

LA VENCEDORA.

CONTRADANZA.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

The second system continues the musical piece. The upper staff features a melodic line with a first ending bracket labeled '1.' at the end. The lower staff continues the accompaniment with similar rhythmic patterns and chordal structures.

The third system of musical notation includes a second ending bracket labeled '2.' in the upper staff. The lower staff continues the accompaniment, showing a variety of chord voicings and rhythmic accompaniment.

The fourth system of musical notation features two ending brackets labeled '1.' and '2.' in the upper staff. The lower staff concludes the piece with a final accompaniment line.



La música costeña en la tercera década del siglo XIX *

ADOLFO GONZÁLEZ HENRÍQUEZ

Ilustraciones: *Eduardo Pradilla*

LOS TIEMPOS DE LA INDEPENDENCIA

PARA EL INVESTIGADOR de la música popular, el siglo XIX resulta ser un objeto de análisis particularmente difícil. Fue una época marcada por actividades tan lejanas de las musicales como lo pueden ser las guerras independentistas y civiles que asolaron la mayor parte del territorio colombiano desde 1810 hasta la guerra de los Mil Días; es decir, prácticamente todo el siglo pasado transcurrió bajo el signo de la

- La elaboración de este ensayo contó con el apoyo institucional del Centro de Investigaciones de la Universidad del Norte (Ciun), Barranquilla. Agradezco especialmente la colaboración del historiador Gustavo Bell Lemus, de Ramón Illán Bacca, así como de Francia Pretelt de Heilbron. Asistente de investigación: Hernando Parra.

⇨ **IZQUIERDA:**

La vencedora famosa contradanza histórica del siglo XIX. Tomado de Hojas de Cultura Popular Colombiana, Núm. 6, 1951.

contienda bélica. Como es obvio, estas guerras desplazaron el centro de las grandes preocupaciones sociales hacia los temas de la mera supervivencia física, y las actividades musicales resultaron ser un poco como decía Napoleón sobre el amor: distracción para el guerrero, sobre todo en las clases altas. Para los sectores populares, en cambio, la música constituyó siempre un motivo central de la existencia. Sin un proceso de acumulación capitalista estable que proporcionara cierto nivel de excedentes económicos y bienestar social, era ilusorio pensar en un desarrollo o en una actividad musical semejante, por ejemplo, al experimentado por Cuba durante la misma época.

Otro obstáculo para la labor del investigador estriba en que semejante siglo de convulsiones perturbó la existencia y conservación de los archivos históricos, y seguramente se perdieron muchos documentos indispensables para reconstruir los pasos infantiles de nuestra cultura musical.

Aun así, si se interroga con espíritu abierto el proceso experimentado por la música costeña en el siglo XIX, serán varias las sorpresas. Al reunirse en un solo cuerpo los fragmentos dispersos de la historia, se comprueba que los distintos sectores sociales de la costa atlántica se negaron, con las limitaciones impuestas por los tiempos belicistas, a mirar la precaria acumulación de capital como un obstáculo para elaborar una cultura musical original. No tuvieron los costeños grandes escenarios o aquellos grandes intercambios con otras culturas musicales que disfrutaron otros países del Caribe, pero ello no fue obstáculo para aprender a vivir en medio de los disparos de las guerras civiles y el escaso desarrollo de la economía. Y aprender a vivir es —para los costeños y entre otras cosas— aprender a cantar. Es más: los sectores populares costeños —muy poco favorecidos por la escasa actividad empresarial a su alrededor— tuvieron la capacidad de apoyarse en sus fuertes raíces musicales como mecanismo de resistencia ante un medio agreste, como si estuvieran guardando un tesoro infinito para la posteridad, y, así germinó una flor que se desplegaría posteriormente al contacto con el desarrollo urbano de las ciudades del litoral a finales del siglo XIX y principios del XX.

