

# LA MÚSICA DEL CARIBE COLOMBIANO DURANTE LA GUERRA DE INDEPENDENCIA Y COMIENZOS DE LA REPUBLICA\*

Adolfo González Henríquez

Antes de comenzar: la elocuencia de un incidente

Hacia finales del siglo XVIII la música de los sectores populares costeños se encontraba al margen de los acontecimientos oficiales y de los salones elitistas, cosa que en modo alguno la colocaba por fuera del alcance de la Santa Inquisición y, en términos más generales, de las prohibiciones dictadas por una cultura occidental moralista e intolerante. Así como desde los comienzos mismos del tráfico negrero fueron perseguidos los cabildos y las ceremonias rituales de los esclavos (1), a finales del siglo XVIII se vieron sometidos a los rigores de la reglamentación oficial y eclesiástica ciertos eventos musicales y bailables de los sectores populares conocidos como los bundes y fandangos.

Gregorio Molleda y Cherque, obispo de Cartagena entre 1722 y 1740, prohibió los bundes con poca fortuna (2), y, posteriormente, también lo hizo su sucesor Manuel de Sosa y Betancourt (3), seguramente con igual suerte, como lo sugiere el hecho de que el sucesor de éste se vio obligado a volver a prohibir terminantemente estas festividades según informe del 12 de Diciembre de 1768 (4). El Rey de España se dirigió entonces al Gobernador de Cartagena, Gregorio de la Sierra, ordenándole realizar una investigación de los hechos, según documento fechado 25 de Octubre de 1769:

En carta de 12 de Diciembre próximo pasado, dio cuenta el Reverendo Obispo de esa Diócesis, de la visita que ha hecho de toda ella, expresando entre otras cosas que por los muchos excesos que ocasionaban los bailes y fandangos (que allí llaman bundes) los prohibió absolutamente con excomunió mayor en toda la

\* Este ensayo forma parte de una investigación más amplia que el autor desarrolló bajo los auspicios de Colciencias y la Universidad del Norte, Barranquilla. Constituye la versión preliminar de un capítulo de su tesis de Magister en Sociología de la cultura. El autor desea agradecer la colaboración de Gustavo Bell Lemus, Alfredo Gómez Zurek y Jaime Abello Banfi. Asistente de investigación: Hernando Parra.

1. URUETA. Citado por DAVIDSON (1970, Tomo E, p. 58) HERNÁNDEZ DE ALBA (1958 p.28).

2. DAVIDSON (1970, Tomo II, p. 57).

3. CORRALES 1898, Tomo I, p. 453

4. ÁLZATE 1980. p. 28



Baile caribeño. Dibujo de Sergio Trujillo.

Diócesis, reiterando la misma prohibición, que a este fin promulgan sus dos antecesores Don Gregorio Molleda, y Don Manuel de Sosa y Betancourt, que igualmente reconocieron las inconsecuencias y pecados que se originaban en semejantes diversiones por si inhonestas. Y habiéndose visto en mi Consejo de Indias con lo que dijo mi fiscal, y consultándome sobre ello, he resuelto me informéis con justificación como os lo mando, el modo como se ejecutan en esa Provincia los referidos bailes y fandangos, si interviene en ellos alguna torpe o deshonesto circunstancia que sea peculiar y característica de semejante diversión, y cual y en qué consiste (5).

#### El Gobernador contestó mediante informe del 18 de mayo de 1770:

Señor: los bailes o fandangos llamados Bundes sobre V. M. por su Real Cédula de 25 de Octubre último me manda informe, se reducen a una rueda, la mitad de ella toda de hombres, y la otra mitad toda de mujeres, en cuyo centro, al son de un tambor y canto de varias coplas a semejanza de lo que se ejecuta en Vizcaya, Galicia y otras partes de esos Reinos, bailan un hombre y una mujer, que mudándose a rato proporcionado por otro hombre y otra mujer, se retiran a la rueda, ocupando con la separación apuntada el lugar que les toca, y así sucesivamente alternándose, no se encuentra circunstancia alguna torpe y deshonesto que sea característica de él, porque ni el hombre se toca con la mujer, ni las coplas son indecentes. Esta diversión es antiquísima en toda la vasta comprensión de este Gobierno, y difícil de contener por la muchedumbre de gentes que la acostumbra, y lo distante de los sitios y lugares de los campos donde es más común su uso, todo lo cual conociendo ya bien el Reverendo obispo de esta ciudad, ha acordado conmigo, que solo se prohíba por las noches en las vísperas de días de fiesta, porque no suceda que durando toda ella el citado bunde, se queden sin misa al siguiente día los concurrentes, fatigados o descansando de la mala noche, como suele ejecutarse (6).

Como se observa, "esta diversión es antiquísima", por lo cual no debe extrañar el testimonio de Carrasquilla en La Marquesa de Yombó sobre su existencia en 1750 (7), ni el de Jorge Juan y Antonio Ulloa sobre el fandango que observaron en Cartagena en 1735 (8). Por otra parte, es importante constatar que el texto está sugiriendo la existencia de un conflicto entre el poder civil y el eclesiástico, lo cual se evidencia en la reconvencción tajante que hace la Real Cédula de 21 de Octubre de 1770, expedida de acuerdo con el informe antes citado:

He resuelto se expida cédula, rogándose y encargándole (al Reverendo Obispo) y recoja cualquier edicto que hubiese publicado, para prohibir los referidos bailes y fandangos llamados bundes; y que en lo sucesivo no se propase a prohibir con censuras, ni otra pena alguna los festejos o diversiones públicas o particulares, por ser esto ajeno de su jurisdicción eclesiástica y peculiar de la potestad civil y política, previniéndole también que en su consecuencia no debió tomar por si la posterior resolución de prohibir solamente dichos bailes las noches inmediatas a los días festivos, porque esto debisteis hacerlo vos (se refiere al Gobernador A.G.H.) y que participo esta mi Real determinación para que la tengáis entendida y toméis vos, como os lo mando, las providencias que consideréis convenientes en el asunto (9).

Ilustración de Daniel II.



5. CORRALES 1898, Tomo I, p. 453; ÁLZATE 1980, p. 28
6. URUETA y PIÑERES 1912 p. 401; CORRALES 1898, Tomo I p. 454
7. DAVIDSON 1970, Tomo II, p. 63-200-201; CARRASQUILLA 1958, Tomo II, p. 59
8. DAVIDSON 1970, Tomo II, p. 197
9. DE LA ROSA, 1975, p. 285



Ilustración de Layiya.

En 1781 el conflicto seguía vivo. Durante ese año el Obispo de Cartagena realizó una correría por los pueblos de su Provincia y escribió un informe cuyo objetivo más evidente es presionar al poder civil contra "la universal relajación y corrupción de costumbres de los fieles" (10). Su propósito se vuelve más que transparente cuando advierte que:

Se echa de menos el estímulo de los Jueces Reales sin cuyo auxilio se vuelve ilusorio cualquier precepto de los Prelados Eclesiásticos por no entenderse su autoridad a la coerción temporal que es el respeto que regularmente induce a los subditos a la obediencia y hace recomendables las facultades de aquellos, siendo esta también la causa de que se experimente una omisión casi universal en cuanto al cumplimiento del precepto anual por mirarse con desprecio la conminación de censuras y demás penas de la Iglesia (11).

Baile caribeño. Dibujo de Sergio Trujillo.



Y más adelante carga contra las raíces folclóricas de los sectores populares costeños representadas en los bundes, alegando que no sólo violan las reglamentaciones vigentes sino que éstas están erigidas sobre supuestos discutibles y sugiriendo, en medio de todo, la existencia de prácticas licenciosas en los contornos aledaños a estas fiestas:

Igual remedio se necesita con los demás estrechos encargos a las Justicias Reales para que celen y eviten en las vísperas de las fiestas los bailes, que vulgarmente llaman Bundes, a los menos desde la nueve de la noche en adelante para que se consiga que las gentes que asisten a ellos no dejen de oír misa en el siguiente día, como frecuentemente acontece, no sólo en los sitios y lugares, sino también en las villas y ciudades, sin exceptuar ésta que es la capital de la Provincia. Y para la más perfecta inteligencia en éste punto, debe tenerse presente que aunque en los bailes se informó a su Majestad el Gobernador Don

10. Informe 1988, p. 66

11. Informe 1988, p. 66



Ilustración de Daniel II.

Fernando Morillo en años pasados que eran parecidos a los de los Gallegos, se encuentra en unos y otros notables diferencias; porque los bundes comúnmente se hacen de noche en las calles, patios o plazas o en los campos. Los que concurren son indios, mestizos, mulatos, negros y zambos, y otras gentes de la inferior clase: todos se congregan de montón sin orden, ni separación de sexos, j mezclados los hombres con las mujeres, unos tocan, otros bailan y todos cantan versos lascivos, haciendo indecentes movimientos con sus cuerpos. En los intermedios no cesan de tomar aguardiente y otras bebidas fuertes que llaman guarapo y chicha y duran estas funciones hasta cerca del amanecer. Ya se dejan considerar las proporciones que hacen para el pecado la obscuridad de la noche, la continuación de las bebidas, lo licencioso del paraje, mixturación de los sexos y la agitación de los cuerpos, de todo lo cual han de resultar las fatalísimas consecuencias que pueden inferirse y de aquí dimana que embriagados los unos, entorpecidos los otros y cansados y rendidos de sueño todos o no vayan a misa en la mañana siguiente (que es lo más ordinario) o no puedan oíría con la competente devoción (12).

Si los bundes eran o no parecidos a los bailes de los gallegos es cosa que hoy no se puede precisar con la escasa información disponible. Podría pensarse que el Gobernador Morillo, al hacer su informe, tuvo en cuenta más que todo las características de lo que Davidson ha llamado "el bunde de una pareja", baile mestizo al cual atribuye origen hispánico (13), y que es distinto del "bunde colectivo", de origen africano y que se parece más a lo descrito por el Obispo de Cartagena (14).

