier lugar del planeta. El Carnaval de Barranquilla, El Festival de la Leyenda Vallenata, El Festival del Porro, las Fiestas de Corralejas, y tantos otros muchos eventos. Las condiciones socio económicas y las propuestas comerciales, la inversión social, han hecho posible este reconocimiento, amén de lo extrovertido, la espontaneidad y el emprendimiento de su gente.

A quién no le salta el alma al escuchar el grito: “Ay, al sonar de tambores, esta negra se amaña, y al sonar de la caña va brindando sus

amores, es la negra Soledad, la que baila mi cumbia...". O al bailaror cuando grita ¡Güepa... Güepa Je! O la mundialmente conocida Gota Fría: "Me lleva él o me lo llevo yo, pa' que se acabe la vaina...", "En el año 1600, cuando el tirano mandó", "Negrita, ven, prende la vela", "Me contaron los abuelos que hace tiempo...", "Vamos mi amorcito que te llevaré al décimo quinto Festival en Guararé", "Coroncoro, se murió tu mae, déjala morí", "Abel Antonio, no llores". Son incontables las piezas musicales que identifican al Caribe colombiano, ardiente y tropical.

El mundo también ha vibrado con salsa y sones, y éxitos de grandes agrupaciones del Pacífico: Grupo Niche, Guayacán Orquesta, Los Nemus del Pacífico, Yuri Buenaventura y el fenómeno musical ChocQuib-Town.

"Cali Pachanguero, luz de un nuevo cielo", "A lo lejos se ve mi pueblo Natal", "Adiós canoa, me voy pa' Beté", "Oiga, mire vea", "Qué te pasa, que estás llorando", "Que lindas son, que bellas son las mujeres", "Un mal olor", "Esta es mucha Calentura", "De donde vengo yo", entre muchos más éxitos.

En años recientes las expresiones musicales del Pacífico han encontrado un auditorio en gran parte de nuestra sociedad, debido a encuentros tales como el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, en donde las agrupaciones, previa eliminatorias zonales, compiten en las modalidades de músicas de marimba, de chirimías, de violines caucanos, además de formatos libres y nuevas propuestas.

La verdad es que en nuestra tierra Colombia y en el mundo, estas músicas vernáculas, apenas se están conociendo, pero la apertura hacia ellas es sorprendente; es como cuando se descubre un tesoro, muchos quieren explorar para tenerlo, valorarlo, poseerlo; mientras tanto, algunas aún permanecen ocultas y por ello somos menos reconocidos. Mientras tanto, nuestro cancionero crece:

"Y hoooy la vamo' a tumbá", "Todo el mundo está bailando" y la gente, como en una comunión espiritual responde, "Kilele", "Un indio bailando una jota, un yenyere, contento y divertido bailaba con su mujé", "Quítate de mi escalera, no me hagas oscuridá", "A Tumaco lo quemaron a la una y a las dos", "Bello puerto del mar, mi Buenaventura, donde se

aspira siempre la brisa pura, Yoo te vengo a cantar”, “Tío Guachupecito, siéntese; paraíso nada más, sobrino”, “¿Dónde está Samuel?”, “Orrí orrá, San Antonio ya se va”.

Estas canciones y sus estribillos se escuchan por doquier; se replican como eco en discotecas y ya en muchos lugares del mundo, pues la gente del exterior acude como la abeja al panal, ante el llamado que convoca cada año a un nuevo Petronio.

Las Fiestas de San Pacho, así llaman cariñosamente a San Francisco de Asís, son las fiestas patronales pagano religiosas, de origen popular de mayor duración en Colombia; Inician el 20 de septiembre y culminan, con una gran procesión con la imagen del Santo, el 4 de octubre.

La fiesta de San Francisco de Asís, Quibdó, fue declarada por la UNESCO, Patrimonio Cultural Inmaterial de la humanidad, el 5 de diciembre de 2012. Se replica donde quiera que haya una colonia de chocoanos en cualquier lugar del mundo; la chirimía es el alma de esta fiesta callejera y sus réplicas son los Sampachitos; la imagen del santo va a la calle a encontrarse con el pueblo y éste le da sus quejas, sus denuncias, sus necesidades. La chirimía con sus aires festivos está presente en todos los eventos que se programan; sin ella no hay ‘Sampacho’ ni ‘Sampachito’.

El Chocó, es quizá una subregión estigmatizada, pero en otros tiempos fue una fuente de creatividad musical para toda la región Caribe; atraídos por el auge del ingenio azucarero en Sautatá y por la fiebre del oro, llegó gente de muchos países, entrando por el río; allí se instalaron con sus música y sus costumbres; así que, las guitarreadas, los sones y todo aquello que compone nuestra sonoridad, viajaba por el río Atrato, hacia el Atlántico, donde los vasos comunicantes de los diferentes grupos sociales, las acogían y las trasformaban para convertirla en una nueva musicalidad.

Fue así como el conjunto Bovea y sus Vallenatos, recogió la propuesta musical de canciones del chocoano Rubén Castro Torrijos y sus historias surgidas en medio de las vivencias de nuestra gente de mar, río y selva; las acompañaron con sus guitarras y así los sones y abosaos chocoanos se convirtieron en vallenatos, para enriquecer la historia de

la música colombiana. Creo también, que la siempre recordada Etelvina Maldonado, la gran cantante de bullerengue, cantaba muy diferente a las otras bullerengueras, porque vivió muchos años junto al chocoano que fue su compañero permanente, en el Bajo Atrato.

En estas alianzas, se hacía también el recorrido inverso. Con esto quiero explicar el hecho de que en el Chocó se haya asentado el vallenato y también que en las poblaciones que están en la parte costera, al norte del Chocó, son cantores de bullerengue; allí también existen agrupaciones de vallenatos y es porque estando en la región Pacífica, también se está en la costa Caribe.

Ahora bien, por la vecindad con la hermana República de Panamá y por haber sido ésta, una parte de Colombia, el Tamborito y La Mejorana, acompañados de una agrupación, que incluye el acordeón, denominada comúnmente Típica, estos ritmos forman parte de la cultura musical de pueblos que quedan en el norte de la costa Pacífica chocoana, son: Juradó, Cupica, Bahía Solano y Nuquí; ellos tienen, además, otro formato musical, La Cumbancha.

Es explicable tales fusiones porque el Chocó tiene la misma posición geográfica de nuestro país Colombia; está situado en la esquina noroccidental y la misma naturaleza enlaza de forma natural y pareciera que caprichosa, a los dos litorales: El caudaloso Atrato que vierte sus aguas al Atlántico, y las aguas de los ríos San Juan y el Baudó desde la serranía de su nombre, al Mar de Balboa, el Océano Pacífico. Colombia, los dos mares, ríos que vierten sus aguas a los dos océanos y montañas por doquier, y la misma gente, las mismas riquezas naturales, las mismas dificultades.

Por otra parte, de alguna manera el aislamiento al cual hemos estado sometidos, y sin que pretenda justificarlo, nos ha permitido crecer desde el vientre materno, entre los arrullos y las tradiciones, donde precisamente la música ha sido una parte fundamental de nuestra vida cotidiana, esa que yo, desde mi creatividad, he contado y cantado.

Al Chocó, por demás le debemos la diáspora de maestros que llevaron consigo y esparcieron por gran parte del territorio occidental de Colombia, la riqueza de sus costumbres, de sus antepasados; Chocó

fue durante gran parte del siglo pasado, una cantera de maestros que generosamente dejaban la semilla de sus saberes y sabores en esas nuevas generaciones, que ahora aportan a la riqueza cultural de nuestro país.

Y, me tomo la libertad de hablar del Pacífico no sólo porque ese es mi origen, sino porque la nueva sonoridad de la música colombiana, pasa inevitablemente por las expresiones de los grupos de jóvenes con sus propuestas novedosas tanto del Pacífico sur, con las expresiones del Valle del Cauca, del Cauca y de Nariño y en especial de Tumaco, como las del Pacífico norte, con las expresiones del Chocó, cuya influencia abraza gran parte del litoral Atlántico.

PALABRAS DEL AUTOR



Nada más grato para mí, ha sido el afrontar este desafío, como es hablar de la música folclórica de nuestro pueblo en las dos costas del país. Nada más bello que recorrer los pueblos y las veredas de nuestro territorio y encontrar cultores de sentimiento raizal, desplegando con instrumentos propios, el sentimiento que les motiva.

Hablamos en primer lugar del vallenato. Ese ritmo que nos ha dado a conocer del mundo entero, ya con un ropaje moderno, pero que igualmente ha hecho posible que nos detengamos a escudriñar, los lugares y costumbres de quienes lo hicieron.

Es de reverencia los llamados juglares del vallenato que recorrían los pueblos de la región, de la llamada Gran Magdalena, que comprendía sobre todo La Guajira, donde para ser sinceros se compuso el vallenato, el actual departamento del Cesar y el del Magdalena. Se llamó vallenato y lo explicamos, porque para Fonseca la Guajira es la tierra donde nació. Hicimos un recorrido por los principales juglares y sus leyendas, hasta llegar a darles crédito a los controvertidos ejecutores del acordeón, en su pretendida modernidad.

Luego la cumbia y los pobladores de las riberas del río de la Magdalena, que además de servir de ruta para unir los pueblos, ha dado paso a la leyenda del país de “Pocabuy”, tierra de indígenas que dieron a

conocer ese ritmo, la cual también se ha dado a conocer en el mundo, sirviendo como madre a las expresiones llamadas “cumbias” por mexicanos, peruanos y argentinos, que dicen les pertenece.

En ese capítulo le hemos dedicado un espacio especial a José Barros, quien fue aparte de un gran compositor, un permanente luchador para que, en el mundo musical, la cumbia, como folclor propio, sea visto como producto colombiano. El éxito mundial que ha logrado La pira-gua, da pie para de mano de investigadores propios, nos acerquemos a saber mucho más de la cumbia. Es influencia negra africana o es indígena, nos lo dan a conocer quienes a lo largo de los años se han dedicado al estudio de esos temas.

Son las regiones cercanas al río Magdalena, las que logran desplegar una mayor difusión y antes de eso creación en ritmos como la cumbia, por lo cual también damos a conocer su valía.

A Delia Zapata Olivella, Manuel Zapata Olivella, el sociólogo Orlando Fals Borda y muchos profesores en la materia, hemos tenido en cuenta para este trabajo que, con sinceridad, pretende presentar a zonas del país no muy cercanos a esas melodías, lo que es la verdadera Colombia. Dice Manuel Zapata Olivella: “Es Delia quien abrió el camino a la difusión del folclor desconocido, trasegando a la capital los primeros conjuntos de acordeón, caja y guacharaca, en 1952, presentado a Fermín Pitre como principal intérprete. Además del cajero y guacharaquero, figuraba Antonio Morales, improvisador de décimas, un arte que infortunadamente ha sido opacado por el llamado trío musical.

En 1953 trae a Toño Fernández y sus Gaiteros de San Jacinto, integrado por los hermanos José y Juan Lara. Venciendo todos los miedos y rebeldías ancestrales, en 1954, consigue que Batata, heredero de una centenaria tradición de tamboreros sagrados del Palenque de San Basilio, acompañe a los cantadores y cantadoras de lumbalús funerarios. Los bogotanos hasta entonces ignoraban la existencia en Colombia de un culto religioso africano.

A partir de estos pasos, estrategia calculada, en 1954, decide conformar su conjunto, visitando y seleccionando a los mejores intérpretes de los ríos y litorales Atlántico y Pacífico. Lo que hasta entonces era un folclor

recóndito, mostró a Colombia una de sus más fuertes y auténticas raíces”. Luego de los dos primeros, nos ocupamos del porro, que es el ritmo más hermoso para el baile. Seguimos encontrando, su sabor popular, en las extensas regiones donde es un verdadero himno: Córdoba, Sucre y Montes de María en Bolívar. Recorremos las distintas clasificaciones del ritmo y los más importantes cultores del mismo.

Nada más grato que tocar el tema de las Bandas Pelayeras, en las cuales, sus integrantes son personas que combinan el trabajo con su pasión musical y ser el centro de las fiestas populares donde las Bandas, que por su nombre tienen inspiración europea, su contenido es lo más propio de nuestra cultura más auténtica.

Mención especial damos a otros ritmos tales como el bullerengue, el chandé y demás, a los cuales les dimos un espacio para destacarlos como parte nuestra, en especial de los pueblos limitantes al río Magdalena, la depresión momposina y el sector donde desemboca el río Magdalena en el mar Caribe.

Allí encontramos el papel gigante en la música de la mujer, como las cantadoras, que han enaltecido a la música caribeña colombiana. Culto rendimos a Petrona Martínez, infortunadamente ausente de la música por razones de salud, pero que todavía tratamos de hacer escuchar sus interpretaciones que, siempre serán aclamadas. Todo la Momposina, luchadora gigante de su música, gracias a la cual se han extendido por el mundo estas expresiones musicales, que han cautivado, hasta el punto de ser parte de la ceremonia de entrega del premio Nobel a Gabriel García Márquez en Suecia, hace ya varios años.

Esas dos insignias tan solo son una muestra de la presencia de las cantadoras y damos un repaso sobre las mismas y las músicas que interpretaron.

Presentamos igualmente la música de San Basilio de Palenque que conocimos mediante un trabajo de campo que pudimos realizar, gracias a las gestiones del médico cartagenero Juan Manuel Herrera Gómez, quien es también nuestro colaborador en los temas del vallenato actual, y donde pudimos directamente conocer todo el África entre nosotros, ese hermoso y sagrado sitio que lucha por sus propias tradicio-

nes, costumbre y leyes, muy cerca de Cartagena.

Luego nos vamos hacia el Pacífico colombiano, rico al máximo en música propia de cada una de las regiones que lo componen y que logran destacarse de una manera clara, en medio de la creencia que el Pacífico solo es salsa. Encontramos la música de la chirimía en el Chocó, que ha tenido intervenciones en el mundo, que está plagada de compositores y músicos de extraordinaria calidad y que se destaca inmediatamente al oírla o leer sobre sus razones de su sonar.

Además, encontramos algo majestuoso con la marimba, que identifica al Pacífico sur, donde es un eje de su cultura ancestral y definida. La marimba de chonta, que desafortunadamente, en el resto del país poco le damos crédito, tiene historias de amor y leyenda que espero como a mí, encante a quienes nos lean.

Para no salir del asombro, llegamos hasta los violines del Cauca, donde es de gran importancia musicalmente hablando, ese instrumento europeo, pero que inicialmente fue hecho por los negros esclavos en las grandes plantaciones de esa región y se constituyen en uno de los más importantes instrumentos en la música del Cauca. Para nosotros, tenemos que confesarlo, se constituyó en una sorpresa grata, de grandes dimensiones, hasta el punto de constituirse como punto de referencia en nuestro relato.

Cuan bello, musicalmente hablando es Colombia, puro ritmo, de sabor propio, sin necesidad de hacer uso de extrañas razones para hablar de buena música.

Pero esto no ha sido fácil. Con el ingeniero Gastón Bermúdez, hemos realizado un trabajo de todo un año, oyendo conocedores de nuestro folclor, comentando solo los aires en exposición, oyendo cantidad enorme de grabaciones y composiciones, para así poder sustentar lo que decimos. Ese diálogo Bogotá - Caracas ha sido difícil, porque irónicamente, los medios modernos, presentan complicaciones que no se piensan existan, pero las hemos logrados superar.

Ha sido mucha la paciencia que ha tenido Gastón, con nuestros escritos, para darle forma agradable de lectura y poder entender los con-

ceptos emitidos. Como en todos los años, pero con toda la honradez, la gratitud es total, ‘Gastón, repito lo que dije años antes, sin usted, esto no se pudiera haber hecho’.

Para este escrito, hemos tenido la bendición de ser asesorados por dos maestros de los ritmos del Pacífico y son, el abogado Américo Murillo Londoño y su hermana la profesora Zully Murillo Londoño que, nos han dado luces para que la veracidad de nuestro relato, sea lo más exacta posible. Es que como lo hemos dicho, queremos que nuestros ritmos autóctonos reciban una difusión acorde con su calidad y lo hemos logrado con los hermanos Murillo, generosos en sus conceptos y que su sabiduría sobre el tema, nos la han dado desinteresadamente.

De nuevo, debemos señalar que no tenemos como agradecer la acogida que hemos encontrado en el doctor Patrocinio Ararat, mentor gigante de la Fundación Cultural “El Cinco a las cinco” de nuestra tierra cucuteña, al apadrinar este trabajo, como las otras cuatro anteriores publicaciones. Cada oportunidad, hacemos un trabajo que consideramos mejor que el anterior y si bien es cierto el presente, es más académico, lleva consigo toda la capacidad que sobre el tema podemos tener.

Gracias Patrocinio, gracias Fundación Cultural “El Cinco a las cinco” y a todos sus miembros, por la difusión de la cultura y en este caso la ‘Expresión Musical Vernácula de la Región Caribe y Pacífica Colombiana’.

Debemos expresar que este escrito no pretende dictar cátedra sobre nuestros ritmos, es simplemente un deseo por darlos a conocer, con fundamento en la experiencia de nuestras fuentes, para generar en el lector el interés por los temas que tratamos.

Además, señalamos que este trabajo lleva también un reconocimiento y recuerdo eterno, por los miles de personas de esos sitios que mencionamos a lo largo del libro que, murieron masacradas por los llamados actores de la violencia, que fue cruel y despiadada para los campesinos de las regiones del Caribe y del Pacífico.

EXPRESIÓN MUSICAL DE LA REGIÓN CARIBE

*Cómo no quererte mi vallenato del alma,
si transformas mis tristezas en alegría.
Ayy hombeeee...*

Anónimo

EL VALLENATO

Historia del vallenato

El vallenato es un género musical autóctono de la región Caribe de Colombia, teniendo como centro, la antigua provincia de Padilla, sur de la Guajira, norte del Cesar y oriente del Magdalena. De allí se extendió por todo el país. (Fuente: Historia del Vallenato. María Medina A.).

El vallenato brotó del proceso de mestizaje de los pueblos indígenas de lo que hoy es la Guajira, Cesar y Magdalena, de los africanos que llegaron como esclavos y de los colonos europeos.



A los maestros Carlos Huertas, 'El Cantor de Fonseca' y Luis Enrique Martínez Argote, 'El Pollo Vallenato', bustos elaborados por los escultores Jhon Peñaloza y Misael Martínez, en estructura metálica y color bronce.

Con el tiempo esos hombres que se dedicaron a las labores del campo, después de descuajar las montañas y sabanales a punto de machete y hacha, aprovecharon las noches para darle rienda suelta a la imaginación y musicalizar sus sueños.

Así nació nuestra música, en medio de tantas represiones sociales, en los que el zambaje, mestizaje o tantos gritos de cimarrones, pusieron grandes cuotas para construir este ADN.

La historia señala que las melodías de estos cantos fueron interpretados con la flauta de caña de millo, abierta en sus dos extremos, con cuatro orificios en su longitud y una lengüeta que forma la embocadura y pisa un hilo, sostenido por los dientes para modular el sonido, acompañado con la caja o tambor pequeño y la guacharaca, instrumento ancestral indígena, que se fabrica utilizando un pedazo de caña brava, a la que se le hacen pequeñas ranuras sucesivas para producir un sonido al ser frotado con un hueso (originalmente).

Para los años finales de los 1800, aparece el acordeón, llegando al puerto de Riohacha en la península de la Guajira de manos de los marineros y piratas europeos, logrando el cariño de los vaqueros y campesinos de la región, porque fueron tocando en él lo mismo que producían con la flauta de carrizo.

Así se forma el conjunto tradicional, al cual recientemente se le agrega el cantante que no existía, por cuanto, quien tocaba el acordeón cantaba las melodías que ejecutaba.

La historia de gran parte de la región Caribe colombiana, se contó desde el vallenato, en reunión entre caseríos, con una creciente identidad musical que les permitió dar el salto a los juglares que llegaron a conquistar Barranquilla, Valledupar, Santa Marta, Cartagena y Riohacha. Para ellos nada fue fácil. Tuvieron que enfrentarse a la postura arrogante de los centros de poder que veían en ese canto una muestra vulgar o corroncha.

Originalmente se interpreta con tres instrumentos: La caja, la guacharaca y el acordeón diatónico, a los cuales posteriormente le agregaron la tambora. Son dos instrumentos de percusión (la caja y la guachara-

ca) con los cuales se marca el ritmo y el acordeón diatónico (de origen europeo) con el cual se interpreta la melodía. Tiene originalmente cuatro ritmos: El paseo, el merengue, la puya y el son. El vallenato tradicional o auténtico debe ser interpretado por solo los tres instrumentos, sin que sea necesario la ampliación. En algún momento se interpretó con guitarra, flauta, gaita o acordeón cromático.

Para mantener en el tiempo dicha música se han organizado festivales, en los cuales los acordeoneros compitan por ser declarados como el más hábil ejecutor de cada uno de aires tradicionales (4 aires), siendo el más famoso el Festival de la Leyenda Vallenata, cuya primera versión se celebró en 1968 y se celebra a finales de abril en Valledupar, Cesar. Luego del anterior, existe desde 1987, el llamado Festival Cuna de Acordeones, de Villanueva, Guajira, ciudad que reclama ser la cuna del vallenato.

Es motivo de orgullo y al mismo tiempo de sorpresa que en el vallenato, el acordeón diatónico se utilizan simultáneamente los dos lados del acordeón, fundamental diferencia frente a otros usos, donde la mano izquierda en los bajos no tiene alguna importancia, mientras que, en el vallenato, la forma armónica y rítmica con que el acordeonero maneja los bajos, es un factor relevante de calificación en los festivales vallenatos. (Vallenato Clásico. Luis Carlos Ramírez Lazcano).

Como señalamos, la música vallenata es el sentir de una zona del viejo Magdalena (hoy corresponde a regiones de los actuales departamentos del Cesar, Guajira y Magdalena). Es el vivir del autor, el sentimiento de un pueblo que tiene el mestizaje en el territorio ocupado durante el proceso de la colonización española. El vallenato, aparte de la región antigua de Padilla, posee una variante importante en la región sabanera de los departamentos de Bolívar, Sucre y Córdoba.

Los instrumentos que conforman el conjunto vallenato, representan tres culturas: La española representada en el acordeón, la guacharaca a la influencia aborigen y la caja la representación de la cultura africana. Además, dice la fuente antes citada que los cantos vallenatos contienen elementos de cada una de estas tres partes: Las décimas, de rancia estirpe española, la sincopa, característica de los aires africanos y el lamento melancólico, de los cantos indígenas.

Los músicos que dieron nacimiento al ritmo, fueron quienes crearon una tradición y recorrieron los caminos de la provincia con el acordeón bajo el brazo y muchos de ellos murieron en la más absoluta pobreza. Se cita a Francisco el Hombre, Luis Pitre, Emiliano Zuleta, Lorenzo Morales, Leandro Díaz, Luis Enrique Martínez, Tobías Enrique Pumarejo, Abel Antonio Villa, Alejo Durán y otros.

De ese inicio con el vallenato tradicional o auténtico, hemos logrado pasar al representado por Carlos Vives o vallenato pop, el son romántico o comercial con cantantes como Jorge Celedón o Iván Villazón, conjuntos como el Binomio de Oro o Diomedes Díaz, mediante los cuales, se ha logrado que se nombre el vallenato como el folclor representativo de Colombia, con difusión en muchos países, tales como México y Venezuela, para convertirse en patrimonio latinoamericano.

Su nombre

Se dice que su nombre “vallenato”, el cual tenía inicialmente una connotación despectiva, proviene del gentilicio popular de los nacidos en la ciudad de Valledupar (Valle de Euparí, cacique indígena de la región). En 1915 en Valledupar, Miguel Vence fundó una academia de la lengua que sesionó por una sola vez, determinó que el gentilicio de los nacidos en Valledupar era valduparence.

Para otros es un neologismo que surgió cuando se les preguntaba a los viajeros, de donde eran, y contestaban, “soy nato del Valle”, equivalente a decir, “Soy del Valle, nato”, referidos a los nacidos en Valledupar (Valle de Upar o Valle de Euparí).

Otra versión es la de Barrameda Morán, citada por nuestra fuente, en la cual “el vocablo ballenato”, pasó a designar a todas las personas que padecieron la contaminación sanguínea producida por el jején, fueran o no de Valledupar y que llegó a confundir V con B en su pronunciación, terminando por generar el nuevo vocablo “vallenato”.

Pero además de las anteriores, existe otra, en la cual se ha sostenido que en las áreas rurales del río Cesar, los habitantes que eran extremadamente pobres, sufrían de una enfermedad producida por un mosquito que les dejaba la piel seca y escamosa, con parches blancos y

rosados, parecido al conocido carate o a la de las crías de las ballenas recién nacidas, llamadas ballenatos o pintaos. Por tener ese color de piel, a quienes la padecían les decían caratejos o ballenatos, hasta el punto de ser utilizado el término “vallenato” para menospreciarlos.

Los instrumentos

Acordeón diatónico: Instrumento de origen austriaco, inventado en su forma actual por Kiril Dierian en Viena en 1829 y que fue introducido de contrabando a Colombia por inmigrantes alemanes procedentes de Curazao por Riohacha (en las costas de la Guajira), hacia 1885. Los músicos vallenatos lo modifican para que produzca su característico sonido.

Caja: Instrumento de percusión de origen africano. Se trata de un tambor pequeño, cuyo parche se fabricaba de buche de caimán, luego de piel de marimonda negra y actualmente de cuero de chivo, venado o cabrero. El vaso se hace de un tronco de árbol hueco de 40 cms. de alto y 30 cms. de diámetro. El árbol debe ser de tronco fibroso, como mucurutá, cañahuate o matarratón.

Guacharaca: Su nombre proviene de la guacharaca o pava silvestre, ave de monte, cuyo canto es similar al sonido que produce el instrumento.

También el vallenato se puede interpretar con guitarra, como se hacía en Ciénaga, Magdalena, y con los instrumentos de la cumbia, utilizando instrumentos como el guache.

El origen del vallenato está dado por la región que es regada por los ríos Magdalena, Cesar y Ranchería, por una parte, y por el mar Caribe, la Sierra Nevada de Santa Marta y las estribaciones de la Serranía del Perijá.

Se desprende el origen de los vallenatos en los cantos de vaquería que sirvieron para narrar historias cantadas. En un comienzo eran los propios acordeoneros quienes eran los autores y las cantaban. Se convirtieron en correos cantados, juglares que iban de pueblo en pueblo y de vereda en vereda, llevando la información de los últimos sucesos

ocurridos en las horas vespertinas, cuando descansaban y en ocasiones especiales, como eran las célebres cumbiambas de las fiestas patronales.

Sus ritmos

Paseo: El paseo vallenato tiene “una cuadratura de compás de cuatro tiempos. La marcación de los bajos es de 1x3 y a veces, de acuerdo a la pieza, de 2x1”. Es el género musical fundamental del estilo vallenato. Sin embargo, es el más reciente de los géneros actuales.

De Lima, un curazoleño que estudió ese género vallenato, entre tanto, habla adicionalmente del merengue, la puya y el son, aún en las piezas que se tocaban cuando la caña de millo y gaitas. Es el más fácil de tocar y el que más se utilizó para recoger las historias y relatos del pueblo.



Monumento de Francisco ‘El Hombre’ en Riohacha.

Rangel Pava afirma que, en el baile de la cumbiamba se introducía con frecuencia “los aires del fandango”, denominándolos corrido o paseo.

En 1946, según Rojas Herazo, el paseo era el género fundamental en Valledupar. Fue concebido para perpetuar la historia de los pueblos a través del canto, por cuanto la escritura no existía en los tiempos de los chimilas, los guajiros, los tupe.

Merengue: Proviene del vocablo muserengue, nombre de un ritmo africano que llega a la región Caribe de Colombia desde las costas de Guinea.

El merengue vallenato tradicional, tiene una cuadratura de compás de 6x8, un compás derivado, ya que los originales son de cuatro tiempos, el de tres y el de dos; siendo así, el aire más complejo y a la vez más original entre los cuatro aires tradicionales.

Una característica especial del merengue es “la diferencia en la interpretación y marcación de los bajos de 3x1 y a veces de 1x3, de acuerdo a la estructura propia de la melodía”, aunque puede ser interpretado con mayor rapidez.

Puya: Es el ritmo más antiguo en la región del departamento del Magdalena con un vocablo que es una derivación de “puyar”, equivalente a punzar, con un típico compás de 6 x 8.

“Es probablemente que su origen y su desarrollo, estén relacionados con la adaptación de piezas instrumentadas y de baile, con su posterior conversión en canciones, dentro de un proceso de descontextualización ritual”. Se relacionan con las canciones de escarnio o burla, que en Cuba eran llamadas puyas.

En Colombia se indica que era un género de baile y también que, en la zona del Magdalena se menciona como uno de los bailes que hacían parte de las cumbiambas, junto con el son y el merengue.

Se dice que es un canto indígena y no tenía letra. Consistía inicialmente en que el ‘pitero’ (el acordeonista), interpretaba inicialmente el ritmo, imitando de forma rápida el canto de algunos pájaros; se bailaba en hileras, llevando cada persona las dos manos cerradas a la altura del pecho con los dedos apuntando hacia adelante y simulando que se puyaba repetidamente a quien danzaba adelante. Luego se fusionó con la puya negroide, que era cantada, con lo cual llegó a la interpretación que hoy en día tiene.

“La puya y el merengue en su patrón rítmico y armónico son iguales, la diferencia está marcada en su concepción melódica; en el ritmo, en la música y naturalmente en la interpretación que se haga propia de cada pieza.

Así, la puya tiene una marcación en los bajos de 2x2, a veces de 2x1 en ciertos pasajes de la interpretación, aunque no en todas las piezas. La velocidad que se le imprima, no supone una diferencia, porque el intérprete la toca a su gusto.

Son: Tiene “una cuadratura de compás de 2x4. Es un cantar mulato con algo de indígena”. ‘Qué es el Vallenato’ (Egberto Bermúdez).

Una característica esencial en la ejecución de este aire, es la prominente utilización de los bajos del acordeón en la interpretación de cada pieza, tanto que, los bajos pueden ser más notorios que la misma melodía emitida por el teclado. Como en el paseo, el son es una especie de crónica, con acontecimientos de su vivir, especialmente los dramas nostálgicos que la vida le haya concedido al autor.

Tambora: Siendo el ritmo de mayor pureza, hoy tiende a extinguirse. Anteriormente era interpretado en las voces por mujeres, de donde resulta su denominación femenina.

“Unos son politemáticos, en los que cada verso expresa una circunstancia diferente a la del otro, pero existe uno que es constante”.

En general todas tienen condiciones satíricas, lograda en la descoordinación que resalta más el contraste. Todavía existen algunos puramente instrumentales interpretados únicamente con tambores.



El monumento a los ‘Tres Grandes’: Jorge Oñate, Diomedes Díaz y Poncho Zuleta, en la glorieta de Hurtado a orillas del río Guatapurí en Valledupar.

Romanza vallenata: En el 29° Festival Cuna de Acordeones del 2006 apareció como quinto aire, la romanza vallenata, aceptada por las au-

toridades vallenateras. Son de carácter lírico o poético, un canto al amor, al desamor, al perdón y a la mujer; es distinto al paseo clásico, por lo cual se decidió su aceptación. Es hija del paseo y fue aceptado mundialmente.

Piquería: Deriva su nombre de ‘pique’, enfrentamiento, porque es una competencia entre dos verseadores, improvisadores y repentistas, ganando quien produzca mejores versos y se equivoque menos. Existen las modalidades de versos de cuatro palabras, décima de tema libre y pie forzado.

Las escuelas del vallenato

Vallenato-vallenato: Es tradicional del Cesar y Guajira con los clásicos juglares.

Vallenato-bajero: El de la región del Magdalena y Bolívar con exponentes como Francisco ‘Pacho’ Rada y Abel Antonio Villa.

Vallenato-sabanero: De Sucre y Córdoba con Andrés Landero y Alfredo Gutiérrez. También se ha clasificado como vallenato corriente, o sea, el tradicional que hemos hablado en este escrito.

Vallenato comercial: Se empezó a escuchar en las emisoras en los años 70 y más tarde en los 80 del siglo XX, conocida como “yuca”, siendo sus exponentes Jorge Oñate, Los Hermanos Zuleta, Diomedes Díaz, El Binomio de Oro, Los Betos e Iván Villazón.

Vallenato romántico: Influenciado, según algunos, por la balada y se le canta solo al amor. Incluye despechos, distanciamientos, reconciliaciones. Es el género que más aceptación tuvo hacia el interior del país. Entre sus representantes se tienen al Binomio de Oro, Los Diablitos, Los Gigantes, Los Inquietos, Los Chiche y Nelson Velásquez.

Vallenato de la nueva ola: Es el moderno, pero con los principios fundamentales del género romántico. Sus representantes son Silvestre Dangond, Peter Manjarrez, Kaleth Morales, Los K Morales, Pipe Peláez.

Los reyes vallenatos

Como ya se ha establecido, la distinción más importante es el premio que, como Rey Vallenato, se otorga a quien se consagre como el mejor.

Estos son los primeros Reyes Vallenatos: 1968 Alejo Durán; 1969 Nicolás Colacho Mendoza; 1970 Calixto Ochoa; 1971 Alberto Pacheco; 1972 Miguel López; 1973 Luis Enrique Martínez; 1974 Alfredo Gutiérrez; 1975 Julio de la Ossa; 1976 Nafer Durán; 1977 José María ‘Chema’ Ramos; 1978 Alfredo Gutiérrez; 1979 Rafael Salas; 1980 Elberto ‘El debe’ López.

Algunas referencias importantes sobre el vallenato

‘Historias Paralelas, Sonidos Diferentes’ de Yesid David Sequeda Garrido, presenta interesantes comentarios sobre este tema. Dice del vallenato que, “es uno de los ritmos más conocidos de la música colombiana y el de mayor difusión en el ámbito actual de la industria musical. Señala que su estructura musical comparte con los ritmos afrocaribeños, caracteres y similitudes, sobre todo con el uso de la percusión y la cadencia de los ritmos en su tiempo de composición que, alberga distintos aires”.

Juan Moreno, en ‘Una Mirada a la Historia de la Música Costeña de Acordeón’, Poligramas 32. Universidad del Valle, 2010, señala que, “alejada de las grandes ciudades y practicada en los espacios rurales y pueblitos, en las veladas de los días de paga o la ocasión de los festivales, esta música no era un espectáculo, sino un momento de convivencia, de comunicación, de expresión, de sentimientos amoroso o de amargura; con ella y a través de ella, los medios expresivos llegaban a canonización, se ponía en pie una leyenda, se fijaba la memoria de un hecho, un chisme se propagaba”.

Sobre su conformación histórica, dice Egberto Bermúdez, citado por Juan Moreno, en el escrito antes citado: “Es semejante a la de muchos de los estilos musicales urbanos y populares del Caribe y América Latina y comprende varios procesos. El principal fue la absorción de tradiciones marginales africanas, en estilos musicales nuevos. En segundo lugar, está la adaptación de sus pautas (en general ligadas al

ritual) a los contextos cristianos, especialmente los festivos. Finalmente, todo esto se complementa con la adopción de instrumentos y estructuras musicales de otras tradiciones musicales (principalmente, las europeas de canto y baile). Uno de los aspectos más importantes en estos procesos, es la participación de los productos de las industrias discográficas y de la radiodifusión...”.

Los inicios del vallenato, se ubican dentro del marco de una sociedad predominantemente rural, por los años de las últimas décadas del siglo XIX y primeras del siglo XX, en espacios en donde cantos de vaquerías, ritos de chandé, cumbia y bailes de raíz indígena y campesina, eran parte de la tradición musical del Magdalena. (‘Historias Paralelas, Sonidos Diferentes’. Yesid David Sequeda Garrido). Aparte de lo anterior, la referencia señala como de gran estímulo a la música vallenata, la circunstancia de la creación en 1967 del departamento del Cesar, separado del departamento de Magdalena.

Egberto Bermúdez, profesor de la Universidad Nacional, para la revista Ensayos, Historia y Teoría del Arte, Vol. IX, No. 9 de 2004, elaboró un escrito que lo llamó ‘Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica’, partiendo de lo que era el vallenato al momento del artículo, con una vigencia nacional e internacional y de ser el que mayor atención recibe por parte de la industria musical y los medios de comunicación. Habla de cómo Emiro De Lima (1888-1972), fue el autor en 1942 de los primeros estudios musicológicos de la costa Atlántica. De Lima, pianista y compositor curazoleño, residente en Barranquilla, realizó diferentes estudios sobre sus géneros, estilos e instrumentos musicales.

También en 1948, Gnecco Rangel Pava, escritor musical de la región, publica ‘Aires Guamalenses’. Edición Kelly. Bogotá, una obra sobre las tradiciones musicales del Guamal, Magdalena, donde se transcriben las partituras del son, merengue y puya.

Un punto que nos resulta importante destacar de la parte africana del vallenato, es lo referente de ser como el calypso de Trinidad, de una temática tópica, humorística, anecdótica, satírica y de alto contenido social, situación que se presenta igualmente en Martinica con el ‘derision song’, en Cuba y Puerto Rico con la plena y en Haití con el ‘chant point’ con sus cantos de recriminación, insulto, crítica y desafío. Esto

pudo llegar a los músicos del Caribe colombiano a través de trabajadores de esos países, en especial en la zona bananera, entre 1910 y 1930 (Egberto Bermúdez).

También encontramos que el vallenato en Colombia, se asemeja en los duelos o enfrentamientos poéticos cantados, con el ‘picong’ de Trinidad y el ‘pike’ de las islas Granadinas. Además, es común en el vallenato que, durante las celebraciones religiosas, en las parrandas, “el grupo de cantantes e instrumentistas, vayan de casa en casa, ofreciendo la interpretación de sus cantos, música y baile, a cambio de bebida y comida, como sucede en Jamaica, Trinidad, islas Granadinas, Honduras, Panamá y las islas Canarias.

Sobre el acordeón, nos recuerda el autor, que se habla de él por primera vez en la costa del Caribe colombiana, en especial Santa Marta en 1869. En Riohacha es conocido en 1893, junto a la guacharaca y el tambor o caja, constituyendo “el conjunto musical que proporcionaba la música de la cumbiamba”, que era el principal baile de los sectores bajos de la población. Los acordeones conocidos a finales del siglo XIX, eran los franceses y los alemanes, con una hilera de palancas (o botones) y dos teclas (palancas) de bajos.

En 1930, la fábrica Hohner que solo fabricaba armónicas o sinfonías, comenzó a fabricar acordeones. Los más usados en el vallenato desde los años 60 del siglo pasado, según nuestra fuente son, “los conocidos en la región como dos coronas y tres coronas, que corresponden a los modelos Corona II y Corona III de la fábrica Hohner. Estos instrumentos tienen 2 o 3 lengüetas, por cada una de las notas del teclado melódico y en varias afinaciones”.

Algo que llama poderosamente la atención es la afirmación que hace Egberto Bermúdez, en relación con la guacharaca, carrasca o charrasca que es un instrumento de origen africano, porque no hay documentación que pueda vincular este tipo de instrumentos con las tradiciones musicales indígenas del Caribe y América del Sur. Estos instrumentos de frotación, los llaman guayo, güira, güiro, rallo, gragé, reo-reo, en países como Cuba, Puerto Rico, República Dominicana, Dominica, Haití y Brasil. Como lo habíamos dicho, en Colombia lo llamaron guacharaca, también aceptado con ese nombre en el Estado Zulia de Venezuela

y en Panamá. En Bolivia, entre las comunidades afrolatinas, se llama guancha y todavía se usan tambores percutidos con las manos, en rituales y festivos.

Se menciona que desde los años de 1860 se usaban en los pueblos afrocolombianos. Eran usados en 1930 con los tambores como los únicos instrumentos en la danza del Congo Grande y con el acordeón era de las danzas del Gallinazo, de los Diablos y de la danza del Paloteo, en los carnavales de Barranquilla.

Los juglares

Consideramos en este espacio, algunos datos biográficos de los llamados juglares del vallenato, rindiendo un pequeño homenaje a todos esos personajes que recorrieron a pie y en burro los caminos más recónditos del antiguo departamento del Magdalena, recibiendo a cambio el reconocimiento y la gloria del folclor.

Francisco Moscote Guerra

‘Francisco el Hombre, juglar y leyenda’, con el anterior título, Sebastián Rincón Tristancho, bajo mincultura.gov.co, señaló:

“Un hombre cabalga solo en la noche después de una fiesta. Con gran habilidad toca en acordeón canciones de amor y de risa. En la mitad del camino parece que el aire le devuelve los sonidos, como si se tratara de un eco. El hombre toca más fuerte, más veloz, pero el aire parece traer sonidos mejor elaborados. No se trata del eco. Sale de la obscuridad un acordeonista fantasmagórico, de cinco metros de alto, sobre un caballo de proporciones fastuosas. Es el diablo, que lo reta a un duelo. Al hombre, erizado, se le ocurre la idea valiente de cantarle el credo al revés y con esto la presencia demoníaca desaparece”.

Así relata este autor la leyenda de Francisco el Hombre, que hace parte del folclor del Caribe colombiano, proveniente de finales del siglo XIX y principios del XX, acerca de Francisco Moscote Guerra, quien era un juglar y acordeonista de esa época. Tanta es su importancia que Gabriel García Márquez en su novela cumbre *‘Cien Años de Soledad’* le incluye, en la misión de ser el juglar que comunicaba las noticias

más importantes entre los pueblos de la región de La Ciénaga:

“Meses después volvió Francisco el Hombre, un anciano trotamundos de casi 200 años que pasaba con frecuencia por Macondo, divulgando las canciones compuestas por él mismo. En ellas Francisco el Hombre relataba con detalles minuciosos, las noticias ocurridas en los pueblos de su itinerario, desde Manaure hasta los confines de La Ciénaga, de modo que, si alguien tenía un recado que mandar, le pagaba dos centavos, para que lo incluyera en su repertorio”



Francisco Moscote Guerra

El diablo, regresando al tema inicial, se presenta cuando sale de la obscuridad diciendo:

“Yo vengo de tierra lejana/ yo soy un diablo desatado/ prepárate Francisco el Hombre/ que te tengo acorralao/ Y esto le responde Francisco/ muy diablo puedes se’/ no me tienes acorralao/ por ser un diablo desatao/ te canto el credo al reve’/.

Francisco el Hombre regresaba a su pueblo, luego de una parranda, cuando abrió su acordeón y entona sus melodías. Pero de pronto escuchó una respuesta a su música, era otro hombre que hacía sonar su acordeón. Francisco el Hombre no se amilanó, aceptó el desafío y tocó otra pieza. El misterioso acordeonista no se demoró en contestar el reto y es así como interpreta una melodía que era mejor que la anterior. Continúa la leyenda diciendo que Francisco el Hombre, fue a conocer

a su oponente y con gran sorpresa, se dio cuenta que era el propio diablo. Fue allí cuando al verse derrotado, recurrió a tocar el credo al revés, “con lo cual hizo que el maligno desapareciera junto con las tinieblas, que, impedían que la luna iluminara el camino” (Fuente citada).

Esta leyenda, es referida por varios escritores vallenatos, tales como Quiroz Otero, 1983 y Mejía Duque, 2001, como uno de los episodios narrativos más representativos del folclor regional, entre todos los vallenatos. Todos reconocen a Francisco Moscote Guerra, como el primer juglar de la música de acordeón y por lo tanto autor de muchos versos y canciones de la música vallenata.

Mucha discusión genera el enfrentamiento musical con el diablo. Las versiones, como lo vimos, traen elementos comunes. La lucha entre el bien y el mal; la aparición de elementos religiosos, como la oración del credo, el diablo; y además la presencia del juglar, el acordeón y la zona rural. En cuanto al hombre, se habla de Francisco Moscote Guerra nacido en 1849, en una población llamada Galán, cerca de Riohacha, en la Guajira.

Esas leyendas eran usadas desde los primeros tiempos de la humanidad. Se puede citar como ejemplo, la de Marsias, sátiro de Frigia, que, según la mitología, tocaba como maestro la flauta mágica de Atenea y debió enfrentarse en duelo musical con Apolo y al no ser capaz de tocar la melodía al revés, fue desollado vivo por el Dios.

Otro ejemplo, más cercano geográficamente, es el relato de Juan Harvey Caicedo, la historia de Florentino con el diablo, experto en trova llanera. Ese duelo lo gana Florentino aprovechando su gran habilidad.

Semejanza también se presenta con el caso estadounidense, descrito en la canción *The devil went down to Georgia*, el cual es la historia de un niño violinista llamado Johnny, a quien el diablo descubre. Como el diablo necesitaba un alma con urgencia, le ofrece un violín de oro si lo vencía tocando el instrumento, pero si perdía, debía entregarle el alma. El ganador fue Johnny y el diablo le dejó un violín dorado a sus pies, desapareciendo del lugar.

Existe una leyenda costarricense, llamada *El diablo del puente de pie-*

dra, la cual habla de un campesino que promete vender su alma al diablo, si este le construye un puente, para pasar por un río, con la condición de que lo acabe antes de que cante un gallo. El campesino muy astuto, sacó de su carretilla unos gallos y, cuando le faltaba una piedra al diablo para terminar su construcción, dio varios puntapiés a las aves, hasta que una de ellas cantó, justo antes de perder su apuesta.

Se cita igualmente, la incluida en la obra *A la Diestra de Dios Padre*, de nuestro escritor Tomás Carrasquilla con el personaje Peralta, quien logra ganarle más de treinta mil millones de almas, en el mismo infierno, amén de manipular a la muerte.

Regresando a Francisco el Hombre, la tradición oral, mantiene a ese personaje de la región. Era de fisonomía afro de alta estatura, de una edad centenaria y una larga descendencia. Walter Vides, citado por nuestra fuente, supone como descendientes de Francisco Moscote Guerra a las familias residentes en Machobayo de apellidos Camargo, Moscote, Amaya, Rodríguez, Pinto, Medina, Duarte y Mac Daniel.

Ernesto McCausland, recientemente fallecido, entrevistó en alguna oportunidad a Etelvina Machado, residente en Machobayo y nieta de Francisco, quien le relató:

“Cuentan que tres días antes de morir, Francisco pidió una tabla. Empezó a tocarla como si fuera un acordeón. Después pidió un machete y empezó a dar machetazos al aire. Pidió que le trajeran un saco y que lo acostaran en el piso. Buscaron una estera y lo acostaron y comenzó a agonizar. En la diestra de Dios padre. Al rato apareció una culebra al lado de él, llena de candela, como si la hubieran prendido con gasolina y empezó a arrastrarse por su cuerpo. La casa era de palma y todos salieron por temor a un incendio; pero su nieta se devolvió; no quería dejar solo a su abuelo. Al entrar en la casa ya no estaba la culebra y Francisco el Hombre, había muerto.

Su apariencia física, parcialmente descrita, es complementado por Elías Moscote quien lo describe: “Mi abuelo Francisco Moscote medía casi uno con ochenta; fue un hombre bien hecho. Siempre vistió bien y le gustaba estar perfumado. Andaba siempre con su sombrero alón. Él me decía: ¡Vea mijo! Pá conseguir mujeres no hay que tener plata,

sino vestir bien, porque a las mujeres les gusta, es lo que usted lleva puesto. (Fuente citada).

Algún ejemplo de canciones atribuidas a Francisco el Hombre, es la puya Chenchá que, dice:

Hortensia me dijo a mí: No es este el tiempo pasado/ desprecio a Francisco el Hombre/ por querer a Lucas ya casado/ Hortensia me dijo a mí/ que iba a quere´a un panelero/. Ella se quedó esperando/ la miel pa´los buñuelos/ porque tuvo que acostarse/ en una cama que todos tenemos/.

Otro ejemplo es el canto del amor, **El amor amor**, copla del folclor vallenato, con repentinas ocurrencias sobre el acontecer diario, atribuida a Francisco el Hombre, con un punto central al ser vencedor a la muerte, por el amor. Más adelante nos ocuparemos de su origen:

Este es el amor amor/ el amor que me divierte/ cuando estoy enamorado/ no me acuerdo de la muerte/

La canción **La puerca mona**:

Mataron a mi puerca mona/ era de Francisco el Hombre/ ya que mataron a mi puerca/ guárdenme los chicharrones/. Me fui para Machobayo, de vuelta de Cueva honda/ ese aguacero tan grande/ y esa puerca tan hedionda/ Chema Rojas y Salomón/ son amigos indolentes/ que mataron la puerca/. Y la enterraron como gente/ yo estaba tranquilo en treinta/ y me mandaron a llamá/ dos me mataron la puerca y dos me la van a pagar/. Me voy para Camarones/ en busca de un abogado/ que me paguen los lechones/ como si fueran capaos/.

Pero esa leyenda, también pudo ser atribuida a ‘Pacho’ Rada, compositor magdalenense, de quien se dijo era Francisco el Hombre, lo cual ha sido proclamado por su descendencia.

Pero volvamos a Francisco Antonio Moscote Guerra, importante como el que más, en la historia de la música folclórica del Caribe colombiano, personaje del cual, grupos de teatro como La Corporación Cultural Jayechi de Riohacha, lograron llevar a las tablas, con profundas bases

de investigación, la vida de Francisco el Hombre.

Luis Carlos Britto Sierra, fuente de un gran valor, presenta un esquema en poesía de la vida de nuestro músico, así:

Ana Juliana se llamaba/ la mamá de Francisco el Hombre/ el tipo de más renombre y todavía existe su fama/. Él, su acordeón lo tocaba/ con amor y alegría/ el cantaba y se reía/ y la gente se emocionaba/. Galán fue su patria chica/ donde Francisco nació/ y en Machobayo murió/ en una triste casita/. El público lo critica/ y ahí fue su eterno descanso/ allí cayó en el fracaso/ el súper acordeonista/. El tío 'Checame' Moscoso/ era el papá de Francisco/ él fue quien le dio el principio/ y fue músico desde entonces/. Aquel que nada conoce/ no dejará de ignorar/ que él quiso desarrollar/ la música de acordeón/ y formó el primer complot/ con su esencia natural/. Él fue bautizado en Treinta/ en la Iglesia de San Isidro, eso fue en el otro siglo/ estábamos en la inocencia/ cuando entonces no había prensa/ ni tampoco grabación/ hoy hay televisión/ que todo lo representa/ el 19 de noviembre del año 53/ Francisco el Hombre se fue/ para siempre y nunca volver/. El 24 de diciembre/ venía viajando/ cuando tocó con el Diablo/ que la historia lo refiere/. En la ciudad de Riohacha/ fue su primera entrevista/ y en los tendidos Buenavista/ salió y le pidió ranchera/. Francisco en su desconfianza/ no le quiso saludar/ y le rezó un conjuro real/ y Satanás salió en balanza/. La cuna de acordeones/ fue creada en la Guajira/ todavía le damos vivas/ al viejo Francisco el Hombre. Todavía le ponen flores/ en su triste sepultura/ él no fue nacido en cuna, fue un hombre sencillo y pobre/. Francisco nació con el don/ y por él, por el mismo Dios fue amado/ y fue el primer colombiano/ que hizo sonar un acordeón/. El son del amor amor/ lo sacó de su cerebro/ y nos lo dejó de recuerdo/ en esta alegre región/. Galán, es grande tu nombre/ y grande tiene que ser/ porque tú viste nacer/ al viejo Francisco el Hombre/ lo sintió el campo y las flores/ cuando Francisco murió/ y al diablo conquistó con sus grandes oraciones/. Sí, hay músicos de renombre/ no se puede obscurecer/ pero no han podido hacer/ lo que hizo Francisco el Hombre/. Toditos sus seguidores/ quisieron hacerlo igual/ nunca tuvieron lugar/ él solo, ganó renombre/. El tocaba en macho bayo/ Cotoprix, Monguí y Galán /a Los Altos y al Tablazo/ también iba a parrandear/. Era un hombre popular/ de todo el mundo deseado/ le gustaba tomar tragos/ cuando se ponía a tocar/. Son veinte las estrofas/ la historia del viejo Francisco el Hombre/

por autoría del viejo/ Luis Carlos Brito Sierra/ el mello de Galán/.

¿De dónde era Francisco el Hombre? Hoy en día, aún para los mismos colombianos, es desconocido el hablar de la Guajira, una península que es el territorio más septentrional de la América meridional. La baja Guajira, adornada con la majestuosa Sierra Nevada de Santa Marta; la Guajira media, de un clima aceptable y la alta Guajira, la tierra caliente, donde se encuentra la sal y el carbón y donde habitan en rancherías los indígenas wayúu. Esas tierras sufrieron también el ataque de los piratas ingleses, al mando de John de Aquines, el 18 de mayo de 1565, en la ciudad de Nuestra Señora de Los Remedios del Río de la Hacha, para poder vender los esclavos negros, a lo cual, bajo la amenaza de incendiar la ciudad, accedieron las autoridades locales.

Citada por nuestra fuente, africanos de Calabar, Oualata, Tebrus, Malí, Yatenga, Ouagadougou, Gamba, Dagomba, Yoruba, Ife, Benín, Elmina, Nupé, Kororofa, Adamaua, Bornu, Bagironi, Congo, Luanda, N'Dongo, Luba, Kuba, Muni y Fernando Poo, fueron vendidos en la Guajira, siendo sometidos a condiciones inhumanas y hacinados en inmundas barracas. Además de sus creencias y costumbres, trajeron sus instrumentos musicales, los cuales mezclaron con los de los indígenas caribes, arawaks, guanebucanes, zenúes, que, habitaban las tierras del Caribe.

Francisco Antonio Moscote Guerra, era de uno de esos descendientes. Como antes lo hemos enunciado, nació en la población de Galán, que estaba ubicado en el municipio de Riohacha.

Estaba en la comarca que llevaba por un camino que partía desde los dominios de los poderosos curacas (caciques), Euparí, Zazari y Guatapurí, quienes enviaban a sus súbditos guerreros, los intrépidos poponis, buchamás, guanaos, tupes, itolos, chimilas y atankez (kankuacs), hasta las rancherías costeras de Akuoro (Manaure) y de Jaiparepu (bahía Honda), en búsqueda de sal, que las trocaba por productos agrícolas.

Luego del aislamiento impuesto a Riohacha en razón del cólera que dominaba al municipio de Morero, se dirigían a las regiones vecinas como Galán, a donde se desplazó José del Carmen 'Checame' Moscote y Ana Juliana Guerra en el año 1849, estando esta última embarazada,

quien probablemente dio a luz el 9 de marzo de ese año, a Francisco Antonio Moscote Guerra, el día de Santa Francisca, lo cual concuerda con la costumbre de darle como nombre al recién nacido, el del santo del día de nacimiento.

El pueblo tenía condiciones mínimas para vivir, además de la imposibilidad para ir a la escuela de educación básica primaria.

Un dato curioso, es el referente a la partida de bautismo de Francisco, lo cual atribuyeron los historiadores, al hecho de que siendo bautizado en Tomarrazón, ese sitio y la parroquia de Moreno, fueron arrasados en las guerras civiles de nuestro país, en especial la de 1886.

A pesar de ser pobres, los padres de Francisco pudieron en 1852 comprar un acordeón, en el almacén de Donato Pugliesse en Riohacha. Al salir en burro (era el transporte utilizado), cantaba canciones que eran de su invención.



El rey del acordeón

“Yo recuerdo que por varias veces le oí decir a mi mamá, que Francisco Moscote el Hombre, cuando estaba ‘pelao’, le llevaba la comida y el agua a su papá al monte y desde que salía de su casa, iba en su burro cantando canciones inventadas por él (Fuente citada), y allí se decía: “Ese hijo de ‘Checame’ es el Hombre”.

Su padre no le permitió tocar el acordeón y fue cuando era mayor que

lo pudo hacer. Al respecto se decía: Francisco Moscote de ‘pelao’, después que ‘Checame’ se iba para el monte, se metía en el cuarto y pasaba horas sentado en el piso contemplando el acordeón que colgaba en la parte alta de un rincón (Fuente citada, Pág. 66).

Riohacha, era el centro del comercio por ser puerto libre, lo cual permitía el ingreso de cualquier tipo de mercancía, incluido el acordeón, “tornillo e máquina”, como se le denominaba y que se convirtió en el principal instrumento en las parrandas de fin de semana, junto con el tambor, la timba y el sonajero (guacharaca).

Allí, en las parrandas, se cantaban crónicas sobre los hechos ocurridos en el pueblo o en la comarca, se improvisaban versos sobre los amores, los chismes, movimientos de terneros, a las mujeres que no amaban o a las que se dejaban amar.

Francisco, que contaba con la oposición de su padre, recibía la complacencia de su madre, que le permitía que su hijo lo manipulara hasta que, en una oportunidad, el padre que estaba en una parranda, pidió el acordeón y Francisco Antonio acompañó al peón que lo debía llevar, tocando el acordeón. Su padre al ser informado por esa persona, le permitió a Francisco que tocara, a lo cual interpretó una cumbia, luego una puya y un merengue, haciéndolo de manera excepcional.

¿Y cómo era físicamente Francisco el Hombre? Ya lo dijimos y agregamos: Se dice que a los 22 años de edad, Francisco Moscote, el Hombre, era un joven espigado, enjuto; su rostro magro le daba un aspecto de tener más edad; su nariz casi fileña, con sus fosas poco pronunciadas, le sumaba mayor belleza masculina; su cabello, sin ser absolutamente “alcuzcuz”, identificaba su linaje africano; su cuerpo, aún su enjutez, era vigoroso y fuerte; sus ojos negros y vivaces, expresaban su innata inteligencia que, nunca pulió porque creció, envejeció y murió iletrado, sin embargo, poseyó fáciles recursos intelectuales para la improvisación o repentismo, la armonización y la musicalidad de versos, que cantaba acompañándolos con las notas que le sacaba al acordeón. Ello despertaba la admiración de las mujeres ante él.

Casi de manera unánime en la Guajira se señalaba que Francisco Moscote, el Hombre, fue el primero y magistral ejecutor del acordeón en la

provincia de Padilla, alcanzando la cima de la fama, declarándose el mejor acordeonista y verseador de toda la historia, siendo el exponente fiel del legado genético de sus ancestros africanos, por crear música y canto de acuerdo a sus medios.

Francisco el Hombre cantaba y eso lo hizo sobresalir por encima de los demás hombres de su linaje afrodescendiente, quienes, por la exquisitez para ejecutar el acordeón, lo idealizaron hasta convertirlo en un personaje de leyenda, haciendo menos amarga la cotidianidad.

Además, Francisco el Hombre, desató entre los afroguajiros, quienes, identificados con él, crearon ese sentimiento hacia todo lo que significaba elogiar a Francisco el Hombre, como prototipo de su etnia y se podía alcanzar grandes logros musicales.

Se hablaba que a diferencia de los demás campesinos cuya vida transcurría solo con bombos y tambores, Francisco Antonio Moscote Guerra, interpretaba un instrumento musical extranjero, era apetecido por las mujeres a quienes, no necesitaba seducirlas, porque bastaba un piropo musicalizado, para que ellas se le insinuaran, prendidas de la música que tocaba y cantaba con voz que, no era precisamente la de un buen trovador. También les atraía a las mujeres su elegante forma de vestir y el aroma del perfume que usaba.

Sin embargo, las clases dominantes y la incipiente burguesía de Riohacha, Valledupar, Santa Marta, Barranquilla y Cartagena, rechazaban totalmente la música de acordeón que Francisco Moscote, el Hombre, esparcía, contrario al influjo de la cultura musical clásica que, creía poseer, unido al proletariado que también la rechazaba, porque la tildaban de música de “corabiles” por su origen cimarrón campesino y por el influjo de la música cubana que, se escuchaba. Pero poco a poco el acordeón de Francisco el Hombre se fue imponiendo, y dejando en el olvido a los guitarristas, que interpretaban la música de moda en esas regiones.

Era desbordado el entusiasmo que provocaba Francisco el Hombre, a tal punto que nuestra fuente nos dice: “La noche en el poblado donde se encontraba tocando y parrandeando Francisco Moscote, el Hombre, se tornaba en jolgorio colectivo, con profusa ingestión de chirrinche y

de otros licores; a la postre, terminaba en derroche de sensualismo, bajo el estímulo de la ingesta de ron basto y también por el clima del Caribe que, después de la media noche, incitaba a los encuentros sexuales, en los que, como una paradoja, no participaba Francisco Moscote el Hombre, porque aunque tenía admiradoras a granel, no tenía todavía mujer con quien compartir sus ansias lúbricas; además, era el último en retirarse de la parranda, cansado y más borracho que sobrio, porque era él quien amenizaba la parranda (Fuente citada).

Pero a Francisco el Hombre, en su original forma de vida, siempre dedicadas a la parranda, sin tener un lugar fijo, la vida que hacía no le importaba en organizarse con una mujer estable por largo tiempo, a pesar de lo cual tuvo cuatro mujeres con unión marital temporal, que fueron: Rosa Cuadrado, con quien tuvo una hija llamada Lorenza y con quien tuvo poco tiempo de unión, porque alternaba con Juana Córdoba de Machobayo, sin que tuviera hijos; luego estuvo con Teresa o Tere Levette, de Tomarrazón, con quien tuvo 2 hijos José del Carmen y una niña llamada Isabel. La cuarta y última fue Carmen Amaya, de Galán, con quien no tuvo hijos.

Esto dio origen a un verso que decía: “Francisco Moscote, llamado el Hombre, fue una especie de mensajero y su estadía en los pueblos, para dar los mensajes, era corta. Cuando llegaba a un pueblo a parrandear, era a parrandear y a eso se dedicaba los días que duraba en él, tocando su acordeón y bebiendo ron con sus amigos. Quizá por eso no tuvo muchos hijos, pues solo tuvo tres, a pesar de que vivió con cuatro mujeres”.

Sus padres por la guerra civil que llegó a Riohacha llamada “la guerrita de Marcos Serrano”, se desplazaron hacia el poblado de Moreno, que, en 1896, por la grave enfermedad de la madre, hizo que Francisco el Hombre se dirigiera a ese lugar, para tratar de atender a su madre, en medio de las limitaciones existentes, porque solo se trataba los enfermos con remedios tradicionales, a pesar de lo cual, en los primeros días de 1897 murió Ana Juliana.

Al quedar viudo su padre, éste, se encerró en su casa, sin salir, no volvió a tomar trago ni a trabajar sus tierras, las cuales quedaron abandonadas, pues Francisco Antonio se fue para Palmar de María. Lue-

go de unos meses, volvió Francisco Antonio, encontrando a su padre en condiciones precarias de salud. Se dedicó a atenderlo y a hacer lo mismo con las tierras de su propiedad, hasta lograr una situación aceptable, ante lo cual, se fue nuevamente de su lugar natal. José del Carmen ‘Checame’ Moscote de 90 años, murió en esos caminos, por noviembre de 1901.

Por esos años de guerra, a Francisco Antonio Moscote Guerra, se le señalaba como del partido conservador, seguidor del general Juan Manuel Iguarán Reither, jefe civil y militar de la Provincia de Padilla.

Igualmente, se daba por sentado que fue el creador de la música de acordeón y de la esencia folclórica que la identifica, con una fascinante dicotomía que leyó a sus epígonos, pues de Francisco Moscote, el Hombre, surgieron los cantos generales y los cantos de comunicación. Los primeros son los que hablan de los amores, de las mujeres que se llenan de amor y de las refractarias al amor. Los segundos, hablan de la tierra, de las costumbres y vivencias de los pueblos, de los paisajes del Caribe colombiano, de las penas y alegrías de las gentes de la comarca (Fuente citada, pág. 137/138).

Nuestra fuente responde ahora al porqué, se llama música vallenata, contrariando al criterio que define su razón de ser música del Valle, como se conocía coloquialmente a Valledupar.

Dice entonces: “En el pasado, por las tierras de lo que era la provincia de Valledupar existía un insecto, cuya picadura provocaba un pertinaz escozor que, por la insistente rascadura, producía manchas de color blanco, a consecuencia de la despigmentación del sector de la piel, donde picaba el insecto. A las personas que presentaban este fenómeno dérmico, se les llamaba “vallenatos” y como era la comarca donde está Valledupar, había muchas personas con esa alteración del color de la piel.

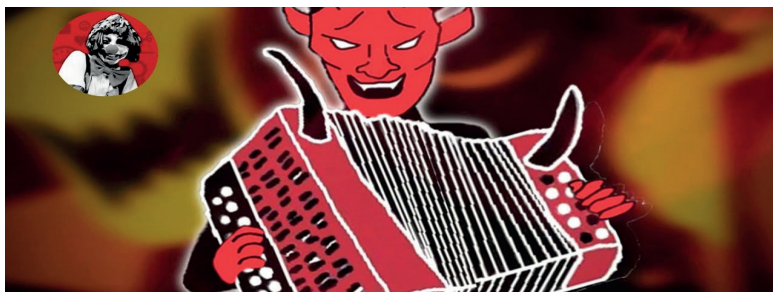
Otra teoría, citada por nuestra fuente igualmente, da cuenta que existió un paseo del fonsequero José María ‘Chema’ Gómez en los años 40, de título Compae Chipuco, donde en su segunda estrofa hacía mención de ser vallenato de verdad. Luego de ello, los conjuntos con acordeón se llamaban conjuntos de música vallenata.

Entre las canciones que en ese momento se destacaban estaba el paseo El amor amor, cuya paternidad es pretendida por varios autores. Como hoy en día, sigue el tema en discusión, traemos varias versiones:

Unos cuentan que del sur de lo que hoy es La Guajira (la provincia), llegaba a la región el acordeonero José Dolores Brito de Lagunetas (Barranca) y los mayores, por haberlo dado a conocer, le atribuyen la autoría del canto El amor amor que, servía para abrir las fiestas y desarrollar las épicas contiendas de música en piquerías.

Otros dicen que es de Cristóbal Paso que, compuso esa parranda antes de aprender a tocar acordeón.

Los ‘vallenatos’, dicen que, es de Francisco Moscote, pero parece no ser cierto, porque la parranda nació por los lados de Plato, Tenerife y Chivolo, y los ‘vallenatos’ no conocían este aire (Fuente citada, pág. 148).



El acordeón del diablo

Sin embargo, El amor amor, es una especie de himno de guerra que cantaban los soldados de una División del Real Ejército Español, al mando de los generales Francisco Javier Castaño y del suizo al servicio de España, Teodoro Reding cuando, el 19 de junio de 1808 se enfrentaron en Bailén, provincia de Jaen, España, al ejército francés bajo el mando del general Pierre Antonio Dupont de Létang, a quienes derrotaron. A los vencedores pertenecía el suboficial Pablo Morillo, nombrado luego teniente coronel. Pablo Morillo quien, comandó más tarde en nuestro país las tropas que vinieron a la reconquista de nuestra patria y los soldados a su mando cantaban El amor amor, como forma de darse valentía, por cuanto sus estrofas se referían al amor a la patria, cuando se enfrentaban a los nuestros.

Más tarde, los soldados del partido liberal lo cantaron durante la Guerra de los Mil Días, así: Este es el amor amor, el amor que me divierte/ cuando me lanzo al combate/ no me acuerdo de la muerte.

Pero es nuestra fuente, pág. 152, la que habla de cómo es traído a Riohacha. Lo cantaron los conservadores, comandados por Pedro Nel Ospina y Juan Manuel Iguarán, al desembarcar para desalojar las tropas del general Juan de la Rosa Gómez. De allí se extendió por toda la Guajira. Fue tal vez recogido y aumentado sus versos por Francisco Moscote, hasta llegar a lo afirmado por la tradición de que la cantó en Machobayo, Tomarrazón, Cotoprix, Barbacoas, Palmar de María, Galán y El Tablazo diciendo:

Este es amor, amor/ el amor que me divierte/ cuando estoy enamorado/ no me acuerdo de la muerte/. Me dijiste que era firme, como la palma de su tiempo/ si la palma fuera firme/ no la batuquerá el viento/.

La canción fue interpretada por un conjunto de música de acordeón bajo la dirección de Luis Enrique Martínez Argote, llamado “Conjunto Lírico Vallenato”.

Regresando al tema tal vez más importante de Francisco el Hombre, como es su duelo con el diablo. Ubicamos a Francisco saliendo de Riohacha en las horas de la tarde. Iba ensayando porque el día 24, víspera de navidad, debía tocar en Galán. De pronto comenzó a escuchar las notas de un acordeón, ejecutado con maestría poco común y que rápidamente se vino acercando a él. La obscuridad de la noche no permitió que Francisco viera la figura del desconocido contendor que, lo retaba tocando el son de El amor amor, en la forma que solo él y José Dolores Brito sabían interpretarlo.

Pero faltaba una versión distinta a la de Francisco el Hombre y José Dolores Brito. Se trata de que, en la propia provincia de Valledupar, crearon su propio Francisco el Hombre, acreditándosela a Pedro Nolasco Martínez, narrada así:

El encuentro ocurrió en un lunes por la mañana, cuando Nolasco venía de tocar de El paso y viajaba para Chimichagua, por el camino de La

Ceibita. Sonaba su acordeón sobre su burro y al cruzar por un rastrojo, escuchó el sonido magnifico de otro músico. Nolasco sabía que él era el mejor sobre la tierra, de manera que apresuró el paso y se trenzó en arriesgado duelo con el forastero que lo había incitado. Una pieza tocó y con otra respondió el maligno y las melodías se fueron intercalando. Sabiéndose perdido Nolasco recordó que el diablo temía a las oraciones, comenzó entonces la improvisación, en la que utilizó como letra el texto del Credo al revés. Lucifer huyó al instante, desconcertado.

Volvemos a Francisco el Hombre, trayendo a cuento, la anécdota sobre el anillo que solía llevar el acordeonero, en uno de los dedos de su mano izquierda y que lo hacía tocar el acordeón de una manera mágica, siempre y cuando no durmiera en una hamaca, porque perdía la habilidad para tocar el acordeón y la facultad de inspirarse para crear versos y cantos.

Cuando perdió por la artritis la habilidad para ejecutar el acordeón, la gente decía que era porque había perdido su sortija que, se la había quitado del dedo una mujer, mientras dormía una borrachera.

Luego de tanto tiempo de haber andado por todos los pueblos, se radicó en Machobayo, donde vivía su hija Chave Levette Moscote.

Nota del Autor: Existió una costumbre de colocar primero el apellido de la madre y luego la del padre, como en este caso.

A continuación, viene este otro episodio, poniendo fin a la contada por todos los pueblos sobre Francisco el Hombre:

Venía un hombre desconocido por el camino de Rincón Hondo y le dijo: Epa, Francisco el Hombre ¿Te recogiste o todavía picas? A lo cual respondió: ¿Vea compa, todavía pico y canto, oyó? El hombre entonces le contestó: Entonces, vamos a echarnos una piqueria pue'. Entregándole una pimpina de ron, para que tomara un trago, para entrar en tono. (Fuente citada, pág. 201).

Una testigo de la situación se refirió al tema: Tenía yo como quince años de edad, allí por 1935, cuando llegó a Machobayo, un hombre de la zona de Rincón Hondo y desafió a Francisco el Hombre, a una

piqueria y después de cinco horas de tocar y cantar piques los dos, dejó a Francisco Moscote vencido, tan vencido, que estuvo sin poderse mover en la mitad de la calle, asoleándose hasta el resto de tarde. ¡Yo vi esa piqueria! Luego de 4 días de encierro voluntario, sumido en la melancolía y el llanto, sin comer alimento, Francisco el Hombre, no se bañaba, ni vestía, le dio sarna.

Murió el 19 de noviembre de 1935. Era tan pobre que William Loaiza pagó su entierro.

Luis Pitre

Uno de los juglares vallenatos, lo fue Luis Pitre, a quien larazonvallenata.com y autoría de Juan Cataño Bracho, le dedica la siguiente frase, al hablar de su grandeza como vallenato: “Con Pitre no hay quien pueda, con Pitre no hay quien se meta, la mujer que quiere a Pitre, no se pone pantaleta”. Así comienza la remembranza sobre el cantor que nació en Fonseca, en la Guajira colombiana.

Su nieto lo recuerda diciendo: “Hablando sobre el abuelo mío, quien interpretó el acordeón y también la caja que tocan los vallenatos, este señor se casa con varias mujeres y tuvo 36 hijos”.

La música vallenata para los estudiosos, nace en la Guajira, con el acordeón que llega por Riohacha. El padre del juglar Pitre, llegó de las Antillas Holandesas y se llamaba Marten Pitre.

En todas las leyendas de Fonseca que queda a mitad de camino entre Riohacha y Padilla, se dice que el primer juglar que recorrió la vieja provincia de Padilla, el valle de Upar y los pueblos de La Ciénaga, cantando las noticias y amenizando las parrandas al son de su acordeón, fue Roque Pinto, fallecido en su pueblo natal, 1920 (larazonvallenata.com.co).

Igualmente se dice que Luis Pitre, fue quien se enfrentó a Moscote, uno de los llamados ‘Francisco el Hombre’, y que no fue Satanás. Dice la leyenda que Luis Pitre iba con su acordeón en su burro y se tropezó con Francisco el Hombre, y le dijo: “Te voy a tocar primero la caja, pa’-que veas como es que se toca” y la gente cuando tocó el acordeón le

dijo: ¡Te salió el diablo! Esto se hizo popular, por cuanto Pitre era negro y por su color las personas lo llamaron ‘El diablo’” (Fuente citada).

Poco es lo que se sabe de Luis Pitre y se señala que, si no hubiera sido por Carlos Huertas, en su canto El cantor de Fonseca, donde lo menciona entre los acordeoneros de más renombre, estaría en el anonimato. También es mencionado en una canción de Luis Francisco Mendoza llamada Festival vallenato, que interpretaba Nelson Henríquez que dice: “Bastante lamentable que en este festival no se haya mencionado el nombre de Luis Pitre, quien, con Francisco el Hombre, vinieron a formar el sentir del acordeón, la historia así lo dice”.

Carlos Huertas en Tierra de cantores, dice: ¡Hoy se encuentran los retoños de viejos compositores! ¡Surgirán composiciones como frutos en otoño! Y en este nuevo retoño, por lo que se trata y dice, el recuerdo es de Luis Pitre. Luis en lontananza, crecerá con la esperanza de un pueblo que lucha y vive.

Todos se quejan de que, salvo la tradición oral, es poco lo que se sabe de Luis Pitre (1868-1948), autor de los versos con los que hicieron su recuerdo.

Claudia Patricia López, en su escrito ‘Que toque Pitre’, del 12 de agosto de 2018 para HSB.noticias.com, trae la mención del libro ‘Cultura Vallenata: ¡Origen, Teoría y Pruebas’, 1992, de Tomás Darío Gutiérrez, donde uno de los 70 hijos de Pitre afirma que, “su padre interpretaba únicamente puya y merengue, debido a que eran los únicos aires tocados en la época” y recalca el autor que es una de las pocas pruebas fehacientes de la existencia del juglar!

Consuelo Araujo Noguera también lo menciona en su libro ‘Vallenatología’, 1973, al afirmar que, “Pitre hace parte de la segunda generación de hacedores, de los que se tenga memoria en el vallenato”. Solo se menciona el probable año de nacimiento, 1868 y el de fallecimiento, 1948, es lo que se sabe a este respecto, del juglar.

Francisco ‘Pacho’ Rada

Nació el 11 de mayo de 1907 en Plato, Magdalena y murió el 17 de abril

de 2003 en Santa Marta. Tomado del vallenato.com.co, fue nacido en la finca Los Veranillos, cerca de Plato, Magdalena, siendo sus padres Alberto Constantino Rada Ballesta y María Gregoria Batista Villarreal. En la finca, nacieron los 3 hijos de Alberto Constantino, entre los cuales está Francisco Manuel ('Pacho' Rada). Su padre fue uno de los primeros acordeonistas de la zona y tocaba con una gran maestría La chenchá. Su madre murió cuando él tenía 3 años y su padre tenía 20 años. Su familia materna era de los cultivadores del vallenato, por donde fue recogida su vocación por el ritmo.



Pacho Rada

Desde los 4 años y a escondidas de sus padres, aprendió a tocar el acordeón, el cual ejecutaba especialmente para las fiestas de San Martín de Loba. Cuando su padre le oyó interpretar La chenchá, se convirtió junto a su tío Manuel Rada, en uno de los principales seguidores. A los 7 años compone El toro Tutencame.

Su tío Manuel, lo llamó 'Francisco el Hombre' cuando tenía 9 años, por la gran maestría de la que hacía gala para tocar el acordeón. Cuando tenía 16 años, se fue a la montaña a perseguir el tigre que se comía los cerdos que cuidaba su padre (Raúl Ospino Rangel. Historias del Magdalena.blogspot.com).

Es famosa la nota que hizo cuando lo llamaron 'Francisco el Hombre', sobre la cual compone un merengue que dice:

Señores, yo soy Francisco el Hombre/ así lo dice Manuelito/ me llaman Francisco el Hombre/ y también el muchachito/. Yo soy Francisco el Hombre/ y también el muchachito/ yo soy el Rada Francisco/ conózcame por mi nombre/ yo soy el Francisco Rada.

Fue muy pobre a falta de oportunidades, pues era analfabeta. Solo a los 80 años, aprendió a escribir su nombre, cuando el INEM de Cartagena le dio el título de Bachiller Honoris Causa.

Se casó con Manuela Oviedo, tuvo 3 hijos, manteniendo su hogar hasta que ella murió. Vivió y murió pobre en el barrio invadido llamado La Paz, en Santa Marta. Su sustento fue derivado de oficios varios como, agricultor, chalán, domador de bestias, ponedor de bálsamos y corralero (elvallenato.com).

Su fama empieza desde 1930, cuando hizo una grabación para el sello Curro de Cartagena y llegó a ser Rey Vallenato vitalicio, como padre de la dinastía de los Radas, en el Festival de la Leyenda Vallenata, en el año 1999.

Aparte de Colombia, tocó en Venezuela. Sus más recordadas canciones son: La lira plateña, Cipote lulo, El botón de oro y El tigre de la montaña, por el cual se le denominó el Rey del Son. Compuso también Abraham con la botella que es pieza a interpretar en los festivales vallenatos. Se le considera como el creador del ritmo son vallenato.

Siguiendo con su leyenda como, Francisco el Hombre que se hace más popular por sus afirmaciones, se dice que luego de tocar en Vija-gual por varios días, regresa a su casa. A eso de las once de la noche, escuchó un acordeón que interpretaba un son. Pensó que era alguno de sus alumnos y se bajó del burro, se tomó un trago de ron y tocó una melodía de su inspiración. Cuando ya terminaba la pieza, escuchó otro son, por lo que el maestro entró en pánico, porque además no veía a nadie, solo se oía su música.

Juancho Polo Valencia siempre lo reconoció como el verdadero Francisco el Hombre. En su creación, Lo dijo Juancho, en ritmo de puya lo sostiene.

Francisco Rada Ortiz, hijo del juglar en su libro 'Historia de un Pueblo Acordeonero', lo ratifica y además afirma que, desde 1920 'Pacho' Rada era reconocido como Francisco el Hombre.

En 1988 fue el protagonista de la película alemana "El Acordeón del Diablo, historia de Francisco el Hombre.

Tuvo con Hipólita Alvarado 3 hijas, luego con Blanca Rosa Ortiz Zambrano 3 hijos, tiempo después con María Ospino Ospino 4 hijos. Por último, cuando tenía 93 años, casó con la samaria Aida Manjarrés, pero por poco tiempo.

Su hija Pabla Rada Oviedo, lo cuidó en sus últimos días, cuando una virosis lo atacó en el barrio La Paz, falleciendo en un hospital de Santa Marta.

Históricamente se le acredita la creación del ritmo son vallenato, ratificando lo dicho por nuestra fuente: "Desde que nací aprendí los ritmos de son y paseo, que se tocaba en acordeón y eran iguales, nadie los distinguía. Con el correr del tiempo, fui dándome cuenta que el son se escuchaba más bello, cuando se le acompañaba de un solo golpe de bajo, pues de esta forma la melodía se escuchaba con mayor esplendor lírico. La cadencia del son, se aprecia mucho mejor de esta manera que, cuando se acompaña de dos golpes o compases de bajo como ocurre con el paseo".

Grabó en 1936 en Barranquilla: El botón de oro y La sabrosita, en la radio La Voz de la Patria, donde tocó por año y medio, en vivo y en directo, como se dice ahora.

En 1946, la orquesta Emisora Atlántico Jazz Band le graba El tigre de la montaña, que posteriormente grabara la orquesta Saumeth y sus plateños, Abel Antonio Villa y Alfredo Gutiérrez.

En 1947, Guillermo Buitrago le graba Abraham y la botella y en 1974 en discos Fuentes, La lira plateña. Mi compañero y amigo Adolfo González Henríquez en 'Los Estudios sobre Música Popular en el Caribe Colombiano', 2000, trae interesantes comentarios sobre estos temas.

La lira plateña. *Yo tengo amores de lira/ tengo una lira en mi alma/ yo tengo amores de lira/ tengo una lira en mi alma/ por eso es que no tiene calma no tiene descanso en la vida/. Es una lira plateña/ nació en la orilla del río/ tiene bastante zumbio se oye por la tierra ajena/. La lira del negro Pacho está muy bien compartía/ por eso es que vive vagando/ no tiene descanso en la vida/ es una lira plateña/ nació en la orilla del río/ tiene bastante zumbio/ se oye por la tierra ajena/ se oye por la tierra ajena.*

El tigre de la montaña. *No sé si será Zuleta el de este son/ que me anda llamando el tigre de la montaña/ será Morales y su acordeón/ o si será Morales y su acordeón/ si será Morales y su acordeón/ será Morales y su acordeón/ o siempre perdono al que me engaña/. Me andan llamando/ el tigre de la montaña/ tu sí que eres civilizado/ en las ciudades/ tu sí que eres civilizado/ en las ciudades/ Yo siempre perdono al que me engaña/. A mí me gusta dar duro al que no sabe/ oye mi vida/ oye mi ama/ me están llamando/ el tigre de la montaña/. Oye mi vida/ oye mi mayer/ a mí me gusta/ dar al que no sabe/ estos vallenatos/ que se le han metido/ estarme llamado/ el tigre por ofensa/ oye mi vida/ oye mi mayer/ a mí me gusta / dar al que no sabe/ estos vallenatos/ que se le han metido/ estarme llamado el tigre por ofensa/. Ellos deben tener en cuenta/ ellos deben tener en cuenta/ ellos deben tener en cuenta/ a mí me gusta dar duro/ que el tigre nunca tuvo amigos/. Tengo que decirles una cosa/ yo les digo la verdad/ tengo que decirles la verdad/ tengo que darme a respetar/ tengo que darme a respetar/ por aquí y por toda la costa.*

José María ‘Chema’ Gómez

José María ‘Chema’ Gómez Daza, nació en Fonseca, Guajira, el 27 de diciembre de 1907 y murió en el barrio de invasión de Santa Marta llamado Pueblito, a los 95 años de edad de una infección renal.