La vitalidad musical de la costa atlántica fue algo tan evidente y fuerte que, aun entre plomo y plomo de la lucha contra los españoles, los costeños encontraron resquicios para manifestar su temperamento. Hoy podemos decir con certeza que la costa saludó el advenimiento de la época republicana con rumba popular. Néstor Madrid-Malo, en trabajo recientemente publicado, manifiesta que la por entonces villa de Barranquilla celebró a la manera del Caribe la noticia de la liberación de Cartagena por el ejército rebelde del general Montilla. La descripción de las fiestas, tomada de la Gaceta de Santa Marta, periódico de la época, muestra que ya en 1821 los costeños desplegaban esmerada diligencia y cuidado en la conducción de sus asuntos musicales:

A pesar de haber llegado la noticia oficial a las diez de la noche del día 12 [de octubre de 1821], por un movimiento espontáneo el pueblo la convirtió en día prorrumpiendo en vivas, danzas y todo género de diversiones hasta la mañana en que se publicó un bando muy solemne a que asistieron todas las autoridades civiles y militares, renovando el pueblo cada momento sus vivas y aclamaciones a nuestros dignos generales. El día 14 hubo función de iglesia, y salieron por las calles dos carros en contraste: el uno brillantemente adornado con damascos y espejos en que una hermosa niña ricamente vestida figuraba a Colombia triunfante, y otras jóvenes que la iban asistiendo y llevaban sus jeroglíficos; y otro carro estudiada-

*mente ruin y maltratado, en que se veía a Fernando VII abatido y moribundo, con su cetro y corona caídos, y sus ministros y satélites en una desesperada confusión*¹.

El periódico samario se lamentó de no poder reproducir en su integridad el informe que sobre la fiesta le remitieron, y nosotros hoy lo lamentamos más todavía. De contar con ese documento tal vez podríamos saber la eventual precisión en una frase de Madrid-Malo sobre los “aires de tambores y gaitas fandangueras que ya estudiaban para cumbia”. Lo cierto es que en la descripción anterior los mentados tambores y gaitas no aparecen. Sin embargo, lo más interesante es que si tuviéramos ese informe original podríamos determinar los detalles de esta inquietante sospecha: el incipiente desfile de carrozas arriba descrito comporta elementos de carnaval y tal vez sea ésta la referencia más antigua que conocemos sobre esta fiesta en Barranquilla. Ni siquiera Nina de Friedemann, autora del único trabajo extenso que se ha publicado sobre el carnaval barranquillero, detecta su presencia en estos predios urbanos en fecha tan temprana.

Estas celebraciones de triunfos republicanos seguramente constituyeron fuente de oportunidades rumberas en todo el litoral. Por lo pronto, conocemos el testimonio de un anónimo súbdito británico que llegó a Santa Marta en 1823 para calificarla con esta frase crítica: “es la ciudad más aburrida de todas las que he conocido”. Tal vez este mismo aburrimiento pudo haber llevado al prevenido inglés a buscar distracciones en la observación de los hechos locales, y es así como ha llegado hasta nosotros una narración de lo ocurrido ese 14 de julio, cuando en Santa Marta se tuvieron noticias sobre las victorias logradas en Maracaibo por las fuerzas republicanas mandadas por José Prudencio Padilla:

*Cuando a la una de la mañana la gente supo la noticia, comenzó a festejar en la forma más estrepitosa [...] grupos de personas desfilaron cantando por las calles y tocando en todas las puertas [...] La banda desfiló por las calles, se encendieron fogatas y se lanzó pólvora por todas partes. En mi vida había oído ruidos tan disonantes y ensordecedores. 15 de julio. Hoy todos los almacenes están cerrados y el regocijo general continúa en todo su furor. 16 de julio. El pueblo expresó su alborozo en la forma más increíble. Por la noche en la guarnición de oficiales se ofreció un baile que me dio la oportunidad de conocer algunas de las principales familias de Santa Marta. Las mujeres son muy morenas y, en general, bastante feas, descuidadas en el vestido y en su persona y de maneras muy poco atractivas. Les gustan muchísimo los bailes populares españoles y el vals; bailan con gran animación y cierta elegancia, especialmente las danzas españolas que son tan variadas y bonitas. Una cosa curiosa en estas fiestas es que están abiertas al público; cuando la gente oye música en cualquier parte, no tiene inconvenientes en ir entrando a mirar la fiesta y lo raro es que, en vez de despedir al intruso, se le permite estar entre los invitados*².