De todos modos había una confusión que el poder eclesiástico utilizaba de acuerdo con su interés específico que era la prohibición total de las fiestas y debemos agregar, a más de dos siglos de distancia, que el Obispo seguramente era más perspicaz y malicioso que el Gobernador y, por tanto, más certero debió ser su juicio sobre la verdadera moralidad de los bundes y fandangos. En el estado actual de las investigaciones más vale no ser demasiado concluyente sobre el impacto de estas fiestas en el comportamiento sexual de los costeños y, por tanto, en sus "prácticas pecaminosas" que tanto preocupaban a curas y colonizadores. Aun cuando pudiera ser cierto que las parejas no se tocaban durante el baile mismo, no puede desprenderse de aquí que se trataba de fiestas "circunspectas" ausentes de pecado; por el contrario, el entorno mismo, como señalaba acertadamente el Obispo, creaba las condiciones para los efluvios eróticos. Y como los conceptos judeo-cristianos de "pureza" y "castidad" siempre han sido valores muy relativos en la Costa Atlántica, sobre todo para los sectores populares (15), lo más probable es que los bundes y fandangos propiciaran encuentros amorosos y todo tipo de relaciones entre los sexos, es decir, que constituyeran verdaderas "ocasiones de pecar" seguramente muy bien aprovechadas.



Comprobar si eso ocurría es realmente difícil, pero podemos hacernos a una idea del ambiente que se creaba en los "alrededores" de los bundes y fandangos costeños recurriendo a lo sucedido en un fenómeno semejante como era el bunde en Antioquia, adonde llegó

12. Informe 1988, p. 67

13. DAVIDSON, 1970 Tomo II, pp. 57-60

14. DAVIDSON, 1970 Tomo n, pp. 48-56

15. POSADA 1987, pp. 5-8

procedente de la Costa Atlántica (16). Un "Poema sobre fiestas de Antioquia" con un capítulo titulado "Los Bundes", aparecido en 1823 y escrito por Sinforoso Villa V., da cuenta de cómo podrían haber sucedido ciertas cosas:

Y los que salen del **bunde**  
Pasado un rato regresan  
Guardando cierta distancia  
Para no engendrar sospechas;  
Pues muchas cosas que se hacen  
Con la mayor inocencia  
El malicioso severo Con  
rigor las interpreta.

Varias hijas, de sus madres  
En la confusión se alejan,  
Y después de algunas horas  
Y de muchas peripecias,  
Que son largas de contar  
Y que muy bien se sospechan,  
Tales madres con sus hijas,  
Sin buscarse, al fin se encuentran.

Más, que al encontrarse estén  
Cual se hallaban estas hembras,  
O que algún cambio de **bulto** Se  
haya originado de ellas, Es un  
punto muy dudoso Para que  
alguno se atreva A avanzar una  
opinión, Sin que grave su  
conciencia (17).

No hay razones para pensar que los bundes y fandangos costeños pudieran resultar menos ardorosos que los antioqueños. Por demás, ignoramos la decisión tomada por las autoridades civiles a raíz del anterior informe que concluye con la renuncia del Obispo de Cartagena puesto que a sus numerosos enemigos "no les ha sido difícil triunfar consiguiendo que el Consejo y Audiencia de Santa Fe me desairen frecuentemente" (18), lo cual debe leerse como una expresión de la debilidad relativa del poder eclesiástico frente al civil y que parece mantenerse como una constante en la región costeña durante toda su historia. Cualquiera que ella haya sido, una prohibición más no sería sino otra de las tantas reglamentaciones inútiles producidas durante el período colonial por la Corona Española, sólo que en este caso no se trataba de la inobservancia de los encomenderos sino de la fuerza de la cultura vernácula que desobedecía abierta o veladamente estos mandatos imperiales e impotentes.

Estas constantes prohibiciones de bundes y fandangos son la antesala del siglo XIX en la música de la Costa Atlántica. Algunos de los más importantes hechos musicales y folclóricos que se observan en esta centuria muy probablemente están presentes en la Costa desde mediados del siglo XVIII: un buen indicio de ellos es la narrativa de

16. DAVIDSON, 1970, Tomo II, p. 53

17. DAVIDSON 1970, Tomo n, p. 51

18. Informe 1988, p. 69

Cumbia. Dibujo de Sergio Trujillo.



Tomás Carrasquilla en La Marquesa de Yolombó, donde se cuenta que, en los matrimonios de aquella población, una vez terminado el opiparo desayuno tradicional para estas ocasiones, principiaban las contradanzas y, una vez subido el vino a la cabeza, algunas "damas, muy en pie, cantan bundes... con la chispa de la chispa" (19); y también "En noches de luna... hacían posa para cantar un bunde... y hasta las mamás más seriotas echaban sus puntas de fandango, con abrazos y trabas, por ahí con cualquier barbián caprichoso" (20), lo cual está muy bien, aun cuando no sea evidente que los bundes y fandangos de Carrasquilla coincidan totalmente con los costeños de los cuales seguramente provinieron.

Sin embargo, el siglo XIX resulta ser un momento muy particular en la música de la Costa Atlántica, como probablemente ocurrió con casi toda la música latinoamericana, y es que durante este tiempo experimentó el impacto de las contiendas independentistas, de las guerras civiles y de las relaciones clientelistas instauradas por los partidos políticos, además de seguir viviendo la batalla compleja entre autoridades civiles y eclesiásticas, y entre éstas y el resto de la población. En el fondo, la música de la Costa Atlántica vivió el conflicto entre la cultura dominante y las culturas dominadas, éstas luchando por su supervivencia (21) y aquéllas proyectando todo el espíritu represivo que, desde comienzos del siglo XIII a raíz de eventos como los Consejos de Aviñón y París, impuso su ascetismo en Europa proscribiendo la música y la danza en las iglesias, procesiones y cementerios (22). Por otra parte, la posibilidad de nuevos y mayores espacios de expresión así como de nuevas influencias extranjeras (fundamentalmente europeas), hacen pensar en el siglo XIX como un momento histórico crucial y sin precedentes en la conformación de la cultura sonora de la Costa Atlántica colombiana.

### **La síntesis de la identidad: un apunte certero**

Richard Vawell, oficial de la Legión Británica de Bolívar, declaró alrededor de 1817 que, en los ejércitos revolucionarios de América Latina, la selección de los integrantes de las bandas de guerra se hacía con base en la apariencia física de los aspirantes sin tener en cuenta las posibles aptitudes musicales por la sencilla razón de presumirse que todos los criollos tenían talento musical (23). Esta sorprendente noticia sintetiza el mayor capital político de los sectores populares de la Costa Atlántica colombiana: inscritos en una estructura de dominación que les discutía no solamente sus reducidas condiciones de vida sino, en ocasiones, hasta su calidad de seres humanos, sus argumentos para existir debían surgir de su propio entorno y, aunque carecían de una mayor tradición de cultura literaria en el sentido europeo de la expresión, contaban con una riquísi-

19. CARRASQUILLA 1958, Tomo n, p. 59; DAVIDSON 1970, Tomo n, p. 63,114

20. CARRASQUILLA 1958, Tomo II, p. 61

21. LEWIS 1987, pp. 1-28

22. ATTALI 1985, p. 22

23. DIAZ 1980, p. 120 N. 10

ma tradición cultural en el sentido antropológico (24) que les permitía asumir los quehaceres musicales en forma masiva, cosa que contribuyó a mantenerlos como grupos sociales dinámicos durante todo el siglo XIX, incluso teniendo en cuenta las guerras civiles y los conflictos sociales que asolaron a la región costeña durante ese período. Algo de esto veremos a continuación...

### Los sonidos de la Independencia

En la Costa Atlántica, el primer choque de la Guerra de Independencia no fue una batalla entre ejércitos armados sino un conflicto musical. En efecto, al día siguiente de la declaración de independencia absoluta de Cartagena, Don Ignacio Cabero, Presidente de la Suprema Junta de Gobierno, solicitó a Cristóbal Días Merino, Obispo de Cartagena, la celebración de una misa con Te Deum como Acción de Gracias por la libertad. Como las simpatías políticas del prelado se inclinaban hacia la Corona española, contestó a la solicitud diciendo que

desde luego daré mis disposiciones para que... se celebre en la Santa Iglesia Catedral... Misa solemne de Rogativa y sucesivamente se canten las letanías de los Santos con manifestación de la Majestad sacramentada que a mis expensas mantendré todo el día dirigido al único objeto de pedir a Dios aplaque su ira a la vez que irritado por vuestras culpas y mire con ojos de misericordia esta Ciudad y Provincia... pero de ningún modo puedo franquearme a lo que a nombre de la Suprema Junta se sirve V.S. en su oficio de hoy... sin apartarme... del Espíritu de la Iglesia y sin hacer un borrón indeleble a mi dignidad (25).



Rey de cabildo en el Día de Reyes.

Sin embargo, tres días antes el propio Obispo se había comprometido a no obstaculizar la acción de la autoridad civil, y la Junta Suprema de Gobierno se tomó la molestia de contestarle recordando el precedente e insistiendo en la necesidad de la medida adoptada:

entre las que ha dictado para el logro de la tranquilidad pública que es tan urgente y de su resorte, ha sido una la de la celebración de la declaratoria de independencia con las demostraciones acostumbradas de las que siempre ha sido la asistencia con las autoridades a la Misa y Te Deum...

Si la suprema Junta no considerase que en llevar a efecto la demostración Religiosa que ha pedido... se interesa la tranquilidad pública en gran manera y por otra parte no estuviere cierta que habiéndose ya divulgado que se iba a celebrar si se omite van a seguirse infaliblemente las más graves alteraciones y perjuicios en la misma tranquilidad que se comienza a lograr, desde luego convendría en omitir su celebración (26).