Llegó a Santa Marta en 1936 y fue odontólogo del Batallón Córdova, lo cual le permitió pensionarse y vivir de ella. Casó con Celia Bermúdez con la cual tuvo 5 hijos.

Entre sus canciones más importantes están Compae Chipuco, El piojo, El indio leguleyo, La cachaca, La perla del Caribe, Amor borracho, Sanjuanera y Fonseca.

El personaje ‘Chipuco’, fue Antonio Guerra Bullones, nacido en el caserío Las Palomas del municipio de San Juan en la Guajira, en 1870 y fallecido en Valledupar en 1967. Se le llamó ‘Chipuco’, porque él transportaba agua en dos calambucos, agua que recogía en el río Guatapurí. Para venderla, el intentaba repetir el sonido del agua en los recipientes, “chipu, chipú”, y por esa razón le dieron ese nombre.

Su hija Carmen ‘La mella’ Guerra Arzuaga, dueña del Hotel Cols Cardones en Valledupar, en entrevista concedida a José Atuesta Mindola para elpilon.com, el 6 de abril de 2005, reconstruye el momento en que José María ‘Chema’ Gómez, persona que era poca conocida en el mundo musical vallenato, va para Valledupar a conocer a ‘Chipuco’. También buscó a Neys Daza con el objeto de que lo llevara a su parcela, a orillas del río Guatapurí, sitio donde ‘Chipuco’ recogía el agua. Existe una tienda museo, a un costado de la Plaza Alfonso López en Valledupar, donde se rinde tributo a la memoria del ‘Chema’ Gómez.



El compae Chipuco. *Viajando para Fonseca/ yo me detuve en Valledupar/ viajando para Fonseca/ yo me detuve en Valledupar/ y allí en la plaza me encontré con un viejito conversón/ y al pasar le pregunté/ oiga compae como se llama usted/. Me llaman compae Chipuco/ y vivo a orillas del río Cesar/ me llaman compae Chipuco/ y vivo a orillas del río Cesar/ soy vallenato de verdad/ tengo las patas bien pintá/ con mi sombrero bien alón/ y pa' remate yo tomo ron/. Me llaman compae Chipuco/ y vivo a orillas del río César/ soy vallenato de verdad/ no creo en cuentos, no creo en na' solamente en Pedro Castro/ en Santo Ecce Homo/ y nada más/. Me llaman compae chipuco/ y vivo a orillas del río cesar/ soy vallenato de verdad/ no creo en cuentos, no creo en ná/ solo creo en Pedro Castro/ Alfonso López y nada más/.*

Lorenzo Morales

Nacido en Guacoche, Cesar, el 19 de junio de 1914, hijo de Epimenio Herrera y Juana Morales. Su pueblo era un antiguo palenque de cimarrones, tierra de alfareros del barro carmesí, inigualables en el arte de hacer tinajas. Allí entre cardonales, transcurrió su niñez escuchando décimas compuestas por su tío Félix, y persiguiendo los turpiales guacocheros, famosos por su peculiar habilidad para memorizar y silbar las melodías más enrevesadas, como lo afirma elvallenato.com. Tocó el acordeón desde los 12 años, viéndolo tocar a otros y a los 17 años, ya era rival de Abel Antonio Villa. Dominaba los cuatro ritmos básicos del vallenato. Cuando tenía 18 años salió de su pueblo para Valledupar, estableciéndose en la zona bananera.

Compuso Amparito, El errante, Rumores, La serenita, El secreto, La mala situación y La primera florecida.

A los 43 años en 1957, desaparece del ambiente de parrandas y según dijo: Aproveché una oportunidad que se me presentó y me compré en la sierra de Perijá, arriba de Codazzi, una tierra, no una finca, donde me puse a sembrar café.

Fue un acordeonista muy virtuoso y se habla de él, como el inspirador de una escuela musical, donde Colacho Mendoza fue el mejor de sus discípulos.

Es famosa la anécdota cuando sus seguidores se enfrentaron con los de Efraín Hernández, de Atanquez, para limpiar la pista del aeropuerto de Valledupar, donde el que primero terminara, se ganaba un acordeón blanco que estaba en la tienda de Vacoluque, único acordeón que había en el Valle a la venta. Ganaron los de Morales que compraron el acordeón, al que llamaron 'Blanca Noguera', por ser doña Blanca, vecina del lugar, la mujer con la piel más clara en la tierra de 'Chipuco' para ese entonces". (elvallenato.com).

Lorenzo se hizo famoso por sus piquerías vallenatas con Juan Muñoz y Emiliano Zuleta Baquero. El más famoso duelo fue el que sostuvo con Emiliano, cuando cada uno clamaba ser el mejor acordeonero, y tuvo lugar en Urumita, Guajira, recibiendo Zuleta el aplauso del público. Lo-

renzo Morales desapareció del escenario diciendo que tenía un malestar. De allí surgió La gota fría que compuso Zuleta, como para someterlo al escarnio público. La primera vez que se escuchó esa canción fue en 1940, interpretada por Guillermo Buitrago con el nombre de Qué criterio. En 1964 la grabó el conjunto El Doble Poder de Daniel Celedón e Ismael Rudas. En 1969, la utilizó López Michelsen en un debate en el Congreso de la República. Para 1993, Carlos Vives lo hizo para Sonolux.

El universal.com dice sobre esa composición: Más allá de su popularidad, la canción retrata también los resquemores entre los sectores de la sociedad colombiana que, aún no asemejan su origen indígena o africano. Se intenta ridiculizar en esa letra al indígena o al afrodescendiente por su origen. También en esa canción, se manifiesta que un hombre de los cardonales no tiene cultura como la tiene, uno de las orillas del río Magdalena, siguiendo el sentido ridiculizador de la canción.

Según esta fuente, Morales les dijo a sus hijos, que, a la hora de su muerte, lo vistieran de rojo, le hicieran palmas y le llevaran flores rojas. Lorenzo Morales murió el 19 de junio de 2011 con 97 años, dejando 17 hijos. (músicavallenatahector.blogspot.com).

Juancho Polo Valencia

Nacido en el corregimiento de Concordia, Cerro de San Antonio, Magdalena, el 18 de septiembre de 1918. Su verdadero nombre era Juan Manuel Polo Cervantes, pero a los 24 años adoptó como apellido Valencia, por su admiración al poeta Guillermo Valencia. Nunca estudió, no fue bachiller, pero decía que, “cantar era su ciencia” (el vallenato.com). Su maestro de acordeón fue Francisco ‘Pacho’ Rada.

Algo característico de él era su vestimenta. Además, usaba su sombrero de lado, debido a que perdió la mitad de una oreja, en una riña sostenida con un cortador de caña que le quiso robar su acordeón en la Semana Santa de 1959.

Juancho Polo se inspiraba bebiendo y en sus parrandas, mientras se tomaba los tragos, tenía una hoja y un lápiz listo para escribir (elpilon.com.co). Como compositor, tiene Lucero espiritual, con una letra bastante enredada, que lo llevó a ser un auténtico poeta de la metafísica:

Lucero espiritual. Lucero espiritual/ lucero, lucero/ lucero espiritual/ eres más alto que el hombre/ yo no sé dónde se esconde/ en este mundo historial/ yo pensando en esa estrella/ tiene figuras de un globo/ yo te quiero a mi acomodo/ en mi tierra y fuera de ella. Pero yo no sé dónde se esconde/ en este mundo historial/ pero yo no sé dónde se esconde/ en este mundo historial/ Estrella del universo, estrellita/ dame razón de Emilita, ay hombre/ me le llevas estos versos/ cuando la encuentres solita/. Y yo pensando en esa estrella/ tiene figuras de un globo/ yo siempre soy Juancho Polo/ en mi tierra y fuera de ella/. Pero yo no sé dónde se esconde/ en este mundo historial.

Su creación Alicia adorada, fue llevada a la fama dentro del Primer Festival Vallenato, interpretada por Alejandro Durán, al coronarse primer Rey Vallenato. El pueblo de Flores de María, donde ocurre el episodio de Alicia adorada, era un pueblo sin policías y con muchas flores por todos los lugares, razón de su nombre.

Alicia Cantillo, su esposa (aunque también la citan como Alicia María Hernández Páez) enfermó y Juancho Polo tuvo que salir a otro pueblo, para comprar los medicamentos, por lo cual la dejó al cuidado de los padres de Alicia, pero agravó y llamaba con desespero a Juancho, hasta decía que no se escondiera. Alicia murió y Juancho apareció a los tres días de su muerte, tocando en el cementerio la canción que le había compuesto en razón de su partida.

Otras composiciones de Juancho Polo fueron: Marleny, La muerte es la que puede, Jesucristo caminando con San Juan, La pesadilla, La democracia, El paseo de Concordia, Josefina, Casa grande (radionalde-Colombia.com). También canciones suyas fueron: La bahía de Santa Marta, Me robaron el sombrero, El duende, Vení vení y El provincianito.

El provincianito. *Yo soy el Juanchito Polo/ que me merezco/ ese nombre bien grande/ de acordeonista/. Todos mis amigos saben/ que no respeto/ músicos ni profesores/ de la provincia/. Cuando cojo mi acordeoncito/ aquí a la mano/ nada más se oyen rumores por la ribera/. Lo que digo pa'que lo sepan/ los provincianos/ que yo si soy el respeto/ del Magdalena/. Ahora igual a ti/ te pregunto provincianito/ a ver cuál es el coraje de tu memoria/. Lo digo pa'que lo sepas/ Emilianito/ no importa*

que tu rutina/ no está en la historia/. Lo digo pa' que lo sepas provincianito/ este saludo de ofensa/ manda juanchito/.

La democracia. *Ya mi negra estoy aquí/ oye mi vida yo tanto que te pensaba/ con tanta democracia que yo te enamoraba/ oye mi vida tanto que te pensaba/ oye mi vida y no te he podido conseguir/ con tanta democracia que yo te enamoraba/ y no te he podido conseguir/. Morenita cariñosa, morenita cariñosa/ hace mucho tiempo que estoy enamorado/ hace mucho tiempo que estoy apasionado/ oye mi vida y todavía te veo dudosa/ morena de labios ro'ó/ oye mi vida quisiera besar en ellos/ la mirada de tus o'ós/ oye mi vida me llevan a un cementerio/ porque no me comprendes/ oye mi vida con tu boca melodiosa/ sabiendo que soy el hombre aquí en Colombia que te puede hacer dichosa/ sabiendo que soy el hombre/ aquí en Colombia/ que te puede hacer dichosa.*

Siempre se le recuerda como un campesino trashumante, dedicado a cantar y a parrandear, siempre calzado de abarcas y luciendo sombrero vueltiao, echado hacia un lado. El mismo lo decía: “Juancho Polo, no tiene dientes ni tiene muelas/ no tuvo grados de escuela/ pero al cantar es la ciencia”. Era un hombre bohemio, de voz nasal, dueño de una particular figura y autor de giros literarios silvestres y enrevesados.

Nació y murió pobre, la maleza desapareció su tumba en el cementerio del corregimiento de Santa Rosa, municipio de Fundación. Había durado tres días bebiendo ron caña en Fundación, cuando murió en su hamaca a los 60 años, el 22 de julio de 1978.

Abel Antonio Villa

Nació en el corregimiento de Piedra de Moler, jurisdicción del municipio de Tenerife, Magdalena, el 1 de octubre de 1924. Hijo de Antonio Villa Salas y María del Tránsito Villa Barrios de Piñón, Magdalena. Desde los 9 años, comenzó su carrera musical, dejando más de 500 composiciones y 22 discos grabados.

Es considerado como el ‘Padre del Acordeón’, por haber llevado por primera vez, los aires del acordeón a una grabación, en el año 1943. En esa producción fonográfica se hizo popular la canción La muerte de Abel Antonio, nacida de un suceso en Pivijay, cuando prestaba servicio militar

y había muerto un soldado del mismo nombre. Villa a partir de la quinta noche de velorio cuando volvió a su casa, decidió vestir de blanco.

Fue nombrado Rey Vitalicio del Festival de la Leyenda Vallenata el 28 de abril de 1999, siendo además condecorado en 1977 por el Congreso de la República.

Dentro de sus obras destacamos: El higuérón, Amalia Vergara, La muerte de Abel Antonio, que fuera grabada con notable éxito por Alfredo Gutiérrez, El pleito, Yo tengo mi Candelaria, Ana María, Los amores de Zoila, La camaleona e Isabel Martínez (elvallenato.com).



Abel Antonio Villa

A su gran amor, Candelaria, Alvaro Rojano Osorio, la describe como una mujer delgada, de mirada severa, de entradas en su frente, pelo lacio, de maneras frágiles y dulces, de un corazón lleno de amor para dar a todos los que la rodeaban. Nacida en Santa Inés del Monte en 1942 en el hogar de Antonio Amaya y Zoila Del Portillo, con 9 hermanos. La conoció después de haber prestado servicio militar e iba de Moler a visitarla. La madre de ella, Zoila Del Portillo se oponía a esa relación, porque Abel era negro y además los Amaya Del Portillo eran de posición económica y social importante, mientras la familia de Abel era muy pobre.

Candelaria se enfrentó a su madre y con amor logró imponerse a dicha oposición. Se fueron a vivir juntos, pero cuando quisieron casarse, Zoila se valió de un pariente sacerdote de apellido Chiquillo, que im-

pidió se casaran; tuvieron un hijo llamado Martín, a quien Abel quiso llevárselo a vivir a su casa, pero su madre y su abuelo se lo impidieron, luego de que Abel se casara con Débora Caña, fue cuando Zoila envió a Candelaria para Barranquilla,

Posteriormente, Abel supo donde se encontraba y fue a buscar a Candelaria, produciéndose la reconciliación entre los amantes. De ello, nació Julieta Villa Amaya Del Portillo. Candelaria lo amó como a nadie, le ayudó cuando tomó Abel la decisión de “hacer de la interpretación del acordeón y el canto, su profesión, llegando al punto de comprarle un acordeón nuevo, para que reemplazara al usado”. Como un pacto de amor, Abel le pidió a Candelaria que, si moría primero, lo esperara en el cielo y viceversa. Ella murió primero (lasdosorillas.com).

Veamos el tema **Candelaria**:

Yo tengo mi Candelaria/ yo tengo mi Candelaria/ que es mi dicha y mi fortuna/ si la suerte me acompaña/ muy de mala no es ninguna/ Ay por eso yo camino/ y no dejo de camina’/ Con ella tengo un hijo que me lo quiere quitar/.

En 1974 Emilianito Zuleta Díaz y su conjunto, cantando Tomás Alfonso Zuleta Díaz, grabaron Candelaria en su larga duración del sello CBS, titulado RIO CRECIDO, en el cual no se menciona quién es el autor de la canción. La casa disquera alega que, se debió a una solicitud de los Zuleta, en represalia por una vieja piquería vallenata entre Abel Antonio y el viejo Emilianito. Otra versión señala que es debido por la estigmatización de la que había sido víctima el juglar, al ser señalado injustamente o no, de plagiar algunas canciones (elpilon.com.co).

Para las ‘Historias del Magdalena’ de Raúl Ospino Rangel, Abel Antonio Villa, juglar vallenato, tuvo 15 hijos con nueve mujeres distintas. Como hombre parrandero y mujeriego, esas características las dejó plasmadas en canciones tales como Las cosas de las mujeres, grabada con Guillermo Buitrago en 1944:

Si este caso, si este caso me sucede/ como le, como le sucede a otro/ óyeme Buitrago, las cosas de las mujeres/ ellas na más sirven pa poné/ a los hombres óyeme Guillermo las cosas de las mujeres, ella na’ más

*sirven para dejarnos martirios. Si este caso, si este caso me sucede/
yo le digo a los locos/. Si este caso, si este caso me sucede/ oye, Julio
mira lo que yo te digo/ muchachos/ óyeme Guillermo las cosas de las
mujeres/ ellas na' más sirven para poner a los hombres bravos. Digan
lo que digan/ yo te lo voy a decir/ Abel Antonio Villa/ no se quiere morir/.*

Sobre el mismo tema compuso en 1965, **El pleito**:

*Con mi madre tengo un pleito/ que, si pierdo, yo muero/ porque ella
quiere casarme/ con una que yo no quiero/. El que no conoce el tema/
sufre de engaños/ pero yo como lo conozco/ soy mucho gallo/.*

Ya en 1968, hizo el tema La camaleona, el cual al parecer es de Leandro Díaz, añadiéndole Villa una estrofa que dice:

*Esa señora que tiene una hija/ que ni es para pobres ni es para rico/ la
tiene tan consentida que dice/ que es para Abelito/.*

Existe una Fundación social y cultural, sin ánimo de lucro, llamada Abel Antonio Villa que busca contribuir con el mejoramiento de la calidad de vida de la población desplazada y vulnerable (madres cabeza de hogar, adultos de la tercera edad, discapacitados, niños huérfanos, pescadores, campesinos y personas que se encuentran en pobreza extrema). Además, contribuye a preservar, difundir y promover la música vallenata tradicional del Caribe colombiano, ubicada en el corregimiento de Piedras de Moler, Zapeyán, Magdalena.

Su tercera mujer fue Leticia Martínez Argote, de Fonseca, Guajira, hermana de Luis Enrique Martínez, con quien tuvo un hijo de nombre Luis Gabriel. Entre Abel y Luis Enrique Martínez hubo muchos pleitos y piqueras vallenatas con problemas reales. Hubo temas como El zorro vallenato y La bandera de Abel a Luis Enrique, como también El chuchito blanco, respuesta de Abel Antonio. La pelea que estuvo a punto de convertirse en tragedia, terminó cuando Abel se une a Leticia Martínez Argote.

Después se unió a Teresa Urueta de Cartagena, Bolívar, con quien tuvo a Abel Antonio Villa Urueta. Siguió, María Martínez de Chibolo, Magdalena, con un hijo. La lista va en aumento con Rosa Tilano de

Montería, Córdoba, con quien tuvo igualmente un hijo. Martina Barrios de Puerto Niño, Cerro de San Antonio, Magdalena, agregando un hijo a su descendencia. Dolores Sierra de Copey, Cesar, le agrega una hija y Alba Serrano del mismo Copey, con la cual tiene un varón. Con su esposa Débora Cañas de Piñón, Magdalena, tuvo 6 hijos.

Gran importancia tuvo también su madre, a quien, en La muerte de Abel Antonio, la recuerda en un verso. La primera muerte de Abel Antonio, como se recuerda ese suceso inicial, se dio a conocer en El Banco, Magdalena, en 1943 y sobre la cual compuso La muerte de Abel Antonio o Cinco noches de velorio, popularizada por Guillermo Buitrago.

Todo hecho que se cuenta para evitar ser olvidado, se convierte en historia, señala panoramacultural.com.co y lo ratifica con el aparente asesinato de Abel Antonio en El Banco, lo cual se convierte en una noticia importante para Piedras de Moler, por entonces con una población de no más de 300 personas.

Álvaro Rojano Osorio el 31/01/2020 para el panoramacultural.com.co, narra la entrevista que sostuvo con José Domingo Pino, quien fuera intérprete de la tumbadora en el conjunto de Abel Antonio Villa, sobre este hecho que tiene diversas versiones.

La primera, cuenta que, el padre y los hermanos de Abel, organizaron su búsqueda por agua y tierra, a lo largo del río Magdalena. Cuando estaban en el tercer día de velorio, se enteraron que lo habían visto tocando en Magangué. Esto, permitió seguirlo hasta encontrarlo en San Juan Nepomuceno; La segunda, dada al Espectador en 2018 por Félix Carrillo Hinojoza, habla, que, al salir del ejército, se fue en correría tocando el acordeón por los pueblos, enterando en El Banco, que se le daba por muerto. Llegó a Tenerife en el quinto día de velorio y fue cuando compuso la canción que llevó por nombre inicial Cinco noches de velorio. La tercera, menciona que luego de actuar en Barranquilla, se fue para El Banco invitado por compañeros del ejército, haciéndole una presentación al alcalde, luego de lo cual se fue por seis días para Saloa, Magdalena, donde permaneció catorce días y cuando se disponía a viajar a Piedras de Moler, se encontró en el barco “Capitán de Caro”, con Nicolás Segrera (panoramacultural.com.co). Se fueron para El Guamo, San Juan Nepomuceno y luego a María la Baja, cuando

recibió un telegrama de su padre, informándole de la muerte de Abel Antonio Sierra, un torero de Barranca Nueva. Al encontrarse con su padre y otras personas, resolvieron hacer una parranda y uno de ellos, el papá del doctor Abel Avila, le dijo: “Usted tiene que hacer un paseo que nombre su muerte” (panoramacultural.com.co).

Pero existe otra versión, la que habla de la muerte de un Abel Antonio en Barranca y de otro en El Banco. El hermano de Abel Antonio, para la misma fuente narró que se había dicho, que en una correría lo habían matado e iniciaron su búsqueda sin encontrarlo. Cuando supo Abel Antonio que se le daba por muerto, se fue a su pueblo y les dijo que estaba vivo, y en la quinta noche de velorio apareció, por lo cual se formó una enorme parranda. Respecto a los velorios, Robert Calanche afirma que, según la tradición de esa población de Piedras de Moler, el velorio es por 10 noches, por lo cual, le faltaron fue 6 noches.

Ya hablando de la canción Las cinco noches de velorio o La muerte de Abel Antonio, se dice que la versión grabada por su autor no tuvo mucha difusión, porque fue grabada por un sello argentino que pensaron, no sería un éxito y mandaron muy pocos discos a Colombia.

Julio Oñate Martínez, explica que Guillermo Buitrago la graba y gracias a sus habilidades como publicista, la convierte en un gran éxito. Abel Antonio la grabó en 1968, 1979, 1985, 1995. Además, la grabaron Alfredo Gutiérrez, El Binomio de Oro, Carlos Vives y como música tropical, la orquesta Los Melódicos de Renato Capriles.

La muerte real de Abel Antonio Villa ocurre en Barranquilla el 10 de junio de 2006, siendo enviado a Pivijay donde fue sepultado. Él le pidió a su esposa, Devora Caña: Que no le guardaran luto, no vistieran de negro, ni lo lloraran, ni le prendieran velas.

La muerte de Abel Antonio. *Paseo. La muerte de Abel Antonio en mi tierra la sintieron los muchachos/ la muerte de Abel Antonio en mi tierra la sintieron los muchachos/ fueron cinco noches que me hicieron de velorio/ para mis 9 noches todavía me faltan 4/ fueron cinco noches que me hicieron de velorio/ para mis 9 noches todavía me faltan 4/. Abel Antonio no llores/ que eso les pasa a los hombres/ Abel Antonio no te pongas a llorar/ que eso le pasa al que sale a caminar/. Pobrecita*

madre mía, por mi muerte lo mucho que sufriste/ pobrecita madre mía, por mi muerte, lo mucho que sufriste/ Abel Antonio no muere todavía/ Abel Antonio muere cuando Dios lo necesite/ Abel Antonio no muere todavía/ Abel Antonio muere cuando Dios lo necesite/. Abel Antonio no llores que eso le pasa a los hombres/ Abel Antonio no llores que eso le pasa a los hombres/ Abel Antonio no te pongas a llorar que eso le pasa al que sale a caminar/. A mi padre le dijeron/ que Abel Antonio lo habían matado en El Banco/ toda mi familia estaba cerrada de negro llorando un muerto vivo/ tienes que vestir de blanco/ Abel Antonio no llores/ que eso les pasa a los hombres/ Abel Antonio no te pongas a llorar/ que eso le pasa al que sale a caminar/. Toda la familia mía que mi muerte la lloraban con duda/ y Abel Antonio él llegó a los cinco días/ él se ha presentado para levantar su tumba/ Abel Antonio no llores que eso lo pasa a los hombres/ Abel Antonio no te pongas a llorar que eso le pasa al que sale a caminar/.

‘Toño’ Salas

Había nacido en El Plan, en la Jagua del Pilar, en la Guajira, el 5 de noviembre de 1926, hijo de Sara María Salas Baquero, ‘la vieja Sara’, y Rafael Araujo. Murió de un paro cardíaco el 21 de diciembre de 2005. Fue internado cuando se le presentó una isquemia cerebral que se le estaba tratando, cuando le sobrevino el paro.



Rafael ‘Toño’ Salas

Participó en el Festival Vallenato de 1969 con Leandro Díaz, quien lo acompañó por 25 años. Fue Rey de la Piquería vallenata en 1982 y la

Fundación de la Leyenda Vallenata lo declaró rey vitalicio del acordeón en 1999.

Fue padre de 11 hijos, de los cuales 8 los tuvo con su esposa Teresita Negrete. Era hermano de Emiliano Zuleta. Sus canciones más importantes fueron Campo florecido, Patillal, Las manos descompuestas y La misma cría.

Sobre él dijo Escalona: 'Toño' Salas fue uno de los juglares que más despertó la conciencia del parrandero, campesino, intelectual vallenato y del forastero que lo conoció. Fue el mejor improvisador que yo conocí cuando yo parrandeaba. Mi compadre fue un hombre que se distinguió por su ligereza mental y la estructuración de sus versos.

Dice que aprendió a tocar el acordeón estando hombre, porque cuando muchacho quiso hacerlo, pero no se dio la oportunidad de tener un instrumento propio; tocaba cuando Emiliano, su hermano, lo dejaba en la casa y él lo cogía prestado. (elvallenato.com).

La fama de 'Toño' Salas, dice crónicas.vallenatas.blogspot.com, es más que todo por el verso repentista, la palabra veloz y contundente, con la que deja desconcertados y mudos a sus contrincantes.

El precursor y el propagador vallenatero

Alejandro Durán

Ese mítico personaje, nunca se dejaba tomar una foto sin que tuviera puesto su sombrero, esa fue la condición impuesta a Alberto Salcedo Ramos, cuando le solicitó un espacio de tiempo para dar a conocer a todos los seguidores, aspectos importantes de la vida del verdadero juglar vallenato que recorría cuanto pueblo o vereda hacía parte de ese "reino": El mundo vallenato.

Era hijo de Náfer Durán Mojica y Juana Francisca Díaz Villareal, una experta en la improvisación y consumada bailarina de la tambora en cuyo homenaje interpretaba La tambora viva. Ella era hija de un tamborero y una cantadora, que participaba en las fiestas tocando la tambora, el pajarito o el chandé.

Nacido en El Paso, Cesar, el 9 de febrero de 1919. Desde niño realizó trabajos de vaquería y doméstico en la Hacienda Santa Bárbara de Las Cabezas, de la familia Trespalacios, siendo racionero, repartiendo comida a los jornaleros y luego de casero. Con solo 13 años, en su natal, llevaba corriendo las raciones de comida a los peones de las haciendas Mata de Indio, El Rancho, Guayacán, Fanfarrona, Ponciano, Juan Andrés y La Vigía.

Tenía tres hermanos, Náfer, Sabina y Luis Felipe, quienes, junto con él, desde niños oían a su abuelo Juan Bautista Durán Prettel tocar gaita, pito atravesao o traveso y acordeón. A los 19 años se interesó por el acordeón de su abuelo, donde aprendió a tocar La múcura.

Su hermano Luis Felipe lo inició en la música, conociendo entonces de las corredurías de los juglares Luis Pitre, Sebastián Guerra, Luis Enrique Martínez, Pedro Nolasco Martínez, Juan Muñoz, Emiliano Zuleta Baquero, Juan Muñoz, Pacho Rada, Juancho Polo Valencia y Lorenzo Morales (eje21.com Rubén d. Hoyos. Abril 24/17).

De su hogar, pasó por Barranquilla 5 años, acompañado de Luis Enrique Martínez, grabando en los años 50 un disco con La trampa y Joselina Salas, en discos Atlantic y haciendo giras por los pueblos, el más grande de los juglares, como lo llamó Juan Gossaín; luego se asentó en Magangué 3 años, Montería 1 año, Sahagún 6 años y Planeta Rica el resto de su vida.

No bebió licor nunca, porque él decía que había presenciado escenas familiares muy cercanas, donde los hombres borrachos maltrataban a las mujeres y porque según Tomás Caballero Corvacho, traído su relato a nuestra fuente, contaba que la razón por la cual había dejado de tomar, era porque en una parranda, siendo joven, se emborrachó y levantó a trompadas a su mejor amigo y con su descomunal fuerza de vaquero, le causó serías lesiones personales, hecho que le preocupó mucho. A raíz de ese incidente no volvió a beber, promesa que cumplió hasta el día de su muerte (elvallenato.com).

Qía fascinado los sonos de Víctor Silva y Octavio Mendoza. Por las noches al llegar a casa trataba de componer una canción, acompañán-

dose en la guacharaca. Adquirió el poder de enlazar un novillo arisco, montando un potro brioso.

En su familia, eran todos aficionados al acordeón, él ensayaba con alguno que perteneció a su padre, las notas de La múcura, componiendo Las cocas, en homenaje a las mujeres domésticas cocineras.

A los 24 años, se hizo amigo por siempre con el acordeón, recibiendo los consejos de su padrino Víctor Julio Silva, quien le dijo que, el estilo era lo importante, nada hacía si no lo ponía a hablar, refiriéndose al acordeón (Alberto Salcedo Ramos. Antología personal. B.C. 2017. Diez juglares en su patio 1991. Durán siempre Durán). Y por eso decía Alejo: "... me acostumbré a tocar melodía".

Gabriel García Márquez era su admirador y una vez al ser jurado, salieron corriendo a saludarse y Gabo le dijo: "En día y medio de estar en este evento, no había oído tocar acordeón. Alejo le respondió que, tocaban los Zuletas, los reyes del momento. Gabo le replicó que, ese no era el acordeón que le gustaba. (Alberto Salcedo Ramos. Fuente citada).

Ocurrió otra vez, cuando Durán interpretaba su repertorio, que una pareja salió a bailar, a lo cual les dijo Gabo: "No, señores, la música de Alejandro Durán no es para bailar, sino para oír, y los señores que eran "cachacos", se sentaron creyendo que era cierto.

Ya para la proclamación del primer rey vallenato, Alejo tenía fama de gran acordeonero, tanto es así que, la gente sin conocerlo físicamente le decía: Yo le aconsejo que se devuelva, pues usted no ganará ni en sueños. Imagínese que va a participar Alejandro Durán. Esto ocurrió antes de ese evento, con la señora del único restaurante de un lugar del camino, ante lo cual Alejo le dijo: "Vea, señora, con decirle que, a ese Durán es al que más fácil le voy a ganar" (fuente citada).

Dentro del plano de las anécdotas, relató la que le ocurrió con Ardila Lula, empresario de gran poder económico en el país, que le ocurrió en el Festival de 1987. Le comentaron que lo quería saludar Ardila Lula. Contó Durán: "Yo cuando llegaba a la tarima, un señor bien vestido me salió al paso y me dijo, maestro Durán, mi cariñito lo saluda y yo le dije,

yo también lo saludo, pero le pido el favor me deje pasar rápido, porque el señor Ardila me está esperando. Qué pena, el señor, era Ardila Lule”.

El acordeón era más grande en sus manos, dice elvallenato.com: “parecía que tenía más aporte y categoría”.

El Festival de la Leyenda Vallenata, arrancó en 1968 con Alejo como el primer Rey y para Consuelo Araujonoguera, ‘La Cacica’, su creadora, esto fue un signo importante que determinaría la buena estrella que siempre ha tenido el certamen (Elvallenato.com).

Juan Gossaín, experto en esos temas, dijo también: “Alejo no era el mejor acordeonero de su época, que, por su magia, lo convertía en una leyenda cuando todavía estaba vivo. Lo que lo hacía insuperable era su alma, el cariño que le ponía a la canción (elvallenato.com). A lo cual podía agregarse, dice la fuente, era su don de gente, el mensaje que transmitía, la manera sencilla de comunicarse, su permanencia en la amistad, la seriedad de su palabra empeñada, todo lo cual, en su conjunto, hacía de él una persona admirable

Alberto Salcedo Ramos, en el escrito fuente, le hace una pregunta de rigor por estos tiempos, cuando se le ha pretendido, por el afán comercial, darle otros vientos al llamado vallenato, y le pregunta por los músicos de ahora, ante lo cual responde:

“Lo que yo vengo diciendo, es que los intérpretes de hoy son muy llorones. Y al amor no se le llora. Al amor se le canta. Ahora lo que hay son unas mazamorra de palabras raras que, no emocionan a los cantantes y menos al público. Son cantos que más demoran en hacerse, que, en desaparecer, porque no tienen historias sino lágrimas. Tampoco tienen emoción. Y una música sin emoción no es música. ¿Usted no los ha visto componiendo por encargo, como quien manda un hijo a comprar una libra de carne?”.

Al aprender a tocar el acordeón, sus cantos fueron los mismos que cuando era peón en las haciendas de El Paso, fueron cantados con un hondo acento lírico, por pueblos desconocidos, a los cuales les servía de correo cantado, como era el propósito de los juglares, quienes recorrían pueblos y veredas, cantando lo ocurrido en otros sitios similares y

recogiendo sucesos para llevarlos a otros lugares.

Las principales canciones fueron: La cachucha bacana, Pedazo de acordeón, Altos del Rosario, Joselina Daza, Alicia adorada, 039, El verano.

Nunca nadie, ha menospreciado el aporte de Durán, a la música popular colombiana y ello está fuera de cualquier duda. A pesar de ello, su grandeza no fue obstáculo para que haya dejado de trabajar la tierra y a pesar de ya no poder montar a caballo, que le dio tanto nombre en su juventud, pues era reconocido como el mejor enlazador de la región.

De sus comienzos, en la música vallenato, recordaba Alejo que, nadie quería saber de vallenato y muchas veces eran recibidos con groserías en las casas de los sitios que frecuentaban para llevar sus cantos. Iba entonces a las casas donde alguien cumplía años y le cantaba con sus compañeros tres canciones, y luego a otra, recorriendo el pueblo y ganándose unas cuantas monedas.

Sobre las grabaciones, decía que recurrían a personas de esa industria, grabando en placas de acetato (primeros discos) las melodías, recibiendo del empresario de 20 a 30 placas de esas. Salía personalmente a pregonarlas por los lugares donde tocaba, yendo de pueblo en pueblo. Después le traía la plata, sacando el empresario los gastos de la hechura y el resto lo repartían entre los dos. Ahí mismo, volvía a grabar otras cosas, recuerda el maestro, y de nuevo se iba a vender esas canciones por caminos muy difíciles.

Había algo bonito en esas correrías, pues en esos pueblos había músicos reputados, esperando que los foráneos llegaran, para retarlos a versear y tocar el acordeón, además de los enfrentamientos entre músicos, en las famosas piquerías, que no eran del gusto de Alejandro. Eran los tiempos de Samuel Martínez, Germán Serna, Emilianito Zuleta y Santos Ospino.

De esas correrías, rememora además Alejo, el recuerdo de las mujeres que eran su inspiración. Al respecto decía:

“Las mujeres son todo para mí. Con decirle que hasta negocio fueron,

recalca, pues yo tenía que estar enamorado para seguir componiendo. O despedido, tal vez. Porque a la hora de la verdad, los temas de componer son dos: El amor o la decepción. Lo demás es invento y a mí no me gusta inventar... Nosotros, los viejos, preferimos cantar lo que nos ocurre. Por eso, tampoco aceptamos componer en serie, por encargos, porque nuestras canciones tienen que ser sentidas por nosotros, no impuestas”.

Otro tema, sobre la leyenda de Alejo Durán, era la imagen de que era brujo. David Sánchez Juliao, era de ese parecer, porque la gente lo decía: Alejo está “asegurado”. Ya que era supersticioso y conocía secretos, oraciones y brujerías, siempre estaba acompañado de un espíritu invisible que le ayudaba a soportar horas y horas tocando magistralmente el acordeón.

Estaba expuesto, según la leyenda popular, a enemigos gratuitos: Había personas envidiosas que gustaban de usar maleficios para hacerle daño. Por eso usaba unos escapularios que perfumaba con humo de anamú, una planta que cura enfermedades y usan los indígenas embera del Alto Sinú. También se decía que rezaba en voz baja oraciones y sortilegios, se sobaba las coyunturas de los dedos con manteca de lobo pollero. Para sus peleas, cargaba pedazos de piedra de ara, el talismán de los buenos peleadores. Sahumaba por los menos una vez al mes su acordeón para purificarlo y que oliera bien, y el ambiente se llenara de aromas buenos cuando lo tocaba.

Y que decir con las mujeres, éstas, se enloquecían con él. Para nuestra fuente, una mujer, que se le acercó decía: “En una ocasión lo tuve cerca de mí y una sensación rara me estremeció, como si estuviera amarrada al negro. No sabía que me pasaba, sentía que me desvestía, no le sostuve la mirada, entonces me quedé como abobada con su diente de oro y sus labios que cantaban. ¡Agaché la vista hasta sus dedos ágiles, rudos, que hilvanaban la música, y la última mirada que hice más abajo... fue derecho a su esencia, no sé por qué! (El vallena-to.com). Se habla que se relacionó con unas 1.500 mujeres tales como Sielva María a quien le hizo una canción. Repetía que las mujeres son las culpables del llanto del acordeón.

En Chimichagua conoció a Fidelina, quien después de sus amores, se

iba a ir con Durán, pero como lo señalamos más adelante, la madre lo impidió. Después de 5 años compuso a Fidelina, como también a Joselina Salas a quien le decía: “Quédate tranquila”. Su última compañera fue Gloria Dussan Torres, con ella vivió 14 años en el barrio San Marcos en Planeta Rica, y tuvo 5 hijos. Señaló que a ella no le hizo ninguna canción para que no fueran a decir que, la había enamorado con las canciones, pues lo había hecho con las conversaciones.

Ajejo Durán tuvo 24 hijos con distintas mujeres. En 1999 se grabó una Telenovela llamada “Alejo, la búsqueda del amor”.

Siguiendo con la “brujería” alguna vez dijo el maestro: Nunca fui embrujado pese a que otros, le echaban secretos y rezos maléficos. Describió que, en una población del Bajo Magdalena, estando en la mitad de su toque, llegó de pronto un acordeonista mulato, más claro que moreno, de ojos zarcos, que traía un acordeón de raro aspecto colgado en su hombro izquierdo y el cual, apartando gentes, se le situó de frente en actitud retadora. Él, lo vio llegar y en ese momento sintió un viento frío que se le metió en las manos y le agarrotó los dedos. Yo interpretaba en ese instante un porro de Náfer-su hermano- llamado A orillas del Magdalena y francamente no supo que pasó, los dedos no me acompañaban, parecían como si se me hubieran congelado.

Yo para esos toques de festivales usaba una sortija que un brujo de Tucurá, en el Alto Sinú, me había rezado diciéndome que mientras la llevara puesto, ninguna maldad me iba a caer. El público estaba sorprendido porque yo no interpretaba conscientemente, los compases del porro que tocaba. De pronto mi sortija se reventó en varios pedazos y el maleficio pasó, dejando un olor de azufre concentrado (El vallenato.com). Alejo afirmó que, si no hubiera tenido esa asecuranza, posiblemente hubiera muerto, y remataba, que no todo fue malo esa noche, el maleficio pasó y él amaneció entre los brazos de una quinceañera nativa de Ayapel.

Sus amigos íntimos aseguran que Alejo sabía cuándo se iba morir, por cuanto empezó a escuchar campanitas de sonido melódico dentro de él, cada vez más fuertes hasta el punto de que sus oídos no la soportaban, hasta morir.

Para la leyenda, desde su fallecimiento, dice la gente que a media noche se oye sonar su pedazo de acordeón en el cuarto donde él se acostaba a hacer su siesta.

Comenta que conoció a Francisco el Hombre en 1941, en el pueblo de Macho Bayo, Guajira.



Volviendo a sus amores, Fidelina ocupó un encanto en su acordeón. Logró entenderse con ella, pero su mamá le impidió la fuga planeada y tan solo pudo hacerle un son como una carta.

Voy a coger mi acordeón/ pa' que escuche mi rutina/ y voy a hacer este hijo, ayayayay/ es pa' que te diviertas Fidelina/ voy a coger mi acordeón/ pa' que escuche mi rutina/ y voy a hacer este hijo, ayayayay/ es pa' que te diviertas Fidelina/. Fidelina, Fidelina/ ella me mandó a decir/ Fidelina, Fidelina/ ella me mandó a decir/ que la llame y que le escriba ayayayay/ porque no sabe de mi/ ayayayay/. Fidelina, Fidelina/ ella me mandó a decir/ Fidelina, Fidelina/ ella me mandó a decir/ que la llame y que le escriba ayayayay/ porque no sabe de mi/ ayayayay/. Bella como flor del campo/ miren que mujer tan linda/ Bella como flor del campo/ miren que mujer tan linda/. Y te dedico mi canto ayayayay/ escucha mi serenata Fidelina/ y te dedico mi canto ayayayay/ escucha mi serenata Fidelina/.

A David Sánchez Juliao, para Sonolux le realizó un disco llamado, Alejo

Durán canta y cuenta su vida, en el cual David le pregunta por las 7 partes de la estructura del son, que el maestro seguía: Bajo inicial, bajo marcante, melodía, letra cantada, bajo melódico, estribillos, seguidilla de notas, que responde Alejo haciendo el ejercicio con el acordeón. Además, en el disco que hacemos mención, al hablar de los bajos, preguntado por David Sánchez Juliao por las formas de tocar, responde Alejo que existe, bajo de profundidad, bajo dominante, bajo de complacencia y el consecuente, cuatro formas.

Algo que mantuvo para siempre en sus interpretaciones, fueron los estribillos que utilizaba al cantar. JUEPA, APA, SABROSO, OA, que sus canciones llevaban. Se dice que arrancan de la época del ejército, cuando al contestar a lista se dice presente, pero que Alejo lo hacía con alguna de las palabras mencionadas. Hablan de la prohibición del cura del Cerro de San Antonio, que prohibió esas palabras, porque eran “diabólicas”, agregando que una vez que fue a misa a dicha iglesia, cuando se daba la limosna, Alejo dijo: OA, APA, SABROSO. En un matrimonio para el cual fue contratado, le fue prohibido hacer mención de ellas, so pena de no pagarle su actuación.

Su inspiración, ocurría en diversos lugares o circunstancias.

En Calamar, Bolívar, se hizo presente cuando conoció a una muchacha a la que le dedicó La trampa, grabada posteriormente en acetato con RCA Víctor.

En el 50 estando en parrandas por los pueblos y corregimientos, en una canoa llamada “La víbora” que iba para Buenavista, da luz a una canción que fue gran éxito y la llamó 039, sucedió en Montelíbano, Córdoba, cuando a su lado se sentó una muchacha llamada Irene Rojas, con quien entabló conversación, hasta el punto de que la joven le dio un retrato para que se acordara de ella. Hablaron hasta el pueblo San Jorge, donde se quedó la joven. Alejandro le ayudó con la maleta hasta el bus que debía conducir hasta San Marcos. Durán se dio cuenta que la joven lloraba y además vio que la placa del vehículo era 039, por lo cual compuso ese gran éxito. Iba hasta Mompo, por el río Ariguaní. Al mes se encontraron en Rusia, Córdoba, viviendo su romance, viajando después a Magangué. Ella tuvo un hijo de Alejandro cuando tenía 15 años.

Cuando yo venía viajando/ viajaba con mi morena/ y al llegar a la carretera, se fue y me dejó llorando/. Ay es que me duele/ es que me duele/ es que me duele/ válgame dios/039/039/039/ se la llevó. Ay mi negra se fue llorando/ y a mi esa cosa me duele/ se la llevó un maldito carro/ aquel 039/ como llora mi morena/ como lloran los muchachos/ ella me dejó un retrato para que me acordara de ella/.

Otra, ocurre cuando estando en Barranquilla, es contratado para el matrimonio de un amigo de Luis Enrique Martínez, llamado Moya. Allí un policía al que todos le tenían miedo, llegó y cobró el impuesto, que pagó Alejo. Al rato volvió a ordenar que el baile debía suspenderse, y ante el reclamo de que habían pagado el impuesto, le devolvió los 15 pesos. Pero volvió y se formó el problema, durante el cual Alejo al saber que el policía le había pegado a una mujer con una culata, casi mata al agente del orden. No olvidemos, la fama bien cimentada, de lo duro que pegaba Durán, producto de su actividad con los caballos, reses y agilidad adquirida en sus años mozos.

Sobre otra de sus más renombradas canciones, La cachucha bacana, recuerda que estaba en una presentación con su grupo del cual hacía parte Jaime López -según dice en el relato a Sánchez Juliao- su guacharaquero y empieza a tomar el pelo por su nueva cachucha. Alejo canta que, Jaime vacilaba, Alejo no. Jaime estuvo 10 años con él, luego con Aníbal Velásquez y después lo hizo con Dolcey Gutiérrez. Pero allí no termina el cuento con la canción, en El Corozal, había un matarife al que le gustaba mucho esa canción, y le dice a él que, por culpa del autor quedó en la ruina. ¡Usted y su gorra me han pelado, güevon! le dijo.

En Rusia, un corregimiento en Córdoba, hubo la tradicional fiesta del 6 de enero y la celebraron donde estuvo la iglesia del pueblo. Pues ocurrió un incendio por un reguero de gasolina sobre un motor, se incendió la corraleja instalada, con todos sus inconvenientes. De tal suceso, Durán hizo La fiesta. En ese incendio le robaron el acordeón, pero Alejo se dio cuenta y capturó al ladrón, que no sabía que del pueblo solo se salía por una vía.

Otra de sus creaciones que nace de una anécdota es Pedazo de acordeón, la puya que le diera mérito y premios a su creador. Tiene su

origen en una conversación con una periodista que lo indaga sobre su situación civil, respecto a sus separaciones y le pregunta si ha hecho separación de bienes, a lo cual Alejandro le manifiesta que no tiene bienes que repartir y que, si ello ocurriera, solo tiene un acordeón. Que, si hay que partirlo, se quedaría con la parte que trae los bajos y la mujer se lleve los pitos. Al siguiente día salió en un periódico la foto de un acordeón partido y la parte de ese acordeón, o ese pedazo de acordeón que, le tocaría a Durán.

Este pedazo de acordeón hay donde tengo el alma mía/ este pedazo de acordeón donde tengo el alma mía/ aquí tengo mi corazón y parte de mi alegría/ aquí tengo mi corazón y parte de mi alegría/. Muchachos si yo me muero les vengo a pedir un favor/ muchachos si yo me muero les vengo a pedir un favor/. Ay, me lleven al cementerio este pedazo de acordeón/ me lleven al cementerio este pedazo de acordeón/. Eso dicen mis amigos que esto es una vanidad/ hay, si nadie me da cariño como mi acordeón me da/eso dicen mis amigos que esto es una vanidad/ hay, si nadie me da cariño como mi acordeón me da/.

Otra referencia es la ocurrida en un viaje de Montería a Planeta Rica en un Jeep, quien lo lleva, en la parte trasera del mismo. El motivo de conversación era la música de Alejo Durán, entre un pasajero y el conductor, que era amigo de Alejo. El pasajero decía que ese negro hijue'p... si tocaba. Y le decía al conductor: "Y usted lo conoce? Todo lo que tiene de maluco, lo tiene de músico, es un mago, loco está, es un príncipe y dicen que es marica, dicen en Planeta Rica. Así nace Si yo me muero.

Habla igual de Alto del Rosario, ubicado arriba de Magangué, lugar donde no cobraba por sus presentaciones, la gente le llevaba toda clase de comida y cuando se iba, le reunían plata y todo el pueblo se estaba en la orilla para despedirlo. Sobra decir que le compuso Alto Rosario.

En el primer concurso del Rey Vallenato, el favorito era Emiliano Zuleta Baquero y concursaban además Abel Antonio Villa, Alberto Pacheco, Toño Salas, Alcides Moreno, Luis Enrique Martínez, Ovidio Granados y Fabriciana 'Fabri' Meriño. A la final quedan Alejandro Durán, Ovidio Granados y Luis Enrique Martínez. Suceden varias cosas "raras", así:

Sin conocer que no era obligatoria la ejecución de la puya, ritmo más difícil de ejecutar, interpreta Pedazo de acordeón, como también al son Alicia adorada, La cachucha bacana y el paseo Elvirita, teniendo como conjunto a Pastor 'El niño' Arrieta en la caja y guacharaca de Juan Manuel Tapias. Esto era, el 30 de abril de 1968. Zuleta quien figuraba como gran favorito, no apareció por la tarima desde el inicio del evento. Parece que se adelantó en la celebración y por reglamento fue eliminado. Luis Enrique Martínez estaba pasado de tragos y su ejecución por esa razón no fue lo suficientemente buena. Los jurados Rafael Escalona, Tobías Enrique Pumarejo y Gustavo Gutiérrez lo eligieron como el ganador con un premio de 5.000 pesos e ir con la delegación cultural de Colombia a los Juegos Olímpicos de México, donde Durán pudo escoger a sus acompañantes, en especial al cajero López, ganando esa competencia frente a Alemania con 039 y La pollera colorá. Ovidio Granados de María Angola, Bolívar, quien tenía 25 años y su conjunto llamado "Los playoneros del Cesar", ocupó el segundo lugar. México definitivamente lo catapultó internacionalmente.

En el concurso de Rey de Reyes de 1987, "peló un pito" (una nota mala) con Pedazo de acordeón y él mismo se eliminó, por lo que el rey fue Colacho Mendoza. En la Plaza Alfonso López perdió, por lo antes señalado, pero esa decisión llevaba ya el nombre de Colacho Mendoza, según el público, porque Colacho era el preferido de la élite vallanata (según Alonso Sánchez Baute) debido a que había sido chofer de Armando Pavajeau y de Rafael Escalona.

Al cantar Pedazo de acordeón dijo Durán: "Pueblo me he descalificado yo mismo, se le había ido una nota de demás". Pero Sánchez Baute dice: "Muchos sospechamos que, sabiendo de que el triunfo estaba cantado para Colacho, prefirió derrotarse a sí mismo, no como un acto de cobardía sino de dignidad, de grandeza. Así lo entendió el pueblo que luego del triunfo de Colacho, convirtió la Plaza Alfonso López en un campo de batalla. La gente empezó a tirar piedra y botellas".

Otra versión, dice El Heraldó, es que los concursantes se enteraron que todo estaba listo para que ganara Colacho y hubo "motín a bordo" para no presentarse. Durán estaba en ese grupo, pero se dejó convencer por los organizadores y se presentó. Tal vez ese fue el motivo por el cual se auto eliminó, al fallarle a los concursantes que no subieron

a tarima

Pero nada tan importante en la trayectoria musical de Alejandro Durán que su clamoroso acierto al escoger a Alicia adorada, creación de Juan Manuel Polo Cervantes -Juancho Polo- a su esposa, Alicia Cantillo, quien murió cuando iba a dar a luz, de 16 años.

Como Dios en la tierra no tiene amigos/ como él no tiene amigos que lo quieran/ tanto le pido y le pido ay hombre/ siempre me manda mis males/. Pobre mi Alicia/ Alicia adorada/ yo te recuerdo en todas mis parrandas/ pobre mi Alicia/ Alicia adorada/ yo te recuerdo en todas mis parrandas/. Allá en Flores de María/ donde to´el mundo me quiere/ allá en Flores de María/ donde to´el mundo me quiere/ yo reparo a las mujeres ay hombre/ y no veo a Alicia la mía/. Pobre mi Alicia adorada/ yo te recuerdo en todas mis parrandas/ pobre mi Alicia/ Alicia adorada/ yo te recuerdo en todas mis parrandas/. Donde to´el mundo me quiere/ Alicia murió solita/ donde quiera que uno muera ay hombre/ to´as las tierras son benditas/ se llevó a mi compañera y solamente a Valencia el guayabo le dejó/. Alicia mi compañera que tristeza/ Alicia mi compañera que dolor/ y solamente a Valencia ay hombre/ el guayabo le dejó/. Donde to´el mundo me quiere/ Alicia murió solita/ donde quiera que uno muere/ ay hombre/ to´as las tierras son benditas´.

Juancho Polo llegó tres días después de su muerte, por haberse ido a buscar las medicinas que se necesitaban, al llegar fue a su casa y al saber la noticia, se fue para el cementerio, luego de lo cual duró un mes de parranda. En otras versiones hablan de que Juancho Polo solo apareció tres meses después de la muerte de Alicia.

Se habla que hizo 1.780 canciones, de las cuales 1.200, son con nombre de mujer. Había grabado una que le cantaba a Alicia López, por lo cual y ante la confusión con la de Juancho Polo, alcanzaron a haber problemas de derechos, los cuales, según El Heraldó, fueron solucionados rápidamente.

En los viajes que hace Alejo en sus correrías, llegó al Yucal, cerca de Calamar, donde se enamoró de Josefina Salas, con quien se casó pese a la oposición de los padres, por músico, negro y feo en 1952, radicándose en el Yucal, luego a Magangué, donde Josefina aguantó tres años

la ausencia de Alejo, luego de lo cual se fue para su casa paterna. Tuvo romance con la negra Chola (de nalgas estatales) de Altos del Rosario. Le cantó a Joselina Daza (Julio Oñato/el pilón.com):

En el pueblo de Patillal tengo el corazón sembrado/ y no lo he podido arrancar ay, tanto como he batallado/. Oye Joselina Daza, lo que dice mi acordeón ay hombre/ Oye Joselina Daza, lo que dice mi acordeón/ yo no sé lo que te pasa con mi pobre corazón/ oye Joselina Daza porque no me das tu amor ah hombre/. No se vayan a extrañar/ no les cause maravillas/ si me voy pa' Patillal en busca de Joselina ay hombre/ Oye Joselina Daza lo que dice mi acordeón ay hombre/ Oye Joselina Daza lo que dice mi acordeón/ yo no sé lo que te pasa, con mi pobre corazón/ ay, oye Josefina Daza lo que dice mi acordeón al hombre/. Pobre Alejandro Durán dejó su tierra querida/ y se va pa' Patillal en busca de Joselina Ay/. Las mujeres colombianas son hermosas, son muy lindas/ por eso es que Joselina se ha adueñado de mi alma/. Oye Joselina Daza lo que dice mi acordeón, ay hombre/ oye Joselina Daza lo que dice mi acordeón/ y yo no sé lo que te pasa con mi pobre corazón/ ay oye Joselina Daza lo que dice mi acordeón/ ay Hombre.

En sus últimos años vivía en una parcela a la salida de Colombay, en Planeta Rica, Córdoba, donde cultivaba yuca, ñame, maíz.

Alejandro Durán murió en la Clínica Unión de Montería a las 8:55 am del 15 de noviembre de 1989.

Su última actuación fue ejerciendo de jurado en el Festival de Chinú, Córdoba, donde interpretó especialmente Pedazo de acordeón.

Mención especial debemos hacer del libro que escribió José Manuel Vergara llamado Alejandro Durán su vida y su música (GrafiSinú.2 ed. Montería 1989).

Leandro Díaz

“A mí no me salen los muertos, saben que yo no los veo”. Leandro Díaz

He conocido con mucho agrado como dentro de la programación de la Fiesta del Libro en Cúcuta, está incluida una charla sobre el libro

“Leandro”, del escritor vallenato Alonso Sánchez Baute, publicado por la editorial Alfaguara, en el año 2019.

Como simple lector, quiero hacer algunas reflexiones sobre la obra. Se trata de la historia, no sobre el trabajo en la música de ese género vallenato que desarrolló Leandro Díaz, centro de la publicación citada, sino de su vida, signada de adversidades, producto de su incapacidad visual de nacimiento.

Es esta, una novela biográfica, como lo afirma la contra carátula del libro: “El rostro vibrante de un hombre que nació ciego en un pueblo remoto y perdido, en donde la discapacidad era considerada como un castigo”.

“A mi edad, no me interesa que hagas la biografía, sino que cuentes mi historia y que la cuentes con amor. Es decir, con la verdad. Muchos -sigue diciendo Leandro- me conocen por las canciones que hice o por lo que he dicho en las entrevistas. Saben que crecí como un retoño perdido. Hablar de mi pena no tiene mayor misterio porque con solo verme, la gente se da cuenta de que soy ciego, -y remata su afirmación-: “... y toda moneda tiene dos caras”. Así, comienza el apasionante relato de “Leandro”.



Toño Salas y Leandro Díaz

Alto Pino era el lugar donde vivían sus padres, Abel Rafael Duarte Díaz y su mujer María Ignacia Díaz, que además eran primos e hijos de primos. Ese lugar, estaba ubicado cerca de Lagunita de la Sierra, aldea de Barrancas, en La Guajira. Esa unión, esperaba el 20 de febrero de

1928, la llegada del primer hijo. El padre supo que era un niño y exclamó: “Mi hijo es un machito... y en un par de años me ayudará a trabajar la tierra y capotear la tristeza”, añadió.

Al octavo día, según las costumbres alzó por primera y única vez al niño. Besó la frente, pero más tarde, se dio cuenta de que, en el niño, sus ojitos permanecían cerrados con una especie de nata debajo de ellos. Empezó la duda, ya no podría ayudarlo en sus faenas diarias ni podía ser “concentrado”, es decir, entregado a una familia adinerada para que ayudara en las faenas diarias. Fue a donde su mujer y le dijo: “Tú, tienes un hijo ciego”, dejando de volver a casa por dos semanas.

De nada valieron las recomendaciones del indio Manuel María en Guayaacanal. Para Abel, llegaba el momento, según el cual, los niños que nacen así, deben ser abandonados a la vera del camino, como los enfermos de lepra. Tiene la humillación de ser avergonzado por Dios, también eso era un castigo. Había que proteger al fuerte, decían sus padres.

Habló muy tarde. A los tres años, dijo papá, motivado por un loro que lo decía, pero mamá no dijo. Su primera palabra fue gallo. Erótida, su tía, le enseñó las primeras palabras y su significado. “Abel y Nacha, estaban ahí, pero no conmigo, le dice Leandro al autor, y sigue, vivíamos bajo el mismo techo, me servían la comida y me decían donde la había dejado. ¡Como si yo supiera donde estaba una mesa o la otra! A cada rato me estrellaba”.

Cuenta Leandro, que aprendió el canto de los pájaros de la región de Los Pajales, empezando por el del cucarachero y la del pájaro guacaó, que menciona alguna canción vallenata, al cual, al oírlo, se le debía contestar: “Tu madre que se murió, tu madre que se murió”. Pensó y así lo dice el propio Leandro que el son vallenato, se había inspirado en el canto de ese pájaro, el cual, según la tradición popular, traía mala suerte.

“Abel y Nacha -sus padres- estaban ahí, pero no conmigo. Me trataban de forma diferente a mis hermanos. Cuando les hablaban a ellos, se les oía dulce y melodiosa la voz, como sin rabia”, sentenciaba Leandro. De niño olfateaba el aire como lo hacen los perros cuando la brisa trae

un olor que los inquieta. Lo hacía al presentir la lluvia, por ejemplo.

Para las plantas que producen ardor o rasquiña, acercaba lo más que podía la nariz hasta su tallo y sus hojas, aspirando su olor una y otra vez. Esa narración la termina de una cruel manera... “si hubiera ido a la escuela no hubiera repetido, mi mamá me mima, sino mi mamá no me mima, mi mamá no me mima”, al recordar esas lecciones de la antigua escuela al aprender a leer.

Dijo Leandro, “Como no veo, no me aconsejaron, cuál era ese fruto que no debía tocar o el camino por donde no podía cruzar porque estaba sembrado de cardones. Me tocaba usar la nariz”, le confió al autor.

“Aprendí de niño a caminar despacio, a tantear el aire antes de pisar con seguridad. Un paso a la vez, pero seguro, poco a poco, como los lulos, que demoran tanto en madurar”. Sentencia Leandro: “Y oía lo que ellos no sabían que yo oía. Como lo mal que hablaban los unos a espaldas de los otros. La hipocresía es cosa de todos. Nadie conoce del otro sino tan solo lo que esa persona pretende que se conozca de ella. A veces creo que las personas somos de la misma especie de los goleros (así se llaman los zamuros en la costa)”.

Reflexionando su situación, afirma que su memoria no tiene imágenes, solo palabras. Le gusta la palabra amarillo, porque lleva implícito el verbo amar y además el color verde, que dicen, es la esperanza.

En el aspecto musical, primero pensó que sería cantante, luego de aceptar la “inspección” de su abuelo, quien después de revisarlo, concluyó que era normal.

Un sentido que agudizó mucho fue el tacto a través de las yemas de los dedos y acariciaba todo lo que encontraba a su paso, memorizando las sensaciones que le producía. De esta manera aprendió a reconocer las hojas por el tamaño, forma y textura. Los dedos eran sus ojos, igual a como lo es la piel para los animales ciegos por naturaleza. Cuando las hormonas se manifestaron, acaricia por largas horas la piel de las mujeres, supo Sánchez Baute de boca de Leandro.

Un día, 15 de junio contó Leandro, le llegó una melodía a la cabeza,

una melodía que nunca había oído. “entonces principié a rimar palabras hasta que estuvieron a tono con la música”. Luego se la cantó a Nacha, como una queja contra su madre, ésta lloró y le pidió no volviera a cantar ese canto. Más adelante la tituló 15 de junio y no he conocido la letra.

Hay muchos otros temas, dignos de leer en esa historia, pero ahora nos concentramos en las mujeres y sus composiciones dirigidas a ellas.

Si viera ¿qué habría deseado?, le preguntan a Leandro y contestó: “Me hubiera gustado tener los ojos buenos, para complacerme con la belleza desnuda de las muchachas en flor. De resto, no me hacen falta los ojos”.

Cuando comenzó a ganar plata, las mujeres se le acercaban, pero no se enamoraba de ninguna. No conoció mujer, como se dice popularmente, hasta los 20 años, cuando tuvo un hijo con Iselina Aragón a quien llamó ‘La Ford modelo’ y le compuso una canción.

Zenobia Morón, llama el autor del libro a otra mujer significativa en la vida de Leandro. Cuenta que una vez, le acarició los brazos. Le dijo: “Me gustan así velludos”. Al sentirla dispuesta, aprovechó y bajó la mano que todavía estaba libre. No te vayas a rasurar las piernas, susurró. Me gustan así”.

Sigue, Josefa Guerra, famosa por ser la inspiradora de La diosa coronada, el vallenato más bello que se haya escrito, en mi opinión, estando de acuerdo con García Márquez.

La historia que se encuentra en la novela, nos da entender que Josefa, no atendió a Leandro, pero si, a su hermano David, que nunca se entendió con Leandro, por lo cual la canción era una venganza:

Cuando el rey llega de tarde que mira/ el jardín florecido/ cuando diosa mueve el caderaje/ se pone el rey más engreído. Cuando el rey querido llega/ de tarde por la serranía/ hay que ponerle gallina rellena/ que el rey es fino, madre mía/ le pones la mesa bien servida/ tú sabes que el rey es gente fina/ Y llega la mira con anhelo/ y dice gracias le doy al cielo/ que viva alegre en la sabana/ ya tiene su diosa coronada.

El rey engreído, era su hermano. Una vez dijo Leandro que, la compuso por andar ella de orgullosa y no pararle bolas.

En amores, es el turno para Matilde Lina Negrete Soto, de quien Leandro se enamoró, aunque ella lo niega, sucedió lo mismo, por haberse enamorado de Hugo Araujo, quien pasó a ser enemigo de Leandro. Ella es la musa de Matilde Lina, a la que el cantor le dijo:

*Un mediodía que estaba pensando/ en la mujer que me hace soñar/
las aguas claras del río Tocaímo me dieron fuerzas para cantar/ llegó
de pronto a mi pensamiento/ esta bella melodía/ y como nada tenía/
la aproveche en el momento. Si ven que un hombre llega a La Jagua/
coge el camino y se va pa' El Plan/ está pendiente que en la sabana/
vive una hembra muy popular/ es elegante todos la admiran/ y en su
tierra tiene fama/ cuando Matilde camina /hasta sonríe la sabana.*

Pero a pesar de tener amores con varias mujeres, Leandro se quejaba, en A mí no me consuela nadie:

*Un primo de Salas le hizo un son a Elvirita/ y Rafael le hizo un paseo
a Marina/ Emilianito le sacó a Carmen querida /y Julio Suárez le hizo a
Chavelita/ y Leandro Díaz le hizo a Cecilia/ una que vive en Urimita... /
si quiera a usted lo están gozando y a mí, no me consuela nadie.*

De sus gustos musicales, además del vallenato, le gustaban las rancheras, siendo la preferida aquella que dice:

*Hace un año que yo tuve una ilusión/ hace un año que hoy se cumple
en este día/ recordando que en tus brazos me dormía/ y yo inocente,
muy confiado te entregué mi corazón.*

Además, le gustaba la canción protesta de Piero y del venezolano Alí Primera y el bolero Caribe soy, que dice: ...de las palmeras borrachas de sol.

De sus composiciones no referidas a dama alguna, destaco Llegó el verano, porque describe la naturaleza como si pudiera observarla con sus propios ojos:

*Vengo a decirles compañeros míos/ llegó el verano, llegó el verano/
luego verán los árboles llorando/ viendo rodar sus vestidos/ ven a bus-
car un árbol corpulento/ veranero veranero/ para que cuando el mes de
enero/ tener mi negocio hecho/ cuando los árboles están destrozados/
no los miran no los miran/ en que instante sufren la honda herida/ que
les produce el verano. / Lo que han tendido con tanto placer/ porque
el invierno con gusto les da/ uno por uno se ven decaer.../ ¡Ahora a
los campos les toca llorar! Voy a buscar un árbol corpulento/ veranero/
veranero/ para que cuando llegue el mes de enero/ tener mi nego-
cio hecho! / Aprovechar el momento feliz/ porque en la vida me gusta
gozar/. Quien no aprovecha no sabe vivir/. En el verano no hay don-
de sombrear/. Si yo consigo el árbol que yo quiero/ de sombrío! ...de
sombrio/. Del que no tiene solito me río/ bajo mi árbol veranero/. Y me
acarician los rayos del sol/ uno por uno se acercan a mí.../ A iluminarme
con su resplandor/ para que pase el momento feliz! /. Poco se ven los
árboles sonrientes/ es el verano! ...en el verano! / más bien se ven los
campos destrozados/ por las brisas del nordeste/. Las nubes pasan
con su vanidad/ formando huellas de brisa a montón/ las hojas débiles
caen con dolor/ sobre la tierra les toca rodar/ Cuando los árboles es-
tán deshojados/ no los miran! ¡No los miran! / En ese instante sufren
la honda herida/ que les produce el verano/. En esos meses no viven
feliz.../ ¡Van azotados del viento y el sol! / las tristes hojas les toca vi-
vir/ pálidas, secas, sin ningún valor/. Viene febrero sin haber frescura/
¡En nuestra tierra! ... ¡en nuestra tierra! / luego entra marzo: se ven las
blancuras/ mostrando la primavera. ¡Luego entra marzo! En la tierra se
ve/otro semblante de felicidad! / viene la lluvia, la brisa se va/ las ver-
des hojas vuelven a nacer!*

Bella canción que lo que menos se puede imaginar, quien no sepa que Leandro era ciego, es que la descripción del verano es "...a oídas".

Santander Durán Escalona dijo: Leandro, es la leyenda viva de la música vallenata, la vida le negó la vista, pero le entregó los ojos del alma". Y Juan Gossain al respecto señaló: "Se llama Leandro Díaz y es el más sensible de todos los músicos de esta tierra pródiga en poetas y cantores, quienes remontan a las sierras y los ríos, y andan y desandan los valles, como si fueran los últimos juglares que quedan sobre la tierra". Leandro no escapó a estos comentarios y afirmó: "Yo creo que Dios no me puso ojos en la cara, porque se demoró poniéndome ojos

en el alma”.

De sus hijos, se trae a colación lo sucedido al morir Leandro, en una clínica de Valledupar (el libro dice que en Barranquilla), narrado en la novela: Cuando el médico salió a informar la muerte y preguntar los nombres de los familiares, al yo decirle que era Ivo, narra el propio hijo: ¿Dijo: “Tú eres Ivo? Tú padre preguntó por ti hasta el último momento. Le grité ¡Por qué no me avisó! Quise coger a golpes y reventarle la cara a ese médico. Quise matarlo”.



Leandro Díaz y su hijo Ivo

Para conocer más, debe usted leer la novela “Leandro”, donde un hombre se sobrepone a la naturaleza, a la sociedad y a sí mismo.

Además de lo anterior, es importante resaltar la conversación de Leandro con el periodista Alberto Salcedo Ramos, sobre diversos tópicos y que se encuentra en el libro *Antología personal*. B.C. 2017. *Diez juglares en su patio*. 1991. *La tristeza de Leandro*.

Lógicamente el tema inicial es la tristeza, insistiendo en que Leandro era una persona triste. “Eso de que soy triste me lo han dicho tres periodistas. Mis amigos que me tratan con frecuencia, no han pensado que sea triste”.

No hace falta resaltar que, su ceguera limitaba mucho los sentidos de Leandro, pero aumentaba la percepción de otros y así lo corrobora: “Yo aprendí desde niño a diferenciar la sombra de los rayos del sol. Cuando compuse *El verano*, había un árbol en la casa donde yo vivía, era el único árbol que había allí. Y debajo de ese árbol me ponía yo todos

los medios días, porque corría un fresco sabroso que me hacía pensar cosas bonitas. Un día sentí algo caliente en la cara. Quise quitármelo de encima, pero esa cosa calurosa siguió pegada a mi cara: Era el sol. Entonces descubrí que llegábamos a la estación del verano y el árbol perdía su vestido.

Los primeros años de la vida de Leandro, fueron de amistad con la naturaleza, de convivencia magnificas con las plantas, con los cereales, con la tierra desértica y también con la tierra buena, con los ríos y las brisas. Es la descripción de Salcedo Ramos, pero si nos adentramos en nuestro personaje, debió ser muy difícil por su especial situación.

Vivió sus primeros 20 años en la finca Lagunita de la Sierra, que estaba situada en la vereda Alto Pino, del municipio de Barrancas, ubicada en el departamento de la Guajira. Mientras sus hermanos corrían entre el monte, reventaban avisperos con piedras, perseguían las gallinas cluecas, él solo podía movilizarse con mucha torpeza, cerca, porque si era lejos, le podía ocurrir como una vez que, se cayó en una zanja y estuvo a punto de partirse la pierna izquierda. Como consecuencia de todo ese miedo, caminó tarde, con muchos problemas para lograr el equilibrio, ya que se caía constantemente y se pegaba contra el piso.

Siempre estaba tratando de imaginar cómo era el sol, la luna, que, con su luz, que le decían, dejaba ver los caminos. Pero lo que más le preocupaba y ocupaba su pensamiento, era imaginarse la cara de su madre, a quien creía muy bella por el tono de su voz.

Vimos como su refugio era un árbol de totumo, donde se recostaba a escuchar música. Pero esa absoluta incapacidad no iba con el carácter de Leandro y resolvió realizar alguna actividad que lo mantuviera ocupado.

En su creación La historia de un niño, describió su suerte así:

Ese niño nació/ para aumentar la familia/ pero que grande dolor/ sintió su madre querida/ en una tarde serena/ debajo el cielo azul/ se descifraba el misterio/ el niño tenía una pena/. Después llevaron al niño/ a la tierra e' los pajales, donde lo criaron sus padres/ como un retoño perdido/. Dicen que supo llorar lagunas de sufrimiento y fue tan grande su tormento/ que es

muy difícil contar/. Y en una triste mañana/ se volvió compositor/ y superó su dolor/ con la pureza del alma/ vivirá Hato Nuevo contento/ igual que los barranqueros/ porque se escuchan sus versos/ aquí y en el mundo entero/ dicen que al hombre la suerte/ no sabe dónde la tiene y aquel que menos se quiere/ resulta ser el más fuerte/. La madre naturaleza como es tan sabia y grandiosa/ le dio una mente asombrosa/ supo cantar la belleza.

No se amilanó, por el contrario, las dificultades fueron agudizando sus sentidos y el niño aprendió el alfabeto del oído y estableció un diálogo íntimo, una comunicación cordial con el entorno que le permitió reconocer el sol por el calor, la brisa por la frescura, el verano por el susurro de las hojas y el silencio del río, el amanecer por el canto de los gallos y los pájaros, el mediodía por las chicharras, la tarde por los aromas (para no confundir la trinitaria con la margarita) e identificar mediante el tacto, las pieles, los objetos, las puertas, las sillas, la claridad de las aguas y la inminencia de las lluvias (Ariel Castillo Mier. Fuente citada).

Su decisión fue siempre, contradecir la idea que él era un ser inútil y demostrarle a su familia que aquel que menos se quiere, resulta ser el más fuerte.

Su relación con Dios, se ve reflejada en su canción Dios no me deja:

Yo nací una mañana cualquiera/ allá por mi tierra/ días de carnaval/ pero ya yo venía con estrella/ de componer y cantarle a mi mal/. He sufrido mucho en esta vida/ diría que es mentira si yo no cantara/ si la pena matara en seguida/ ya de este hombre nadie recordara/. Es para mí tonada/ alto divino Señor/ eso que nace en el alma; arte respeto y amor/. Él sabía que si me abandonaba/ ninguno cantara como yo/ he sabido librar la batalla.../ no hay que negar la existencia de Dios/. Ya que a la hora de nacer/ Dios me regala un sentido/ sintió tanta tristeza y después/ oiría y cambió mi destino/ Yo que a la hora de nacer/ Dios me regala un sentido/ sintió tanta tristeza y después/ oiría y cambio mi destino/. Él sabía que si me abandona/ ninguno canta como canto yo/ he sabido librar la batalla/ no hay que negar la existencia de Dios/. Él sabía que si me abandona/ ninguno cantara como canto yo/. Si él la vista me negó/ para que yo no mirara/ la recompensa me la dio/ los bellos ojos del alma/ Si él la vista me negó/ para que yo no mirara/ la recompensa me la dio/ los bellos ojos del alma.

En el paseo Adelante, expresa su sentimiento y ese propósito: No desmayes, levántate del suelo, luchador, no te detengas.

En el libro ‘Cantar mi pena’, le cuenta a Heriberto Fiorillo que, a la edad de siete años, le dio por adivinar y se volvió popular en los lugares cercanos.

“A final del año 1939 una gitana le dijo a mi hermana, relata Leandro, que íbamos a tener un año magnifico a lo cual le dije a mi hermana: Todo lo que esa señora te ha dicho, son mentiras. Para nosotros no habrá año feliz. Por el contrario, vamos a tener tres o cuatro tragedias familiares.

Mi hermana me dio un golpe en la cabeza con una escoba. Pero el 4 de febrero del 40 murió un hermano, en marzo murió un primo hermano que se crió con nosotros, en abril murió la abuela, en junio estubo muy grave mi mamá. Qué año extraordinario, le dije a mi hermana”.

Él logró cortar las malezas con la mano o utilizar el machete sin estropear ninguna mata de café o maíz; le ensartaba el hilo a la aguja de coser a su madre y ayudaba a su padre a recoger las cosechas.

A los 17 años compuso, A mí no me consuela nadie:

Simón Salas le sacó un son a Elvirita/ y Rafael le hizo un paseo a Marina/ Emilianito le cantó a Carmen querida/ y Julio Suárez le hizo a Chavelita/. Y Leandro Díaz le hizo a Cecilia una que vive en Urumita/. Vamos a ver si Simón Salas y Julio Suárez / si hacen igual que Escalona y Emiliano/ que hoy en día están muy bien posesionados/ y ya tienen quien se duela de sus males/. Siquiera usted anda gozando/ a mí no me consuela nadie/. Emiliano está muy bien posesionado/ y Rafael está casado con Marina/ Simón Salas y Julio Suárez andan gozando/ Leandro Díaz solito en la vida/. No es desde hoy que ando buscando/ maneras de curar mi herida/ Creo en la vida ya no lograré encontrar/ una mujer que se conduele de mis penas/ voy por la vida renegando de este mal/ un mal terrible que me condena/. Leandro Díaz deja de llorar y suspirar el día que muera/ Emilianito si puede gozar la vida/ y Julio Suárez podrá gozarla mejor/ Simón Salas gozará de su acordeón/ y Rafael goza de Marina/. Y Leandro Díaz sufre de amor/ y de dolor por

esa herida/ Este paseo ha de aumentar mis pesares/ yo soy un hombre de muchos sentimientos/ por un amor que se burla de mis males/ sufre mi alma terribles tormentos/. Se llega el día que ando en el aire/ y nube azotadas del viento/ esa morena no quiere curar mis males/ porque ella ignora que su amor me está matando/ eso es muy triste que un hombre se esté acabando/ con una herida que pueden curarle/. A ella la viven consolando/ y a mí no me consuela nadie/.

De esta canción, que grabó hace más de 40 años, existió un plagio por parte de Luis Enrique Martínez, la cual grabó como Esperanza perdida.

Cantó con los tríos de Antonio Braín, Hugo Arango y Juan Calderón en sus serenatas. Con Toño Salas era guacharaquero. Realmente su primera creación fue 15 de junio, donde narra las penas y dolores sufridos de niño, canción que quedó sin editar, por la promesa que le hizo a su madre.

Luego compuso La loba ceniza, la cual fue plagiada por Abel Antonio Villa, con el nombre de La camaleona. Esta composición la hizo, al enamorarse de una muchacha serrana, hija de una señora de “piel morena llena de ceniza”, Adelina Palmezano, que, lo despreciaba constantemente. (RicardoGutiérrez.23de junio 2013. Elpilón.com.co.):

Una mujer que vive en la Sierra/ llegó a su casa y la encuentran rabiosa/ la encontré con una soberbia, señores/ con espuma en la boca, con espuma en la boca/ con espuma en la boca/. La encontré rabiosa/ la encontré con una soberbia, señores/ con espuma en la boca/ con espuma en la boca/ con espuma en la boca, con espuma en la boca/. Ella dijo porque tenía rabia/ se puso de frente y me dio sus motivos/ ella dijo porque tenía rabia/ se puso de frente y me dio sus motivos/. Porque le llega de visita, señores, la familia del marido/ porque le llega de visita, la familia del marido/. La familia del marido/ la familia del marido/ la familia del marido/. Que yo vine y le dije a ella/ que se modere y que no sea tan bruta/ que yo vine y le dije a ella/ que no sea tan bruta/. En veneno ni la culebra señores/ la igualará una viruta/ en veneno ni la culebra/ la igualará una viruta/. Esa señora tiene una hija/ que la está criando muy delicada/ esa señora tiene una hija que la está criando muy delicada/. Pero ella vive ceniza señores/ seca que no se baña/ Pero ella vive ceniza señores/ seca que no se baña/. Si seca que no

se baña/ seca que no se baña/ seca que no se baña/ seca que no se baña/. Ella vive en la Sierra Nevada/ pero no gusta de toda persona/ ella vive en la Sierra Nevada/ pero no gusta de toda persona/. Pero vive que no se baña, señores como una camaleona/ pero vive que no se baña, como una camaleona/ si, como una camaleona/ como una camaleona/ como una camaleona reseca/ como una camaleona/. Ay, pero ella tiene una hija/ para su hija no hay pobrecito/ Ay, pero ella tiene una hija/ para su hija no hay pobrecito/ Que su hija no es para pobres, señores/ es para los ricos/ que su hija no es para pobres/ es para los ricos/ es para los ricos, que vaina/ es para los ricos.

Sobre el nombre de la canción, dijo: “El nombre era La loba ceniza, porque allá, en la tierra donde me crie, hay muchos lagartos y viven cenizos. Porque esa tierra es polvorienta, entonces, esa, la vieja esa, era más puerca que una cochina. Iba al arroyo cada ocho días. ¿No se bañaba? Se bañaba con tierra. Murió hace tiempo (panoramacultural.com.co).



Emiliano Zapata Baquero

Siempre sufrió del rechazo y de la burla. Al respecto a Ariel Castillo Mier le confesó: *“Encontré compositores/ con mucha fama en el pueblo/ cuando yo cantaba un verso/ ellos de mí se burlaban/ pero yo me fui metiendo/ como la sortija al dedo/ hasta lograr mi objetivo/ que era lo que yo buscaba: de darle nombre a mi nombre y hacer de versos una historia y demostrarle a Colombia/ cuanto valor tiene un hombre/ Versos del pregonero.*

Decía que la mayoría de sus conocimientos los adquirió a través de la

radio, porque siempre tuvo un receptor de 7 bandas, donde oía Radio Habana Cuba, la BBC de Londres, Radio Moscú, Radio Neetherland.

Leandro hizo difundir un falso rumor: Desde Barrancas hasta Manaure pasando por Distracción, el Ático, Fonseca, Villanueva, Urumita, La Jagua del Pilar y el Molino, por toda esa zona de la desértica Guajira, corrió la noticia que en la finca Lagunita de la Sierra, había un ciego que adivinaba el futuro, sin bola de cristal y sin la borra del café, cuya clarividencia superaba la de las gitanas. Al ciego, que desde luego era Leandro, le bastaba con pasar los dedos por las palmas de las manos y saber que les sucedía. Venían muchas mujeres a consultarlo y tenía mucha clientela.

Pero tuvo que abandonar, por “la suspicacia y la hostilidad de los hombres de la región” que, se empecinaron en protestar, porque las mujeres no tenían que estar poniéndose a averiguar cosas de sus maridos, ni debían entrevistarse con hombres que les proponían cosas”.

A Leandro además le gustaba la piel de las mujeres, afirmando que el olor de la piel de una mujer, era distinta a la de otra, es decir, cada una tenía un olor característico.

En 1949, un amigo le regaló una armónica que se había ganado en Puerto López, Guajira. Al principio dijo que no le había gustado el regalo, pero después se dio cuenta que su sonido se asemejaba al del acordeón, y empezó a gustarle, y empezó su práctica hasta hacerse experto. Cuando se fue de la finca, tocaba por todas partes, fue a Tocaimo, San Diego y por todos los pueblos de la región.

Aprendió a tocar al mismo tiempo la armónica y la guacharaca y además cantaba. Se fue a Chimora en 1952, donde vivió 3 años en donde Zoila López, la dueña del único restaurante del pueblo, donde Leandro cantaba al mediodía, recibiendo propinas y, además, era invitado a las parrandas de fin de semana o le regalaban ropa. Se daba el caso de que, muchas personas iban solo para oírlo interpretar las melodías de éxito en la región.

Cuando salía el último cliente era que almorzaba, pidiéndole a doña Zoila que le guardara el bastimento para la cena, a lo cual la dueña le

decía que, había más, que no se preocupara. Pero Leandro llegó a la conclusión que, ella le daba más de lo que él honradamente se ganaba con la armónica y se fue en 1955 para San Diego.