Lógicamente, esta afabilidad comunitaria de los pueblos costeros que retienen el ideal medieval de la vecinería puede resultar extraña a los ojos de la formalidad británica, como evidentemente ocurre con el autor de las anteriores líneas. Pero también un destacado investigador británico de la historia colombiana como Malcolm Deas propone la anterior escena como uno de “los aspectos más chabacanos de las costumbres republicanas”³, lo cual significa,

¹ Néstor Madrid-Malo, *De la reconquista a la libertad. Barranquilla, Diario del Caribe*, 1987, pág. 16A.

² Anónimo, *Cartas escritas desde Colombia durante un viaje de Caracas a Bogotá, y desde allí a Santa Marta en 1823*, Bogotá, Banco de la República, 1975, págs. 123 - 124.

³ *Ibid.*, pág. 9.



en el fondo, introducir la desdeñosa mirada aristocrática sobre las costumbres plebeyas de los republicanos franceses o ingleses de las épocas revolucionarias, criterio totalmente fuera de contexto en una sociedad naciente que estaba inaugurando patrones culturales radicalmente distintos de los occidentales. No es que no pudiera existir chabacanería entre los republicanos, pero el dejar entrar indiscriminadamente a los vecinos en una fiesta no es ejemplo de ello. Más bien es la expresión de una ventaja histórica que todavía hoy, mal que bien, retiene la costa atlántica sobre las sociedades industriales avanzadas. Es una manera de afirmar cierta tendencia presente en la cultura popular costeña que no quiere ver al hombre convertido en lobo de sus semejantes, una especie de *ethos* no agresivo sino hedonista.

En todo caso, ya en este momento de nuestro recorrido se nota la presencia de la música popular española junto con el vals, baile de origen vienés que llegó a España, de allí saltó a Venezuela y, posteriormente, a Colombia⁴, lo cual hace suponer que cuando alcanzó estas tierras granadinas ya estaba aclimatado. Posiblemente el baile en cuestión era de gente “bien”, porque no consta la presencia de ritmos vernáculos y, aunque nuestro informante no es precisamente de los que brillan por su agudeza, semejante acaecimiento, tan exótico a sus ojos, no habría pasado inadvertido. Como iremos constatando a lo largo de este ensayo, las preferencias musicales de las clases altas costeñas en el siglo XIX estaban situadas de aquel lado del Océano.

BOLÍVAR Y LA LIBERTADORA

Un importante índice de la fuerte presencia de la música en el temperamento costeño de entonces yace en la personalidad de Simón Bolívar, nacido a orillas del Caribe venezolano y portador de rasgos culturales muy cercanos a nuestra costa atlántica. Su pasión por la música popular consta en la escasa información disponible, como si en ello el fundador de la república hubiera querido dejar a la posteridad un mensaje en clave: a bailar los unos con los otros como yo he bailado, he ahí vuestro futuro. Un rústico clavicordio, que hoy forma parte de la colección Perdomo, lo acompañó en muchos viajes⁵, y quienes lo conocieron de cerca, como el general José Antonio Páez, coinciden en afirmar

⁴ Johannes Riedel, “The Ecuadorean Pasillo: ‘Música popular’ ‘música nacional’, or ‘música folklórica?’”, en *Latin American Music Review*, vol. VIII, núm. 1, págs. 1-25, Austin, University of Texas Press, 1986, págs. 4, 6, 19 n. 30.

⁵ Alfredo Gómez Zurek, “La colección Perdomo, una herencia musical”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Biblioteca Luis-Angel Arango, vol. XXII, núm. 5, págs. 17-26, Bogotá, Banco de la República, 1985, pág. 21.



su proclividad al baile y su destreza para el mismo, así como para algunos elementos propios del entorno danzario como, por ejemplo, la galantería hacia el sexo femenino. Los testimonios salidos de la legación argentina en Bolivia lo muestran como una especie de líder en las actividades festivas, lo que hoy se denominaría frívolamente como el “alma de la fiesta”. El episodio de su amorio con la estadounidense Jeannette Hart, ocurrido en 1825, lo muestra como un consumado bailarín, según cuenta ella misma en su Diario, que cita Antonio Maya en su obra sobre el intrigante asunto:

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 vernos bailar[...] La armonía de nuestros movimientos era 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 ⁶.