Este conflicto entre la autoridad civil y la religiosa se resolvió en una transacción: el Obispo accedió a que se celebrara una misa en la Catedral, pero ésta no contó con su presencia ni tuvo la categoría de Te Deum "por el feliz éxito... de la declaratoria de independencia" sino una menos solemne y significativa:

Compadecido de la triste situación en que se halla esta ciudad he dispuesto de acuerdo con la Suprema Junta se cante... en Nuestra Santa Iglesia Catedral a la

24. LEWIS 1987, pp. 19-20

25. ARRAZOLA 1967, p. 100

26. ARRAZOLA 1967, pp. 100-101

hora acostumbrada una Misa solemne de gracia como lo deseo por la completa tranquilidad de dicha Ciudad que se ha empezado ya a experimentar (27).

Con este incidente, que pudiera parecer de opereta a los ojos de un observador europeo, rompieron lanzas españoles y criollos en la Costa Atlántica durante la Guerra de Independencia.

Sin embargo, la música de la Guerra de Independencia no se limitó a repiques de campanas o coros celestiales. El sonido característico de aquellos tiempos que presenciaron el parto de la joven República fue un baile muy alegre y adecuado al temperamento del Caribe; la contradanza española, el más popular de todos los bailes extranjeros que llegaron al país en ese momento, y que, según Carrasquilla, ya estaba en los matrimonios de Yolombó a mediados del siglo XVIII: en éstos, luego del desayuno tradicional "principiaban el bureo de contradanzas" (28), que eran consideradas como "baile apartado" de tal manera que "los galanes no sufrían abrazando viejas, ni ellas se sentían en ridículo" (29). Para 1790 se bailaba entre los caleños (30) y en 1804 ya estaba firmemente establecida en Bogotá (31). Si la contradanza gozaba de aceptación en el interior, con mucha más razón debía estar aclimatada en la Costa, adonde con seguridad llegó primero.

De modo, pues, que la popularidad de la contradanza era algo indiscutible en todo el territorio neogranadino al comenzar el siglo XIX. Sin embargo, hay leves indicios documentales que sugieren ciertas diferencias interpretativas según las regiones: la magnífica obra de Harry C. Davidson, dedicada básicamente al folclor del interior del país, presenta datos que describen a la contradanza española en la ciudad caribeña de Caracas como interpretada de una manera alegre y cadenciosa que se calificó como "una poesía de lascivia" (32), lo cual coincide con el testimonio del General Posada Gutiérrez sobre las fiestas de la Candelaria en Cartagena, donde la contradanza gozaba del favoritismo de los jóvenes por su tono alegre (33). Esta alegría desenvuelta que se adivina en los relatos sobre la contradanza en la Costa Atlántica no aparece en forma unánime en los datos que se presentan sobre Bogotá y, curiosamente, Davidson alega que ella "era, ante todo, un baile grave" citando los trágicos títulos de algunas que se hicieron populares en Bogotá: La Puñalada, La Desesperación, La Muerte de Mutis (34). No es necesario, en todo caso, desplegar una imaginación fantástica para considerar como un hecho el que la versión costeña de la contradanza tuviera cierta alegría y viveza que pudiera estar ausente en su contrapartida cundiboyacense.

Mucho más que música netamente del interior como el bambuco o el pasillo, la contradanza española fue uno de los ritmos favoritos del

27. ARRAZOLA 1967, p. 102

28. CARRASQUILLA 1958, Tomo II, p. 59

29. CARRASQUILLA 1958, Tomo II, p. 110

30. DAVIDSON 1970, Tomo II, p. 114

31. DAVIDSON 1970, Tomo, p. 114

32. DAVIDSON 1970, Tomo II, pp. 116-117

33. POSADA 1929, Tomo II, pp. 195-203

34. DAVIDSON 1970, Tomo II, p. 116

Ejército Libertador y signó los nuevos tiempos republicanos al convertirse en el llanto de la criatura al nacer; la batalla de Boyacá, instante simbólico del nacimiento de Colombia, está asociada con toda justicia al alegre sonido de La Vencedora, una hermosa contradanza en la cual los oídos avezados de los costeños contemporáneos encontrarán a un antepasado del porro (35). Permítase aquí un comentario al margen: La Vencedora ocupa un lugar semejante al de La Marsellesa, La Bayamesa y La Borinqueña en los conflictos sociales de Francia, Cuba y Puerto Rico, respectivamente, es decir, es una canción que se funde con el movimiento histórico; en los primeros tiempos del periodo republicano tenía el status de himno nacional, pero la mentalidad ultramontana de las clases dominantes de entonces, sumida en los prejuicios ascéticos y racistas que la altiplanicie bogotana manejó hasta hace poco contra la música que tuviera cualidades de trópico caribeño, no pudo soportar la idea de un himno que no fuera marcial sinoailable y, sobre todo, alegre y sensual.

Retomemos ahora el hilo de la narración. En las fiestas dedicadas a celebrar el triunfo republicano de Boyacá, además de La Vencedora, sonó con mucha popularidad La Libertadora, contradanza escrita especialmente para Simón Bolívar, un elemento caribeño a quien la singular movilidad de los tiempos bélicos colocó al frente de un país predominantemente andino (36). La pasión que Bolívar mantuvo por la música durante toda su vida, su destreza para el baile y su especial temperamento convierte el rastreo de sus múltiples andanzas en una preciosa fuente de información sobre la cultura musical de las clases altas republicanas, muy semejante en toda América Latina. El 16 de Junio de 1822 se festejó la victoria de Pichincha con un baile en la mansión quiteña de Juan Larrea adonde asistieron las mujeres con el cabello corto, audaz gesto de corte revolucionario. La escena era muy típica: la orquesta estaba conformada por seis indios de librea con instrumentos de cuerda y viento; se mantenía el convencionalismo europeo de iniciar los bailes con una polonesa a causa de su

35. Sobre La Vencedora, DAVIDSON 1970, Tomón, pp. 115-116; PERDOMO 1980, p. 56-120

36. DAVIDSON 1970, Tomo II, pp. 115-116; PERDOMO 1980, pp. 56-57

# LA VENCEDORA.

CONRADANZA.

The musical score is written in 2/4 time and consists of a piano accompaniment and a melody. The piano part is written in bass clef and features a steady eighth-note accompaniment. The melody is written in treble clef and includes first and second endings. The key signature has one sharp (F#).

carácter ceremonial que las asemejaba a una procesión (37); aquella noche la polonesa fue pródiga en encuentros amorosos de importancia histórica, toda vez que Sucre conoció a su futura esposa y Simón Bolívar tuvo su primer contacto con Manuelita Sáenz al compás de la famosa danza nacional polaca.

Tanto este primer capítulo de su vida romántica con Manuelita Sáenz como el episodio de su aventura con la norteamericana Jeannette Hart permiten conocer otros ritmos bailados por estas clases altas: el minuet —muy poco apetecido por su rigidez y formalidad; el vals — baile de origen vienes que se volvió "vals criollo" al llegar a Venezuela y Colombia (38); el ondú —elegante y pausado baile de origen peruano; la contradanza, por supuesto; la jiga de origen anglosajón

37. SCHOLES 1975, p. 819

38. RIEDEL 1986, p. 4, 5, 19n. 30; DÍAZ 1980, p. 126

(39); el bolero —no el cubano sino el español que se tocaba en 6/8; el bambuco, la jota y la cachucha —estos dos últimos bailes de origen hispánico eran *vistos como elegantes, elitistas* y tan íntimos que se *reservaban para fiestas caseras* (40). *Manuelita Sáenz* tenía destreza reconocida en *el baile* de Ja cachucha (41). La habilidad de Simón Bolívar para *el baile*, explicable si se tiene en cuenta que provenía de una región caribeña donde todo el mundo parece saber bailar por el sólo hecho de haber nacido, queda perfectamente dibujada en estos recuerdos de Jeannette Hart:

Cuando bailaba con el general Bolívar pude notar que solamente los pies de un bailarín por naturaleza podían llevarme a través de aquellos intrincados pasos y figuras de aquellas danzas exóticas y poco familiares para mí... La última pieza que tocó la banda y que bailamos los dos, fue un vals; la multitud cesó de bailar dejándonos el centro del salón a nosotros solos y colocándose alrededor para ver-

## LA LIBERTADORA.

La Libertadora, otra contradanza histórica del siglo XIX. Tomado de hojas de *Cultura Popular Colombiana*, núm. 6, 1951.

39. VON HAGEN 1980, p. 120

40. GONZALEZ 1988, p. 191; DAVIDSON 1970, Tomo II, p. 75-321-326

41. BOUSSINGAULT 1985, Tomo III, p. 113

nos bailar... La armonía de nuestros movimientos eran tan bella, que ninguna otra pareja hubiese podido competir. El general se movía como si los acordes de aquel vals emanaran de su propio cuerpo, era algo como una disposición heredada (42).

Se observa que en esta enumeración aparecen ritmos andinos o europeos y están ausentes los ritmos populares, lógica consecuencia de que los criollos que conformaban las clases altas republicanas no eran, a comienzos del siglo XIX, muy distintos culturalmente de los españoles y, por lo tanto, mantenían su distancia frente a los productos culturales de la tierra americana vedándoles la entrada a sus salones. Y si aceptaban algunos ritmos andinos se debía a que eran lo suficientemente hispánicos como para no violentar demasiado su propia cultura musical. Desde luego que, en una joven sociedad extremadamente movidiza como la del Caribe colombiano, esta era una situación muy susceptible de modificarse sustancialmente por la dinámica presencia de la música en todos los momentos de la vida.