Siempre se quejó de lo poco que recibía por las canciones que componía, poniendo el ejemplo que, por La gordita, solo había recibido doscientos mil pesos, y quienes pagaban las regalías pensaban que estaban dando un regalo y no estaban reconociendo un trabajo intelectual.

Su inspiración era muy rápida. “Pienso las cosas y se me vuelven cantos, le pongo música a mis sueños, a mis pensamientos, a mis angustias y a mis alegrías, o, mejor dicho, le pongo música a mi vida”. Agradecido, por ejemplo, le compuso una canción a su memoria y la llamó así, Mi memoria.

A las fiestas de la región, era un invitado permanente. Por ejemplo, en San Diego en el Cesar, a solo 20 minutos de Valledupar, asistía a las fiestas de la Virgen del Perpetuo Socorro el 16 de julio y a la de su patrono San Diego el 13 de noviembre, lugar, donde era muy querido por los habitantes de La Media Luna, la mayoría de ellos santandereanos, que, se refugiaron en aquella zona durante la violencia partidista y quisieron a Leandro como nacido de allí.



Carlos Huertas

Alguna vez dijo que, sus mejores canciones eran El verano, Dos papeles, La diosa coronada, Matilde Lina, A mí no me consuela nadie, Soy, La gordita, Los tocaimeros, El negativo, Quiéreme, Carmencita, La parrandita, Cardón guajiro, Mi memoria, Fui de tu alma, La contra,

Olvídame, Preciosa mujer (el vallenato.com). Además, habló de las canciones, La historia de un niño y La loba ceniza, la última dedicada a Adelina Palmezano, la cual recuerda como su primera composición, inspirada a los 17 años en 1945. Como ya vimos, el llamado 'Pollo vallenato', Luis Enrique Martínez, le grabó A mí no me consuela nadie, pero la colocó como autoría de él con el nombre de Esperanza perdida.

También menciona que emplea la décima tradicional y de buen gusto, con estrofas de 8 versos. Seis temas recorrieron sus vallenatos: Autobiografía reflexiva, canto a los amigos, la naturaleza, la política, la sátira y la picardía y el amor.

En Dos papeles, habla de su ceguera:

*Esta música parecida/ esta música parecida/ a una que yo llevo conmigo/
hace veinte años señores. Ella me enseñó que en la vida/ el hombre re-
corre caminos/ llenos de maldad y rencores/. Hasta lastimar las heridas/
que han dejado viejos amores/ hasta lastimar las heridas/ que han dejado
viejos amores/ hasta lastimar las heridas/ que han dejado viejos amores/.
Dos papeles tienen la vida/ uno blanco limpio sincero/ otro con humildes
colores/. Al blanco lo manchan de negro/ como bueno cree en la mentira/
y de ese modo engañan al hombre/. Al bueno lo premian con cobre/ y al
malo con mil maravillas/. Esta música parecida/ esta música parecida/ a
una que yo llevo conmigo/ hace 20 años señores/ ella me enseñó que en
la vida/ el hombre recorre caminos/ llenos de maldad y rencores/. Hasta
lastimar las heridas/ que han dejado viejos amores/. Con ella empezó mi
cantar/ con ella empezó mi cantar/ una hermosa copla de amor/ dándole
consuelo a mi alma/. Si tengo una novia por ahí/ se vuelve el amigo traidor/
porque yo no merezco nada/. Si tengo una mujer amada/ otro me la quiere
quitar/. Dos papeles tiene la vida/ dos papeles tiene la vida/ uno blanco
limpio y sincero/ otro con humildes colores: Al blanco lo manchan de ne-
gro/ como bueno cree en la mentira/ y de ese modo engañan al hombre/.
Ala bueno lo premian con cobre/ y al malo con mil maravillas. Si pudiera
vender el alma/ si pudiera vender el alma/ yo negociaría con el diablo/ para
gobernar el infierno/ buscaría la gente más sana/ pa' ponerle el corazón
malo/ y someterlas a mi gobierno/. Y después matarme en invierno/ donde
así una luz me alumbrara/ Si pudieran ponerme malo/ si pudieran poner-
me malo/ de verdad no vacilaría/ para ser un hombre distinto. Buscaría un
montón de malvados / para hacer cien mil fechorías/ y después quedarme*

solito/ donde no lleguen pajaritos/ anunciándome un nuevo día/. Pero Dios no admite rencores/ pero Dios no admite rencores/ hijo, tú no puedes ser malo/ si tú tienes el alma buena/ No podrás mirar los colores/ pasarás tu vida cantando/ para soportar tu ceguera/. Pero me dio valor como un hombre/ para soportar mi condena/ Pero me dio valor como un hombre/ para soportar mi condena.

Fue declarado Leandro como Rey vitalicio del Festival de la Leyenda Vallenata, en su edición 38.

Volviendo a San Diego, le relata a Salcedo Ramos que allí conoció a Elena Clementina Ramos, quien le pidió cantara A mí no me consuela nadie, lo cual hizo con serenata y de esa manera consiguió su primera novia oficial, cuando tenía 27 años.

Similar al caso de Alejo Durán, relata Leandro que, no le compuso canción alguna a Elenita Clementina Ramos, con quien engendró 11 hijos, para distinguirla de las otras mujeres que tuvo, simplemente enamoradas con la música. A Elenita la enamoró con pura labia, explicaba Leandro (panoramacultural.com.co).

Antes de Elenita, conoció a Corina hermana de Elenita, de quien dice se enamoró, pero ella estaba comprometida, por lo cual y con la ayuda de Reinaldo, hermano de Elena, acabó siendo su novio. Vivieron 50 años de comprensión total, al punto de que, en el otro extremo del pueblo, tenía a Nelis Soto con la que procrearon tres hijos. En vista de ello, Elenita le recordaba a Leandro para que cumpliera su obligación y cuando no iba a la casa de Nelis, le hacía esa observación, para que fuera a visitar a los hijos.

Lucy Lorena Libreros en el portal de El País de Cali, el 22 de junio de 2013, realizó una entrevista con Nelis Soto y cuenta ella que, nunca tuvo reparos en pasar como su amante oficial durante décadas. Le contó que, “hace años que no viene, porque en otras épocas, me acostumbré a que repartiera su vida entre dos hogares. Conmigo en las tardes y en su otra casa, en las mañanas. Pero un día, hace años, sus hijos se lo llevaron. Estoy segura de que él, no me ha abandonado. Si lo encuentra, por favor, dígame que lo sigo esperando”. Cuenta Lucy que, cuando vio a Leandro no lo pudo hacer, porque tenía una sordera irreversible. Él no le habló de Nelis y sí lo hizo de Clementina Ramos, su esposa, que había muerto de

una deficiencia renal en el año 2012.

Pilar Tafur, en el 2012, sacó un CD con 24 canciones de Leandro. Además de un DVD y un libro de 46 páginas, al que llamó “Los ojos del alma”.

Leandro Díaz había nacido en la vereda de Alto Pino, zona de Lagunita de La Sierra, municipio de Hatonuevo (Guajira) el 20 de febrero de 1928. Falleció el 22 de junio de 2013 en Valledupar, de una insuficiencia renal a los 85 años. Horas antes, había sido llevado a la Clínica Cesar por dolor abdominal y dificultad respiratoria (panoramacultural.com.co).

Un repaso de la evolución del vallenato

Como una colaboración de Juan Manuel Herrera Gómez, médico cartagenero, amante del vallenato, se presenta la siguiente crónica sobre la evolución y peligros al ritmo. “El vallenato es una trinidad de almas que se expresa en tres instrumentos –valga la redundancia--: la caña-guacharaca de los indios, el tambor-cuero de los negros y el acordeón de los blancos. Todo ello, magistralmente expuesto en la canción Fuente Vallenata del compositor sabanero Adolfo Pacheco.

El escenario y los protagonistas son los mismos en la literatura de ambos: una vasta geografía que llamaban La Provincia, en el antiguo departamento del Magdalena, incluido, lo que hoy son el Cesar y La Guajira, entre valles fértiles y desiertos impiadosos, algodinales y bananeras, desde el mar hasta la montaña, aldeas arracimadas de ganaderos y contrabandistas de bisutería, indígenas y rancherías, vendedores de pomadas, descendientes de aventureros franceses y mulatos de sombrero.

A partir de 1945 empezaron a surgir los primeros grandes compositores de este género radicalmente colombiano: Guillermo Buitrago, Rafael Escalona y Emiliano Zuleta, quienes abrieron un camino que más tarde sería continuado con las invaluable creaciones de Juan Manuel Polo “Juancho Polo Valencia”, Freddy Molina, Leandro Díaz, Carlos Huertas, Alejo Durán, Adolfo Pacheco, Isaac Carrillo, Calixto Ochoa, José María Gómez (Compae Chipuco) y tantos otros valores de nuestra cultura nacional que fueron incorporando, como diría Truman Capo-

te “otras voces, otros ámbitos”.

Más adelante, durante los años sesenta y ochenta el vallenato logró catapultarse. No solo en Valledupar se afianzó la parranda vallenata como institución, sino que, en otras importantes ciudades de país, con Bogotá a la cabeza, aquella instancia cultural se legitimó. La parranda vallenata consistía, y sigue consistiendo, en una reunión de amigos, una justa de la palabra, en la que se bebe, se canta, se cuentan anécdotas, pero en la que jamás se baila, pues puede resultar ofensivo para los maestros de la música y el verso, a quienes les complace ser vistos, escuchados y admirados.

El Festival de la Leyenda Vallenata tuvo su primera versión en abril de 1968. En aquel 68 lejano –semanas antes de la gran revuelta estudiantil de París--, la dirigencia vallenata encabezada por la ‘Cacica’ Consuelo Araujo Noguera, el compositor Rafael Escalona, la distinguida Myriam de Lacouture y doña Cecilia ‘La Polla’ Monsalvo, presentaron a Colombia una alternativa de celebración de la cultura y de la vida, cuyo primer rey, fue quien debía ser: el gran Alejandro Durán.



Rafael Escalona

El vallenato tradicional de carácter eminentemente folclórico, es ejecutado en los festivales (de la Leyenda Vallenata, el Cuna de Acordeones y el Festival del Río Grande de la Magdalena). Comprende cuatro (4) de los cinco (5) ritmos tradicionales: la puya, el paseo, el son y el merengue. Su temática abarca hechos de la vida cotidiana, la amistad, la parranda, la tierra y el amor.

Es la música que cultivaron juglares como Juancho Polo Valencia, Ale-

jandro Durán, Abel Antonio Villa, Luis Enrique Martínez, ‘Toño’ Salas, Lorenzo Morales, Leandro Díaz, ‘Pacho’ Rada, ‘Colacho’ Mendoza, Rafael Escalona, Emiliano Zuleta, entre otros. También entrarían en este selecto grupo acordeoneros que fueron parte de la agrupación Los Corraleros de Majagual como Calixto Ochoa, Lisandro Meza y Alfredo Gutiérrez, los dos últimos aún en actividad.

La nueva ola es una corriente vallenata que empezó a ser aceptada por el público colombiano desde comienzos de los años 2000, impulsada por Kaleth Morales, hijo del cantautor vallenato Miguel Morales, el cual combina elementos y arreglos de corte carnavalesco y electrónico con instrumentos de percusión y de viento de otras zonas de la región Caribe (bombardino, redoblante, tambores, tuba, etc.).

Sus artistas más destacados son: Silvestre Dangond, Peter Manjarrés, Martín Elías (hijo de Diomedes Díaz), Luifer Cuello, Penchy Castro, Kvrass, Mono Zabaleta, Churo Díaz, Elder Díaz (hijo de Diomedes Díaz), Daniel Calderón, Felipe Peláez, La Gente de Omar Geles, Los K Morales (sucesores del legado de Kaleth Morales), Orlando Liñan, Kbto Zuleta, Cayito Dangond (hermano de Silvestre Dangond), Los Comandantes del Vallenato, entre otros.

En la época de los juglares, la música vallenata ya venía manejando su “Nueva Ola”: Alejo Durán compuso e interpretó en 1960 una canción en aire de paseo llamada La ola del vallenato, como crítica a artistas de la época que hacían innovaciones en el género como Aníbal ‘Sensación’ Velásquez, quien grabó e impuso un nuevo ritmo al vallenato llamándolo “Guaracha”.

A pesar de existir compositores e intérpretes del vallenato tradicional de gran popularidad en Colombia, el máximo “embajador” de esta música en el mundo es el cantante samario Carlos Vives, que lo ha dado a conocer a través de una variante que se podría denominar vallenato-pop-rock, también conocido como vallenato alternativo. Hoy por hoy, se hace una diferenciación entre el vallenato tradicional y un vallenato más comercial, en el que se han destacado cantantes como Silvestre Dangond, Kaleth Morales, Jorge Celedón e Iván Villazón y agrupaciones como El Binomio de Oro de América.

Otros intérpretes como Diomedes Díaz lograron que el vallenato gana-

ra popularidad entre los colombianos, sin distinción social ni cultural. En Venezuela, Rafael Orozco es considerado un ídolo musical, aun muchos años después de su muerte; tal fue el cariño expresado por el público venezolano que uno de sus mayores éxitos está dedicado a este país: Recorriendo a Venezuela.

Desde 2015 el vallenato fue declarado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), debido a su tradición cultural y al diálogo intergeneracional que propone, así como por sus matrices melódicas y líricas únicas en el mundo, pero también por el riesgo que corre de desaparecer como tradición folclórica por dos elementos que hacen parte de la realidad mundial y colombiana: la apropiación y transformación de la industria musical, y su posible peligro de extinción por el conflicto armado, que no solo ha tomado vidas sino también la subsistencia de tradiciones culturales.

Juan Gossaín coincide con la Unesco en que el vallenato está en peligro y él hace un vehemente llamado para que el espíritu del vallenato no desaparezca. “El vallenato no puede de dejar de narrar crónicas de lo que pasa en los pueblos. De lo que ocurre con un hombre enamorado. Eso es lo que no se puede perder y eso es lo que se está perdiendo. Están cayendo en el facilismo y todo el mundo se cree compositor vallenato. Componer canciones vallenata no es fácil”, señala Juan Gossaín. “Yo no estoy en contra de que se modernice el lenguaje musical con las nuevas generaciones, no. Carlos Vives saca ‘Los clásicos de la provincia’ y vinculó a los jóvenes al vallenato. Lo que escuchamos hoy es la deformación total del vallenato. Ya no narran historias. Son los propios músicos vallenatos que están destruyendo la música vallenata”, recalca Gossaín.

La mítica historia de hace 150 años se repite: Francisco ‘El Hombre’, la leyenda, el juglar, el vallenato personificado, se enfrenta a Satanás, quien pretende ganarle la batalla frente a la historia. El mundo musical de hoy es otro: los ‘managers’ que hacen lo que hacían las disqueras, las plataformas digitales que reemplazan la radio y la televisión, éxitos musicales que se apagan en pocas semanas, nuevos géneros musicales que cautivan nuevas audiencias con nuevas sensibilidades y, en términos del folclor, un vallenato desvallenatizado, y bailable, sin los versos y el contenido que convirtieron al vallenato en lo que es.

Es una nueva realidad que invita a reflexionar sobre el futuro del vallenato clásico. Pero es así que este folclor nunca morirá: al vivir la experiencia original, con su música y sus parrandas, con su significado, el poder de la palabra y la poesía, para el vallenato clásico seguirá brillando el sol de la provincia”.

Sin la música la vida sería un error.

Federico Nietzsche

LA CUMBIA

¿Qué es?

La cumbia es el género musical que representa a Colombia. La palabra cumbia, procede del vocablo africano cumbé, que significa jolgorio o fiesta. Esto significa la influencia africana en el Caribe (panoramacultural.com.co). Significa que “la cumbia es por lo tanto la imagen viva de la fiesta y la influencia africana en esta costa”. Igualmente existe cumbes (sin tilde), como se llaman los negros que habitan en Batá, en la Guinea Continental Española. Ese baile era muy popular allá y en la zona de Batá en África.

Antonio José Restrepo en su cancionero de Antioquia, 1911, manifestó: “En las costas tórridas de nuestros mares y a lo largo del Magdalena y otros ríos, se han esparcido los africanos y se baila la cumbia o cumbiamba, con sin igual desenvoltura y frenesí, rayando en el delirio.

Bajad a bailar la cumbia so las frondas entoldadas del Atrato, en los jardines que bordan a Barranquilla, bajo los emparrados de Cartagena, y en él jamás como se lo merecía, alabado vergel indescriptible, que ciñe entre sus ramas y sus frutos, pámpanos y flores, perfumes y armonías a Mompós, la valerosa...”

Para Tomás Carrasquilla: “Es un brote de esa África lejana, que llevan en su sangre y que sus ojos nunca vieron; es un rito sagrado ante un eros cruel y dolorido. ¡Oh fuego, que así ardes en la cera oscura de la colmena agreste, como en los campos nevados de las abejas rubias...

Aquello se inflama; en cada mano llamea un blandón; las candelas

divagan de aquí para allá... Los tamboriles y los caramillos siguen y siguen; sigue la gaita y el bombo; arden las fogatas y el embolismo no cesa... Viene después... la gaitera y otras danzas, menos complicadas; en fin, esos padres de la cumbia y abuelos de ese tango dominador..."

Dice Javier Ocampo López en su escrito 'Música y folclor de Colombia' que, "en sus orígenes, la cumbia es de procedencia africana, convertida con el tiempo en un baile mestizo, al ser sometida a la influencia indígena e hispánica".

El historiador Posada Gutiérrez en sus memorias histórico-políticas, da cuenta que la cumbia era popular en las fiestas de Cartagena, el 2 de febrero día de la cumbia, al pie de La Popa.

Pero es Manuel Zapata Olivella, en su libro "La Cumbia", quien nos da una versión más exacta cuando afirma: "Bailaban al son del atronador tambor costeño, hombres y mujeres pareados pero sueltos, sin darse las manos, dando vueltas alrededor de los tamborileros. La mujer con movimientos más pasivos que los del hombre, lleva en alto como antorcha un manojo de espermas o mechones, con el cual se alumbraba y a la vez se defiende del insistente asedio del hombre, quien durante el baile no cesa en su pertinaz galanteo. En este baile cada pareja hace movimientos de acuerdo con su inspiración; algunos consideran que tiene un origen funerario y se acoplaba con un grupo de mujeres que portaban hachones o velas flanqueando el grupo danzante en el tablado; posteriormente quedó el baile en las velas, que dan aún la impresión de una ceremonia fúnebre o erótica muy primitiva de los negros africanos"



Delia Zapata Olivella

Si se atan cabos, comenta Delia Zapata Olivella en ‘La Cumbia. Síntesis Musical de la Nación Colombiana’, se puede deducir que la cumbia es de origen mestizo y más tarde sometida al influjo hispánico, hasta convertirla en nuestros días en un baile triétnico. Ha debido pasar por sucesivas etapas de evolución, desde su lejana inspiración africana hasta su conjunción con las modalidades indígenas americanas y posteriormente, con la predominante interferencia de los amos coloniales.

Sitesgoogle afirma: “La cumbia tuvo su origen en la región Caribe de Colombia. Con influencia africana e indígena donde se baila en grupo de parejas que se mueven libremente”. Las mujeres llevan velas encendidas, ellas con falda ancha y blancas, invita al hombre a seguirlas con un coqueteo sutil y gracioso.

Desarrollada durante la colonia, la cumbia demuestra que el hombre negro tuvo que luchar para conquistar a la mujer indígena, que por fin cedió para dar paso a una nueva generación.

En la música quedaron, el ritmo de los tambores africanos y la melodía de las gaitas y flautas indígenas, la cumbia es la fusión de las tres culturas. Es el aire musical más representativo de Colombia. La cultura negra aportó la estructura rítmica y la percusión. La indígena aportó las flautas (caña de millo y las gaitas) y, por ende, parte de la línea melódica. La blanca, las variaciones melódicas y coreográficas y la vestimenta de las danzantes.

Hay discusión sobre las flautas, porque si bien las flautas son de origen aborígen, la ejecución de las mismas fue de dominio primero de los negros y posteriormente, de los mestizos, y muy poco de los propios indígenas. La razón se explica en virtud del carácter asincopado de la cumbia, tanto en su ritmo, como en su melodía.

Lo mismo respecto a la coreografía de la cumbia, pues, la forma de baile de los hombres es, sin lugar a dudas de impronta negra, mientras que la forma de bailar de las mujeres podría ser indistintamente indígena, negra, y porque no blanca, aunque algunos folcloristas, hacen notar el movimiento de caderas de las bailarinas, como una característica no indígena. Al principio primero se dio la fusión negro-aborígen, en el marco del esclavismo y luego se enriqueció con el aporte de los europeos.

María del Pilar Jiménez González, sitúa su origen en el siglo XVIII, en la costa Caribe y su formación es el resultado de la fusión de tres elementos, el indígena, el africano y el blanco. Describe su formación como el resultado de un largo proceso de fusión de tres elementos etno culturales, como son los indígenas, los blancos y los africanos, de los que adoptan las gaitas, las maracas y los tambores. De la mezcla de los tambores africanos y la romanza española, nace la cumbia. Para Jiménez, en los tiempos de Simón Bolívar, en la parte alta del valle del río Magdalena, en El Banco, se escuchaba la cumbia.

Para su difusión, Barranquilla, es la gran plataforma de nacimiento y de su lanzamiento. Su carnaval, es una fiesta, que ha contribuido a su difusión y a que la música haya tenido una gran resonancia internacional. La mayor transformación que ha vivido la cumbia sucede en los años 30 del siglo XX. La clase alta la acoge y entonces se produce un cambio estético del género, el cual era despreciado anteriormente y era considerado indigno e insignificante. Además, dejó de ser instrumental exclusivamente para adoptar letras. Es considerada junto al guaguancó cubano la reina de los ritmos afrocaribeños.

Para los años 30 del siglo XX, la cumbia se transforma, “el apoderamiento de las clases acomodadas de su ritmo y expresiones populares, obligan a una cumbia estética del género” (El origen de la cumbia. Walter Martínez).

Lugar de origen: Según José Barros, la cumbia nació en el país de la cultura indígena, llamado Pocabuy, que habitaba la región de El Banco, Magdalena. Para otros folclorólogos, se señala que debió nacer en Ciénaga, o en Soledad, Atlántico, o en Cartagena, Bolívar, en razón de la cercanía a los puertos por donde entraron inicialmente los conquistadores. Si la cumbia es de naturaleza negroide e indígena, debió nacer cerca de los asentamientos esclavistas, donde los negros podían exteriorizarse o expresarse libremente y donde podían relacionarse con los indígenas.

Dejó de ser instrumental a tener letras y a ser orquestada. La cumbia había nacido “al mezclar los sonidos de la flauta de millo o bambú, la gaita, el guache, las maracas y el tambor, el llamador (macho), el tambor alegre (hembra) y la tambora.

La relación entre cumbia y cumbiamba es de sencilla explicación, la cumbiamba en su origen no es la cumbia, como baile, sino el lugar donde se baila la cumbia (Delia Zapata Olivella. Obra citada).

La comprobación del origen de la cumbia, se liga a la integración de la mezcla americana y llega a las raíces de nuestro ancestro, triétnico, cuyos tres ingredientes mezclados ya en diferentes proporciones, forman la síntesis de la nación colombiana.

Su origen, decimos, está en la Colombia colonial, cuando se daba en un cortejo entre las personas de origen africano e indígena.

‘La Piragua del País de Pocabuy’, escrita por Marco Vega Señá, en la revista Porro y Folclor, No 10, trae las siguientes palabras: “La cumbia es la manifestación espiritual digna del pueblo colombiano. La cumbia es una danza ritual que se acostumbó en el país de Pocabuy, compuesto por Tamalameque o Tamalacué, Chiriguaná, Guataca, Chibí y Sampayón o El Banco. Procede de los grupos indígenas de la región que tenían antiguos ceremonias de carácter funerario. En ellos la presencia del fuego, en forma de antorchas, que eran llevadas por las mujeres como parte del ritual, tenía hondas significaciones de vida o muerte”.

La poesía también miró la cumbia y la alabó Jorge Artel en su poema La Cumbia:

Hay un llanto de gaitas diluido en la noche/ y la noche, metida en ron costeño, bate sus alas frías sobre la playa en penumbra/ que estremece el rumor de los vientos porteños...

Late un recuerdo aborígen, una africana aspereza/ sobre el cuero curtido donde los tamborileros/ sonaban dioses nuevos que repican alegría/ aprendieron a hacer el trueno/...

Cumbia ¡danza negra, danza de mi tierra! Toda una raza grita/ en esos gestos eléctricos, por la contorsionada pirueta de los muslos epilépticos...

Cumbia! Mis abuelos bailaron la música sensual/ viejos vagabundos

que eran negros, terror de pendencieros y de cumbambieros/ en otras cumbias lejanas a la orilla del mar/...

Amalgama de sombras y de luces/ de esperma/ la cumbia frenética, la diabólica cumbia/ pone a cabalgar su ritmo oscuro/ sobre las caderas ágiles de las sensuales hembras/.

Internacionalmente, la cumbia que ha recibido todos los honores ha sido, Yo me llamo cumbia del compositor Jesús Arturo García Peña (Mario Gareña) que dice:

Yo me llamo cumbia/ yo soy la reina por donde voy/ no hay una cadera que se esté quieta donde yo estoy/ mi piel es morena como los cueros de mi tambó/ y mis hombros son un par de maracas/ que besa el sol/ y mis hombros son/ un par de maracas que besa el sol/. Llevo en la garganta una fina flauta que Dios me dio/ canuto de millo. Ebrio de aguardiente y ron/ cojo mi mochila, enciendo la vela, repico el son/ y enredo en la luna con las estrellas toda mi voz/ Y enredo en la luna con las estrellas toda mi voz/. Como soy la reina, me hace la corte un fino violín/ me enamora un piano, me sigue un saxo, oigo un clarín/ y toda la orquesta forma una fiesta en torno de mi/ yo soy la cumbia, la hembra coqueta, bailo feliz/ y yo soy la cumbia, la hembra coqueta/ bailo feliz. Yo nací en las playas caribes de mi país/ soy Barranquillera, Cartagenera, yo soy de ahí/ soy de Santa Marta, soy Monteriana, pero eso sí/ yo soy colombiana ¡oh tierra hermosa donde nací/.



Solo en 1950, aparece la Cumbia cienaguera, primera cumbia grabada para comercializarse, con caña de millo y tamboras. En 1953, la cumbia El flamenco de Efraín Mejía, y en 1955, con el conjunto típico Cumbia de Juan Cornalito.

Sus manifestaciones

El carácter triétnico de la cumbia se manifiesta con el sonido propio de los instrumentos que acompañan con su música la coreografía de la cumbia, así: tambores de acento negro; flautas de gemido indígena; el vestido y el canto revelan el estilo hispánico.

Los instrumentos, están conformado por una tambora, un tambor alegre, un llamador, un guache (o maracas) y una flauta de millo (o gaitas). El uso de las maracas y de las gaitas se circunscribe a ciertas regiones geográficas.

En el Atlántico, el instrumento melódico es la caña de millo o la gaita corta, y en la región de San Jacinto y Ovejas, predominaron las gaitas, siendo la gaita hembra la que lleva la melodía y la gaita macho marca el bajo continuo. En el baile, la mujer representa el aporte indígena y el varón ocupa el puesto del negroide. Esto está probado por el continuo contacto de indios y negros durante la servidumbre colonial, lo cual producía el acercamiento y la parcial fusión de sus expresiones musicales, de la melancólica gaita o flauta indígena, con el tambor africano. Así surgió este ritmo que se llama cumbia y que representa nuestro sentir colombiano.

Explica Delia Zapata Olivella: Y el ayuntamiento etnográfico ha quedado simbolizado, de modo peculiar y elocuente, en los distintos papeles que corresponden en el baile de la cumbia a cada sexo. La mujer, como queda dicho, representa la parte indígena, con sus movimientos más pasivos, que algunos consideran casi hieráticos. Ella lleva en alto, como antorcha, el manojo de espermas (antiguamente eran mechones, usuales en los regocijos públicos), con el cual se alumbra y a la vez se defiende del insistente asedio del varón, quien durante el baile no cesa en su pertinaz galanteo y le corresponde el aporte del ritmo negro, con las contorciones y piruetas que admite la plena libertad de expresión.

Inicialmente, las cumbias primitivas no incluían canto y tan solo eran simples melodías. Ya cuando aparece el canto y el vestuario, es cuando aparece la idiosincrasia hispana.

Las sociedades

Regresemos a la parte negra, producto del tráfico organizado de esclavos procedentes del África, que era financiado por las potencias europeas, por el año 1441 inicialmente y que en los siglos XV y XVI, tuvo grandes proporciones, hacia el llamado Nuevo Continente. Respecto a nuestra patria, era Cartagena de Indias, el sitio clave para el tráfico negrero y desde allí se distribuían los negros que eran destinados, en el interior del país al trabajo de las minas, por cuanto los indios no resistían ese trabajo tan agobiador. Los españoles se empeñan en construir las murallas y entonces deciden emplear a los negros, considerando que eran los apropiados para realizar ese trabajo, de vital importancia.

Pero bien distinto pensaban los negros, a quienes solo les interesaba fugarse, convertirse en cimarrones, para librarse de la esclavitud. Los que se salvaban de la feroz persecución que hacían los amos, con perros de presa, se internaban en la selva y se reunían en un poblado que se llama palenque, que es “un genuino núcleo africano en América, donde por primera vez, en este continente, se agruparon los hombres rebeldes, para proclamar y defender su independencia”. (Delia Zapata Olivella).

La situación de los indios Caribes, no era mejor. Después de crueles batallas en desigual guerra, fueron vencidos, diezmados y sometidos a los nuevos amos, quienes le arrebataron sus tierras.

Indios y negros ocupaban en ese momento el mismo plano en esa sociedad esclavista y feudal. Los indios que llegaban a Cartagena, en las fiestas de La Candelaria, con sus flautas y tambores de doble percusión, se unen a los negros, con sus potentes tambores de un solo parche. Indios y negros se alumbraban con una fogata central y bailaban alrededor del fuego y los músicos se situaban a un lado. Pero más tarde, el fuego fue sustituido por un árbol llamado bohorque, que se sembraba al centro de la plaza, y le adornaban sus ramas. Con el tiempo los músicos pasaron a ocupar la parte central, costumbre que persiste.

Su expansión

La cumbia avanzó por todas partes y su ritmo se hizo popular por todo el Caribe. Así lo expresa Delia Zapata Olivella: “De Cartagena, donde nació, se extendió a todo Bolívar y a Córdoba, cuyas sabanas son las mismas. Remontó el valle del Sinú, pasó rápidamente hacia los departamentos del Atlántico y del Magdalena. Y, desde luego, conquistó todo el extenso valle del río Magdalena hasta arriba del salto o rápidos de Honda.

Lo mismo aconteció en el norte de Antioquia, por el Bajo Cauca y el Nechí, llevada por bajeros y mineros. Estos, negros en su totalidad, en la época de la colonia llevaron hasta la montaña, como lo describieron con la maestría de su elocuencia, Tomás Carrasquilla y Antonio José Restrepo, toda la rica variedad de los ritmos y bailes africanos”.

La cumbia se convirtió en el eje central de las festividades populares, cambiando de nombre según el lugar. Las características esenciales de la cumbia se mantienen vivas y se aprecian algunas diferencias. En Atlántico, donde le dan el nombre de cumbiambas, cambiando el movimiento circular, con los músicos al centro, a un desfile callejero. Igualmente, las mujeres no usan velas y existe un entrelazamiento entre ellas. En el Magdalena, se usa el acordeón. En Córdoba se baila en el mismo sitio del fandango, porro o puya. Como lo dice Delia Zapata, “todos los ritmos se bailan alrededor de la cumbia, con coreografía análoga”.

Es decir, las características esenciales de la cumbia, son: a) Música en tinglado o tarima central; b) las mujeres portan en la diestra uno o varios manojos de espermas; c) es un baile con luz propia, no refleja, para alumbrar y lucir en la noche.

Aspecto de controversia es el referente a cumbiamba y cumbia. Los escritores hacen diferencias entre los dos conceptos. Los negros cuando llegaron de África, trajeron sus danzas y tonadas especiales y a medida que aprendieron castellano y empezaron a cantar, fueron abarcando una mayor cantidad de territorio, donde divulgaron su original canto. Así es, cómo cerca de los ríos donde se instalaron los africanos, resuenan “el currulao” y “el mapalé”.

Pero hablemos de las diferencias entre cumbia y cumbiamba: La cumbia se toca con banda y los bailarines llevan velas o teas en las manos. La cumbiamba se baila con acordeón y flauta de millo, sin velas.

Nuestra fuente, destaca el apego y el aprecio a la costumbre de llevar velas. “El mayor orgullo de una mujer consiste en poder mostrar al día siguiente o al final de las festividades, los muchos paquetes de espermas que sus parejas le han ofrendado en cada baile y que ha consumido, sin doblegarse ante la fatiga y sin perder el compás”.

Benigno A. Gutiérrez, en su estudio del folclor de Antioquia y Caldas, ‘Cancionero de Antioquia’, ha logrado, entre otras cosas, la mejor descripción sintética de la cumbia: “Baile popular al que sólo asiste la gente de escalera abajo y en que las parejas, sin tocarse, ni menos agarrarse, giran hieráticamente en derredor del centro, llevando las hembras un paquete de velas encendidas, enhiesto, a manera de antorcha. En medio del círculo que describen, se coloca la música, que no cuenta con más de una flauta de caña, un bombo y otro instrumento indígena conocido por guaches. Agreguemos que el paquete de velas, debe darlo el varón, que la música cuenta también con un porro o tambor, aún con dos, y un par de maracas y a veces se agrega la guacharaca o sea la carrasca; la flauta se hace de caña de millo y produce sonido agudo”.

Guillermo Abadía Morales en ‘Compendio del folclor colombiano’, en 1962, afirma que ello explica el origen en la conjugación del aire musical, por la fusión de la melancólica flauta indígena, gaita o caña de millo, es decir tolo o kuisi de las étnias Cunas y Koguis, respectivamente, y la alegre e impetuosa resonancia del tambor africano.

En cuanto a los instrumentos, en los tambores de origen africano negro, las maracas, el guache, la caña de millo y gaitas de origen indígena. Además, y con respeto a la contribución europea, lo refieren a los cantos y coplas de la cumbia, en épocas más recientes.

El término cumbia

Agrega también el autor citado que, “cumbia es una apócope de cumbancha, vocablo cuya raíz es kumba, gentilicio mandinga del occidente

africano”. Volviendo al vocablo, en 1930, Narciso Garay, dice que tiene la misma raíz del vocablo kumbe, baile de origen africano, que reconoce la Real Academia de la Lengua Española. Delia Zapata Olivella, mi ilustre profesora de danzas en el Externado de Colombia, en su publicación ‘La Cumbia. Síntesis Musical de la Nación Colombiana, Reseña Histórica y Coreográfica’ de 1962, afirma que proviene de cumbe, “cierto baile de negros, traído de ese baile” y además cumbes, se llamaban los negros que habitan Bata, hoy Guinea Ecuatorial.

Para Jorge Díaz-Granados Villareal en ‘La Cumbia, el jolgorio, sobre todo el placer’ de 1977, dice: “Cumbia viene de cumbague, es la personificación del cacique indígena pocabuyano, que además de tener un carácter belicoso y audaz, debía ser un excelente bebedor de maco (chicha), porque todos los de su raza eran muy borrachos y amigos del baile y de la juerga”.



José Barros

Fernando Ortiz Fernández, etnólogo cubano de amplio prestigio, establece que las voces kumba, kumbe y kumbi, al castellanizarse sustituyeron la letra K por C, significan tambores o bailes, agregando que cumbe, cumbia y cumba eran tambores de origen africano en las Antillas y además que cumba -kumba- es una palabra africana de las tribus bantú o congos, significa “rugir, escándalo”.

Para Guillermo Carbó Ronderos, la etimología de la voz cumbia es aún controvertida y parece derivar del término bantú cumbe, rito y danza de Guinea Ecuatorial. Por lo visto, Ortiz, Garay, Abadía Morales, Jorge

Díaz Granados, hablan de su voz indígena, Gerardo Pombo Hernández, manifiesta que cumbia es indígena, resultantes de dos vocablos nativos kun y bimbía, que unidos significa canto, dedicados a las deidades.

Para José Barros, lo repetimos, es del país de Pocabuy, conformado por El Banco, Chiriguaná, Mompos, Tamalameque, Chillioa, Guamal, Chimú, Guatacá.

Tenemos que antes de los conquistadores, la región del Magdalena estaba habitada por indios chimilas, en el país de Pocabuy, que significa indígenas agricultores y pescadores, que vivían a orillas de las ciénagas. Sobre tal hecho tenemos las referencias biográficas siguientes: En 1742, el libro ‘La Floresta de la Santa Iglesia Catedral de la Ciudad y Provincia de Santa Marta’, nos describe las fiestas que celebraban los indígenas de la zona. Impacto produce el varias veces reseñado libro de Gnecco Rangel Pava, para el año 1947, titulado ‘El Libro del País de Pocabuy’, que estaba compuesto por Tamalameque, Chiriguaná, Chimichagua, Guamal, Menchiquejo, San Sebastián, Belén, El Banco.

En 1992, el libro ‘José Barros, su Vida y su Obra’ de Luz Marina Jaramillo Arboleda, donde el compositor señala, “la cumbia es una danza ritual que se acostumbra en el país de Pocabuy. Entonces la cumbia viene siendo una danza ritual que, se sucedía cuando se iba a enterrar a un miembro importante de la tribu, por ejemplo, un cacique, una princesa. Cuando este funeral se está cumpliendo con un cadáver de una princesa, pues tiene que estar la rueda de la cumbia triste y melancólica. Esta procede de los grupos indígenas de la región, que tenían antiguas ceremonias de carácter fúnebre. En ellos, la presencia del fuego, en forma de antorchas, que eran llevadas por las mujeres, como parte del ritual, tenían hondas significancias de vida y muerte”.

Aquiles Escalante, escritor colombiano, dice que es voz africana, mientras que Antonio García Castillo, dice que nació en El Banco en 1680.

Ámbito geográfico

En cuanto a su ámbito geográfico, tiene presencia en la costa Caribe, en la región alrededor del río Magdalena, en las depresiones momposinas,

asiento del antiguo país indígena del Pocabuy.

De su origen, habla igualmente nuestro amigo y compañero Adolfo González Henríquez, en su libro ‘La Música del Caribe Colombiano Durante la Guerra de Independencias y Comienzo de la República’, registrando cumbiambas y gaitas indígenas, durante la fiesta de San Juan Bautista en Arjona, Bolívar, en la noche de luna del 18 de junio de 1821. Entonces, el origen de la cumbia, se discute entre indígena, de la región de la depresión momposina o la que habla de un origen negro africano, con cuna en Cartagena de Indias o traídas de África.

En la primera, la cumbia se remonta en la época aborígen, cuando aún no había llegado el negro africano, ni el blanco europeo, cuando el indígena con instrumentos rudimentarios, hacían rituales en tiempo de cosechas y en ceremonias mortuorias. Sus raíces se encuentran en los actos funerarios y musicales de los indios chimilas, taironas, caribe de la Sierra Nevada de Santa Marta y en las riberas del río Magdalena, y en el país de Pocabuy. Surge del sincretismo musical y cultural de indígenas y negros. Se da como una música y danza de cortejantes africanos e indígenas, con tambores africanos y sus movimientos sensuales, galantes y seductores. En la maraca, el guache y los pitos (caña de millo y gaitas el indígena). Y en la segunda se habla de su origen negroide traído por los esclavos africanos.

Por ejemplo, José G. Daniels, en ‘La Cumbia Emperadora del Pocabuy’ dice:

“La cumbia fue el aliciente espiritual de los indios, al asociar las flautas utilizadas en las fiestas de los chimilas, pocigüeycas y pocabuyes, en los territorios de las actuales poblaciones de Guamal, Ciénaga y El Banco, con la gaita primitiva de la cumbia. Otro sustento para esa teoría, es a partir del informe que envía el gobernador Perpetuo Lope de Orozco al Rey en 1580, sobre la provincia de Santa Marta, en el que relata que los indios beben y hacen fiestas, con una caña a manera de flauta que, se meten en la boca para tañer y producen una música como muy traída del infierno”.

José Barros nos dice: “La cumbia nació en las ceremonias fúnebres que los indios chimilas celebraban en el país de Pocabuy, cuando moría uno de sus jefes” y agregaba, “la idea de bailar en sentido cir-

cular, tiene que ver con la costumbre de los indios chimilas de danzar alrededor del féretro y lo hacían en dirección contraria a las manecillas del reloj, que significaba un viaje sin regreso”.

Para los indigenistas partidarios de esta teoría, a la cual me adhiero, la mezcla etno-musical que da origen a la cumbia, se produce durante la colonia en el país indígena del Pocabuy (El Banco, Guamal, Menchiquejo, San Sebastián del Magdalena, Chiriguaná y Tamalameque del Cesar, Mompo, Chilloa, Chimú y Guatacá de Bolívar), ubicado en la costa Caribe colombiana, en la parte alta del río Tukurinca o Magdalena, como se le conoce, región de la depresión momposina (incluidas las culturas de las sabanas y el Sinú, al norte de la Pincoya) y es producto de la fusión musical y cultural de indígenas y esclavos negros.

Referencias muy importantes a esta posición, tenemos en Orlando Fals Borda, en ‘Mompo y Loba’, de la serie Historia Doble de la Costa, Tomo II; y en Gnecco Rangel Pava en sus libros, ‘El país de Pocabuy’ y ‘Aires Guamalenses’.

De manera concluyente José Barrios dice: “La cumbia no tiene un solo viso de África. Eso es fácil de comprobar. Los Estados Unidos que recibieron a tantos miles de negros africanos, no tienen dentro de las manifestaciones folclóricas de ellos, nada parecido a la cumbia. Igual sucede en los países antillanos. Yo me pregunto -dice Barros- por qué, si la cumbia es africana y entró por La Boquilla, como dicen los Zapata Olivella -Delia y Manuel- en Puerto Tejada, por ejemplo, donde también hay gente negra, como en todo el Pacífico, la cumbia no es su ritmo, ni aparece dentro de sus composiciones. Yo que desde los 8 años he estado en contacto con indios Pocabuyanos de 80 y 90 años, relatando su ritual, el ritual de la cumbia, puedo certificar lo antes dicho, que la cumbia aparecía cada vez que el cacique moría y se bailaba alrededor del difunto” concluye José Barros.

Para continuar, los africanistas señalan que fue el contacto de los negros esclavos con los indígenas de Cartagena, Ciénaga, Santa Marta, en las fiestas de La Candelaria en Cartagena, que dio origen a la cumbia y se apoyan en la obra del general Joaquín Posada Gutiérrez ‘Fiestas de La Candelaria, en La Popa’, escrita en 1865.

Existen variedades de cumbia, de acuerdo con las regiones, y muy especialmente son conocidas las de Ciénaga, Mompós, Sampués, San Jacinto, El Banco, Soledad, Sincelejo u otros. Dice Javier Ocampo López, “desde el punto folclórico, la cumbia es una danza ritual y en su esencia percibimos un coloquio amoroso”.

Componentes

Los componentes: música, danza y orquesta. En el ritmo musical, la clave del golpe, es todo al aire, ritmo que, en su origen, era de corte instrumental, quiere decir sin canto. La memoria histórica habla de la original, interpretada por conjunto de gaitas y de flauta de millo; luego a las bandas de viento sabaneros, con el clarinete reemplazando la gaita. La danza caracterizada por el ritmo sensual, galante o seductores de los bailarines, las mujeres llevan velas y es ejecutada en sus ritos y funerales por los indígenas del Magdalena.



El aporte español en la cumbia se aprecia principalmente en el vestuario. Las mujeres lucen amplias polleras. La mujer lo lleva de varios colores o de cuadros pequeños rojos y blancos. Hay dos estilos de blusas, unas son cerradas, con manga de tres cuartos; llevan volantes en las mangas y también en el remate de la blusa, que cae a unos 50 centímetros del hombro; por la espalda va entallada a la cintura y por delante totalmente suelta. En las tierras más cálidas, usan un tipo de blusa escotada, con un gran volante que rodea los hombros y en la cintura va sujeta a la falda. La blusa es de manga corta, falda amplia y larga. En el pelo usa ramillete de flores (cayenas o arrebatamacho) y collares.

El hombre, lleva pantalón blanco, con recogido en la parte trasera, llamado repollo, la camisa lleva cuello redondo, como de militar, con pechera muy adornada; manga larga con puño cerrado, sombrero de “concha de jovo”, un pañuelo rojo atado alrededor del cuello y mochila de varios colores. Para complementar el atuendo, “la vaina viuda de machete”.

La orquesta ocupa el centro del lugar donde se baila y los bailarines danzan a su alrededor. Está compuesta de los siguientes instrumentos: Tambora (grande, de doble parche, marca el bajo); tambor alegre, lleva la línea rítmica básica; llamador el tambor pequeño; maraca (de totumo relleno de semillas); guache cilindro de metal con semillas de capacho; gaita: flauta vertical larga, con cabeza hecha de cera de avispa y carbón vegetal y pluma de pavo o pato; flauta de millo, pequeña, de carrizo y con lengüeta, que se ejecuta de manera transversal.

Delia Zapata Olivella nos describe los instrumentos de la cumbia: “GAITAS: consta de dos gaitas: macho y hembra: ésta tiene 5 orificios y el macho 1 o 2. La hembra registra la melodía y el macho marca el compás, acompañado por una maraca de origen indígena. Cada gaita lleva en la parte superior una cabeza de cera y carbón de madera, y una ranura por donde se impulsa y se aspira el aire (se hace del tronco de una pluma de pavo o pato). Gaita corta, 6 orificios, instrumento solista y la caña de millo, que reemplazó las gaitas en Atlántico y Magdalena. LOS TAMBORES: Los tambores también son dos: el mayor, de unos 70 centímetros de alto (la boca más abierta se cubre con piel de venado o de tatabro), y otro pequeño, denominado “llamador”, de unos 30 centímetros de alto y cubierto con piel en uno de sus extremos, se ejecuta con una sola mano, sobre las piernas, por lo regular sentado. El tambor mayor marca con la gaita hembra, la melodía; el menor con la gaita macho, el compás. CAÑA DE MILLO: Este es el instrumento principal. Es una flauta pequeña, de unos 30 centímetros de largo. Se toca transversalmente. En un extremo tiene 4 orificios y en el otro una pequeña lengüeta de 3 centímetros de largo, ligeramente levantada por una hebra de hilo un poco grueso, para impulsar el aire. El clarinete, reemplaza a la caña de millo o a las gaitas. Se acompaña con tres tambores: uno de doble percusión, de origen indígena, y dos iguales a los descritos en el conjunto de gaitas (mayor y menor, o llamador). Se complementa el sonido con un guacho de guadua o de bambú, lleno de

semillas. Y como a falta de bambú buenas son latas, se usan también algunos sustitutos metálicos, de latón. ACORDEÓN: Este instrumento europeo es secundado por una caja de doble percusión, de unos 30 centímetros de alto (o de un solo parche, pero del mismo tamaño); por una guacharaca (o trozo de “caña de lata”, llamado así porque se hace de un bambú especial, que tiene ese curioso nombre); la guacharaca es hueca en una tercera parte de su grueso, tiene ranuras a todo lo largo y otras transversales. Se rasca con una costilla de res o con una peinilla”.

Aprovechando a la maestra Delia Zapata Olivella al máximo, en especial sobre las coreografías de la cumbia, que poco a poco pierda su academia, además de que se ofrece poca bibliografía al respecto. Delia nos describe también la coreografía de la cumbia:

Coreografía o trayectoria del baile de la cumbia: Los bailarines entran en escena desde el fondo, en doble fila india. Las mujeres por la izquierda; los hombres por la derecha. Trazan un semicírculo. Las cabezas de ambas filas se encuentran en el punto medio y delantero de la escena. Continúan el semicírculo. Siguen los hombres a un lado y las mujeres al otro. Se encuentran nuevamente en el punto medio, como lo indica el esquema. Al encontrarse cada pareja, hombre y mujer, dan una vuelta sobre sí mismos, en el mismo puesto. Luego avanzan hasta cerrar el círculo de la cumbia”

Las 7 fases o pasos de la cumbia: El primer paso. Repiqueteo del tambor. Las mujeres describen el primer círculo y conservan su formación. Se enfrenta cada pareja. La mujer amaga a su compañero y éste rehúye el amago. Inmediatamente, siempre conservando la formación del círculo, las mujeres avanzan. Segundo paso. La pareja masculina ejecuta un círculo alrededor de la pareja femenina. Lo inicia detrás de ésta y vuelve a su punto de partida. Tercer paso. El hombre insinúa colocar su antebrazo izquierdo sobre los hombros de la mujer para invitarla a dar una vuelta con él. La “suelta” (imaginariamente), se separa y, a la vez, gira sobre sí mismo, mientras la mujer completa la suya y sigue adelante. Cuarto paso. La mujer describe un círculo corrido alrededor del hombre. Empieza por el lado izquierdo y sigue adelante. Quinto paso. El varón inicia otra vuelta alrededor de su pareja. Pasa primero por delante. Le hace figuras y coqueteos. Completa la vuelta por detrás

y vuelve a su puesto inicial. Sexto paso. La mujer retrocede entonces tres pasos, gira sobre sí misma y amaga como si quisiera quemar al hombre con su haz de espermatozoides. Y continúa luego hacia adelante. Séptimo y último paso. El hombre insinúa (sin hacerlo) tomar a su pareja por la cintura. Y se alejan juntos.

De la cumbia se derivan varios bailes como son: **Los bailes cantados:** gaita, son de negro, guacherna, paloteo, tambora, pajarito, chandé, cantos fúnebres, jorikamba, bullerengue, mapalé, puya, fandango, vallenato, chalupa, porro, canto de boga.

Tipos de cumbias

Cumbia clásica: Se toca con instrumentos como la kuisi sigi (la gaita macho), la kuisi bunzi (gaita hembra) y tani o tanú (una maraca). Se trata de un aire zambo que está formado por una melodía indígena y un ritmo de tambores negros, que nunca se canta, solo se danza y tararea instrumentalmente.

Cumbia sabanera: Son de las sabanas de Córdoba, Sucre y Bolívar.

Cumbia moderna: Allí se encuentran instrumentos como la caña de millo, la guacha, las maracas, el tambor llamador, el tambor alegre y tambora o bombo, el sintetizador, el piano, la guacharaca. En este tipo de cumbia se presentan como subgéneros el bullerengue y el mapalé.

Cumbia vallenata: Incluye además de lo determinado para la cumbia clásica y moderna, como instrumento protagonista al acordeón, ya sea para acompañamiento o solo y puede o no llevar cantos. Un ejemplo, son Los Gaiteros de San Francisco y Andrés Landeros.

Cumbia tropical: Con Luis Carlos Meyer en México, introduciendo instrumentos distintos, para hacerle competencia a la música cubana; hicieron parte de la llamada “música tropical”. El ritmo lo consolidó Carmen Rivero (mexicana) en el álbum de la CBS, A BAILAR LA CUMBIA.

Fuera de Colombia, se tiene la **cumbia argentina**, **cumbia marimbera** o de centroamérica, la **cumbia peruana** o chibcha y la **cumbia mexicana**.

La cumbia de acordeón: Como antecedente tenemos que, desde finales del siglo XVI, en los carnavales de Ciénaga y de Santa Marta, quien estuviera sin disfraz, era amarrado al árbol varasanta en la mitad de la plaza. El varasanta es llamado también guacamayo y tiene un tronco de 3 mts. de altura.

El acordeón en la cumbia, entró en 1850. Se populariza con La sabrosita de Pacho Rada en 1936, con la Cumbia cienaguera de Esteban Montaña, Andrés Paz Barros y Luis E. Martínez en 1951, la Cumbia sampuesana de Joaquín Bettín en el año 1952, Remolino de oro de Abel Antonio Villa en 1950, Cumbia sanjacintera de Andrés Landero en 1953, El pañuelo de Alejo Durán, Cumbia zambranera de César Castro Jerez grabada por Alfredo Gutiérrez en 1960, Cumbia San Jacinto de Alberto Pacheco en el año 1964.

Por los años 50 del siglo XX, Lucho Bermúdez y Pacho Galán, aparecen en el escenario de la cumbia, en especial el primero con Danza negra. (Fuente: Historias del Magdalena. Cumbia en el Magdalena. Rafael Ospino Rangel). Es una danza y ritmo con contenidos indígena y negro africano.

Se menciona por parte de Señal Colombia, como grandes cumbias, las siguientes: Yo me llamo cumbia de Mario Gareña, Navidad negra de José Barros y Descarga en cumbia de La Banda Bajera de San Pelayo. De la cumbia con orquesta, tenemos a Lucho Bermúdez con Prende la vela, Danza negra y Cumbia colombiana, y Suave bruta de Joe Arroyo.

Cronología

Para destacar mencionamos fechas y eventos de importancia para la cumbia:

En 1525, llegan los primeros 25 negros africanos. Para 1529, se refugian los negros en el primer palenque de los negros llamado La Ramada. Ya para 1580, el gobernador de la provincia de Santa Marta, Lope de Orozco, al dirigirse al Rey de España sobre la descripción de Villa de Tenerife, manifiesta que los indios tocan flauta con la boca. Es a finales del siglo XVI, cuando empieza la fusión de la música indígena y la africana, con instrumentos artesanales y autóctonos, como la flauta

de millo, el tambor y la maraca, en épocas de recolección de cosechas, fiestas religiosas y en diciembre.

Para el siglo XVII, traen los españoles bailes, juegos y en este momento trae forma la cumbia, al agregarse elementos españoles o europeos. En 1680, se consolida la cumbia en el país de Pocabuy, en El Banco, Magdalena, con la libertad de José Domingo Ortiz, a los cuales, en el siglo XVII, se le colocan reglamentos para los bailes y a los bailes cantados, especialmente por las autoridades religiosas.

En la Sierra Nevada el alférez José Nicolás De La Rosa en 'La Floresta de la Santa Iglesia Catedral de la Ciudad y Provincia de Santa Marta', habla de que los indios de Santa Marta utilizan tambores grandes y largos, hechos de tronco de árboles gruesos, trompetas y cornetas de caracoles marinos y flautas hechas con canillas de indios muertos.

En los pueblos ribereños, los indígenas establecidos a orilla del Magdalena, conservaron su vieja idolatría, manteniendo aquella montaña, un caney grande donde se reúnen a rendir adoración y pedir vaticinios a un gran muñeco, bailan en forma de circo, haciéndolo con el muñeco en el medio. Usan instrumentos musicales flautillas o canutillo. Percusores con tronco perforado y cuero de venado, caracoles y fotutos. Por su parte, en la zona bananera, hacían sus instrumentos con los huesos, ejemplo en los indios chimilas, más los fotutos, maracas, flautas y algazaras.

Para el caso de la influencia europea traemos a colación, lo narrado por Consuelo Araujo Noguera en su libro 'Vallenatología', en referencia a la canción El amor-amor de Francisco Moscote, Francisco el Hombre. Pacho Rada, se la atribuye a Cristóbal Paso Bautista, pero en la guerra de independencia, hay la versión de que la cantaban los soldados de la reconquista española de Pablo Morillo en 1815, para derrotar a Bolívar, porque en España la utilizaban los militares para bajarle el ánimo a las tropas rivales.

Este es el amor amor/ el amor que me divierte/ cuando me lanzo al combate/ no me acuerdo de la muerte/

En 1823, el capitán de navío inglés, Charles Stuart Cochirane, observa

un baile de cumbia al pasar por El Piñón. En 1850, entra de contrabando el acordeón en goletas y se integra al mestizaje musical del ritmo llamado cumbia. En 1880, el cienaguero Eulalio Meléndez, fusiona el ritmo negroide llamado jorikamba, con la cumbia, y pone en modo de versos El Caimán, para el 20 de enero, día de San Sebastián.

El historiador Gnecco Rangel Pava, del Guamal, escribe en 1947, ‘El país de Pocabuy’ y el mismo año ‘Aires Guamalenses’, donde inclusive hay partituras de esos aires, en un esfuerzo importante para la difusión de la cumbia.

En cuanto a la difusión mediante grabaciones, encontramos que para 1936, el maestro Pacho Rada, graba con acordeón en la Voz de la Patria de Barranquilla, La sabrosita, en una grabación no comercial y por lo tanto poco reproducida. En 1937, Humberto Daza Granados, ‘Chamber’, y Andrés Paz Barro componen La cama berronchona, génesis de la Cumbia cienaguera (Fuente: Rangel Ospino Rangel).



Síntesis

La cumbia para scielo.conicyt.cl, “aparece como una práctica social rural que implica música, baile y fiesta; como un complejo de géneros específicos dentro de los muchos que interpretan los conjuntos de gaitas, flautas de millo, acordeón y las orquestas de salón, por ello el uso del término suele presentarse a ambigüedades y confusiones, y generan discursos problemáticos y usos políticos acerca de sus orígenes, evolución y significado simbólico. A fin de cuenta, cuando se habla del origen y la evolución de la cumbia, debe explicitarse a que sentido de

cumbia se refiere. Aclara sobre el origen de la cumbia, habla de la cumbia original y señala que, ella sería la que interpretan los conjuntos de gaitas y los de flauta de millo, sobre lo cual se debate, si esto implica un origen principalmente indígena o afro.

Independientemente de si la cumbia original, primitiva o primigenia tiene un origen más negro o más indígena, en la última instancia se concreta en ella una mezcla armónica de las culturas indígenas, africanas y españolas que supuestamente conforman la nación colombiana.

Luego, la cumbia pasa a las bandas de viento sabaneros, conocidos como bandas pelayeras, conformadas por trompetas, clarinetes, bombardinos, bombo, redoblante y platillos, y en las cuales el clarinete asume las melodías de las flautas, gaitas o flautas de millo. Más tarde, la cumbia pasa a las orquestas de salón, más estilizadas y modernizantes.

Cuando la cumbia parecía moribunda, la revista *Diners de Colombia*, publicó un artículo que reproducimos parcialmente: Crearon su propia percusión los indios, maridaje con africano porque el traje, no sé de donde sale, cuando los indios no usaban ropa. “En la danza las mujeres se deslizan suavemente sin levantar jamás los pies y sosteniendo en lo alto los haces de luz, que para algunos es producto de la necesidad de alumbrar el baile y para otros, alcanza connotaciones espirituales y los hombres descargan su peso en el pie izquierdo y se empujan con la punta del derecho, en un galanteo sin contacto, de siete pasos muy definidos concatenados, que la avivan con imágenes de singular belleza plástica, otorgándole personalidad original que la hizo conocer en América y Europa”.

La cumbia, por los lugares principales de su real difusión, sufrió todas las situaciones de violencia que vivió -espero que ahora no suceda- durante mucho tiempo. El compositor cordobés Pablo Flores, creó una cumbia que la llamó *La cumbia está herida*, la cual fue interpretada por Totó la Momposina, con esta letra:

Adoro mi cumbia, mis ríos, mis montañas/ adoro mi cumbia, mis ríos, mis montañas/ mi palma/ mi luna mis indios y mi cabaña/ mi palma/ mi luna mis indios y mi cabaña/. Mis campos eran sanos no estaban man-

chados/ mis campos eran sanos no estaban manchados/. Llegaron foráneos con el graje en la mano/ llegaron foráneos con el graje en la mano/. La luna está roja, será porque sufre/ como ave en congoja/ que se sube se sube/ y al oír cómo suena, escapar metralletas, al inocente condenan y nadie protesta/. Y nadie protesta, y nadie protesta, y nadie protesta y nadie protesta/ no suenan tambores temen por sus vidas/ no suenan tambores temen por sus vidas. Hay luto, hay temores, la cumbia está herida/ hay luto, hay temores, la cumbia está herida/. Las aves se han ido a lejanos lugares/ las aves se han ido a lejanos lugares/ tan solo los nidos, pesares, pesares.

Personajes influyentes

Andrés Landero

Como principales ejemplos de la cumbia con acordeón, debemos mencionar a Andrés Landero, cuyo verdadero nombre era Andrés Gregorio Landero Guerra, nacido en San Jacinto, Bolívar, el 4 de febrero de 1931 y murió el 1 de marzo de 2000 en Cartagena. Hijo de Rosalba Landero y de Isaías Guerra, gaitero, su padrastro Dolores Estrada fue quien lo crió. Desde muy joven se dedicó a la música y lo hizo como acordeonero frente a los matarifes de su pueblo, gracias a la influencia que en él tuvo Pacho Rada.

Su primera canción fue Alicia la campesina, grabada para el sello Curro, con un sonido distinto del acordeón, y habiendo compuesto más de 400 canciones. Andrés Landero, es la esencia de la cumbia, porque la cogió de los pitos de San Jacinto, fue gaitero y también tocó el tambor alegre.

Se inicia con el sello musical Curro y en 1965 con el sello Fuentes con el LP, FIEL CARICIAS. Recibió en 1966, el título de Rey Sabanero, en el Festival de Acordeones de Sincelejo. Además del recibido en El Banco como Rey de la Cumbia y en Arjona, Bolívar como Rey del Festival Bolivarense del Acordeón.

La pava congona y Marta Cecilia, son sus más reconocidas cumbias. Grabó además Cumbia en la India 1966, Mujer querida en 1969, Voy a la fiesta en 1970, Serenata Vallenata en 1971, La fiebre 1972, El solte-

rón 1972 con el sello Fuentes (Radionacional.co).

Estuvo durante algún tiempo en México donde dejó muy en alto la cumbia colombiana, tanto así, que se le considera como quien sembró la semilla de la llamada cumbia mexicana de Celso Piña. Fue Rey de la Cumbia en México. En México en 1979, realizó una gira por Veracruz, Nuevo Laredo, Acapulco, Monterrey y el Distrito Federal, con ese dinero compró un terreno de 2 hectáreas y volvió a trabajar en la tierra, como originalmente lo hizo.

Andrés Paz Barros

También se menciona a Andrés Paz Barros, hijo de Francisco Paz Gastelbondo y Francisca Barros Orozco. Ingresó joven a la banda Armonía Ciénaga, del maestro Eulalio Meléndez. Casó con Isabel Ospino y se establecieron en Ciénaga. Fue autor de 800 canciones y murió el 24 de diciembre de 1977 en Ciénaga.

Estudió música con la profesora cubana María Teddy y el curazaleño Guillermo Quat Sille. Su primera composición fue Mentiras y verdades, un vals.

La cumbia cienaguera es su máxima composición, nace como La cama berroncha, sin letra del año 1937, a la cual el profesor Humberto Daza Granados (el profesor 'Chamber') hizo la letra inicial, referenciando a los lugares nocturnos de poca reputación. Luis Enrique Martínez, le hace arreglos musicales a la canción, la cual se graba en discos Fuentes en Cartagena. Es allí donde Esteban Montaña, le hace los versos actuales. El disco sale en 1951, con Luis Enrique Martínez acordeón; Rafael Mejía en la caja; Carlos Vélez en la guacharaca; José Barro en la tambora; y Juan Madrid en la guitarra.

Han existido pleitos entre los creadores e intérpretes de la canción, sobre los derechos y regalías, dentro de los cuales, el primero fue arreglado, declarando que los mismos serían repartidos por partes iguales entre Martínez como arreglista, Montaña por la letra y Andrés Paz como su compositor. Posteriormente el Juzgado Civil Municipal de Ciénaga a 24 de junio de 1963, falla a favor de Montaña y Paz.

Muchachos bailen la cumbia/ porque la cumbia emociona/ la cumbia cienaguera, que se baila suavesona/ la bailan en Santa Marta/ la baila toda la zona/ la cumbia cienaguera que se baila suavesona/ (Edgar Caballero Elías, deracamandaca.com).

Efraín Mejía Donado

De la cumbia que se declara ser música negra, tenemos como principal representante a Efraín Mejía Donado. Nace en Soledad, Atlántico en 1934.

Relata él cómo, “cerca de Barranquilla, a solo tres kilómetros separado por el Arroyo Don Juan, está Soledad, la capital mundial de la butifarra y que allí, desde 1877, su tío Desiderio Barceló, fundó el conjunto de flauta de millo, llamado La Cumbia Soledaña. Tocó tambora, flauta de millo, llamador y guache. Aparte de aprender a tocar todos los instrumentos de la cumbiamba, gracias a Alejandro Barceló. Su abuela, le instruyó en el arte de los sones de la cumbia. En su homenaje y agradecimiento, creó La viudita, que fue un éxito en el Carnaval de Barranquilla.



Efraín Mejía Donado

A mediados de los 50, recibió el conjunto La Cumbia Soledaña por cuanto, se necesitaba a alguien, así como yo, que tuviera chispa para la música. Me nombraron algo así como un gerente, para que les buscara toques y cobrara, porque los tenderos, los ponían a tocar de 7 de la noche a 5 de la mañana y no les pagaban, contó el propio Efraín Mejía.

En su gestión, el 14 de julio de 1977, alternaron con los grandes de la música en el Madison Square Garden de Nueva York. El conjunto La Cumbia Soledaña de la mano de Mejía, hizo más de veinte discos LP para el sello Polydor, siendo el primero PA'GOZAR EL CARNAVAL, teniendo dentro de la nómina de músicos a Pedro 'Ramayá' Beltrán, cañamillero de Talaiga Nuevo, Magdalena, quien estaba en la cumbia desde 1961, cuando reemplazó a Antonio I. Pacheco. La puya loca, fue para Mejía su más conocida composición y para el conjunto lo es la Cumbia el flamenco.

Un aspecto curioso se presentó, cuando grabaron canciones poco clásicas, como Diabólico mapalé y La danza de las diablasas, de las cuales, al cambiar de fe religiosa, abjuró el maestro Mejía.

Efraín Mejía, el 2 de enero de 1977 fue nombrado Rey Momo del Carnaval de Barranquilla, título muy especial que destaca su dedicación y servicio al Carnaval de Barranquilla.

Dentro sus grabaciones se encuentran: Santo y parrandero, Mapalé, El garabato, Pilanderas momposinas, Berenbere, Oración a San Gregorio, Tus sobre tusa, La puya loca, La burra mocha, El congo grande, Santo parrandero, temas que olvidó al ser atacado por el Alzheimer, agregado al poco cuidado por parte de la entidad recaudadora de sus regalías, que lo llevó a una pobreza extrema.

Murió en la Clínica Central de Montería el 2 de noviembre de 2017. El 14 de julio de 2019, falleció su compañero y ejecutor del tambor alegre en el conjunto La Cumbia Soledaña, José Antonio Jiménez Zambrano.

Carmelo Torres

Otro acordeonista para la cumbia lo fue Carmelo Torres, llamado 'el acordeón de Los Montes de María'. Mención especial damos a Adolfo Pacheco, compositor también de Los Montes de María.

Delia Zapata Olivella, 'La Precursora'

Había una mujer que bailaba cumbia y decía que, "el arrastrar los pies acariciaba la tierra" (RevistaArcadia.com, 17/12/11). Era la intervención

de sus ancestros africanos. Se golpeaba la barriga y exclamaba que, de ahí emanaba la energía. Estamos hablando de Delia Zapata Olivella, nacida en Lórica, Córdoba, el 1 de abril de 1926, que era un Jueves Santo.

Cuando tenía 11 años, se trasladó con su familia a Cartagena y vivió en el barrio Getsemaní. Estudió artes plásticas en la Universidad Nacional de Bogotá. Ya a los 27 años, se presentó con su grupo de danzas, en el primer espectáculo de danzas negras en el teatro Colón de Bogotá en 1953. Para el año 1957, inicia gira por Europa y América. Fue invitada a París, donde encantó al público y recibió ofrecimientos para presentarse en otros lugares de Europa. Sin contar con dinero suficiente para el viaje de todos los bailarines, pagó los tiquetes a plazos y emprendió lo que sería una gira por la Unión Soviética, China, Checoslovaquia, Alemania oriental y Alemania occidental, cerrando su recorrido en el Gran Festival Hispánico de Cáceres, España.

Hasta que, en 1970, creó la Fundación Instituto Folclórico Delia Zapata Olivella, en Bogotá. Ya para el año 1984, creó un grupo de danzas en Cartagena, dejando a su hija Edelmira Marza Zapata, en su dirección. A ese grupo se le llamó Calenda, como recuerdo del 3 de febrero, día libre que tenían los esclavos durante la época colonial.

Dice la revista Arcadia: El cabildo era una institución colonial, sin embargo, los cabildos como los conocemos hoy, con la connotación de celebración, nacieron en el siglo XVI, cuando era prohibido para los negros celebrar sus ritos. En su día libre, 3 de febrero, los esclavizados se congregaban en el convento de La Popa y bajaban por el cerro en procesión. Hacían una sátira o mofa a las cortes europeas.

Luego de la independencia de Cartagena, el 11 de noviembre de 1811, se siguieron celebrando los cabildos, hasta que, en 1939, los barrios cercanos al mar fueron desalojados para dar paso a proyectos urbanísticos. Sin embargo, quedó el de Bocachica y en 1989 Delia, lo hace bajando de Getsemaní con sus danzas; Los Diablos Espejos, La Danza de los Gallinazos, La Gaita, El Garabato, Los Indios Farotos, Los Indios Caribes, El Congo y El Fandango. Actualmente, continúa la revista Arcadia, a la cabeza del cabildo de Getsemaní, se encuentra la Fundación Gimani Cultural, creada en 1989.

Entre las publicaciones que hizo Delia Zapata Olivella, resaltamos las siguientes: 1962-La cumbia, síntesis musical de la nación colombiana. Revista Colombiana de Folclore, segunda época No 7, 1970-El bulle-rengue. Colombia Ilustrada. La Revista de Coltejer No 2, 1998-Manual de Danzas de la Costa Pacífica de Colombia. Bogotá. Patronato de Colombia de Artes y Ciencias, 2002-Crónica de una vida para la danza. Encuentros para la diversidad. Tomo I. Bogotá Imprenta Nacional. Ministerio de Cultura y 2005-Manual de Danzas Folclóricas de la Costa Atlántica de Colombia. Bogotá. Patronato de Colombia de Artes y Ciencias.

Paula Bohórquez para entrelasartes.org, describe a Delia Zapata de esta forma: “Se destacó como artista y maestra de los bailes folclóricos de las costas Pacífica y Atlántica de Colombia. Fundó la compañía de danzas Ballet Folclórico Delia Zapata Olivella y en variadas oportunidades trabajó junto a los Gaiteros de San Jacinto. Gran labor desarrolló como promotora del folclor, para audiencias en nuestro país y el mundo, junto con su hermano el médico Manuel Zapata Olivella.

Delia fue una autoridad de la música y los bailes de las costas Caribe y Pacífica de Colombia, realizó un impecable trabajo de investigación y difusión que, la convirtió en fuente esencial de información sobre estas tradiciones culturales. Enseñó en la Universidad Nacional de Colombia y en la Universidad Central, donde creó la carrera de Danzas y Teatro Tradicional -junto a Rosario Montaña- en la Universidad Antonio Nariño en Bogotá.

Se hace especial énfasis en sus dos libros, en los cuales recoge el fruto de una extensa y productiva trayectoria de investigación folclórica que comprende las expresiones dancísticas de las costas Atlántico y Pacífico de Colombia. Estos libros, en su momento fueron presentados por Manuel Zapata Olivella, quien la llamó “precursora” y en ese instante dijo: “Cualesquiera que sean los títulos endilgados a Delia, escultora, bailarina, coreógrafa, folclorista, profesora etc., su verdadero y bien ganado galardón a lo largo de su vida, es de precursora en el empeño de rescatar, afirmar y difundir los bailes colombianos, preservando su autenticidad tradicional...”.

“A esta dedicación debe agregarse su convencimiento de encontrar en el espíritu de estas expresiones, vengan de donde nazcan, América, África, Europa, la esencia de su propia identidad” (uniatlantico.edu.co). En cuanto a las tres culturas en la cumbia, dice Delia Zapata: “El inicio de este manual describe el contexto del Caribe y el intercambio cultural del que ha sido protagonista: Las manifestaciones dancísticas del Caribe, están impregnadas de tres culturas, herencia de etnias españolas, africanas e indígenas”. “Con la fundación de Santa Marta en 1525 y llegada del primer cargamento de prisioneros traídos, directamente de África; en Cartagena de Indias”, se da el comienzo de esa amalgama cultural, que tiene como su origen, la sangre africana. Respecto a la cumbia, dice Delia que es llamada ‘su majestad’, danza denominada matriz dentro del folclor colombiano, en la que se percibe claramente la influencia triétnica y de donde se desprenden muchas otras propuestas coreográficas del folclor colombiano”.

José Barros

“En el puerto fluvial de El Banco, el 21 de marzo de 1915, hijo de la india pocabuyana Eustasia Palomino y el brasilero José María Barros Travesedo, nació en la calle Boyacá del barrio Central, José Benito Barros Palomino...”. Así comienza el escrito llamado ‘Vida y Milagros de José Benito Barros Palomino (1915-2007)’, en la revista Aguaita, No 15, diciembre 2006-junio 2007, escrita por Julio César Oñate Martínez.

Su padre era músico, pero murió sin que José Barros pudiera conocerlo. Aprendió a tocar guitarra de ver y preguntarle a los guitarristas, sobre los secretos del instrumento. Tiene como sus maestros a Pacho Sosa y a Robertico Palomino quien además era su tío y de quien señala, aprendió las principales técnicas. Sus primeras composiciones eran canciones románticas, por cuanto las canciones populares de esa tierra, no se tocaban porque eran mal vistas entre los que llamaban “gente de bien”.

Dice el maestro a Julio César Oñate Martínez: “Ya desde los 12 años tenía hechas canciones bastante buenas. A los 14 o 15 años tenía muchas canciones, que podíamos decir, muy bien hechas, pero de música de notas no sabía absolutamente nada; Solamente me preocupaba que en las inspiraciones hubiese bonita melodía y buenas letras. De

ahí, comprendiendo que El Banco no era donde yo podía desarrollar lo que quería, una profesión artística, musical, entonces, me volé de El Banco a buscar otros mundos, para conocer artistas y compositores.

Mientras viajaba no estudiaba, sino que llegaba en las grandes ciudades, a los barrios muy pobres, a los hoteluchos y me iba a cantar a las cantinuchas de todos los países y oía a diferentes cantantes. Luego de esos barrios bajos, me iba a barrios donde estaban los buenos cantantes, los escuchaba, comparando las canciones veía los estilos y eso fue lo que hice. Siempre en cada ciudad que llegaba, tenía que empeñar la guitarra y vérmelas para poder comprar otra”.

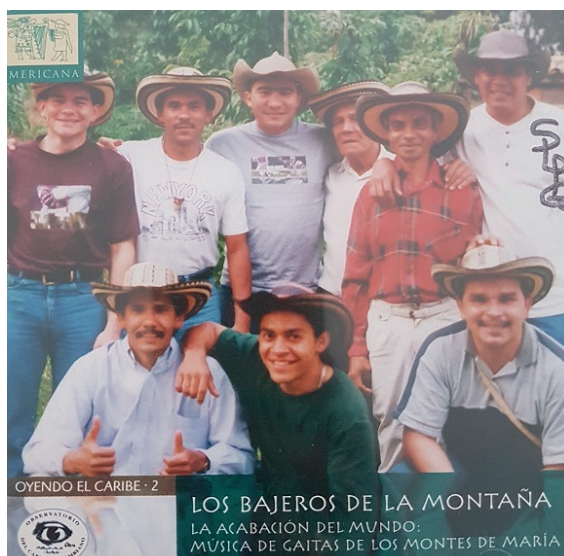
Claro está y por esas circunstancias, esas canciones quedaron inéditas y son apenas un recuerdo, salvo un bolero titulado Tu regreso, que, en la voz del maestro y el acompañamiento de Joaquín Mora, un argentino, fue grabado en Cartagena y fue conocido.

En 1935 decide José Barros irse para Medellín, donde la moda del tango era de mayor sintonía en los lugares que circundaban el barrio Guayaquil. Luego de la muerte de Carlos Gardel y con el propósito de irse para Argentina, Barros se presentó a diversos concursos en la Voz de Antioquia, cantando tangos con el objeto de reunir un dinero que le permitiera coronar el sueño de ese viaje. De esa época es su creación Ingrato amor, en ritmo de tango. Pasan dos años con ese propósito y José Barros se desplaza hacia Cali en el año 1938, donde logra un contrato con radio Cristal de esa ciudad. De esa estadía es la composición Dos claveles, que fue llevado al acetato en 1956 por Tito Cortés con Los Trovadores de Barú, para convertirla en su primer ‘hit’, especialmente por la época del día de la madre.

Ay, clavelito rojo/ que llevo aquí en el pecho/ vas pregonando amores/ amores maternos/. Yo te llevaré siempre/ en el fondo de mi vida/ como un recuerdo santo/ de mi madre querida/. Mi pecho lanza un grito/ y el cielo una mirada/ para pedirle a Cristo/Cristo bendito Dios, / no te lleves a mi madre/ mi madrecita buena/ mi madrecita santa/ que mitigas mis penas/.

De Cali sigue al Ecuador, Perú, Chile y llega a la Argentina, donde conoce a Eduardo Armani y al bandoneonista Joaquín Mora, quien fuera

muy famoso en Medellín con el grupo musical Joaquín Mora y sus Siete Gauchos. Sobre esa época recuerda el maestro a nuestra fuente citada: “Yo salí de Colombia por ahí a los 18 años. La primera vez me fui de El Banco a Panamá, de Panamá crucé todo el territorio de Centro América y llegué a México, de México a los 3 meses me sacó la policía por indocumentado y volví a cruzar Centro América y llegué nuevamente a Panamá. De ahí pasé al Ecuador, Venezuela y Perú. Luego vine a Colombia y me radiqué en Bogotá permanentemente. Dejé a Bogotá como la base, para seguir viajando. En Lima fue donde grabé por primera vez, para la RCA Víctor, 4 canciones, entre ellas, el famoso tango Cantinero sirva tanda.



Después de todas esas correrías, José Barros se da cuenta que debía experimentar en México, pues era obligatorio para cualquier compositor que anhelara sobresalir y hacerse notar. Y es así como decide marcharse, cruzando por Panamá y Centro América hasta llegar a México en el año 1944. Allí conoce a Agustín Lara, quien le hace sugerencias y consejos para mejorar su proyección musical. Dice nuestra fuente que, fue allí donde José Barros aprendió que la esencia de la canción romántica de Latinoamérica, la misma que fue encontrando en el tango, la ranchera, los vales, los pasillos e inclusive en algunos blues norteamericanos y en la literatura en general, era el conflicto amor-odio en que los celos, la traición, la desconfianza, la tristeza, los sufrimientos, la maldad, la verdad y la mentira, siempre estaban presentes”.

También el maestro habla del mariachi, como otra de las influencias que recibiera en México y que le permitiera producir rancheras como *El caballo de la vida*, que interpretara con el mariachi Águilas del Norte. Ya en año 1945, regresa a Colombia por Turbo, Antioquia y se radica en Bogotá, que tenía un imán para él. Vivía en una pensión por los lados de la estación del ferrocarril y pensando que debían existir regalías sobre sus canciones grabadas en Lima, decide ir a J. Glottman y Cía, que era la representante de RCA Víctor. Esta experiencia fue narrada de la siguiente manera a nuestra fuente: “Llegué muy mal económicamente, me fui al almacén de RCA Víctor de don Jack Glottman, en Bogotá, en la carrera séptima con 22 y 23, a ver si tenía regalías. Cuando hablé con las señoritas que estaban atendiendo el almacén y les dije que, yo era José Barros, ellas se miraron, unas a otras, como queriendo decir “este señor está loco”. Una de esas señoritas salió disimuladamente y subió al mezzanine donde estaba don Jack Glottman, seguramente a decirle, allá está un señor que dice que es José Barros. Entonces que suba. Subí y me saludó un señor alemán muy atento, muy culto, cultísimo. Después de que charlamos me dice: “Ala, señor Barros, ¿Usted tiene documentación? Ya yo llevaba la cédula y la libreta militar, porque todo me lo adivinaba, lo que iba a pasar. Yo iba preparado. Cuando ya vio que sí era José Barrios, se levantó y me dió un abrazo y me felicitó. ¿Usted sabe, señor Barros, qué regalías tiene usted aquí? ¡Tiene 1.800 dólares! En esa época estaba a 3 pesos, figúrese usted. Una fortuna inmensa que casi me la gasté sacando los vestidos que tenían empeñados los estudiantes de Chimichagua y de El Banco y dándoles de comer. Todos estaban estudiando, pero muy pobres, muy matados. Y me dediqué a esa vaina, a sacarles los vestidos con la fortuna esa, qué carajo. Entonces me dice don Jack Glottman: ¡hombre maestro! Y yo no era maestro, apenas era señor Barros, el maestro me lo encasquetaron en Bogotá, que yo no sé por qué carajo, me han dicho maestro. Bueno, total que me dice, señor Barros, quiero que me haga un porro, uno o dos, que está entrando con fuerza aquí en Bogotá. Váyase a la plaza de San Victorino, para que oiga los traganíqueles con la música de Pacho Galán, Lucho Bermúdez, Abel Antonio Villa y Buitraguito.

Y entonces efectivamente fui y vi que no se tocaba otra cosa, sino esa vaina. Pero cómo le hago yo un porro a la RCA Víctor, si yo no sé hacer esa vaina, eso no se tocaba en El Banco, no ve que esa era música pleba: lo que era el paseo, el son, el merengue, la puya, eso se oía era en el mercado, en las cantinuchas, con los acordeoneros; a uno no lo dejaban

ni parar a la puerta a oír esa música, porque si lo sabía el papá o la mamá, a uno lo cogían a rejo. Bueno total, mierda, cómo hago yo para hacer un porro. Entonces me acordé de un pasaje que me sucedió en El Banco, de un loco con un gallo tuerto y le hice El gallo tuerto y por el respaldo le puse Las pilanderas. Eso fue todo un éxito y más tarde en la misma línea musical, compuso La llorona loca, Navidad negra, Alegre pescador. Coincide el maestro Barros, con el cambio que está sucediendo en Bogotá, respecto al concepto de la música del Caribe.

Había recientemente recibido la visita del trío Matamoros de Cuba, la orquesta Sosa de Barranquilla y de otras que habían empezado a mostrar todo el sentimiento Caribe. Como cosa curiosa, en Bogotá había la preocupación por encontrar una fórmulaailable, la cual creyeron encontrar con la “Rumba Criolla” pero, oportunamente José Barros contrata la orquesta de Milciades Garavito, que era del Tolima, pero que adivina el gusto de los colombianos, para interpretar la música costeña.