Esta norteamericana podía tender a mitificar los hechos pasados y épicos de su vida afectiva, es cierto, pero en este caso el mito tiene un fuerte sustrato material. Que Bolívar hubiera resultado un gran amante, una especie de *latin lover*, un hombre inolvidable para ella, lo indica el hecho de que hasta el final de su vida Jeannette mantuvo cerca de su corazón el retrato y otros recordatorios de su novio prócer. Lo importante es que su testimonio podrá estar exagerado o quizás el recuerdo del travieso Libertador sacralizado por el paso del tiempo, pero no hay duda sobre su vocación rumbera. Tampoco la hay sobre la identidad de los ritmos principales de la época: el minué, que era el menos apetecido por rígido y formalista; la cachucha, la jota, el bolero, el ondú —baile muy elegante, de origen peruano—, el vals, el bambuco y la contradanza, que era su ritmo favorito.

La marcada inclinación del Libertador por este último ritmo ⁷ merece consideración especial. En el estado actual de las investigaciones no hay muchas luces

⁶ Anibal Noguera y Flavio de Castro (comps), *Aproximación al Libertador. Testimonios de una época*, Bogotá, Plaza y Janés, 1983, pág. 161.

⁷ Luis Antonio Escobar, *La música en Cartagena de Indias*, Bogotá, 1985, pág. 89.

sobre el desarrollo de la contradanza en Colombia, y la mayoría de las afirmaciones deben entenderse como hipotéticas. Parece ser que la contradanza más escuchada fue la española, aparecida en las cortes peninsulares como resultado de la influencia francesa, y no la diseminada en el Caribe por la emigración haitiana a raíz de la legendaria sublevación del Bois Caiman a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX⁸. Así las cosas, parece que Colombia recibió el ritmo favorito de la nobleza española mientras que Cuba acogió un baile burgués de figuras, muy popular en la provincia francesa pero que no llegó a Versalles. En todo caso, esta predilección del Libertador tuvo su eco en el ejército republicano, que acostumbró incluir contradanzas en sus actos marciales y, así, vemos que en la batalla de Boyacá se tocó repetidas veces una contradanza llamada *La vencedora* y, con ocasión de la entrada triunfal del ejército libertador a Bogotá se compuso, en honor de Bolívar, una célebre contradanza titulada *La libertadora*. No sería del todo descabellado pensar que estas piezas ocuparon en nuestras luchas independentistas un lugar semejante al de *La marsellesa*, *La bayamesa* y *La borinqueña* en los conflictos sociales respectivos de Francia, Cuba y Puerto Rico.

Ahora bien: el repertorio musical más vanguardista de nuestra gesta emancipadora no estuvo formado por auténticos ritmos de la tierra, como sí ocurre en proyectos revolucionarios como el de José Martí, que tuvo como símbolos vivos al punto cubano y el son oriental, y con la Revolución Mexicana, que todo los latinoamericanos hemos sentido a través de sus corridos. En este sentido, se puede decir que nuestra lucha independentista apareció demasiado temprano en la historia, cuando todavía no habían florecido los productos culturales del proceso de mestizaje con la música popular a la cabeza. Ni siquiera en la costa atlántica contaban los sectores republicanos con una cultura sonora propia, como lo evidencia el baile que el general Ucrós ofreció en Cartagena al Libertador, festejo que debió de resultar muy elegante y aburrido, porque sólo se bailó minué, ritmo europeo de mucha etiqueta y poca popularidad, como lo sugieren quienes han escrito sobre esta ocasión⁹.