### La dinámica musical costeña

No es necesario esforzarse demasiado para constatar que el extraordinario temperamento festivo de los costeños coincidió con muchos episodios de la Guerra de Independencia, casi que como sus acompañantes naturales precediendo a las batallas o festejando el triunfo (43). Un elocuente ejemplo de esto es proporcionado por el General José Prudencio Padilla, uno de los jefes más importantes del ejército republicano, quien en vísperas de la batalla que tuvo lugar en Cartagena durante "la noche de San Juan" el 24 de Junio de 1821, incurrió en el siguiente cuadro propio al parecer de tiempos bucólicos:

No era noche de luna la del 18 de Junio de 1821; pero la pintoresca población de Arjona ostentaba la más pura serenidad en el cielo tachonado de estrellas, y en el alegre bullicio de las gaitas y cumbiambas con que festejaban los indígenas, al abrigo de las armas republicanas, la aproximación de la celebrada fiesta de San Juan; tormento de gallos y capones, amargura de caballos y burros, encanto de las jóvenes y mozas casaderas, y alegría arrebatadora de los regocijados muchachos, ávidos de sensaciones... Durante los aciagos días de 1815, cuando toda resistencia se hizo imposible, muchas familias cartageneras, con la precipitud de las circunstancias, y con dificultades de todo género, habían abandonado la ciudad, huyendo de las crueldades y se asilaban en Arjona, distinguíase la de don Juan Manuel Sotomayor y Troncoso, pacífico y honrado ciudadano, amigo de la revolución de independencia y muy apreciado de los patriotas por sus excelentes prendas personales. En su casita de la calle San Andrés había recibido don Juan Manuel, en los buenos días de la república, a los Amador y los Piñeres, los Castillos y los García Toledo y muchos otros repúblicos ilustres que en su mayor parte habían purgado en el cadalso el horrible delito de aspirar a la libertad de su patria. En Arjona era también la casa del señor Sotomayor el punto obligado de las reuniones patriotas y allí se debatían muchos puntos importantes en medio de los castos regocijos de las tertulias caseras, que nadie organizaba mejor que él, y en las que lucían sus gracias y donaire su cuñada Ana Castell y González y su hija Ana Teresa que le acompañaban y que lucían con exquisito gusto los honores de la casa. Sólo una pena molestaba sin cesar la existencia de aquella especie de emigrados: la falta de doña Juana, esposa del

42. GONZÁLEZ 1988, p. 191; NOGUERA y DE CASTRO 1983, p. 161

43. GONZÁLEZ 1988, pp. 187-189

señor Sotomayor, quien no había podido abandonar la ciudad adonde la retenía el amor de su anciana madre, muy enferma desde los primeros días del memorable sitio de Morillo...

Don Juan Manuel y su familia habían estado algún tiempo en la Ciénaga y allá se habían relacionado y adquirido gran intimidad con Padilla; natural era, pues, que el héroe republicano fuera uno de los primeros en concurrir a la tertulia de la noche del 18, con tanta más *razón* cuanto que debía partir al día siguiente. Allá, pues, se dirigió el marino a eso de las 7 y media acompañado de uno de sus ordenanzas. Ana Teresa contaría a lo sumo en aquella época, algunos 17 años, y estaba en la plenitud de su hermosura, aumentada con los encantos de una educación esmerada en la que descollaba el canto y el manejo de la guitarra; estudios muy propios de la raza española, y muy generalizados junto con el arpa entre los jóvenes de aquellos tiempos de la Patria Boba, en que era desconocido el piano, se hablaba el castellano puro, y se ignoraban las armonías de Verdi y de Rossini, de Lizst y de Beethoven, se expandían los espíritus en el punteo de las décimas repicadas, la melancolía de las seguidillas amorosas, las voluptuosidades malagueñas y los belicosos y rápidos cantos populares, expresión genuina del sentimiento nacional (44).

Que el héroe naval republicano, en vísperas de un importante combate, asistiera a una velada familiar amenizada por las señoritas de la casa con influencias musicales netamente hispánicas mientras en las calles se percibían las gaitas y cumbiambas interpretadas por los sectores populares, más que la molicie circunstancial de un advenedizo, debe mirarse como un cuadro de la época, pero también como la expresión de razones hedonísticas siempre caras al espíritu de los habitantes del Caribe colombiano. Que, además, esta escena sirva para recordar la escasez relativa de instrumentos musicales durante el periodo colonial (45), es algo que da origen a una observación histórica importante: los instrumentos presentes en el salón del señor Sotomayor, arpa y guitarra, son de origen español, como era forzoso por el monopolio del comercio colonial que reducía al mínimo la posibilidad de tener instrumentos fabricados por países distintos a la Metrópoli. El arpa que tocaba la joven Ana Teresa fue uno de los pocos instrumentos que los españoles dejaron circular libremente y fue introducido al país probablemente como auxiliar de las tareas catequizadoras (46), estuvo entre los instrumentos favoritos de las mujeres de Ciénaga (47), Santa Marta, Cartagena, Mompo (48) y ahora Arjona. Su popularidad en la Costa se debía, según el texto de la cita, a que en tiempos de la Patria Boba era desconocido el piano, afirmación inexacta y sorprendente. En efecto, si nos atenemos a la información disponible resulta que el piano llegó a la Nueva Granada mucho antes de la Patria Boba: el primer piano aparece llegando a Bogotá a finales del siglo XVIII y para 1804 había 4 pianos en la capital, lo cual vendría a significar que no era desconocido aunque, por su disponibilidad bastante reducida, tampoco debía ser muy popular (49). Además, más o menos por esos mismos días, en 1822, el gobierno colombiano, por gestiones de Francisco Antonio Zea en Londres, elaboró una guía para comerciantes ingleses titulada "Selección de un cargamento adecuado, de un modo gene-

44. LÓPEZ 1923, pp. 41-26

45. DAVIDSON 1970, Tomo I, p. 26

46. DAVIDSON 1970, Tomo I, pp. 27-28

47. DAVIDSON 1970, Tomo I, p. 30

48. GONZÁLEZ 1988, pp. 196-197

49. DAVIDSON 1970, Tomo III, pp. 71-82

ral, para las colonias españolas americanas, siendo una lista de los géneros, proporciones etc., para ayudar al comerciante inglés en la elección de los géneros que son apetecidos", en la cual aparece el piano como una mercancía factible de venderse en cantidades modestas pero comerciales:

Instrumentos de música

10 piano — fortes. 6 órganos buenos y grandes de sala, con tonos alegres. Algunas quantas flautas, pífanos, violines, guitarras, harpas etc. (50).

De modo que la primera noticia de un piano en la Costa, en 1824, cuando Tomás Choperena regresó de Europa a Mompox (51), es posterior a todos estos acontecimientos. Se propone así una hipótesis difícilmente aceptable: que el piano llegó a Bogotá, en el centro de la Nueva Granada, antes que a la Costa Atlántica.

En efecto, es difícil pensar que una ciudad tan principal como Cartagena de Indias, riquísima joya del Imperio Español situada a orillas del Caribe, con toda la disposición musical innata que se le ha reconocido a sus habitantes (52), pudiera ser antecedita por Bogotá en el conocimiento y la importación del piano, símbolo de la moderna cultura musical burguesa. Más plausible es considerar que la destrucción del patrimonio documental causada por el sitio de Cartagena y el traslado de los archivos de esta ciudad a Sevilla han sido factores determinantes en la generación de ciertos vacíos en el conocimiento histórico, y que los documentos que registran gran parte de la historia musical de Cartagena fueron destruidos para siempre o reposan en algún anaquel esperando la llegada de un investigador curioso.

Volviendo a la velada apacible de Arjona; a los pocos días el General Padilla triunfó en Cartagena, evento que también fue festejado de acuerdo con los imprecisos indicios que nos proporciona un viejo historiador:

Resonaban en el Cuartel General de Cospique la música y la algarabía con que celebraban el triunfo de la noche precedente (53).

A fines de ese año, Barranquilla celebró la liberación definitiva de; Cartagena por el ejército del General Montilla con una fiesta que duró varios días, incluyendo bando, desfiles de carrozas y disfraces con motivos alusivos a la Guerra de Independencia, todo un pequeño carnaval que estalló espontáneamente a la medianoche, cuando llegaron las noticias del triunfo republicano (54); asimismo, la propia Cartagena experimentó un frenesí colectivo con desfiles, música, niños en las calles, bailes y juegos de azar (55). En Julio de 1823, Santa Marta celebró el triunfo logrado en Maracaibo por las fuerzas

50. COLOMBIA 1974, Tomo II, p. 159

51. SOTO 1960, Tomo II, p. 160

52. GONZÁLEZ 1988, pp. 193-194; MOIXIEN 1944, p. 17

53. HERNÁNDEZ 1918, p. 80

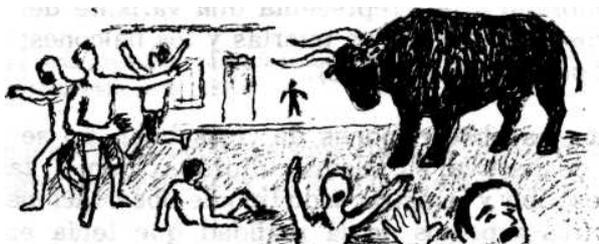
54. GONZÁLEZ 1988, p. 188

55. GONZÁLEZ 1988, p. 198

republicanas del General Padilla: el festejo comenzó espontáneamente a la medianoche cuando llegó la noticia y continuó durante tres días con bandas musicales en las calles, fogatas, pólvora y bailes que siempre estaban dispuestos a recibir a todo el que llegara, así no estuviera invitado (56). Este último y curioso rasgo también fue constatado, en ese mismo año, por el coronel John Potter Hamilton, primer agente diplomático nombrado por la Gran Bretaña en la Nueva Granada, quien observó asimismo que las actividades musicales eran las predilectas de todas las ciudades costeñas y que la guitarra era el instrumento favorito de Santa Marta (57). Hamilton tuvo ocasión, a su vez, de reseñar para la historia la celebración de un triunfo republicano en Santa Marta, donde el acto central estuvo a cargo de un procer conocido:

El coronel Montilla, que vivía en el vecindario, dio una gran fiesta en la plaza de Santa Marta a todas las tropas para celebrar la libertad del país del yugo español. En esta ocasión los soldados estaban provistos en los cuarteles de una botella de clarete San Julián, una libra de carne de ternero, muchas legumbres y dulces a los cuales todas las clases sociales son muy aficionadas. Me contaron que al coronel le agradaba mucho dar bromas inofensivas para distraerse en esta forma de su mal de gota, y soltó en la plaza durante la noche, sin saberlo los soldados ni la gente, un torete que salió dando cabriolas y bramando en medio de la multitud. Todo el mundo salió corriendo en distintas direcciones, derribando en su huida mesas, figuras, vasos, botellas y atrepellándose entre sí. No hay palabras para describir el tumulto y la confusión; pero por fortuna no ocasionó ningún daño grave fuera de unos cuantos cortados, espinillas rotas y contusiones, además de uno o dos abortos (58).