El maestro relata la historia de esa canción: “Por los años 40, nace esa canción, un trabajador del monte venía caminando conmigo por ahí, me hablaba de El gallo tuerto y su piquería y la vaina. Y bueno, ahí está, yo le escuché el cuento y me salió de repente ese porro. Algunos tratan de recordarme que era un jovencito tuerto de El Banco, muy querido, que se murió después de que yo llegara al pueblo, 25 años después de mi partida” (Revista de El Espectador, No 186, 8 de febrero de 2004.)

Dice José Barro al respecto para la fuente: “Fue la orquesta de Milciades Garavito en Bogotá, pero lo más extraño de todo es que es el primer porro que hago yo; el arreglo y la orquesta son de Milciades Garavito, un cachaco tolimense que no conocía nada de la costa y cuando salió ese porro, a pesar de que después Lucho Bermúdez lo sacó y lo mismo Rafael de Paz en México, con Carlos Meyer, eso no servía para nadie, sino fue el porro original del cachaco”.

Se murió mi gallo tuerto/ que será de mi gallina/ a las cuatro de la mañana/ le cantaba en la cocina/. Cocorolló/ cantaba el gallo/ cocorolló/ en la cocina/. Cocorolló cantaba el gallo/ cocorolló a la gallina.

Hay que admitirlo, como dice Julio César Oñate Martínez, que, “verdadaderamente histórica ha sido esa primera grabación de El gallo tuer-

to, vocalizada por José Barros con la orquesta de Milciades Garavito. Realmente, pocos de los compositores del Caribe colombiano han manejado con tanta solvencia, todos los ritmos de este litoral Norte, como lo ha hecho el maestro Barros”.

“Allí se desborda el numen de su inspiración y comienza algo realmente asombroso, muy fecundo, de música popular de todos los géneros: empieza a mostrarse este orgullo banquero, ese trovador, como un compositor de perfil continental, cuyas obras han traspasado nuestras fronteras”, enmarca nuestra fuente.

Empiezan, a raíz del éxito, a exigirle al maestro Barros composiciones para grabarlas en Argentina. Pero se encuentra una dificultad, él no tenía nociones de música, no tenía formación musical, ente lo cual aparecen dos personas que lo ayudan en ese sentido. Se trata de Lucho Bermúdez y el maestro Luis Uribe Bueno, determinantes en su formación musical y parte del éxito que recoge el maestro, en especial con Las pilanderas:

Señora Juana María/ mire que se acerca el día/ plácheme mi pantalón/. Mire que quiero llegar/ para poder festejar/ el cumpleaños de la Virgen de mi pueblo tropical/. Que vengan de Santa Marta/ que vengan para bailar/ al son de las pilanderas/ de mi Banco tropical/. Dígale a las pilanderas/ que tengo maíz, panela/ para hacer la chicha e'mojo/ Y manden por el pilón/ donde el compa' Pantaleón/ y cuatro cajas de velas/ pa' quemarlas en el cumbión/. Ay, pilá pilá pilandera/ que venga la Nochebuena/ ay, pilá, pilá pilandera/ que traigan maíz y panela/.

De las pilanderas, rito del baile y las costumbres, existe una versión donde en Mompo, un grupo de hombres disfrazados de mujeres, simulando a esas pilanderas de yuca o maíz que preparan con lo pisado en el pilón, el casabe o el bollo limpio, bailan el cumbión con paraguas de colores. A esto le ha dado más trascendencia el Carnaval de Barranquilla, que ha servido como escenario de todas esas representaciones que recuerdan, “el campo donde las mujeres cumplen con la rutina de pilar o limpiar el arroz y el maíz, para sacar afrecho de los cereales secos. Las mujeres que pilan el arroz o el maíz cumplen una especie de rito alrededor del mortero, al ritmo de puya con movimientos frenéticos de hombros y caderas y una ligera inclinación del busto y la cintura.

Como se paseaba por todos los ritmos del Caribe colombiano, incurrió también en el vallenato de una manera que él calificaba como, “siempre con la melodía un poco más académica, más dulce, más organizada, con mejor estructura melódica”.

Estuvo grabando para el sello Odeón en Barranquilla, donde se encontró con un acordeonero de su mismo apellido, Alejandro Barros, conocido como ‘Corazón’, con quien entre otros graba la versión original de la cumbia El pescador o Alegre pescador.

Va subiendo la corriente/ con chinchorro y atarraya/ la canoa de barenca/ para llegar a la playa/. La luna espera sonriente/ con su máximo esplendor/ la llegada del valiente/ del alegre pescador/. El pescador habla con la luna/ el pescador habla con la playa/ el pescador no tiene fortuna/ solo su atarraya/.

Para el año 1946, las canciones del maestro Barros eran ampliamente difundidas y aceptadas por el público en Colombia y el exterior. Antonio Fuentes de la disquera Fuentes de Cartagena, logró convencerlo para que hiciera parte del elenco de esa casa disquera, creando un grupo al que llamó “Los Trovadores de Barú” bajo la dirección del maestro Juancho Esquivel. Dice nuestra fuente que “ésta es quizá la época más esplendorosa, más fructífera, en lo que tiene que ver con los ritmos del litoral norte colombiano y es cuando realmente el maestro José Barros desarrolla todo ese caudal impetuoso, que tenía dentro de su espíritu.

Navidad negra. *En la playa blanca/ de arena caliente/ hay rumor de cumbia/ y olor a aguardiente/. La noche en su traje negro/ estrellas tiene a millares/ y con rayitos de luna/ van naciendo los cantares/ Del pescador de mi tierra/.*

Esa es una obra de arte, en música y letra, me trae recuerdos de mi padre, quien al hacérmela oír me dijo: “Póngale mucho cuidado, es una belleza, en el párrafo hace mención a 4 sentidos (vista, tacto, oído y olfato). Quedé por siempre como admirador del compositor, que nos hizo ver, sentir y vivir sus canciones. Miguelito Valdés hacia finales de los años 60, con arreglos del maestro Curro Fuente, hizo una bellísima versión, que presentara en Bogotá, poco antes de morir. De esta canción existen hermosas versiones de Lucho Bermúdez, Leonor Gonzá-

lez Mina, Los Melódicos, Billo's y muchas orquestas más.

Consideramos oportuno, en razón de no haber conocido anteriormente la mención que hace Julio César Oñate Martínez, en la obra que hemos hecho referencia, de lo que Oñate llamó piquería con Abel Antonio Villa.

José Barros le compuso a Abel Antonio Villa una canción que llamó El negro maluco. Esa canción salió luego que Villa cantara Los amores de Zoila, José pensó, sin conocerlo, hacerle una canción para según su dicho, “a ver con que me sale, a ver que me contesta” y es así como le compone **El negro maluco**.

*Abelito Antonio, ten cuidado/ oye mi paseo pa'que cojas escarmiento/
Y este te lo digo, pa que tú lo sepas/ que un negro maluco no puede
con mi talento/. Que venga solo si es machito/ pa'que se las vea con
Benito/ que venga solo y seamos francos/ pa'que sepa que yo soy de
El Banco/.*



José Barros y La piragua.

A esto contestó Abel Antonio, en esos momentos importante estrella de la música del Caribe colombiano, ante lo anterior. “Fue tal mi sorpresa que me llenó de rabia por la falta de compañerismo, porque él me trataba de “negro maluco” y de “pirata”. Entiendo que pirata es ladrón de mar. Cuando él decía “Abel Antonio, ten cuidado”, entonces fue cuando yo le di la respuesta de esta manera:

Yo voy a dar, voy a dar contestación/ a esa mala figura que ha tratado de ofenderme/ porque José Barros es ni ciertas mujeres/ que ofenden a los hombres sin tener razón/. A José Barros le causa disgusto/ porque no puede con mi talento/ ay yo mejor soy negro maluco/ y no tengo cara e'chino hambriento/ Cuidado, José Barros te vas a equivocar/ que este negro maluco, no sabe perdonar/.

Sobre la expresión “cara e'chino hambriento”, también existe un comentario, que los barranquilleros se molestaron mucho y acompañaron a Barros por la contestación de Abel Antonio.

La música de José Barros, fue aceptada por las principales orquestas en Bogotá y en todo el país, empezando por Lucho Bermúdez y Pacho Galán, consolidando gracias a sus canciones, como un repertorio, rico, festivo, el de la músicaailable, llamada inicialmente costeña, también en el extranjero. Prueba de ello, es lo ocurrido con El guere guere, que es uno de los temas más conocidos de Barros.

Otra de las anécdotas, que creo merece ser contada, está lo referente a la canción **El patuleco**, tema que inicialmente, con mucho éxito grabó Alberto Fernández con el marco musical de la Sonora Curro y los arreglos de Pacho Galán.

Pa'donde vas patuleco?/ Pa'donde vas patuleco?/. En la esquina de La Paz/ con la calle de San Juan/ se la pasa patuleco/ tragando ron y comiendo pan/.

Esto sucedo en 1950 cuando el maestro Barros, tenía una tienda de discos en Barranquilla, en la esquina de La Paz (carrera 40) con la calle San Juan (calle 36). Cerca de su almacén, había una tienda, en la que Barros había visto y le había llamado la atención que, cuando sus dueños se emborrachaban, el guayabo lo pasaban comiendo pan. El maestro ya con fama y conocido en Barranquilla, le dijo a uno de sus empleados que fuera a la tienda y le fiara una kola Postobón. Al regresar el empleado, le dijo a Barros: “Vea, le manda a decir el cachaco, que no le manda un carajo, que, si quiere tomar kola, que le mande el billete”. Entonces le compuso la canción (Fuente citada).

Otro tema de esa época, también de éxito fue **La llorona loca**, la cual

consideran marcó un hito, a una mitología rural del folclor costeño. Esta canción fue grabada en la voz de Tony Camargo y segunda voz de Benny Moré en 1950:

En una calle de Tamalameque/ dicen que sale una llorona loca/ que baila para allá/ que baila para acá/ con un tabaco prendido en la boca/. A mí me salió una noche/ una noche en carnaval/ me meneaba la cintura/ como iguana en matorral/. Le dije pare un momento/ no mueva tanto el motor/. Y al ver que era un gran espanto/ ay compadre, que sofocón/. Que me coge/ que me agarra la llorona por detrás/.

El puertorriqueño Charles Figueroa, quien decían imitaba a Daniel Santos, acogió para su repertorio, unos 10 boleros del maestro Barrios, que en su interpretación fueron famosos. De ellos debemos destacar **Culpa al destino y Busco tu recuerdo**.

Muy polémico ha sido la situación presentada en relación con el bolero **En la orilla del mar**. Existen dos versiones en cuanto a la autoría de la canción que, entre otras cosas fue un verdadero acontecimiento de la Sonora Matancera. La primera da como su autor al cubano José Berroa y la segunda afirma que el verdadero autor es José Barros, quien, para efectos de derechos de autor, dio como nombre el de José Berroa, llegando algunos a afirmar que esa persona no existió. Pero algunos escritores han señalado la real existencia del citado Berroa y por lo tanto que la canción le pertenece. Para la polémica, se tiene que existen una serie de argumentos encontrados, tales como, que las grabaciones del exterior dan como autor a Berroa, mientras que las grabaciones que se hicieron en Colombia, dan fe del compositor colombiano, como su autor. Mientras no se pruebe lo contrario, seguimos creyendo que es de José Barros.

Otra de las interpretaciones del maestro, es **Palmira señorial** que fuera puesta de moda entre nosotros, por la orquesta Billo's Caracas Boys. La polémica se centra en las versiones de la dedicatoria de la canción, afirmando que no fue un homenaje del autor a la ciudad de Palmira, Valle del Cauca, y que el maestro al ser invitado a esa población, aclaró que no había sido su homenaje. Diego Andrés Roselli Cock, aclara que es dedicada a otra pequeña población que existe en el Magdalena y que tiene ese nombre. Darío Morón Díaz en Metodología y Folclor,

4 de agosto, 2012, trae las declaraciones, de las cuales también hace eco El Universal de Cartagena que, “Barros, sin discusión, reveló que la canción era para un lugar de sus aventuras, cerca de la costa, así llamada”.

Este porrito suave cantaré a la mujer más linda que amo yo/ este porrito suave cantaré a la mujer más linda que amo yo/ es una palmireña sin igual, nacida en este valle señorial/ es una palmireña sin igual, nacida en este valle señorial/. Por eso digo yo, cuando la veo pasar/ Palmira señorial gracias te doy/ Por eso digo yo/ cuando te veo pasar/ Palmira señorial gracias te doy/. Palmireña como te quiero/ palmireña por ti me muero palmireña ay, como te quiero/ palmireña, ay, por ti me muero/ para ti mi canto/. Este porrito suave cantaré a la mujer más linda que amo yo/ este porrito suave cantaré a la mujer más linda que amo yo, es una palmireña sin igual, nacida en este valle señorial/ es una palmireña sin igual, nacida en este valle señorial. Por eso digo yo, cuando la veo pasar/ Palmira señorial gracias te doy/ por eso digo yo cuando te veo pasar/ Palmira señorial gracias te doy/. Palmireña, como te quiero/ palmireña por ti me muero/ palmireña, ay como te quiero/ palmireña, ay, por ti me muero.

No podemos dejar por fuera, lo ocurrido con **Momposina o Momposina** como escriben otros, todo a raíz del nombre de esa hermosa ciudad, ubicada en el departamento de Bolívar. Ese canto es hecho por el maestro Barros a una preciosa joven de nombre Edith Teresa Cabrales, de la cual se enamoró el maestro, cuyo origen era la ciudad de Mompós. Nelson Pinedo la grabó y la hizo famosa con la Sonora Matancera, por todo el mundo, llegando a pensar que no hay persona a la que, le guste la música que no haya oído y bailado Momposina.

Para finales de 1994, RCN grabó para una telenovela esa canción, con libretos de Daniel Samper Pizano, recibiendo el aplauso del público, con el argumento de una presunta rivalidad entre un banqueño (José Barros) y un momposino.

Mi vida está pendiente de una rosa/ porque es hermosa y aunque tenga espina/ me la voy a llevar a mi casita/ porque es bonita mi rosa momposina/. Tiene en sus ojos la dulce ensoñación/ de mi linda región/ por eso yo la quiero/ ella me ha dado toda la inspiración/ de mi linda

*canción porque ella es mi lucero/ Ay!, pero si llega el otro jardinero/
aunque me diga que es puro banqueño/ no le permito ni que me la
mire/ porque él no sabe que yo soy su dueño/. Momposina, ven a mi
ranchito/ momposina, ven para quererte/ momposina, momposina, ay,
lindo lucerito/. Momposina, ay, yo quiero tenerte.*

Para 1970, salió al mercado de los discos **La piragua**, en versión de Gabriel Romero con los Black Start de Medellín, siendo un éxito descomunal en todas las emisoras, salas de baile, paseos, tabernas, carnavales, ferias, festivales. Es uno de los más grandes triunfos de la música colombiana y del maestro José Barros, siendo interpretada en todo el mundo, llegando a tener el gran honor, en la voz de 'Totó' la Momposina, ser dada a conocer, en la ceremonia de entrega del premio Nobel en Suecia a nuestro Gabriel García Márquez, en el año 1982.

Encontré en Cuba, una situación al respecto, narrada por Senén Suárez, que se tiene como si fuera cubana dicha canción, hasta el punto de existir la plaza de La Piragua ('La Historia de José Barros, el Cantor del Río').

Tomo de la revista de El Espectador, No 186, del 8 de febrero de 2004, la versión que sobre el episodio de La piragua, dio el maestro Barros: "La piragua tiene muchas versiones. Te voy a hacer un relato histórico. Yo no conocía nada del país. Mientras toda la juventud salía a los otros pueblos, yo no conocía nada. Pero yo a esa edad, tenía mucha plata. Cuando por fin salí a viajar por América, había dejado de lado la tierra por mucho tiempo, y cuando volví, mucho tiempo después, me bajé en el hotel de Gastón Lozano. Enfrente había un almacén grande de libros, con una señorita que se sentaba ahí. Entonces, yo salía a la tienda a hacerme que compraba algo, pero era para ver a la muchacha, con la que terminé en amores y me casé con ella. Era Cindy Carrera. Ya después nos fuimos a vivir al centro y allí compramos una casa en la esquina grande, donde puso su almacén, igual al que tenía antes. Estando sentados ahí -yo tenía 40 años- me hice amigo de un zipaquereño, Guillermo Cubillos, y me decía: me gustaría hacer una canoa grande y ancha para llevar pasajeros de Chimichagua a El Banco, con toldo. Debería tener 12 metros de largo. Un día llame a Rigoberto León para que me acompañara con Cubillos a donde el viejo que hacía los champanes grandes y las canoas, a orillas de la Ciénaga. Llegamos al

taller, que tenía varios trabajadores y nos presentaron al dueño. Mientras conversábamos, preguntó que canoa era la que Cubillos quería y le dije; ¡Una de 12 metros! Y me dijo: ¿Cómo así? Lo que quieres, es un buque como el Titanic... Dijo que costaría 1.800 pesos, Cubillos respondió: No importa. ¡Hágala! ¡Cuánto se demora? Y respondió: Como un mes. Terminado ese gran bote, uno de los 15 trabajadores del taller, que era un pintor, cogió la canoa, la brocha y le puso el nombre La Piragua, sin saber siquiera qué era una piragua.

Me contaron los abuelos que hace tiempo/ navegaba en el Cesar una piragua/ que partía del Banco viejo puerto/ a las playas de amor en Chimichagua/. Capotando el vendaval se estremecía/ e imposable desafiaba la tormenta/ y un ejército de estrellas le seguía/ tachonándola de luz y de leyenda/. Era la piragua de Guillermo Cubillos (era la piragua, era la piragua). Doce bogas con la piel color majagua/ y con ellos el temible Pedro Albundia/ en las noches a los remos le arrancaban/ un melódico crujir de hermosa cumbia/ doce sombras, ahora viejas ya no reman/ ya no cruje el maderamen en el agua/ solo guardan los recuerdos en la arena donde yace dormitando la piragua/.

En cuanto a la historia de Guillermo Cubillos, nuestra fuente cita a Mariano Candela, investigador barranquillero, quien para una semblanza que, para el Ministerio de Cultura escribió, señala que, según versión del propio Barros, “Guillermo Cubillos, natural de Chía, Cundinamarca, era un hacendado que, fascinado por las historias que escuchaba sobre el río Magdalena, vendió una hacienda, sus pertenencias, llegó a Girardot y se estableció en El Banco. Posteriormente se casó y se instaló en Chimichagua, donde mandó a construir una embarcación grande para la época, La Piragua, y efectuaba travesías de Chimichagua a El Banco. El llevaba bagre salado, quesos y otros comestibles hasta Girardot, inclusive hasta Chía y de allí, traía mercaderías para abastecer los mercados porteños”.

Además, declaró el maestro Barros que “el temible Pedro Albundia”, fue una invención que correspondió a una necesidad poética, buscando una palabra que rimara con cumbia, se le ocurrió crear ese personaje casi mítico, Pedro Albundia”. Francisco Zumaqué, tiene esta versión: “El maestro pidió un apellido que rimare con cumbia, quiero que se llame Pedro. Hasta que de algún lado apareció el apellido Albundia”. Barros dice al respecto: “Lo que pasa es que en la costa todo el mundo

tiene su sobrenombre, un apodo y Albundia seguramente no es apellido, sino apodo. Le decían así al negro en Chimichagua”. La Piragua como fue bautizada, tuvo su época de bonanza hasta que surgieron las embarcaciones de motor, más rápidas y seguras y prácticamente la condenaron al olvido”. (Fausto Pérez Villarreal. El Heraldó 22 de marzo/15).



Aparte de lo anterior, en el plano personal, me gustan **Quién fuera**, interpretado por la orquesta Los Melódicos, cantado por la inolvidable Moly Dick, ya fallecida.

Ay, quien fuera rayo de luna/ ay, quien fuera rayo de luna/ para entrar en tu balcón/ para entrar en tu balcón/ y decirte que te quiero/ con todo mi corazón/ y decirte que te quiero con todo mi corazón/ Ay quien, quien fuera rayo luna para entrar a tu balcón/ quien fuera rayo luna/ quien fuera rayo luna/ quien fuera rayo luna/ Ay, quien fuera la medalla/ quien fuera la medalla/ para estar en tu garganta/ para estar en tu garganta/. Ay quien fuera rayo de luna/ quien fuera rayo luna/ para entrar a tu balcón/ y decirte que te quiero con una pasión muy santa/ y decirte que te quiero/ con una pasión muy santa/ Ay quien fuera la medalla/ ay caramba/ ay, quien fuera rayo luna caramba/.

Con la misma orquesta Los Melódicos **La rosa blanca**, cumbia banquena, que interpretara nuestro gran Ciro Rodríguez.

Me traje de la montaña/ una linda rosa blanca/ me traje de la montaña/

una linda rosa blanca/ pa'que la luzca en tu pecho, está noche en la cumbiamba/ pa'que la luzca en tu pecho, esta noche en la cumbiamba/. Y la rosa blanca perfumá/ en la cumbia banquena llevarás/ y la rosa blanca perfumá/ en la cumbia banquena llevaras/ y la llevarás, la llevarás/ la rosa blanca llevarás/. No habrá mujer más bonita/ ni hombre tan orgulloso/ que tu mi linda negrita, ni yo que soy tu lindo retozo/. Cuando veo en su boquita la alegría y los pesares/ cuando veo en su boquita la alegría y los pesares/ me parezco al arco iris bebiendo agua de los mares/. La rosa blanca perfumá/ en la cumbia banquena llevarás/ y la rosa blanca perfumá/ en la cumbia banquena llevarás/ y la llevarás, la llevarás/ la llevarás/ la rosa blanca llevarás.

La vida sentimental de José Barros, tuvo cantidad de acontecimientos: En 1958 se casó en Bogotá con Julia Manzano con quien tuvo dos hijos. Más adelante, en Barranquilla conoció a Amelia Caraballo, con la cual tuvo cuatro hijos. En el año 1971 Dora Manzano, llega a la vida sentimental de José Barros y con ella procrea a Katiuska, Veruska y Boris.

Los reconocimientos y homenajes también llegaron a la vida del maestro. En el año 1984 recibió homenaje del Gobierno Nacional. En 1999 la Gran Orden del Ministerio de la Cultura, Un reconocimiento de la Universidad Nacional de Colombia en el año 2002. El Premio Nacional Vida y Obra en el mismo año 2002, tal vez sean los de resaltar.

La grandeza artística de José Barros, la describo de la siguiente manera: “Siempre me pareció un compositor extraordinario, que supo encontrar el tono preciso de la sensibilidad del pueblo colombiano, con un lenguaje sencillo, poético, pero a la vez noble y no rebuscado. José Barros sabía encontrar el tono preciso de la tonada, es decir, encontraba fácilmente el matrimonio entre la parte lírica y la parte melódica, una cosa que no es muy clara en muchos compositores colombianos”.

*Esto sí que está resuave, retesuave,
oiga compa tóquese un porro
para bailar con Micaela
oiga compa tóquese un porro.*

EL PORRO

Origen

La región del río Sinú, está caracterizada por tener una gran variedad de expresiones artísticas y musicales, en donde aún la identidad cultural, mantiene sus características fijas inalienables, así mismo, de entorno y desarrollo técnico raizal ofrece fenómenos únicos que posibilitan al músico foráneo la creación de obras únicas e importante dentro del repertorio nacional, formula la gran importancia e influencia de la música y sus bandas, en la cotidianidad de la existencia del hombre que tiene hogar a la orilla del Caribe colombiano.

Guillermo Valencia Salgado, 'Compae Goyo', en su libro 'Córdoba, su Gente y su Folclor', identifica como un posible origen del porro, señalando que este surge de la cultura africana descendiente del dehomeyano, yorubas y bantúes, que son cultos del vudú, practicado por los franco-haitianos.

Además, señala que existe antecedentes lejanos, que se remontarían a ritos y danzas que en tierra americana tiene origen en la santería y en el culto del abakuá o ñañiguismo, y como dijimos antes, en el vudú.

De acuerdo con Fernando Ortiz, etnomusicólogo cubano, muchas danzas y ritos neoafricanos, se derivarían de la época de la esclavitud en América.

Este escrito ha encontrado similitudes entre estos ritmos y danzas y algunos ritmos y bailes surgidos en la región cordobesa, tales como el bullarengue, el baile macho, la puya, el fandango, la uresana y el baile anduve o aporreado, que según parece sería el antecedente del porro (Apuntes sobre el folclor de Córdoba. Montería. 1980).

Por su parte para William Fortich, "el comienzo de este ritmo se encuentra en los grupos de gaiteros indígenas y basa esa afirmación en conversaciones con viejos gaiteros, tamboreros y cantadores de los bailes de ancestro negro.

Supe que los gaiteros interpretaban porros que no se tocaban en las

bandas, porros viejos de 60 a 70 años. Por otro lado, al preguntarle a las cantadoras si ellas cantaban porro, manifestaron que no, y dijeron no saber que sus antecesoras lo hubieran cantado. Esta pregunta se la he formulado independientemente a por lo menos diez cantadoras de las que aún quedan”.

William Fortich por su parte dice que, “Cartagena era en la época de la colonia, la ciudad más importante de Colombia, todo llegaba primero allí, incluso los primeros instrumentos musicales. Fue el escenario de gaitas -de origen indígena- y tambores -herencia negra-. El porro nace con los gaiteros, ese es mi descubrimiento, dice el autor referido.

Nace de formato tradicional de las agrupaciones gaiteras, esto es: Gaita hembra, gaita macho, tambor hembra, tambor macho y los guachos, de ahí nace nuestro porro, para luego ser arreglado por los músicos de las bandas musicales de viento.



El trabajo con los gaiteros, lo hice no solamente con los de San Pelayo, sino también con grupos de Ciénaga de Oro y con gaiteros de comunidades indígenas de San Andrés de Sotaviento (Con Bombos y Platillos. Bogotá, 1994. Editorial América Latina).

Por su parte Victoriano Valencia Rincón en su publicación: ‘Práctica Musical de las Bandas Payeras de la Costa Atlántica Colombiana’. Ministerio de Cultura 1999, coincide con el origen indígena del ritmo:

a) ¿Pero, qué características tenía ese porro, esa puya, ese fandango, justo cuando llega la banda de vientos? Acudimos hoy a los rasgos presentes en los repertorios tradicionales de dichos formatos: sistemas melódicos modales (dórico, mixolidio, ecólico y hasta pentatónico) de base no estandarizados y determinados tanto por las formas artesanales de construcción de los aerófonos, como referentes culturales sonoros tradicionales (afro e indígena).

b) La acción melódica protagonista de un solista instrumental en los conjuntos gaiteros: la gaita larga hembra, gaita corta (machiembra) o caña e' millo (pito atravesado), dependiendo de la subregión.

c) Estructuración melódica basada en dos formas: Primero, frases de diseño repetitivo que se entrelazan para constituir la idea de sección (o períodos de frases), fundamentalmente en el repertorio instrumental (formato gaitero) y segundo, alternancia solista (improvisador) y coro vocal, en el repertorio cantado (formato de baile cantado).

Por su parte Augusto Amador Soto, en su documento 'Cultura del Porro', Revista Universidad de Córdoba, indica que el porro procede de la tambora, los conjuntos de gaitas, los conjuntos de acordeón con redoblante, platillos y bombo, las bandas de hojitas, carángano, cuerda de vejiga de vaca.

El origen de la palabra, para algunos proviene del porrito, tambor de origen africano, porra o manduco o percurtor, con que se golpea al tambor o bombo o porrazo, golpe que recibe el tambor.

Para Amador Soto, el origen del porro, va ligado al ejercicio de la Tambora, cuando en su aporreo firme y contundente, marcial yailable, que es ligado al golpe del pilón en los hogares campesinos; igualmente señala que, en festejos navideños, religiosos y de corrales, este tambor en el centro cultural, en donde se reunían cantadoras, así como otros tambores y pitos de cabeza de cera, este instrumento retumba con su particular sonido profundo, al cual denominó: 'porro aporreado'.

Esa discusión no se ha definido, pero tampoco el lugar de su origen, para unos es San Marcos del Carate, municipio del departamento de Sucre, ubicado entre los ríos San Jorge y Cauca, otros lo señalan en el departamento de Magdalena y además algunos otros aseguran que es de la región del

Carmen de Bolívar y que de allí migró hacia las sabanas de Córdoba.

Ubicación geográfica

Su desarrollo ha tenido como epicentro el Caribe colombiano, en especial al antiguo departamento de Bolívar grande. Hoy, las sabanas de Córdoba y Sucre son las que más han logrado mantener este ritmo, desde su legado tradicional con proyección hacia los departamentos de Bolívar y Atlántico y se ha extendido a otros confines, como Antioquia y Cundinamarca, gracias a la orquestación del mismo.

Estas actividades culturales han sido marcadas en nuestro territorio caribeño, en leyendas, ritos y danzas como la candela, la chika y la yuka, que por sus características coreo-musicales, podrían ser antecedentes del porro sinuano o cordobés.

Pero indudablemente el porro es colombiano, nacido y desarrollado principalmente en los departamentos de Córdoba, Sucre, Bolívar y Atlántico. Es alegre, fiestero y propio del baile en parejas. Su compás según portalvallenato.net es el 2/4; el mismo del pasodoble y el tango, aunque se sostiene que su verdadero compás es el 4/4; el mismo de la samba. Ambos se tocan en lo que se llama “compás partido”, que para algunos es el mismo 2/4.

El porro es un ritmo musical folclórico que nació a comienzos del siglo pasado en las sabanas de Córdoba y Sucre y a las orillas del Sinú y del San Jorge. Se ejecuta en compás de 2/4, como dijimos anteriormente. Hay quienes lo consideran una forma musical derivada de la cumbia, uno de los ritmos y bailes emblemáticos de Colombia.

El porro hace parte de los bailes sociales y de salón. Tradicionalmente hace parte de los festejos populares como corralejas, festividades y fandangos. Es un baile recreativo. Esta danza es de temática amorosa, cortejo y seducción, donde el hombre galantea a la mujer para enamorarla. En el caso del porro palitiao, la mujer se defiende de éste, con las velas al igual que en la cumbia. El baile tiene un formato de parejas. Se desarrolla en espacios amplios con la integración de muchas parejas de forma independiente.

William Fortich señala que el porro nació en la época precolombina, a partir de grupos gaiteros de origen indígena, enriquecidos por la rítmica africana. A ello se suma las bandas de viento, que trajeron instrumentos como la trompeta, el clarinete, trombón, bombardino, tuba. También en su investigación ha identificado a la danza y la música estrechamente ligadas, de la región sinuana y de antepasado cultural zenú, primitivos pobladores.

Para Guillermo Valencia Salgado, su fuente creativa se encuentra en elementos rítmicos de origen africano, principalmente de los pueblos yaruba, que llegaron al Sinú y al San Jorge con sus “bailes cantados”.

Por informaciones de tradición oral recogidas por el estudioso del folclore Alexander Arena Q., se supo que el porro también se tocó solo con tambores y acompañamientos de palma y cantado. Lo mismo, se hizo con gaitas y pito atravesado. Según el escritor Juan Enzunchi Bárcenas, el porro es oriundo de San Marcos del Carate, otros dicen que nació en Ciénaga de Oro (Jony Sáez), algunos sostienen que es oriundo del Magdalena (Enrique Pérez Arbeláez,).

Sobre el origen del porro, se da por sentado que nació en las sabanas de los departamentos de Córdoba y Sucre, a orillas del río Sinú y San Jorge. También se dice que nació en el Carmen de Bolívar y de allí migró hacia otras poblaciones de la sabana, hasta llegar al Sinú. Se acepta comúnmente que su nacimiento se dio en San Pelayo, y gracias a esto, se celebra el Festival Nacional del Porro.

Por último, hay quien defiende la versión de que nació en Corozal, Sucre, debido a las influencias de las orquestas y de la clase alta. Lo que sí es cierto es que el porro en su variante “porro palitiao” es oriundo del departamento de Córdoba y el “tapao” se le asigna a San Marcos y Corozal, en el departamento de Córdoba. En sí el porro es y será del sector del Bolívar grande colombiano, en la época de la colonia.

Aquiles Escalante dice: “Este aire musical fue cantado por grupos negros a orillas del mar”.

Los abuelos mestizos y mulatos de los pueblos del Sinú, dan cuenta que conocieron antiguamente una tonada y una danza parecida al po-

rrero de las bandas musicales, interpretada por una voz líder que improvisaba versos, acompañada de tamboras macho y hembra con grupo de personas que rítmicamente marcaban el compás con las palmas de las manos y que a su vez animaban al cantante.

Enrique Pérez Arbeláez por su parte añade: “El origen del porro está allá en las llanuras consteladas de peralejos en los caseríos que se reflejan en las aguas del Cesar o del Araguaquí, a la vista de las nieves inmortales de la Sierra”.

Podemos distinguir en la interpretación del porro, la voz líder, el acordeón, el tambor, la flauta, la guacharaca y el capador (instrumento indígena hecho de carrizos). Quizás advirtamos la tendencia de los compositores a los detalles de la naturaleza, a los animales conocidos, a la belleza de la mujer o a la rutina de la vida.

Guillermo Valencia Salgado, respecto del origen del porro afirma: “La raíz de esta forma musical habría que buscarla en las tonadas antiguas de la cultura africana, sobre todo del elemento yoruba. El porro se tocó con tambores y palmas o con gaitas y pito atravesao. En cuanto a Córdoba y su costa Caribe, el porro, respecto al lugar de origen, tiene mucha controversia. Juan Ensucho Bárcena, el porro es de San Marcos del Carate. Jony Saénz, lo ubica en Ciénaga de Oro, mientras que Enrique Pérez Arbeláez, lo señala oriundo del Magdalena, mientras que otros lo sitúan del Carmen de Bolívar de donde llega al Sinú. Otros sitios nombrados para hablar de su origen son Corozal, Monvil y San Antero, estos dos en Córdoba.

Pero en el departamento de Córdoba, las bandas de música, agregaron un nuevo escenario a la ejecución empírica de las músicas entre los grupos de gaiteros y en los bailes cantados. Las personas que habitan zonas sin penetración cultural; se ven obligadas a aprender la música por medios de transmisión oral, de acuerdo al mundo sonoro de su entorno y es una característica de los pueblos de Córdoba y Sucre. Esta práctica ocurre especialmente en las zonas periféricas a los municipios, corregimientos, en donde surgen las agrupaciones bandísticas en el sector rural.

Es imposible determinar cuando apareció el porro como melodía, em-

pezó con sonidos vocálicos, con palmoteo de las manos o golpeteo con los pies, luego fue con objetos materiales como el papayo, el tallo de la caña, gaitas macho o hembra y también con la percusión, “porrear, “porra”, negros e indios y después lo europeo y con músicos como Agustín Mier, músico momposino radicado en el Carmen de Bolívar a mediados del siglo pasado y Lucho Bermúdez, quien lo lleva a los salones.

Variantes del porro

Porro tradicional de gaita, porro tradicional de pito, porro en música de acordeón vallenato, porro en música de acordeón sabanero, porro corralejera, porro en papayera o tapao, sabanero o sucreño en banda, porro palitiao o pelayero en banda o porro orquestado y porro cachaco que tocan porro tapao instrumental, tapao cantao y palitiao o pelayero.

Época de oro del porro

El porro en su variante orquestado, alcanzó una amplia difusión nacional e internacional en las décadas de los 60 y 70. Época que estuvo a cargo de reconocidas agrupaciones como Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Juan Piña, Los Caribes, Los Melódicos, Billo's Caracas Boys, Sonora Cordobesa, Pedro Laza y sus Pelayeros -que no eran de San Pelayo- entre otras agrupaciones.

Banda de viento o pelayera

Es una organización musical permanente, compuesta por músicos con un director, que utilizan instrumentos de viento de origen europeo, con color y sabor de la región, acompañados del bombo y redoblante, instrumentos nativos contruidos con un aro de cobre, dos parches de piel de venado algunos y otros de piel de buche de caimán. Por lo regular son 4 trompetas, tres clarinetes, un bombo, una cajita de madera, un redoblante, y un par de platillos.

En las pelayeras los integrantes no son profesionalmente músicos, son de diferentes profesiones u oficios, quienes, en un momento acordado, se reúnen bajo la dirección de quien llaman su ‘director’, dividido en dos grandes grupos de instrumentos: los de viento y los de percusión. Los de viento están compuestos por:

Las trompetas, los bombardinos, trombones, la tuba, que son instrumentos pertenecientes a la familia de los metales; constan de un cuerpo en tubo cónico terminación en campana, con pistones y el sonido se produce por la vibración de los labios cerrados del instrumentista, cuando hace contacto con la boquilla y emite una corriente de aire. Unidos a estos el clarinete perteneciente a la familia de las maderas, que consta de varias llaves interconectadas y orificios, el sonido se produce con la vibración de una caña que se sujeta a la boquilla.



Mención especial le hacemos a la historia del clarinete, que nos lleva a la antigua Mesopotamia, donde hace más de tres mil años, existían sobre todo en Ur, instrumentos de viento, llamados ‘mar’, como antecesor al clarinete y el oboe. También existió el ‘doble clarinete’ y el ‘arghul’, un tubo con boquilla tallada sobre el mismo cuerpo y en su extremo superior una pequeña lámina que servía para producir el sonido. Más adelante aparece ‘el chamelele’, ‘el caramillo’, ‘el chalumeau’, hasta aparecer a finales del siglo XVII, el clarinete creación de Johann Dennez.

Los de percusión:

Que lo componen dos Instrumento de la familia de los membranófonos, el bombo que su timbre es grave con un tono indeterminado, formado por una caja de resonancia cilíndrica, dos parches estirados y tensiionados con un aro y cuerdas, y el redoblante que algunos llaman caja, un instrumento de sonido indeterminado. Por último, los platillos de latón o bronce que tiene forma de disco cóncavo.

En el porro la trompeta y el clarinete son los instrumentos trasposito-

res. Son los sonidos líderes, que consigo llevan la melodía y algunas notas o sonidos resaltantes. El clarinete tiene un espacio único, en la denominada ‘boza’, donde se permite la improvisación. Los bombardinos, por su sonido agradable lleva melodías y contrapuntos, a la vez permitiendo graciosa versatilidad y extensión de tesitura, ejecutar improvisaciones. La tuba da un ritmo armónico, junto con los trombones y la percusión. En el porro, el bombo, redoblantes y los platillos cumplen una función rítmica.

Porro palitiao

Hemos mencionado varias veces al porro palitiao: Es un ritmo lento, en cuya interpretación el bombo hace una pausa en los estribillos y en algunos momentos se golpea en el aro con dos palitos que llevan el ritmo a manera de cencerro, de allí su nombre de palitiao (Guillermo Abadía. “Música Folclórica”). Es un diálogo primero a manera de discusión entre trompetas y bombardinos, entran los clarinetes, luego se baja la sonoridad de la banda y el bombero deja de golpear el parche y con un par de palitos, palitea una caja hueca que porta en la parte superior del aro amarrada con cabuya, este momento es denominado “la boza”, donde se guapitea (expresión de alegría “gupiti” y existe un baile sensual en el cual la mujer “como lo dice en la boza, la mujer intensifica el movimiento de caderas, aplicándole sensualidad al nalgatorio que se abulla entre la falda” (“Cultura del Porro”).

A manera de observación, debemos decir que existen porros, que inician con un danzón, como resultante de la necesidad de llevar el porro a los salones o fiestas sociales. Es como si dijera, para poder estar en los salones elegantes, debe traer un sonido “decente” y el danzón lo daba.

Según las investigaciones de Orlando Fals Borda, se inició como aire auténtico en 1902, en San Pelayo, detrás de la iglesia del pueblo ejecutado debajo de un árbol de totumo. Porro palitiao, pelayero o de las plazas. Toma su nombre, según la versión más aceptada por la forma como se golpea con el percutor una tablilla incorporada al aro del bombo o externa a este. Esto ocurre al momento en que el bombo queda en silencio y el clarinete o clarinetes toman la voz cantante o, mejor dicho, toma el rol protagonista.

Nació como danza de carácter rural. Se ejecuta en una danza de parejas sueltas y se orienta bajo los patrones tradicionales de la cumbia. Su vestuario es de fiesta, mujeres falda con canesú y blusas tres cuartos escotada en la parte anterior o camisola. El hombre pantalón dril de color, camisa blanca con pinzas o traje blanco, se hace uso de las velas para iluminar espacios abiertos, el sombrero 'vueltiao' y el pañuelo, son los dos elementos esenciales de cortejo hacia la mujer. La tendencia de los bailadores es levantar los brazos para evitar el roce y para respirar mejor. Se baila en las ruedas de fandango y espacios abiertos. Musicalmente hablando es repentista y abierto a la improvisación.

Existen varios festivales de porro durante el año. Festival Nacional del Porro de San Pelayo, Córdoba, en el mes de junio; Encuentro Nacional de Bandas de Sincelejo, en el mes de julio; Festival de Bandas de Barrancabermeja; Festival del Porro Cantao de San Marcos, en abril; Festival de Bandas de Planeta Rica; Festival de Parejas Bailadoras de Porro en Corozal, Sucre, en el mes de octubre; Festival de Parejas de Porro en Chinú, Córdoba, en octubre.

Entre las bandas reconocidas se encuentran: 19 de Marzo de Laguneta, Córdoba; San José de Toluviejo; Juvenil de Chocho, Sucre; La de Maguelito, Córdoba; Superbanda de Colomboy, Córdoba; 8 de Septiembre de Sincé, Sucre; Santa Lucía del Mamón, Sucre; Banda 20 de Julio de Repelón.

Porro tapao

El porro tapao, surgido en Carmen de Bolívar en el año 1850 y que fuera llevado durante el decenio de 1860 desde el Carmen a Corozal y las sabanas a través de Chinú, Purísima, Lórica, Sabanal y Ciénaga de Oro.

Porro tapao, se llama así por la predominante forma como el ejecutante del bombo tapa con su mano el parche opuesto al que percusiona. Igualmente, carece de la sección de introducción y 'boza'. En esta forma de interpretar el porro, nunca deja de sonar el bombo y a cada golpe se va tapando el parche opuesto con la mano, esto es, se oprime este parche opuesto para que no vibre más, y de allí su nombre.

También llamado ‘puya’, en la cual nunca deja de sonar el bombo y a cada golpe se va dando con la porra en un parche, se va tapando el parche opuesto con la mano, para que como dijimos, no vibre, presión que recibe el nombre de ‘tapar’. (Enrique Pérez Arbeláez “La Cuna del Porro”. Bogotá. Antares. 1953.).

En general el nombre porro, lo señala Valencia Salgado, “proviene del porro, manduco o percutor con que se golpea el tambor o bombo y su acción de porrazo. Para el escritor Aquiles Escalante “es derivado de un tamborcito llamado porro o porrito con que este se ejecutaba”.



En el libro “Folclor y Cultura General” de Octavio Marulanda, trae la versión atribuida a nuestra gran Delia Zapata Olivella, de que el nombre procede de la costumbre de porrear o de bailar en torno a los tambores llamados porros. Los vestidos con los cuales se bailaba, eran: para la mujer una falda hasta la mitad de la pantorrilla, de poco vuelo, con blusa escotada y sus mangas sin arandelas, con sandalias, mientras que el hombre lo hacía con pantalón de dril blanco, camisa blanca manga larga, de cuello alto.

Anteriormente, era una danza suelta, ahora lo es de pareja cogida, con movimientos circulares y de asedio de los hombres a las mujeres. Se convirtió en música orquestada, al penetrar al interior del país.

Guillermo Abadía H., en su libro “Compendio General del Folclor Co-

lombiano”, habla de las dos clases de porros ya mencionadas: El “palitiao”, completamente lento y el tapao o puya.

Pero en Córdoba y Sucre, recibe el aporte de las bandas de viento, con las cuales se hace presente y ello obliga a una estructura diferente. Según ‘portal vallenato.net’, el escritor Jhon Alexander Bedoya, señala cómo se desarrolla el folclor:

“Danza introductiva: Es ejecutada por toda la banda.

Desarrollo del porro: Esta parte se desarrolla mediante un diálogo entre trompetas, clarinetes y bombardinos. Las trompetas preguntan, clarinetes y bombardinos responden.

Nexo preparatorio: El diálogo anterior crea en su parte final un nexo rítmico-melódico que desemboca en el recital de los clarinetes. La boza o recitativo, que improvisan los clarinetes. En esta parte se decanta, se amarra el porro. De allí la expresión “boza” o sea bozal que amarra”.

En el momento de boza, no suena el bombo. El ejecutante “palitea” una tablita anexada al instrumento. De allí proviene al hablar de las clases de porros, se le definiera a lo anterior como el porro pelayero, que es espontaneo, improvisado, de interpretación libre, donde las variaciones musicales se dan. Es también conocido como “el porro palitiao”.

Es conveniente aclarar que estos elementos característicos del porro palitiao no están presentes siempre en todos los temas.

María Barilla, por ejemplo, que se ha llamado el himno de Córdoba, no posee las danzas de entrada y final. Igualmente, El gavilán garrapatero, Soy pelayero, La mona Carolina, carecen de la danza inicial, lo contrario de un porro tapao, como Roque Guzmán que cuenta con las danzas a su inicio, sin que por ello sea uno palitiao.

La otra clase de porro, el tapao o el sabanero, nombre que es rechazado por algunos intérpretes del ritmo, tiene las siguientes características:

Es una danza de carácter urbano; está ligado a las costumbres españolas. Se puede realizar “boza” o no, es balseado, agarrado, semi-aga-

rrado o sueltos en momentos, no se utilizan velas, se puede o no utilizar sombrero, el vestuario va acorde a las tradiciones españolas, en la mujer traje sin boleros en la cintura, en el hombre traje blanco. Anteriormente era danzado en salones o recintos cerrados.

Su estructura toma como marco estereométrico el vals adaptado al sentir popular. Sus desplazamientos son fluidos y elegantes, con leves giros y elevaciones de brazos. Poco de levante de falda y musicalmente hablando es más académico y rígido.

La llegada de los europeos al litoral Atlántico, trajo consigo su carga de recuerdos, entre los cuales figuraba como equipaje estimable el de sus gustos y preferencias musicales, convertidas de pronto en añoranzas por las tierras que habían abandonado, probablemente de manera definitiva.

De esta forma, se introdujo en Colombia la contradanza (baile de figuras ejecutadas por muchas parejas) y el vals alemán, que sirvieron de modelo para el perfeccionamiento del porro, necesitado en aquel momento de nuevos elementos artísticos para ponerse a tono con las exigencias modernas. Este, tiene arreglos fijos y con bailes de parejas, sin que se varíe su interpretación. Es decir, no hay improvisación posible.

Javier Ocampo López en su libro ‘Música y Folclor de Colombia’, ratifica lo antes dicho y presenta las dos variables así:

“Porro palitiao o gaita. Un ritmo lento, en cuya interpretación, el bombo hace una pausa en los estribillos y en algunos momentos se golpea en el aro con dos palitos que llevan el ritmo a manera de cencerro, por lo cual se le dice palitiao.

La otra variable la define Ocampo López, como porro el tapao, llamado también puya, en cuya interpretación jamás deja de sonar el bombo y a cada golpe que se va dando con la porra en un parche, se va tapando el parche opuesto con la mano, para que no vibre, presión que se le conoce con el nombre de tapar y allí su nombre de porro tapao”.

El porro palitiao, es oriundo de las tierras del Sinú, y se llama así por la forma como se golpea con el percutor una tablilla incorporada al aro del

bombo o externa a éste. Eso ocurre en el momento en que el bombo queda en silencio y el clarinete toma el rol protagónico. También se le llama porro bajero o pelayero, siendo más campesino. Su ejemplo más ilustre es María Barilla.

El porro tapao o sabanero, es más urbano, no tiene la sección “boza”, tiene partitura y se inicia por lo regular con las trompetas. Como ejemplo: Fiesta en corraleja, El toro negro, El arranca tetas. Fuente: Las Bandas Musicales de Viento. Origen, Preservación y Evolución. Casos de Sucre y Córdoba. Cekar Editorial. 2014.

Recientemente, se realizó el documental llamado “Porro hecho en Colombia”, que de verdad recomendamos a todos los interesados en estos temas colombianos, y donde Adriana Lucía, quien ha tomado las banderas de defensa y promoción de este ritmo como buena cordobesa, originaria de Carito, señala, al porro de haber tomado del africano, el tambor, del indígena las gaitas y del europeo, los instrumentos de viento, y así, parieron un género que, “es una forma de amar y sentir y que es alegre y fiestero, pero al mismo tiempo es nostálgico y ceremonioso”.

El trabajo referido “es un documental de un recorrido a través del río Sinú y del mar, por donde ha llegado la influencia árabe, gitana, afro y europea a Córdoba”. Allí canta Adriana Lucía con Antonio Cardona, célebre músico de Ketama, cultor del flamenco, la canción El cedro, donde se da “la utilización de la décima, una poesía que se hace en diez versos, con rima consonante, que cada verso debe tener ocho sílabas, que las armonías son en tono menor, propio del flamenco y del porro. Ese trabajo también tiene el CD de Adriana Lucía del sello Emy, que invito a adquirir.

El porro en San Pelayo

“Antecedentes y Orígenes del Porro Pelayero, Jesús Paternina Noble, 13 de abril 2011”. Se producen las migraciones sabaneras, cuando el colono inmigrante de las sabanas del Bolívar grande, hacia las ubérrimas tierras del valle del río Sinú, y se establecieron con casas de barro y techo de palma amarga que abundaban en esas tierras. Unos se establecieron como colonos a lo largo de ríos y arroyos y otros fun-

daron pueblos como Puerto Escondido. Para esas épocas en 1772 es fundado San Pelayo, por parte de Antonio de la Torre y Miranda. Es así como llegan a San Pelayo, la riqueza musical de la gaita, la tambora, el bombo y otros instrumentos musicales.

Esas migraciones hacia el Sinú de pequeños y medianos comerciantes y agricultores, de origen blanco que ocuparon las riberas del río Sinú, tales como Carrillo, San Pelayo, Lorica, Cotorra y Sabana Nueva, "fue allí en esos caseríos eslabonados por la naturaleza tropical y el jolgorio donde se desarrolló a plenitud el antiguo bunde colonial o fandango, instituido como baile y espectáculo colectivo por los sabaneros, en otras partes de la costa Caribe, el fandango y las bandas de viento impulsadas por las tabacaleras de El Carmen y Ovejas, desde mediados del siglo pasado, se arraigaron, también en el Sinú, donde hallaron compositores geniales, decimeros y bailadores".



Continúa la fuente: "Esa combinación sabia del trabajo con la alegría, fue también una expresión cultural, por cuanto estos pioneros (inmigrantes) diseñaron sus bailes y sus ritmos, que al son de tambores, gaitas y palma de mano, se divertían tomados de la mano algunas veces y otras de una manera sueltas, formando ruedas, al ritmo de la armonía musical".

Según Rafael Mier, cambió la gaita por el clarinete para interpretar las mismas melodías, dando nacimiento al fandango tapao instrumental que después se llamaría porro tapao o sabanero. Esta música de vien-

to con valeses, mazurkas, marchas militares y polkas clásicas, además del danzón cubano, cuyos restos de la cultura blanca quedan ceremoniosos como introducción de los porros.

Esa música fue llevada primero durante el decenio de 1860 desde el Carmen, Corozal y las sabanas a través de Chinú, Purísima, Lórica, Sabanal y Ciénaga de Oro, en los pulmones y dedos talentosos del clarinetista José de La Paz y Montes (puertorriqueño), el violinista Bartolomé Torrente, el clarinetista Jesús María Sierra de Sincelejo, José Dolores Zarante de Lórica, el gaitero Leonidas Paternina y más tarde el clarinetista negro José María Fortunato Sáez, sacristán y secretario de alcaldes, a quien ni la lepra logró doblegar en su dedicación artística. (Orlando Fals Borda. Los embrujos del Sinú pág. 127A.).

Ellos enseñaron a docenas de jóvenes que se la pasaban practicando al aire libre en las plazas del pueblo y en los patios de las casas, primero con hojas de laurel, limón o espino, pegadas a los labios para hacerlas vibrar, o con un fotuto de papaya (de ahí la papayera) mientras descansaban de la agricultura y de la pesca o de la artesanía.

El porro tapao o sabanero resultó demasiado formal, estructurado y citadino, con partituras y pentagramas fijos a que el músico sinuano no quiso someterse para buscar mayor espontaneidad e improvisación.

La primera que cambió fue hacia 1902 en San Pelayo, organizada por dos trompetistas macheteros de Lórica con instrumentos viejos, fueron a un fandango en el Chuchurubí y la llamaron 'La pior es na' dirigida por Manuel Zamora.

Los motores de la aventura artística popular de San Pelayo fueron Primo Paternina, 1892-1973, quien era un pequeño agricultor de yuca y ñame, hijo del gaitero Leoninas Paternina y Pablo Garcés Pérez, 1879-1963, campesino y pescador de San Antero, que aprendió a tocar bombardino en Purísima con el maestro Zarante.

Su primer genio fue Alejandro Ramírez Ayazo, guitarrista y clarinetista que pasó a vivir en San Pelayo desde 1906, a quien se le debe el que impuso al porro palitiao o pelayero y la invención de su arma secreta: la boza (bozal).

Estos fueron los pilares culturales y humanos de la banda arribana del barrio Tomate; “Pará un momento el bombo, ordenó a Saturnino, Ramírez golpéalo con el palito, no con la porra y ensáyalo sobre el borde para que no haga tanto ruido, recuerda que es un pajarito cantando, no es un toro bufando. Ponle bozal a la porra. Orlando Fals Borda. El embrujo del Caribe. Pág. 130. La buena boza no dura sino cincuenta segundos, es en el porro como el beso en el amor”.

El porro pelayero y el fandango, fue consecuencia de un trabajo colectivo, en donde un músico, en este caso el director, aportaba la idea principal y los demás músicos de la banda, al momento del ensayo, aportaban sus ideas y sapiencia musical y, así cada uno aportaba con su instrumento lo requerido, hasta cuando se formaba la pieza, con su cadencia, armonía y figuras musicales”.

El fandango como espectáculo comunal de baile nocturno al aire libre, tiene dos variedades, el cantado (por parejas turnadas, acompañadas de tambor y palmas) y el paseado (en ruedas de parejas en secuencia con conjunto o banda como en el baile de la cumbia). Es de fuerte rai-jambre campesina y pescadora.

El origen del porro pelayero tiene sus antecedentes en los auges colonizadores españoles a la tierra de la costa norte colombiana, con la introducción de aires musicales españoles como el fandango colonial.

Más tarde, por eso se le llama desagregación cultural, aparece el porro, como una inventiva o síntesis del mestizaje triétnico en nuestro suelo: danza, tambor y gaita o pito cabeza e’cera. El porro pelayero, fue interpretado por las nacientes bandas en donde predominaba el redoblante, las tamboras o bombos, y la gaita o pito cabeza e’cera.

“Cuando se ejecutaba una melodía y llegaba el momento melodioso y cadencioso de ese ritmo, es decir, cuando entraba la gozadera o la gozá, la tambora macho o el bombo, callaba para que la gaita y los demás instrumentos, siguieran acompañando la melodía”.

La boza, como también se le llama, es un mambo rítmico existente en todos los aires musicales del Caribe. Cuando se introdujo en los porros clásicos pelayeros, a través de la Banda Arribana, se daba en los con-

juntos de gaitas con pito cabeza e'cera, al interpretar el porro Jordeo. Y se decía que la boza del porro pelayero, es hija del mambo rítmico que ya existía, en los conjuntos de gaitas, como el que organizó el músico de origen sincelejano Leonidas Partenina a su llegada al municipio de San Pelayo.

El fandango, se convirtió en la expresión más general del pueblo, especialmente en la pascua o navidad.

El fandango dice nuestra fuente: “en especial el cantado, era un paso de baile que se ejecutaba especialmente en la época de pascua, en Navidad y el fandango “paseado”, se bailaba caminando por calles, al alba o alborada. Aquí los bailadores eran más que en el cantado. Se tomaban de la mano y avanzaban armónicamente, en el paseo se organizaban poniéndose unos tras otros y con velas en la mano, daban vueltas en un espacio geográfico cualquiera, alrededor de unos músicos, quienes ejecutaban los pitos cabeza e'cera o gaitas, tamboras o bombos y con las palmas de la mano y maracas. (Orlando Fals Borda. Los embrujos del Sinú”).

Para los historiadores e investigadores, en estos bailes amenizados por estos conjuntos musicales o bandas con gaitas o pito cabeza e'cera, está el origen de las bandas de viento y del porro pelayero.

Orlando Fals Borda, en su libro dice: “Estos bailes son los precursores más probables de nuestro porro, que toma su forma musical actual, con la transición de aquellos aires de pito a la banda de viento. El milagro ocurrió cuando en conjunto pitero del fandango, dio paso en San Pelayo, a la banda de instrumentos de viento.

Estos conjuntos de músicos y bailes que surgieron en los momentos de solaz esparcimiento, después de las duras faenas del campo, fueron quienes, con su inventiva popular, diseñaron su propia música y bailes creando los antecedentes rítmicos que originaron el nacimiento de las bandas de músicos y del porro pelayero. Todos esos antecedentes han dado origen a la teoría de que el porro y el fandango vienen de España.

En el período que el autor señala de 1900-1977, comienza por la organización y movimiento de la primera banda de músicos de viento,

llamada La Banda Ribana de San Pelayo, bajo la dirección del “músico mayor” Primo Alberto Paternina Olivero.

Héctor Villalba relata que “por el año de 1905, les comenzó a muchos jóvenes pelayeros la fiebre por el arte de la música de viento. Es así como buscaron un maestro de música de origen cartagenero y que estaba en Santa Cruz de Lorica, llamado Miguel Coneo. Compraron varios instrumentos usados, en Lorica. En 1906, se creó oficialmente, la primera banda de música de vientos; La Ribana, sus fundadores fueron Leonidas Paternina padre y sus hijos Primo Alberto, Leonidas Paternina Olivero, quedando como director de la misma Primo Paternina Olivero, por sobresalir en la ejecución del cornetín y liderar como su padre, el proceso mismo. Ellos fueron asesorados por los maestros de música Fortunato ‘El negro’ Sáez, Manuel Zamora y Miguel Coneo.

Antes de ella, existían otras bandas de música de viento, como en Purísima, Chinú, Móvil, Ciénaga de Oro y otras más, pero fue esa banda, la que le dio el empuje al porro y al fandango. La banda Ribana nace como producto de una necesidad sentida, por un grupo de jóvenes adolescentes, todavía, a quienes Leonidas Paternina les había transmitido algunos conocimientos musicales. Más tarde para 1906 tuvieron como maestro de música a Manuel Zamora, natural de Repelón, quien vivía en Lorica. De allí nace la denominada Banda Ribana de San Pelayo con 10 o 12 músicos, según lo afirmó alguna vez Primo Paternina.

Más tarde para los años de 1918, se creó la Banda Bajera de San Pelayo, dirigida por Daniel Luna y en 1925 la Banda Central de San Pelayo dirigida por Pablo Garcés Garcés.

Todo eso, tiene origen histórico en el conjunto de gaitas de Leonidas Paternina Martínez. Al respecto Alberto Alzate señaló: “las bandas actuales son el producto aculturado de la acumulación ancestral de formas primitivas, en las cuales se combina el baile con los sonidos armoniosos del tambor taconado (templado con cuñas), del pito cabeza e’cera, del pito atravesao, del guache y aún del carángano.

Las agrupaciones musicales a base de instrumentos artesanales, dieron pasos forzados a las bandas instrumentales con aparatos metálicos.

Los pocos conjuntos folclóricos que quedan, son el muestrario de culturas ancestrales rudimentarios con características bucólicas. Primo Paternina, dice que el porro no nació en San Pelayo, no lo inventó nadie, está en la naturaleza y nuestros padres y nosotros, recogimos ciertos formatos para formarlo. Lo que pasa es que en Pelayo hubo más arte y amor a la naturaleza para hacerlo inmortal”.

No puedo dejar pasar sin observar lo referente a lo que se llama vulgarmente ‘papayeras’. Esto para algunos es despectivo, pero fue bien recibido por el público.

Encontré un concepto dado por Álvaro Ruiz Hernández, al interno del CD de Moisés Angulo y La Gente del Camino, titulado FUSIÓN y que copio textualmente:

“Ante muchas versiones acerca de lo que es una papayera se ha logrado establecer que nació en la primera mitad de la década de los años cuarenta en Barranquilla, Atlántico.

En esa época abundaban los papayos en los patios de las casas viejas, y de sus frutos los muchachos elaboraban flautas rústicas con la que jugando a los músicos dieron origen a una expresión casi despectiva para quienes no tocaban un instrumento con todas las de la ley: “músicos papayeros”.

Pero el tiempo y el respecto borrarón aquel concepto equivocado, y las papayeras o bandas folclóricas (nombre que con justicia les corresponde) están conformados por indiscutibles maestros del folclor nacional; diestros de los metales, los maderos y la percusión, intérpretes del ritmo al CD-FUSIÓN brinda un homenaje: el porro.

El hechizo que acompaña al porro y la mágica atracción de su ritmo, incitan al baile y hacen pensar que su aparición tiene mucho que ver con nuestra cumbia, por eso se dice que la cumbia se casó con el mapalé y una noche a la luz de las velas nació el porro, esta hermosa metáfora es cierta en parte. Este ritmo, el porro, ha sabido conservar con altivez su pureza, no obstante, las variaciones que le hicieron presentarse como: porro palitiao o porro tapao, según sea sabanero o sinuano o silencien por completo la percusión y se destaquen los metales.

La baza es un elemento de llamado porro primitivo de los gaiteros, según Fortich Díaz que en los porros pelayeros tradicionales es la tercera parte de la canción, donde entra el clarinete después del juego de preguntas y respuestas entre trompetas y bombardinos.

También aparecerían otras variantes como porro sentado, porro buré y hasta el porro paseo, que serían mezclas del porro con otros ingredientes rítmicos, en los que el porro conservó siempre el papel protagónico, de esto se han encargado los músicos del litoral del norte de Colombia, que le han llevado de las corralejas a cualquier parte del mundo; dejando huella en todos los bailadores”.

Igual sucedía respecto a los derechos de autor por creación de obras musicales. Por ejemplo, Primo Paternina, respecto a los porros El binde, La mona Carolina y Soy pelayero... ¿Qué se tiene?

Contesta el maestro Paternina: “podría decirte temeroso, que fui el autor de esos porros, recogiendo como te dije, los ritmos dispersos como lo hizo ocasionalmente Pérez Prado, en su música pasajera del mambo. Fui autor de esos porros, con tal mala suerte que el titulado La mona Carolina, fue registrado en una empresa disquera por otra persona, Alejandro Ramírez, que me suplantó, es decir, mi porro corrió la misma suerte de la hermosa mocaricera que la inspiró”...

El titulado El binde se lo dediqué a una piedra, que luego con otros dos semejantes, formaban un trípode donde se colocaba la olla de barro, calentaba los nutrientes con que sostenían a mis familiares y Soy pelayero, ni hablar, ese porro forma parte de mi vida, ya que el que no quiere a la tierra que lo vio nacer, puede negar hasta su propia madre y yo le dejé a mi pueblo y a mis hijos como legado, ese porro: Soy pelayero. Este porro, se le acredita a Rafael Narváez.

Otro aspecto del porro es, si debe cantarse o permanecer instrumental. Margarita Cantero, autora del libro “El Fandango”, citado por Adriana Lucía, dice: “si el porro se canta pierde su libertad”.

Miguel Emiro Naranjo, eminente músico nacido en Ciénaga de Oro y director de la Banda 19 de Marzo de Laguneta, autor de muchos porros, entre ellos, el llamado Río Sinú, en 2013 escribió el libro “La

verdad sobre el porro” editado por la gobernación de Córdoba, citado por la misma Adriana Lucía, igualmente afirma: “que con letra, el porro llegaría más rápido al público”.

Para resumir: “El porro no nació como algo predeterminado, algo planificado, ello nació como la creación del alma y la inspiración bucólica del trabajador campesino o comerciante que alternaba la diversión con el trabajo o el trabajo con la diversión” oí decir a alguien que sabe de porros.

Las grabaciones del porro

Primeras grabaciones del porro: para el año 1954, fue grabado el porro Viejo pelayero por la orquesta Radio Cordobesa y en 78 rpm, sello Popular de Barranquilla. En 1960, Pedro Laza graba El binde, con autoría de Alejandro Ramírez. En 1962, La Banda Bajera de San Pelayo, graba el LP-CARNAVAL EN SAN PELAYO, en el sello Fuentes; y para 1963, la misma banda y sello, graba el LP-RETRETA PELAYERA. El sello Tropical de Barranquilla grabó con la Banda 20 de Julio de Repelón dos LP, en los cuales la mayoría de su repertorio son porros y fandangos. La Banda 19 de Marzo de Laguneta, en el sello Americana de Discos, grabó el álbum LA FIESTA DEL PORRO.



María Barilla y Alejo Durán.

Sobre la decadencia del porro, Gabriel García Márquez en 1951, dijo: “Sin que nadie pueda decir con exactitud en que momento, ni debido a que causas, ocurrió su defunción, lo cierto es que el porro se considera en la actualidad como un pariente muerto de la música del Caribe (a ni-

vel comercial). De un día a otro, el porro resolvió hacerse de lado para abrirle paso a otros aires que, por cierto, están disfrutando en ciertas formas de los derechos de progenitura de aquel. Alguien debe iniciar una campaña por la resurrección del porro”.

En 1975, el maestro Miguel Emiro Naranjo Montes empieza esa campaña y graba El lamento del porro. Ahora, Adriana Lucía es la voz cantante y visible de ese renacer del porro.

Canciones icónicas del porro

María Barilla. No es extraño, para los amantes del porro hablar de María Barilla, la mujer y la pieza musical emblemática de este ritmo.

María de los Ángeles Tapias, célebre lavandera, nacida en Ciénaga de Oro, Córdoba, en 1887. Fue reconocida por el apellido de su esposo y según Fals Borda, el apellido Barilla, lo tomó después de sus amoríos con un hombre llamado Perico Barilla. La frase “Hey, tóquenme mi porro”, se hizo famosa, porque de esta forma se dirigía a los músicos de las bandas. ‘La mayo’ como también se le conoce a María, se dedicaba a lavar y a planchar ropa de clientes blancos en Montería. Su habilidad y elegancia en los movimientos la convirtieron en la bailadora más famosa de la región.

Le gustaba mucho el porro, cuyo nombre verdadero era Palo del Carito o Agua del canal. Cuando decía: “Toquen mi porro, la banda decía, ¡hey!, el porro de María Barilla.

Su verdadero nombre era María de los Ángeles, quien vivió la mayoría de su vida en Montería, participando desde muy pequeña de lo que hoy se conoce como el fandango sinuano que, se baila en rueda, con bandas musicales de viento. A María Barilla se le respetaba y veía como una señora trabajadora, no como prostituta ni como mujer de la calle. Para sus tiempos era una mujer liberada sin prejuicios y mojigaterías de la sociedad. Tuvo actos humanitarios, compresión social y espíritu público y nunca se negó a hacer un favor. Como lavandera profesional, fue miembro de la Sociedad de Obreros Redención de la Mujer.

Sobre ella Pablo Flórez cantó: *Hubo espantos en el Sinú/ en payas,*

*vereadas y playones/ berrió muy triste el cebú/ y se marchitaron las flores/
el clarinete del negro Saéz en el banquillo tembló/ se deslizó hasta el
suelo, compae/ la flaca se tropezó/ bailaba como una pluma/ en un re-
molino 'e notas/ maldita flaca montuna/ la muerte fue su derrota.*

El modelo de baile de María Barilla “se caracteriza por la cadencia y elegancia, y la forma de bailar, en la que se flexionan las rodillas y se levantan levemente los pies del piso, con pasos pequeños que generan un sutil movimiento de cadera que le dio el estilo final al porro” (Silvana Salas.Radionacional.co).

Ernesto Rafael Benavides Sierra en El Heraldo de Barranquilla nos dice: María de los Ángeles Tapias, es el nombre, de quien apodaban ‘La mayo’. Nació en el barrio La vuelta de Ciénaga de Oro y en su niñez acompañaba a su madre Evangelina a los velorios bailables, ayudándole en las ventas y en el baile, porque ella movía las caderas como una diosa y a cambio recibía plata, pero sin mala intención” dice Alcides Avilés Yáñez.

Como lo dijimos muy joven se fue para Montería con su madre y viajaba por los pueblos de la costa. Lelis Movilla Bello, de Chochó (Sucre), narra en su libro “María Barilla, sol de media noche” que, su madre nunca dijo, quién era su padre. Pero aún más Orlando Fals Borda, siguió los pasos de ‘la diosa del porro’ y dijo: “María y su madre se emplearon en la casa de la familia Berrocal y allí lavaba y planchaba”, señalando en su libro “La historia doble de la costa” que, “cuando adquirió la edad de madurez, impuso un estilo de baile, un estilo que es el que ha persistido en el porro bailado y el porro cantado, porque tiene que ver con el vestido, con el garbo con que se tomaba la falda, la manera de dar el paso, todos estos detalles la llevaron a ella a ser el símbolo de cultura musical del Sinú” y agrega, “realmente era una leyenda, una diosa que se pensaba que no había existido. Encontré un ser humano fecundo y ejemplar y cuando escarbé y descubrí la historia que va detrás, se humanizó esa leyenda”. Dice, se presentaba a la plaza con un vestido de vistosos colores, trenzas y se untaba las caderas con aceite de caimán. Lucía en la cabeza una rosca y se colocaba una taza de café para bailar.

El porro es según Emiro Naranjo, “el único ritmo que expresa la filoso-

fía diaria de nuestros campesinos; y en realidad así es, porque el bombo que desempeña un papel importante en la banda, cuando suena da la impresión de oír un pilón, no se distinguen sus sonidos y los demás instrumentos simulan gritos y cantos de vaquería, balayes venteando el arroz, bramidos de reses, etc”.

Como hecho curioso, solo existe una pintura de la imagen de María Barilla, ejecutado por el cereteano Wilfredo Ortega. Perico Barilla es el nombre de quien fuera su esposo. “Él quería un hijo y María se lo engendró, pero cuando el embarazo estaba forjado perdió la criatura por un aborto accidental”, dijo el historiador Lelis Movilla Bello, quien concluye que un día Perico Barilla salió de su casa y nunca más regresó.

En la separata de María Barilla, encontramos en la revista Sepia, trayendo a colación al citado Fals Borda en su libro también mencionado que, “María se unió con el cereteano Antonio Fuentes, con quien concibió su único hijo conocido, de nombre Francisco, la noche del 31 de diciembre de 1912”. Se le vinculó intelectualmente con el dirigente sindical Vicente Adamo y a la precursora del movimiento feminista de Montería, Juana Julia Guzmán.

Su muerte parte de su salud descuidada por sus ocupaciones. Pablo Flórez, compositor de *El dolor de María* y *La muerte de María Barilla* que hacen parte del CD con Alé Kumá, hizo sobre la pieza musical de Leonardo Gómez Jattin en 2012, el relato del ocaso de María, quien muere sola, tal vez con tuberculosis.

“Bailaba como una pluma/ en un remolino de motas/ maldita flaca montura/ la muerte fue su derrota ¡hay hombre!”.

Habitualmente planchar de día y de noche ir a las fiestas, minó su salud, pese a los cuidados de los mejores médicos. Continuemos con Fals Borda: “Ella se fue enfermando hasta que desarrolló tuberculosis y con esos escalofríos, ya no volvió a ponerse la rosca en la cabeza, porque se le caía la taza de café. Murió en la piecita que había tomado en la calle 34 con carrera 5 en Montería, en julio de 1940”. Pidió que la banda amenizara su entierro, pero dice Fals Borda, no pudo tocar porque el director estaba enfermo. Eso sí, tocaron en el velorio.

El porro conocido como María Barilla, es más que una partitura, siendo considerado como el segundo himno del departamento de Córdoba. Es un porro palitiao y Aglae Caraballo agrega: “Es una pieza musical muy antigua que los músicos de banda tocaban en los fandangos al finalizar las fiestas patronales de los pueblos, cuando en algunos de ello, por no decir en todos, participaba la emblemática María Barilla. Ella solía pedir esta pieza: “toquen mi porro muchachos”, a lo que los músicos respondían: “toquemos el porro de María Barilla”; No porque se llamara así, sino porque a ella le gustaba”, respondieron todos.

Son dos las fuentes coincidentes, sobre el origen del porro conocido como María Barilla. Era una mujer alegre y decente que sus corpiños temblaban en la rueda del fandango, sus movimientos eran embrujadores. No fue mujer de músicos, ni de ganaderos y menos de borrachos. Era una dama. No era una prostituta. Dicen que solía cambiarse de ropa mientras bailaba en la rueda de fandango, concluye el maestro Miguel Emiro Naranjo.

Alfonso Sánchez Baute para El Heraldo de Barranquilla, “trae como otro aspecto importante en la vida de María Barilla y tomando como fuente “Historia Doble de la Costa” de Orlando Fals Borda, la actividad como una mujer con un rol protagónico. El acercamiento con Vicente Adamo y Juana Julia Guzmán, la relacionan a la Sociedad de Obremos y Artesanos de Córdoba, al Baluarte Rojo de Loma Grande y a la Sociedad de Obreros Redención de la Mujer, de lo cual dice Sánchez Baute: “luchaba en Montería por la reivindicación de la emancipación de la mujer, así como por los derechos de los campesinos y de los indígenas. Llama la atención que en la región más feudalista del país, machista y conservadora, corridas de toros y vaquería, se arraigue tan fuertemente una mitología cultural, en cabeza de mujeres revolucionarias en cuanto a liberadas, divertidas e incluso libertinas.

Muchos historiadores costeños no están de acuerdo con esa fase de la vida de María Barilla, pero Leonardo Gómez Jattin, autor de la obra de teatro musical “La leyenda de María Barilla”, de la cual, como antes habíamos referido existe un CD, con la participación de Alé Kumá, grupo musical de Gómez Jattin, contó: que el aporte de la mujer en ese momento (época de María Barilla) es muy importante y estaba floreciendo en varias regiones”.

Dos temas, para el final. El primero, si Barilla se escribe con “B” o con “V”. Al respecto, sirve de soporte lo manifestado por Orlando Fals Borda, de que su esposo tenía el apellido con “B”, luego así debe escribirse. Dijo Orlando Fals Borda: “prefiero escribir Barilla (no Varilla) porque esa parece ser la ortografía original, además de ser así como se vocaliza corrientemente en la costa. Con B se consigna en las partidas de nacimiento y defunción del siglo pasado en el Archivo Parroquial de Montería, así como en el documento del siglo XVIII, en el que se menciona al fulano Barilla. Además, así aparece con B, al reverso de la foto oficial que le tomaron a María el 18 de agosto de 1922 (cuando tenía 35 años), foto en poder de su nieta Gertrudis Fuentes Barilla en Tres Palmas. (Los embrujos del Sinú. Orlando Fals Borda. Pág. 139 B). El segundo, ¿quién es el compositor del porro María Barilla? Como dijimos, su nombre era Palo del Carito o Agua del canal y su autor es parte de una polémica, entendible porque en esa época casi eran una creación colectiva las interpretaciones. Unos hablan de Alejandro Ramírez Ayazo, mientras que, para otros, lo fue Primo Paternina. Pablo Flórez en su canción La muerte de María Barilla, lo acredita a José Fortunato Sáez.



Hay una descripción muy especial que hace Orlando Fals Borda, cuando en su obra, le cuenta el pescador Bienvenido Espitia, como era bailar con María Barilla, así: “Bailo con María en el fandango armado a la orilla del río el 25 de noviembre de 1920, durante la fiesta de Santa Catalina. María entró a la plaza del fandango con una camisola de malebú blanca y con un broche rojo en el pelo. Me encandiló con sus pulseras, aretes y una larga cadena de oro, tan larga que hubiera llegado a la punta del dedo grande del pie, pero que enrolló alrededor del pecho sosteniéndola con un broche. Me miró con unos ojos garzos y quedé como derretido, recuerda Bienvenido. Pero con la venta de yuca en esos días, le ofrecí un guacharacazo de ron ñeque, que más estaba necesitando yo. No lo quiso. Aunque era alegre, María Barilla,

solo aceptó limonada durante la noche pues no le convenía tener mucho líquido en el estómago para bailar bien. En mi entusiasmo compré también una caja de velas grandes, me paré sobre ella para destriparla y le ofrecí a ‘La mayo’, tres paquetes de velas encendidas para hacer la araña. Amarró el mango con mi pañuelo rabo e´gallo y colocó la araña en la palma de la mano derecha, aguantándola con tres dedos atrás y el pulgar por el frente. El moco de la esperma se le fue escurriendo por el antebrazo hasta quedar casi recubierto de la cera blanca. Empezó a tocar la banda y fuimos a la rueda, yo detrás o a la izquierda. ¡Aéntro! gritaba ella con gusto. A veces le eché viento con mi sombrero vueltiao, pues el sofoco subía con tantas velas prendidas. Era como una fogata de luceros y corazones.

Esperando turno “barato” para bailar también con ella, estaba un carrandango de machos, algunos ya tragueados y con ojos rojos de pájaro chirrindona. Uno después de otro fueron entrando al paso majestuoso de María Barilla, quien nunca se detuvo durante las piezas. Iba suelta y firme, muy zaramulla, buscándole la caída al porro para entrar en la boza, a veces levantando la pollera con el dedo del corazón de la mano izquierda hasta tocar el hombro. Yo hacía que la atarrayaba con mis brazos y el sombrero. Al cabo de varias vueltas, ya caliente, la mujer pidió una rosca de pan dulce, se la colocó en la cabeza, y encima puso un pocillo llenó de café. ¡Ni una gota se salía! Las otras personas empezaron a apartarse con respeto y admiración.

Como ‘La mayo’ sabía repartirse bien, nos abrieron ruedo y quedamos solos ella y yo. María Barilla se meneaba de la cintura para abajo, pero en los hombros iba como volando quieta. Creo que ya no ponía los pies sobre el suelo. ¡Juipijui! Los machos acompañantes empezaron a clavar billetes con alfileres a la pollera y a la rosca de pan de ‘La mayo’ como homenajes, hasta cuando quedaron recubiertos de moñitos.

¡Qué verraquera de pasos! ¡Qué pasión loca poder acercarse a una diosa como ella! Era como si un espíritu saliera de la tierra y la envolviera con una sábana de gases y polvo. Me sentí como un toro que lame la vaca”. (Orlando Fals Borda. Los embrujos del Sinú).

La mona Carolina. Durante las fiestas patronales de San Juan Pelayo en 1918, Primo Paternina conoció a una mujer muy bonita de cabellos

rubios y de movimientos rítmicos al danzar, y esto le llamó la atención como buen enamoradizo que fue. Durante algún tiempo surgió entre ellos una amistad sin que él dejara de galantearla.

Un tiempo después él se enteró que vivía en Mocari. A 'La mona', como la llamaba, no le eran indiferentes sus galanteos y agasajos que le hacía. Unos meses después, inspirado en aquel recuerdo, compuso con ayuda de los demás compañeros músicos, ese bello porro al cual le puso como nombre La mona Carolina.

Pero el nombre solo se dio a conocer tiempo después de su matrimonio en 1920, con Juana Tomasa Noble Ramos, porque como lo dijo el propio Paternina, no quería provocarle celos a Juanita. Alejandro Ramírez, es el autor para otros afectos.

El pájaro. Sobre este bello porro, se tiene la siguiente historia: Una vez cuando la Banda Ribana iba a tocar a las festividades de Puerto Escondido y yendo por el camino, se pusieron a descansar debajo de un frondoso árbol de campano, en ese descanso y entre los comentarios que surgieron, el Primo le preguntó a Alejandro, que, si no iba a llevar un nuevo porro para tocar en el fandango, a lo que éste y los demás músicos respondieron que compusiera algo. En ese momento, Alejandro recostado en el tronco del árbol, le insinuó al Primo que cogiera la melodía con una nota, quien de inmediato empezó a entonar la melodía con gaitas erguidas sacadas a su trompeta. Acto seguido, le siguió Alejandro y demás músicos con sus instrumentos y así, después de un largo rato, terminaron componiendo un porro que hoy conocemos como El pájaro y fue todo un éxito en los festivales de Puerto Escondido.

Soy pelayero. El porro Soy pelayero, recoge el acervo cultural y melódico de toda esa gran experiencia rítmica musical que el Primo Paternina había heredado y acumulado a través de sus aportes a las canciones de los distintos porros hasta el año 1922. Es decir, el porro Soy pelayero fue creado hacia el año 1922. Él no se acordaba del año exacto, cuando nos contaba en nuestra casa en esas noches claras a la luz de la luna.

Nos sentaba al su alrededor en el corredor o terraza de la casa de palma grande y patios inmensos que queda frente a la iglesia, en donde según

las épocas de las cosechas, se podía ver el patio con los promontorios de algodón, un pañol lleno de maíz, ñame, arroz, etc., una tienda o estanquillo, ya que él también fue comerciante y contrabandista de ron que traía de Cartagena, cuando iba a tocar o de los barcos que venían del Caribe o Panamá.

Recuerdo el pañol donde jugaba y salía con la piel 'irisada' y con rasquiñas, producidas por las hojas de maíz y el afrecho del arroz y en donde el ñame echaba raíz, yo lo cogía y lo sembraba en unas franjas o lomitos de tierra del patio de al lado de la cerca, que quedaba para la calle central.

Referente al tema, Juanita su esposa le había comentado que, si no había pensado en hacer un porro nuevo para las fiestas del pueblo, a lo que él le contestó que no había pensado en ello. Con su hermano Leonidas, ejecutor del bombardino, se reunió con él y los demás músicos y así hicieron dicho porro.

Soy pelayero es el mejor porro pelayero, dijo Jaime García Chadid, en el pilón de Valledupar. ¡Sin duda alguna! Quien entienda un poco de música de banda sinuana, no podrá negar que este porro, tiene más cadencia y melodía rítmica, que otros porros clásicos del folclor pelayero, concluyó García.

Dice Jaime García Chadid: “Queremos demostrar, que fue a través de ese proceso creativo colectivo de la música en San Pelayo, como se fue creando el porro y las bandas de música. Pero ese proceso de creación colectiva, tuvo su dinamizador que fue el que le dio vida a la creación de los porros. El porro no nació como algo predeterminado, algo planificado, ello nació como la creación del alma y la inspiración bucólica del trabajador campesino o comerciante que alternaba la diversión con el trabajo o el trabajo con la diversión.