Ya en la época de Bolívar se capta la existencia de una usanza muy extendida en la costa atlántica y todo el Caribe. Posada Gutiérrez refiere que, en los bailes de Cartagena, a la medianoche aparecían "algunos bailes de la tierra alegres y vivarachos", y con esto los rumberos señoriales cartageneros reproducen la relación vergonzante con la música de los sectores populares que se repite, con variantes, en todas partes: la música socialmente aceptada es la europea, con diferencia de poca o ninguna significación, y la de los sectores populares es silenciada totalmente o sale a relucir en las horas perdidas de la madrugada, cuando sólo quedan en el baile los espíritus más esclarecidos, perniciosos o bohemios de las clases pudientes. Semejantes debilidades coyunturales de la buena sociedad blanca no quedarían sin consecuencia para la historia, pues con esto se establecía un mecanismo de comunicación y asimilación de los elementos musicales originados en los sectores populares. No sería excesiva suspicacia pensar que estas conductas un tanto irregulares fueron uno de los muchos caminos utilizados por la música costeña para ampliar su radio de acción en un proceso lento que duró muchísimos años.

⁸ Alberto Londoño, *Danzas colombianas*, Medellín, 1986, págs. 294 - 295.

⁹ José Ignacio Perdomo, *Historia de la música en Colombia*, Bogotá, Plaza y Janés, 1980, págs. 196 - 197.

LAS OBSERVACIONES DE GOSSELMAN

Ahora bien: la existencia de ritmos europeos en el Caribe colombiano de aquellos tiempos significó necesariamente su *aclimatación*, esto es, que las

gentes de aquí los interpretaron de acuerdo con su cultura, temperamento y ambientación. De esto se conservan algunos testimonios, producto de la muy cosmopolita práctica de escribir libros de viajes que tenían los europeos cultos del siglo pasado. Entre 1825 y 1826 estuvo por estas tierras el funcionario oficial sueco Carl August Gosselman, hombre culto y con fino sentido de la observación, quien presenció en Cartagena un suntuoso baile en la Casa de la Gobernación, el cual describió con estas palabras:

Su danza era de mucha gracilidad, aunque no usaban ninguno de los pasos que acostumbrábamos nosotros, los que de todas formas habrían sido imposibles de efectuar en el piso de piedra y al compás de la lenta y pomposa música con que se acompañaban sus valeses y contradanzas, que en definitiva resultaban ser un compás inglés con una serie de variantes que les habrían introducido. No es posible bailar en este clima tan caluroso con la rapidez y vivacidad con que lo hacemos en nuestros bailes de invierno, pero es grato observar lo hermoso y original que resulta el orgullo y galanura de sus vueltas en el vals, además de la gracia y elegancia con que se mantienen en el aire en un baile como el minué¹⁰.