Esta golpiza a mansalva disfrazada de corraleja no debía ser extraña a los habitantes de una antigua colonia española, posiblemente habituados a la conocida costumbre peninsular de las fiestas de toros. Pero ello de ninguna manera significaba que el pueblo necesariamente agradeciera lo que se evidenciaba como un gesto despótico y paternalista proveniente de una autoridad militar arbitraria y caprichosa. Y si, a los ojos de un observador contemporáneo, sorprende la mirada deportiva, entre indiferente y curiosa, de un británico como el coronel Hamilton, no debe sorprender, en cambio, la actitud de Montilla; se sabe que, en los años posteriores al triunfo de Boya-cá, el comportamiento de los militares del ejército republicano dejó mucho que desear, cosa que contribuyó a su gran impopularidad entre el pueblo colombiano (59). En efecto, lo que una mentalidad



56.GONZÁLEZ 1988, pp. 189-190

57.HAMETON 1955, p. 26

58.HAMILTON 1955, p. 24

59.BUSHNELL 1985, pp. 297-339



Fotografía de Hernán Díaz.

militar habría podido considerar como una recreación de connotaciones viriles, otras mentalidades mirarían como un hecho provocado por el abuso de autoridad y con consecuencias sangrientas y mortales. No hay forma de saber si Montilla se creía con derecho a la inocente broma de "uno o dos abortos" por haber "salvado" a la ciudad de los supuestos actos vandálicos de los indígenas que la habían ocupado durante tres semanas; lo cierto es que nadie en su sano juicio le otorgaría semejante prerrogativa por grande que hubiera sido el servicio prestado con la aludida "salvación". Y sobre la magnitud de esta "salvación" no hay muchas noticias, lo cierto es que el viajero inglés Charles Stuart Cochrane, en una reseña sobre lo que constituiría el vandalismo aborigen, da cuenta de atentados contra las propiedades pero no relaciona homicidios; el único acto de barbarie aborigen que le pareció digno de registrar fue el hecho de que los indios se bebieron todos los licores que había en la ciudad y que, aborreciendo el sabor de la champaña y el vino de Burdeos, cocinaron sus alimentos en ellos (60).

Se percibe en Cochrane, pragmático empresario de las minas de esmeralda de Muzo, una intención despectiva frente a la cultura de los sectores populares de la Costa Atlántica que era muy propia de muchos círculos europeos de la época; esta intención se vuelve transparente cuando, entrando al río Magdalena por el caño de Ciénaga, Cochrane observó un champán donde los bogas:

De cuando en cuando rompen la monotonía... con una serie de gritos y jaculatorias mientras realizan una pantomina retorciéndose en diversas posturas, haciendo muecas, bailando ridículamente. Cuando se dan cuenta de que han atraído la atención de extranjeros, no cesan en sus gesticulaciones hasta que se cansan (61).

Dos años más tarde, en 1825, otro europeo, el funcionario oficial sueco Cari August Gosselman, proporcionaría muestras adicionales de esta mirada despectiva eurocentrista, unas veces a partir de la ética calvinista: "puedo decir con razón que los colombianos durante la mitad del año tienen días de fiesta y el otro medio año no hacen nada"; y otras a partir de la idea, entonces casi universalmente aceptada, de considerar la estructura del oído musical europeo como la única posibilidad auditiva válida, como cuando comentó la música que hacían los negros de Cartagena durante la Semana Santa: "Todo el espectáculo se acompaña de una música que para quien no está acostumbrado a oír, representa una variante del parloteo de los papagayos sentados en las puertas y los balcones; es decir, el lenguaje del pueblo inferior" (62).

Sin embargo, las observaciones de Gosselman no se limitaban a esto mirada despectiva; su misma cultura occidental, tan proclive a clasificar, describir y registrar todo tipo de observaciones, le permitió captar otros aspectos de la realidad que tenía enfrente. Por

60. COCHRANE 1946, pp. 270-271

61. COCHRANE 1946, p. 272

62. GONZÁLEZ 1988, pp. 193-194

ejemplo, al presenciar un suntuoso baile en la Casa de la Gobernación, en Cartagena, no sólo constató el lujo y la importancia de los asistentes sino la mala calidad y la estridencia de las bandas militares y la aclimatación de los ritmos europeos en el Caribe colombiano, esto es, que sus gentes los interpretaron de acuerdo a su cultura y temperamento, con la elegancia natural de los cuerpos costeños, la gracia propia de quienes no han tenido que aprender a bailar porque eso brota espontáneamente en el ambiente y la originalidad de quienes estaban propiciando que la pimienta del Caribe se deslizara en las reuniones sociales de la joven República (63). Enfrentado a algo parecido a un "baile cantao" en Gaira, al mismo tiempo que aborreció los coros y captó la parodia del fandango español, pudo apreciar cierta hermosura en el sonido del solista y su guitarra (tal vez porque pudo haber sentido mayor afinidad cultural con esta parte) y sentirse lo suficientemente impactado como para haber retenido la memoria del canto patriótico costeño que entonaba el solista y la composición del conjunto de gaitas, uno de los formatos originarios de la música costeña, con la gaita macho, la gaita hembra, las maracas y la percusión afro, aun cuando en el texto del viajero sueco el tambor no está lo suficientemente determinado como para identificarlo desde el punto de vista etnográfico (64). Consideró como el rasgo cultural más notable de Mompox la reputación nacional como arpistas que tenían las momposinas ("tocan... con maestría y virtuosismo"), constató que las samarías tocaban bien pero cantaban mal acompañando a este instrumento, que los bogas negros del Magdalena acompañaban sus labores con cantos corales -al parecer tuvo la suerte de no haber experimentado la arbitrariedad de estos rumberos artistas de la anarquía (65), que en las fiestas del 20 de Enero y el "carnaval de Navidad", eventos llenos de hechos musicales que no describe, los momposinos tienen la costumbre de empolvarse la cara con harina blanca (66). En otra festividad momposina, antes que la música fue otra cosa lo que le llamó la atención:

El 24 de julio se celebró en Mompox la festividad de Santiago, en la que se hacían competencias a caballo por sus largas calles. Estas consisten en que dos jinetes se toman por la cintura y en esa posición se lanzan a la carrera. No deben soltarse, ni caerse de las cabalgaduras; el que cae, debe soportarlas ruidosas risotadas de la concurrencia. Quienes más se divierten son los de baja condición social (67).

Y al final de su relato concluyó:

no creo que exista un lugar más diferente entre sus provincias cordilleranas y las costeñas, en toda esta zona (68).

Muy consecuentemente con las expectativas democráticas sembradas por el signo de los tiempos, el final del colonialismo español y los



63.GOSSELMAN 1981, p. 45; GONZÁLEZ 1988, p. 193  
 64.GOSSELMAN 1981, p. 55; GONZÁLEZ 1988, p. 195  
 65.PEÑAS 1988, pp. 81-87  
 66.GOSSELMAN 1981, p. 115-116; GONZÁLEZ 1988, p. 197  
 67.GOSSELMAN 1981, p. 369  
 68.GOSSELMAN 1981, p. 373



Fotografía de Erich Arendt.

comienzos del período republicano significó algo muy concreto para los sectores populares costeños; como muchos asociaban vagamente la independencia política con la emancipación social (69), se entendía que había la posibilidad real de expresarse libremente a una escala antes desconocida. Las clases altas de la Costa republicana tomaban nota de esto pero en caricatura, como lo demuestra el hecho de esgrimir su racismo en forma sorda, no en declaraciones oficiales sino en los salones de baile. En 1823 el viajero francés Gaspard Théodore Mollien observó en Panamá la actitud de la sociedad blanca ante la gente de color:

ésta, aunque esté admitida en sociedad y a pesar de que se afecte tener consideración y deferencia para con ella, sin embargo, en un baile que hubo a poco tiempo de llegar yo, las señoras blancas se negaron a bailar con los oficiales negra I de la guarnición; fue preciso que los maridos interpusieran toda su autoridad I para que consintieran en bailar con ellos (70).

Sin embargo, no es prudente dejar que los necios remilgos de las señoras blancas del Caribe colombiano oculten la perspectiva histórica; el hecho es que, en medio de toda la discriminación racial, la carrera de las armas se había abierto como una ocupación atractiva para las gentes de color y ya en 1823 había oficiales negros lo suficientemente

69. BUSHNELL 1985, pp. 204-213

70. MOLLIEEN 1944, p. 317

importantes dentro del ejército republicano como para poder aspirar a bailar con cualquier mujer (71), una situación impensable en el antiguo orden colonial.