La fiesta en corraleja. Aura Angélica Hernández en su obra “La fiesta en corraleja: las contradicciones de un patrimonio no patrimonizable”. Universidad de Antioquia. 2013, nos dice al respecto: “desde la tribuna, escuchaba la música tradicional que tocaban las bandas, observaba la arena. Abajo un sin número de hombres esperaban a que el toro saliera. Los manteros, garrocheros y banderilleros, preparaban sus faenas

y un hombre pequeño de más de 60 años, con un sombrero rojo de navidad, simulando el de Papá Noel, esperaba sentado en la arena frente a la puerta del toril a que el animal saliera. Todo el mundo conocía a este personaje, Barrejobo, que tiene un fandango de Rosendo Martínez en su honor, un hombre que ponía banderillas sobre el lomo del toro estando ubicado en el suelo; él iba a hacer su espectáculo y el público desde la tribuna observaba atentamente el momento de la salida del animal. Barrejobo, estaba ubicado de tal manera que no fuera a perder la llegada del toro, acomodado en la tierra a tres metros de la puerta, con los pies estirados y la mano izquierda levantada, sostenía las dos banderillas. Estaba listo para recibir al animal, de repente la puerta se abrió bruscamente y la bestia salió corriendo. Un toro marrón de raza cruzada llamada criolla, hizo su aparición en escena. El animal, propiedad de don Juan Monterrosa, gran ganadero de la región, que mostraba todas las características de su raza Caribe, salió corriendo con brío. En tres segundos, el animal llegó hasta donde se encontraba Barrejobo, buscando atacarlo e intentando darle una cornada. El banderillero aprovechó ese momento para estirarse hacia atrás, levantar su mano y meter las banderillas en el toro que, al sentir el ataque, salta sobre el hombre, pisó su cuerpo y le causó varias heridas. Barrejobo rodaba por la tierra tratando de escapar del animal mientras este seguía corriendo. Mientras tanto, en la tribuna, todos gritaban y aplaudían.

Barrejobo que seguía en el suelo de la arena, intentaba levantarse rápidamente para evitar una cornada del animal, mientras este seguía corriendo. Mientras tanto, en la tribuna, todos gritaban y aplaudían. Barrejobo que seguía en el suelo de la arena, intentaba levantarse rápidamente para evitar una cornada del animal. Desde la tribuna no se podía ver qué tipo de heridas había sufrido el hombre, pero uno sabía recordando la escena anterior, que las pisadas del animal habían sido fuertes. Los manteros que esperaban el momento para participar, miraban al toro corriendo y comenzaba a entrar en el espectáculo. Con los pedazos de tela roja que hacían las veces de muleta para llamar la atención del animal, realizaban sus pases para que el banderillero pudiera salir rápidamente de la arena”.

La fiesta en corraleja es un espectáculo taurino popular de la región Caribe colombiana, es una expresión de apropiación de los juegos de arena que ha hecho la población de este territorio con los animales,

llegados con la conquista española.

Este espectáculo se desarrollaba principalmente en los departamentos de Sucre y Córdoba, al norte de Colombia, zona de sabanas costeras, donde se establecieron haciendas ganaderas. Este espectáculo fue convertido en patrimonio cultural de la nación a través de la Ley 1272 del 5 de enero de 2009.

También tenemos un ritmo/ que del tambor africano/ pasó a las bandas de viento/ aquí tiene el sentimiento del mestizo americano/ ¡es el porro pelayero/ potro chucano y cerrero, más trigueño que achinado. El sinú.

San Pelayo. Es San Pelayo un sitio donde se rinde tributo al porro, centenares de composiciones de campesinos, que narraban sus historias al compás de trompetas, bombos y platillos, contruidos por ellos mismos y de esta manera demostraban su apego al ritmo. Desde niños bailaban al ritmo del tambor y la flauta, acompañando al conjunto con su palmoteo.

Alberto Alzate en su libro “La música de banda” dice: Precisamente el origen de las bandas pelayeras y su autóctona predilección por el porro, se remonta a las fiestas fandangueras del siglo pasado, donde se tocaba un voluminoso tambor con una porra, cuyo sonido lento y profundo, además de oírse a ciento de metros a la redonda, excitaba hasta el frenesí a los bailadores.



San Pelayo fue fundado el 6 de mayo de 1777, por Antonio de La Torre y Miranda, en la zona llamada Finzenú, habitada por los indios zenúez,

los panzanú y los zenufana (Panorama del San Jorge.com.co).

Rubén Darío Hoyos Chamorro, hablando del conquistador español Martín Fernández de Enciso dijo lo siguiente: “Tienen mucho oro y muy fino de Mocarí, Cubra y Cucla, lo cogen en arroyos y valles. Cuando llueve, atraviesan en los arroyos redes que, cuando crece el agua trae granos de oro, grandes como huevos y quedan aprisionados en las redes”.

La primera banda organizada en San Pelayo es de 1902 y se llamó la Banda Ribana de San Pelayo, con los maestros Alejandro Ramírez Ayazo, Pablo Garcés Pérez, Samuel Herrera, José de la Encarnación Lugo Espitia. Después la Banda Bajera en 1925, de la parte baja del pueblo, con Daniel Luna y luego, la Banda Central, del centro del pueblo.

En el primer Festival del Porro en San Pelayo, participaron 9 bandas de diferentes lugares de Córdoba, Sucre, Bolívar, siendo la ganadora la Banda 19 de Marzo de Laguneta del Maestro Miguel Emiro Naranjo, el segundo para la Banda San Jerónimo de Ayapel del maestro José Antonio Barros y el tercer puesto para la Banda 26 de Junio de San Pelayo de Álvaro Castellanos.

Debate por autorías de porros pelayeros

Elieenne Contreras 18-02-2018 Diario La Piragua. Las 19 obras que habían grabado Pedro Laza y sus Pelayeros, la banda Bajera de San Pelayo y la Sonora Cordobesa, aparecen a nombre de Alejandro Ramírez Ayazo, registradas entre 2014 y 2015, las presuntas obras que eran de Primo Alberto Paternina Oliveros, no pudo ir a las instancias respectivas para proclamar su autoría.

Se dijo y lo cita el autor, que “fue por la influencia del señor William Fortich, quien fue presidente de la junta directiva por muchos años y expresada públicamente a los músicos y directores de las bandas, que Alejandro Ramírez era el autor de los porros anotados anteriormente, sin tener fundamento legal alguno, solo porque a él, le parecía”. Este señor, continua Paternina, aprovechó tal situación, la de ser miembro de la junta del Festival del Porro, para junto con la señora Enedina Gar-

cés, quien también formó parte de la junta por ese entonces, aprovechándose de dichas posiciones, apropiarse y usurpar las autorías a su verdadero autor, de los porros citados y fandangos. Fortich argumenta que “en la grabación de María Barilla donde se dice que es de Alejandro Ramírez y con diferentes argumentos, no logra evitar que Jesús Manuel Paternina Noble, obtenga el registro de los porros y fandangos tradicionales, se haga a nombre de Primo Alberto Paternina Olivares, de 19 obras, entre las cuales está **María Barilla, La mona Carolina, Soy pelayero, El binde, Vámonos caminando, El tortugo.**

Porros tapaos o puyas o sabaneros famosos: Fiesta en corraleja de Rubén D. Salcedo; El sincelejano de José Tarcila Ricardo; El toro negro de Danuil Montes; El culebro de Pello Torres; El toro Balay de Julio Fontalvo; Noches corozaleras de Pedro Salcedo; El arrancatetas de Armando Contreras; Soy sincelejano de Fernando Iriarte; Mata e'caña de Calixto Ochoa.

Porros palitiaos o pelayeros famosos: María Barilla; El binde de Alejandro Ramírez; Río Sinú de la Banda 19 de Marzo de Laguneta; El piri-gallo de Armando Contreras; La Lorenza, Soy Pelayero; Viejas costumbres de Armando Contreras, La mona Carolina de Alejandro Ramírez (danzas.naburimake.jimdoree.pedro rodríguez.com).

Los 100 mejores porros

Me ha parecido interesante para efectos didácticos, hablar de los considerados cien mejores porros, en clasificación que hace Ubaldo José Elles Quintana, profesor y columnista del diario El Herald de Barranquilla, la cual aparte de su rigor, nos recuerda muchos temas que no conocemos o ya olvidamos:

Carmen de Bolívar, El cebú, Lamento naufrago de Pedro Laza, La aventurera de Pablo Flórez, aunque algunos hablan de que es de Antolín Lenes, Sonia de Antolín Lenes, Mata e'caña de Los corraleros de Majagual, Pepe, Falta la plata (Cresencio Salcedo y una interpretación de Joe Arroyo), María Barilla, Boquita Salá (Pacho Galán y una versión hermosa de la Billo's Caracas Boys), El amor de mi sabana, El chivo mono (Pedro Laza), El teto, La ñeca, La cachiporra, La múcura, Sin breque, El iguano, El guarumo, Cara e'piedra, El guayuyo, El barra-

quete, Vámonos caminando, El chicharrón peluo (Pedro Laza), Fiesta en corraleja, Porro nuevo, Luna primaveral, La palenquerita, Brisas de diciembre, Tomba y tambó, Que toque Rufo, Compadrito, El sindicato, Matamba (Rufo Garrido), Porro sabroso, Borrachera, Sal si puedes, Arturo García, Caprichito, Pachito e'ché, Tina, Colombia tierra querida (Lucho Bermúdez), Atlántico, La butifarra de Pacho o El brazalete, Quiero amanecé, Mario Jimeno (Pacho Galán), Micaela, La piña madura, Mi vieja Barranquilla, Palito de matarrón (Estercita Forero), La vaca vieja, El Guanipa, El breu, El garcipolo, El conejo (Clímaco Sarmiento), Valledupar (hermanos Martelo), Corozal y Sincelejo, Palmira señorial, Playa brisa y mar, Mi Cali bella, Tres perlas, Tumbé la ceiba, El porro, Tócame un porro, María Teresa, El perro negro, Carmito, Para Sincelejo, El balay, El arranca tetas, Los sabores del porro, Lloró Pelayo, La del tatuaje, El porro es el rey (Pablo Flórez), La espelucá, Porro bonito (Adriana Lucía), Fiesta en Turbaco, El polvorete, Cumbia y ron (Juan Piña), Bocas de cenizas, Ciudad cebuista, Compa'e Manolo, El toro negro (Pello Torres), Bocachico sinuano, San Carlos, Pura paja (Sonora cordobesa), Guayabo en la Ye, Las tapas, Sabores del porro, La butaca, La mala palabra, Soy monteriana, Pedro Juan Tulena, Gavilán garrapatero, La pisinga, Volver al campo, Carmen Alicia, Laguneta en San Pelayo, El palitiao, Juan de Acosta, El pájaro de la banda juvenil de Chochí y Tres clarinetes, para algunos un fandango.

Personajes influyentes del porro

Adriana Lucía López

Adriana Lucía López Llorente, nacida en El Carito, corregimiento de Lórica, Córdoba, el 6 de julio de 1982. A los 11 años, fue invitada a una reunión de la familia Zuleta -de raigambre vallenata- donde interpretó El jerre jerre de Rafael Escalona, quien estaba presente. Fue invitada al Festival Vallenato para interpretarla junto a Alfredo Gutiérrez.

De catorce años prestó su primer álbum llamado ENAMORATE COMO YO, dedicándose al vallenato. Posteriormente grabó DESTELLOS DE AMOR, TE AMARÍA, DE CORAZÓN A CORAZÓN. Se le conoció como la 'Voz romántica del vallenato' en 1996, acompañada por Gustavo Babilonia. Su primer éxito Enamórate como yo de Wilfran Castillo, grabó con Harold Rivera y John Lozano como acordeoneros (elvallenato.com).

Se mantuvo alejada siete años de las presentaciones en vivo hasta que el éxito del álbum PORRO NUEVO, con su canción Quiero que te quedes, recibió nominación como la mejor interpretación tropical pop del año. En 2008 produjo PORRO BONITO con patrocinio de Carlos Vives. En 2014 publicó PORRO HECHO EN COLOMBIA.

Ángela Rivera en el 2015 para cerotreineta.uniandes, escucha decir a la cordobesa que, su último disco de vallenato, fue en el año 2000 agregando: “Pues yo nací en el departamento de Córdoba y siempre ha sido el porro mi música natural”, Afirma que en porro, del afro el tambor, del indígena las gaitas y de los europeos los instrumentos de viento, ellos parieron “una forma de amor y sentir, que produce sentimientos encontrados alegre y fiestero, pero al mismo tiempo es nostálgico y ceremonioso, es música natural que viaja por el río Sinú y baña los pueblos de Córdoba, alegra su fiestas y sus despechos, agita faldas largas y anchas y me cae cera de vela sobre el rostro y las manos de las bailadoras. Dice también, que en su pueblo El Carito, se canta para arriar el ganado, para trabajar la tierra, para curar las penas y para gritar la alegría, como lo dice también en el documental PORRO HECHO EN COLOMBIA” del 2014. Para ese documental, Adriana Lucía, recorrió las raíces de ese género, con el historiador William Fortich, conoció las gentes del género, Julio Castillo, le habló de la conexión entre el porro y el jazz, Miguel Emilio Naranjo, director de la famosa Banda 19 de Marzo de Laguneta. Del documental señala, es un recorrido hecho a través del río Sinú y el mar, por donde llegaron la herencia árabe, gitana, afro y europea a Córdoba. La canción Cedro, del álbum que acompaña al documental, lo grabó con Antonio Carmona, exponente del flamenco, que afirma tiene mucho acercamiento: Estos dos géneros utilizan la décima, una poesía que se hace en diez versos, que hace una rima consonante, que cada verso debe tener ocho sílabas, que las armonías son en tonos menores. Eso es propio del flamenco y propio del porro afirma.

Adriana Lucía, también, participa del eterno debate respecto a cantarse o ser solo instrumental, partiendo para ello de la posición de Margarita Cantero, autor del libro “El fandango”, quien afirma, “que si el porro se canta pierde su libertad”, aunque Emiro Naranjo dice, “que, con letra, llega más rápido a las gentes”.

Adriana Lucía dice: “que es más difícil compartir un porro sin letra, cuando las canciones no tienen letra y no son dedicables, están un poco más limitadas, porque a la gente sí le gusta dedicar las canciones, es que en el principio el porro fue cantado, luego al pasar a la banda pelayera, solamente los instrumentos hablaban y después cuando llegó la orquesta, volvió a cantarse.

Otro tópico tocado en la entrevista es el de las velas, sobre el cual dice Adriana Lucía: “El porro sin velas, no se baila. La vela se utiliza para evocar los tiempos de antes, cuando se vivía sin luz eléctrica y se bailaba al aire libre. También sirve para defenderse del parejo si se le está pegando mucho, dice en tono jocoso Adriana Lucía. El porro se puede bailar suelto, pero si lo quiere bailar apretadito también es válido, concluye.

Por último, hasta el despecho se convierte en canción, donde el dolor lo sacamos hasta que duela menos, no pa’ rendirle culto, aquí no le rendimos culto a la tristeza, sino todo lo contrario se saca pa’ que se vaya”.

Adriana Lucía recientemente ante los organizadores al Festival Nacional del Porro en San Pelayo, argumentando que, en el concierto de Alborada, que debería ser una vitrina para homenajear al porro, los artistas invitados se alejan de ese aire musical, agregando, “muchos de los organizadores de festivales carecen de conocimiento y amor por nuestra cultura”.

Algunos de sus grabaciones son:

PORRO NUEVO, 2008, Emi Recorder.

Contenido: Borrón y cuenta nueva, Puerto Escondido, Voy a coger la maleta, Zenaida, Quiero que te quedes, Las costeñitas, Porro bonito, Tres clarinetes, Porro nuevo, Chapeta rosa, Quisiera, Contentamiento, Lamento sinuano.

Lamento sinuano. *En el nudo de Paramillo/ allá en el alto de Tukurá/ el río Sinú, nace muy erguido/ se muere en la bahía de Cispata/ fertilizantes bajan sus aguas/ de las montañas en la cabecera/ y los nativos*

cultivan sus tierras/ pa' su sustento hasta que Dios quiera/ se oye un lamento de mucha gente/ porque su caudal le quieren quitar/ para perjuicio pa' beneficio/ construyen la represa de Urrá/. Lloro el campesino/ y los pescadores/ lloran los manglares/ que hay en sus tinajones/ Lloro Lórica, también lloras tú toda la zona del bajo Sinú/. Oh, grande río que desde Montería empiezas a bañar un precioso valle de Cereté/ sale su ramal pa' llevar sus aguas a Ciénaga Grande/ y to' los pueblos ribereños tienen su tierras para sembra/ y otros con pasto para el ganado y hay muchas aguas para pescar/ se oye un lamento de mucha gente porque su gran río van a represar, para perjuicio o pa' beneficio construyen la represa del Urrá/ lloran los embebras, embebras káticos, lloran las riberas, hay, de este lindo río/ Y lloro Lórica, también lloras tú / y toda la zona del bajo Sinú.

PORRO HECHO EN COLOMBIA. 2014. Sony Music.

Contenido: Cedro, Voy a cogé la maleta, Quiero que te quedes, La espelucá, La canción más bonita, Tu eres más, Vuelvo a respirar, Ya te solté, Dime, La aventurera, Enamórate como yo, Llegaste tú, Champeña rosa, Contentamiento, Porro bonito.



Porro bonito. *En este porro yo quiero expresar/ versos alegres para mi región/ que desde niña que he visto cantar/ canciones lindas para mi folclor/. Canto al Carito muy especial/ pueblo bonito, mi tierra natal/ oye este porro que te cantaré/ y suavcito así lo bailaré/. La muestra cultural que has dado a tu región/ con ese festival de la chicha es el*

mejor/ reviven las costumbres/ folclóricas perdidas / así esta tierra grata en Colombia es conocida/. Porro bonito yo te cantaré/ porro bonito yo te bailaré/, Hoy al Carito le quiero cantar/ con alegría y con mucha emoción/ toda tu gente vive muy cordial/ haciendo honores pa' nuestro folclor/ pal' año entrante espero el festival/ bailando porro yo competiré/ tomando chicha en mi tierra natal/ en sus fandangos yo amaneceré/ y que viva mi tierra, así lo gritaré/ e toro e' carnaval/ y sus reinados también/ vivan los decimeros/ que vienen a cantar/ mi pueblo yo te quiero/ y que viva tu festival.

PORROCK. 2017. Sony.

Contenido: Pa' fuera los dolores, Puedo ser, Ya voy hacia ti (con Noel Petro), Lucecitas de colores, Tu eres más (con Goyo), Las palabras, Festival en Guararé (con Alfredo Gutiérrez), Volver a comenzar, Consejo de amiga, A pedirle a mi Dios, Amanecer.

QUE NO ME FALTE LA VOZ. 2020. Art House Records.

Contenido: Para hablar de amor, Lo que nunca olvidaré, El río, La frontera, Lucy González.

Hay algo que le sucedió a Adriana Lucía a raíz de su intervención en un encuentro de víctimas en febrero de 2019, donde estaban jefes paramilitares y guerrilleros y es relatada por la cantante así: “Yo era la encargada de dar apertura al evento de cierre. Hablé por primera y única vez de relación con la guerra y ellos se conmovieron como no te alcanzas a imaginar. Así que ahí, en su camerino, yo empecé a escribir esa canción, Para hablar de amor, me cuestionaba tantas muertes y como la muerte ya ni nos sacude a los colombianos. Y pensando en que quería plantear una nueva conversación sobre ese dolor, dije: Hagámosla desde el amor. Vamos a hablar de esperanza, de perdón. Allí nació la canción. (idartes.gov.co).

Para hablar de amor. *Quiero estar en tu sonrisa/ quiero estar en tu dolor/ quiero consolar tu llanto/ y abrazarte con mi canto/ y llevarte aquí en mi voz/. Corre brisa en tierra seca/ que la lluvia refrescó/ que renazca la alegría/ que florezcan melodías pa' sanar tu corazón/. Contar una nueva historia de esperanza y de perdón/ que no me falte la voz/*

para de amor/ que no me falte la vida/ para hablar de amor/ que no se apague mi voz/ para hablar de amor/ que nos alcance la vida/. Alzados en almas/ resistiendo nuestra voz/para defender la vida/ para verme en tus heridas/ y llevarte en mi canción/. Contar una nueva historia/ de esperanza y de perdón/ Que no me falte la voz/ para hablar de amor/ que no se apague mi voz para hablar de amor/ que nos alcance la vida/ para hablar de amor/”.

Luego de esta y otras intervenciones a favor de la paz, Adriana Lucía ha sido amenazada y acusada por los del nuevo orden del país, que se calle.



Pablo Flórez Camargo

Este significativo emblema del porro, nació en Ciénaga de Oro, el 27 de junio de 1926. Es un compositor e intérprete de amplia trayectoria. Dice haber compuesto más de 1000 canciones.

Las más destacadas han sido: La aventurera, Los sabores del porro, Tres clarinetes, Lloró Pelayo. La muerte de María Barilla.

Recibió muchos premios y reconocimientos por su labor musical. (culturadecordoba.tripod.com).

Su padre Pablo Flórez Barrera, fue interprete de la Banda San José, la primera en ser fundada en su pueblo. Sus compañeros fueron Macario Flórez, Manuel Antonio González, Dolores Ramos, como también An-

tolín Lenés, los hermanos Páez y muchos más.

La aventurera, dedicada a Ninfa Isabel Corcho, es tal vez la más conocida. A propósito, hay una anécdota contada por el propio autor, cuando alguna vez que le llegaron derechos de autor por esa canción, mandó a cambiar el dinero en billetes de baja denominación, que al llegar a su casa y ver a su mujer, se los tiró a la mesa diciendo: eso lo manda la aventurera. Lógicamente, su mujer tenía celos de la real aventurera, a la que algunos señalan era una virgen de medianoche.

Acompañó a Antolín Lenés y a Lucy González, dijo para la revista Arcadia: “Fue una época maravillosa. Recorrimos los pueblos de la costa llevando nuestra música y el público nos quería. A veces nos pagaban con ron y comida, y nosotros aceptábamos. Eran lindos aquellos tiempos. De Lucy, guardo recuerdos gratos. Lo que Dios no le dio en vista, se lo multiplicó en talento y bondad. A Antolín le debo mucho. Fue muy importante para mi vida de músico. Formé parte de sus agrupaciones, excelente músico y amigo”.

Fue percusionista exclusivo de Discos Fuentes, para las grabaciones de sus más importantes orquestas. Su voluntad al morir, fue no cargar luto, una banda y una comparsa con vela y pito, por delante del cajón. Murió en Montería el 14 de diciembre de 2011.

Los sabores del porro. *Mi porro me sabe a todo/ lo bueno de mi región/ me sabe a caña, me sabe a toros/ me sabe a fiestas, me sabe a ron/. Me sabe a piña, me sabe a mangos/ me sabe a leche esperá en corrá/ sabe a china esparacá en fandango/ y ají con huevos en macchucá/. Mi porro me sabe/ a bollo poloco/ esmigao en celele/ a mingui con coco/. Me sabe a queso bien amasao/ panela e' coco de Colomboy/ también me sabe a viuda e' pescado/ calzón ripiado bajo un ranchón/. Mi porro me sabe a frutas/ a mamey, patilla o taja e' melón;/ también me sabe a yuca harinosa-asá-/ mojá en asiento de chicharrón/. A totuma e' guarapo/ con hielo y limón; bajo un higo sato/ sentao en un cajón/.*

Consideramos importante la crónica que, sobre Pablito Flórez, hizo Leonardo Gómez, en el cuadernillo de su CD-EL POETA DEL VALLE DEL SINÚ. Pablo Flórez & Alé Kumá.

“La primera vez que escuché a Pablo Flórez, fue en uno viejos discos de acetato que recopilaban grabaciones de campo de varios artistas regionales de Colombia, allí conocí: Los sabores del porro y La muerte de María Barilla, la primera, una pieza que, a pesar de ser acompañada en guitarra, mostraba una fuerte influencia de música de las bandas de vientos de las sabanas de Córdoba. La segunda, una cumbia que por su tonada modal llamó hondamente mi atención. Después de la lectura inicial madurada por la audición obsesiva, el telón de la música se entre abrió para mostrarme el trasfondo literario de estas dos canciones. A partir de entonces comencé una lenta recopilación de sus piezas en trabajos aislados: grabaciones con el grupo de Antolín Lenes, Pello Torres, Calixto Ochoa; más adelante GUITARRA SOMBRE-RO Y CORAZÓN, el primer trabajo que publicó como Pablo Flórez y sus hijos; fue en este disco donde confirmé que la poesía circulaba por sus canciones con la naturalidad y la fuerza del agua, cuando corre por el cauce del río Sinú...”.

La aventurera. *Hace tiempo que ha salido de mi tierra/ una mujer aventurera y no se sabe dónde está. Se ha perdido de todas las carreteras/ de todas las provincias, pueblos y ciudad/. Esta mujer tiene cara de ser buena/ porque así lo ha demostrado/ y he presenciado yo; una vez se fue pa’ Cartagena, supo que me moría y enseguida regresó/ Si supiera que la quiero/ volvería por estas tierras, al pueblo Ciénaga de Oro/ donde tiene quien la quiera/. La última vez que la pude ver de cerca/ fue en el puerto de Montería/ y enseguida se embarcó/ iba rumba directico pa’ Tierra Alta/ muchas veces le escribí, jamás me contestó. Ay, Voy a ir a la fiesta él Carmelo/ donde dicen que preciso sale aventurar/ para de nuevo decirle que la quiero/conquistármela de necio y poder regresar/ Si supiera que la quiero/ volvería por estas tierras/ al pueblo Ciénaga de oro/ donde tiene quien la quiera/.*

Lloró Pelayo. *¿No sé por qué lloró Pelayo?/ si yo gané por lo buen gallo/ “tres clarinetes” lindo fandango/ le puso el pie en el jurado/ Que es lo que espera hembra sinuana/ prendan las velas/ me muero e’ ganas “La Diez y Nueve”/ con sus trompetas, la plaza mueve/ siga la fiesta/ Wiliam Fortich y el doctor Guido/ yo me ofrecí y no fui admitido/ siéndolo yo puro sinuano/ y a mi folclor voy pregonando/. ¡Qué es lo que espera/ hembra sinuana!/ prendan las velas/ me muero e’ ganas/ “La Diez y Nueve” con sus trompetas/ la plaza mueve/ siga la fiesta/ Esta*

inspirado en su fandango Tres clarinetes. Pablito relata cómo esta pieza, interpretada por la banda “Diez y nueve de Marzo” resultó ganadora del Festival del Porro de San Pelayo. (Fuente: El poeta del valle del Sinú. Porros, cumbias y paseos sinuanos.Alekuma.com).

La muerte de María Varilla. *En una noche de cumbia/ sin saber se despedía/ ya presintiendo la tumba/ la fandanguera María ¡ay hombre!. La luna eclipsó su velo/ en toda la región sinuana/ de velas pringaba el suelo/ como zafiros en rama ¡ay hombre!/ Y antes de amanecer/ se eclipsaron las que brillan/ acaba de fallecer/ la flaca María Varilla ¡ay ombel!. Hubo espantos en el Sinú/ en plazas, vereas, playones;/ be-rreó muy triste el cebú/ y se marchitaron las flores ¡ay hombre!/ Y el clarinete del negro Sáez/ en el banquillo tembló/ se deslizó hasta el suelo compae/ la flaca la tropezó ¡ay ombel!. Bailaba como una pluma/ en un remolino e' notas/ maldita flaca montuna/ la muerte fue tu derrota ¡ay hombre!*

Notas:

- 1) Para Pablo Flórez, José Fortunato Sáez es el autor del porro María Barilla.
- 2) El apellido de María, lo escribió con V, el autor del porro en mención.

Sinú caliente. *Cada tarde que se muere en el Sinú/ es una hoja del libro de mi existencia/ se pierde el sol de mi bello cielo azul/ y de los montes se apodera una tristeza/ El vaquero es el rancho queda muo/ y las ranas charrasquea en los matorrales/ bajo los ceibos dormitando está el cebú/ y el currao canturrea en Los Campanales/. Y lánguida serpiente/ divide la región / ¡Oh! Sinú caliente/ de mi corazón/. Una palma en el cielo se formó/ por una niña que murió muy virgencita/ ya se escucha el canto del yacabó/ pájaro feo, que con la muerte tiene cita/ Pero pa' arriba resonando está un tambó/ y se escucha el galopar de mil caballos/ son los vaqueros que en busca van de su amor/ y en las manos cada uno lleva un gallo/. y lánguida serpiente/ divide la región/ ¡Oh! Sinú caliente/ de mi corazón/.*

El entierro de Pablo Flórez. *¡Ay cuando yo muera!, no me carguen luto/ que vaya una banda tras el cajón/ y una comparsa con vela y pito/*

y sobre la caja uj bulto de ron/ Que la aventurera me tire un llanto/ con un traje rojo adorna en florón/ no quiero muerto/ causar espanto/ jay j la vida que llevo es obligación/ Velorio no quiero, mejó una caseta/ que me cante Alejo, nueve días de fiesta./ Que pinte Cristo Hoyos la negra Facta/ asentá en la tumba arriba un tambó/ y que esté sonando una guacharaca/ y en la pollera su garrafón/. Cuando se vengán toos mis amigos/ me peguen un grito de la región/ que cojan proto el mismo camino/ y no se le olviden llevarse el ron/. Si Cristo no quiere pintá el cuadro bello/ cuídelo mujeres porque me lo llevo.

Ahora, la invitación es a bailar un auténtico porro, con las manos en alto, no como cuando lo quieren a uno robar, si no de la emoción, alegría y sabor que nos deja un porro bien bailado.

Principales agrupaciones musicales del porro

La Sonora Matancera y el porro

Desde 1943, el extraordinario cantante Luis Carlos Meyer, cuyo nombre original es Luis Mateo Meyer Castañeda, impuso en México, Centroamérica y el Caribe, los porros y las cumbias, tales como La historia, Lindo capricho, La puerca, El gallo tuerto, Trópico, Caramelito y Micaela con la orquesta del director mexicano Rafael De Paz.

De ellos la Sonora Matancera grabó en la voz de Ismael del Piso, el porro Micaela cuya letra dice:

Micaela la mujer que yo más quiero/ ya me tiene casi loco/ no lo...
(Fuente: Fabio Casas Arango).

PORROS CON LA SONORA MATANCERA. 2014. Discos Fuentes.

Contiene: Momposina, Lamento náufrago, El vaquero, Ay, que rico amo, Me voy pa' La Habana, Linda caleñita, Trópico, Mujer celosa, Compay Miguel, El ermitaño, Ay, cosita linda, Bésame morenita, Estás delirando, Mi barquito marinerito, El mochilón, Mi casita linda, El pregón del enyucazo.

GUARACHA Y PORRO. Seeco. EPL 7764. Vol. 9.

Contenido: El vaquero, porro; El mochilón, porro. EL resto de las canciones no corresponden a porros.



Voces de la Sonora Matancera

Nelson Pinedo es otro de los artistas que, como símbolo de Colombia, llevó este ritmo y otros de nuestra tierra, por muchos rincones del mundo, especialmente con la Sonora Matancera. Su verdadero nombre es Napoleón Pinedo Fedullo y como referencias, tuvo la oportunidad de grabar con algunas de las mejores orquestas de nuestro continente. Lo hizo con las orquestas de Luis Santi, Cortijo y su Combo, Tito Rodríguez, Pachó Galán, la Sonora Caracas, Chucho Sanoja, Memo Salamanca, Chucho Rodríguez, Nelson Henríquez, Ray Pérez, Nelson Alizo, Porfi Jiménez, Tommy Olivencia y la ya mencionada Sonora Matancera. (Nelson Pinedo. El almirante del ritmo. Walter G. Magaña. Herencia Latina.com).

Nelson Pinedo, nació el 10 de febrero de 1928, en las vísperas del Carnaval, en el barrio Rebolo de Barranquilla, en la carrera Bolívar, entre las calles Soledad y Jerusalén (en la casa con el número 17-23). Walter G. Magaña. Herencia Latina.com.

Su padre era Alejandro Barranco, un músico barranquillero, compositor y flautista que, nunca convivió ni con su madre, ni con el niño, máximo que ni siquiera le dio el apellido, como si lo hizo Julio Pinedo, quien lo crió y educó, sin que su madre tuviera hijos con él. Su madre 'La mona' Fedullo, lo llevó por la senda del canto y con ella entonó sus primeras canciones, por lo general boleros, los sones de Ignacio Piñeiro y el trío

Matamoros, sin faltar los tangos de Carlos Gardel. Su precaria situación económica lo lleva a limitarse en sus estudios, que realiza en el colegio Salesianos de San Roque, pero debe ponerse a trabajar para llevar recursos a su casa y poder completar para lo necesario. Logra terminar sus estudios de secundaria por la noche, tomar un curso de inglés por correspondencia, graduándose como Corresponsal Bilingüe, lo cual le permite ejercer diversos oficios. Fue vendedor en un almacén de telas, como contabilista en la empresa de aviación Lansa, empleado de la oficina de correos y asistente del inspector de caja del Banco de Colombia.

Su padre de crianza, murió cuando Nelson tenía 17 años y se queda solo con su madre, por cuanto su hermano mayor, se había ido de la casa y nunca más lo volvió a ver. Era el tiempo de los concursos radiales de canto y Nelson no fue la excepción. El locutor antioqueño Miguel A. Ruiz, tenía en la emisora Variedades, un concurso para aficionados que se llamaba “El Palacio del Aire”, en el cual Nelson con su nombre verdadero se inscribió. El propio Ruiz, le insinuó que se cambiara el nombre y le recomendó el de Nelson en lugar de Napoleón, que acogió Pinedo. En ese concurso, logró el tercer puesto.

Por el año 1946, dice Walter G. Magaña. herencialatina.com, conoció otro locutor llamado Oswaldo Villanigro, quien lo llevó a trabajar a la emisora la Voz de la Patria. Inicialmente le colaboró a Villanigro en su programa “Bajo los techos de Manhattan” de música norteamericana y además el dueño de la emisora, el italiano Clemente Vasallo, le encargó a Nelson de traducir las noticias en inglés provenientes de Europa, que daban cuenta de lo ocurrido durante la Segunda Guerra Mundial.

En el año 1947, la orquesta Los Olímpicos del Jazz, que era dirigida por el saxofonista Julio Lastra, en una presentación que debía hacer en la Voz de la Patria, no contaba con el cantante de boleros, ante lo cual Manolo Pulido, cantante también de la mencionada orquesta, lo recomienda al maestro Lastra. Favorecía a Pinedo, el hecho de que se sabía el repertorio de boleros de la agrupación -recordemos que trabajaba en la Voz de la Patria- y entonces interpretó Mi cariño, que en ese tiempo era un éxito en la voz de Leo Marini con la orquesta de Américo Belloto, es decir, Don Américo y sus Caribes. Esa circunstancia hizo posible que el maestro Julio Lastra, le propusiera ser su cantante de

planta, oferta que, sin pensarlo, Pinedo aceptó. Dice nuestra fuente, que la primera canción con Los Olímpicos del Jazz fue Una muchacha bonita, de Glen Miller.

En ese mismo año, el maestro trompetista Francisco 'Pacho' Galán, quien era desde 1945, el director de la orquesta Emisora Atlántico Jazz Band, solicitó los servicios de Nelson como cantante y lo encargó de los temas románticos en inglés y en español, haciéndolo parte del grupo de cantantes, que compartía con Gilberto Castilla 'Castillita' y Jaime García.

Por el año 1949, Nelson entró a la orquesta del saxofonista, clarinetista y compositor Luis Alberto Rodríguez Moreno, en la cual compartió honores con Tomasito Rodríguez y el cartagenero Orlando Contreras. Hicieron además presentaciones en el radioteatro de Emisoras Unidas, en el programa Noches Colombianas, que dirigía Marcos Pérez Caicedo. (Walter Magaña. Herencia Latina.com).

En el año 1950, Nelson Pinedo viajó a Venezuela con la orquesta de Luis Alberto Rodríguez Moreno y sus hermanos: Pompilio, baterista; Efraín, conguero y Tomasito, cantante. En Venezuela, realiza con la citada agrupación su primera grabación en 78 rpm titulada Mucho mucho mucho, que a su respaldo tenía una interpretación de Tomasito Rodríguez. Esta grabación se hizo en el sello Ondas del Lago de Maracaibo, bajo la dirección de Nicolás Vale Quintero. (Walter Magaña. Herencia Latina.com).

Pocos meses después regresa a Colombia e inicia a las pocas semanas, una gira por el Magdalena con la orquesta del español Juan Bautista Fons y sus Estrellas, presentándose en Ciénaga, Santa Marta, Gaira y Fundación. A mediados de 1950, de regreso a Barranquilla, hace parte del conjunto del maestro Antonio María Peñaloza Cervantes, creador de Te olvidé, tema del Carnaval de Barranquilla. Más tarde esa agrupación se transforma en una orquesta tipo jazz band, con tres trompetas, cuatro saxos, dos trombones, piano, bajo y percusión; batería, bongó y tumbadora, con la cual se logra un éxito total en los Carnavales de Barranquilla de 1951, en el Country Club y en el Club Barranquilla. Cabe advertir, como lo dice nuestra fuente, que, a cargo de Nelson, están las composiciones de música norteamericana, ade-

más de temas bailables colombianos. Es tal el éxito de Antonio María Peñaloza y su orquesta, que es contratado para actuar en Bogotá por una temporada.

Como sede se señala La Casbah, ubicada en la calle 23 entre carreras séptima y quinta, que todos los “viejitos” recordamos, que, durante muchos años fue el centro del auge de la música de la región Caribe, en el interior del país. El maestro Peñaloza logró que con él partieran para Bogotá, el bajista José Ramón Herrera, el baterista Reyes Cervantes y el cantante Nelson Pinedo.

En el año 1952, logra con don Américo Belloto Varoni (quien dirigía el programa radial “Qué es la cosa” de la emisora Nueva Mundo, en el cual Pinedo hizo varias presentaciones cantando tangos y boleros), grabar un disco de 78 rpm en el sello Vergara, con el tema Qué es la cosa y al respaldo Cumbia del Caribe, composiciones del maestro Alex Tovar. A finales de ese mismo año, recibe una oferta de la orquesta española Casino de Sevilla o Serenata Española, para actuar en La Habana durante una temporada.

A La Habana llega en enero de 1953, comunicándole don Luis Ayala director de la orquesta, a Pinedo que, las presentaciones las debía hacer con cuatro tipos de atuendo: cordobés, sevillano, gitano y andaluz y además cantando con pronunciación de la “zeta” (Walter Magaña.Herencialatina.com). El contrato tenía una duración de seis meses, compitiendo con los Chavales de Madrid y con Los Churumbeles de España, cuyo cantante era Juan Legido, ‘El gitano señorón’. La orquesta no logró el éxito que se esperaba, pero a Nelson le sirvió la ocasión, para grabar con el sello Panart, cuatro temas: Yo te diré y Volverán volverán, romanza y balada, Entre tus brazos, romanza y el chotis Monísima, el cual interpreta Pinedo con voz de genuino gallego. El último tema sonó en las emisoras Radio Progreso, Cadena Azul y el circuito CMQ, pero en el disco no figuraba su nombre. Además, se presentó en el Teatro Payret, Casino Nacional, Montmartre y en el Canal 2 de la televisión cubana. El contrato fue disuelto y los músicos del conjunto regresaron a sus respectivas sedes.

Pinedo se puso en contacto con Eugenio ‘Tito’ Garrote, quien era uno de los más importantes empresarios cubanos y era el representante de Olga Guillot. Gracias al relativo éxito de Monísima, el sello Panart le graba un

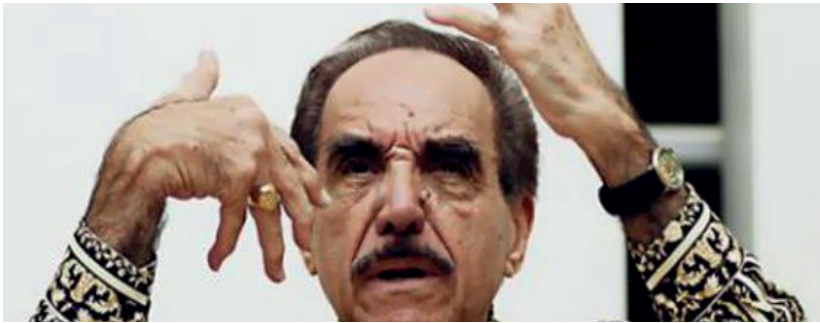
disco de 78 rpm, con el conjunto del cubano Luis Santi, con el bolero De ti no quiero nada de su autoría y el porro Entre Palmeras de Rafael Campo Miranda. En abril de 1953, Garrote le presenta Nelson Pinedo, a los propietarios de Radio Progreso, a Daniel Santos y a Rogelio Martínez, director de la Sonora Matancera.

Umberto Valverde en su libro “Memoria de la Sonora Matancera”, relata que luego de una semana, llaman a Garrote y le piden que lleve al colombiano. Queremos que Nelson Pinedo le haga una suplencia a Daniel Santos, que se fue para México. Daniel Santos, se había ido por quince días, sin solicitar permiso, dejando los compromisos que tenía con la Sonora en Radio Progreso, tiempo que era la licencia requerida por Nelson. La presentación de Pinedo, llevaba como jingle, un fragmento del porro Playa brisa y mar de Rafael Campo Miranda y se hacían en vivo en Radio Progreso, con la Sonora Matancera.

Dice nuestra fuente, que los primeros temas que interpretó fueron El ermitaño de Rafael Escalona y Mompoxina de José Barros. A las anteriores interpretaciones, agregó Me voy pa’ La Habana de José María Peñaranda y una serie de boleros. “Su estilo pegó y rápidamente el cantante colombiano, se ganó un puesto de preferencia”. También al respecto, Héctor Ramírez Bedoya, en su libro ‘Historia de la Sonora Matancera y sus Estrellas’, dice: “los patrocinadores del programa que promocionaba la bebida “Iron Beer”, le solicitaron a Nelson que se quedara, aunque regresara Santos, lo que no sucedió.

Con la Sonora Matancera, Nelson Pinedo tuvo la fortuna de inaugurar los nuevos estudios de Radio Progreso. Cantó Entre palmeras, Te olvidé, ¿Quién será? y Caminando y besando. Se registra como la primera grabación oficial de Nelson Pinedo con la Sonora Matancera, el 19 de octubre de 1953, El ermitaño de Rafael Escalona y el bolero ¿Quién será? Nuestra fuente recuerda que, en aquel momento la Sonora Matancera estaba integrada por: Rogelio Martínez en la dirección, guitarra y coros; Carlos Manuel Díaz Alonso ‘Caíto’, en los coros y maracas; Pablo Vásquez ‘Bubú’, en el bajo; José Rosario ‘Manteca’, en los timbales; Ángel Alfonso Furias ‘Yiyo’, en la tumbadora; Calixto Leicea en la 1ª trompeta; Pedro Knight en la 2ª trompeta; Ezequiel Lino Frías en el piano y Bienvenido Granda y Celia Cruz como cantantes.

Para buen suceso de Nelson, Sydney Siegel propietario del sello Seeco, le ofrece un contrato de exclusividad por un año, prorrogable por un año más y con la Sonora Matancera seguiría grabando como cantante invitado. Graba con la Sonora: Me voy pa' La Habana, Mompoxina cumbia, Amor fenecido, Indiferente, El pregón del enyuca'o, Buen amigo, Desesperación y Bésame morenita.



Nelson Pinedo

Es el año de 1954, cuando Nelson se hizo merecedor del galardón que lo distingue como el artista extranjero más popular en La Habana. Ya para finales del mes de octubre del mencionado año, regresa a Colombia con la fama de artista de talla internacional, para realizar apoteósicas presentaciones en Bogotá, Medellín, Cali, Cartagena y Barranquilla, partiendo también para Lima, Perú, Ciudad de Panamá, San Juan de Puerto Rico y Nueva York.

En el año 1955, canta con la orquesta de los Hermanos Castro, aunque hacía parte de los cantantes invitados de la Sonora Matancera. Al mismo tiempo, por resolución de los dueños de Radio Progreso, le cambiaron su programa para el llamado "Super Estelar de la Cerveza Cristal", donde cantaba con Olga Guillot y Fernando Albuerne, con la orquesta de los mencionados Hermanos Castro, que, dicho sea de paso, era la agrupación número uno en Cuba.

A comienzos de 1955 la Sonora Matancera participa en la filmación de la película "Una gallega en La Habana" dirigida por René Cardona, con las estelares actuaciones de Nini Marshall, Ana Bertha Lepe y Tony Aguilar.

Entre 1953 y 1958, Nelson Pinedo realizó con el acompañamiento del

decano de los conjuntos cubanos, la Sonora Matancera, 49 números. Pero con lo anterior, Cortijo realizó trabajos discográficos donde incluyó las grabaciones de Nelson Pinedo, para ahora poder hablar que, es el único colombiano en haber grabado con la Sonora Matancera y Cortijo y su Combo, las dos más importantes agrupaciones de músicaailable del continente en todas las épocas.

Durante los Carnavales de Caracas del año 1958, se reencuentra con Pacho Galán, que estaba en un momento muy difícil, por cuanto había sido objeto de una estafa, pero gracias a Víctor Pérez y Víctor Piñero, realizan la grabación de un larga duración, con el objeto de reunir algunos fondos, para que el maestro Galán pudiera regresar a Colombia. Se graba el disco A BAILAR MERECUMBÉ CON PACHO GALÁN del sello Discomoda. Luego de ello, graba seis números con el mismo Pacho Galán y otros seis con la Sonora Caracas, dentro del trabajo discográfico titulado EL CHIPICHIPI como título, en homenaje al Chipichipi de Gabriel Rodríguez.

Para finales de 1958, viajó a México, donde había firmado por una temporada para actuar en el Teatro Esperanza Iris y presentar unas pruebas para un papel protagónico en una película, invitación hecha por la compañía Filmes S.A., pero no se pudo cumplir, porque el día anterior sufrió un accidente en el carro de la actriz Irma Dorantes, costándole unas lesiones en el rostro y un período de convalecencia muy lenta, que lo mantuvieron alejado por un año de los tablad

Luego de ese incidente, regresa a Cuba a mediados del año 1959. Se encuentra con el comienzo de la revolución que, lo hacen tomar la decisión de irse para Venezuela. Allí se casa con Delia Gómez, pero luego de su divorcio al poco tiempo, conoce a su esposa Alba Marina Blanco Galindo, cucuteña de padres venezolanos, quien fuera su compañera hasta el fin de sus días.

En 1960 viaja a la ciudad de México para presentarse en la emisora XEW (Voz de América Latina), en el programa “Cancionero Picot”, donde su presentador Ignacio Santibáñez, lo presenta como ‘El almirante del Ritmo’, que fuera su remoquete más famoso.

Grabó para la RCA Víctor de México de Mariano Rivera, un álbum con

el acompañamiento de la orquesta del argentino Luis González, que se llamó EL MARISCAL DEL RITMO, otro de sus nombres, en el cual se destacó Duda. De allí viajó a la Argentina, cuando y gracias a Mauricio Tajman, fue contratado para actuar en Nueva York, en el famoso salón de baile “El Cabo Rojeño”, durante una temporada de siete meses. Ese sitio, tal vez, el más famoso para los latinos, lo encuentra acompañando a la orquesta de Tito Puentes, alternando con Tito Rodríguez y su orquesta.

Nelson le comentó a Fausto Pérez Villarreal e incluido por Walter Magaña en su escrito, su impresión sobre Tito Puente, así: “Actuar con Tito Puente, ha sido una de las experiencias más maravillosas de mi carrera profesional. Pero fue también la de mayor tensión. Con decirles que me dieron 15 días para ensayar con él, a fin de montar las canciones y dejar listo el repertorio de la noche de la presentación, pero solo vine a verlo a escasos 20 minutos antes de subir al escenario”. Terminado el show en un efusivo abrazo, se felicitaron diciendo Tito: ¡Viste que todo salió bien? Ante lo cual contestó Nelson: “Usted es un verdadero maestro”. Eso ocurrió en marzo de 1964.

A partir del año 1968, Nelson se radica en Caracas, donde en 1972 adquiere la nacionalidad. Allí realiza varias producciones discográficas, como, por ejemplo, dos con el Combo de Nelson Henríquez y uno con la orquesta de Porfi Jiménez.

Para el año 1980 graba con la Súper Orquesta de Venezuela de Nelson Alizo, con la cual graba, LA SUPER ORQUESTA DE VENEZUELA/ NELSON ALIZO Y NELSON PINEDO CON EL SHOW ESPECIAL DE VITÍN AVILÉS, del sello Velvet y el segundo, LA SUPER ORQUESTA DE VENEZUELA/TRADICIÓN... ESTILO...SABOR!”.

El 12 de enero de 1989 y con motivo de la celebración de los 65 años de fundada la Sonora Matancera, Nelson Pinedo es invitado a tal evento que se celebra en el Carnegie Hall, además de una presentación en New Jersey y otra al aire libre en el Central Park de Nueva York, donde concurren Welfo Gutiérrez, Alberto Beltrán, Leo Marini, Alberto Pérez Sierra, Jorge Maldonado, Bobby Capó, Roberto Torres, Vicentico Valdés, Daniel Santos, Carlos Argentino Torres, Celia Cruz, Celio González y Nelson Pinedo. (Walter Magaña. Herencia Latina.com).

En el año 1997, el 31 de julio, para sus 50 años de carrera profesional, una empresa radial organizó en el Teatro Amira de La Rosa de Barranquilla un espectáculo con grandes artistas de Venezuela, Puerto Rico y Nelson interpretó sus éxitos con la Sonora Matancera.

Por último, listaremos un grupo de canciones de Nelson Pinedo, especialmente del género porro grabadas y difundidas con la Sonora Matancera: Entre palmeras (Rafael Campo Miranda); Mi casita linda (J. Ospino), porro-guaracha; Trópico (Juan Carlos Meyer), porro-guaracha; El mochilón (Efraín Orozco Arango), porro; Micaela (Luis Carlos Meyer), porro; El ermitaño o El pobre Migue (Rafael Escalona), porro; El pregón del enyucao (Saúl Saladen Marrugo), pregón; Mi barquito marinero (Juan Bautista Galán), porro; Me voy pa' La Habana (José María Peñaranda), porro-son; La pasas delirando (José Barros), garabato; El vaquero (José Barros) porro; Momposina (José Barros), porro.

Pedro Laza y sus Pelayeros

De Luis Daniel Vega, 1 de diciembre de 2016, Radio Nacional de Colombia: En Cartagena, en una casa ubicada en el callejón Gastelbondo, el 2 de diciembre de 1904, nació Pedro Laza Gutiérrez. Su padre no quería que fuera músico, pese a lo cual, Pedro se encariñó por las artes musicales.

Siendo estudiando en el liceo de la Universidad de Cartagena, su vecino que era Abraham Del Valle, integrante de un trío de cuerdas lo encaminó por ese camino. Como Del Valle tocaba la bandurria y era el héroe, Pedro que, poco sabía de ebanistería, construyó una bandurria. Aprendió a tocarla viendo a Abraham y fundó junto a Antonio Conde en el tiple, Fernando Barrios en la guitarra, ese trío de cuerdas. Se presentaron en la emisora Fuentes, Radio Colonial y Miramar de Cartagena.

Además, Laza aprendió artes gráficas en el Diario de la Costa y más tarde en la Imprenta Departamental, en la cual se jubiló.

En 1933, su trío lo convirtió en la Estudiantina Bolívar que era un sexteto hasta 1936, cuando Pedro lo convirtió en una orquesta con vientos y percusión, llamada La Nueva Granada, con la cual grabó para Discos Fuentes, El aguacate, su primer disco.

Observando cuidadosamente la pericia de Francisco Lorduy, fundador de la orquesta jazz band Lourdy, aprendió a tocar el contrabajo y Francisco lo llevó a La Nueva Granada hasta 1940, cuando se disolvió.

Luego integró la orquesta emisora Fuentes y en 1952 fundó la Sonora Pelayera, de la cual solo queda un 45 rpm con el bolero Para que recordar. Más tarde, aunque no se sabe exactamente cuando, por sugerencia de Antonio Fuentes de Discos Fuentes, se llamó Pedro Laza y sus Payeros. Se presume que se fundó a mediados de la década de los cincuenta, al reunir los mejores músicos de las orquestas cartageneras, para rendirle homenaje a San Pelayo, conocida como 'la cuna del porro'. Allí estuvieron Rufo Garrido, Edulfo Polo, Lalo Orozco, Clímaco Sarmiento, Manuel 'El tiburón' García y José De Ávila, como cosa curiosa ninguno era de San Pelayo.

"A diferencia del sonido elegante y sofisticado de las orquestas de Lucho Bermúdez, Pacho Galán y Edmundo Arias, el de Pedro Laza y sus Payeros era estruendoso y visceral. Esto no fue impedimento para que alcanzaran gran popularidad y se convirtiera en uno de los hits de Discos Fuentes, sello con el que mantuvo una estrecha relación, dejando para la posteridad más de treinta discos de larga duración, que son clásicos del catálogo Fuentes, "dice nuestra fuente, Luis Daniel Vega, Radio Nacional de Colombia".

De la discografía de Pedro Laza y sus Payeros podemos citar:

CANDELA, 1958 con Daniel Santos, PEDRO LAZA Y SU BANDA, NAVIDAD NEGRA, 1960, donde además se estrenó el sonido estéreo en Colombia. Grabó TINGO AL TANGO, ESPERMA Y RON, FANDANGO, EL PESCADOR, FIESTA Y CORRALEJA, MAPALÉ, PORRO, PERCUSIÓN COLOMBIANA, RITO ESCLAVO, ASÍ ME GUSTAN LOS POLLOS, PAN CALIENTE, LA MACHACA, CARTAGENA ALEGRE hasta llegar a LLEGARON LAS FIESTAS de 1980, producido por Michi Sarmiento y Fruko, con la voz de Tony Zuñiga y Crescencio Camacho.

Murió en Cartagena, el 4 de abril de 1980.

Entre sus composiciones importantes tenemos:

Candela con Daniel Santos, Piedra cutumaren, Llórala, El regreso de Juana, Panamá me tombe, El platito de Manuela, Carolina Caro, El güiro, No como cono, El caballito pinto, El chivo, Massa massa, Mírala, Noches de Marbella, El culebro, Cógeme la caña, Pero que vivas con Daniel Santos, Como E' con Daniel Santos, El vapor Ana, Ramón con Daniel Santos, Arrimaito con Daniel Santos, Si mi negra, Vaciladora, Cayetano viene, Cara sucia, Chiquita mía, Tu no soplas ya, Pan caliente, Recopilación, Avelina, El lunar, La trucha, El patoco, La totumita, Pan caliente, Te coge la perra, No digas na, El chicharrón pelúo, La panadera, El hombre libre, La negra decente, El mochilero, El teto, Pie pelúo, Juan Cárdenas, El carisecho, La papera, El barriquete, El chivo mono, Remolino, El cebú, El iguano, Mi aguinaldo, Sin breque, El zorro, El guarumo, Cara e' piedra, El hombre libre, La cachiporra, Veinte de enero, La boquillera, Cógeme la caña, Remolino, El conejo, La prin-gamosa, Roberto Ruiz, Gaita sabanera, El culebro y Soy Pelayero.

En la historia musical de Pedro Laza y sus Pelayeros, destacan las voces de Cresencio Camacho, Tony Zúñiga, José María Peñaranda, Tito Cortés, Daniel Santos, Mario Gareña, Pascual Rovira, Henry Castro y de autores como Rufo Garrido, Clímaco Sarmiento, José Barros, Toño Fuentes, Isaac Villanueva, Edulfo Polo, Rafael Campo Miranda, Rosendo Martínez y José María Peñaranda.

Emery Barros, en cita de Ubaldo José Elles Quintana, para El Universal.com.co dijo: Las interpretaciones de los Pelayeros, con Pedro Laza a su cabeza, recorren el susurro de las hojas de los árboles de las sabanas de Bolívar grande, de antaño y el murmullo de las olas de nuestro siempre eterno mar Caribe”.

Contenido de la HISTORIA MUSICAL DE PEDRO LAZA Y SUS PELAYEROS, sello Fuentes:

Contenido: La ñeca con Henry Castro, La boquillera, Pie peluo, Cayetano baila, Golfo de Morrosquillo, La buchara, Navidad negra con Tito Cortés, Avelina con Cresencio Camacho, El cebú, Cumbia en el monte, El güiro con Daniel Santos, El teto, La compatible, La cosecha de mujeres con José María Peñaranda, Tus lágrimas, El iguano, El pescador, El conejo, La pollerona, El ciento quince, La calle 13, El mochilero, Ba-

ranoa, La negra caliente, El barraquete, Rito esclavos, El tachuelo, El chicharrón peluo, El cariseo, El platíco de Manuela con Daniel Santos, Vuelven los pelayeros con Tony Zuñiga, Mnotelíbano, La picúa, Sarah, El binde, La batea con José María Peñaranda, Mi aguinaldo, La papagaya y Miramar.

La Sonora Cordobesa

Antes conocida como la orquesta Ondas del Sinú y orquesta Radio Cordobesa, adoptó su actual nombre por solicitud de Antonio Fuentes a finales de 1959. A su director, el trompetista Simón Mendoza, Antonio Fuentes le propuso un nombre internacional para la agrupación, haciéndole mención de ‘como Cuba tiene su Sonora Matancera, nosotros tendremos la Sonora Cordobesa’.



Sus vocalistas estrellas fueron Rogelio Adriano Chávez, ‘El indio’ de Cereté, Eliseo Herrera, ‘Mello turco’ y Marina Vergara. En la orquesta estuvo Rosendo Martínez el maestro del bombardino.

Musicalmente, tuvo aportes como El breu, La calle 13, El bocachico sinuano-porro, Mantaé lana-porro, Pura paja-fandango, Tumba cuchara-mapalé y Roberto Ruiz de Antolín Lenés cantado por ‘Mello turco’. (Edgardo Enrique Salabe Mor. El Heraldo).

Aparece en Montería por el año 1952, en un programa de Ondas del Sinú y luego se fue para Cartagena donde grabó para el sello Popilar en 1978. Su primer éxito fue La mafafa con Eliseo Herrera. Discos Fuentes grabó con ellos en 2008 el álbum llamado HISTORIA MUSICAL. 40 ÉXITOS:

Contenido: La mafafa, Roberto Ruiz, Pura paja, El pájaro picón, Linda cordobesa, Tumba cuchara, Manta e' lana, San Carlos, Bocachico sinuano, No empujen, Taquito Méndez, El breu, Jalaito en Montería, La bata Toña, El mentiroso, La arepa de María, El sopla viento, Cumbia en el bohío, Lumumba, Tú, Más allá, Gaita del 61', No me pongas cebo, Negrito candela, La cañandonga, El negrito Pascualito, El garrocho, El níspero, El loriquero, La babucha, La camisola, No me molestes, Porro viejo pelayero, La sabrosa, El pascuero y El matarratón.

Rufo Garrido y su conjunto

Rufo Manuel Garrido Gamarra, nacido en el barrio el Espinal, el 14 de noviembre del 1896, estudió con los Salesianos y más tarde fue secretario del leprocomio de Caño de Loro en Cartagena, su ciudad natal. Vivió igualmente en Sincelejo. Su primera esposa María Encarnación Anillo murió a los 26 años de edad. Su padre era panadero de nombre Sixto Manuel Garrido y su madre Fermina Gamarra.

Tocó saxofón en la orquesta del sanandresano Charles Butler. Aprendió a tocar el clarinete con Ceferino Meléndez. En los años 60' fueron sus verdaderos éxitos. El cariseco en 1957, fue su pieza más escuchada, mientras que El cebú era su obra maestra. La palenquerita y El buscapié también fueron reconocidos por sus seguidores, que aumentaban constantemente. Maniático de la perfección. Fue integrante de la orquesta Ondas del Sinú y de la Sonora Cordobesa, Pedro Laza y sus Pelayeros. Dirigió la orquesta Maravilla, el Combo de Oro y la Sonora Curro.

Murió el 3 de noviembre de 1980.

40 EXITOS DE RUFO GARRIDO. Sello Fuentes.

Contiene: Compadrito, Timba y tambó, Linda trigueñita, Vuélvelo a poné, La vaca vieja, Palenquerita, Palo de agua, Los mandamientos del pobre, El platanal, Que toque Rufo, Falta la plata, Barrejobo, Me gusta tu andar, Bocachica, No hay derecho, No quiero zorra, Te estás jorobando, La estera, Lloro negra, Pachito, Te coge el toro, Brisa de diciembre, Catana, Calavera, El queso, Ángeles somos, Entre chanza y chanza, La pollera ripiá, Cuando te vayas, Con la lengua afuera, El buscapié, Avivata, No tengo

la culpa, La carestía, El topo toropo, El 31 de diciembre, Ten con ten, Mi Titi colorado, Bailando el palo, Mona Palenque, La cumbiamba y Palo de agua de Samuel Rosendo Martínez de Lorica.

Pello Torres y sus conjuntos

Dame un besito Manuel, es su porro emblemático. Este compositor muere atropellado por una motocicleta en Sincelejo, en marzo de 2008.

Pedro Arturo Torres nació en 1924, el 22 de octubre, en Barranca Nueva, Bolívar, y se estableció en 1960 en Sincelejo con su agrupación Los Diablos del Ritmo. Siendo el compositor de El Culebro, convertido en el himno en la separación de lo que ahora es Sucre del departamento de Bolívar, El cacique dedicado a Mario Salcedo, Vilma María para su hija menor, El mechón, Sincelejo capital, las cuales están entre sus más importantes temas.

Su discografía:

LP-A BAILAR, Sonolux 1964.

Contiene: La misma, Negrito carabalí, Mi reina San, La despedida, La dama X, El goce de Barreto, Chicharrón de camarón, Cuatro vientos, Baila Nestico, Morenita, La salvaje, Cali vea.

DIABLURAS MUSICALES. Sello Fuentes.

Contiene: La arrebatá, Ruth Marina, Los diablos en stereo, Suavecitos, Jarrete tieso, Tus ojitos, El gallo chino, Ajupale, Jalaitono, Marchando en chiquichá, Juancho Perna, Jalajalaito.

LOS DIABLOS DE SUCRE, Polydor.

Contiene: Sincelejo capital, El combolero, Porro del amor, Descarga en Bogotá, El mochilero, La pisinga, Sucre, Quiero pompo, Dame un besito Manuela, Güiro y charanga, María Fernanda, Suéltala pa' que se defienda.

LOS DIABLOS DEL RITMO. Sello Tropical.

Contiene: Abrahám, Paso al chiquichá, Lola Bette, Dame un besito Ma-

nuela, Merecumbé en batería, Chiquichá amoroso, Ña Eddy, Vienen las reinas, Talego en modo, Los diablos, Chiquichá al amanecer, Si bailas tú, El batazo.

Juancho Torres y sus conjuntos

Juan Francisco Torres Correa, nacido el 5 de enero de 1944 en Sincelejo, es uno de los más importantes autores de porros.

Conformó una Big Band Sabanera, con más de 45 álbumes, 30 discos de porro, en especial el álbum POR TRADICIÓN, conformado por 6 discos, hermosa joya de los porros colombianos. Graba además las canciones Los sabores del porro y Lorenza, con 25 integrantes de la orquesta.

A su alrededor giraron cantantes y músicos como Victoria Valencia, Ramón Benítez, José Ricardo Vergara 'Mañungo', Manuel Antonio Rodríguez, Carlos Piña, Darío Mesa y Nairo Cáceres.

Es muy interesante su producción titulada UN SUEÑO LLAMADO PORRO, del cual alcanzó a hacer 20 volúmenes, tesoro muy importante para nuestra música vernácula. En los volúmenes 19 y 20 que titulara "Homenaje a Cartagena", están como porros los siguientes: Casaval-porro sinuano, El barrilete de Julio Paternina, Nubia-porro sabanero, Luz de luna, Mi lindo Sampués, El tucán-porro sinuano, Cerro murrucucú, Monteriana-porro de salón, Serenata sabanera No 15, El gusto de las mujeres-porro de salón, El goce de Barreto-porro sabanero, A la carga-porro de salón, creación de Pacho Galán dedicado a Jorge Eliecer Gaitán y El cariseco-porro de salón.

El gran Juancho Torres murió en Bogotá a los 74 años, en marzo de 2018 de una dura y penosa enfermedad.

"Con Torres el porro, el fandango, la cumbia y la música del Caribe en general, se vistieron de frac y consiguieron en él, uno de sus mejores exponentes, que llevó el folclor sabanero a Colombia y el mundo.

Es una pérdida grandísima para el folclor colombiano, el último que quedaba de esa especie de músicos y personajes que luchaban por la

música colombiana, sobre todo hoy, que nos vemos invadidos por tantos géneros foráneos. Juancho Torres luchó contra eso y se mantuvo vigente por más de 25 años”. (El Heraldo.com).

Banda 20 de Julio de Repelón

Como un homenaje a las bandas, reproducimos lo que en el CD-DOBLE HISTORIA DE LA BANDA 20 DE JULIO DE REPELÓN, se dice sobre este tipo de agrupaciones musicales:

“Cuando se escuchan los ritmos de la costa Atlántica de Colombia, de inmediato se siente el sabor característico de ellos: a playa, a ganadería y a alegría contagiosa; y cuando uno de esos aires está ejecutado por una banda, el corazón se desborda y de inmediato aparecen las ganas de bailarlo.

Es lo que se siente con esta programación dedicada a la historia musical de la Banda 20 de Julio de Repelón, una de las más queridas y tradicionales agrupaciones de esa región. Sus grabaciones han sido disfrutadas y bailadas por varias generaciones y acá está presente de nuevo.

Las bandas aparecieron en los últimos años del siglo XIX, para reemplazar los instrumentos originales fabricados por indios y negros con caña y otros elementos de la naturaleza. Su objetivo primordial era amenizar las fiestas de las familias pudientes, que bailaban con los ritmos predominantes en las clases altas como el vals, la polca, la contradanza y la mazurka, aires venidos de Europa.

Luego en muchas de las poblaciones, se empezaron a organizar bandas que eran las encargadas de amenizar toda festividad, como las procesiones y festividades patronales. Uno de esos municipios que contó con banda propia fue el de Repelón en el departamento del Atlántico. Esta banda fue llamada primero 13 de Junio, para luego pasar a llamarse Banda 20 de Julio de Repelón. Su primer director fue Julio Utri y en 1970, la dirección pasó a manos de su hijo.

Bajo la batuta del maestro Daudel Cantillo, la banda empezó a hacer recorridos por diferentes poblaciones cercanas a Repelón y así llegó a

ser conocida como una de las mejores. Ya con suficiente experiencia, se desplazaron a Barranquilla, ciudad donde existía un programa de radio dedicado a la música y al folclor, dirigido por Víctor Prieto Castro, quien los contrató de inmediato; esto sucedió pocos días antes de empezaran el famoso carnaval de la Arenosa.

La Banda 20 de Julio de Repelón, que ya tenía asegurada su fama entre el público y consolidado su prestigio, fue recomendada por Víctor Prieto Castro para hacer sus primeras grabaciones en discos Tropical de Barranquilla. Temas como El guere guere de José Barros, Boquita salá de Pacho Galán y Las tapas de Ivo Otero, hicieron parte de esos éxitos iniciales.

Sus integrantes fueron Mauricio Barcasnegras en el clarinete, Manuel Villa y Bernardo Ruiz en las armonías; Felipe Ruiz en los platillos. A cargo del redoblante estaba Wence Ospino; con el bombo Roque Jiménez y en la tumbadora estaba José María Carrillo. También estaban Manuel Pertuz en la tumba y Robinson Sánchez en el cencerro y en los coros. Ricardo Almanza era uno de sus vocalistas y ejecutante del güiro. Algunos de sus integrantes fueron connotados compositores como Jesús María Carrillo y Juan Barcasnegras; y también el maestro Daudet Carrillo aportó su talento de compositor, además de ser el director y el ejecutante del saxo tenor.

Esta legendaria agrupación ejecutaba fandangos, cumbiones, merengues, paseaitos, chandés y garabatos de una forma insuperable. Así mismo con su estilo, han hecho con el porro toda una historia en Colombia, pues es gratísimo recordar y volver a deleitarse con ese estupendo porro de Pacho Galán titulado Mario Jimeno, revivir la época de gloria de Emilio Sierra con la versión instrumental del tema Que vivan los novios y disfrutar del sabor del Carnaval de Barranquilla con Te olvidé de Antonio María Peñaloza.

Dentro de la selección también hay temas que se han convertido en antológicos como Las tapas, Prende la vela, El guere guere y Carmen de Bolívar. Porros que han hecho historia y que es muy grato escuchar de nuevo como ese Quiero amanecé de Raúl Sladem Marrugo y Boquita Salá de Pacho Galán, que mientras más años pasan, más emoción y alegría hacen sentir a quien los escucha. (Fuente: Ofelia Peláez).

No quiero terminar esta remembranza por el porro, sin dejar de traer el trabajo que hizo María Andrea Solano Behaine en la revista “Avianca en revista” donde se retrata de manera verídica como un niño conoce el porro y dice así:

Sentado en un taburete en el patio de su casa, refrescándose en esa brisa de verano que hacen soñar las matas de plátano, como si fuera el mar, el decimero Lázaro Caneo recuerda su primer encuentro con el porro del que tiene memoria. Podía tener ocho años esa noche de fiesta en su natal Sabananueva -en Córdoba, Colombia- cuando desde una tarima redonda, la música empezó a salir de trompetas, redoblates y platillos.

Sus sentidos se hechizaron. El calor del Caribe estaba en su piel, olía a cera derretida revuelta con ron y aceite de chicharrón y sus ojos se deleitaban ante el jolgorio.

“Me hipnotizaron el baile y el coqueteo -dice- como un hombre invitaba a bailar a una mujer sin conocerla siquiera, quitándose el sombrero vueltiao, para que ella le concediera la pieza. Mientras sonaban los ocho primeros compases, le hacía una ceremonia. Él tenía que comprarle la melcocha a la mamá o el ron al papá de ella, para que accediera al cortejo: ella miraba a su mamá o a su papá y ellos, con los ojos le decían que sí.



El compraba también las velas, las amarraba con un trapo y se las entregaba. Y comenzaba la conversación.

La trompeta preguntaba y el bombardino contestaba, el hombre pegaba un brinco, gritaba de la emoción y soltaba un “juipipi”. Ella ponía las velas en alto con su mano derecha, mientras con la izquierda bandeaba la pollera como torero manteando un toro.

En un instante, en esa noche de verano, las parejas empezaron a bailar arrastrando los pies alrededor de la tarima en un ritual de amor, siempre en sentido contrario a las manecillas del reloj”.

Orquestas informales de ritmo sabanero

Discos Fuentes creó muchos súper grupos y proyectos de estudio que nunca vieron la luz del día como bandas reales. Antonio Fuentes también tuvo la suerte de convencer a muchos músicos formados y/o aspirantes a músicos, que ya formaban o no un grupo, pero que estaban dispuestos a ser dirigidos y agrupados bajo su protección emprendedora, para grabar música, como lo fueron Los Corraleros de Majagual.

Varias bandas de Fuentes como la Sonora Dinamita, tuvieron dos épocas diferenciadas. Fases tempranas y posteriores de existencia con distintas modalidades estilísticas, acordes de los gustos del momento.

La orquesta ritmo de sabanas, también fue una entidad, con dos versiones de la banda existente en décadas diferentes. La primera encarnación fue bautizada como Ritmo de las sabanas en 1954, por don Antonio Fuentes en un guiño a la inclinación de la banda por tocar géneros folclóricos, típicos “sabaneros”, pero con un enfoque más orquestal, inspirados en las grandes bandas cubanas y puertorriqueñas de la época tocando mambos, chachachá, guarachas y jazz.

La formación original, que fue fundada en Sincelejo por el trompetista don Pedro Arturo ‘Pello’ Torres Bautista (quien también actuó como director de orquesta), incluyendo como mano derecha de ‘Pello’ a Néstor Montes en el saxo barítono, Luis ‘Lucho’ Almario (padre del jazzista latino Justo Almario) y Otoniel Tatis en el clarinete y saxofón. Junto a ‘Pello’ en trompeta estuvo Demetrio Guarín y sobre congas, Emigdes

Benítez. Los deberes del bajo fueron manejados por alguien identificado como Gutiérrez y la voz estuvo a cargo de Gregorio Calderón conocido como 'Cascarita', que no debe confundirse con el cantante cubano.

La sesión de grabación en 1954, con esta formación de músicos, produjo cuatro caras editadas en un 78 rpm, El culebro, Montería, Cógeme la caña y Veinte de enero, siendo además editados en sencillos de 45 rpm. Curiosamente, estas pistas fueron grabadas posteriormente por Pedro Laza y sus Payeros, a instancias de Antonio Fuentes.

Después del éxito de El culebro y Cógeme la caña (ambas canciones de doble sentido), Torres y su banda permanecieron juntos, pero cambiaron su nombre a Pello Torres y sus Diablos del Ritmo, lanzando varios álbumes populares en los sellos Sonolux, Phillips (Polydor), Tropical y Fuentes bajo ese nombre y actuando y girando durante 45 años, asombrosamente.

La segunda fase de dicha orquesta fue revivida décadas después por Isaac Villanueva, para grabar también géneros asociados a la sabana costeña- porros, cumbias y bullerengues- pero con un sonido más contemporáneo.

Las últimas sesiones de estudio de Ritmo Sabanero, de las que se ha elegido, fueron editadas como LP-EL PECHUGÓN, que tiene fecha de lanzamiento 1973, aunque suena un poco más antiguo. En cualquier caso, el disco hace algunas similitudes sonoras con los Corraleros de Majagual, de mediados a finales de los años 60' del siglo pasado, sobre todo porque Eliseo Herrera y Lucho Pérez cantaron con ambos grupos formados.

Lucho Gómez, quien había sido vocalista del Combo Gigante de Lizandro Meza, también fue reclutado para cantar un par de canciones y unirse al coro. La instrumentación más moderna, suena un poco más a Los Bravos de Michi Sarmiento, que a los Corraleros (no hay acordeón ni bombardino).

Eliseo Herrera ofrece dos trabalenguas característicamente humorísticos, Chula vende chicha y La marimonda y Lucho Pérez lo clava con

la cumbia terrosa El corazón de mi guitarra, que también inspira la portada del LP.

El tema más conocido del disco fue Porro bonito, también editado en un súper-ventas 45 rpm, compuesto y cantado por Lucho Pérez, con un sabroso solo de clarinete, tal vez de Michi Sarmiento, tema que aun recibe mucho de juego de los fanáticos de la música tropical hasta el día de hoy.

No parece haber ninguna información sobre esta versión de los 70', de la banda actuando en vivo, en los anales de la historia de la música tropical colombiana. "Ni siquiera merece una mención, en el libro oficial de Fuentes".

*El bullerengue es un ritmo
y un baile enamorado...
Es voz, tambor...*

Etelvina Maldonado

LA TAMBORA COLOMBIANA

Introducción

Algo tiene de especial la música del Caribe colombiano y es la energía y vitalidad de sus sonidos. La propia tierra vibra en compás con el alma apacible y festiva de su gente. Es que la naturaleza está circundante de mares y montañas, la majestuosa sierra nevada, la árida y hermosa península Guajira, además, de sus montes y sabanas, riachuelos, ríos, quebradas, ciénagas, lagos, golfos y lagunas. Todo ello da una sensación de una música alegre y bienestar, sobrepasando todas las dificultades socioeconómicas de los pobladores del Caribe colombiano.

La demarcación del mundo de la Tambora es amplia. Según 'La Tambora Viva. La Música de la Depresión Momposina' de Álvaro Rojano Osorio: "Parte desde Pinto Magdalena, la isla de Mompo, con Talaigua a la cabeza, hasta la zona adyacente a Barrancabermeja, en Santander del Sur. Comprende las llamadas poblaciones lobanas: Barranca de Loba, Hatillo de Loba y San Martín de Loba, Altos del Rosario, Gamarra, Re-

gidor, Simití, Mompox, Morales, Arenal, Río Viejo, Bocas del Rosario, El Peñón, Tamalameque, San Sebastián, Talaigua y Aguachica y en varios departamentos: Bolívar, Magdalena, Cesar, Santander y actualmente con evidente influencia sobre el norte de Antioquia y Atlántico en la desembocadura del río”.

Los primitivos habitantes de esta región fueron los indígenas malibues, pocabuyes, chimilas, yamacies, tamalameques y otros. Después llegarían los españoles, creando poblaciones desde el siglo XVI, fomentando caminos reales y rutas fluviales, teniendo como epicentro el puerto de Mompox. Con la llegada de los españoles y la necesidad de bogaje, con sus aspectos de cimarronaje y rebelión, surgen los palenques afros a partir del siglo XVII, influyendo de manera decisiva en la sonoridad y rítmica de la tambora.

Esto en razón a que los bogas empujaban las embarcaciones en las aguas del Magdalena usando pértigas, apoyándose en las lodosas orillas para impulsarse, enorme esfuerzo muscular continuo que debilitó a los indígenas sometidos a este oficio. Después, a través de las llamadas ordenanzas de Gonzales, incorporaron al bogaje, en forma mixta, a indios y negros, a pesar de que existían reglas muy severas sobre la separación étnica. A la postre, con tretas, siguieron explotando a los indígenas como bogas hasta que desaparecieron, quedando en ese oficio únicamente los negros (Fuente citada: Álvaro Rojano Osorio).

¿Todo ello para referirnos a la polémica de quien trajo la tambora? Alberto González, sostiene que, “la tambora fue traída por los negros africanos que entraron por todo el Caribe”. Pero Eleuterio Ardila, veterano maestro tamborero afirma: “No, los negros no han traído nada de eso. Cuando ellos llegaron aquí, ya esto existía plenamente”, refiriéndose a la tambora, desmintiendo la anterior afirmación.

Debemos de destacar que está ubicado en esa zona geográfica, la isla de Mompós, conformada por el brazo de Loba y el brazo de Mompós, estando en el primero de los mencionados tres poblados: Loba de Barranco, en la margen izquierda, Loba de Hatillo en la margen derecha y Loba de San Martín, en la margen izquierda, nombradas así, en homenaje al gran cacique malibú, Loba, que con las connotaciones de malibúes del río y malibúes de la ciénaga, a los que se les llamaba po-

cabuyes, compartieron esa depresión momposina, con la cultura chimila, dejando un importante legado social y cultural en poblaciones como Mompo, Tamalameque, Talaigua, Loba, Tomala, Jegua y Guazo. En general, los indígenas fueron diezmados por los abusos de los encomenderos, las pestes, el suicidio y la fuga hacía lugares inhóspitos.

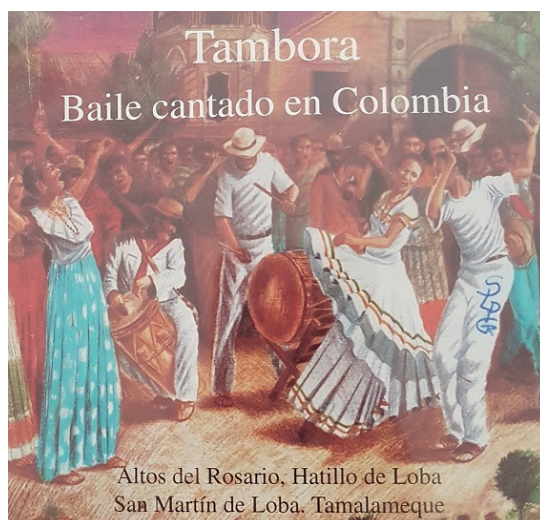
Dice Guillermo Carbó Ronderos: “En numerosos caseríos, pueblos, veredas y asentamientos ribereños, rodeados de una naturaleza tan hostil como apacible, de aguas abundantes y hermosas en la región del cruce de los ríos Cesar, con los brazos de Loba y de Mompos, en el río Magdalena, florecen cantos y bailes del campesino ganadero, agricultor y pescador, cuya cultura anfibia se refleja en la leyenda del “hombre caimán”, quien festeja con tambora corrida la Navidad, desde el día de Santa Catalina hasta bien pasada la Epifanía, llegando a veces a San Sebastián”.

Como ocurrió en casi toda América y en especial entre nosotros, la influencia negra se regó con la boga, por el río Magdalena, donde cimarrones y esclavos se asentaron, en el curso medio y bajo del río, originando una práctica musical y dancística, según dice Guillermo Carbó Ronderos, “muy particular, diseminada por pueblos, caseríos y veredas, en el norte del continente suramericano llamada “el baile cantao”.

Debemos señalar que, al desarrollo y supervivencia de los esclavos, se encontraron instituciones que permitieron su supervivencia cultural. El primero los cabildos. “Desde siglos atrás, la península ibérica había institucionalizado la esclavitud en su territorio y había convivido durante nueve siglos con la población morisca de piel oscura, cuya presencia hizo importantes aportes a la cultura hispánica. Andalucía es considerada por muchos como una extensión de África en Europa, pero esta apreciación no se da solamente por su cercanía geográfica. Cuando se inició el traslado de esclavos africanos a América, solo la ciudad de Sevilla, tenía una población cercana a 15.000 negros esclavizados; fue allí precisamente donde se crearon los cabildos negros, cuya institución contribuyó de manera determinante en la conservación de la cultura afro, en los países de influencia hispánica.

Los cabildos aportaron de manera importante a la difusión de ritos, costumbres y tradiciones folclóricas de los negros. Por ejemplo, en Carta-

gena se institucionalizaron, cada 2 de febrero y durante las fiestas de la Virgen de la Candelaria, las procesiones callejeras con danzas, instrumentos y creencias africanas, bajo la mirada tolerante de la iglesia, ante la orden real. En la costa Caribe colombiana aún quedan vestigios del antiguo cabildo Lumbalú. Las danzas del congo, representativas de los días de carnaval, son manifestaciones que encuentran su origen en estas organizaciones sociales de la colonia.



En algunas áreas del Caribe, la creación de los cabildos tuvo el propósito adjunto de conservar las diferencias e incluso las rivalidades tribales que existían entre los africanos, desde antes de su cautiverio. Así se buscaban entorpecer una eventual unidad de lucha contra los amos.” (Itinerario de tambores. María Mulata).

“El universo de los aires de tambora está circunscrito a un espacio geográfico, político y cultural conocido, como la depresión momposina en la región Caribe de Colombia. Un vasto mundo de ríos desbordados sobre sí mismo, confluyendo sobre el mismo punto formando ciénagas, esteros, caños y lagunas y habitado desde tiempos inmemoriales por tribus indígenas. Estos pobladores fueron los que encontraron los conquistadores españoles al remontar el Río Grande de la Magdalena, camino hacia el interior del dilatado territorio que se ofrecía en su búsqueda de oro”. (Fuente citada: La Tambora Viva. La Música de la Depresión Monposina. Editorial La Iguana Ciega. Barranquilla. 2013).

El baile cantado de la región Caribe colombiana, es interpretado generalmente por orquestas de percusión y voces, bailados en pareja, y en donde música y danza se entretajan de manera muy singular, reflejando la gran atracción hacia el baile y el canto por parte del costeño. (Guillermo Carbó Ronderos). Entre esos bailes cantados, se conocen el bullerengue, el fandango, el lumbalú, el candé y la tambora. Esta última hace parte de las tradiciones ancestrales de los habitantes de las zonas ribereñas del Magdalena, en su parte media y baja, como también de sus afluentes en la región de Loba, antes citada, zona que es cruce de los departamentos de Magdalena, Cesar y Bolívar. En San Martín de Loba, el baile cantado ha tenido una relevancia mayor con la Tambora, en las fiestas y canto de Navidad.

Citada por ‘La Tambora Viva. La Música de la Depresión Monposina’, se cuenta de que “la víspera del día de Santa Catalina se rompen las tamboras, para bailar, cantar y festejar con tambora corrida, en medio de la algarabía colectiva, hasta bien entrado el Nuevo Año y bien pasada la Navidad”.

Pese a la declinación de las fiestas, desde los años cuarenta, dice nuestra fuente citada, La Tambora Viva. La Música de la Depresión Monposina: “la Tambora y la novena navideña se aliaron, lo cual ha permitido a la tambora, subsistir en los difíciles momentos por lo que ha debido pasar, evitando así su desaparición. Por ello en San Martín de Loba, continúa vigente esa tradición, con numerosos cantadores y cantadoras (hay una gran polémica, con los que dicen cantaores y cantoras), además de compositores, percusionistas y bailarines.

Con los años, los lugareños, festejaban con cantos, ritmos y danzas, la víspera de las celebraciones más importantes de la Iglesia Católica, desde el día de Santa Catalina hasta la de los Reyes Magos (Fuente citada: La Tambora Viva. La Música de la Depresión Monposina). En San Martín de Loba, se celebra desde mediados del siglo pasado, esa fiesta, lo cual, como lo dijimos, ha permitido que la tambora se haya resistido a desaparecer. También contribuyen a ello, los festivales de música y danzas tradicionales en Tamalameque y el mismo San Martín de Loba.

Como el término tambora se alude al instrumento, citamos textualmen-

te a Guillermo Carbó Ronderos, sobre ese punto: “En este contexto la palabra tambora, adquiere un carácter polisémico importante, ya que se emplea no sólo para designar la fiesta propiamente dicha, sino también la música y la danza interpretada en ella, la orquesta de percusión y voces que ejecuta esta música, el más común de los distintos ritmos que acompañan los bailes y cantos, y uno de los instrumentos de percusión de la orquesta que, muy probablemente ha dado origen a las demás acepciones de ella: *la tambora, instrumento de gran popularidad en varias regiones y en diferentes tipos de música en Colombia*”.

Como canto, la Tambora, esencialmente vocal, es sostenida por instrumentos rítmicos de manera responsorial. Al cantador o cantadora solista, se opone un coro. Al solista, le sigue la percusión que permite la danza, acompañado del batir de palmas de las manos. Sus letras tienen elementos religiosos y a veces profanos.

“El español como idioma, se introduce en la Tambora fórmulas rítmicas y de versación, en donde prima el notable uso del lenguaje coloquial sin mayores rigores estilísticos, usando en ocasiones arcaísmos. La estructura lingüística presente en gran parte del acervo tradicional de la Tambora, consta de estrofas de cuatro versos, con una rima denominada serventesio, de arte menor, en que la primera estrofa rima con la tercera y la segunda con la cuarta”. (Fuente citada: La Tambora Viva. La Música de la Depresión Monposina).

En cuanto a la herencia indígena, es reivindicada por los músicos y bailarines de la Tambora, por cuanto se dice que antes que llegaran españoles y negros, ya existía la Tambora indígena. El bombo de la Tambora es un instrumento usado por los indígenas, el cual es tocado con baquetas o mambacos, desconociéndose su uso dentro de la población de origen africano en la costa Caribe de Colombia y si se ha popularizado su uso, dice nuestra fuente, es por su inclusión en los grupos de cumbia, en los que cumple una función de bajo percusivo, y más recientemente en los grupos de gaitas, aunque su uso en los concursos se encuentra restringido.

Como señalamos, las festividades religiosas, son las más conocidas, pero hay también sobre lo cotidiano del hombre de las riberas del río Magdalena y de su entorno.

Diferenciamos Tambora como música con T (mayúscula), que agrupa los sones que la constituyen (Tambora, guacherna, chandé y berroche) y tambora con t (minúscula), que se refiere especialmente a un instrumento membranófono. (Bernardo A. Ciro Gómez-Maritza Serna González: La tambora Lobana).

Retomamos nuestra fuente: 'La Tambora Viva. La Música de la Depresión Monposina'. Los ritmos: "la Tambora presenta distintas variantes en la interpretación de su música y de su danza. Estas variantes conciernen la rítmica de su estructura musical y, por consiguiente, incumbe principalmente a los instrumentos rítmicos de la orquesta y en menor proporción, pero de igual importancia, a la danza y al canto. El basamento rítmico está a cargo de los tambores, sobre los que se ejecutan figuras cuya disposición u ordenamiento da lugar a lo que los tamboreros señalan como "toques", fórmulas rítmicas repetitivas que identifican y distinguen las diferentes variantes o modalidades entre sí; las identifican, puesto que las modalidades rítmicas, se señalan con el mismo nombre del toque, que ha sido asignados por los músicos detentores de esta tradición y las distinguen, porque las diferencias entre las modalidades existentes, reposan no tanto sobre la manera de danzar y aún menos sobre la manera de cantar, sino principalmente sobre la manera de interpretar los instrumentos rítmicos de la percusión".

Las modalidades de la Tambora son: la Tambora-Tambora o Tambora golpeada; la Tambora alegre; la Tambora redoblada; el berroche; la guacherna y el chandé.

En cuanto a la danza, debemos decir "por lo general es de una sola pareja, de manera pausada y cadenciosa, en forma circular. La mujer tiene el brazo derecho extendido, manteniendo con la mano la parte baja de la pollera a una altura media, mientras la otra reposa sobre su cadera o recoge igualmente el otro extremo de la falda. El hombre sobre su cabeza tiene un sombrero "concha e' jobo y sigue a su pareja con el tronco algo inclinado, los brazos abiertos, balanceándose en un constante vaivén de movimientos libres, algunas veces saltando y tirándose al piso, girando de vez en cuando sobre sí y en torno a ella en señal de conquista" (Guillermo Carbó Ronderos).

En el ritual, el hombre sombrero en mano, sonriente, encorvado, persigue a la mujer, también sonriente y coqueta que lo invita y lo esquiva, dando vueltas sobre su eje y sobre la pareja. La mujer coloca una de sus manos sobre la cadera y con la otra levanta la pollera. Los pies no se levantan del suelo -es la modalidad denominada por sus practicantes rascapies- lo cual indicaría los ancestros indígenas de la danza. En la parte denominada “el gozao”, de influencia africana, los cueros de los tambores adquieren mayor velocidad y timbre, y la pareja se acerca”. (Fuente citada: La Tambora Viva. La Música de la Depresión Momposina).

Dicen los entendidos, que debe tenerse cuidado el tomarse la falda, incluso afirma Francisco Ardila del grupo Golpe Malibú de Barranco de Loba que, en los tiempos de los abuelos las mujeres bailando, no se cogían el vestido como hoy en día. Si se alza la pollera, sería cumbia y no Tambora. Las mujeres usaban un pollerín, para cuando se alcen la falda, se les viera este y no se viera nada, porque a ellas no les gustaba que le vieran los muslos. Las bailadoras llevaban muchos pañuelos (culebras) y se los colocaban a los hombres y cuando acababan de bailar su coreografía, iban donde el hombre, lo halaban a la pista de baile y lo sacaban a bailar. Cuando decían: “Y picó la culebra”, tenían que mandar la botella de ron.

Existe una notable influencia indígena. La pareja se reconoce y baila muy pausado; la mujer tranquila y hierática, como en la cumbia y el hombre tratando de conquistarla. Los pases y momentos posteriores obedecen a una dinámica europea y africana, concluye Rojano Osorio en obra mencionada y utilizada como fuente.

Libardo Barros, en su libro “Río Arriba Hacia Altos del Rosario. Barranquilla. Ediciones Mamboré, 2001, dice: En el baile de la Tambora la pareja baila mirando para adelante, despabilada y como si fuera dormida sin levantar los pies. Se desplaza suavemente como paseándose en círculos. El parejo va llamando a la mujer, porque ella es la que lleva el paso en la coreografía. Aunque ella retroceda, el parejo siempre va al costado, galanteándola. La acosa y le brinca pa’llá y pa’cá, echando para adelante y para atrás. El hombre no usa la pañueleta para nada. El berroche es así: con un pie arriba y abozao y la mujer se coge la falda, por un lado. En cambio, en el chandé y la Tambora, se baila pe-

gando brincos, así: pa'llá y pa'cá.

Guillermo Carbó en *La tambora: Baile cantado en Colombia*, dice que, en algunos cantos la pareja interpreta con el cuerpo el significado de los textos en forma de pantomima. Los ritmos de tambora (golpeada, alegre y redoblada) se bailan de la misma manera, con un desplazamiento constante en forma de espiral, excepto durante el abozao, sección en donde la pareja permanece en posición estacionaria y frontal, mientras se produce un cambio tanto en la periodicidad del ciclo vocal, como en los toques de tambores, y se ejecuta generalmente al inicio, en el medio o al final del canto. El berroche no lleva abozao y se baila de manera más libre, con desplazamientos tanto en forma circular como lineal y en posición frontal.

La guacherna y el chandé tampoco llevan abozao y se diferencian de los ritmos anteriores, fundamentalmente en que poseen una subdivisión ternaria en la pulsación. Estos dos últimos usualmente se interpretan, cuando la orquesta se desplaza por el pueblo en busca de otros músicos, bebidas alcohólicas y para continuar la fiesta. (Guillermo Carbó. *Tambora, baile cantado en Colombia* (CD), Bogotá. Producciones Tambora. Yai Records).



Instrumentos bullerengue

Las diferencias entre las modalidades de la Tambora y, a su vez, entre estas y los otros aires, depende de las cadencias, tiempos, golpes de los mambacos y sentido regional del ritmo, sin que se pueda hablar de una fórmula definitiva que permita una identificación genérica.

Reflexión: Ante la disminución de la población indígena, el negro africano fue sometido a duros trabajos. Fue minero en Antioquia, boga en el

Río Grande de la Magdalena y buzo en los ostrales de Riohacha, entre otros oficios. Sin embargo, a pesar de que hay testimonio histórico del trato denigrante a que fueron sometidos los esclavos en territorio americano, hay que reconocer que entre los países que colonizaron América, los más tolerantes en la conservación de las tradiciones culturales y religiosas de los africanos fueron España y Portugal ('Itinerario de Tambores'. María Mulata).

Tipo de Tamboras

Tambora rápida o alegre. Es de un tiempo más vivaz. Se ha implementado en municipios como Hatillo y Tamalameque, cercanos a San Martín de Loba, habiendo reemplazado al berroche.

Tambora redoblada. Su característica es el redoble a la manera de los edictos reales de la época. Los mambacos redoblan sobre el cuero y la voz tiene un tono de época o un tono de anuncio "incrustado" sobre el redoble. No hay tambor currulao ni guache. Esta modalidad no es muy común, aunque es una de las más antiguas. Ejemplo: El pájaro picón.

Tambora golpeada. Es la tradicional, según el maestro Casildo Gil, de San Martín de Loba. "Se le dice así, porque tiene una seguidilla de tres golpes seguidos sobre el cuero y al final de estos, un repiqueteo de los mambacos sobre el lomo de madera y repitiendo el ciclo. En este aire hay una parte llamada "goce", "gozao", "abozao" o "boza", que es el segmento en que la cantante se calla, entra a formar parte del estribillo del coro, respondiendo el coro con la parte final de este, reduciéndose a la mitad el coro responsorial".

(La Tambora Viva. Música de la Depresión Momposina. Álvaro Rojano Osorio. Editorial La Iguana Ciega. Barranquilla. 2013. Pág. 56).

La orquesta, se compone de una voz solista, cantador o cantadora, un coro mixto y como instrumentos de percusión: la tambora, tambor cilíndrico de doble membrana y se interpreta percutiendo con dos palos o baquetas, una de las membranas y el cuerpo del instrumento al borde de ésta; y el currulao, tambor cónico de una sola membrana y fondo abierto, percutido con la palma y los dedos de las manos. Además, se acompaña de las tablitas y guache, cilindro de metal con semillas en

su interior, produciendo sonidos. Reemplaza a las maracas. Las maracas y su reemplazo el guache, son parte de la herencia indígena en la Tambora. En Colombia para los chibchas, guache significaba señor y guaricha señora, sin olvidar que, para los mayas en México, era un bastón de mando.

Orlando Fals Borda, en su libro 'Historia Doble de la Costa', nos dice cómo se bailaba la Tambora en 1950: "El fandango cantao se tocaba y bailaba en la calle frente a la casa de un amigo que repartiera ron o chicha, especialmente en épocas de pascua. Se iba con tambor macho y una cantadora. Esta, que, debería tener un buen pecho para entonar, se ponía al pie del tamborero, mientras una pareja sola salía a bailar suelta y sin velas, dentro del círculo de gente que palmoteaba al compás y a veces coreaba. Viene a ser el mismo baile de la Tambora, de origen negro, y del mismo estilo que el bullerengue".

Andrés Pérez le cuenta a Libardo Barros para su libro, mencionado en 'Música de la Depresión Momposina', cómo se baila:

La influencia africana se evidencia, según Álvaro Rojano Osorio, en la polirritmia y el diálogo cruzado de los tambores, soportado en los acentos rasgados del guache".

Para Egberto Bermúdez en su libro 'Música Tradicional y Popular Colombiana', menciona que, "la Tambora tiene un origen y desarrollo netamente africano". Además, en el sentido del canto y palmoteos, tan comunes a los africanos, resueltos en la formación de los llamados fandangos de lengua. Una cantante solista improvisadora y un coro responsorial; un cuerpo de baile y una pareja que se rota, situación consustancial a los grupos de bullerengue, forzando desde esta perspectiva a incluir la Tambora, como un fandango de lengua más.

Quizá donde se aparta el cantante de los esquemas afros es en la ausencia, en algunos aires de leleleos, entre otras cosas, porque el tiempo vivaz de la Tambora, no permite estas modulaciones melódicas cantadas, termina diciendo Álvaro Rojano Osorio en la obra que nos sirve de fuente, para hablar sobre la Tambora.

Instrumentos

Recalcamos sobre los instrumentos diciendo que la tambora o bombo, consiste en un cilindro hueco fabricado con madera de árboles como majagua, balso, jobo y ceiba blanca, con dos bocas tapadas con parches de cuero, hechos con piel de chivo. En alguna época según la tradición oral se forraba con buche de caimán, en la época en que este anfibio reinaba en los extensos playones del río Magdalena y también con piel de tigre o tigrillo. Quien lo ejecuta, se monta sobre él o coloca una pierna atravesando el lomo. Se toca con dos gruesas baquetas de madera llamadas mambacos.

El segundo de los tambores es llamado tambor currulao, al cual, hablando de otros ritmos se le llama alegre. Es un cilindro de madera de guásimo, que en la parte superior tiene un pedazo de cuero tensado con bejucos o cáñamos, se toca con el repiqueteo de las manos, con los dedos y con golpes secos de la palma de la mano. Por lo regular se coloca entre las piernas del tamborero.

“Dentro de las investigaciones que se han realizado sobre la música del Canal del Dique y su área de influencia, como Mahates y San Basilio, no hay referencias sobre la presencia del bombo como instrumentos, ni del golpeteo sobre su lomo con baqueta de madera. Del mismo modo ocurre con los toques del tambor currulao (alegre), que lleva tiempos y cadencias distintas”.

El canto, por parte de una voz solista y un coro que responde acompañado de palmas. Hay un leleleo y los temas utilizados en los cantos, pertenecen al ámbito de la naturaleza. Cantos al agua, al río, a los animales, a la lluvia, al cuidado de los precarios recursos ambientales; temas profanos en los que discurre el amor y el desengaño, el trabajo, la necesidad de la paz en un ambiente convulsionado por hechos de violencia y temas de carácter religioso”.

En los cantos en la Tambora, los hombres cantan igual que las mujeres, diferenciándose al bullerengue donde solo lo hacen las mujeres.

Hay que destacar que se desarrolló una forma musical relacionada con el pastoreo del ganado de las haciendas, surgiendo de ella, los cantos de vaquería, considerados como la médula inicial de diversos

aires musicales en el Caribe colombiano. El coro tiene fuerte presencia cromática femenina en un primer plano; en un segundo aparece la presencia masculina. Las características de esta masa coral hay que apreciarlas con oídos alejados de los parámetros europeístas melódicos, armónicos y de arreglo de voces.

“Se trata de una entonación espontánea, unísona, muchas veces forzando la voz, donde discurren gritos de apoyadura, guapirreos al cantante y los bailarines. Es de anotar que, la función marcante de palmo-teos y tablitas, la hace el coro y desde allí mismo surgen también los relevos de los bailarines”.

Otro instrumento, es la tamborina, poco conocido pero que según Diógenes Armando Pino, se usa en los grupos de pueblo de Río Viejo (Bolívar). Sustituye a la tambora. Es de pequeñas dimensiones y se toca con dos baquetas de madera.

El guache, que produce sonido al ser sacudido con las manos, que lo sostienen por sus extremos. Para algunos puristas, el guache es nuevo, anteriormente se usaban las palmas y unas maracas, pero estas últimas desaparecieron.

Gallitos o palitos, “son dos tablas pequeñas, a veces en forma de cuchara, la mayoría de las veces planas, que al chocarse entre ellas producen un sonido seco sincopado”. En grupos musicales de más de 30 años de constituidos, se encuentra ya este instrumento.

Las palmas, cumplen una función rítmica marcante.

(Fuente: ‘La Tambora Viva. Música de la Depresión Momposina’. Álvaro Rojano Osorio. Editorial La Iguana Ciega. 2013).

El vestuario de la Tambora

El vestuario de la Tambora es de origen español. El parejo tiene una camisa blanca y un pantalón del mismo color, llevando al cuello un pañuelo rabo e’gallo rojo y su sombrero concha e’joba. Se baila a pies descalzos, aunque recientemente se hace con cotizas. Respecto al pañuelo rabo e’gallo rojo algunos creen que fue de reciente introducción

y eso se debe a ser traído de la cumbia y del Carnaval de Barranquilla. La mujer por su parte lleva una blusa de colorines con encajes y adornos, portando en su pelo una flor de coral rojo, sobre el moño o colgada en la oreja; según la tradición las señoritas llevan la flor en la oreja derecha y las señoras en la izquierda. Llevan una falda larga que le llega hasta el tobillo, de colores vivos, con pollerines blancos debajo. Se adornan con pañuelos de colores, encajes, collares y aretes. Se baila igualmente descalza. ('La Tambora Viva. Música de la Depresión Momposina'.

(Fuente: La Tambora Viva. Música de la Depresión Momposina. Álvaro Rojano Osorio. Editorial La Iguana Ciega. 2013).



Sin embargo, podemos encontrar grupos no estables de baile en los cuales los integrantes visten para danzar con sus ropas de calle común y corriente. Lo anteriormente comentado, se usa para el concepto moderno de grupo, presentación y baile, recogido de la tradición histórica.

Bailes de la Tambora

Fandango de lengua

Del fandango de lengua no se conoce a ciencia cierta su origen. Unos lo sitúan en España por las malagueñas, las rondeñas y las murciañas. Para Rafael Ruiz, en su escrito titulado 'El Fandango en España y América', manifiesta: Es un baile introducido, por lo que han estado en los reinos de Indias que se hace al son de un tañido muy alegre y

festivo, recalcando que en lo único que coinciden estos fandangos peninsulares, es en el carácter vivaz y festivo de la música.

Para Enrique Muñoz Vélez los bundes y los fandangos, son música de negros.

Eloy Martín Corrales en su libro ‘Los Sones Negros del Flamenco: Sus Orígenes Africanos’, afirma que se trata de músicas africanas desarrolladas bajo otras formas en España. Para el cubano Fernando Ortiz, el fandango es “cierto baile alegre muy antiguo y común en España.

En Colombia, según Rojano Osorio: “El fandango de lengua del Caribe colombiano, lleva ese nombre por su condición de canto y coro responsorial primigenio, al cual posteriormente se le añadieron los instrumentos de percusión”. Cabe también la posibilidad de haber tenido su origen en una lengua bantú. Es un aire musical enérgico y constituye una de las variantes de los aires de bullerengue.

En la zona de Córdoba y Sucre se baila a ras de piso, en círculos, por parejas que llevan en una mano velas encendidas las cuales simulan un galanteo. Los acompaña una banda de vientos. Entre los importantes y que tienen un principal desarrollo en la zona están, el baile cantao destacado en primer lugar por el musicólogo cubano Fernando Ortiz y más tarde por el barranquillero Orlando Fals Borda, que lo describe como el fandango cantao o baile de Tambora.

Pero quien lo desarrolló fue Carlos Franco en la revista Colombiana del Folclor (Vol.1, No 2, 1987) en su investigación ‘Bailes Cantados de la Costa Atlántica’ con una división en subgéneros, uno donde están el bullerengue lumbalú, chalupa, congo, son de negro, pajarito, garabato, brincao, mapalé y zambapalo y el otro con la Tambora-Tambora, berroche, guacherna, chandé y tuna.

Bullerengue

Dice Manuel Antonio Pérez Herrera en su obra ‘El Bullerengue, la Génesis de la Música de la Costa Caribe Colombiana’: “La geografía costeña y ribereña permite mostrar el complejo rítmico tonal bullerengue, cultura ancestral, a la cual la población del Caribe colombiano le imprime carac-

terres socioculturales diferenciales que conducen a establecer sistemas de vida, formas de convivencia comunitaria, espacios de fiesta, cosmovisiones y demás factores constitutivo de la idiosincrasia de los pueblos de las riberas del río Magdalena y demás afluentes acuáticos, así como a los contextos ubicados en montes, playones, llanuras, etc., donde los hombres y mujeres activan este baile cantao desde tiempos remotos, en principio a manera de laboreo y/o trabajo, luego como ritual ceremonial”.

Esto conlleva a lo llamado “la tradición oral”, que en la música utiliza palabras rimadas, en el caso del bullerengue y los bailes cantaos están conformados con voces femeninas acompañadas de palmoteos, tablitas y/o gallitos.

Dentro de la categoría de bailes cantaos del Caribe se encuentran: pajarito, son de negro, lumbalú, chalupa, congo, fandango de lengua, bullerengue, zambapalo, rosario cantao, tuna, Tambora, chandé, berroche, guacherna, mapalé, currulao, son corrido, aire de puya, maestranzas décimas, rondas y juegos cantaos, alabaos, entre los principales.

Es sabido que los pueblos ancestrales, al mismo tiempo que ejercían sus labores diarias, activaban su cuerpo y lo hacían como instrumento natural de la música.

Guillermo Valencia Salgado en su libro ‘Córdoba, su Gente y su Folclor’. Editorial El Túnel. Montería, Córdoba. 1960, Pág. 61, considera “que los ritmos como el bullerengue, el baile macho o porronegro, el fandango cantao, el baile ande o baile aporreado, indudablemente son los antecedentes del origen del porro”.

“El bullerengue es un rito a la vida, su música, la danza, la poesía, ceremonias melancólicas, románticas, fúnebres y recreativas, identifica los ambientes de los moradores de las localidades, donde se manifiesta esta expresión de la tradición oral que nutre las costas de mares, ríos, embalses hídricos y montes del Caribe colombiano. En consecuencia, es importante resignificar que el bullerengue, es parte actuante del cuerpo y la mente y se vale de la expresión corporal, danzaría, sonodo, palabras y ritos, logrando hacer representaciones simbólicas, comunicativa diagólica, concretizando así que el canto, la música bocal e instrumental y el baile, se integran como un solo cuerpo armónico-integral, difícil de

separar y al cual hay que estudiar en su conjunto”.

El diccionario de la Real Academia Española, registra que en Colombia la palabra bullarengue significa pollerón o falda grande.

En la primera mitad del siglo XVI, la corona española aceptó la petición de la iglesia católica de importar esclavos al continente recién descubierto. Fue por estos años, cuando el conquistador Pedro de Heredia fundó en la parte costera del norte de Colombia, la ciudad que, a la vuelta de muy poco tiempo, se convertiría en uno de los más importantes centros de trata esclavista del continente americano: Cartagena de Indias.

Esto ocurrió por cuanto los indígenas no aguantaron el duro trabajo como bogas y fueron reemplazados como remeros y tripulantes de las embarcaciones del río Magdalena por esclavos africanos.

Atracaron en este puerto, galeones portugueses con población mayoritaria de congos y angolas de lengua bantú. Con ellos llegaron también los ararás y los minas traídos de Gjana; carabalíes y lucumies de la lengua yoruba de Nigeria y en menor proporción chambos, bombaras, biatras, xangos, nagos y mandingas. Pero es que los miles de personas que fueron desembarcadas en el puerto de Cartagena de Indias, conocían el arte del cuerpo. Para las sociedades de la costa occidental de África todo lo que tiene que ver con el cuerpo, está cargado de un profundo valor simbólico y ritual.

El bullerengue es uno de los bailes cantaos más antiguos y como tal, conserva característica muy africanas en su construcción. En las poblaciones que fueron antiguos palenques, sus tonadas retienen rasgos melódicos cercanos a los cantos fúnebres. Este baile cantao se cultiva en Antioquia, en Córdoba y en Bolívar, así como en la provincia del Darién, en Panamá.

Dice ‘Itinerario de Tambores’. María Mulata: “Los conjuntos de bullerengue están conformados por una voz entonadora -en la mayoría de los casos femenina- y un grupo numeroso de respondedores y respondedoras que van marcando el pulso con palmas, tablitas y totumas. El acompañamiento principal lo realizan dos tambores de amarre: tambor alegre o tambor hembra y tambor llamador o tambor macho. Estos son

fabricados en madera de banco, ceiba, caracolí o carito. El parche se monta con una piel de chivo, de venado o de carnero que se tensiona con cuñas de madera de guásimo y con bejuco de malibú”.

“El tambor macho es el encargado de hacer el llamado que da la pauta a la entrada de la percusión y continúa de manera simétrica, marcando contratiempos durante el transcurso de la pieza. El tambor hembra despliega repiques o revueltos que van dialogando con la melodía de la entonadora. En las grabaciones realizadas en años recientes, ha sido frecuente el uso simultáneo de dos tambores alegres, separando los diferentes ‘pianos límbricos’ asumidos por este instrumento; también se han adicionado la maraca y la tambora de doble parche, especialmente en las piezas de tiempo acelerado”.

Los cantos son inspirados por las mujeres juglares y/o matronas del bullerengue, ellas por décadas se han resistido a no dejar fallecer el bulle-
rengue.

Los bullerengues tradicionales inician con la intervención de la voz entonadora en una melodía de carácter expositivo que cumple con la función de alertar y refrescar la memoria del coro, dando la pauta para su respuesta sucesiva. La entrada de los pregones de la cantadora, se cruza generalmente con el final de la participación del coro y se extiende hasta después de la siguiente intervención de los respondedores. Esta forma de pregonar se conoce como ‘pisar el coro’. Los pregones son contruidos sobre coplas de origen popular o producto del repentismo del intérprete”. (‘Itinerario de Tambores’. María Mulata).

Las maestras bullarengueras componen sus canciones mientras realizan sus labores cotidianas. Con frecuencia cantan respondiéndose a ellas mismas, cuando no están acompañadas de su grupo o cuando están enseñando canciones a sus alumnos. La temática utilizada en los coros de bullerengue está muy ligada a la cotidianidad, le cantan al dolor, a sus hijos, a sus labores, a las penas, a la naturaleza, a la muerte. Los pregones tienen una mayor libertad literaria y allí es frecuente encontrar la temática del amor y el desamor, la picaresca y el doble sentido. No siempre existe coherencia interna entre la temática del coro y los versos del pregón. Más bien, estos son producto del ingenio de la memoria y del repentismo del intérprete” (‘Itinerario de Tambores’. María Mulata).

El canto onomatopéyico es recurrente y se conoce entre los bullerengueiros como leleleo. Un leleleo recrea la interpretación y da tiempo para pensar en el siguiente verso o improvisar. También se usa para robar el canto durante la piquería: práctica en la que dos o más cantadoras, comparten la interpretación del bullerengue y compiten mostrando su capacidad improvisativa y su virtuosismo en el canto.

Esto es, en síntesis, la disposición que pide el bullerengue para su ejecución y participación que con el paso de los años fue perfeccionado por los habitantes de la región Caribe. Esperamos que la modernidad no la destruya y con el tiempo, podamos seguir gozando de estos ritmos que son nuestros.

Se dice que desde los años 1800 hasta la fecha existe el bullerengue como patrimonio afro-cultural en las bananeras de Urabá y específicamente en Turbo, Antioquia, lo que hasta la fecha ha pasado por muchas dinastías bullerengueras, entre ellas la de la familia Escuderos oriundos todos de Chucunate.

Tomando como fuente el escrito de Manuel García Orozco llamado ‘Petrona Martínez, la Cantadora que Alegra las Penas’, debemos aceptar su definición de bullerengue: “Es un complejo de baile y canto afrodescendiente, oriundo de la región Caribe colombiana desarrollado en palenques y conservado por tradición oral, cantado exclusivamente por mujeres e instrumentado con tambores tradicionales hechos a mano”.

Su práctica fue ignorada por muchos años y es apenas en los últimos cuarenta años, cuando sale de producto marginado, para pasar a ser producto cultural de exportación y es a Petrona Martínez a quien se le debe la mayor gloria.

En el bullerengue una mujer mayor o cantadora, pregona e improvisa versos, mientras un coro comunitario contesta ostinatos melódicos, mientras palmorea el pulso y un ensamble de tambores de amarre, provee el acompañamiento instrumental”.

Los tambores son de producción artesanal, con un sencillo método de amarre en el que un lazo ata un cuero de animal tratado, usualmente venado hembra, chivo, carnero, a una caja de resonancia de madera. Esas

maderas se cortan durante el ciclo lunar de cuarto menguante a la luna llena. Para ello se escoge la ceiba, el balse, el caracolí, el coco y el campano.

Como aires del bullerengue, Petrona Martínez señala que consta de bullerengue sentao, chalupa y fandango de lengua. Bullerengue sentao: se caracteriza por manejar un tiempo lento que oscila entre los 70 y 96 pulsos, por minuto. Sus temáticas son melancólicas, reflexivas o cotidianas. Al del tambor alegre se le llama tambolero y en su rol protagónico extrae de su instrumento, diversos colores tímbricos, repiques y patrones rítmicos que imprimen el diálogo orgánico de la música. La chalupa: en 128 pulsos por minutos, sus temáticas tienden a tener un carácter festivo y los tambores mantienen roles elementales. El fandango de lengua: considerado como el aire más alegre de la tradición bullerenguera y es el único aire en el que el llamador y la tambora llevan el mismo patrón rítmico.

Petrona Martínez presenció desde su infancia las ruedas de bullerengue en las fiestas patronales de San Cayetano, San Pedro y San Juan. En los pueblos del Caribe solo sonaba la música de tradición. Allí había brillado su bisabuela Carmen Silva, su abuela Orfelina Martínez, su tía Tomasita Martínez y Rey Herrera, Nemecita Cañates, la nena Calvo y otros más que la propia Petrona se encargó de renacer en sus cantos.

Del origen del bullerengue, solo quedan testimonios orales de cantadoras e investigadores, quienes aseguran que viene de reuniones clandestinas de mujeres embarazadas sin marido que no podían asistir a festejos oficiales y salió de las represiones contra los esclavos. A las mujeres solo se les permitía hacer música sin la presencia de hombres y tal vez eso permitió crear una forma musical netamente femenina y posiblemente fue un ritual a la maternidad o a la pubertad, proveniente del África occidental, pero transformó su carácter a festivo con el paso del tiempo.

El primero que hizo grabaciones del bullerengue fue George List, en Eviatar, Bolívar, en 1964. En el libro llamado 'En Música y Poesía en un Pueblo de Colombia'. 1994, es cuando List comparte su registro de bullerengues, tamboleros, piteros y decimeros que realizó entre 1964 y 1970. Allí presentó una sociedad que estaba aislada del mundo.

La práctica del bullerengue se extiende por los pueblos de herencia cima-

riona en los departamentos de Bolívar, Córdoba, Sucre y parte de Antioquia.

Los bullerengues de pueblos aislados, comenzaron a reunirse a raíz del trabajo y vida social generada en el ingenio azucarero de Sincerín en 1907. Esta gran empresa atrajo a los campesinos instalados a lo largo de región del Canal del Dique a trabajar y socializaron sus prácticas culturales en las fiestas patronales. Así fue como Petrona Martínez aprendió el bullerengue de las mujeres mayores, observando silenciosa y ocasionalmente bailando, mientras acompañaba a su abuela.

El bullerengue se practica en comunidad con el sincretismo de dioses africanos con santos del catolicismo y la persistencia de prácticas musicales comunitarias, en la mayoría de afrodescendientes. La cantadora es una respetada matrona, conocedora de los cantos, mitos y leyendas, la medicina herbal tradicional y los rezos, que guía a su comunidad a través de la música.

El repertorio tradicional del bullerengue asume la forma que da el etnomusicólogo norteamericano Peter Manuel, la estructura celular, que es otra característica africana, en las cuales las piezas se tienden a componer mediante la repetición y variación de un ostinato o célula musical corta. Ante la repetición, el constante diálogo e improvisación entra la cantadora, el tambor mayor y la comunidad aportan gran variedad en la textura instrumental. Una abundante cantidad de versos y toques de tambor, se conservaron por tradición oral, porque no se escuchaba ni fomentaba por las esferas oficiales este tipo de música.

Desaparecido el ingenio azucarero, las fiestas patronales se debilitaron y el bullerengue tendió a desaparecer. Las cantadoras entonces pasaron sus años de juventud vendiendo cocadas y frutas, cocinando y planchando para las familias adineradas a lo largo de la región Caribe.

El bullerengue era algo que se conservaba en la memoria, pero no había espacios sociales dónde poder ejercerlo y tan solo se cantaba para sí misma y las músicas que la radio transmitía. Petrona lo hizo hasta que redescubrió en la radio una de las viejas canciones de su abuela, se trataba de El lobo, interpretada por Irene Martínez y los Soneros de Gamero. Wady Bedrán empezó a grabar a los Soneros de Gamero, interpretando

canciones de bullerengue, adaptadas a la industria con bajo electrónico, saxofones y clarinetes, percusión afrocubana, además de los tambores tradicionales. Eso se conoció como son corrido, música de carnaval o folclor costeño.

De esta manera el bullerengue, “consistió en adaptar los tres aires del bullerengue a una fórmula monótona y bailable, en tiempo musical de chalupa, en la que se conserva el diálogo entre la cantadora y el coro, pero se pierde la riqueza del tambor alegre. En la mezcla priman las voces, los instrumentos de viento, el bajo y la guacharaca.

En los Carnavales de Barranquilla, los Soneros de Gamero ganaron varias veces el Congo de Oro, grabando 27 discos LP y llevaron su música a ser la líder en las fiestas de Cartagena, con Irene Martínez como voz líder y Emilia Herrera, ‘la niña Emilia’, con gran popularidad en las fiestas costeñas.

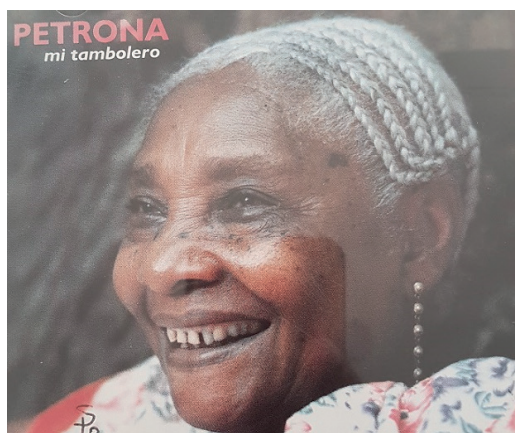
El bullerengue en Puerto Escondido, departamento de Córdoba. Se conoce que, en el año 1854 los hermanos Blas, Alfonso, José Nicomedes y Casimiro Díaz, quienes procedían de la isla de Barú, llegaron al municipio de Puerto Escondido en busca de las riquezas madereras y el conocimiento de un suelo muy fértil. Más tarde llega la familia Barrios, quienes también procedían de Barú y se juntaron a los Díaz para construir con ceibas, caracolí, roble o cedro, además de paja y bejucos las primeras casas del pueblo, reuniéndose por la noche a cantar verso y a mascar tabaco revuelto (cachimba), a compas con palmadas y bailándolas entre ellos, algo que llamaron canto de macho. Llega también una familia de apellido Medrano, tal vez procedente de San Basilio de Palenque y uno de sus miembros, José Antonio, construye el primer tambor, que forró en cuero de venado, creándose de esta manera el primer grupo de bullerengue en este pueblo.

Debemos de agregar que, con tan buen ejemplo, se empiezan a conformar grupos con los tambores macho y hembra e igualmente la totuma, pero que tuvieron poca duración por cuanto eran viajeros o integrantes de embarcaciones que llegan al puerto a cargar los productos que esa región produce.

El bullerengue en María La Baja, departamento de Bolívar. Destaca el escrito ‘El Bullerengue: La Génesis de la Música de la Costa Caribe Co-

lombiana' de Manuel Antonio Pérez Herrera que, en María La Baja siempre se presenta una gran diferencia de edades entre las viejas cantadoras y las nuevas generaciones. Entre las primeras están María de La Cruz Orozco 'Macú', Eulalia González 'Yaya', Ceferina Banquez y entre las jóvenes cantadoras como Will Pantoja y Merelcy Julio. Esto pareciera indicar que hubo un largo período en el cual las nuevas generaciones no se interesaban por interpretar el bullerengue.

A continuación, hablaremos de las principales cantadoras del baile bullerengue:



Petrona Martínez. Regresando a Petrona, la ubicamos en los años ochenta viviendo en Palenquito, un caserío a la entrada de San Basilio de Palenque, donde subsistía de recoger y vender la arena del arroyo para las construcciones. Allí compuso y cantó la mayoría de las canciones.

Ya en 1989 Petrona y los Tambores de Malagana, incursionaron en el mercado discográfico con un álbum para el sello Felito Record, de poca venta, aunque ella dice: “Mis primeros discos comerciales no se vendieron, entonces me metí a trabajar en el medio cultural y esos discos si se vendieron”.

Ya para los años noventa, junto a Guillermo Valencia, estuvieron en distintas regiones del país. En 1998, Lizzette Lemoine, realizó el documental Lloro yo, Lamento del Bullerengue. El sello Radio Ocara France, publica el álbum COLOMBIE. LE BULLERENGUE.

Petrona Martínez, cantadora, aquella pequeña niña, a pesar de que su abuela Orfelina Martínez quiso llamarla Juana Petrona, el cura de San Cayetano, Bolívar, consideró que era un nombre demasiado largo y solo le puso Petrona. Su padre, Manuel Salvador Martínez Pimentel, ‘Cayetano’ como se le conocía, era trovador, compositor, bailarín del son de negro y quien le compuso la canción El congo no va a mi rosa, recordando la historia del nacimiento de Petrona:

En las montañas de oro/ donde roseaba Cayetano/ hizo cultivo de besos/ y sembró la yerba mora/ planta que sembró Cayetano/ en vuelta de media hora/ y el cura la dejó sola/ Cuando recibió el confeso y él pensó de retirarse/ y ella se puso a llorar/ Fue que la pudo manchar/ con tinta de “no me olvide”/ Ay no va a mi rosa, no va a mi rosa/ ay porque le pica, porque le pica la pringamoza/. Y en el año 39/ nació Petrona Martínez/ su familia la persigue/ es reina entre las mujeres/ y es por eso que ella gime/ Ay que su papá le cante/ las cosas cuando antes/ como fue que ella existió/ Niña es que tu madre y yo/ nos quisimos mucho antes/ y ella se quedó triunfante/ ay Cayetano se retiró/. Ay no va a mi rosa/ no va a mi rosa/ ay no va a mi rosa/ porque le pica la pringamoza/ el congo no va a mi rosa porque le pica la pringamoza/.

‘Cayetano’ hablaba de sí mismo en tercera persona y sólo asume el rol de narrador-personaje cuando dialoga directamente con su hija y le cuenta cómo, “después que mi papá tuvo con mi mamá sus relaciones, mi mamá lo aborreció, no quiso nada más con él. Él me buscaba -dice Petrona- y mi mamá me escondía y entonces hizo la mencionada canción. Él dice que, el congo es un pajarito, si a la orilla de la rosa le siembran pringamoza, el pájaro no llega a comerse los cultivos, no se puede parar porque le pica la pringamoza. Entonces él se hace que, él es el pájaro, yo soy el cultivo y mi mamá es la pringamoza, porque mi mamá me mantenía escondida para que él no me viera.

Pero Guillermo Valencia dice que la rosa representa el amor de Otilia, la pringamoza simboliza la familia de ella que se interpuso a la unión y el congo naturalmente es ‘Cayetano’.

Petrona pasó su infancia en San Cayetano con su familia materna, muy numerosa, de la cual por viajar a Cartagena su madre Otilia, Candelaria Valdés fue su madre de crianza. En años 40’ Petrona tuvo que

ayudar a la tía Candelaria en las tareas agrícolas de siembra de yuca, la pila de arroz, la recolección del maíz y la venta de estos productos.

Para los primeros años de los 90' las señoras mayores se apoderaban de la calle con lámparas de mechones, acompañadas por los tambores de Juan Valdés y Apolinar 'Polo' Valdés, a cantar e improvisar versos y bailar con sus pollerones de flores. Allí conoció Petrona, El cangrejito:

Se se se seseremayo/ que cangrejito tiene camino pactado/ el cangrejito se se seseramayo/ que cangrejito tiene camino pactado/ yo vine de malagana/ toy aquí no sé por qué/ cantándole a San Antonio en la puerta de Juan Valdés/. Soy Nemesita Cañates la bonita sin peina'/ pa' mi cuerpo no hay azote ni pa' mi cara cachetá/. Yo soy Mercedes Quezadez la muje'e Joaquín Valdes/ lo que hago con las manos lo desbarato con los pies/ la tortolita en su nido la persiguen los gusanos/ como perseguirme a mí la lengua de los cristianos/. Dejala que vaya y venga como todita'se ha ido/ que aquí tiene quevení como la paloma al nido/ dale duro a ese tambo' acabalo de rompé/ que si el dueño preguntare dile que yo te mandé/ Cuando venga Amapolo Ampolo... Ampolo me va a pegá/ parece esta donde Emilita echándole una ayuda/ puerco jabalí déjame pasá/ que tengo a mi madre enferma y la tengo que curá/ me dijiste que era firme como la palma en el centro/ si la palabra fuera firme no le tambaleara el viento/. Cojan recorte mujeres para el día en que yo me muera/ después de mi noeve niche' se acuerden de Rey Herrera. Donde estará la Martínez que la llamo y no responde/ es que se ha ido de esta tierra o se habrá cambiado el nombre/. A mí me llaman la sucia será porque yo no me lavo/ pero me llevo el decir que la concha guarda al palo/ Yo me llamo Carmen Silva y soy Silva De Silva/ aunque silva o no silva, yo siempre Silva será/ se se se seseremayo / que cangrejito tiene camino pactado/.

La familia de dinastía bullerenguera es matriarcal, por lo cual Petrona fue educada y formada a imagen y semejanza de las mujeres mayores, de carácter fuerte pero cariñosas, con valores protectores de su comunidad, pero desconfiadas naturalmente de los foráneos, muy alegres cuando de festejar se trataba, pero serias en su culto religioso; portadoras orgullosas de la herencia cimarrona y de actitud positiva ante la vida, aunque las circunstancias económicas sean difíciles. Su familia como núcleo natural y social, fundamentalmente le brindó el hogar con

los valores, el cariño y la educación necesaria para subsistir, establecer su propia familia y liderar su comunidad.

¿Pero qué pasó con la música en la juventud de Petrona? Lo dijo así sobre la música: “ahí guardaba, mejor dicho, sonora, la música la tenía aquí (toca su cabeza), pero sonora porque yo cuando me empleaba en casa de familia, porque fui empleada doméstica, mientras estaba trabajando en la cocina, me ponía a cantar y a cantar, pero para mí, no para mi público. Estuve trabajando en Cartagena en casa de familia, en Montería ocho años, lavaba, cocinaba, trabajaba, pero no dejaba de cantar. Yo fui bailadora de baile de picó, baile de landa, pero no dejaba de cantar mi bullerengue, eso nació conmigo y yo nací con él. (Manuel García Orozco. ‘Petrona Martínez, la Cantadora que Alegra las Penas’).

Vivió en el barrio Chambacú en Cartagena por los años 60’. Dio a luz 7 hijos: Luis Enrique Díaz (1963), María del Carmen Ureta (1966), Nilda Rosa Llerena (1969), María del Rosario Llerena (1970), Joselina Llerena (1972), Araceli Llerena (1974) y Álvaro Llerena (1976). Su unión con Enrique Llerena devolvió a Petrona al campo y al trabajo con la tierra, por cuanto era Enrique un experto corralero en fincas a lo largo y ancho de los Montes de María, construyendo ranchos, ordeñando, vaqueando, arreglando corrales, en fin, realizando todos los oficios que pudieran surgir en una finca costeña.

Petrona en su incursión en la composición, descubrió que tenía una capacidad innata para plasmar las historias cotidianas en tonadas pegajosas, lo que marcó la transformación paulatina de repetidora en cantadora, de imitadora en compositora, de soñadora en creadora. Es allí donde crea El niño puerco:

*Ahí viene el niño/ con la niña puerca/ viene corretiando/ quien la correteó?/
se metió en la huerta/ pasó pa’ el chiquero/ta’ sofocoso/ se metió en el
pozo/ se metió en el pozo/ ay, con la niña puerca/ ay con la niña puerca/.*

Llega en 1981 el momento en que Petrona Martínez, quien vivía muy humilde en Arroyo de Lata, sintió cuando escuchó El lobo un bullerengue tradicional y sintió el deseo de cantar y grabar. Así lo dijo: “Estaba sentada escuchando radio y oí la canción esa de Irene, y yo me quedé

pensando El lobo, yo la conocía por mi abuela, pero bueno como cada quien compone, dije yo, ella cantó su lobo. Dije, carajo, pero si yo sé cantar, los tengo de mi abuela, porque no puedo ir a la emisora, a cantar unos discos que salgan por la radio, si son de mi abuela -dijo Enrique- Ya va con la terquedad- dije: Fíjate, Irene cómo está cantando. Yo creía que ella estaba en la emisora, no que uno grababa el disco para que saliera. Ahí quedé con mi espinita.

Pero en su vida particular, su esposo Enrique Llerena con la plata que recibió como liquidación por su trabajo en Arroyo de Lata, compró en la vereda de Palenquito, corregimiento de Malagana, municipio de Mahates y allí Petrona para ayudar, empezó a sacar arena del arroyo, para vender a las construcciones.

“Cuando yo vivía en finca, los sábados que a mi marido le pagaban iba al pueblo a comprar arroz, café, azúcar, todo al por mayor, pa’ ponermele a mis hijos. Ya en Palenquito él no tenía sueldo, la platica se la metimos a la tierrita y el material, pa’ parar la casa, nos quedamos sin nada. Me sentía como asfixiada... comenzamos con las hijas a sacar la arena con las manos. Un vecino me prestó una pala y el primer viajecito lo vendimos por 300 pesos. Cogía la plata y la guardé, cuando vino el marido mío -Ajá y eso? - Le dije: ya entró la primera volqueta, alegre, una que le decían La bandera. Ya estoy esperando pa’ ver, porque no sé si vienen a devolverme la arena. Creía que era como cuando uno vende un puerco, que hay que esperar a que lo maten, porque si sale con viruela, se lo viene a devolver -el vecino me dice- no señora, con la arena en la volqueta ya, esa plata es suya. Entonces ahí mismo al pueblo a comprar con la platica pa’ cocinar. Ahí compone La vida vale la pena:

Cuando vení a Palenquito/ yo vi la vida en un hoyo/ me dediqué con mis hijos/ a sacá arena del arroyo/ oye Niña la vida vale la pena/. Coge la pala en la mano y vamos a sacá la arena/ CésarJiménez ya la creciente bajó/ vamos a sacá la arena pa ganarnos pa’ el arroz/ Amín Martínez la vida vale la pena/ cogé la pala en la mano y vamos a sacá la arena/. Pedro la Cruz, ya la creciente bajó/ vamos a sacá la arena pa gananos pa’ el arroz/. Montamos un viajecito/ tenemos el día ganado/ nos ganamos pa’la yuca/ pa’la carne y el pescado/ Julio Pajares la vida vale la pena/ cogé la pala en la mano y vamos a sacá la arena/ Ay, Luis Ramírez ya la creciente bajó/ vamos a sacá la arena pa’ gananos

pal' arroz/ óyeme, Gloria la vida vale la pena/ coge la pala en la mano y vamos a sacá la arena/ Óyeme Chamy, ya la creciente bajó/ vamos a sacá la arena pa gananos pal' arroz/ en el barrio Palenquito/ todos somos compañeros/ y vivimos del arroyo/ nosotros los areneros/ óyeme Enrique, la vida vale la pena/ cogé la pala en mano y vamos a sacá la arena/ vamos mis hijos ya la creciente bajó/ Vamos a sacá la arena para gananos pa' el arroz/ Oye Librada, la vida vale la pena/ cogé la pala en mano y vamos a sacá la arena/ Ay Petronita, la arena me va a matá/ Y me duele la cintura que no puedo caminá/ Oye Colombia, Petrona pide la paz/ y me duela la cinturita que no puedo caminá/ Ay Petronita la arena me va a matá/ ya me duele la cinturita que no puedo caminá/.



Así como a Totó la Momposina le dedicamos una mención especial en nuestro libro 'Recordemos la Música Isleña y Caribeña' y también en artículo que nos publicó la revista Imágenes de la Opinión de Cúcuta, destacamos ahora a Petrona Martínez, la nacida en San Cayetano, Bolívar, el 27 de enero de 1938, como heredera de una rica tradición musical. Desde niña vivió inmersa en el folclor de origen africano, oyendo los cantos de su abuela y sus tías, quienes la criaron luego que su madre enfermara. Aprendió a cantar bullerengue, danza musical campesina proveniente del África, con sabor del Caribe.

Ha tenido nominación a los premios Grammy Latino en 2002 con BONITO CANTO QUE CANTA y en 2010 con LAS PENAS ALEGRES,

habiendo grabado como solista 6 discos Larga Duración y llevado por todo el mundo la música tradicional colombiana.

Petrona Martínez se alegra de dar a conocer la música de origen africano de su tierra, buscando mantener viva su tradición. El tambor alegre, la tambora, la gaita, maracas y totumos, el llamador y los coros, son parte de su grupo musical en el cual nuevos miembros de la familia participan ahora.

Ha apoyado mediante recitales los derechos de la mujer trabajadora, recordando su origen humilde de mujer campesina y sus manos dedicadas a la labranza, vestida de blusa blanca y polleras de flores, sentada en su mecedora, canta como siempre lo ha hecho, aunque ahora caliente su voz con sopas caseras en vez del ron de antes. Canta por la alegría y por la tristeza, como el Rama de tamarindo o en la canción dedicada a Luis Enrique, su hijo fallecido antes tiempo, con la que cierra sus conciertos (enciclopedia.banrepcultural.org). Es llamada la reina del bullerengue.

En 2015, Petrona ganó el Premio Nacional de Vida y Obra, estímulo que entrega el Ministerio de Cultura de Colombia, que representa el máximo reconocimiento a aquellos ciudadanos que a lo largo de la vida han contribuido de manera significativa, al enriquecimiento de los valores artísticos y culturales de la nación (radionacional.co).

El 14 de mayo de 2017 fue internada en la unidad de cuidados intensivos de la clínica Bocagrande, a los 78 años de edad, cuando sufrió una aparente isquemia cerebral. Lamentablemente, la enfermedad que narramos, obligó a Petrona a retirarse del canto.

Discografía: a) PETRONA MARTÍNEZ Y LOS TAMBORES DE MALAGANA. Felito Records; b) LE BULLERENGUE 1988. Ocora France; c) LA VIDA VALE LA PENA. Sello independiente. 1999.; d) BONITO QUE CANTA. Sello MTM yard. 2002; e) MI TAMBOLERO. Sello MTM Velyeba. 2003; f) LAS PENAS ALEGRES. Sello Chaco World Music. 2010; g) PETRÓNICA. PETRONA MARTÍNEZ. Electronic Suit. Vol I. Sello Chaco World Music. 2015.

Etelvina Maldonado. “Mi nombre es Etelvina Maldonado de La Hoz,

cantante y compositora de bullerengue. Nací en Santa Ana, Bolívar el 26 de abril de 1935. Santa Ana es un pueblo con el mar enfrente y queda en la isla de Barú. De mi infancia recuerdo los baños en la playa y el respeto por los mayores, porque antes se respetaba en mi pueblo. Las casas eran de madera -de palito que llamaban- el techo era de palma.

Comencé a cantar desde muy pelaíta, pero cantaba boleros, rancheras y tango, pero cuando fui creciendo vi que a mis padres y a mi familia le gustaba era el bullerengue, entonces fui abandonando el bolero, las rancheras y los tangos y me metí de lleno en lo mío. Recuerdo que mi mamá se iba para el bullerengue y nosotros nos quedábamos en la casa, entonces cuando sabíamos que estaba allá le hacíamos huecos a las casitas y nos salíamos y nos íbamos pa' donde estaba, ella cantaba bullerengue. Mi mamá se llamaba Pacha de La Hoz Cardales y era cantadora. Así, que comencé a ponerle amor al bullerengue desde muy temprano, en mi propio pueblo (ensuncho.blogspot.com).

Etelvina falleció a los 74 años en el hospital del barrio Pozón de Cartagena por insuficiencia respiratoria, el 26 de enero de 2010, siendo llevada a un hospital de mayor nivel, pero ya había muerto. Su padre era Pedro Maldonado.

Martina Camargo. Nació el 11 de marzo de 1961 en San Martín de Loba, Bolívar. Nada mejor que transcribir la nota que Guillermo Carbó Ronderos, hizo para el CD AIRES DE SAN MARTÍN: Martina Camargo, hija de estas hermosas tierras de Loba, es tal vez una de las más reconocidas cantaoras de Tambora y con mayor proyección que existen actualmente en Colombia, no sólo por ser portadora de una centenaria tradición, sino particularmente por su talento y por su voz. Su herencia musical la ha recibido de sus padres. Don Cayetano Camargo Urrutia, su papá (San Martín de Loba 1908-1997), es una de las figuras más emblemáticas e importantes en la historia de la tambora de su pueblo. En los años 50' reinició su vida en San Martín, después de vivir durante largo tiempo en Cantagallo (Bolívar) donde bailó y cantó en muchísimas Tamboras, costumbre que lo acompañaría toda su vida. En 1948 fue desplazado de allí por la violencia, debiendo abandonar tierra y familia. Don Cayetano Camargo, campesino agricultor, fue único hijo varón y el menor entre cinco hermanas, Serafina, la mayor, gran bailadora y cantadora y quien finalmente lo crió -sería la madre de Aminta

Marín, Reina de la Tambora por muchos años en San Martín. Como buen lobano, Don Cayetano fue un hombre culto, poeta y compositor.

Martina acostumbraba a escribir y recitar poemas, además de componer versos para la Tambora: La mina de los lobanos, por ejemplo, es una de las composiciones que se pueden apreciar. La mamá de Martina, doña Ubaldina Centeno (San Martín de Loba 1906-2005), se dedicó a cantar en la iglesia y su bisabuela Nicolasa Puerta, era cantadora y bailadora, como también su tío abuelo Juan Centeno, quien con destreza ejecutaba la tambora. Martina Camargo es entonces heredera de la inmensa riqueza musical de sus ancestros, protagonista de la Tambora de su pueblo.

Su voz -la cual ya se puede apreciar en sus distintas producciones discográficas de los últimos años (CD-TAMBORA, BAILE CANTADO EN COLOMBIA. Alé Kuma. Cantaoras -Palabra que crea controversia con CANTADORA-), es ligera y se proyecta con gran fuerza. Su canto, de aire juvenil, emerge en forma pausada, fina y elegante. La melodía aparece en tono claro, timbre algo brillante, sin adornos, con muy poco vibrato y ningún maquillaje. Martina canta tambora, berroche o guacherna. Con facilidad de movimiento se desliza entre los sonidos y se siente la naturalidad con que musicaliza versos de mucha picardía, provenientes de la imaginación de algún anónimo compositor o a veces, también producto de la improvisación. Su entonación es acertada, su ritmo de fino sentido. Martina canta desde lo más profundo de su alma, extrayendo la esencia y el sentimiento de sus orígenes”

Eulalia González. Mujer negra, calificada como una de las grandes exponentes del bullerengue, quien murió luego de cumplir los 90 años. Se le llamaba la ‘Yaya’, en el mundo de la música, escribió buena parte de historia del bullerengue.

Para los siguientes bailes de la Tambora, utilizaremos como fuente a Álvaro Rojano Osorio, en su libro ‘La Tambora Viva. Música de la Depresión Momposina’. Editorial La Iguana Ciega. Barranquilla. 2013

El chandé

Este baile o aire musical se encuentra entronizado en la población de

Gamarra, Cesar. Tanto es así que agrupaciones de otras zonas de la depresión momposina, dicen desconocer en sus ancestros este aire. Para unos se trata de la misma guacherna con otra denominación. Para otros es el llamado **garabato** del Carnaval de Barranquilla.

Los mambacos hacen una serie de llamados, desde el lomo de madera del tal tambor y son respondidos en el bombo del cuero.

Canciones populares como Te olvidé de Antonio Peñaloza y la Sonora Curro, El torito, igualmente Danza de carnaval y Adiós fulana, grabada de Totó la Momposina y Joe Arroyo, todas del mismo compositor, han sido reconocidas como otros aires (garabato).

Conceptos del origen:

“El chandé es un ritmo y una danza con grandes raíces africanas, que tiene como patrón musical a la Madre Cumbia, tal como a su vez, lo tienen la mayoría de los ritmos de la costa Atlántica. Es un ritmo cuya esencia se encuentra en la percusión, la cual se acompaña de palmo-teos y coplas. Para algunos, es un baile cantado, como se ha dicho por otros autores, cuyo origen se encuentran en los rituales sacro-mágicos y funerarios de los negros africanos, que, con el tiempo y en virtud de los cambios culturales y el consiguiente sincretismo, fue perdiendo su carácter mítico hasta llegar a ser lo que es, un canto y un baile cuyo objetivo primordial es la diversión. También es considerado un ritmo orillero, rural que recibe diversas denominaciones de acuerdo con el énfasis que le da el tamborero y con la región donde se ejecute.

El chandé ritmo de carnavales. Las raíces del origen del carnaval en la costa hay que rastrearlas tanto en la tradición europea traída por los españoles, como en el aporte zambaje cultural de los negros, quienes contribuyeron con sus tambores, sus ritmos, sus danzas, sus máscaras de madera pintadas y la organización de sus cabildos con su remedo y mascarada, y los indios, los cuales aportaron su caña de millo y sus gaitas, a la vez que sus danzas alusivas a lo terrígeno.

De esta forma, en el ambiente rural, surgieron matices festivos para desembarcar finalmente en lo que hoy es el Carnaval de Barranquilla”. (González Salsamania).

Se remonta a la formación de la cultura triétnica, donde el indígena, el español y el negro se fusionaron con sus costumbres para dar origen a un ritmo musical. El sociólogo Sinning dice: “Es baile sintético desde el punto de vista cultural, porque la tambora, el macho o tambor es el recuerdo del palo ahuecado que tocaban en el pasado los aborígenes ribereños, es el guache, ese mismo pasado y ese nuevo tambor, ya no de palo solo sino con cuero de animal, el que el negro trajo de la lejana África para asimilarse.

El periódico El Pilón señala: “Es un aire musical folclórico originario de la costa Atlántica colombiana. Es un ritmo alegre y festivo que hace parte de la idiosincrasia costeña y de los carnavales. Proviene de la fusión de ritmos indígenas con la música negra africana y se ejecuta con una tambora, un tambor alegre, un tambor llamador, maracas, flautas de millo o gaitas, acompañados por las palmas de los bailarines. Al ser interpretado por una orquesta, la tambora sería reemplazada por un timbal o paila o una batería, y los otros tambores por congas.

El chandé es un ritmo de cortejo y no importa la manera del cortejo, si no la forma en la que se demuestre (Historia del Chandé). Pero para Rojano Osorio, afamado escritor y folclorólogo, es un aire que se encuentra entronizado en la población de Gamarra (Cesar).

Algunas agrupaciones de otras zonas de la depresión momposina dicen desconocer su sitio de origen. Para algunos se trata de la misma guacherna, con otra denominación; para otros es el llamado aire de garabato del Carnaval de Barranquilla. En lo básico, los mambacos hacen una serie de llamados, desde el lomo de madera del tambor y en forma antifonal, son respondidos en el bombo del cuero.

Las modalidades del chandé para Otilia Ramos y Cecilia Abuabara, del grupo de chandé de Gamarra son: El brincao, el paseo y el jaleao. Pero aclaran que las diferencias son tan sutiles que solo las personas y tamboreros que conocen los ancestros de estos bailes, descifran la identidad de cada uno de esos toques.

Con nostalgia, Diógenes Pino hace el siguiente comentario al respecto: “En el aspecto de la danza el chandé está distorsionado. En la observación de diversos grupos en los poblados del río Magdalena, notamos

grandes diferencias respecto al baile. En muchos pueblos desapareció el chandé y en otros, pocos ancianos lo bailan, por lo cual es difícil recabar material auténtico sobre este aire de tambora. La ejecución del instrumento es como la del garabato o danza de la muerte, del Carnaval de Barranquilla.

En el mismo sentido, Alberto González dice: “Yo averigüé por ahí, cómo era el golpe del chandé. Y también vi una grabación que habla de Josecito y dice chandé, entonces me puse a escuchar esa grabación”. “Era un disco de Josecito, El borrachón, decía que era chandé. Encontré ese LP y dije: “Vea, aquí está un chandé y lo escuchamos”.

Surge, según es.calameo.com, en las riveras del río Magdalena, El Banco, Guamal, Pijiño, El Carmen, Río Viejo Bolívar, Barrancabermeja y otros. Se ha desarrollado a lo largo y ancho de Colombia, específicamente en la zona del Caribe y en los distintos puertos de enclave comerciales de río y mar. Y son esas polleras anchas españolas las que moldean esos hermosos cuerpos mestizos o mulatos, para configurar una danza o canto virtual de vida cotidiana, donde lo más simple se vuelve poesía, para ser acompañado de tambores.

El chandé tiene elementos de las tres razas: negra indígena y blanca, las cuales se pueden palpar claramente en su conformación. Partiendo de la misma estructura de los instrumentos, el palo ahuecado sin parche, ya era utilizado por los indígenas para darle ritmo a sus danzas y comunicarse entre ellos. Con la llegada de los negros se trae un elemento más: el parche de cuero, formando el actual instrumento musical: el tambor o la tambora. El vestido del chandé es totalmente español: las faldas anchas y largas, y las flores que sirven de adorno en sus largas cabelleras. El baile es indígena y tiene similitud con la mayoría de danzas indígenas. Por ejemplo, la danza de los indios chimilas, que habitaron gran parte de la ribera del río Magdalena.

El grupo de chandé e individuos reunidos, ocasionalmente recorren el pueblo de casa en casa, para solicitar colaboración para continuar con su parranda. Esta colaboración es pedida por medio de versos compuestos para la ocasión. (Felipe Suárez Baeza).

Existe una fundación denominada La Fundación para el Desarrollo

Cultural de la Ribera del Magdalena. El Chandé, que hace parte de las diferentes agrupaciones folclóricas del departamento del Cesar, que vive trabajando para que los bailes cantaos y de las tradiciones orales, que dejaron en alto el nombre de los pueblos que hacen parte de la depresión momposina, esté siempre presente. Trabajan en proyectos investigativos para su difusión en los municipios de Chimichagua, Tamalameque y El Paso.

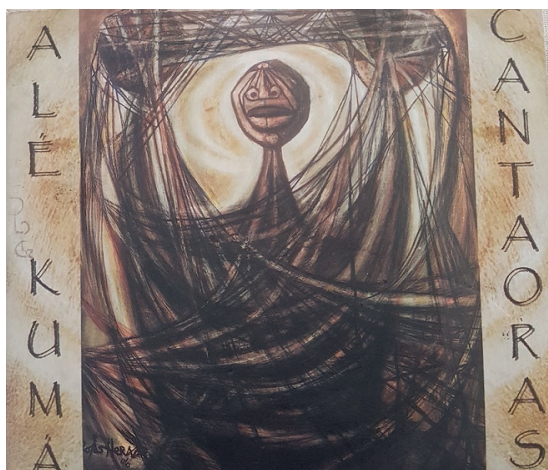
Como sus máximos exponentes del chandé se señala: Los Gaiteros de San Jacinto, Totó la Momposina, Emilia Herrera, Irene Martínez, Joe Arroyo, José Antonio Cañas y Los Leones de la Playa.

Quien lo sabe baila. Joe Arroyo. *Ay!!! Furia e'tambores del chandé/ trasnochado en la mesa del Estanco Grande/ ya se observan sudorosas las caderas de mujer/ ay; me recuerdan los amores del estanco grande. Quien los sabe lo baila/ quien lo sabe lo baila/ quien lo sabe lo baila/ quien lo sabe lo baila/ quien lo sabe lo baila/ quien lo sabe lo baila/ quien lo sabe lo baila/ Amanecí otra vez/ en la loma de Belén/ y se escuchan los pregones del chande/ Ay!!! del chandé/ negro chandé/ amanecí en la taberna de Senem/ se ven las huellas sutiles de mil pies/ la bruma dulce lleva el ritmo del chandé/ Ay!!! del chandé/ negro chandé/ quien lo sabe baila/ quien lo sabe baila/, quien lo sabe baila/ quien lo sabe baila/ quien lo sabe baila/quien lo sabe baila/ quien lo sabe baila/ quien lo sabe baila/. Ay!!!/Furia e'tambores del chandé/ trasnochado en la mesa del Estanco Grande/ ya se observan sudorosas las caderas de mujer/ Ay!!! Me recuerdan los amores del Estanco Grande/ quien lo sabe bailar baila/ quien lo sabe bailar/ quien lo sabe bailar/ quien lo sabe bailar/ quien lo sabe bailar/quien lo sabe bailar/ quien lo sabe bailar/quien lo sabe bailar/.*

Trato. Joe Arroyo. *Ajuaaa.. de Colombia mi chandé/ trato, trato, que ya me tiene convertido en garabato/ cada noche agazapado como un gato buscando siempre un bocato y no consigo otra mujer, mujer/ eso que fue/. Si yo te di todo lo que te ofrecí/ con frenesí yo hago lo que sea por ti/ tan solo quiero un poquitico de ti/ mas no es así, nada pa'mi/ ay ay aya ay/. Jui jui..ajuaa jui/ Tus caricias no me gustan, tu boca me sabe a curuca, tus besos no tienen azúcar, tu aliento me asusta ya me vuelvo loco/ mejor vete para otra cama a abrazar la almohada mi pequeño mozo/ que trato y trato/ que ingrato y cual/ me lleva en brazos de la otra*

mujer/ que tratooo/. Trato, trato/ que ingrato que ya me tiene convertido en garabato/ cada noche agazapado como un gato buscando siempre un bocato y no consigo otra mujer/ mujer, eso que fue/ Si yo te di todo lo que te ofrecí/ con frenesí yo hago lo que sea por ti/ tan solo quiero un poquitico de mí/ más no es así, nada pa'mi/ que trato ingrato.... Que trato cruel/ me echan en brazos de la otra mujer/ fue el trato/. Tus caricias no me gustan, tu boca me sabe a curuca, tus besos no tienen azúcar, tu aliento me asusta, ya me vuelvo loco/ mejor vete para otra cama a abrazar la almohada mi pequeño mozo/ que trato y trato/ que ingrato y cual/ me lleva en brazos de la otra mujer/ que tratooo/.

En esas dos canciones al escucharlas podremos oír el baile de chandé y los comentarios que hemos hecho sobre el ritmo.



La guacherna

Para algunos, la guacherna, antes que un ritmo, es una celebración nocturna con música; para otros, es un aire musical con unas características definidas.

Diógenes Pino dice que es un “aire más alegre, donde los mambacos golpean primero el cuero y después la madera, subiendo ambos palos a golpear cuero y madera.

Una canción típica es La zaragozana. Pero más famosa es la celebración nocturna que desde 1974 se implementó en el Carnaval de Barran-

quilla. Según sus creadores, se inspiraron en las congas de Santiago de Cuba y llegó vía el barrio Abajo, cerca del río en Barranquilla, donde nació Estercita Forero. Recordemos que su autor es Antonio Peñaloza.

Las modalidades de la guacherna, las clasifica la cantadora Otilia Ramos, como lenta, rápida y alegre. Pero todo indica que la guacherna es un jolgorio nocturno de recorrido, en que el ritmo, para efectos del recorrido, se acelera de forma notable.

El berroche

Este ritmo es también conocido como **pereque**, siendo considerado como el aire más festivo de las Tamboras. El berroche es también incorporado a los aires de tambora golpiá y alegre. Después de la parte estructural llamada abozao, gozao, boza, igual que en la banda de porro, el ritmo se convierte, desemboca rítmicamente en berroche.

Existe una canción que es una ronda infantil, que fue adaptada por Martina Camargo en una variante de la Tambora, conocida en la región de Loba como Tambora berroche y que podemos encontrar en el CD titulado Alé Kumá. Cantaoras.

Quien cortó la enea?/ Rita en su vereá/ quien cortó los lazos?/ Martina con Anicasio/ quien cortó la iraca/ Teresa con Anastasia/ Ay menea, calabazo/ sangumite/ a medio lao/ bocarriba/ bocabajo/ recostate/ agachate/ agachate/ volvé a parate.

También Pan de Caracas, como ronda tradicional que lo interpreta Martina Camargo, en su CD AIRES DE SAN MARTÍN. MÚSICA DE LAS RIBERAS DEL RÍO MAGDALENA.

Ña María, ño José/ en su amaquita se quiere mesé Ay! Cómo se pila el pan de Caracas/ pan de Caracas, pan de Caracas/. Ay! Cómo se muele el pan de Caracas/ ay! Cómo se amasa el pan de Caracas/ ay! Cómo se come el pan de Caracas/ ay! Cómo se goza el pan de Caracas/ ay! Cómo se amasa el pan de Carcas/. Que comiste vos?/ Abuelita/ sopita de arroz/ revuelta con que?/ con platano asao/ Tiéndeme la esterita/ al punto'e la mañanita/ tiéndeme el colchón/ al punto de la oración/ tiéndeme la almohada al punto'e la madrugada/.

Los brincaos

Los brincaos se definen de la siguiente manera: Antes que un aire rítmico, es un juego a base de voz y coros, únicamente. Absolutamente desconocido en otros pueblos de la depresión momposina, es popular en Arenal, en el departamento de Bolívar y está asociado a juegos y rondas infantiles.

Se decía que hace muchos años, la gente del pueblo de Arenal se divertía con los cantos brincaos, juegos tradicionales en los cuales podían participar todas las personas que quisieran, sin importar su edad.

Cada juego tenía su canto y muchos consistían en una larga fila detrás de una persona que hacía las veces de líder y llevaba el ritmo de la canción. Tomadas de la mano, iban cantando mientras recorrían la calle de la localidad. Al pasar delante de una casa o encontrarse con alguien, invitaban a la cola.

Otros aires

El pajarito es un aire muy conocido en la zona del Canal del Dique. Por lo general, los músicos lo utilizan cuando amanece con la expresión “vámonos de pajarito”.

En la zona de la depresión momposina, el pajarito es una celebración de vecindad, en la que se saca a la puerta, un árbol seco que tiene un nido en el centro, donde se va depositando el dinero que se requiere, para el jolgorio musical de la Tambora.

Igual ocurre con la guacherna, que en algunas partes es una celebración musical de carácter nocturno, como lo habíamos manifestado.

Existen aires conocidos por algunos integrantes de las Tamboras, pero no tienen la amplia difusión de los otros, debido quizá a la clasificación adoptada en tal sentido por los festivales en torno a solo cuatro aires. Para otros, algunos de estos aires son muy parecidos y por efectos de regionalización o costumbres, les cambian su denominación. Así ocurre con los aires de **zambapalo** y la **Tambora samaria**.

Finalmente, el llamado toque **garabato** se confunde nominalmente con el chandé, aunque son dos aires diferentes, ubicados en zonas geográficas distintas, están unidos por el cordón umbilical del río Magdalena.

Como mencionamos anteriormente, hasta aquí, utilizamos como fuente a Álvaro Rojano Osorio, en su libro 'La Tambora Viva. Música de la Depresión Momposina'. Editorial La Iguana Ciega. Barranquilla. 2013.

Son de negro

Tomamos ahora como fuente el artículo de Manuel Antonio Pérez Herrera, profesor de la Universidad del Norte en Barranquilla titulado 'Son de Negro'. Revista Credencial. Octubre 2020. Es una danza de carácter guerrero-callejera que se compone de varias cuadrillas de negros danzantes que ritualizan y recrean los espacios de convivencia de las antiguas tribus guerreras del Congo en el África. Su nombre es son de negros congolés.

Son resultantes de la actividad de los cabildos negros cartageneros, que dieron lugar más tarde a los palenques, asentados desde tiempos remotos en la depresión del Canal del Dique en el bajo Magdalena. Están reconocidos como uno de los mayores aportes culturales de Cartagena de Indias.

Con esas danzas las comunidades negras coloniales, realizaban sus ceremonias en los festejos de cabildos en Cartagena el 11 de noviembre, la Natividad del Niño Dios y la Virgen de la Candelaria el 2 de febrero. También se celebraban en la lectura del bando del carnaval de los pueblos del río Magdalena.

Como se establecieron muchos palenques en la zona del Canal del Dique y el bajo Magdalena en el siglo XVIII, entre los cuales podemos destacar El Limón, Sanaguare, San Benito de las Palomas, Matudere y Santa Cruz. Toda la zona es influenciada con el legado histórico que se gestó, "por el proceso de interculturalidad que se gestó, desde la época de la colonia, para concebir la mixtura cultural ancestral indígena africana y andaluz.

En la danza que hace honor al hombre negro, estos se enorgullecen al mostrar el torso semidesnudo, untado con polvos mineral de color

negro intenso y mezclado con aceite casero, adornado además con collares elaborados artesanalmente. En la puesta de escena se enarbola una bandera de color rojo (que significa libertad), agitada por el capitán, con bailes y versos que se cantan, trazando figuras que se enmarcan en el juego de Son de negro, el cual consiste en un ritual de defensa y guerra, con robo de bandera y amoríos con bailes satíricos, exóticos y de galantería.

Dice nuestra fuente: Se crean figuras en forma de círculos, paraguas, trenzas entrelazadas de manos, caracoles intercalados con saltos de júbilo y amagues intimidatorios, entre otros. Los músicos visten con camisas de colores vivos, pantalones negros o blancos, sombreros campesinos adornados con papeles de múltiples colores y con abarcas. Las mujeres lucen polleras estampadas o de flores, calzan sandalias campesinas y en el cabello lucen cayenas o “arreatamachos”.

El grupo musical está compuesto por el tambor alegre, tambor llamador, tambora-bombo, guacharaca del palo de corozo, maracas, tablitas o claves, voces solistas y coros.

Dicen los historiadores que esta actividad comenzó en 1920 en el municipio de Santa Lucía y era integrado por un grupo de campesinos y pescadores, en su mayoría pertenecientes a núcleos familiares de la localidad.

Debemos señalar, que, en esas contiendas, el grupo que ganaba en el robo de las banderas y en la coronación de la reina, imponía penas a los perdedores en la llamada varasanta, proveniente de un árbol que se plantaba al frente de los salones burreros, como se llamaba a los sitios de diversión que se establecían en las celebridades.

El mapalé

Fue introducido en tiempos pretéritos a lo largo de las orillas del río Magdalena por pescadores de un teleósteo (pez) llamado mapalé. En sus orígenes fue una danza de labor ejecutada en las noches y amenizada con toques de tambores yamaró y quitambre, las palmas de la mano y el canto. La coreografía mantiene rasgos de su esencia africana en el vestido, en la presencia del machete, instrumento de trabajo utilizado para el

procesamiento del pescado. Es un baile afrocolombiano que surgió en la costa del Caribe colombiana, gracias a la influencia cultural de los esclavos africanos traficados durante la conquista de América.

Se le ha llamado el ritmo del frenesí y hasta de brujería, “que logra que los bailarines se vayan sintiendo atraídos por algo inexplicable, que parecía salir de los golpes del tambor o el agudo sonido de una caña, hasta hacerlos caer lentamente hablando, en un desenfreno de pasión”. (La bandola en Colombia. 10 agosto 2010). Luego se produjo una transformación de su temática, con carácter sexual. Se escribe el mapalé en compás 6x8.

Para Javier Ocampo López en su obra ‘Música y Folclor de Colombia’. Plaza & Janes editores. 1976, “El mapalé, según las tradiciones es una danza de origen africano, introducida por los negros esclavos a las orillas del Magdalena. Una danza con ritmo acelerado, en la cual se presenta un palmoteo constante de los participantes; se baila con pasos cortos y sin descanso”.

El vestuario es sencillo, pero sin embargo por él, se le ha otorgado un carácter sexual al baile. Las mujeres llevan un vestido corto ceñido al cuerpo. Las faldas con volantes y flequillos para lucir el movimiento de las caderas. Las blusas con mangas cortas con volantes y colores vivos. Usan turbantes o flores en la cabeza. En algunas partes, la mujer utiliza una blusa sin mangas amarrada al cuello, dejando al descubierto el torso. Lucen zapatos planos o van descalzas. Los hombres usan pantalones pesqueros, de color blanco y ahora de colores, bayetilla roja y no usan camisa, pero en algunos casos usan camisa blanca arremangada y en la vestimenta del hombre hace un papel clave los colores brillantes y vivos. Tienen la cabeza cubierta con un paño rectangular con colores vivos. En el caso de los hombres que no usan camisa, se colocan un collar grande que cubre gran parte de su pecho.

Es una danza de pareja suelta. Se baila con pasos cortos, ritmo acelerado y palmoteo constante de los bailarines. Las rutinas se inician con la formación de dos filas individuales, una en frente de la otra, de hombre y mujeres para efectuar avances hacia adelante y hacia atrás. (Diccionario sensagent).

La creencia por su ritmo, indica que proviene de un festival por la abun-

dancia de un pez, sonido que va creciendo. En los tiempos de esclavitud, la liberación la daba la danza, el cabello daba la ruta hacia el palenque y el sonido del tambor daba inicio a la huida.

En el siglo XX se bailó por primera vez el mapalé en el carnaval de Barranquilla. “Su aparición se convirtió en permanencia y llegó a ser huella indeleble en la fiesta de Currumbá. Más que una forma de bailar, mapalé es una fortaleza de ángeles negros, que expresan un pasado que no se olvida y releva un entusiasmo por la claridad que se anhela para el futuro. Es un motor natural, capaz de confirmar que la real belleza consiste en lo que dicen las almas a través de las formas”. Wilhem Garavito Maldonado. ADN. Barranquilla, citado por Karen Vanessa Quinche Santamaría. Universidad Central de Colombia.

El conjunto o ensamble musical consta de tambor alegre, tambor llamador, guache o maracas y tambora. El tambor llamador lleva un ritmo acelerado y significativo (enciclopediacultural.com).

En FILBO 2019, Revuelta Editorial, presentó Contagio, de Juan Francisco García, “un homenaje sensorial y poético del mapalé, para rescatar una historia colombiana, traerla al presente y construir memoria en torno a ella”.

Lo que nació en épocas de la colonia a orillas del mar, cuando los esclavos remedaban al pez mapalé fuera del agua, es también el relato de San Pedro Claver, el santo protector de los esclavos que prohibía este baile por ser una expresión del diablo.

Intérpretes importantes: Totó la Momposina, Petrona Martínez, María Mulata, Lucho Bermúdez, Checo Acosta, María Rivas, entre otros.

Canciones: Prende la vela, El mapalé, Rama e'tamarindo, Mapalé sabroso.

Formación de los palenques

Antes de continuar con los ritmos y bailes vamos a hablar de los palenques donde brotaron muchas de estas expresiones musicales. Durante más de dos siglos, Cartagena de Indias fue el principal puerto de la tra-

ta de esclavos en el Caribe, como ellos no se acogieron al tratamiento que les daban, propiciaron la huida hacia lugares donde no estaban al alcance de sus amos.

Muchos esclavos negros no se resignaron a su nueva condición social y huyeron a los montes que rodeaban las nacientes ciudades del continente americano. Pronto estos cimarrones lograron agruparse formando poblaciones furtivas que en Cuba y Colombia se conocieron como palenques, quilombos en Brasil, cumbés en Venezuela.

Los primeros pobladores con estas características que se asentaron en las cercanías de Cartagena de Indias fueron La Ramada y La Matuna. Más adelante algunas de los esclavos que huyeron de la ciudad, tomaron las costas surorientales de Sotaviento llegando hasta Berrugas y San Antero.

Por su parte, los cimarrones que escaparon de las minas ubicadas en la gobernación de Antioquia, se agruparon en los palenques de Lorenzana, Guamal y Uré, actual departamento de Córdoba.

Los palenques entablaron comunicación entre sí y formaron ejércitos para resistir la arremetida de los españoles, bajo el liderazgo de guerreros legendarios como Benkos Bioho y Domingo Criollo. La guerra de los cimarrones alrededor de Cartagena motivó que el siglo XVII se recordara como el siglo del terror.

Se acercaba la paz y se aceptaba la estructura social y política del palenque, con la condición de que allí no se acogiera a los negros que se fugaban en búsqueda de su protección.

Ya cuando finalizaba el siglo XVIII, y teniendo como consecuencia las ideas libertarias y de derechos humanos que por esos días se conocían y tenían en cuenta en Europa y América, por el cual, la trata de esclavos se empezaba a considerar reprochable. En Colombia se abolió la esclavitud de manera definitiva en 1851, pero a pesar de ello, la mayoría de los palenques se mantuvieron aislados. Ese aislamiento ayudó a que se pudieran conservar la lengua, la organización social y las manifestaciones folclóricas propias de esas comunidades.