### Vagas expectativas y mestizaje musical

Posiblemente, estas expectativas de emancipación social incidieron en el desarrollo de una nueva forma de mestizaje musical típicamente costeña; lo cierto es que dada la abierta e irresistible disposición musical de los habitantes del Caribe colombiano, la vena experimental, es decir, la tendencia a combinar elementos tomados de diferentes culturas sonoras en la búsqueda consciente o no de un nuevo contexto, podía entonces mostrarse sin el arraigado temor a la Santa Inquisición y a los designios imperiales. Tiene algo de experimental la siguiente velada de 1823 presenciada en Plato por el coronel Hamilton:

Por la noche dimos nuestro paseo acostumbrado por la aldea, fuimos a una casa donde había dos muchachos negros tocando violín, una muchacha tocando tambor y un mulato el triángulo. Nos causó gran sorpresa oír a estos músicos morenos tocar algunos vales con gran gusto y expresando el deseo de que salieran a bailar; pronto se formó un círculo y empezó el baile. Mi joven secretario bailó un vals con dos o tres bonitas mulatas y algunos aldeanos bailaron durante una hora o dos. Era muy agradable el ver la manera graciosa de esas niñas de ocho o diez años como bailaban, colocando los brazos en forma variada de actitudes elegantes. Los criollos indios y negros tienen un oído excelente para la música. Con frecuencia he recordado esta noche con placer; la noche era fresca y agradable, la luna esparcía sus rayos sobre nosotros, todos parecían estar embriagados de alegría y contento. Grupos de niños desnudos reían sentados con las piernas cruzadas a nuestro alrededor, lo mismo que los bailarines parecían disfrutar de la novedad de la escena (72).

No se detuvo Hamilton en la descripción del tambor y permanece la incógnita sobre si era europeo o vernáculo, como si la presencia de una mujer percusionista fuera un ingrediente lo suficientemente exótico como para opacar todo lo demás. Y la tenue vena experimental aparece, más que en este formato poco usual, en un hecho irrefutable: en las horas riberanas interminables en el Plato de 1823 unos costeños con ganas de tocar eran capaces de combinar cualquier cosa.

En el siglo XIX, los más sobresalientes canales de mestizaje musical, esto es, de constante observación y experimentación en lo que se refiere al contacto entre las distintas culturas sonoras que se conjugaron en el Caribe colombiano, fueron las fiestas comunitarias y los carnavales que se celebraban en distintos sitios durante gran parte del año. En 1826, aproximadamente, los conjuntos aborígenes y mestizos se expresaban por separado en las fiestas de la Virgen de la Candelaria, la "virgen mochoroca", uno de los eventos folclóricos más importantes de aquellos tiempos y que tenía lugar el 2 de Febrero en varias ciudades y poblaciones de la Costa; de acuerdo con

71.BUSHNELL 1985, p. 213

72.HAMILTON 1955,p.48



Fotografía de Erich Arendt.

la narración que hizo para la Cartagena de entonces el General Joaquín Posada Gutiérrez en sus Memorias Histórico-Políticas, los instrumentos principales de los conjuntos aborígenes eran las gaitas (no mencionó la percusión de estos grupos) y bailaban en rueda, golpeando el suelo acompasadamente con los pies, cadenciosamente y en silencio; contrastaba esto con la presencia de una percusión vigorosa en la música mestiza y con una coreografía vistosa que anunciaba las cumbias, porros y fandangos de nuestros tiempos; las mujeres erguidas con la cabeza adornada de flores, la galantería del parejo que les obsequiaba las velas de sebo y el pañuelo para cogerlas, las piruetas del parejo en la rueda iluminada, etc. (73).

En el reducido espacio geográfico del Pie de la Popa, entonces un pueblo cercano, estas expresiones vernáculas coincidieron con otras que no lo eran tanto. Se construyó especialmente un gran salón de baile donde, en contraste con la libertad natural y el cielo descubierta, el ambiente era cortesano y circunspecto, tanto que alternaban sucesivamente tres clases de bailes en perfecta coexistencia pacífica: baile de primera, que fue amenizado por la banda del Regimiento Fijo de Cartagena y en el cual bailaban las "blancas de Castilla" o "puras" con sus respectivos blancos, quienes monopolizaban los títulos de "señora" y "caballero"; baile de segunda, en el cual tocó la banda del Regimiento de Milicias Blancas, y que fue presidido por pardas y pardos con cierta posición social, es decir, que fueran lo suficientemente pudientes como para vestir bien; y baile de tercera, amenizado por la banda del Regimiento de Milicias Pardas, y en el cual bailaban negras libres; no sobra observar que los "caballeros" blancos tenían el privilegio de asistir a los tres bailes. Además de estos bailes de salón existían los de las "blancas de la tierra", es decir, las mujeres de la "aristocracia del mostrador", médicos, boticarios, etc., a los cuales asistían las "blancas de Castilla" pero sin ninguna reciprocidad, esto es, las mujeres de los comerciantes adinerados no eran invitadas a bailar en las casas del notablatto criollo a pesar de las relaciones de amistad personal que pudieran existir. Otro baile en estas fiestas de la Candelaria, seguramente muy interesante desde el punto de vista galante, era el de las "cuarteronas"; con este nombre se denominaba a aquellas muchachas de "color entre el nácar y la canela; de ojos de lucero chispeando fuego y amor y dentadura esmaltada cual hilera de perlas panameñas", que se dedicaban generalmente a oficios artesanales como los de costurera, modista, bordadora, cigarrera, etc., que componían sus trajes con muselina y zaraza, y lucían calzado de resete. Estas "cuarteronas" amenizaban sus bailes con una o dos arpas tocadas por ellas mismas con bastante maestría, según Posada Gutiérrez, y se hacían acompañar por una o dos flautas. Tan animados e interesantes debían resultar estos bailes que los "caballeros blancos" acostumbraban asistir a ellos fugándose soterradamente de sus propios salones (74). Y en estas fiestas de la Candelaria, hoy injustamente relegadas al olvido o circunscritas a algunos aspectos religiosos que no llegan a ser pálido reflejo de su antiguo esplendor, gran

73. POSADA 1929, Tomo II, pp. 195-203; GONZÁLEZ 1987, pp. 74-77

74. POSADA 1929, Tomo II, pp. 195-203

parte de la población de Cartagena se trasladaba a bailar a un pueblo vecino dando una fenomenal muestra de movilización festiva y disponibilidad para el placer.

Por otra parte, al sentar el registro de aquellas soberbias festividades, Posada Gutiérrez elaboró, tal vez sin proponérselo, un criterio sorprendentemente práctico para estudiar la estratificación social cartagenera de aquellos tiempos. El status social estaría determinado, según Posada, por la categoría del salón de baile más elevado que pudiera frecuentar un hombre, rango que adquiriría por nacimiento o por matrimonio con una mujer de clase social más encumbrada—caso del General Juan José Nieto, por ejemplo—, siendo aparentemente la mujer quien llevaba sobre sus hombros el peso de la definición del rango social (75). Una ideología señorial dominante propia de hacendados y funcionarios con ínfulas hispánicas estaría en perfecta concordancia con esto: a la mujer correspondería custodiar la casa y representar la dignidad familiar, esto es, ser la portadora de la identidad clasista, la cual de ninguna manera debía exponerse a las confusiones y distorsiones igualitarias propias de un baile en calor; por su parte, los señores, caballeros andantes tropicales que eran, debían mostrar su casta bravia enfrentando no solamente la vida política y comercial, sino a dragones y bailes de todo tipo, guardándose muy bien, eso sí, de respetar la dignidad de sus blasones cuando la ocasión lo exigiera, esto es, tenían que bailar en sus propias casas de vez en cuando.

De acuerdo con la información existente, estas fiestas de la Virgen de la Candelaria y el desaparecido Carnaval de Cartagena cerraban una intensa temporada que comenzaba mucho antes. En 1829 un viajero norteamericano tuvo la feliz oportunidad de escribir sus observaciones sobre la temporada decembrina en esa ciudad: las fiestas comenzaban antes de las Navidades y seguían prácticamente sin interrupción hasta el Día de Reyes; se paralizaban las actividades económicas e "incluso para ciertos períodos la ley prohíbe efectuar transacciones comerciales"; todas las noches, bajo un pabellón sostenido por postes, se efectuaban en la plaza pública bailes y disfraces que duraban hasta el amanecer congregando tanto a las clases altas, con sus valeses, como a los esclavos, en una esquina de dicha plaza, con sus fandangos; al contrario de la usanza europea, donde se trataba de representar al personaje del disfraz, a las damas cartageneras de la época les interesaba más que todo permanecer de incógnito; por los precios elevados que tenían, a las máscaras sólo tenían acceso los más acomodados; las damas lucían vestidos costosos, adornándose la cabeza con peineta y mantilla negra y tanto en ellas como en los hombres predominaba el color blanco (76). Por su parte, el Carnaval de Cartagena, evento ya desaparecido pero que fue seguramente importantísimo para el desarrollo del folclor sonoro costeño, en 1826, aproximadamente, fue la salida a la calle de las naciones africanas organizadas en cabildos, según la descripción del Domingo de Carnaval ofrecida por el General Posada Gu-

75. GONZÁLEZ 1987, pp. 74-77

76. El texto completo del interesante documento está en GONZÁLEZ 1988, pp. 199-200

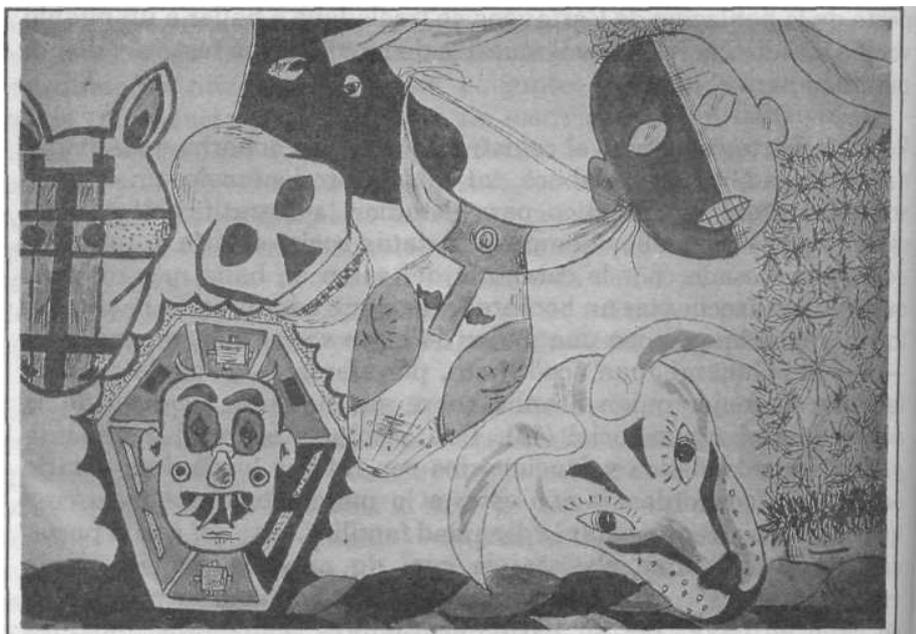


Ilustración realizada por Marisol Fernández de Castro.

tiérrez. En uso de su cuarto de hora de libertad, los esclavos salieron de la ciudad a las ocho de la mañana desfilando hasta el cerro de La Popa donde veneraron a la Virgen de la Candelaria "consuelo de los afligidos", asistiendo a una misa solemne a mediodía; sin embargo, lejos de llegar a La Popa en una procesión cristiana, la salida de los cabildos rememoró las costumbres africanas con el estruendo propio del momento (hicieron tiros con escopetas y carabinas), disfraces, máscaras, rostros pintados y música percusiva; las mujeres se adornaron con las joyas de sus amas, quienes compitieron entre sí por mostrar la esclava más vistosa; luego de la misa solemne regresaron a la ciudad llegando a las tres de la tarde y quedaron completamente libres para divertirse en sus cabildos hasta las seis de la mañana del Miércoles de Ceniza, después de lo cual volvieron a la esclavitud cotidiana a esperar otro año más para que, siguiendo una usanza que al parecer ya era antigua en la Costa, los amos les volvieran a permitir unas cuantas horas de baile en libertad (77).

En 1829 estuvo en Barranquilla el norteamericano Rensselaer van Rensselaer en calidad de huésped de John Glenn, uno de los principales comerciantes de la localidad. Invitado a un bautizo en casa de José María Peñez, quien desempeñaba el importante cargo de "juez político", tuvo por ello la oportunidad de asistir a un baile que mostraba el universo festivo de las "buenas familias" barranquilleras; luego de un refrigerio consistente en generosas cantidades de dulces, conservas, licores y cigarros, la acción se trasladó a una sala con las mujeres sentadas contra una pared y los caballeros en el lado opuesto; como en los tiempos coloniales, cada uno de los caballeros seleccionó una pareja y se colocó de pie ante ella en la sala; las mujeres sólo se levantaron de sus puestos al empezar la música compues-

ta de valeses y contradanzas (78). Con humor ácido, con la mirada despectiva de un hombre relativamente civilizado ante el espectáculo del provincianismo, Rensselaer pintó la pequeña mojigatería de las mujeres locales al decir que "... aparecieron todas las bellezas de Barranquilla desplegadas alrededor de la sala... de la manera terrible y sistemática como he observado que ellas se muestran en sus casas" (79), lo cual era una manera de sugerir el chisme frívolo y la moral puritana que con tanta frecuencia iban de la mano en la Barranquilla de esos tiempos.

Seguramente tanto puritanismo tropical concentrado le hizo apreciar mejor la frescura de la calle. Rensselaer coincidió con el Carnaval de Barranquilla en 1829 y consignó sus observaciones en carta a su padre. De acuerdo con éstas, era un evento que, a diferencia del carnaval italiano que duraba varias semanas, estaba reducido a tres días porque gran parte de la población dependía del trabajo cotidiano; en él se utilizó la "pica pica", yerba urticante muy conocida en toda la región costeña, para aplicarle el castigo ritual a quienes llegaran realmente a perder el buen humor por las triquiñuelas experimentadas; se lanzaron huevos llenos de agua sobre las ropas de quienes no se disfrazaron (como le ocurrió al propio Rensselaer);

78. BONNEY 1875, Tomo I, pp. 465-466

79. BONNEY 1875, Tomo I, pp. 465-466; GONZÁLEZ 1988, pp. 198-199



Ilustración de Daniel II.

se expresaron grupos de disfraces (no descritos, por desgracia) armados con palos semejantes al Paloteo o a las luchas rituales de los Congos; lo más destacado fue, en opinión del viajero norteamericano, el evento de "La Conquista", un montaje colectivo en el cual conocidos grupos disfrazados de aborígenes —los unos civilizados o "sometidos" y los otros libres y salvajes— libraron, durante el tercer día; de Carnaval, una batalla que terminó con la derrota y prisión de los salvajes y el bautizo de uno de los cautivos; era un acto destinado a mantener en la memoria colectiva el recuerdo de la sangrienta llegada de los españoles. Rensselaer observó que el grupo "sometido" bailó ocasionalmente en las calles al son de la gaita hembra y la gaita macho, generadoras de un "aire melodioso, salvaje y alegre" al cual podía asociarse un sentimiento preciso: "el tono familiar de un grito de guerra especialmente profundo hacía renacer ecos ancestrales"; se puede decir categóricamente que Rensselaer, un observador externo que asistió al espectáculo por primera vez, quedó profundamente impactado: "No había sido sino un burlesco simulacro... y, sin embargo, el espectáculo despertaba una serie de ideas que... asociadas con el trato antinatural y cruel que los antepasados de esta misma gente recibieron de sus conquistadores sedientos de sangre, dejaba una impresión no muy fácil de erradicar". Alguna razón tenía, pues, Rensselaer, quien seguramente no era un experto en cuestiones de mestizaje, para afirmar que, en el Carnaval de Barranquilla de 1829, el lugar principal correspondió a la cultura de los habitantes originales de estas tierras (80). En efecto, los sectores populares de la Costa Atlántica, descendientes directos del proceso de mestizaje, dirigieron la fiesta con una astucia muy propia: desprovistos de los atributos occidentales de poder, esgrimieron aquí su propio lenguaje político que combinó el placer con la práctica de las ceremonias rituales que apelaban a la memoria ancestral, tal vez como una expresión de las expectativas y premoniciones de emancipación social despertadas en el movido ambiente de la joven República, o también como un ejercicio de vida colectiva, una demostración típica y vernácula de un poder popular embrionario hablando en lenguaje caribeño.

### La Marcha Fúnebre de Bolívar

Unos pocos meses después de este Carnaval, el 17 de Diciembre de 1830, murió en Santa Marta el Libertador Simón Bolívar, episodio que dejó su huella en la historia musical del Caribe colombiano. En efecto, el General Mariano Montilla, Comandante General del Departamento del Magdalena, encargó al profesor francés Francisco Sieyes, quien dirigía una de las bandas de música existentes en la ciudad, la elaboración de una Marcha Fúnebre que debía estrenarse en el entierro del Libertador (81). La pieza se estrenó en la ceremonia que describe José María Valdeblánquez en sus notas marginales al libro de José C. Alarcón:

80. BONNEY 1875, Tomo I, pp. 467-468; GONZÁLEZ 1988, pp. 203-204

81. ALARCON 1963, p. 142

comenzó el desfile a las cinco de la tarde, precedido por los caballos del extinto Libertador con caparazones negros llevando sobre ellos las iniciales de S.E.; en el orden de la marcha seguía el Sargento Mayor de ésta (la milicia de la capital) a caballo, y detrás del Coronel y un Comandante también montados, todos tres con espada en mano; después marchaba una compañía del batallón Pichincha, luego las parroquias de la ciudad, y el Cabildo eclesiástico sin asistencia del Ilustrísimo Sr. Obispo, y enseguida el cadáver del Libertador vestido con insignias militares y conducido por dos Generales, dos Coroneles y dos Primero Comandantes; detrás del cadáver el Comandante de Armas de la plaza y sus respectivos estados mayores, luego la guardia de S.E., compuesta también de otra compañía del batallón Pichincha con bandera arrollada y armas a la funerala; y después de ella oficiales no empleados y Magistrados y ciudadanos de Santa Marta, presidiendo a éstos el Gobernador de la provincia, quien llevaba a su derecha uno de los albaceas del difunto General. Desde la casa en que estaba depositado el cadáver del Libertador hasta la puerta de la Catedral, recibió todos los honores... Un silencio religioso y un sentimiento profundo se notaban en el semblante de todos los que presenciaban la triste ceremonia... y la marcha fúnebre tocada por la banda de música del profesor Francisco Sieyes y la música sorda de los cuerpos, junto con el lúgubre tañido de las campanas parroquiales, y el canto fúnebre de los sacerdotes de la religión, hacían más melancólico el deber de dar sepultura al Padre de la Patria. Llegado en fin, el entierro a la Santa Iglesia Catedral, se colocó el cadáver en un túmulo suntuosamente vestido, y allí tuvieron lugar los últimos oficios fúnebres (82).

La Marcha Fúnebre de Sieyes no debió haber encajado perfectamente en este imponente acto. De acuerdo con la partitura para piano que se conoce (Fig. 1), estaba escrita en tonalidades mayores, las cuales no suelen ser adecuadas para producir el ambiente sombrío y melancólico que se acostumbra en este tipo de música.