Solo a principios del siglo XX, el auge de los cultivos de banano y de caña que se presentó en el Caribe, requirió la mano de obra de brazos fuertes para que se vincularan a las plantaciones y a los ingenios de la industria azucarera, que permitió que los palenques tuvieran una relación más cercana a su entorno. Para las comunicaciones entre los pueblos llamados cimarrones, se construyeron carreteras y trochas, que hicieron los empresarios del azúcar y el banano. Esto permitió una circulación de mano de obra en las épocas de cosecha y el desplazamiento hacia el sur de los habitantes del Caribe, buscando tierras para sus cultivos de quina y tagua.



Así existió un estrecho vínculo entre las comunidades negras que estaban dispersas entre San Basilio de Palenque, María la Baja, San Pablo, Mahates, en el Canal del Dique, Barú, Bocachica, La Boquilla y Pasacaballos en la Bahía de Cartagena, Turbo, Necoclí, Mulatos, San Juan, Arboletes, Puerto Escondido, Moñitos y San Bernardo del Viento en las cercanías del Golfo de Urabá.

Pasamos también a la consideración de aceptación de costumbres o aprovechamiento de situaciones de las costumbres de los nativos, para que pudieran los negros verse favorecidos en cuanto a poder practicar sus costumbres y sus ritos religiosos que traían de su nativa África y que después de sufrir persecuciones por sus conquistadores, estaban en el momento inicial de lograr hacer suyas las conquistas a las cuales tenían derecho.

Cuando el aislamiento de los palenques dejó de ser radical, los pueblos afrodescendientes generaron un proceso de sincretismo de sus celebraciones con las cuales estaban ligados a santoral católico. Entre éstas, se destacan las fiestas de San Pedro y San Pablo (24 y 29 de junio), de la Inmaculada Concepción de María (8 de diciembre), de La Natividad (25 de diciembre), de Reyes Magos (6 de enero) y, por supuesto, las de la Virgen de la Candelaria (2 de febrero).

Estos bailes cantaos se introdujeron muy pronto dentro de las manifestaciones culturales y en el carácter festivo del nombre del Caribe, mezclándose con algunas músicas vecinas, incorporando instrumentos de origen indígena y generando procesos de transculturación de instrumentos de viento de origen europeo”. (Itinerario de tambores. María Mulata).

En mayo del 2000 en San Basilio de Palenque, el primer pueblo libre de América, en el departamento de Bolívar, queda un pedacito de África, dice la gente de ese sector. Es el símbolo de 500 años de historia y de lucha tenaz de los negros cimarrones contra la esclavitud y el orden colonial. Ese día se grababa el primer disco de “Las Alegres Ambulancias”, las bullerengueras Palenque, viejas legendarias tomadoras de ron que cantan en los velorios y honran la memoria de nuestros ancestros. Sin ellas no podía haber un entierro de verdad, según la propia tradición palenquera. Hacen parte del cabildo Lumbalú que existía desde los tiempos de la colonia y que agrupa los viejos del pueblo en una cofradía religiosa, encargada de organizar los entierros y todo lo que tiene que ver con el culto de los muertos en Palenque. El cabildo es el descendiente directo del estado independiente que regía la vida de los cimarrones palenqueros; era un estado rebelde, guerrero, en una sociedad de resistencia al orden colonial.

En palenque, el cuagro es un grupo de edad que posiblemente se originó en la colonia, como una creación adaptativa a la situación de constante guerrero de los cimarrones.

Los cuagros empiezan a formarse desde la infancia cuando los niños y las niñas salen a jugar en la calle, frente a sus casas. Tiene dos mitades, una femenina y otra masculina. Llegados a la pubertad, los miembros de cada cuagro celebran su bautizo y le dan un nombre al cuagro. Orisa, Flor del Campo o Nailanga por ejemplo. La ceremonia implica la elección

de un jefe masculino y su contraparte femenina, la adopción de emblemas, trajes, adornos y el disfrute de un baile y una comida que festeja el ñame y la yuca que siembran los hombres en el monte y los patos y las gallinas que cuidan las mujeres en el poblado. Una vez establecida la membrecía en un cuagro, esta ha sido definitiva, fuerte y emocional para sus gentes en la vida y en la muerte.

Cada vez que se muere un miembro, la familia del difunto contrata a “Las Alegres Ambulancias”, para que vayan a tocar en el velorio, que dura nueve días con sus noches.

Cuando la persona exhala el último suspiro, las mujeres que se hallan cerca del cadáver inician el rito de los lecos que son lamentos que combinan gritos estentóreos y ulular de voces donde se inserta el nombre del muerto (‘Lumbalú: Ritos de la Muerte en Palenque de San Basilio, Colombia’. Nina S. de Frieddemann. Revista America Negra. Junio 1991. Número 1).

Hoy en día algo se ha modificado la costumbre. Hay un velorio con lumbalú al que se le denomina velorio con tambor y también hay un velorio sin tambor, pero ambos comparten el mismo pensamiento en torno a la muerte, a la transformación del alma-sombra en espíritu y al viaje de éste al plano de las aguas en la visión del cosmo (Fuente citada).

Su líder Graciela Salgado decía: “Le pusimos el nombre “Alegres Ambulancias” porque nosotras somos unas viejas alegres, tomamos ron, cantamos y animamos los entierros a donde sea. El lumbalú es el arte de llorar a los muertos, pa’ que los ancestros estén contentos”.

Las bullarengueras se toman su botella de ron y se ponen a cantar con sus voces tristes y profundas, para que el monte se llene de África una vez más, de esos cantos nostálgicos que bien podrán ser los lamentos de los esclavos cuando atravesaban el mar a bordo de los barcos negros. Es que la primera música en el mundo fue la de “Las Alegres Ambulancias”, el verdadero bullerengue africano, como lo dice José de la Cruz Valdés, quien además afirma resumiendo lo sucedido con la música afrocolombiana: “luego vino la música de vientos y ahora último llegó la música de picó.

Hacen parte del CD COLOMBIA: BATATA, EL LEGADO DEL PALENQUE. ANCESTRO AFRO-COLOMBIANO de MTM.2006, en cuanto a las intervenciones de “Las Alegres Ambulancias”.

Macaco, mata el toro. María de La Luz Valdés ‘La Lu’. Macaco es un pescado pequeño. Esa canción que es una chalupa, fue compuesta por ‘La Lu’, madre de Graciela Salgado, antes mencionada. Sobre ella se dice: Tenía una voz de clarinete, como un instrumento de viento; se tomaba dos o tres tragos y se ponía a cantar, a inventar sus sones. Yo nunca he escuchado a nadie cantar el bullerengue como ella, hombre, La Luz Valdés!. Ella iba a Cartagena todas las semanas, a vender dulces “alegrías” y frutas para los turistas.

Esa canción también fue interpretada por el Gran Joe Arroyo y por la orquesta Batato y la Rumba Palenquera, quien la interpreta en ritmo champeta, con trompetas y guitarras. Lo hizo en memorable voz, en los Estados Unidos.

Hace tres días que no como/ cuatro que no tomo agua aeh/ están bajando del monte, están buscando un viaje de agua, aehh/ Adiós macaco, macaquito/ adiós macaco/ cógelo por el rabo aehh/ toro valiente/.

Otra interpretación que ofrecen es **María muchacha**, un lumbalú tradicional. El lumbalú o “baile de muerto” es la música funeraria por excelencia en Palenque. Con ese bullerengue, Charles King, cantor de champeta, recuerda: “Yo me crié oyendo música lumbalú, desde temprano de la mañana que me levantaba, me iba para el velorio a escuchar a las señoras cómo cantaban, me sentaba y quedaba hipnotizado escuchando lo que ellos hacían: *Chi man kongo chi ma luango, Chi mar i luango de angola, juan gungu me llamo yo, Juan Gungu ya me llamó*, queriendo decir, que alguien venía de África, que había desaparecido, tratando de decir que se estaba reencontrando nuevamente con su tierra al morir. Cuando están despidiendo a un difunto, usan mucho la frase “*elelo, elelo*”, quiere decir “*adiós, adiós*”.

El lumbalú es la religión africana de Palenque; es el culto de los ancestros heredado de los esclavos Kongo. La música nos lleva de vuelta a África, a los pueblos bantues, donde estas tradiciones son todavía muy fuertes. Esa música ha sido inspiradora en Palenque con “Las Estrellas

del Caribe” y en Cartagena con “Son Palenque y Champeta All Ghetto Starts.

Chi ma ri luango. Este es un lumbalú de los más tradicionales y escuchados de la tradición palenquera, recogido por “Las Alegres Ambulancias”.

Chi man nkongo/ chi ma Luango/ chi mar i Luango di Angola e / Huan Gunga me namo yo/ Huan gungú me a de nyama ee/. Yo soy del Congo/ Yo soy de Angola/ Yo soy de Luango Angola/ Juan Gungú me llamo yo/ Juan Gungú me han de llamar/

Chimbumbé. Este un lumbalú tradicional que, dentro de la mitología de Palenque, habla del mojan, un ser misterioso que vive en el fondo del agua, en el arroyo. Existe el mojan macho y mojan hembra. El mojan hembra se transforma en una bella mujer desnuda, que aparece en el río, cautivando a los campesinos y llevándolos a vivir con ella en el fondo del agua. Allí los mantiene cautivos, y les da solamente comida sin sal. Los hijos del mojan se reconocen porque tienen los pies al revés.

María Katalina Luango era una mujer que fue encantada por el mojan, cuando fue a buscar agua en el río. Su familia trato de encontrarla, en vano. De lejos, la gente podía verla sumergida en el agua, desnuda, pero apenas se acercaban, ella desaparecía inmediatamente. Cayó en el encanto pues aceptó un poco de comida que le había ofrecido el mojan y la había llevó al fondo del río a vivir con él.

Cuando moría un miembro de su familia, Katalina venía al entierro, lloraba y cantaba, como cualquier mujer normal, hasta la media noche cuando se volvía a ir.

Cada vez que iba a un velorio, ella cantaba el mismo lumbalú, Chimbumbé.

Pacho Simanca. José Valdés Simanca. Era uno de los miembros más importantes del cabildo Lumbalú, y una de las glorias de la música palenquera. En los años 20 del siglo XX, aprendió a tocar la marímbula y participó en la creación del primer sexteto de Palenque, el sexteto

Habanero. El popular Simancongo dejó muchas composiciones, pero especialmente este baile de muerto que compuso para el día de su entierro:

Pacho Simanca no me llores/ arroro mamá/ cuando Simanca se muera/ lo lloraran sus amigos y vendrá gente de afuera/ aquel que lo ha conocido/ arroro mama/ el aguardiente emborracha/ oh Simanca mama mía/ ayer me dices que hoy/ hoy me dices que mañana/ a fin de cuentas ya se me quitaron las ganas.

Continuando con los ritmos y bailes, tenemos:

La chalupa

Es la hermana menor de la cumbia, es uno de los géneros más alegres del Caribe colombiano, gracias a su ritmo rápido y su ambiente lleno del jolgorio tan tradicional durante las cumbiambas. Su estructura musical tiene dos protagonistas. Las cantadoras quienes viajan entre una estructura de percusión que les permite improvisar durante cada interpretación y por otro lado el ritmo, repleto de mucha energía y que incita al baile y el éxtasis colectivo.

Tiene una inmensa influencia afro, aunque tiene sin embargo muchos elementos mestizos por su vestuario y la rutina de movimientos, nacidos durante la colonia. Es un baile inspirado en la pequeña embarcación de rescate para los pescadores del litoral y simboliza lo que influye en la sociedad la vida de ellos, para el contexto caribeño colombiano (Readly.co).

Para muchos folcloristas y músicos de la región, lo consideran un aire musical con canto cadencioso muy parecido al paseo sentado o volao y se desarrolla en compás binario 4/4. Forma parte de las concentraciones alegóricas de los antiguos cabildos cartageneros, específicamente en un principio fue utilizado en la región de San Basilio de Palenque en los rituales de velorios con juego y canto fúnebre “lumbalú”.

El ritmo chalupa deriva su nombre en la región Caribe de Colombia, por ser asociado con la embarcación que transporta a los pobladores que viven a orillas de ciénagas y ríos, que velozmente hacen su reco-

rrido; como el ritmo y canto fugaz que alterna con los bailes de pajarito, maestranza y los antiguos fandangos cantaos que se originaron en casi todos los pueblos que costean al río Magdalena y sus enseñadas. (Fuente: Manuel Antonio Pérez Herrera).

Para el blog de la percusión, se define como ritmo que pertenece a la costa Caribe que lleva las mismas características organológicas del bullerengue y se interpreta con tambor alegre llamador. Es el ritmo más alegre de la musicología palenquera. Según Antonio Pérez, las chalupas tienen su origen en el lumbalú. Su esquema rítmico presenta las características del aire del fandango.

Los instrumentos que intervienen en las chalupas son: el tambor alegre, la tambora, el llamador, la guacharaca, las maracas y en algunas ocasiones, el guasá. La chalupa es una variante de la cumbia, pero con métrica más rápida. Es usada en bailes, fiestas al aire libre donde la provocación y el ritmo van unidos de la mano.

Volvamos a “Las Alegres Ambulancias” presentando la chalupa de Dolores Salinas llamada La maldita vieja que cuenta la historia de una vieja maldita, con dobles sentidos sexuales y frases picarescas: *“Maldita vieja, dame la chu, chu,chu chu, jajaj jajaj/ dame el azúcar/ que me estoy quemando, bótenme agua!”*, a la par que se acaricia los senos y hace gestos obscenos hacia el público, mientras se despeluca en su canto.

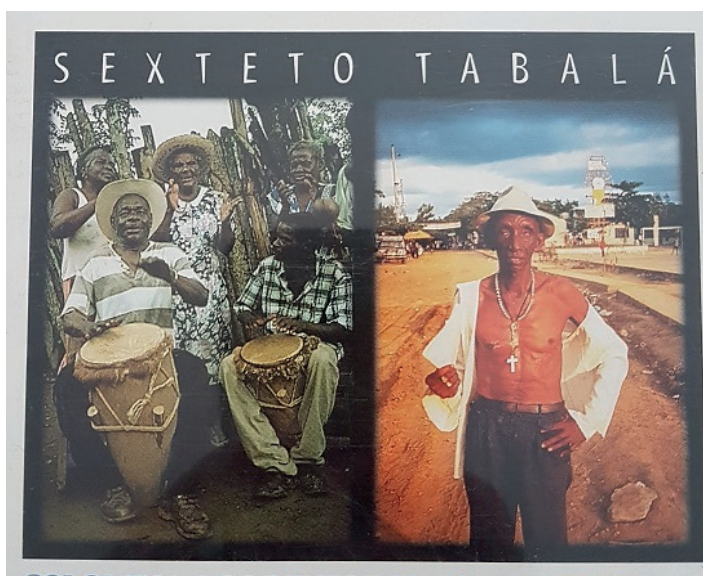
El son palenquero

Fue un ritmo creado por la fusión del son cubano y la cumbia. Esa música tiene origen en el changüí o el nengón cubano. Es un sonido agreste y expresivo, cuya base es el canto responsorial de ascendencia africana “donde los tonos graves y antiguos de las percusiones, se unen a las voces tenores de los obreros agrícolas de Palenque”.

Se dio esa fusión a principios del siglo XX, cuando afrodescendientes de Palenque fueron contratados por un complejo azucarero dirigido por ingenieros cubanos. De los cubanos aprendieron a tocar el son cubano, que tiene como es bien sabido influencias africanas y europeas.

La primera formación de sexteto palanquero tocaba junto al conjunto de bullerengue, en los acontecimientos importantes de San Basilio de Palenque y en los funerales que allí se celebraban. De esta manera se llega a la evolución del son palanquero.

Nadie hablaba de Palenque hasta 1974, cuando uno de sus hijos, Antonio Cervantes 'Kid pambelé', fue el primer campeón mundial de boxeo de Colombia, logrando dar a conocer ese hermoso pueblo, que además recibió como regalo del presidente de turno, la luz eléctrica para Palenque.



En Palenque nació el primer grupo de son montuno en el año 1920. “Un grupo compuesto de obreros cimarrones que adoptaron el son cubano y lo mezclaron a la cumbia, al bullerengue y a la chalupa, para dar a luz un nuevo estilo, el son palenque”.

Palenque ‘república independiente de África en Colombia’, donde viven y trabajan los músicos del sexteto Tabalá. El líder de la agrupación señala que, “el son ya se acabó en el mundo entero, aunque dicen que queda en Cuba, pero eso se acabó ya. El único que toca el son antiguo, con los instrumentos de antes, es el sexteto Tabalá”. Rafael Cassiani Cassiani, el líder, dice que tocan con los tambores, bongos, maracas, güiro, clave y marímbula (instrumento de origen africano equivalente al contrabajo). No necesitamos guitarra ni trompeta, lo nuestro es son

puro de verdad, de verdad, para hombres duros, como el chagüi cubano en Guantánamo a principios de siglo. Percusión y voz lo hacen como una verdadera orquesta sinfónica de son, monte adentro.

Para el son es importante la implementación de los primeros ingenios azucareros, allí se reunían los cubanos a tocar el son montuno; trajeron la música del sexteto Habanero de Miguelito Valdés. Los palenqueros se entusiasmaron tanto con ese son que luego ellos mismos hicieron su marímbula, sus bongos, sus maracas y crearon un grupo musical. Era el sexteto Habanero de Palenque, en homenaje al sexteto Habanero de Cuba, que dejó más de 200 canciones compuestas por Panta-león Salgado, Roque Valdés, Martín 'hombrón' Cassiani, Cho Maney, Séspero Pérez, Simaongo y demás. El son negro está presente en la mayoría de los asentamientos negros de la región Caribe.

El sexteto Tabalá, muy representativo del son palanquero con el baile de muerto. Los sones fúnebres son lamentos bailables dedicados a la memoria de un difunto. Veamos un ejemplo, La reina de los jardines:

Ayer la vide/ una mañana regando flores/ a la reina de los jardines/ de los jardines de mis amores/ reina de los jardines/ recíbeme cantando/ aeeeh no llores más/ recíbeme Yomaira/ recíbeme en tus brazos/ recíbeme madre linda/ aeee Pacho Simanca/ aeee Dura poco/.

La fundación del sexteto fue por los años 30 del siglo XX, Manuel Valdés Simancas 'Simaongo', obrero del Central Colombia. Al respecto dice Rafael Cassiani: "Aquí no se podía hacer ningún entierro sin un sexteto. Primero llegaban las viejas del cabildo, con sus cantos funerarios y los tambores del baile e'muerto, luego íbamos nosotros. Cada vez que había un difunto, el maestro Simanca venía a buscarnos; el traía su marímbula y nosotros conseguíamos por ahí unos tambores, unas cantas, lo que fuera y nos ajuntábamos y tocábamos pa' la familia del muerto. También componíamos sones pa' bailá el muerto. A veces uno empieza a cantar, y soltaba el llanto también, eso era todo el mundo a llorar".

Además, dice: Nosotros somos como una cooperativa agrícola, trabajamos juntos la tierra y nos distraemos con los cantos de rosa, cantos del monte o con los versos de negro, periódicos cantados, donde el

improvisador cuenta las últimas noticias del pueblo:

Tanta guayaba, guayaba madura/ tanto limón por el suelo/ tanta muchacha bonita en San Juan Nepomuceno/ la mujer de Libertica, tiene cachos como un toro/ le contaré a la mamita/ mataron a Manuel Polo/ ay se va, se va/ Manuel Polo/ se va solito/ se va Margarita/ que es mi hermanita/.

Dentro del son palenquero existen: el son caminao, un son rápido cuyo ritmo se aproxima al de la chalupa. Los sones lentos o sones fúnebres, van a ritmo de bullerengue y otros golpes de tambor, utilizados con la música funeraria, el baile de muerto o los cantos lumbalú, sin hablar de los versos de negro o cantos de rosa, antes mencionados.

Integrantes: Rafael Cassianni voz líder y clave; Cayetano Blanco: bongó; Manuel Valdés: tambor; José Valdés segunda voz, coro, güiro; Bartolomé Cañate: maracas; Emiliano Herrera: marímbula; Paulino Salgado 'batata': marímbula; Stevenson Padilla; güiro, coros.

El sexteto Tabalá grabó el CD-ORIKIÁ KU MI SON BANTÚ RI PALENQUE (baila con mi son bantú de Palenque). MTM. Palenque Records. 2000.

La champeta

En la historia de la cultura afro-colombiana, Son Palenque es sin duda un grupo aparte y su historia se sitúa en el corazón mismo de la música ancestral palenquera, de la unión musical entre África y Colombia. ¿Qué ocurrió en la costa Caribe en las décadas de los 70 y 80 hasta hoy, en el interior del movimiento champetúo?

Justo Valdés Cáceres nace en San Basilio de Palenque en el año de 1951, hijo de Cecilio Valdés Simanca 'Atable', uno de los mejores percussionistas de su generación. De niño se dedica a la agricultura acompañando a su padre a los trabajos del campo. A la edad de 10 años se va para Cartagena donde empieza a trabajar en varios oficios, entre ellos vendedor de gafas, albañil y muchos más.

A principios de 1980 Justo Valdés con varios amigos palenqueros residentes en el barrio San Francisco en Cartagena, fundan el grupo Son

Palenque, con Enrique Márquez, Luciano Torres, Pánfilo Valdés y Tomás Valdez 'Familia', músicos que hasta hoy siguen siendo el corazón de esta agrupación. Después de una fiesta en un picó, estos amigos se fueron a tocar en las playas de Marbella y allí nace esta legendaria agrupación, por pura pasión y fiebre musical.



Poco a poco el grupo se empieza a consolidar, Justo Valdés como heredero de la tradición musical de su padre, es una mina de canciones, ritmos y tonadas, además es un gran profesor de baile y danzas tradicionales. Es un excelente compositor.

En el año 1980 graban su primer sencillo para el sello Fonobosa, bajo el nombre de SON PALENKE. Este disco clásico hoy en día, contiene dos 'tracks', El palo de mamón, única canción grabada que nos dejara el gran Cecilio Valdés 'Atable' y Alorro pro, tema de Justo Valdés, cantado en lengua palenquera.

Después funda Juan Reyes su grupo Los Alegres de San Basilio, que está entre las primeras agrupaciones que graba en la lengua oriunda de esta población. Posteriormente el grupo graba tres LP para el sello CBS: LA AREPA ASÁ, LOS TROTAMUNDOS DEL SABOR Y KAINÉ SOUND BAND.

En los años 90 Justo Valdés se dedica a grabar éxitos de champeta criolla para Chawala, Rey Records y otros productores en el mercado de Bazurto de Cartagena.

Tomado de la contra carátula del CD SON PALENQUE LEYENDAS DE LA MÚSICA AFRO-COLOMBIANA. Palenque Records: Regresa de nuevo Son Palenque uno de los mejores grupos de Colombia, con la

profundidad de sus raíces, su legado y su gran maestría en la composición de canciones, maestros en la concepción de un universo musical único. Porque el patrimonio musical de Son Palenque no se puede quedar inédito, por eso aquí regresan de nuevo 'los Beatles de San Basilio', pues todas sus composiciones han sido éxitos.

Este es otro disco de la colección de Palenque Records, el sello que después de 13 producciones discográficas con distribución internacional, sigue dando palo y de qué hablar. Nuestro propósito es luchar por revelar y estimular el talento de los grandes maestros de la música afro-colombiana en el Caribe y la costa Pacífica, sin olvidar por supuesto los intercambios con el continente africano. Hoy en día lo podemos decir alto y fuerte. Hemos dado a conocer la música afrocolombiana y la champeta en el mundo entero. Palenque Records ha cambiado la música de Colombia y ha trazado nuevos caminos. Gracias al talento de los artistas con que hemos trabajado.

Nuestro trabajo es revelar lo que es invisible, dar un nuevo aire y misticismo a la cultura afro-colombiana, nuevos contenidos y direcciones.

Contenido del CD: Adiós Batatá, A pilá el arroz, Zamba, Aguata, Yo minindo, El calabosco, La negra, Margarita, Chimbumbe, Cho fao, Ita cole, Chimbumbe remix.

Músicos: Justo Valdés 'Gili Gili', voz líder; Enrique Tejedor, voz, tambor llamador; Pánfilo Valdés, voz; Lucio Torres, coros y clave; Tomás Valdéz 'familia', tambor alegre; Gustavo Álvarez, maracas; Alfredo Olmos, tambora; Cecilio Torres Cañas, coro.

Otro grupo que queremos mencionar, que hizo historia dentro de esta música es Tribu Baharu, combo afro-champetúo de músicos colombianos, influenciados por el picó, una cultura con más de seis décadas de trayectoria en la región cultura del Caribe. Instrumentalizan la música en vivo, sin perder la particularidad de su comportamiento en escena, 'picotera', que se vive en los bailes de verbena, generando un estado emocional en los bailadores que ellos llaman 'goce champetúo', con la música que parieron los hijos de los negros africanos traídos a América.

La champeta es un término que hace alusión a un cuchillo que utilizan los pescadores para quitar las escamas del pescado. Esta música recibe influencias del folclor colombiano y se mezcla con los géneros populares de nuestras verbenas, como el soukous, ndombolo, soweto, higliife, kompa haitiano, zouk, calipso y soca.

El objetivo de Tribu Baharu era transmitir la alegría del ser Caribe, a través del baile, usando como vehículo la música. La intención es hacer música para mover el esqueleto y mostrarle al mundo nuestra versión de la cultura champetúa, decían en su contracarátula del CD-PALMAS EXIGENTE BAILADOR. Tambora Recors. 2015.

Encontramos en un artículo denominado ‘La champeta expresión de lo popular en Cartagena’ de Remberto Céspedes T. una caracterización muy válida sobre la champeta, que reproducimos:

“La música champeta es de origen africano y su llegada a nuestras costas se remonta a los años 70’s cuando los marineros nuestros, después de sus largas faenas marítimas, llegaban de Europa y África con discos comprados en Francia, Inglaterra y se los vendían a los dueños de los picós, quienes los promocionaban como “exclusivos”, en otras palabras, llegó la música africana de contrabando.

Sin embargo, encontró en nuestros territorios, un ambiente propicio gracias a algunas coincidencias con otros géneros existentes, pero sobre todo por la fuerte identidad con todo lo procedente de África y particularmente la música palenquera, convirtiéndose los de San Basilio de Palenque en sus principales cultores y difusores.

De esta forma se generalizó en el gusto de los melómanos de los barrios marginales de Cartagena, siendo inicialmente rechazada por las clases medias y altas de la ciudad, a raíz de los conflictos que se generaban en los bailes populares, donde ya se empezaba a utilizar el puñal o champeta (cuchillo) como arma agresora producto de la aculturación generada por el cine y la televisión.

Se le denominó despectivamente a todo aquel que bailaba en picó, ‘champeta’, no obstante, en el trasfondo de esa actitud subyace un rechazo a las posibilidades que tienen sus adeptos de encontrarse con

una parte de su cultura ancestral, quienes con este tipo de música lograría un mayor fortalecimiento de su identidad.

Es importante resaltar que la realización del Festival de Música del Caribe, imprimió un gran impulso a esta música, aumentando el número de simpatizantes y propiciando la aceptación en otros sectores sociales de la ciudad.”

EXPRESIÓN MUSICAL DE LA REGIÓN PACÍFICA

*Mujer del Pacífico, eres ojos de la mañana,
a ti te canto de corazón, son tus manos tejedoras,
Paloma de paz, a ti te canto de corazón,
como el árbol de la tierra, fortalece tus raíces.*

Cantadoras del Pacífico

El folclor colombiano en la región

Nada más bello y colombiano que hablar del folclor colombiano, de ese que es del pueblo y llegó hasta los lugares más altos de la llamada escala social. Y dentro de lo bello, es todavía superior tratar el tema en escala del Pacífico. Es que no podemos olvidar que ese territorio es tierra de negros que tienen su ancestro en aquellos prisioneros que trajeron desde África, a los que le impusieron costumbres y religión, que sufrieron segregación, pero a pesar de ello, con sus cantos y músicas se impusieron al no grato contorno donde vivieron.

Después de mucho pensarlo, no encontré mejor escrito para rendir homenaje a esa raza, que lo señalado por la maestra Delia Zapata Olive-lla con su hija Edelmira Massa Zapata, en su libro 'Manual de Danzas de la Costa Pacífica de Colombia' que editara el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias -Fundación Joaquín Piñeros Corpas- Junta Nacional del Folclor.

"Las comarcas de los departamentos del Cauca, Valle, Nariño y Chocó, antiguos asientos de comunidades indígenas y que sufrieron la colonización española, se convirtieron en las zonas prósperas del país durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Tres fueron los elementos básicos para este desarrollo: el comercio de prisioneros africanos, la explotación minera y las haciendas agropecuarias.

Para ello, desde luego, además de los fértiles valles, se necesitó un

proceso de aculturización a partir de la explotación del aborigen con mano de obra, mediante el sistema de Encomienda y Mita. Pronto las comunidades indígenas, gran parte de ellas diezmadas por la belicoidad, resultaron insuficientes para la explotación del sistema colonial.

En el horizonte del continente recién descubierto, América, se visualizó la necesidad de recurrir a la esclavitud, sistema social condenado por todos los estados europeos desde el siglo XII. Así surgió la trágica trata de prisioneros en los pueblos africanos como una fuerza impulsiva para el desarrollo de la humanidad, pero también como un retroceso de la historia de la civilización, prácticas no conocidas hasta entonces bárbaras y despiadadas.



Cartagena de Indias se convirtió en el principal puerto de desembarco de los cautivos africanos traídos a las colonias de España en el continente, cuyo mayor apogeo tuvo lugar en los siglos XVII y XVIII. Desde allí se distribuían a todas las regiones del país, pues la fortaleza de los africanos para faenas pesadas como el laboreo de minas y la explotación aurífera de los ríos, no podía compararse con la del elemento indio. Así se conformaron dos agrupaciones bien definidas; la del litoral Atlántico y la del litoral Pacífico con poco mestizaje formado por una gran población africana mayoritaria, un estamento dominante europeo y escasas comunidades indígenas”.

Continúa el escrito: “Sin embargo, el nuevo tipo de esclavitud desbordó las formas esclavistas conocidas hasta entonces imponiéndose la conquista, movilización y trasplante de los pueblos; no se trataba pues, de utilizar la fuerza física del indio y del negro y desde luego la propia de los colonos europeos empobrecidos, sino la de construir un “Nuevo

Mundo". Así se entendió y se hizo desde el primer momento.

Los requerimientos en gran escala, no solo necesitaban la fuerza física de trabajo sino la utilización total de la capacidad creadora del indio y del negro, sus filosofías, sus técnicas tradicionales, su comportamiento social y sobre todo su potencia biológica para perpetuar la especie. El mestizaje de las etnias fue un requisito indispensable para la regeneración de la nueva sociedad.

Los ingentes recursos mineros y agrícolas que ofrecían los valles del Cauca, Patía y Mira, determinaron la traída de grandes contingentes de esclavos africanos para ampliar la naciente colonia a expensas del comercio negrero que había hecho de Cartagena de Indias, el primer puerto de desembarco, abriendo las posibilidades de obtención de africanos para las labores requeridas en el Pacífico".

Profundiza el estudio: "Se necesitaban obreros para la construcción de edificios, servicio doméstico, cultivos, trapiches y sobre todo la explotación de los yacimientos de oro. Los mercaderes de esclavos que llegaban a Cartagena, tenían buen cuidado de elegir a los que tuvieran experiencia en los oficios a los cuales iban destinados. Los compradores de esclavos del Pacífico más interesados en desarrollar la explotación minera complementaria a la agricultura y la ganadería, preferían a los llegados del valle del Níger, Volta, Senegal, Gambi, etc., donde desde la antigüedad, se asentaron grandes reinos dedicados a la minería, metalurgia, ganadería y agricultura. Estos pueblos estaban ligados lingüísticamente conformando la llamada cultura yoruba.

Entre los imperios que florecieron en la antigüedad figuran los reinos de Benín, Ife, Ovo, Chad, Mandinga, etc., su hábitat se extendía desde el sur del desierto del Sahara hasta el río Congo y desde la costa occidental a la oriental de África.

Comprendía multitud de pueblos, razas y sub-razas, entre las cuales las más destacadas eran los mandingas, los carabalíes, lucumíes, minas, ararat, balantas, etc., muchos de cuyos descendientes conservan todavía entre ellos sus gentilicios en el Valle del Cauca. Aunque llegaron desnudos y encadenados, venían artesanos, agricultores, pastores, comerciantes, sacerdotes y médicos. Esta profusión de artes y oficios les permitió incor-

porarse a la naciente colonia en las más diversas actividades; sin embargo, la mayoría fue destinada a las minas y a las tareas agropecuarias. Así mismo los compradores del Pacífico, los de Popayán y Cali, como los de Antioquia y Chocó, prestaban atención a los que procedían de Angola y el Congo. La naturaleza y tradiciones de estos pueblos eran distintas a la del yoruba, hablaban lenguas diferentes y pertenecían al ámbito de la cultura Bantú.



Marimba de chonta. Baudilio Cuama.

La conclusión que se deduce de este mestizaje de etnias, es que la población africana al llegar a la Nueva Granada, poseía variadas tecnologías tradicionales; metalurgia del oro, la plata, el cobre y el hierro; grandes conocimientos de cultivos extensos, regadíos, procesamiento y distribución de frutos, dominio ancestral en el pastoreo de ganado vacuno, hecho que desconocían los indígenas, por lo cual no tuvieron sustitutos en este terreno. Extensos conocimientos en la construcción de embarcaciones y navegación en mares y ríos; hábitos cortesanos y domésticos que les distinguieron rápidamente en el trato de otras personas, crianza de niños, culinaria, prácticas de embellecimiento, etc. Habilidades en artesanías de tejidos, tallas y pinturas.

Dolorosamente fueron subestimados, a veces perseguidos, por lo que la cultura africana tendió a desaparecer, pero aquellas partes donde se estimaron han generado formas culturales que constituyen lo fundamental de la identidad de sus pueblos, como ocurre en el Brasil, Haití, Surinam, Cuba, pese a tales restricciones; en nuestro país y concretamente en el Cauca y Valle, persistieron formas musicales, cantos y bailes.

Otro aspecto importante es analizado a continuación: “El nuevo orden establecido en estas comarcas estuvo sometido al cuño del colonizador. El idioma, la religión y las costumbres siguieron el modelo peninsular, aunque ambientado a las nuevas circunstancias. Se reprodujo el sistema de la nobleza basado en los privilegios para los españoles y sus descendientes criollos, así como la servidumbre y esclavitud eran indios, negros, mestizos, mulatos y zambos.

Los pobladores españoles y sus descendientes, puros o mezclados con aborígenes y negros, constituyeron desde un comienzo un grupo restringido, ubicado principalmente en Popayán y Cali. Los prejuicios raciales los impulsaron a mantenerse relativamente separados produciéndose un distanciamiento cultural y social con las clases sometidas.

Los pocos indígenas que habían sobrevivido a la conquista procuraron mantenerse en comunidades cerradas en las altiplanicies o perdidas en las selvas del Pacífico. Los negros, por el contrario, aunque se les confinara en las haciendas y minas, invadieron el mundo social urbano y familiar de los españoles, en virtud de los múltiples oficios que desempeñaban: cocineras, domésticas, artesanos, agricultores, transportadores capataces, etc., donde quiera que estuviera el blanco, a su lado obligatoriamente permanecía el negro.

Esta relación socio-económica determinó el tipo de costumbres, pensamientos y actividades culturales. Dos mundos aparentemente distanciados por los prejuicios, pero inseparables en la vida social. Resultado de ello fue el poco peso persistente en el mestizaje de las dos razas. Este proceso de aculturación ha producido el actual marco de la cultura tradicional popular caucana y valluna”.

“En lo que concierne a los bailes y cantos africanos, no solo en nuestro país, sino en todo el continente, debieron sufrir y sobreponerse a las restricciones que les imponía el colonizador que solo veían en ellos formas paganas de cultos diabólicos. Frente a las prácticas clandestinas y reclamos pidiendo licencia para dedicarse al jolgorio en los períodos de descanso y en las festividades católicas, los amos y las autoridades debieron acceder a ciertas licencias que permitieron preservar algunos instrumentos y costumbres ancestrales; en el marco de estas restricciones y permisos el 9 de enero de 1572, el Cabildo de Cartagena, ordenó:

Que ningún negro ni negra, se junten los domingos y fiestas, a cantar por las calles con tambores, sino fuere en la parte donde el Cabildo lo señale y se les de licencia que puedan bailar, tañer, cantar y hacer sus regocijos, según sus costumbres hasta que se ponga el sol y no más, si no fuera con licencia de la justicia, so pena de castigo, que sean atados y azotados con la dicha picota en la plaza, y estén todo el día y pierdan los vestidos que trajeren, para el alguacil que los ejecutase, según se contiene en la ordenanza”.

A fines del siglo XVIII, la legislación sobre esclavos reforzó las prácticas de evangelización, estableciendo que los amos deberían adoctrinar a sus predicados y el vestido debería ser decente y cristiano. En los días festivos habría diversiones con sexos separados y bajo la vigilancia del amo (Cédula del 31 de mayo 1789).

El Pacífico es una región de Colombia sobre el océano Pacífico que comprende su extensión, desde el norte en la frontera con Panamá hasta la ciudad de Tumaco en el sur, cerca de la frontera con el Ecuador. Es la región que cuenta con más reservas forestales del país y fuentes de agua.

La región Pacífica se divide en dos regiones: a) Pacífico centro norte, la cual va de las bocas del río San Juan hacia el norte, hasta la frontera con Panamá, siendo parte de ella el departamento del Chocó; b) Pacífico centro sur, que abarca de las bocas del río San Juan hacia el sur hasta la frontera con Ecuador, quedando comprendidos los departamentos de Valle del Cauca, Cauca y Nariño. Allí está concentrada el 90% de la población afro descendiente cultural y musicalmente.

Origen de su folclor

-Conjuntos musicales del Pacífico colombiano

El conjunto musical del Pacífico colombiano es básicamente la chirimía que es un conjunto de instrumentos que reemplazó al sexteto, su nombre viene de la flauta llamada chirimía, reemplazada posteriormente por el clarinete con similitud al oboe, como instrumento que lleva la melodía en el conjunto musical chocoano. Esta agrupación se asemeja

a la chirimía clásica europea, que llegó a América como un instrumento que se utilizaba en las celebraciones religiosas de la iglesia católica, y que fue adoptado por las comunidades afro descendientes.

Guillermo Abadía Morales en ‘Compendio General del Folklore Colombiano’ dice: “Esta chirimía clásica es un remanente colonial que se usaba como elemento de convocatoria para desfiles y procesiones religiosas y civiles en Europa. En América se popularizó y del ámbito religioso fue pasado al profano” (pág. 248).



Violín caucano

Las chirimías clásicas europeas fueron reemplazadas gradualmente durante los siglos XVIII y XIX por instrumentos como el clarinete que llegó con las bandas europeas. También incorporaron otros instrumentos “que fueron tomados de otras culturas, como las flautas, cuyo origen está en las comunidades indígenas de las montañas del Cauca y en todo el territorio que comprendía la gobernación de Popayán.

Según elcaminodelachirimia.org.co surge una variante de la chirimía: “En las veredas del río Napi en el Cauca los grupos de chirimías están conformados por bombos, redoblantes, triángulos, maracas y flautas, diferenciándola de la chirimía chocoana que utilizan instrumentos de viento como el clarinete. Para el año 2019 en el Festival Petronio Álvarez, se estrenó la categoría y el grupo chirimía de flauta. El conjunto de chirimía de flauta, San José de Timbío, Cauca, fue la ganadora.

En un comienzo en la región del Chocó, la chirimía no era cantada, todo era instrumental, pero según nos explica el maestro Américo Muriillo, en los principios de los años 70 del siglo XX en Bogotá, durante las

tertulias que los estudiantes chocoanos del grupo de Danzas y Cantos Folclóricos del Chocó de la Universidad Nacional hacían en la casa del psiquiatra y psicoanalista chocoano Tufik Melulk, de origen sirio, quien a su vez grababa las interpretaciones, se acostumbró a concederle descanso al clarinetista, cantando piezas musicales de chirimías.

Alexis Lozano, se interesó por esa nueva práctica y en 1991 grabó un LP con chirimía cantada que se llamó CLÁSICOS DE LA CHIRIMÍA, en el cual hay cuatro piezas cantadas por Américo Murillo.

Referente a las chirimías del río Napi, en el texto ‘Chirimía del río Napi: Música y Contexto en el Departamento del Cauca’. Daniel Felipe Bello Pascagaza. Universidad Pedagógica Nacional, 2019, se señala al respecto lo siguiente: Siendo que la chirimía es considerada como un conjunto instrumental compuesto principalmente por aerófonos quienes interpretan las melodías acompañados de membranófonos que se encargan del acompañamiento rítmico, a lo largo del Pacífico y en la zona Sur Andina colombiana, son agrupaciones de cuatro o más integrantes que se encargan de hacer el acompañamiento de las festividades que se realizan dentro de cada comunidad y que están ampliamente ligadas a las danzas, al laboreo e incluso a los cultos religiosos.

Este conjunto instrumental se fue adaptando a lo largo de la costa del Pacífico colombiano, con las culturas que alimentaban el hacer musical de esos territorios y en el norte está compuesta por clarinete, redoblante, tambora y platillos, diferente del que se encuentra en el sur del Cauca, como la chirimía del Río Napi, compuesta por flautas, redoblante, tambora, maracas y triángulo. Y que según una investigación de la Universidad Nacional en 1959 tocaban chirimías con flauta traversa.

La chirimía del río Napi, con formación de afro descendiente, tiene una gran influencia indígena y europea. El Maestro Diego Lozano explica en su investigación, ‘Los ritmos cortesanos del departamento del Chocó’ el origen de los instrumentos utilizados en la chirimía del río Napi, así: Indígena: flauta y maracas; africano: tambores de dos parches; y europeo: redoblante y triángulo. La agrupación la chirimía del río Napi, tiene dentro del territorio en el que reside, una zona mayoritariamente marcada por la raíz afro descendiente y las músicas de marimba, cununos y guasás, tambores por lo cual genera gran interés, por cuanto “se

trata de una agrupación totalmente afro, pero que comparte grande similitudes, con las bandas de flautas y tambores que se desarrollan en la zona andina colombiana, es decir, comparte grandes rasgos sonoros, organológicos y culturales con las comunidades indígenas que han vivido en este territorio, incluso antes de la colonización europea. La chirimía del río Napi grabó un disco, EL PAJARILLO, en 2009, con: El pajarillo, rumba regional; Un nidito de paloma, pasillo regional; Que lindo es el río Napi, rumba; El curacumbé, bambuco regional; Soy del río Napi, juga; Los alimentos del maíz, rumba; Mi sombrerito se ahogó, juga regional; Ritmo de rumba; La cocina, rumba; El zapatico, bambuco regional; Yo soy María, juga regional.

Podemos decir que el origen del folclor del Pacífico colombiano es africano, con mezcla europea, el español, y proviene de los esclavos que imitaban a sus amos. Se remonta a los momentos en que los negros se reunían en aquellos espacios de tiempo llamados 'bailes de pellejos', porque eran las pieles de animales (principalmente de tatabro), con los cuales se fabricaban los instrumentos de percusión.

La parte norte, tiene como conjunto representativo de su música, a la **chirimía chocoana**, formato de cultura europea, con: clarinete o flauta de carrizo, bombo o tambora, caja (redoblante o requinta), platillos y bombardino. Hoy día en este formato de chirimía, en la caja, se instalan dos pequeños tambores (hembra y macho), el platillo, una cajita china y un cencerro (Jazz Palo).

Y en el sur (Valle del Cauca, Cauca y Nariño) existen tres tipos de conjuntos representativos de su música: de marimba, de violines caucanos o chirimía caucana. **Conjunto de marimba**: Formado con marimba de chonta, uno o más guasás (los manipulan normalmente las cantadoras), cununos (hembra y macho), bombo o tambora. **Conjunto de violines caucanos**: Formado con violines caucanos, bombo o tambora y cununos. **Chirimía caucana**: Formado con flauta de millo, bombo o tambora, caja (redoblante o requinta) o cununos y platillos.

Origen de los instrumentos-parte norte:

Africano y/o indígena: flauta de carrizo o millo. Europeo: caja (redoblante o requinta); clarinete; bombo o tambora; bombardino y platillos.

Origen de los instrumentos-parte sur:

Africano y/o indígena: guasá; marimba de chonta; cununo. Europeo: bombo o tambora; y violines caucanos.

A continuación, se describen alguno de los instrumentos:

Bombo o tambora: Membranófono; es un instrumento de percusión de dos membranas que se percuten con taco y mano; es un tambor mediano de dos parches, de piel de animal con llaves de cabuya o bejuco (indígena). Por el lado que se golpea se templea un cuero de venado y por el otro de tatabro. El cuerpo cilíndrico del instrumento, es de madera de balso, cedro o chimbuya.

En cuanto a la percusión podemos hablar del bombo golpeador o macho, que tiene una función relevante respecto a los momentos de la canción, anunciando cambio de sección y de libertad para hacer movimientos de improvisación. El bombo arrullador o aullador, tiene como función sostener una base rítmica y estar en el diálogo con el bombo golpeador. El bombo macho es más grande y tiene un sonido más grave que el bombo hembra.

El bombo de percusión, hecho de un tronco de madera vaciado y en sus extremos se instala dos cueros de venado o tatabro, tensados por aros metálicos y un sistema de amarre para afinar los parches que son tocados con baquetas. Una se toca en la superficie de la madera y la otra se lleva en la punta una tela para tocar uno de los parches.

Cununo: Tambor de forma cónica, diferente al de la costa Caribe. Hecho de madera de un tronco de 120 a 60 cms. del árbol llamado balso o guaguaripo y en la parte superior se instala un cuero de venado o tatabro, tensado por un aro metálico y un sistema de amarre para la afinación del cuero. En la parte inferior de la boca del tambor se tapa con un trozo de madera circular que tiene un pequeño orificio en la mitad del tapón. Se toca con las manos sobre el parche. Existen cununos hembras y machos: el macho es más alto tiene un sonido bajo y ronco, mientras que el sonido del hembra es alto y claro.

Guasá: Instrumento de percusión, idiófono típico del litoral o costa del

Pacífico, hecho en guadua de 30 a 60 cms. de largo por 6, 8 o 10 cms. de diámetro. Va sellado o cerrado, por los lados por una tapa de la guadua o balso, en su interior hay piedras, semillas, puntillas de chonta y/o semillas de achiras secas y se ejecuta en forma diagonal, moviendo de arriba a abajo, batiendo los brazos que, al sacudir generan un sonido particular.

Marimba de chonta: El llamado piano de la selva; en 2010 fue declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Unesco. Parece que corrigiendo la declaratoria anterior, en el año 2015 con nueva declaratoria de la Unesco, se establece como Patrimonio Cultural e Inmaterial de la Humanidad a la música de marimba, cantos y bailes tradicionales de la región colombiana del Pacífico sur y la provincia ecuatoriana de Esmeraldas.



Hugo Candelario González habla de una procedencia indígena mencionando palabras del maestro Guillermo Abadía Morales, referente a una posible adopción que realizaron los esclavos procedentes del África de la marimba indígena, para poder tocar su propia música y recalca que, en la zona de Ricaurte, Cauca, hay marimba de chonta netamente indígena.

Genaro Torres dijo sobre la marimba: “Desde bundes, currulaos, hasta berejús o pangos, los sonidos del Pacífico no serían lo mismo, sin las tonadas de la marimba de chonta, la cual su historia se ha escrito a lo largo del litoral, desde Tumaco hasta Bahía Solano”.

Se construye con tarros de guadua, de mayor a menor, que cuelgan en forma vertical, cubierto por tablillas de chonta, que se golpean con

palos protegidos con bolsas de caucho. Es el instrumento madre en la zona centro sur del litoral Pacífico, donde existe el currulao y la tradición oral habla de una adaptación del balafón africano, construido por los esclavos que habitaban en el sur del Pacífico colombiano.

Se compone de entre 18 y 24 tablitas de chonta o palma de chontaduro, las cuales son soportados sobre una pequeña base de madera. Se fijan unos tubos hechos de guaduas que funcionan como resonadores. Se toca con dos golpeadores llamados tacos, terminados en caucho crudo sobre su punta, para obtener un mejor resultado sonoro al ser contactadas con las placas de chonta que posteriormente resuenan sobre los caños de guadua.

Para Genaro Torres, “la palma de chonta y la guadua son materias primas fundamentales. La chonta tiene que cortarse en luna menguante, si es en otro estado no sirve, porque le cae gorgojo rápido, se daña la chonta y no dura. Pero si es menguante, la chonta le dura mucho tiempo, se dañan primero las tablas y la madera, pero la chonta no. Con antelación se necesita cortar la chonta y ponerla a secar solo en la sombra, alrededor de unos cuatro meses. Luego se pela, se pule y se deja lista para darle ese ritmo característico. La chonta da la nota y la guadua da la resonancia, esta sinergia da origen al sonido que fluye entre cada tecla”.

La interpretación del instrumento generalmente es entre dos personas, cada una con dos baquetas. Uno se encarga de los registros graves, con una función de acompañamiento que se llama bordón. El otro ejecutante se encarga del resto del registro de la marimba, donde propone la melodía y la armónica, ya sea acompañando las voces o improvisando. La ejecución de la marimba en algunos grupos la hace una sola persona, como fue el caso de José Antonio Torres ‘Gualajo’ y hoy día lo hacen Hugo Candelario del Grupo Bahía y ‘Kike’ del Grupo Herencia de Timbiquí.

Para su afinación, la cual se hace con la memoria ancestral, auditiva, todo un rito y que viene de un pensamiento ancestral africano que viajó con los esclavos traídos al continente americano. Es una herencia africana muy notable y su afinación se produce no de la manera de la música occidental. Por ejemplo: El abuelo José Torres, utilizaba el sonido

que producía el agua del río cuando pegaba en la playa. Eso le daba a él las diferencias musicales, para afinar su marimba; por lo general lo hacía tipo dos o tres de la madrugada. El abuelo Guillermo Ríos afina sus marimbas echándole agua en los canutos, va probando y eso le da la nota musical de la afinación.

Otros abuelos acostumbran a afinar sus marimbas con secretos y oración.

Recordemos que el conjunto de marimba tenía mucha percusión afro y está compuesto por marimba de chonta, dos bombos, dos cununos, guasá y cantadoras.

Según Carlos Miñame Blanco en su escrito, 'Afinación de las Marimbas en la Costa Pacífica Colombiana: Un Ejemplo de la Memoria Interválica Africana en Colombia', la marimba tiene una gran tendencia en su afinación a estar más cercana a una escala isoheptatónica, es decir aquella que divide la octava en 7 sonidos separados por intervalos iguales de 171 centímetros.

Fragmentos de la marimba:

Bordones: Son el bajo del currulao, la estabilidad del ritmo armónico. Son las bases más estables en cualquier tipo de golpe. Algunas piezas de currulao suelen comenzar con el bordón, el cual denota el tipo de ritmo a interpretar, sin embargo, algunos marimberos, entre ellos 'Gualajo', solía interpretar muchos de sus temas sin bordón, pero realizando una requinta que sostiene los dos elementos.

Requintas: Son básicamente la melodía, pero en su diseño melódico suelen moverse por los grados estables del acorde, es decir, como una especie de arpeggio si se le viera como guitarra o pico. ('Sonidos de la selva y la calle'. Tomás Correa B... Universidad Pedagógica Nacional. 2016).

En el año 1996 el antropólogo Germán Patiño con ayuda de algunos músicos radicados en Cali, 'Caballito' Garcés (Segundo Leonidas Castillo Garcés) y Luis Enrique Urbano Tenorio 'Peregoyo', crea el experimento musical CUNUNO 2000, y es entonces cuando Alí Garcés y

Diego Obregón, modifican la marimba que hasta entonces era pentatónica, para que pudiera armonizar con instrumentos tradicionales. Es así como se transforma la marimba en cromática, afinada de acuerdo con los cánones occidentales. Así que, el experimento CUNUNO 2000, permite dentro del Festival Petronio Álvarez, los llamados Grupos Libres con instrumentos distintos a los tradicionales.

La marimba de chonta, es un idiófono de percusión muy similar al xilófono. La hay en El Salvador, Guatemala, Nicaragua, México, Costa Rica, Ecuador y Venezuela. En Colombia es un ícono de la cultura afrocolombiana, que representa la música del sur-Pacífico.

Violines caucanos: Teatromayor.org.: “Los violines hacen parte de nuestra música, porque cuando eran esclavos (la comunidad afro descendiente), comenzaron a tener contacto con los instrumentos europeos que traían los españoles para sus fiestas”. Pero esos violines tenían muy poco parecido con el instrumento que elaboraban en La Toma, Cauca. “Antiguamente era muy difícil conseguir un violín de fábrica y como no había internet, ni nada de eso, lo único que se escuchaba era música de la zona, normalmente música de cuerda, como el violín, la guitarra y el tiple. Entonces los jóvenes que querían aprender a tocar violín, no tenían acceso al instrumento, comenzaron a hacer los violines en guadua”. Muchos de los violinistas que había en ese momento, aprendieron a tocar con un violín de guadua, dijo Yovani Mina, creador de la agrupación Remolinos de Ovejas, agrupación del corregimiento de La Toma, municipio Suárez, en el norte del departamento del Cauca, quien ganó la categoría de violines caucanos del Festival Petronio Álvarez, 2016.

Sobre las cuerdas, continúa señalando: “Como era difícil conseguir las cuerdas, tocaba hacerlas con nylon y además los violinistas se veían obligados a afinar el violín de forma diferente, para que sonora duro, porque la caja de resonancia hecha de guadua, no daba el mejor sonido. Estaban todo el tiempo pendiente de si se les rompía alguna cuerda, para salir corriendo a recuperarla”.

Gerardo Quintero para semanarural.com nos trae su relato: “Alberto Beltrán recibió de su padre el violín rústico, más grueso de lo normal y fabricado en guadua. Era su sueño en Tunía, cuando oía a los ma-

tores”. Tunía es un corregimiento de Piendamó, donde su historia comienza, y agrega: “A mí me da dolor que la tradición se esté perdiendo. Ninguno de mis hijos o nietos siguió con esta historia de los ancestros y es una lástima que se vaya a perder con el tiempo”. En Tunía aprendió a tocarlo con su oído agudo y a improvisar una juga, un danzón o un bambuco. Su entrada al Festival Petronio Álvarez fue muy difícil, porque mucha gente preguntaba que hacía él en el festival, un violín, instrumento europeo por excelencia, tocado por negros. Es un intruso dijeron otros”.

Paloma Muñoz, musicóloga de la Universidad del Cauca, explica que el violín llegó de la mano de religiosos y era una forma de acercarse a los negros, a través de la música. Dice que los esclavos lo aprendieron tanto de los religiosos que cuando escapaban de las haciendas lo llevaban junto.

Agrega que los violines son una expresión muy valiosa de estos dos valles interandinos, porque la comunidad afro, de ambas zonas (norte de Cauca y Patía) logró conectarse a través de la música.



Marimba de chonta, tambores y cununos.

“Es lo que he denominado transepto, concepto arquitectónico que hace referencia cómo a través de la evangelización ambas comunidades, separadas geográficamente, lograron conectarse a través del violín. Lo valioso es que son más de 200 años que han subsistido desarrollando esta práctica musical”.

También señala que debería llamarse violín de negro y no violín cau-

cano, porque eso hace perder la identidad. “Este es el violín de negro, como ellos mismos lo identifican, para diferenciarlo del europeo”. Ese instrumento lo fabricaban como dijimos, con guadua, crin de caballo y en el Patía hay vestigios, dice la musicóloga, hechos de totumo o hasta de cuero. Afirmo en su sin par relato, el descubrimiento del alma de los violines negros: “Se trata del palito que llevan dentro los violines y que le permiten la sonoridad, algunos tenían y otros no. Los que tenían alma, son los del norte del Cauca, porque los negros vivían en las haciendas y pudieron ver el instrumento por fuera y por dentro. Los del Patía, como eran negros cimarrones, sólo se llevaban la imagen del violín por fuera. Paloma Muñoz, hace una revelación, dice que los músicos empíricos que subían al cerro Manzanillo, especialmente el Viernes Santo, lo hacían para hacer un pacto con el diablo, para que le devolviera el alma al violín y hacían unas fiestas sin pausa que duraban semanas enteras al ritmo de los alegres violines.

Manuel Sevilla, profesor de la Universidad Javeriana de Cali, dice que el aprendizaje del violín no provino de los patrones o amos de los esclavos, sino de las misiones jesuitas que lo utilizaban como un instrumento de evangelización. Todo ello permitió, según Sevilla, a que se creara esta nueva categoría de violines en el 2008, dentro del Festival Musical Petronio Álvarez.

Es recordado el maestro José Walter Lasso, músico del grupo Aires de Domingullo, ganador del primer puesto en el 2010. Cuenta para *semanarural.com* que, desde niño le gustaba mucho el violín, pero que le fue difícil interpretarlo y a los 22 años se separó de su práctica. Tan solo en el año 2000 dice, volvió a su amor eterno. Compró un violín que había sido de su padre Jesús Antonio Angola, quien había soñado interpretar el violín, pero no había podido hacerlo. En su casa dos nietos y una nieta ya están tocando el violín y alaba el proyecto Timca del maestro Luis Carlos Ochoa, de Comfacaucá.

Sobre el futuro del violín del Cauca, dice Nidia Góngora: “Estoy convencidísima que esa es la manera de que la tradición se mantenga. Nuestros viejos y sus memorias se están yendo. Hay que crear registros, escribir, investigar, hacer una recopilación de todas esas tradiciones y ponerla al servicio de las nuevas generaciones. Si no se logra este proceso, no vamos a tener en un futuro la referencia de la tradición y

de la ancestralidad, porque ya no van a ser las mismas”.

En el mismo sentido, Hugo Candelario González, líder del Grupo Bahía, dice que es el momento de integrar la tradición con la academia y señala: “La academia occidental no puede llegar sola, porque haría mucho daño, pero hacen falta conceptos claros de los investigadores, de los etnomusicólogos, músicos y antropólogos, para hacer las propuestas, pero siempre de la mano con el saber tradicional”.

Recordamos a Ananías Caniquí, quien murió en Santander de Quilichao. Era un violinista excelso, de la más antigua tradición que prefería el instrumento hecho de guadua en una carpintería, a cualquier Stradivarius original. Decía Ananías que sin violín no había fiesta y que le gustaba contar que, en el pasado fue tal la destreza de los negros tocando el violín que, los mismos propietarios de las haciendas, se paraban a escucharlos interpretar una música tan alegre que iba directo al corazón. Lo había aprendido a tocar como todos sus ancestros, de oídas, gracias a un sentido musical exquisito. Sin embargo, no pudo realizar su sueño que era construir una escuela de violín en su vereda Mazamorrero, para preservar el legado ancestral (Gerardo Quintero. semanarural.com. ‘El alma de los violines negros’).



Flauta de carrizo o millo: Flauta transversal del tallo seco de una caña, parecida al bambú que es fibrosa por dentro y de fina textura por fuera, diferentes dimensiones y cada dos perforaciones, separadas por 5 centímetros.

Clarinete: Aerófono de metal de llaves con boquilla que en el Chocó reemplaza la flauta o trompeta y que lleva la melodía. Exclusiva en las

orillas de los ríos San Juan y Atrato.

Bombardino: Aerófono de metal, con tubería cónica; acompaña al clarinete o al instrumento que lleva la melodía.

Redoblante: Pertenece a la familia de los membranófonos. Es un tambor, usualmente de poca altura, con hebras llamadas bordones dispuestas diametralmente en la membrana inferior, las cuales le proporcionan su característico timbre más estridente y metálico, al ser golpeado con una baqueta. El del Chocó se hace con un tronco cilíndrico con dos parches.

Requinta: Es un redoblante más pequeño; a veces en forma globular, como una calabaza, pero con cuerda vibrátil. En el Chocó se hace un cuerpo cilíndrico con dos parches y sirve de acompañamiento en el conjunto chirimía. Se toca con dos palitos o baquetas, semejantes a los que se usan en las bandas.

Platillos: Instrumento de percusión. Dos discos cóncavos de metal, su diámetro varía según las circunstancias y hace parte del conjunto musical típico del folclor chocoano.

Maracas: Son calabazos pequeños a los que se les introduce granos de maíz para que produzcan el sonido y son accionados con las manos.

Carángano: Instrumento musical mixto de cuerda y percusión, de origen africano. Consiste en una caña a la que se le sacan dos o tres cintas o cuerdas a la corteza, se tensan colocando cuñas en los extremos y se toca golpeando o frotando con un palo que tiene una vejiga de res inflada que sirve de resonador. Su uso se ha ido extinguiendo, por lo que se hace un llamado a los entes encargados de la cultura, para que se incentive el uso, con estímulos.

Triángulo: Es un instrumento de percusión. Es una barra de metal doblada en forma de triángulo que, es ejecutado por una persona golpeando el triángulo con una barra de metal.

Cantadoras en norte y sur: Voces encargadas de los textos musica-

les y coros.

-Expresiones musicales del Pacífico

En las músicas tradicionales del Pacífico afrocolombiano, existe una exaltación por lo místico, lo religioso y se le llama 'el trance', que es ese estado al que se llega por las repeticiones de la estructura musical y un evidente sentimiento de liberación de un pasado esclavista y un reconocimiento a sus vínculos con la comunidad y creencias fuertemente arraigadas a su cultura.

Son de negros y con mezcla indígena. Los aires musicales autóctonos llamados 'música negra' poseen una estructura rítmica sincopada y casi todos son 'bimembres', lo que equivale a decir que presentan dos períodos.

También se clasifican en la fórmula responsorial propia de la música africana, en donde se escucha la antífona, que lleva la estructura de preguntas con una melodía que normalmente hace un solista y una respuesta de la que se encarga el coro. De esta manera cantaron y aun cantan a los santos.

La danza chocoana adquirió una estructura diferente por la mezcla entre los moldes hispánicos y la sangre africana. La más relevante de sus particularidades es el apoyo rítmico en la percusión, la cual está basada en tambores (bombos o tambores, redoblantes). De los españoles toman el aire aristocrático y gracioso, en el cual la melodía se desliza con la misma facilidad con que los bailarines ejecutan sus movimientos, respetando el compás original. Eliminó el sentido galante y evocativo que le conferían los instrumentos de cuerda y dejó que la virilidad y el matiz pagano de la negredumbre, refundiera su significado.

En la estructura del baile, se advierten elementos españoles como la posición de los brazos, las vueltas, molinetes, las flexiones de la cara, la actitud de la pareja, pero de África adquirió el ardor, el compás marcado por los tambores y la expresividad corporal.

Algunas de las danzas son de origen europeo. Llegaron a esas tierras en la época de la colonia, a mediados del siglo XIX. Estas fueron apren-

didadas por negros que en calidad de criados, tenían acceso a reuniones sociales de sus amos. Al terminar las reuniones serviles y retirándose a sus barracas, empezaron a imitar a sus amos como ellos ejecutaban sus danzas.

Octavio Marulanda resalta en el rescate y defensa de la cultura afro descendiente en Colombia a Teófilo Potes y Mercedes Montaña, quienes se encargaron de mantener la tradición cultural.

Teófilo Potes fue un líder precursor y exaltador de la cultura negra en Colombia, pues ayudó a conservar las tradiciones musicales, dancísticas y literarias de su pueblo y la construcción de instrumentos, como los cununos, marimbas y guasás, cultivando además la danza al ritmo de estos y la tradición oral de los saberes africanos.

“En Teófilo Potes, se debe valorar su gestión desde una amplia perspectiva que incluía una mirada antropológica e histórica, con lo cual contribuyó a la construcción de la identidad propia de los habitantes del Pacífico. Por un lado, está su trabajo investigativo y de difusión a través de escritos y conferencias y por el otro, la organización de grupos de danza y creación de un semillero, para multiplicar estas experiencias”. Historiapersonajesafro. Blogspot.com.

Mercedes Montaña, de Guapi, aportó a su sociedad el valor de rescatar la espiritualidad y la libertad desde la música que sus ancestros les había heredado y a su conjunto folclórico lo más representativo. Pobreza, indiferencia y hostilidad eran los puntos contra esos pueblos fuertes corporalmente, capaces de adaptarse a la humedad, al trabajo forzoso en las minas o con el ganado en las grandes haciendas, y el oro, platino y plata en su extracción.

Sobre el tema Héctor Tascón en su trabajo ‘Músicas del Pacífico Sur’. Ministerio de Cultura. Bogotá D.C., 2007, dice: “La fuga de los esclavos y el surgimiento de nuevas ideologías que propugnaban por la igualdad de todos los hombres, conllevaron a la abolición de la esclavitud a mediados del siglo XIX, mediante la Ley de Manumisión. Estos negros libres o prófugos, se ubicaron generalmente a lo largo de los principales ríos y de las costas Pacífica y Atlántica”.

El contexto musical es muy importante, porque “aquí la música está presente en la cotidianidad: se canta al bogar, al festejar, en los velorios, en el trabajo, en los matrimonios y celebraciones en la iglesia y en la casa, etc... (Olga Guapachá. ‘Esto es currulao’. Universidad Distrital. Bogotá, 2012.).

Ritmos musicales del Pacífico norte



Pasillo chocoano

El folclor musical en el Chocó se remonta al tiempo en el que los esclavos tenían necesidad de reunirse en momentos de alegría, comenzaron usando sus tambores e instrumentos que fabricaban ellos mismos.

Bailes tradicionales chocoanos o del Pacífico norte: Abozao, polka, contradanza, moña, caderona, tamborito, sapor rondón, jota, fox-trot, mazurka, viborona, aguabajo, kilele, bambazú, torbellino, bunde, son choqueano, pasillo chocoano, porro chocoano, andarele y makerule.

Contradanza: En el Chocó, el aprendizaje que hicieron los esclavos mineros de las fiestas de sus amos, usando a menudo sus mismos trajes, adornos e instrumentos musicales, estableció una especie de estilo negro. Llegó con los oidores, encomenderos y señores de minas en Popayán y Cali. Refleja el aprendizaje que hicieron los esclavos mineros de las fiestas de sus amos. Su interpretación en el Chocó constituye un espectáculo colectivo por la variedad y el dinamismo de sus aportes coreográficos.

Jota: Baile y canto de origen español (Zaragoza) cuyo nombre tuvo origen en el apellido de un moro llamado Abenjot. En todo Chocó se conserva, especialmente en las márgenes de los grandes ríos Atrato, San Juan y Baudó. El negro lo fue adaptando a la expresión de su manera de sentir. Se conocen variantes como la jota carriada, la jota candoteña y la jota sangrante.

Se practican otras danzas que contienen elementos de la jota y de la contradanza con una coreografía puramente de raíces africanos.

Abozao o abosao: Con elementos expresivos de la jota y la contradanza, pero la apreciación coreográfica tiene una raíz negroide, posiblemente emparentada con las danzas del vientre que acostumbraron los esclavos durante la colonia. El papel principal es el de la mujer, cuya actitud corporal es viva e insinuante. Los rodeos que le hace el hombre están determinados por la provocación.

Ritmo autóctono más representativo del Chocó e interpretado por los conjuntos de chirimía (clarinete, bombardino, redoblante, tambora, platillos y voces). Dice caminosonoro.com que es uno de los géneros musicales más particulares del Pacífico norte colombiano. En Quibdó nos encontramos que es uno de los géneros más populares, que va unido a las chirimías. El elemento fundamental es el ritmo, “esta música se escribe en un compás binario de división ternaria conocido como 6/8, asociada con la herencia africana y la cultura negra. También se utiliza el recurso de la síncopa que es la reunión de tiempos débiles a tiempos fuertes, en la escritura de la música. Además de ello es muy importante, la improvisación, como lo dijo Leonidas Valencia: “Los músicos pueden conocer muy bien las bases rítmicas del abozao, pero si no hacen variaciones sobre los temas, no hay nada allí”.

El clarinete toma la bandera como el instrumento melódico acompañado por el contra-canto del bombardino, mientras la percusión (tambora, redoblante y platillos,) los acompaña. El canto tiene textos donde se habla de la vida cotidiana, de la flora, fauna de la selva chocoana, se cuentan historias y se dan consejos para la vida.

El nombre de abozao se le daba al nudo que se hace, para amarrar las embarcaciones, también al movimiento de las champas navegando por

el río o el vaivén de las caderas de las mujeres negras.

No tiene una coreografía específica, se hace a partir de unos pasos bases, pero los bailarines tienen la libertad de improvisar. Se hace en pareja y está ligado al cortejo del hombre a la mujer. Tiene prevalencia en todas las fiestas y celebraciones tradicionales en el Chocó. La mayoría son heredadas del proceso de colonización e hibridación cultural en el territorio y son de carácter patronal.

El abozao es quizás el ritmo más popular en la zona central, donde se ha diversificado, adquiriendo distintos matices. Es uno de los bailes más importantes del Pacífico colombiano, al igual que el currulao con mayor predominio en el Pacífico sur colombiano, posee una característica muy fuerte de los bailes africanos, en el cual los bailarines y bailarinas están sueltos. Es propio para mostrar las habilidades individuales de los danzantes.

Su origen africano, proviene del término abozá, que significa mover la cadera hacia los lados. Se baila en todo el Chocó y es más común en las zonas aledañas a los ríos Atrato y Baudó, como expresión danzarina es preferencialmente instrumental y hace parte del repertorio festivo, cuya ejecución se hace con chirimía.

La coreografía es un baile de pareja suelta con movimientos libres e individuales, sin planificación definida; tampoco tiene figuras preestablecidas ni hay coordinación de movimientos corporales, estos se presentan espontáneamente, destacándose el movimiento de las caderas, hombros y rodillas, con inclinaciones y rotaciones del cuerpo, vueltos y giros rápidos.

En el vestuario el hombre porta pantalón salta charco, camisa sencilla con un amarre o nudo en la parte inferior, en lugar de abotonadura, un rabo e'gallo o pedazo de trapo amarrado al cuello, generalmente se baila a pie descalzo. Para la mujer, falda (pollera) amplia y blusa de manga, con un ligero escote, blanca o con vivos de colores, completan el vestuario turbantes o flores, collares y candongas.

En El moro de Ezequiel Cuevas Sanclemente, la canción relata el ajetreo que se vive ante el nacimiento de un niño, su presentación en

comunidad, las expectativas de su padre y los rituales practicados al recién nacido (Alé Kumá-Cantadoras).

Maruja coja el potrilo/ dejate ya de pinta/ ve a vé por la comadrona/ tu hermano está por nacé/ Hi...uye, uye, uye, uye/ uye, uye, uye uye/ Ya va a nacé el moro/ ya tá naciendo el moro/. Llamen a compay Ulpiano/ que yo lo invito a bebé/ ya viene la comadrona/ aguante por Dios mujé/ Hi...uye/. Que hay niño, que hay/ cierto que cuando usted crezca/ va a ser fuerte, hermoso/ orgulloso de su raza/ usté va a ayudá a su padre/ cuando vaya pa'l monte/ a matá tatabro/ no va a ser como ese/ que a pesar de ser como nosotros/ nos roba el peje/ y nos trata peor que'l patrón/ sirviente na'má/ sirviente na'má/ Gente, gente, vengan vean a vé/ que ha nacido un niño hermoso señores/ y es mío/ que se forme el jolgorio/ que repiquen cucunos/ Gente vengan vean a vé/ vengan vean a vé/. Ombliguenlo con anguilla/ pa'que se sepa escapá/ con uñas de la gran bestia/ nadie le podrá pegá.



Tamborito

Andarele o andarete: Es una variante de los usos coreográficos que se hacen al abozao, utilizando un ritmo similar. Hay cambios de figuras con gestos muy vivos y tanto los hombres como las mujeres, se rodean provocativamente, siempre con intención amorosa incitante.

Aguabajo: Trenzados y destrenzados, esguinces rápidos, rondas y pasamanos, distinguen a esta danza que como se dijo constituye una de las formas más típicas de la cultura chocoana. La coreografía se desenvuelve por parejas, que luego se combinan entre sí, para hacer

juegos con conjuntos, con gestos y pasos similares al abozao y juego de jota.

El aguabajo, género del Chocó que hace parte del diario vivir de los habitantes de esa región, nombre y sonido que evocan el ambiente fluvial de la región, mientras que las letras nos llenan de una atmósfera de celebración, con mucha fuerza en la percusión, mezclando ritmo con una gran densidad de redoblantes, lo que hace de este género uno de los más bailables de todo el litoral. Los coros en las canciones, con mucha actitud y en algunos casos eufóricos, están llenos de vocablos que expresan alegría y jolgorio, lo que hace del aguabajo una exaltación a la celebración plena. (Aguabajo, la fiesta.gotokmusic.com).

“Su danza es una espectacular demostración de energía y vigor, haciendo gala de la buena forma afro, mujeres y hombres formando ruedas, exhiben un exuberante poder, al mismo tiempo que el coqueteo aparece dentro de la misma” concluye la nota antes citada. Es un aire del río Baudó y es propia de los bogas. (CD Herencia de Timbiquí)

Caderona: Poco acostumbrada ya, apenas se recuerda en algunas regiones del Chocó. Tuvo sus antecedentes desde el siglo XIX, cuando se acompañaba con marimba. De marcado acento africano.

Moña o Fox-trot: El moño fue muy acostumbrado en el Valle del Cauca. En el Chocó se le conoce como ‘moña’. Este baile se distingue por la virtualidad y malicia de las coplas o versos que se dicen los invitados. Alterna la danza con el canto o recitado de coplas, se ejecuta tanto en la zona andina como en el litoral Pacífico, con diferente música e instrumental. Antiguamente se denominaba ‘fandanguillo’ y sus ascendientes hispánicos son indudables.

Saporrondón: Inspirado en juegos imitativos de animales (el sapo) ejecutado por los esclavos en el siglo XVII (fundaciónbat.com.co).

Porro chocoano: En compás binario y un ritmo bastante movido, resultante de un intercambio con la costa del Caribe (Aurora). Difiere al del Caribe en su formato musical en la percusión y en la temática literaria. Es usado en los bailes de chirimía y en los formatos de cuerda.

Son chocoano: Surge del encuentro del son cubano con las músicas tradicionales de la región del Pacífico norte (La banda. Zully Murillo). No debemos olvidar que en el Chocó también hubo plantaciones de caña de azúcar, y el ingenio azucarero de Sautatá en el bajo Atrato con personal cubano que llevaron su música.

Es un aire binario de carácter afroamericano. Es un aire caliente propio del departamento, conservando los arraigos de la música negroide con combinaciones ya sea hispánicas o afro-hispánico. Es espontáneo, rico en variaciones rítmicas, su estructura armónica es simple.

Tamborito: Es interpretado por conjunto de chirimía o por el de cum-bancha, que está conformado por una voz principal e instrumentos de percusión que son la tambora (madera de balso y cuero de tatabro), las maracas y bongos. (El poliqué del conjunto El Negro y su Élite.)

Mazurca: Danza que tuvo su apogeo en la época de la colonia, de origen europeo, era interpretada por los aristócratas en los matrimonios y fiestas especiales. Se caracteriza por el galanteo y las posturas de pasacalles.

Polka: Danza de origen polaca. Su adaptación chocoana y su coreografía son alegres y efusivas, con acompañamiento instrumental propio de la región.

Pasillo chocoano: Es un ritmo autónomo que tuvo origen en el vals, en Colombia se le dio como nombre Strauss tomado del compositor.

Para el chocoano puede ser una pieza de salón y lo baila con mucha sutileza o también como el pasillo fiestero.

Bunde: Es una celebración que tienen su apoyo en los juegos infantiles, contruidos por la comunidad, en donde se entrecruzan la lúdica, canto, pantomima, danza y recitados. Son muy populares y se usan también en alumbramientos y balsadas con los santos, en las riveras de los ríos en las fiestas patronales.

Torbellino: Es una variación en ritmo y percusión del abozao. Tiene mucho uso en los pasacalles con los santos, comparsas y bailes con

elementos de pantomima, en las festividades de los pueblos.

Viborona: Pertenece al repertorio de los bundes. El canto expresa la razón de una pantomima, en donde una víbora está en una cueva y los tambores marcan ritmo alegre en la chirimía.

Kilele: Danza de origen africano de pasar por debajo de una vara, siguiendo el ritmo de un bunde.

Bambazú: Danza que imita el contagio de un mal como un dengue, con todos sus síntomas. No tiene coreografía definida, por lo general es en forma circular y con ambiente de fiesta, se van contagiando, mujeres y hombres, el paso de rutina es el movimiento acelerado de cadera, con balanceo del cuerpo y movimiento de las manos, al final aparece quien trae un manojo de hierbas, con las cuales va tocando a los agonizantes para curarlos. Al recuperarse, las parejas retoman el paso básico y salen bailando.

Ritmos musicales del Pacífico sur



Ritmo del Pacífico sur.

El Pacífico sur está compuesto por los departamentos del Valle del Cauca, Cauca y Nariño. Según caminossonoros.com, son los principales el currulao, se dice nació en la hacienda esclavista del Gran Cauca, el bunde y el bambuco viejo. Interpretados por conjuntos musicales donde predomina la marimba o el violín caucano: torbellino, berejú,

juga de arrollo, caramba y rumba.

La palabra currulao hace alusión a la palabra cununao, que está relacionada a las labores de origen africano y que desempeñan un papel importante dentro del folclor de la región del Pacífico colombiano, llamados los cununos. Ese aire de ascendencia africana, nació con la esclavitud en el territorio colombiano.

Alberto Londoño, lo acerca a una palabra quechua cununúnum, el cununado o cununao, de donde salió currulao. El mismo autor dice que el nombre deriva de uno de los pasos de rutina de su danza que es precisamente un esquema o figura de acorralamiento o encorralado, en que las parejas masculinas al danzar en cuadril simulan acosar a las féminas, acorralándolas. De este ritmo al que se llama 'madre' se tiene: el bambuco viejo, juga grande, pango, patacoré, bunde, juga.

Bailes tradicionales del Pacífico sur: Currulao, pango, patacoré, bunde, bambuco viejo, juga, juga grande, arrullo, alabao y berejú.

Currulao: Quiere decir una fiesta, una reunión y/o una danza, donde converge la tradición musical y cultural del sur del Pacífico, lideradas por la marimba de chonta y sus cantadoras. Es ritmo muy conocido del litoral Pacífico. Se constituye en el que mejor sintetiza la herencia de los antiguos esclavos y antiguamente se bailaba con hachones encendidos y al aire libre.

Posee canto y danza con el instrumento típico (cununo, guasá, marimba). Se toca a veces en forma de chirimía, es un ritmo binario y con compás 6/8. Su letra hace referencia a un lamento o suceso de la vida campesina. Las voces son espontáneas, sin esquema.

El currulao como ritmo madre, se divide en tres secciones: la introducción, la glosa y el arrullo. Son dos los ejecutantes, uno, base de acompañamiento en las tablas de registro grave o bordón y la requinta donde el otro ejecutante toca los momentos y las variantes ondeada y revuelta.

Los momentos: el bordón, cumple la función de realizar un bajo acompañante que se mantiene sobre tónica y dominante durante toda la

canción. La ondeada, momento de la marimba donde acompaña la estrofa o glosa y le proporciona una base armónica a la voz. La revuelta, es el clímax de la canción, donde todos los músicos llegan a un nivel alto de comunicación allí y sobresale la exaltación del tema interpretado.

La percusión del currulao, siempre posee carácter de diálogo entre cada instrumento. Dos tambores interactúan así, mientras una lleva una base más cerrada, marcando los acentos propios del género, la otra realiza contragolpes a partir de la base, dando posibilidades de improvisar, igual sucede con los cununos, uno es marcador y otro el cantante o narrador.

La marimba, con su percusión y melódica modal, se divide en dos segmentos, siendo el primero de bordoneo o base rítmica armónica y el segundo de prima, repique o repicado, en el registro superior del instrumento.

El currulao “es el aire folclórico musical más destacado del litoral Pacífico sur, sin duda alguna, danza muy peculiar de los alrededores de Buenaventura y en general del Pacífico. El currulao es un baile de parejas sueltas, en el cual el hombre inicia la danza con un ritmo que cada vez se hace más exaltado, hasta cuando logra el vencimiento de la mujer que se ha mantenido hasta entonces con movimientos más ceñidos, los cuales se convierten en agitados al ceder ante los llamados del compañero, los bailarines llevan pañuelos que baten marcando el ritmo” (oswormo.wordpress). En época de la colonia era considerado “el baile del esclavo africano, pues los cimarrones la usaban para cortejar y enamorar a las mujeres”.

La mujer usa faldas largas de colores claros y blusas sin mangas, adornadas con boleros al igual que las faldas, sombrero o flores en su cabeza; el atuendo del bailador es completamente blanco, con accesorios igual que las mujeres. A veces el sombrero (opcional) y el pañuelo se usan en la cabeza. (danzared.com)

Es un ritmo hermano del abozao, siendo distintos en la sonoridad por los instrumentos que lo interpretan. Como lo señalamos, está a cargo del conjunto con marimba de chonta o violín caucano con instrumentos de percusión como los bombos, cununos, guasá, cantadoras y canta-

dores (Quítate de mi escalera de Canalón de Timbiquí).

Andrés Pineda Monroy en 'A cuerda de chonta'. Universidad Distrital, 2016, dice: “es una tradición cultural que entre los músicos de la región se manifiesta a través de eventos sociales, donde celebran bodas, noches de luna llena, reuniones, la navidad, los festivales o como ellos suelen decir, cuando la visita de foráneos, viaja a la región con la intención de aprender a interpretar esta música, es un motivo más para que el currulao se manifieste. Allí, en un ambiente de selvas, ríos y manglares, se resume toda la energía de la raza afro descendiente y de su mezcla con la indígena o el mestizo, después, todos los aspectos de vida social, se hacen manifestaciones culturales que hacen parte de un mundo cotidiano”.



Agrupación musical del Pacífico sur.

La región principal de ese estilo es en Buenaventura, Guapi, Timbiquí y corregimientos que habitan al lado de los ríos Sayja, Naya, Patía, Cajambre e Iscuandé.

El formato del currulao es: dos bombos (golpeador y arrullador), dos cununos (hembra y macho), guasás, marimba y cantadoras.