O quizás algo de este "desajuste" esté relacionado con la manera singular como fue escrita esta partitura. Realmente, ella no es obra de Sieyes sino del historiador samario José C. Alarcón, en quien se unían la pasión investigativa y el amor por la música: no por azar fue pianista y autor de varios libros sobre cuestiones musicales, entre

82. ALARCON 1963, p. 141

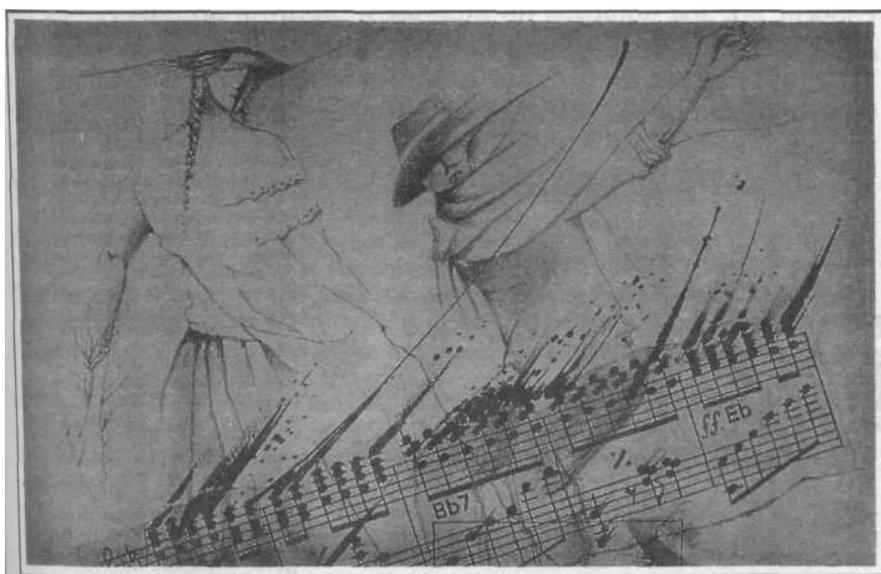
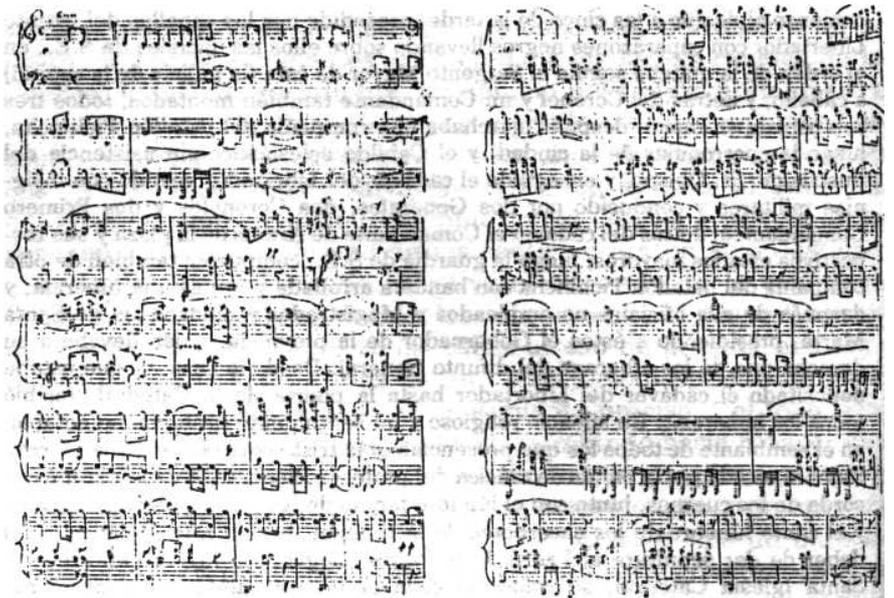


Ilustración 'Uno más'

Figura 1. Marcha Fúnebre tocada en el entierro del Libertador, compuesta expresamente para ese acto por el profesor francés Francisco Sieyes.



ellos, una "Aritmética de la Música"; fue además, padre del gran Honorio Alarcón, uno de los mejores músicos colombianos de finales del siglo pasado y comienzos del presente. A este historiador tenaz debemos el que esta Marcha Fúnebre haya llegado hasta nosotros. Consciente del peligro en que estaba esta Marcha de perderse para siempre si seguía confinada a la fragilidad de los recuerdos, entre 1890 y 1891 detectó a los sobrevivientes de la banda de Sieyes y reconstruyó la pieza con base en los testimonios de Luis Santrich y Luis Elías, quien en ese momento tenía 88 años de edad y era, junto con Juan de Dios Prado de Barranquilla, el último de aquellos músicos. Fue una versión de tercera mano: de Elías a Santrich, y, finalmente, a Alarcón; sin embargo, no cabe duda del valor histórico de su hallazgo. Ojalá todos los historiadores procedieran con esa misma ética.

Por otra parte, gracias a la Marcha Fúnebre de Sieyes es posible conocer hoy los nombres de quienes integraron aquella banda que acompañó al Libertador en su cortejo fúnebre el 20 de Diciembre de 1830; es la banda de la Costa Atlántica más antigua que conocemos en la totalidad de sus integrantes, cuyos nombres hoy podemos repetir con respeto: José María Sara (requinto), Pascual Tapia (clarinete), José Lucio Noriega (clarinete), Catalino Hernández (flautín),

Ventura Sequeira (flautín), Juan de Dios Prado (flautín), José Dolores Granados (flauta), Luis Elías (bugle), Pedro Surqui (bugle), Manuel José Acosta (trompa), Pedro Acosta (trompa), Manuel Cabás (trombón), José Rodríguez (trompa), Lucas Sierra (fagot), José María Martínez (fagot), Manuel Hernández — Michingo— (clarín), Juan Fiol (clarín), Domingo Castillo (redoblante), Vicente Mendoza (bombo), José del Carmen Noriega (platillero), Francisco Granados (triángulo) y José Martínez (pandero) (83).

83. Valioso hallazgo, en *La Semana* No. 9, Santa Marta, 17 de Enero de 1891, p. 2

### BIBLIOGRAFÍA

- ALARCON, José. Compendio de historia del departamento del Magdalena (De 1525 hasta 1895). Editorial El Voto Nacional, Bogotá, 1963. ÁLZATE, Alberto. El músico de banda. Editorial América Latina. Bogotá, 1980. ATTALI, Jacques. Noise: the political economy of music. University of Minnesota Press. Minneapolis, 1988. ARRAZOLA, Roberto. Secretos de la historia de Cartagena. Tipografía Hernández, Cartagena, 1967. ANÓNIMO. Colombia: Relación geográfica, topográfica, agrícola, comercial y política de este país. 2 vols. Publicaciones del Banco de la República, Bogotá, 1974.
- BONNEY, Catharina V.R. A legacy of historical gleanings. 2 vols. Albany, 1875.
- BOUSSINGAULT, J. B. Memorias de Boussingault 3 vols. Banco de la República, Bogotá, 1985. BUSHNELL, David. El régimen de Santander en la Gran Colombia. El Ancora Editores, Bogotá, 1985. CARRASQUILLA, Tomás. Obras completas 2 vols. Edición Primer Centenario, Medellín, 1958. CORRALES, Manuel Ezequiel. Efemérides y Anales del Estado de Bolívar. Tomo I, Casa Editorial de J. J. Pérez, Bogotá, 1898. COCHRANE, Charles Stuart. Colombia en 1823. EN: Revista de América, Bogotá, 1946 (Nov.). DAVIDSON, Harry C. Diccionario Folclórico de Colombia. 3 vols. Publicaciones del Banco de la República, Bogotá, 1970. DE LA ROSA, José Nicolás. Floresta de la Santa Iglesia Catedral de la ciudad y provincia de Santa Marta. Biblioteca Banco Popular, Bogotá, 1975. DÍAZ, Alirio. Música en la vida y lucha del pueblo venezolano, Ediciones de la Presidencia de la República, Caracas, 1980. GONZÁLEZ HENRIQUEZ, Adolfo. La música costeña colombiana en la tercera década del siglo XIX. pp. 187-206 *Latin American Music Review* vol. 9 No. 2, University of Texas Press, 1988.
- La música costeña en la obra de Fals Borda, pp. 57-92. *Anuario Científico Universidad del Norte*, Barranquilla, 1987. HAMILTON, John Potter. Viaje por el interior de las provincias de Colombia. Publicaciones del Banco de la República, Bogotá, 1955.
- HERNÁNDEZ DE ALBA, Gregorio. Libertad de los esclavos en Colombia. Editorial ABC, Bogotá, 1956. HERNÁNDEZ, Marcial. *La noche de San Juan*. EN: *Boletín Historial* No. 34, 35 y 36. Cartagena, Abril de 1918. LEWIS GORDON, K. *Main Currents in Caribbean Thought*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore, 1987. LÓPEZ, José V. Boceto biográfico del intrépido Almirante José Prudencio Padilla Talleres del Estado, 1923.
- MOLLÉN, Gaspard Theodore. Viaje por la República de Colombia en 1823. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana. Publicaciones del Ministerio de Educación de Colombia. Bogotá, 1944.

- NOGUERA, Aníbal y DE CASTRO, Flavio. Aproximación al Libertador, testimonios de una época. Plaza y Janes, Bogotá, 1983 (Compiladores).
- PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. Historia de la música en Colombia. Plaza y Janes. Bogotá, 1980.
- PEÑAS GALINDO, David Ernesto. Los bogas de Mompo: Historia del Zambaje. Tercer Mundo Editores. Bogotá, 19
- RIEDEL, Johannes. The Ecuadorean Pasillo: Música popular, música Nacional or música folklórica, pp. 1-25. Latin American Music Review, Vol. 7 No. 1. University of Texas Press, 1988.
- SCHOLES, Percy A. The Oxford Companion to music. Oxford University Press. Londres, 1975.
- SOTO, Rafael. Decenios de Mompo en la Independencia. 2 Vols. Barranquilla, 1960.
- URUETA, José P. y PIÑERES, Eduardo. Cartagena y sus Cercanías. Tip. Mogo-llón. Cartagena, 1912.
- VON HAGEN, Víctor M. Las cuatro estaciones de Manuela. Carlos Valencia Editores. Bogotá, 1980.
- Documentos
- Informe del Obispo de Cartagena sobre el Estado de la religión y la Iglesia en los pueblos de la costa 1781. pp. 65-69. Huellas, No. 22. Universidad del Norte, Barranquilla, 1988.
- Periódicos
- La Semana. Santa Marta, 17 de Enero de 1891.