Caderona. María del Carmen Alvarado Bejarano. *Caderona, caderona/ caderona vení y meneate/ veí meneae pa' enamorate/ caderona vení meneate/ que tu cintura de aguacate/ caderona vení meniате/ vení menate y remeneate/ caderona vení meneate/ ay caderona consentida/ caderona vení y meneate/ con la mano en la cabeza/ caderona vení y meneate/ ay con la mano en la cintura/ caderona vení meneate/*

vení meneate el chocolate/ caderona vení meneate/ vení meneate pa' enamorate/ caderona veni meneate/ con tu cintura pa' enamorate/ caderona vení meneate/ vení meneate y remeneate/ ay con la mano en la cintura/ caderona vení meneate/ ay con la mano en la en la cabeza/ caderona vení meneate/ vení meneae pa' estréchate/ sin sofoco/ caderona/ caderona vení meneate/ caderona vení meneate/ vení meneate el chocolate/ caderona vení meneate/ ay vení meneate sin sofocate/ caderona vení meneate.

A las variantes se les llama ritmos y destacamos:

Pango: Frecuentemente se asimilaba a una pantomima sobre el tema de la navegación, cuando es bailado se ejecuta con el instrumental del currulao. Mantiene la estructura formal del currulao, sin embargo, el pango manifiesta a través de sus letras, una profunda relación con las costumbres religiosas, teniendo a las voces como eje inicial y primario en el desarrollo musical que se va a exponer. Para su acompañamiento tenemos la marimba, los guasás y cununos.

Patacoré: Es una danza de inspiración religiosa derivada del currulao, es típico de la región más sur del Pacífico (Cauca, Nariño). Es una danza enérgica marcada por la sincronía de los instrumentos y el canto, donde las mujeres y hombres que cantan, nombran la palabra patacoré a manera de estribillo. Se danzan algunas bases y movimientos rítmicos del currulao, como las filas y las vueltas de parejas sueltas.

En las celebraciones religiosas, el hombre utiliza una camisa y un pantalón blanco, es acompañado por un pañuelo y siempre con su sombrero. (prezi.com). Es un ritmo acelerado que abarca grandes secciones de tipo instrumental, aunque la voz tenga a cargo la melodía.

La palabra patacoré es usada a manera de glosa en cada estribillo. La voz tiene un rol principal con temáticas religiosas, místicas, apoyado por el coro responsorial. Al parecer su término viene de patacora, el cual era utilizado entre las comunidades emberas y cholos, para referirse al plátano.

Bunde: En el Pacífico sur, es un género musical que designa ronda y juegos infantiles, que se interpretan especialmente en los rituales mor-

tuorios de los niños (San Antonio. Grupo Bahía).

Es una danza religiosa que se ofrece a los santos, cuya coreografía difiere del currulao, a pesar de ser integrado con los mismos instrumentos. Es un ritmo extendido en las comunidades afrocolombianas del litoral Pacífico, con una posible ascendencia en África. Etimológicamente, se deriva de la voz *wunde*, que designa tonadas, cantos y danzas propios de la Sierra Leona, África occidental. Utilizado también en los ritos funerarios y en los cantos de alabanza a los santos patronos.

En el litoral Pacífico se acerca al currulao y conserva el nombre de *bunde*, solo como forma de canto utilizado en los velorios de niños negros. (A, B, C, CH un *bunde*. Tradicional de Puerto Saija).

El sincretismo de las prácticas religiosas hispánicas, con las tradiciones culturales de origen africano, tienen en la música una de sus principales manifestaciones. Este *bunde* fue recopilado por Benigna Solís durante la investigación que adelantara en los años 80 del siglo pasado, por las poblaciones del sur del Pacífico (Alé Kumá-Cantadoras).

A,b,c,ch,/ con la eme, María/ estaba yo/ el niño Dios,/ que va a nacer/ que ya nació/ que ha nacido/. Con la eme, María, con la eme María/. Este niño quiere/ que lo arrulle yo/ lo arrulle su mamá/ la que lo parió/ con la eme María/. Al pasar el puente/ me encontré un tesoro: la virgen de plata/ y el niño de oro/ Con la eme María... estaba yo/.

La denominación de *bunde* se extiende completamente al rito del festivo fúnebre. Es un rito fúnebre, en el cual el dolor por la pérdida del ser querido que se va, es transformado en motivo de regocijo, en alegría, por la entrada del niño en el reino de los espíritus. Ataviado el cadáver del niño y colocada la caja sobre una mesa o colgado como un columpio, la gente en marcha y en ritmo lento, conjuga tres pasos adelante y dos atrás, se acompaña con el canto típico llamado *bunde*. En la interpretación del *bunde* se emplean únicamente los tambores, que registran una métrica pausada. Los cantos en coro, se alternan con los toques del tambor en aquellas ocasiones en que trata de una celebración. Este festejo fúnebre recibe el nombre de *chigualo*.

Bambuco viejo: Es un derivado del currulao, su nombre se le atribuye

al paso que dejó la música andina por tierras costeras, no se sabe con exactitud en qué momento este ritmo comenzó a interpretarse por el Pacífico. Además, no tiene la misma rítmica y estructura del bambuco, pero a través de los años, comunidades establecieron una tradición en su manera de interpretarlo, en violines o marimba. Es más lento que el currulao. Se diferencia por la estructura de la letra y el bordón, que es la melodía que se interpreta en la marimba. (Bambuco viejo. Grupo Bahía).



Bunde

Para algunos investigadores, es de este ritmo de donde viene el currulao y no lo contrario. Este ritmo musical del Pacífico colombiano se difiere por la estructura de la letra y el bordón que es la melodía que se interpreta en la marimba. Hay una dinámica responsorial y maneja dos tipos de melodías: la responsorial y la antifonal, es decir voz principal y coros responsoriales mixtos y divididos por géneros.

Juga: Es un ritmo colombiano que se considera variante del currulao. Se interpreta en los funerales y celebraciones como la navidad, donde el pueblo subido en lanchas sobre los ríos del litoral Pacífico, en lo que se llama procesión acuática, llevan representaciones del Niño Jesús a la iglesia, desde las veredas cercanas, mientras se toca la juga para acompañar la fiesta. Tiene una percusión más ligera y una forma lírica de dos voces: una de ellas canta estribillos y la otra interpreta versos hablados (wikipedia). Ejemplo: Conjunto Perlas del Pacífico. Canción La juga grande.

Una muestra de la juga, es la canción Ronca canalete, canción tradicional de Guapi. El sonido producido por el canalete al bogar, se le conoce como el “roncar del canalete”; pero además de esto, en el lenguaje cotidiano adquiere una connotación picaresca que hace alusión al deseo que emana de una mujer (Alé Kumá-Cantadoras).

Señora Juana María/ la que vive en el Copete/ póngale cuidado a su hija/ que ya ronca canaleta/. Ay que ya ronca canaleta/. El canaleta e' la Juana/ tiene punta y no le ronca/ ella pasa por aquí/ no me habla, poco me importa/. Ay que ya ronca/ canaleta de chachajo/ tan fino y tan roncador/ En las aguas de mi Guapi/ que es donde me embarco yo/. Ay que ya ronca/. Mañana me voy pa' Guapi/ con mi potrillo a vendé/ a buscarme un guapireño/ que me sepa comprendé/ Ay que ya ronca/ Si tu canaleta ronca/ el mío me ronca más/ si tu marido te quiere/ el mío me quiere más/ Ay que ya ronca.

Donaldo Lozano Mena afirma sobre una especial juga: “La juga cho-coana, es una danza festiva popular, de movimientos fuertes y rápidos, la alegría del hombre negro con sus pañuelos y la fuerza de faldeos de la mujer negra, evidencia la alegría, la cultura, la tradición, la cotidianidad y la identidad del sentir negro”.

Esta variante la compuso el maestro chocoano Donaldo Lozano en 1973, cuando dirigía al grupo de danzas Estampas Negras del Chocó. Años antes había dirigido grupos de danzas de Buenaventura y allí asimiló las danzas de origen afro en el Pacífico sur (currulao, bambuco viejo, torbellino, bunde), con las danzas de su tierra natal, tomando como base al ritmo de pajarillo, incrementó la velocidad al abozao y el formato musical de chirimía, para componer la danza denominada juga chocoana. Esta descripción de juga chocoana parece ser una adaptación propia de Lozano Mena.

Berejú: Su semejanza con el patacoré es tal que, muchos autores no saben si una pieza determinada es uno o el otro, siendo más lento que el patacoré. Su nombre es africano, emplea los mismos pasos y coreografías del currulao. En ella, el hombre efectúa movimientos más libres y desempeña un papel menos riguroso, debido a que el énfasis del baile recae en el canto.

El vestuario del hombre es pantalón y camisa blanca, indispensable el pañuelo lo mismo que el sombrero. Las mujeres falda pollera amplia, blanca, pañuelo y blusa de mangas cortas, con un ligero escote. (Samuel Andrés Pineda Monroy. ‘A cuerda de Chonta’. Universidad Distrital, 2016.).

La canción Berejú con texto de Helcías Martán Góngora y música de Esteban Cabezas, compositor guapireño que durante los años 1960s, hizo parte del repertorio de Leonor González Mina, una de las más importantes intérpretes de la música del Pacífico colombiano:

Popayán y Cartagena/ Cartagena y Popayán/ pena del negro es más pena/ y el pan del negro no es pan/. No tengo plata en baúles/ ni en las venas sangre azul/ currulao, makerule/ makerule, berejú/. Bailo con negra soltura/ en Tumaco y Ecuador/ en Guapí, en Buenaventura/ y en las costas del Chocó/. No tengo plata en baúles/ ni en las venas sangre azul/ y por más que tú me adultes/ vengo de la esclavitud/. Vengo de la esclavitud/ y el cantar que tu modules/ nunca tendrá la virtud/ Que tiene mi makerule/ currulao, berejú/ mi makerule/ currulao, berejú/ Ay currulao, makerule/ makerule, berejú/.

Arrullo: Canciones de cuna o cantos en los gualíes o velorios de niño hasta de 7 años o navidad. También se le llama arrullo a una fiesta donde se canta, se baila y se consumen bebidas artesanales.

Alabao: Canto fúnebre, en donde se emplea el diálogo y alabanzas a Dios, a la Virgen y a los santos. Dos clases o categorías: mayores para alabar a Dios y menores para los santos.



Alabaos y arrullos son interpretado por cantadoras y respondonas. En los alumbramientos se canta para dar gracias por favores recibidos.

Torbellino: Acto de cortejo propio del campesino de la región del Pacífico. Es una danza vivencial que narra las travesuras de un niño que por malcriado y grosero es llevado al monte por “La Tunda”, mujer monstruo, y se da por perdido, ante lo cual se forma una algarabía y salen los pobladores a la calle con bombos, cununos y las cantadoras.

Caramba: La caramba tiene una cadencia dentro de un percutivo dado por la marimba. Las cantadoras con el cununo son base imprescindible para la ejecución de estos géneros, los bombos hembras sostienen el ritmo y el macho adorna. El cununo y los del guasá conforman el diálogo sonoro (gotakmusic.com). Para algunos, es un ritmo afro derivado de la jota.

Rumba: Sus letras cuentan historias de amor y la vida cotidiana, conoce mitos y leyendas propias de la región. Son interpretados por las cantadoras. Una voz líder comienza el cántico y el grupo de coristas responde. (eltiempo.com).

Algunos intérpretes/compositores influyentes del Pacífico norte

Miguel Vicente Garrido Ortiz

Miguel Vicente Garrido Ortiz nació en Quibdó el 12 de octubre de 1916 y murió en Sapzurro, Acandí, Chocó, el 27 de enero de 2001. Sus padres Vicente Garrido Cañadas, venido del valle al Chocó en busca de fortuna y de Juana Ortiz, de Beté. Fue músico, poeta, escritor, educador, periodista y administrador público.

Desde temprana edad se le reconoció su aptitud artística. Tocaba la guitarra excelentemente y cantaba canciones que él mismo componía; a pesar de su gaguera cantaba muy bien. Enseñaba a tocar tiple, guitarra, tambor y canto.

Se casó con Estela Barrio Meza y tuvieron tres hijos Miguel, Diana y Gilberto. Sus principales composiciones en prosa y verso fueron recopiladas en el libro “Obra poética de Miguel Vicente Garrido” editado en 1980.

Trató de proseguir sus estudios en Medellín, pero se lo impidió su po-

breza. Don Reinaldo Valencia Lozano, secretario de Educación, 1936, le ofreció dirigir la escuela rural de Opogodó, y así inicio su labor magisterial que duró 34 años. Trabajó además en Lloró, Quibdó, Sapzurro, Acandí, Turbo, Necoclí, Bogotá, Panamá y Cartagena.

Por su labor fue galardonado en Antioquia con el premio Francisco Cristóbal Toro, recibió la medalla Miguel Giraldo que se concedía a notorios educadores. En el Chocó fue galardonado con Medalla de Oro (1954) por la Asamblea Departamental y la gobernación le impuso la condecoración El Castellano de Oro (1979).



Miguel Vicente Garrido

En 1954, Gustavo Rojas Pinilla, quiso dividir el Chocó entre los departamentos de Antioquia, Caldas y Valle, lo que movilizó a su gente “en torno de la unidad del territorio y sus costumbres”, momento reconocido como la “Desmembración del Chocó”. La gente coreaba la canción insigne de él, Lamento chocoano, que Gabriel García Márquez resaltó como “una protesta con música”, canción que afianzó con el tiempo el sentimiento chocoano.

Aguas del Atrato, para muchos chocoanos es una canción de amor a su tierra:

Majestuoso y ancho río/ que en mis delirios de ayer/ vi reliquias siempre dulces/ que me llenaron de ardor. / Yo quisiera como prueba/ de mi encendido querer/ decir suaves palabras/ que serán la esencia/ de mi eterno amor.

Entre sus canciones principales tenemos: Chocoanita, Aguas del Atrato, Lamento chocoano (himno de la no desmembración), Quibdó estuche de mi corazón, Himno al Departamento del Chocó, Champa de palo, Tierra hermosa, Yo soy chocoano, entre otras.

Antero Agualimpia Mosquera

“Músico, compositor y maestro chocoano. El mejor clarinetero y compositor chocoano, triunfador en concursos internacionales, vinculado a la Universidad Nacional. Nació en La Esperanza, Condoto (Chocó), el 4 de mayo de 1914, hijo del matrimonio conformado por Angelino Agualimpia y María Mosquera.

Tenía 16 años cuando un maestro valluno de apellido Cáceres, aficionado a la música, descubre que el joven tenía madera de músico. El intendente del Chocó Adán Arriaga Andrade, lo invita a tocar clarinete delante del presidente Alfonso López Pumarejo (1936), quien en esos días visitaba el Chocó. Entusiasmado el intendente por su magnífica actuación, le obsequia un clarinete moderno que lo acompañaría por muchos años en sus giras por los ríos de su terruño, en las aulas de la Universidad Nacional y en los salones y teatros, de no pocos escenarios internacionales.

Hacia 1940 se traslada a Bogotá y estudia en el conservatorio de música obteniendo el título de Músico Concertista. Es llamado a formar parte de la banda presidencial, hasta que un día, desoyendo los consejos, se quita el corbatín y regresa de nuevo al Chocó en busca de su folclor.

Recorre ríos y pueblos enloqueciendo a la gente con su pasillo Angelino en honor a su padre, Tío guachupecito, Si te lo pido no me lo das, Muchacha de Guayabal. Compuso el pasillo Correntón, inspirado en una corriente del río Condoto que pasaba al frente de su casa en la finca La Esperanza, imitando con su clarinete los sonidos del agua.

Se internó durante dos años en la selva de Munguidó, hasta que su hermana Carmelina en 1957, enterada de la vida que llevaba, lo sacó a punta de ruegos. Al puerto Platanero llegó sin zapatos, con un chingo de calzones, con el clarinete partido y con una barba precanosa que le cubría el rostro (vivió en la selva en busca de sus orígenes).

En 1967 con ese acopio de datos y experiencias, de tradiciones, consejos, dichos y coplas que había recibido de esos ancianos negros de nuestros ríos, regresa a Bogotá. Se vincula activamente al conjunto de René Orozco y al conjunto de Danzas y Cantos Folclóricos en la Universidad Nacional, con los cuales obtiene resonantes triunfos a nivel nacional e internacional, como en el Festival de Estudiantes en Mérida, Venezuela 1967, el Primer Festival Latinoamericano de la Canción Universitaria en Santiago de Chile con Tío guachupecito, en la Olimpiada Cultural de México en 1968, en el Concurso Polímeros Colombianos de Medellín en 1972 y en la Feria Internacional de San Sebastián de San Cristóbal, Venezuela.

En ese tiempo compuso canciones famosas como Recoveco (pasillo), Las tres de la mañana (porro), Chachita cachona, Alma sanjuanera, etc. Fueron diez años de intenso y agotador trabajo, de 1967 a 1977. En ese año disminuye su actividad debido a quebrantos de salud, y finalmente fallece en Bogotá el 16 de diciembre de 1979". (Tomado del libro "Grandes del Chocó", Pbro. Efraín Gaitán Orjuela, publicado en 1995).

Antero Agualimpia es considerado el mejor exponente, embajador y representante de la música chocoana, al punto que como homenaje a su reconocimiento musical y con el propósito de rescatar, impulsar y conservar los valores culturales del Chocó, se crea en 1992 el Festival Departamental de Chirimías y Danzas Folclóricas Antero Agualimpia.

Alfonso Córdoba Mosquera

Apodado como 'El brujo', nació el 30 de agosto de 1926 en Quibdó, la capital del Chocó, en Colombia, y falleció en la misma ciudad el 26 de junio de 2009, a la edad de 83 años. Fue uno de los artistas más integrales de Colombia, además de uno de los más reconocidos del litoral Pacífico, se le llamó el 'Da Vinci negro' dadas sus cualidades creativas y su obra extensa.

Fue compositor, intérprete, diseñador de disfraces, constructor de instrumentos, investigador de los ritmos del Pacífico, formó siete orquestas, colaboró con la Guayacán Orquesta, para la que compuso varios temas. En la voz de 'El brujo' se hicieron famosas canciones como Son

cepillao, Negrito contento, El piloto, El cazador y El armadillo, La pataleta y sus versos de nostalgia africana.

Fue galardonado en varias ocasiones por sus aportes a la cultura afrocolombiana, un homenaje en el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, y fue reconocido con la Gran Orden al Mérito Cultural, máximo reconocimiento otorgado por el Ministerio de Cultura de Colombia, por sus más de 60 años de aporte a la cultura colombiana y del Pacífico.

Augusto Lozano

Nació en Viro-Viro, corregimiento de Condoto, el 29 de septiembre de 1933 y falleció en el año 2007. Fue músico, maestro, compositor y cultor de las músicas autóctonas del Pacífico norte colombiano. Su aporte fue fundamental en la formación integral de las nuevas generaciones de músicos del departamento. Gran compositor popular, amante de su región, músico ejecutante de saxofón y batería.

Compositor de los temas Kilele, El sábalo, Lo que le pasó a Neptolio, Se curará, Pascual Rovira, La ensalada de la Ch, Juan Rumaldo, Catanga de Iraca, Viejo mundo, Quibdó en llamas, El pollo rumbo, Mi pesadilla, Pájaro maluco, Dentón Cirá y El laberinto. Tiene más de 130 composiciones, muchas de ellas grabadas.

Augusto Lozano se destaca en narrativa y lírica chocoana. Además, fue cantante de la agrupación musical La Contundencia. Lo recuerdan como un gran amigo, respetuoso y con una alta sensibilidad musical.

Alexis Lozano Murillo

Nació el 10 de julio de 1958 en Quibdó, Chocó. Músico, director y productor colombiano de reconocimiento internacional. Desde niño realiza sus primeras presentaciones con La Timba del Barrio César Conto de Quibdó, iniciándose en la ejecución de la guitarra, la cual se la enseñaron sus hermanos Evelio y Cecilio, cuando pertenecían al grupo musical Los Tremenditos.

Luego, se vincula a la Escuela de Música del presbítero Isaac Rodríguez de la Catedral de Quibdó y allí recibe los fundamentos técnicos

del arte musical tales como el solfeo, gramática musical y ejecución de instrumentos de viento. Fue miembro de la Banda San Francisco de Asís de Quibdó y ejecutante de la música folclórica en las chirimías del Chocó.

Luego, se radica en Bogotá donde estudia música en la Universidad Nacional, empezando su carrera con El Grupo Niche y luego fundando la Guayacán Orquesta. Es importante productor musical.

Leonidas Valencia Valencia

Nació en Quibdó, Chocó, en el año 1964. Es docente de profesión con conocimientos y experiencia en el desarrollo de investigaciones socio-culturales desde la perspectiva de gestión cultural del Chocó y el Pacífico colombiano.

Compositor musical y director musical de La Contundencia, como también director de las agrupaciones musicales: Grupo Raza, Hinchao y su Gente, Chirimía Tradicional y Boggasonbo Ligth. Igualmente ha sido director de la Banda San Francisco de Asís del 2006 al 2017 (lasillavacia.com).

Músico ejecutante de bombardino, trombón, guitarra, percusión, flauta dulce y teclado. Además, es Músico Instrumentista de la Escuela de Música Isaac Rodríguez Martínez de Quibdó, Administrador de Empresas de la Escuela de Administración de Negocios (EAN), especialista en Administración Pública de la Universidad Antonio Nariño.

Es autor del libro “Una Mirada a la Afro-Música del Pacífico Norte Colombiano”.

Algunos intérpretes/compositores influyentes del Pacífico sur

Petronio Álvarez

Nació el 1º de octubre de 1914 en Buenaventura. ‘El Cuco’, fue apodo heredado de su padre. Era hijo de Juana Francisca Quintero Asprilla y José Joaquín Álvarez Micolta. En su niñez, vendió empanadas de cambray y pan

preparados por su madre y lo hacía cantando e improvisando tonadas. También se dedicó a otros oficios como notario y fue maquinista de la locomotora llamada “La Palmera” de los Ferrocarriles Nacionales. En 1935 creó el conjunto Buenaventura. Es el creador de la canción Mi Buenaventura, considerada como el himno de esa ciudad. En 1942 se unió a Veneranda Arboleda Rodríguez con la cual tuvo 10 hijos. En 1961 se radicó en Cali donde vivió hasta su muerte el 10 de diciembre de 1966, producto de un cáncer óseo.



Petronio Álvarez

Anteriormente a su dedicación a la música vernácula, cantó tangos y milongas. Leonidas ‘Caballito’ Garcés, reclamó como suya la canción La muy indigna, reconocida por todos, como de la inspiración del maestro Petronio. Compuso los currulaos Roberto Cuero, Adiós al puerto, Chopero, Linda porteña, Felisa y La muy indigna; los bambazú Teresa, El porteño y Cali ciudad sultana; los aguabajos Adiós a Colombia y Adela; el abozao Bochínche en el cielo; el bambuco La caña de azúcar; el bando Despedida; el afrosón El piñal; y la juga Coja la pareja. (Jaime H. Quevedo U. Biblioteca Nacional.gov.).

Como homenaje a su labor por la música del Pacífico se le dio su nombre al Festival Petronio Álvarez.

Mi Buenaventura. Petronio Álvarez. *Bello puerto de mar mi Buenaventura/ donde se aspira siempre la brisa pura/ bello puerto de mar mi Buenaventura/ donde se aspira siempre la brisa pura/ eres puerto precioso circundado por el mar/ eres puesto precioso circundado por el*

mar/ tus mañanas son tan bellas y claras como el cristal/ tus mañanas son tan bellas y claras como el cristal/. Siempre que siento pena en mi poblado/ miro tu lindo cielo y quedo aliviado/ siempre que siento pena en mi poblado/ miro tu lindo cielo y quedo aliviado/ las olas centellean vienen y me besan/ las olas centellean vienen y me besan/ y con un vago rumor vuelven y se alejan/ y con un vago rumor vuelven y se alejan/ Hasta cuando te tolero/ y te sigo tolerando/ hasta cuando te tolero y te sigo tolerando/ mañana le dice a tu mama/ que yo te vivo pegando/ mañana le dice a tu mama/ que yo te vivo pegando/ ay mi peregoyo/ ay mi peregoyo/. Aquí las que van volando/ que en el pico llevan flores/ aquí las que van volando/ que en el pico llevan flores/ lleve este papeli-to a la dueña de mi amor/ lleve este papeli-to a la dueña de mi amor/ ay mi peregoyo/ ay mi peregoyo.

Teófilo Roberto Potes

Llamado ‘el maestro del folclor’, ‘el patriarca musical del Pacífico colombiano’ o ‘el rey del currulao’. Logró con sus investigaciones llamar la atención hacia la identidad cultural del todo el litoral Pacífico. Nació en el corregimiento del río Anchicayá, Buenaventura, Valle del Cauca, el 1 de noviembre de 1917 y murió de cáncer el 17 de abril de 1975. Vestía siempre de blanco, descalzo o con rústicas abarcas, fue un conocedor profundo y agudo del folclor del litoral Pacífico. Fue apoyado por la Asociación del Litoral Pacífico (ASOLIPA), financiera y humanitariamente. Fue gran pensador, orador, músico, bailarín y cantautor.

A él se le reconoce el rescate de danzas tradicionales de laboreo, el establecimiento de las diversas modalidades de currulao; descubriendo así el currulao corona, el paseador o el de cambio, entre otros. También rescató piezas tradicionales como el currulao de los amantes o la caramba, una juga del Pacífico. Fue el primero que habló del andarete y sacó del anonimato el bunde de San Antonio, /orri, orrá, San Antonio ya se vá/. [Historiapersonajesafro. Blogspot.com](http://Historiapersonajesafro.blogspot.com).

Potes aborda su investigación del folclor como una manera de acercarse a la historia de sus ancestros. Este es el caso de su estudio *La mina*, una obra coreográfica teatral, con la cual se exploró la realidad del proceso de esclavitud de la región. Igualmente puede decirse de sus investigaciones de la Danza de la batea o la Uripina. Como folclo-

rólogo, el maestro Potes comprendió y ejerció el folclor en el sentido amplio de la palabra. (Gaceta Dominical El País, agosto 2010).

Un colegio en Buenaventura lleva su nombre e igualmente se le reconoce como creador del grupo Acuarelas del Pacífico y experto en la fabricación de la marimba.

Segundo Leopoldo Castillo Garcés ‘Caballito Garcés’

Cantautor tumaqueño de gran renombre. Nacido el 3 de mayo de 1916. Conocido popularmente como ‘Caballito Garcés’; hubo quien lo llamó ‘El duende del Pacífico’, porque usaba un sombrero de alas anchas que contrastaba con su baja estatura. Se dedicó toda su vida al canto y la música. En Buenaventura vivió por más de 20 años y fue allí donde compuso su mayoría de canciones. Entre sus composiciones se encuentran La muy indigna, El canalete, La mujer de Roberto, Jonás y El marido, entre muchas. Se conocen 21 canciones inéditas registradas y más de 80 sin registrar.

Conformó un trío con Petronio Álvarez y Tomás Cerón, por cierto, al fallecer su amigo Petronio, le compuso ‘El rey de curralao’, la cual le interpretó durante su sepelio. Grabó acompañado del conjunto del boyacense Francisco Cristancho en el sello Vergara de Bogotá y en 1957 lo hizo con Don Américo y sus Caribes.

Vivió también en Cartagena y Barranquilla y en 1989 fue homenajeado en el Primer Festival del Currulao de Tumaco, decidiendo vivir allí hasta morir el 23 de marzo de 1995. La casa de la cultura de Tumaco, lleva su nombre y conserva su guitarra, fiel compañera para sobreponerse a la nostalgia que a menudo lo acompañaba. Lo que sabía lo aprendió de la vida y murió literalmente en el olvido.

Luis Enrique Urbano Tenorio ‘Peregoyo’

Nacido en Buenaventura el 10 de enero de 1917, el músico Luis Enrique Urbano Tenorio, fue conocido como ‘Peregoyo’, por la composición de dicho nombre y que es su obra más difundida. Sus padres Feliciano y Eustaquia ambos zambos, mezcla de negro con indios oriundos de Timbiquí; por eso tenía el cabello liso y la piel tostada. Fue el quinto de

ocho hermanos, su madre murió en un parto cuando él tenía 8 años, a partir de lo cual, vivió con su hermana mayor Lidubina.

Su apodo Peregoyo, proviene de la variante del vocablo 'emperegado' que se da a la persona que siempre está bien vestida y eso era natural en el maestro.

De pequeño aprendió a tocar de oído la guitarra, la bandola, el violín y el violonchelo. Luego estudió composición y aprendió a tocar saxofón, participando en la banda Municipal de Buenaventura.

Trabajó en el puerto, siendo joven como ayudante del maquinista de una draga. Le gustaba escribir, dibujar y cantar; después se hizo profesor de la materia de educación estética, que comprendía la enseñanza del dibujo, la música y la caligrafía en el colegio Pascual de Andagoya, para el cual trabajó más de 35 años. Trabajó también en el Teatro Caldas como maquinista de cine.

También fue locutor, el primero con licencia de una emisora propiedad de los Ferrocarriles Nacionales. Sin conocimientos musicales, se inició en el bombo y los platillos, en la única orquesta con formación académica de Buenaventura llamada Los barbacoanos.

Desde un principio el maestro hizo un verdadero trabajo de investigación musical de manera empírica, pues se nutrió de la música raizal afro de los montes, las selvas y los ríos de las costas Pacíficas.

En su primer LP que salió al mercado, recogió el ritmo madre del currulao, el abozao, el aguabajo, el porro, el arrullo y el gran son montuno del Caribe. Su pasión musical en grande fue tardía y sólo después de los cuarenta años, se dedicó de lleno a lo suyo y creó el Combo Vacaná, con el propósito de amenizar la fiesta de la Virgen del Carmen, en julio. Tocaba el saxofón y graba con Leonor González Mina, Mi peregoyo y Mi San José. Discos Fuente le graba el larga duración que incluye: La palma de chontaduro, La pluma, Río de Juajui, Martha Cecilia y Mi Buenaventura.

Se le editaron las siguientes obras discográficas: DESCARGA VACANÁ, Discos Fuentes, 1967; MI BUENAVENTURA, Discos Fuentes

1967; DE PARRANDA, discos Fuentes 1969; EL REY DEL CURRULAO, Otralanda Records, 2004; SÁCALE BRILLO TERESA en Disco Fuentes.



En la década del 60 del siglo XX, fundó el grupo musical Perego y su Combo Vacaná, llamado así porque sus integrantes provenían del Valle, Cauca y Nariño, primero en difundir la música del Pacífico colombiano.

Se cuenta en más de 120 sus composiciones, muchas de las cuales no fueron grabadas. Como temas importantes se tiene Mi perego, Noches tibias, Ana Cecilia, Al prisionero y los que le grabó a Petronio Álvarez como Mi Buenaventura en la voz de Markitos Micolta.

Markitos Micolta lo describe: “Era buena gente, sincerote, mamagallista, muy hogareño, salía a trabajar la música y se iba para su casa. No era bebedor, vivió de la música, pero no del trago. Eso sí, le gustaba estar siempre bien arreglado, con su cabello liso negro siempre peinado y su ropa siempre en orden.

Tuvo la visión de la música del Pacífico, recorriendo ciudades y creciendo como las olas del océano y logró contagiar a varias generaciones a punta de saxo, voces, guitarra, currulaos, alegría y fiestas”

(CVISSAACS univalle. edu.co).

Muere el 18 de octubre de 2007 de un derramen cerebral y paro respiratorio, en la clínica Rafael Uribe Uribe de los Seguros Sociales. Su esposa Inés Sánchez de Burbano, Cauca, murió un mes antes (historiapersonajesafro.blogspot.com).

La palma de chontaduro. *La palma de chontaduro/ la raíz también se pudre la mujer cuando es celoso/ el hombre también se aburre/. Culebrita blanca e / culebrita negra/ culebrita blanca/ culebrita negra/ culebrita blanca/ culebrita negra/. Ariosto se fue pa' bajo/ y arrimó donde Juederico/ y los perros le ladraron/ creyendo que era perico/ culebrita blanca e/ culebrita negra/ culebrita blanca/ culebrita negra/ culebrita blanca/ culebrita negra/. Deja la corbata amigo/ volvete a cogé tu potrero/ fijate que se acabaron los metales en Condoto/ culebrita blanca e/ culebrita negra/ culebrita blanca/ culebrita negra/ culebrita blanca/ culebrita negra/.*

José Antonio Torres 'Gualajo'

Llamado el pianista de la selva, el mayor de los representantes y maestros de la marimba de chonta en Colombia. Nadie podía llegar a interpretar la marimba de chonta, manifestaban algunos, si no se acercaba a 'Gualajo', compositor, interprete, docente y constructor de marimbas.

Hoy el mar y la selva vibran de emoción y alegría como nunca, al saber que regresas para quedarte ahí para siempre, dijeron al morir. Había nacido el 31 de diciembre de 1939 y sobre una marimba de chonta, la partera Francisca le cortó el cordón umbilical. Se le llamó 'Gualajo', por el pez largo y ágil que su abuelo Leonte le colocó cuando veía la luz en la vereda de Sansón de Guapi.

La productora Gloria Triana lo hizo parte de la serie Yuruparí y se presentó en España, Francia y Suiza. Esteban Copete y Hugo Candelario González, fueron sus alumnos más importantes.

En 1998 creó el grupo Gualajo y en 2003 participó de la agrupación Curupira. En el año 2009 el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, lo homenajeó en su XIII edición.

En 2013 le fue otorgado el Premio Vida y Obra del Ministerio de Cultura, porque “a lo largo de la vida, ha convertido la marimba de chonta en su forma interpretativa, ha concebido nuevas tecnologías que ha permitido una amalgama, entre la música regional y las nuevas músicas y sus aportes son de más de seis décadas. Representan el vínculo entre la música afro-ancestral con las nuevas generaciones”. (RadioNacionalde-Colombia.com). Ese estímulo llegó en un momento oportuno, porque la casa de los Torres en la vereda Sansón, se la llevó el río. Había dicho en algún momento: “Con la marimba me doy vida y le doy vida a otros”. Entre sus producciones más importantes se tiene: Esto sí es verdá; El pianista de selva; y La marimba de los espíritus. Murió de leucemia en el Hospital Universitario de Cali, el 15 de mayo de 2018.

Baudilio Cuama

Nacido el 8 de diciembre de 1947, en la vereda El Tigre de Buenaventura, Cauca, hijo de Eloy Cuama indígena y Bernardita Rentería afro descendiente. Fue considerado como el mejor marimbero de Colombia y en la XXII versión del Petronio Álvarez, fue el gran homenajeado. Su grupo ganó un Petronio Álvarez.

Desde niño en su casa sonaba la marimba. El papá era indígena sin acercamiento a la marimba de chonta, pero logró ejecutarla. A su mamá afro descendiente le dijo: “Desde que tuve conocimiento tuve una marimba conmigo. Mucha gente se admira de que un zambo como yo, hubiera aprendido a tocarla, para mí fue emocionante adquirir el conocimiento de mi papá. Cuando él se iba al río Rasposo a pescar, yo me quedaba cuidando la marimba y la ejecutaba. Mi papá ni siquiera se daba cuenta de que yo aprendía más de lo que él me enseñaba (mincultura.gov.co)”. Durante 8 horas practicaba y fue participando en las fiestas de los corregimientos.

Para ir a Buenaventura duraba doce horas de canalete y durante los viajes, aprendió a hacer las marimbas con el padre Miguel Ángel Mejía, para enviarlas a África y Europa. También dijo: Estoy en pie haciendo las marimbas de chonta a oído y siguiendo la tradición de que, nunca se debe tener un afinador, para estos instrumentos tradicionales.

Recuerda que su padre le dijo que para tocar marimba tenía que entrevistarse con un duende y soñó que subía a su casa, cogía la marimba y comenzaba a tocar. Cuando despertó, Baudilio comenzó a tocar, lo que ha visto en los sueños.

“Con el embrujo de sus notas musicales hechizó a 60 jóvenes provenientes del río Naya, Yurumanzuí, La bocana, Juanchaco y los 4 barrios más difíciles de Buenaventura en la comuna 12, para que dejaran las armas y se dedicaran a construir bombos, cununos, guasás y marimbas en su taller.

Estuvo en gira artística en los Estados Unidos y allí en el Festival Smithsonian, para los presentes, llevó los materiales de que constaba una marimba y la armó delante del público. Se le llamó “El marimbero de la paz”. (calicreativa.com)

Tuvo 9 hijos y como percance de su vida, dos de los cuales, fueron asesinados en la violencia.

Hugo Candelario González

Otro de los grandes de la música de la región Pacífica de Colombia, nació el 12 de febrero de 1967 en Guapi, Cauca. Doña Aura, su mamá, escapó de un incendio cuando él aún estaba en su vientre. El día de su nacimiento, Guapi estaba en llamas y lo llevaron en canoa al hospital. El médico le dijo a su mamá que había nacido un candelario. Nació muy cerca de la selva, del río y de los instrumentos del Pacífico. Su padre don Esteban le encomendó a José Antonio Torres ‘Gualajo’, para la enseñanza de la marimba.

Estudió también en el conservatorio Antonio María Valencia de Cali. Terminó bachillerato en Bogotá. En 1985 se radica en Cali y estudió en la Escuela de Música de la Universidad del Valle. Hizo talleres de música popular cubana en la Escuela Nacional de Arte de ese país.

Ha sido director del Grupo Yurumanguí, de los montajes teatrales del Teatro Experimental de Cali, del grupo Joricamba. Ha integrado grupos musicales como Río Guapi, Teatro Luna Bruja, Banda de la Universidad del Valle, Grupo Instituto Popular de Cultura Razas Raíces Negras

y Arcano. Participó como músico invitado en los montajes de la orquesta Sinfónica del Valle -Manglares- dirigida por Francisco Zumaque y la Sinfónica La Salsa de Currulao dirigida por Paul Dury.

Además, es profesor de música en el Instituto Popular de Cultura, del Instituto Departamental de Bellas Artes, en la Secretaría de Cultura en Cali.

Es el director del Grupo Bahía, ganador en las dos primeras versiones del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, grabando *Con el corazón cerca de las raíces* 1998, *Cantaré* 2001, *Un son pa' Cali* 2005, *Pura chonta* 2008, *Pura chonta recargado* 2008 y *Muletaje*, 2010. (Cui-saacs. univalle. edu.co).

Markitos Micolta

Marcos Antonio Micolta Santiesteban, se destacó desde muy joven, como declamador y cantante de la música popular del Pacífico colombiano.

Luego de regresar a su natal Buenaventura proveniente de Quito, Ecuador, se encuentra con Luis Enrique Urbano Tenorio 'Peregoyo', con quien grabó casi todas las canciones famosas que Peregoyo y el Combo Vacaná, presentó no solo en Buenaventura, sino en el departamento del Valle de Cauca y Colombia.

También grabó cuatro LP del sello Sonolux con canciones de Senén Palacios, el famoso autor de *La subienda*. Al retirarse del Combo Vacaná, formó su agrupación *La Sabrosura del Pacífico*, con la cual ganó el primer lugar en el III Festival Petronio Álvarez en 1999, en el cual fue declarado como el mejor intérprete vocal y su conjunto como la mejor chirimía.

Publica como álbumes musicales *PACÍFICO MILLÓN*, *ARRULLOS Y ALGO MÁS*, de la mano de Alexis Lozano como productor. (Blog afro colombianos visibles).

El Festival Petronio Álvarez del 2011, lo consagró con el homenaje 'A un Ciudadano Ilustre' y en la Feria de Cali de 2016, recibió el premio

otorgado en el Día del Pacífico.

Mención de grupos musicales del Pacífico norte

La Contundencia

La Contundencia es un grupo de chirimía de música tradicional de la región norte del Pacífico. Nace en el año 1994 como chirimía clásica cantada, compuesta por instrumentos de viento y percusión: un clarinete, dos saxofones, dos bombardinos, una tambora, un redoblante, platillos y tres cantantes.



Chirimía La Contundencia

Los músicos fundadores de La Contundencia fueron Leonidas Valencia Valencia director y piano, Marceliano Ramírez ‘panadero’ al clarinete, Luis García y Neivo J. Moreno al saxofón, Alexis Rentería y Darwin Gutiérrez ‘guambito’ en el bombardino, Abel Murillo Mosquera en la tambora, Wilson Cuesta al redoblante, José Luis Perea en los platillos y como vocalistas Américo Murillo, Oswaldo Klinger y Augusto Lozano.

En sus comienzos, este conjunto ejecuta los ritmos tradicionales del Pacífico colombiano y de otras regiones del país; acompaña a los grupos de danzas del departamento, ameniza fiestas patronales en diferentes pueblos del departamento del Chocó y participa en festividades, ferias y conciertos con logros importantes, como primeros puestos en certámenes de trayectoria y gran aceptación popular.

Teniendo en cuenta que el pueblo disfruta de los relatos épicos y cotidianos de sus compositores, desde 1994 se comenzaron los ensayos con chirimías cantadas. Así en casa del abogado y cantante Américo Murillo Londoño se hizo el montaje de algunos temas folclóricos cantados. Se graba en 1994 en Bogotá, para dar a conocer su primer álbum musical FIESTA SAN PACHERA, en las fiestas de San Francisco de Asís de Quibdó. Este trabajo salió en el preámbulo de las fiestas patronales y el público respondió favorablemente a temas como Hombre na´ má, Kilele, La estera, El rastrillo, entre otros.

Con la amplia difusión del trabajo que permite una obra discográfica, comienza una gran actividad para La Contundencia, expresada en conciertos, festividades de diferentes localidades del Chocó y ciudades del territorio nacional. Actuaron en Bogotá, en los teatros de la Media Torta y Colón, y se presentaron anualmente entre 1996 y 2002.

Así mismo, la muestra de identidad afrocolombiana por parte de la chirimía La Contundencia, como ente expositor fidedigno del legado ancestral de la cultura afro en Colombia, ha sido puesta en escena en Bogotá en los principales sitios de la ciudad.

La Contundencia recibió invitación en 1997, a participar en el I Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez en Cali, donde en dos participaciones, 1997 y 1998, obtuvo el primer puesto en el primero de los años y la declaratoria de ‘fuera de concurso’ en el segundo.

El Grupo Saboreo

Es una formación de música folclórica principalmente, nacida en 1997 en Condoto, Chocó, donde también nació su director Octavio Panesso Arango. En 2012 salió el LP-LO MEJOR DEL GRUPO SABOREO. Como canción importante tiene La arrechera y la más conocida, Lavamo a tumbá, es un himno del Pacífico, elegida canción tema de una de las Ferias de Cali.

Son Familia

Representa para Streisson Agualimpia Lemus, su director, una novedosa propuesta musical, pero especialmente familiar que trabaja de

forma permanente, por preservar y promover el talento de su región (Itzmina, Chocó) y nace en respuesta a la conservación y divulgación de la cultura de su territorio, la cual resiste ante la falta de apoyo estatal y del sector privado. Conformada la base del grupo por Streisson y su esposa María Elena Romaña Asprilla y sus hijos Streisson, Dgysson, Al Steve y María Elena, complementados por experimentados jóvenes instrumentistas formados por su director, y por coros femeninos entrenadas por expertas cantadoras; llevan alrededor de 25 años haciendo música.

Rancho Aparte

Se trata de una banda chocoana conformada en 2005 por jóvenes que decidieron darle una oportunidad a la música tradicional de su tierra: Dino Manuelle, Dyam Palacios Villafañe, Emer Dávila Mosquera, Freddy Cañadas, Rodián Rivas, Rodolfo Romaña y Ronald Alberto Campaña.

Renovaron la chirimía, le dieron un estilo fresco y lo hicieron con letras y composiciones que narran el día a día de sus coterráneos, y problemas como el desplazamiento o la minería ilegal. Así se acercaron más al público. Ahora, ponen a bailar a los chocoanos, especialmente a los más jóvenes, con la música de sus ancestros en las Fiestas de San Pacho, en los barrios e incluso en los colegios.

El cantante chocoano Dino Manuelle, reconocido por canciones como Ruke rake, El incendio se arrebató, entre otras producciones y actualmente líder de la agrupación Rancho Aparte, aclamada por canciones como Poniéndote a gozar, El Celular y El vacile de Manolo. (Rev. Semana).

Tanguí Chirimía

Formado en 1996, por iniciativa de un grupo de jóvenes de la región del medio Atrato, Chocó, para difundir los aires de la música del Pacífico, en los formatos de chirimía instrumental tradicional y chirimía orquestada. Las canciones hablan de las tradicionales Fiestas de San Pacho y de otras historias propias de su región. (radionacioal.co).

La Bandita

Dirigida por Constantino Herrera, músico y arreglista chocoano nacido en Quibdó en 1975. Se inició en La Bandita y estuvo también con la Guayacán Orquesta. En 2008 fue considerado el mejor intérprete de clarinete y la mejor agrupación de chirimía en el Petronio Álvarez, del cual fue jurado posteriormente en el año 2012.

Son Bacosó

Grupo de Chirimía de Quibdó de Wilmar Martínez ‘Cole’, su creación La quita maridos, es la obra más conocida. Uno de sus miembros distinguido es Walter Martínez, clarinetista, quien ha tenido brillantes actuaciones en el Festival Petronio Álvarez.

Mi Raza Chirimía

Fundada el 25 de mayo de 2005 en Quibdó, por el maestro Sinecio Riascos Mina y luego se trasladó a Cali. Está dedicada a la música del folclor del Pacífico en la modalidad de chirimía, propuesta alimentada de la tradición de los ancestros del Chocó.

Chirimía Pichindé

Grupo finalista en la edición XXII de 2018 del Festival Petronio Álvarez. Es de Condoto, Chocó y está dirigida por Yonier Yurgaky. Entre sus temas principales destacan Canción a la libertad, La bulla y Levanta polvo.

Tenemos también a **El Negro y su Élite**, grupo que está dirigido por Everto Lozano. Con canciones descollantes como Mi mamá me ha dicho y El poliqué; **Chirimia Oro y Platino** de Condoto, Chocó. Dirigida por Esnia Usdrey Moreno Gutiérrez; **Bamba Zulú Orquesta**, su director musical es Yassir Parra, se creó en 1999, cuenta con 15 integrantes y son de las más importantes bandas de chirimía de Quibdó y **Chirimía Aires de Mi Tierra** de Jafeth Andrade creada en 1999 en el municipio de Tadó, Chocó. Y así podríamos mencionar muchos más grupos musicales de la región norte que enriquecen su folclor.

Mención de grupos musicales del Pacífico sur

Socavón de Timbiquí

En el año 1999 se fundó el grupo, originario de Timbiquí, Cauca. En 2002 participó como propuesta musical en el VI festival Petronio Álvarez, la aceptación ante el jurado y ante el público, se reflejó en obtener tres de los cinco premios del Festival en la modalidad marimba: marimba, canción inédita e intérprete vocal. Socavón hace honor a la laboriosidad en el trabajo riesgoso de la extracción del oro. La presencia del grupo en dicho evento, ayudó mucho para darse a conocer como una importante agrupación. La región de Timbiquí es víctima de conflicto armado.

Entre las canciones importantes que han figurado, tenemos: Apura-bambuco viejo, Cumpleaños-juga, El yuyo-juga, El ratón-arrurruba, Sardinitas-rumba, La barredora-juga, Comadre Mayeya, Elena, La marea, Camarón métete, La creciente y Zapateando y coqueteando.

Canalón de Timbiquí

Esta agrupación logró que por primera vez, un álbum de música tradicional del Pacífico, DE MAR Y RÍO, resultara nominado a los premios Grammy 2019, en la categoría mejor álbum de música folclórica.



Nidia Góngora

En el disco contribuyeron Olivia Bonilla, Emeterio Balanta, Modesta Torres y Ninfa Ocoró. Trae involucrado a tres generaciones de músicos

timbiquireños con 15 trabajos del grupo, grabado por Llorona Records. Nidia Góngora, es la voz líder, de esta agrupación. Sobre la nominación, se dice: “Otra de las ganancias con esta nominación, fue visibilizar a Timbiquí, una región olvidada, pero gracias a esta bonita labor de hacer país por medio de la música, ya tiene un renombre, un posicionamiento. (Calicreativa.com).

Contenido del trabajo: Tío guachuperito, A palenquero, Quítate de mi escalera, De mar y río, En Belén nació, Subiendo Bubuey arriba, La casa de la compañía, Digna y feliz, La posada, Agustín se casó, El primero, En el cielo pintan santos yo también quiero pintar, Pintaron un santo negro y hoy lo vamos a celebrar, un aguabajo composición del maestro Antero Agualimpia.

Esteban Copete y su Kinteto Pacífico

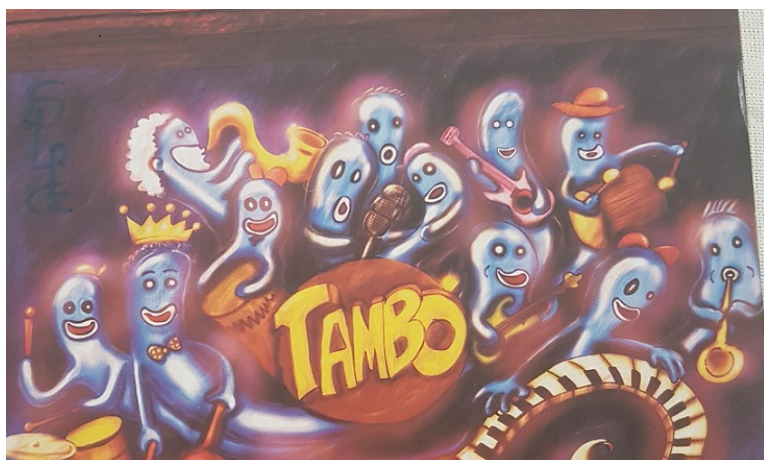
Fundado por Esteban Copete, compositor, arreglista, saxofonista y marimbero. Antes había conformado la agrupación Ancestros y escribieron un hermoso álbum con 9 piezas de ritmos de la región como el torbellino, abozao, aguabajo, currulao, tamborito, juga y el bunde. Se destaca María a ritmo de aguabajo, al Saxofón soprano, El redoblante (Jefferson Obando y Sergio Ramírez) y En el cielo de Petronio Álvarez.

Con su Kinteto sacó el álbum ENCUENTROS, con Catalina García, Andy Caicedo, Vicente García, Mauro Castillo, Edson Velandia y William Angulo, donde se busca propiciar nuevos encuentros y fusiones, entre los ritos tradicionales de la música del Pacífico colombiano y otros géneros.

Herencia de Timbiquí

Debo confesar que hace mucho rato debería haberme referido a este sin par grupo musical, que nos apasiona por sus temas, nos hablan de una región colombiana, mirada todavía por algunos con desprecio porque se consideran dueños del país, por cuanto para ellos reúne los requisitos que tienen para ese sentimiento: negros, indígenas, pobres e incommunicados y quienes contra todo, se superan por medio de su propia música, hasta lograr acabar todas las barreras que esta “carita-

tiva humanidad” coloca para que nadie, salvo ellos, gocen de las cosas buenas que la vida, la tierra, dio gratis para el disfrute de los habitantes del planeta. Pero no hemos hablado del lugar de donde surgió el grupo, es decir de Timbiquí, Cauca, Colombia. Fue fundado en 1772 por Francisco Antonio de Mosquera Andrés Saa. Tiene aproximadamente 20.000 habitantes y no tiene agua potable, ni inversión social. La fiebre por el oro que se explota ilegalmente, habiendo erradicado la explotación artesanal por batea, convirtió a Timbiquí en zona donde la violencia promovida por la guerrilla, los paramilitares, las disidencias, han dejado huellas de pobreza y violencia de monto incalculable.



Once músicos colombianos oriundos de la región, fusionan el sonido de la marimba de chonta, los cununos y el bombo folclórico, con elementos modernos de la música latina, jazz, rock, pop, formando el grupo musical Herencia de Timbiquí. Ellos heredaron la música de sus padres y familiares y la riqueza cultural de la costa occidental de Colombia.

Timbiquí representa la música tradicional de la región, sus aires, sus ritmos, que tienen la particularidad de cantar alegres sus penas y dolores, sin olvidar ese lugar que les dio el bombo aullador, el currulao y el bunde.

Pero las interpretaciones de Begner Vásquez y William Angulo, la marimba de chonta de la mano de Enrique Riascos, la batería de Julio Mancilla, el bombo de Etiel Alegría, las congas y los cununos de Pablo Mancilla, el

bajo de Julio Sánchez, los teclados de Christian Salgado, la guitarra de Andrés Pinzón, el saxo de Ulises Varela y la trompeta de Omar Trujillo, han hecho posible ese sonido de la Herencia de Timbiquí.

En cuanto a los géneros que interpreta Herencia de Timbiquí, se destaca el llamado aguabajo. Ejemplos de ese ritmo, *Te invito* y *Sabrás*, compuesto este último en homenaje a Alfonso Córdoba ‘El brujo’. Seguimos con el currulao otro ritmo que interpreta muy bien Herencia de Timbiquí. El currulao es el aire folclórico musical más destacado del litoral Pacífico.

Al visitar otros países, han sido recibidos con sorpresa cuando los vieron, pensaron que no eran colombianos por ser negros, pensaban que en Colombia no había negros, resultado de esconder todo lo que no fuera blanco. No se recuerda que Colombia tuvo un presidente negro, Juan José Nieto Gil (25 enero al 18 julio, 1861).

Como éxito tuvieron el tema **Te invito**, de la autoría de Begner Vásquez Angulo. Esta canción fue escogida como tema de la telenovela “La Niña”, de mucho éxito en Colombia. Graban junto a Rubén Blades **¿Qué será?**, una canción que es un mensaje a favor del planeta, tanto en su letra como en su música y contribuyeron a despertar la conciencia social y ambiental, los fenómenos naturales y los niños. Otro tema que adquirió importancia dentro de la discografía de Herencia de Timbiquí es la canción **Sabrás**, que nos habla del amor inagotable, del amor que nunca acaba y que, a contravía de lo actual, declara que hay amores para siempre, hasta que la muerte los separe. Begner Vásquez, su autor, dijo que nació de “una historia que me contó una pareja cercana de cómo sentían el amor, después de 40 años de estar juntos. El amor a ese nivel se está extinguiendo y dije: “esto merece una canción”, me senté y la hice. Uno no alcanza a plasmar un sentimiento como ese, es una vaina espiritual. ¿Con este ejemplo, alguien me puede decir de mejor forma, cómo expreso que estoy enamorado? Es más que un poema, es una realidad que ojalá siga existiendo”.

Su discografía:

DE MANGLE A MANGLE, 2006. SIGUIENDO EL CAMINO, 2006. VILLANCICOS NEGROS, 2007. TAMBÓ, 2011. THIS IS GOZAR, 2014.

TE VOY A QUERER, 2015. AL NATURAL, 2018.

Fue ganador del Petronio Álvarez del 2006 y en el Festival Internacional de Viña del Mar 2013, recibieron Gaviota de Plata, como mejor interpretación folclórica con la canción **Amanecé**, un tamborito cho-coano fusionado con aguabajo y porro.

La Pacifican Power

Con un formato definido y un sonido propio, la Pacifican Power atesora tradición a través de nuevos sonidos y experimentos musicales. Se ha convertido en una revolución musical visionaria que nace a partir de la rumba y de la improvisación, pero que conserva la raíz y la nutre con elementos de música moderna como el funk, el jazz, la salsa y el hip hop. No es exactamente una banda, es un colectivo artístico.

Sus integrantes: Nidia Góngora, Heryb Bonilla, Alexis Play, Jeffrey Obando, Jacobo Vélez, Maikcel Rojas, Freddy Colorado, Andrés Felipe Pinzón, Sebastián Blackburn y Mulatho Ortiz.

El primer disco de estudio, llamado igual que su nombre, LA PACIFICAN POWER, contiene temas como Tambó, Vení, Pal' otro lado. (Rev. Credencial. com). César Herrera, su manager dice: "Para nosotros la Pacifican Power es tradición, presente y quizás el futuro de la música del Pacífico.

Electrochonta

Electrochonta se crea como un laboratorio de sonido con instrumentos y aires vernáculos, propias de la zona del Pacífico colombiano. Conscientes de la importancia de la globalización del folclor y las nuevas tendencias de la música, se opta por tener una mixtura en la que se adoptan varios estilos musicales que se enriquecen, en torno a la marimba como instrumento principal. De la mano del reconocido músico Gustavo Escobar, creador de este sueño, Electrochonta conquista público en múltiples escenarios a nivel nacional y fue premiado en el XX Petronio Álvarez, como Conjunto Libre". (marimbapalmachonta.com).

Otros compositores y cantantes

En el litoral Pacífico colombiano, dicen Freddy Enríquez y Leonardo Gómez: “se destaca un importante número de solistas que acompañados por los más variados formatos instrumentales, han contribuido considerablemente a la permanencia de su tradición popular, adicionalmente, cabe recalcar que en los conjuntos de marimba, las cantadoras en la mayoría de los casos cumplen papeles específicos, la entonadora o voz prima es acompañada por la bajonera y la seguidora, creando un interesante tejido de voces y matices, ricos en posibilidades contrapuntísticas”.

Continúan: “el amplio inventario de formas de tradición oral, de acervo en las regiones de población negra, se caracteriza por tener unos lineamientos muy claros en su construcción literaria. La sencillez del lenguaje popular, nutrida por los diferentes dejos, entonaciones, sonidos jitanfóricos y otros rasgos dialectales del habla regional, adquiere una musicalidad propia, aun tratándose de manifestaciones narradas o recitadas.

En Colombia, la corriente literaria iniciada por Candelario Obeso fue continuada por el escritor Manuel Saturio Valencia, que al igual que Obeso, fue víctima de las secuelas de la recién abolida esclavitud, al punto de morir fusilado en su lucha por la reivindicación de la población negra”.

Helcías Martán Góngora igualmente con una extensa obra dedicada al tema negro, en la que muestra su gran conocimiento de la tradición musical del litoral Pacífico.

Inés Granja, después de haber hablado de los conjuntos musicales de Timbiquí, no se puede dejar de mencionar a esta cantautora timbiquireña de gran participación y reconocimiento en la música del Pacífico. Entre sus muchas composiciones e interpretaciones, han dejado huella en los amantes de esta música, los siguientes temas: Memoria de Justino, Mi Canalete, Que Baile el Abuelo, Sube la Marea o Soy Timbiquireño. Su tierra le da vida: “Mi pueblo me ha dado mucha inspiración para hacer cantos”.

Benigna Solís, “cantadora guapireña, quien heredó de sus ancestros, la tradición de los aires de currulao. Aprendió de su abuela, Margarita

Cuero ‘Mamaita’, el oficio de cantadora. Ha llevado a cabo varios trabajos de campo, en los que recopila importantes muestras del repertorio popular del Pacífico sur” (Alé Kumá-Cantadoras).

Gloria Perea, “Oriunda del Carmen del Atrato, departamento del Chocó. Esta cultora de la tradición del norte del Pacífico colombiano, ha dedicado una parte muy importante de su vida a la difusión de la cultura afrocolombiana. Es una de las más reconocidas intérpretes y compositoras chocoanas” (Alé Kumá-Cantadoras).

Yanet Riascos Góngora, cantante, bailarina, coreógrafa y actriz, nacida en Guapi en la costa Pacífica caucana, su escuela fue la casa, su madre Ninfa Góngora de Riascos, una maestra del pueblo, siempre motivó sus hijos hacia el arte. Fundadora del Teatro Foro de Cali, del Grupo Los Criollos, Grupo Musical Yaneth Riascos y Corporación Humano Litoral. Le ha sido reconocida su dedicación a la divulgación de la Danza Folclórica del Pacífico por más de 25 años.

En una entrevista menciona: “La música y la danza van ligadas entre sí, pero también con la religiosidad, porque la mayoría de las danzas tiene un origen religioso. Tú vas a un bunde, a un arrullo, la mayoría gira alrededor de una virgen. En Guapi por ejemplo, en vísperas de la Virgen de la Concepción, se hacen unas balsadas, se adornan las balsas con luces –antes se hacía con velas– y dentro de ellas va la virgen que se va arrullando, por todo el río con música y danza y la gente baila en torno a ella...”

Nelly Valencia Caizamo, de Panguí, Nuquí, Chocó, una extraordinaria soprano, quien recientemente se destacó en la obra “Lamentación al padre”, de la Universidad Nacional. En esa obra se destaca la unión de los textos bíblicos, a partir de la lamentación número 5 de ‘Las Lamentaciones’ de Jeremías, con los nombres de los sacrificados en la matanza de Bojayá que aparecen en la obra ‘Madrigales del Tercer Día’, para los coros de alabaos en la obra.

Debemos citar que para el título de Magister en Música con énfasis en canto, de la Universidad Eafit de Medellín, esta soprano elaboró como tesis de grado: ‘Alabao y Chigualos (gualíes del Chocó) traídos al escenario recitativo del cantante lírico’, que no dudo en recomendar.

Los Murillo Londoño, pura música. Américo Murillo y Leonor Londoño de Murillo, un juez y una maestra de primaria; ellos amaban la música, el canto y los cuentos. Tuvieron 8 hijos, 6 de ellos intérpretes musicales del sonido chocoano: Zully, Américo, Nicolás, Leonor y Abel.



Zully Murillo

Zully: revista Calle 14, vol. 10, número 16: “Historia de Vida de Zully Murillo Londoño” y “Trovadora chocoana”. Belmonte Culman, 2016. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá. De su autoría es el álbum CUENTOS CONTADOS CANTADOS, todos son hermosas historias que la profesora cuenta, acompañada por una selección de los mejores músicos del Chocó.

“La banda, es una historia de los años 30 del siglo XX, donde se reunían los mejores músicos del pueblo los cuales compartían con las demás personas, en donde la armonía y los buenos modales reinaban. Eran tiempos de respeto amabilidad y decencia. La maestra Zully: “representa ese inmenso talento que poseemos las personas del Pacífico, talento que llena de esperanza y regocija los corazones de todas las personas que escucha su música, donde hay que hacer ese análisis de que todo puede volver a ser igual que antes, todo puede ser mejor”. (suchary-jones-cpm).

De la canción **La banda** explica: “Todo se inició de la frustración. ¡De mi bautizo, a mí me gustaba la música, yo oía esa música y ese cuerpi-

to de niña de 2 añitos, se movía solito, entonces yo veo que van llegando los músicos y me puse contentísima, porque esa era mi fiesta, ese era mi baile y yo empecé a bailar, cuando la música sonaba, cuando de repente, a dormir! ¿Y yo, por qué me llevan si es mi fiesta? Ya estaban llegando los viejos, yo me fui toda frustrada, por no poder escuchar tocar la banda. La idea era mostrar y hacer un reconocimiento a los músicos de esa época, que eran los que animaban esos bailes.

Una de sus canciones preferidas es **Jugando** que dice es su primita, “a la cual la tía Mayi la vistió, le puso unas moñotas, unos lazos, cinta organza, zapaticos blancos, boticas y la puso así: “no te vas a mover”, y se viene un aguacerito y la calle empantanada; y todos estábamos jugando al quemao y correr. La muchachita se escapó y se fue a jugar. La llevamos vuelta barro, lazos chorreando agua, el cabello despeinado y ella feliz jugando con nosotros”.

Discografía: SON DE AMORES; ZULLY MURILLO, MISA INCULTURADA Y MÁS CANTARES; CUENTOS CONTADOS CANTADOS, 2007; ELLA, OTRO CUENTO; LOS PREGONES DE MI TIERRA.

La profesora Zully nació en Quibdó el 23 de abril de 1944, pertenece a la rama de los Murillo de Tadó, bajo Chocó, de donde don Américo su padre, salió hacia Quibdó con paso de baile y sonido de flautín, para encontrarse con doña Leonor Londoño su madre y dejar desgranar como desde adentro de un pentagrama ocho retoños, seis de los cuales se dedican a la música: Ameriquito, Nicolás, Alexis, Leonorcita, Abelito y yo. (Zulymurillo.com).

Terminamos con un escrito sobre la actuación de la profesora Zully Murillo, en el concierto inaugural del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez de 2020, donde le hace una descripción el comunicador social Julio César Uribe Hermocillo, quien se denomina como un colombiano pacífico del Pacífico colombiano (<https://miguarengue.blogspot.com>):

“Cuando Zully Murillo canta, cuenta cuentos cantados y es tal la fluidez de su límpida voz, que de ella parecieran brotar uno a uno, a torrentes, todos los ríos que pueblan esa nación de agua y selva que es el territorio afro pacífico de Colombia.

Los cuentos contados cantados de Zully Murillo lo transportan a uno –en champa, en potrillo, en canoa y hasta en balsa– a través de la historia cotidiana de las aldeas negras, de los caseríos orilleros, en los cuales la vida ha nacido miles de veces durante miles de noches, de los cuerpos de las mujeres y de la simiente de los hombres, en las manos sabias de las parteras que con la luz de una vela y la de sus propios ojos, han alumbrado los alumbramientos que han contribuido a perpetuar las estirpes de las que Zully Murillo cuenta y canta, con esa voz que cautiva, por su cadencia de marea suave, por su frescura de quebrada repentina en la mitad del monte, por su colorido abundante de semilla de marañón, tapizando las orillas del Atrato.



Zully Murillo es una narradora innata en cada una de cuyas letras discurren la magia y el embrujo de los cuentos eternos y elementales de las abuelas negras que –en las noches frescas de luna llena o en las tempestuosas de aguacero eterno- embelesan a los niños en los villorrios del Atrato, el San Juan o el Baudó; Andágueda o Capá, Naya y Telembí; Timbiquí o el Saija; Mira, Iscuandé y Tapaje; Ichó, Tutunendo y Neguá; Bubuey y Buey; Raposo, Cajambre y Mayorquín; Naya, Escalere y Yurumanguí; Bebará o el Munguidó, el Arquía o el Bebaramá; Satinga, Sanquianga, Patía y Tapaje; Condoto, San Pablo, Tanando o Iró. La misma magia y el mismo embrujo que oyéndola contar sus cuentos cantados, hacen que uno evoque los cantos de amor de las ballenas enamoradas que, hasta los mares chocoanos llegan cada año a consumir su amor o a parir los frutos del que consumado ya fue.

Así, tal cual, ataviada con una falda del tamaño de una ciénaga –sobre la cual los productores de Telepacífico hicieron prodigios estéticos, con animaciones logradas mediante video mapping- Zully Murillo protagonizó el concierto inaugural de la XXIV versión del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, en la noche del jueves 24 de septiembre de 2020, el año de la pandemia virtualidad, a la cual también se vio obligado el festival. Acompañada por una solícita y exquisita Orquesta Filarmónica de Cali, que lució bastante cómoda en la ejecución y alegre de presencia; Zully Murillo estuvo deslumbrante en este histórico concierto, que fue la mejor manera que el Petronio encontró de homenajear a esta grandiosa mujer que, más a la altura de la ocasión no habría podido estar.

La fuerza sincera y profunda de su mirada, el contoneo sutil de su talle y sus caderas, la espontánea expresividad de su cara, la delicada cadencia de sus manos y la riqueza de las palabras, con las que Zully Murillo fue entretejiendo sus canciones, hasta volverlas parte de una sola historia, fueron complemento perfecto, para los matices tenues de su voz precisa, como el cambio de puja a quiebra en el pacífico litoral, de su voz llana como la planicie cenagosa del Atrato inmenso, de su voz elocuente como los conciertos de pájaros en las madrugadas de la manigua.

Fue evidente, para quienes desde nuestras casas asistimos a este inolvidable concierto que, cada palabra, cada nota, cada gesto, cada mirada y cada movimiento, en esa noche, le salieron del fondo del alma a Zully Murillo, “una mujer nacida a orillas del Atrato, Departamento del Chocó”, como en el momento de la despedida se autodefinió”.

Américo: El 30 de septiembre de 1946, en plenas festividades de San Pacho, nació en Quibdó, Chocó, en el barrio Cristo Rey, Américo Murillo Londoño. Es el segundo hijo de don Américo Murillo Copete y doña Leonor Londoño Machado de Murillo, ambos muy musicales, como hemos visto. Desde niño mostró inclinación por la música y el baile; pero cantar era su máximo goce; lo tiene en sus genes.

Cuando era universitario, perteneció y posteriormente dirigió el grupo de Danzas y Cantos del Chocó de la Universidad Nacional, cuyo director musical era el gran clarinetista chocoano Antero Agualimpia,

compositor de grandes piezas musicales que engrandecen la cultura del Chocó, entre ellas: Tío guachupecito, Parió la luna, Pacundina, Simona, Matica de Albahaca y muchas más. Formó parte de la delegación cultural que representó a Colombia en los Juegos Olímpicos de México.

Como investigador, viajó a Viro Viro, en el río Iró, donde recopiló cantos, juegos y alabaos. Los alabaos que se recogieron en este viaje, enriquecieron el repertorio de la agrupación coral en que participó el Chocó por primera vez, en el Festival de Música Religiosa que se celebró durante la Semana Santa en la ciudad de Popayán.

Fue Américo el pionero de la modalidad chirimía cantada, como lo dijimos anteriormente, en el álbum CLÁSICOS DE LA CHIRIMÍA, del productor Alexis Lozano. Es uno de los vocalistas de la agrupación La Contundencia y forma parte del grupo acompañante de su hermana Zully Murillo, en las presentaciones musicales que realiza.

Leonor: Nació el día 27 de marzo de 1954 también en Quibdó, integró el coro y el grupo de danzas dirigido por los maestros Zully Murillo, Viviana Vega y Miguel Casas y representó al Chocó en intercambios culturales. Siendo apenas una adolescente viajó a las ciudades de Medellín, Bogotá y Popayán, mostrando la cultura ancestral del Pacífico colombiano a través de la danza y los cantos de alabaos, romances y gualíes.

Fue integrante del grupo Cantos y Danzas Folclóricas del Chocó de la Universidad Nacional, dirigidas por Américo Murillo Londoño y bajo la coordinación del maestro Guillermo Abadía Morales y la dirección musical del clarinetista Antero Agualimpia, en la ciudad de Bogotá. Con este grupo, viajó a representar a Colombia en Venezuela, Perú y Ecuador.

Es vocalista de la agrupación La Contundencia y ha participado en la grabación de sus álbumes; y acompaña a la maestra Zully Murillo en los distintos escenarios de sus presentaciones, dentro y fuera del país: Estados Unidos, España, Bélgica y Holanda.

Ha participado en trabajos de investigación, recopilación y difusión de

los cantos y danzas del folclor del Pacífico en Viro Viro, Andágueda y el Bajo Atrato; su familia, fue la primera en mostrar al mundo la canción Kilele, este himno que une los corazones de la gente del Pacífico colombiano y que dice: “Yo también lo sé bailá, Kilele; como bailan los demás, Kilele”.

Para culminar, hay otros compositores y cantantes del Pacífico que se destacan, pero que por falta de espacio nos es imposible cubrir, entre algunos de ellos podemos mencionar: Hansel Camacho autor de Homenaje a San Pacho -canción emblemática de estas fiestas-, Leonor González Mina, Moisés Zamora Mezú, Gloria Martínez ‘La goyo’, Fátima Lozano ‘La chocoanita’, Marlin Murillo, Maritza Bonilla, Juan Carlos Asprilla, Liliana Ibarguen, ‘Baterimba’ Balanta Mezú, Yerling Palomeque, Yoy Smith, Ana Celia Mosquera, Leydi Palacios, Lillyan Rosero, Linda Caldas, Liany Castro, Rafael Córdoba, Ninoska Salamandra, Alexis Play, Luz Edna Salazar, Marsh Ramírez, Elcina Valencia, Alexis Murillo, Safara, Oswaldo y William Klinger.

Las Fiestas de San Pacho



El origen de estas fiestas en Quibdó, Chocó, se ubican en el año de 1648, cuando el franciscano Matías Abad con algunos indígenas, improvisó el domingo 4 de octubre un paseo por el río Atrato con la imagen de San Francisco de Asís. Se celebraba la construcción del templo ubicado en el lugar donde está ahora la Catedral.

Estas fiestas fueron declaradas como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad y contienen un llamado a tener en cuenta a las comunidades de las riberas del río Atrato y sus afluentes.

El Pacífico, dice semana.co, “es una de las zonas de Colombia donde la violencia se ha sentido con más intensidad en las últimas décadas.

La comunidad afro, tan unida a sus ancestros, entiende muy bien que a través de la muerte se continúa siendo parte de la gran familia, entendiendo en que todas las generaciones permanecen vivas. Pero también es muy claro que las muertes producidas por actos violentos, rompen la armonía de la vida y fractura el corazón mismo de la comunidad.

En todo ese contexto toman una importancia singular las celebraciones de San Pacho, nombre popular dado a San Francisco de Asís, pues sus danzas, oraciones, cantos y músicas, son la forma de asumir y prolongar el legado histórico de esta comunidad que unida con su medio ambiente, reclama su autonomía y el legítimo derecho a vivir en paz”.

Manifestaciones de las fiestas:

La alborada general: Consiste en una masiva concentración y recorrido de personas a todos los barrios y sus actores quibdoseños que desde las 12 de la noche del 3 al 4 de septiembre, hacen la manifestación alegre y musical anunciando que la ciudad está a un mes de festejar a su patrón el 4 de octubre. A esta alborada concurren además muchas chirimías, delegaciones barriales con su bandera, el baile popular, danzas. (sanpachobendito.org).

Un símbolo importante y que es un símbolo cultural, es el bastón de mando, “báculo de madera de 1.10 cm de largo de color cobre y en su extremo superior en forma circular eleva esculpido por ambas caras el abrazo franciscano, con su lema, Paz y Bien. Lo porta el presidente de la Fundación Fiestas Franciscana de Quibdó. Sugiere el compromiso de servir y hacer crecer la fiesta, mediante “una entrega total a la causa franciscana que involucra valores, como la sencillez, la fraternidad, la alegría, sentido de pertenencia y la sana convivencia”. (sanpachobendito.org).

El bunde: “Es un grupo de gentes de diferentes sitios de la ciudad que de manera espontánea, sin un determinado caché y sin un orden establecido, van en una marcha maratónica fusionada cuerpo a cuerpo, al son de la chirimía, ubicados después de las comparsas.

El más comúnmente llamado rebulú, es un espacio popular abierto para todas aquellas personas nativas y turistas que gozan de libertad e inhibiciones de movimiento e interpretación del baile de la región. (sanpachobendito.org).

El caché: “Es el sofisticado atuendo o vestido de figuras agigantadas que llevan una o varias personas participantes, en los recorridos de comparsas que diariamente salen por las calles y barrios quibdosenños”. (sanpachobendito.org). Resultando llamativos y dignos de apreciar, algunos por su lujo y otros por estrafalarios. “En su elaboración intervienen diseñadores, sastres, modistas y otras manos expertas de la región que, emplean telas, papeles, plásticos, alambres y atractivos adornos de pluma, hojas, flores, frutas, pinturas, botones, elementos ambientales y productos o insumos reciclados”. (sanpachobendito.org).

El disfraz: “Siempre ha sido el elemento ‘sampachero’, al que se le presta la mayor atención, consiste en muñecos, máscaras, armazón de mojigangas o cualquier representación del quehacer humano y son elaborados con semanas o meses de anticipación, en lugares ocultos, para preservar su sorpresa. Luego son mostrados al público en carrozas muy vistosas, las cuales recorren en 4 horas, las principales calles y barrios de Quibdó. Algunas son representación crítica, tendentes a ridiculizar a personajes o situación ocurrida de importancia.

Los gozos: La melodía o himno a San Francisco de Asís compuesta por el padre Nicolás Medrano en 1926, es interpretada por los devotos del Santo con la banda de músicos San Francisco de Asís. En cada barrio se ha dispuesto un lugar especial que alberga la imagen del Santo, debidamente decorada y alumbrada, donde se le canta la melodía musical o gozo.

La comparsa: “Es un grupo de personas que en forma armónica, hacen alegoría a un hecho folclórico o que asumen ciertos roles de la cultura regional o universal. Interpretan diversos géneros musicales propios de la región. Suelen estar acompañados de una chirimía que les permita escenificar coreografías y dramatizados o teatro callejero”. (sanpachobendito.or).

Las balsadas franciscanas: Es un ritual religioso y folclórico de carácter muy festivo que se realiza en el río Atrato cada 3 de octubre al mediodía, recordando el 4 de octubre de 1648, cuando Fray Martín Abad, con los hermanos de etnia indígena celebraron por primera vez esa fiesta.

Actualmente es un desfile acuático frente a Quibdó en el río Atrato, en 12 botes representando a los doce barrios de la ciudad y una balsa más, donde va el santo, delegación religiosa, decorados con flores y adornos, acompañados por gente de los barrios y música de chirimías.

Mincultura.gov.co habla sobre las fiestas de 2019, porque en 2020 fueron virtuales que, se abrieron el 20 de septiembre a las 6:00 am con la detonación del cañón Goliat en el malecón de Quibdó, y a las 9:00 am con la misa en la catedral, un ritual católico donde se mezcla la chirimía de la banda franciscana con danzas negras tradicionales.

El 3 de octubre las balsadas y el 4 con cantos devocionales (gozos) y luego la procesión Mayor del Santo, en silencio.

El Festival Petronio Álvarez



Se inició en el año 1997 con una modalidad donde se mezclaban todas las expresiones de la música del Pacífico colombiano. Hay conjunto de chirimía, marimba, violines caucanos y libres. La marimba se tiene en el Pacífico sur desde la desembocadura del río San Juan hasta Esmeraldas en el Ecuador. Los violines caucanos, se erigieron como categoría desde el año 2008.

Es un evento que se crea siendo gobernador del departamento Germán Villegas y gerente de cultura Germán Patiño. En sus inicios se hizo en el teatro al aire libre Los Cristales de Cali y de allí se llevó a la plaza de toros de Cañaveralejo. Para el año 2011 se trasladó al estadio Pascual Guerrero de Cali y en el año 2012 a la Unidad Deportiva Panamericana.

En el año 2015 la Unesco declaró Patrimonio Cultural e Inmaterial de la Humanidad, a la música de marimba, cantos y bailes tradicionales de la región colombiana del Pacífico Sur y la provincia ecuatoriana de Esmeraldas.

En el año 2020 en razón de la pandemia del Covid-19, se realizó en forma virtual, finalizando con el concierto Puro Corazón con la intervención del Instituto Popular de Cultura de Cali, La Pacífican Power, Herencia de Timbiquí y Grupo Bahía.

Antes se habían presentado, el 24 de septiembre Mar y río con Zully Murillo y la Orquesta Sinfónica de Cali. El 26 de septiembre Montaña y Manigua con Mi raza, Palmeras, Kinteto Pacífico y Canalón de Timbiquí.

Igualmente hubo muestras de territorio, sazón, cuerpo y memoria.

Ganadores del Festival desde el 2013:

2013. Agrupación libre, Marimba y Son, Buenaventura, Valle del Cauca; Conjunto de chirimía, Rancho Aparte, Quibdó, Chocó; Conjunto de marimba, Tarafrí, Buenaventura, Valle del Cauca; Violines caucanos, Grupo Palmera, Santander de Quilichao, Cauca.

2014. Agrupación libre, La Chiribanda, Quibdó, Chocó; Conjunto de chirimía, Mi Raza, Cali, Valle del Cauca; Conjunto de marimba, Fundación Folclórica Changó, Tumaco, Nariño; Violines caucanos, Dejando Huella, Santander de Quilichao, Cauca.

2015. Agrupación libre, La Jagua, Popayán, Cauca; Conjunto de chirimía, Son Familia, Quibdó, Chocó; Conjunto de marimba, Semblanza del Río Guapi, Guapi, Cauca; Violines caucanos, Dejando Huella, San-

tander de Quilichao, Cauca.

2016. Agrupación libre, Mar Afuera, Buenaventura, Valle del Cauca; Conjunto de chirimía, Zaperoko, Quibdó, Chocó; Conjunto de marimba, Los Alegres de Telembí Barbacoas, Nariño; Violines caucanos, Remolinos de Ovejas, Suárez, Cauca.

2017. Agrupación libre, Orquesta Machimbre, Medellín, Antioquia; Conjunto de chirimía, Son de la Manigua, Quibdó, Chocó; Conjunto de marimba y cantos tradicionales, Legado Pacífico, Guapi, Cauca; Violines caucanos, El Folclor de mi Pueblo, Vereda San Nicolás, Cauca.

2018. Agrupación libre, Timbáfrica, Timbiquí, Cauca; Conjunto de chirimía de clarinete, Choibá, Chocó; Conjunto de marimba, Bombo Negro, Buenaventura, Valle del Cauca; Violines caucanos, Aires de Domingillo, San Andrés de Quilichao, Cauca.

2019. Agrupación libre, Pacífico Libre, Cali, Valle del Cauca; Conjunto de chirimía de clarinete, Zaperoko, Quibdó, Chocó; Conjunto de marimba y cantos tradicionales, Grupo Cañaveral, Timbiquí, Cauca; Violines caucanos, Al Son de Ararat, Santander de Quilichao, Cauca; Conjunto de chirimía de flauta, San José, Timbío, Cauca.

2020. En este año no se pudo efectuar el Festival en su forma tradicional con presencia de público, debido a la pandemia del Covid-19, pero en una acertada decisión del Comité Organizador, decidieron efectuar el XXIV Festival Petronio Álvarez de manera virtual, donde la creatividad fue fundamental para que tuviera el éxito que tuvo. Se midió la conexión y fue el mayor número alcanzado en eventos virtuales hasta ese momento realizados en la ciudad de Cali. Además, se conectaron 72 países al son del Pacífico.

“En esta versión del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez se realizaron 21 talleres y conversatorios, tres conciertos:

Mar y Río: Contó con la presentación especial de la maestra Zully Murillo, acompañada por la Orquesta Filarmónica de Cali y arreglos de Paulo César Gutiérrez.

Montaña y Manigua: Actuaron grupos representativos de cada una de las cuatro modalidades que participan tradicionalmente en el Festival. ‘Mi Raza’, representando a las chirimías; ‘Palmeras’, por los violines caucanos; ‘Canalón de Timbiquí’, por la marimba; y ‘Esteban Copete y su Kinteto Pacífico’, mostrando la modalidad libre.

Puro Corazón: Cerró el Festival con la presentación del Instituto Popular de Cultura, La Pacifcan Power, Herencia de Timbiquí y el Grupo Bahía.

Y se presentó una muestra de expresiones tradicionales del Pacífico, que, siguió activa hasta diciembre del año en su página web.

Según indicó Ana del Pilar Copete, directora del Festival: “el próximo año el Petronio Álvarez llegará más fortalecido y, superada la pandemia, se podrá volver a vivir la sensación de estar juntos en una ciudadela dedicada al Pacífico, con una mezcla de presencialidad y virtualidad”.” (petronio.cali.gov.co)