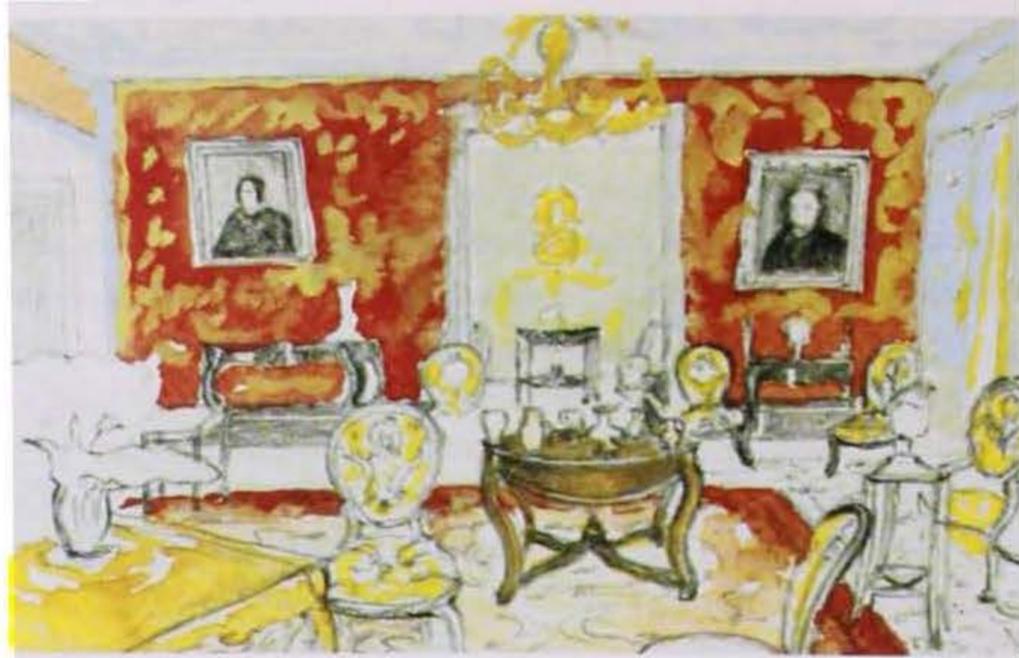
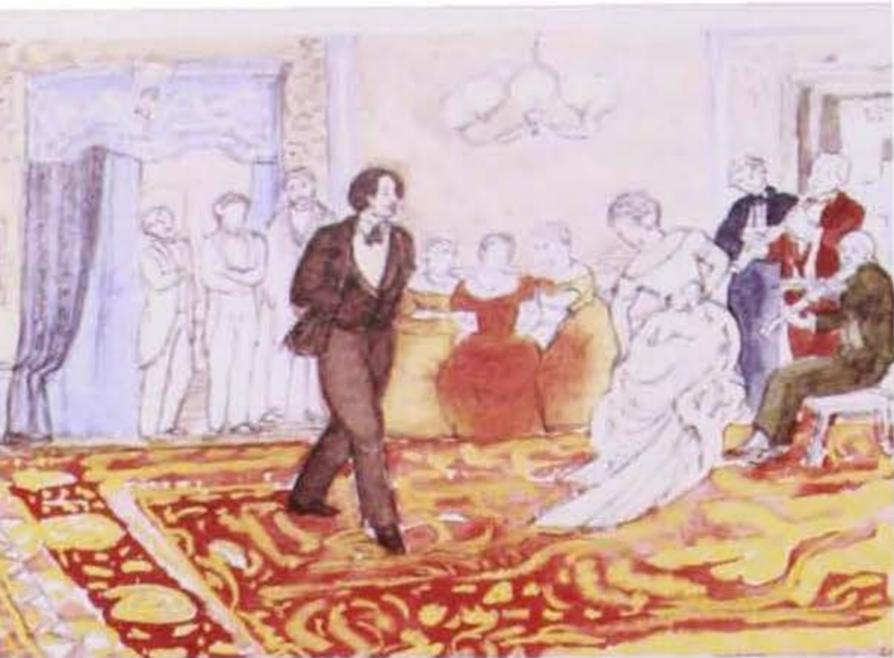
Este acto era la culminación de unas celebraciones patrióticas que incluyeron desfiles de bandas militares con música que calificó como estridente y de mala calidad. Las mujeres le parecieron más bien feas y chiquitas, aunque con los pies bonitos. De su pluma salió una frase que condenaba a los costeños ante los ojos de la ética calvinista europea, siempre tan intolerante y agresiva frente a lo que no comprende: "Puedo decir con razón que los colombianos durante la mitad del año tienen días de fiesta y el otro medio año no hacen nada". Era lo menos que podía esperarse de un nórdico un tanto obnubilado por lo que García Márquez denominó metafóricamente "el olor de la guayaba". Pero Gosselman, como buen europeo, pudo admirarse ante el brillo de la ceremonia en un baile tan importante, que a él asistieron los próceres Soublette y Mariano Montilla y proliferaron sedas, perlas y joyas. Percibió que las versiones musicales presenciadas, a pesar de tratarse de los mismos ritmos europeos, tenían algo "hermoso y original", ingrediente que asocia a la "gracia y elegancia" con que se baila. ¿Sería esto el Caribe y su pimienta que empezaba a deslizarse en las reuniones sociales de la joven república?

Por otra parte, Gosselman anota acertadas indicaciones de sociología musical: las relaciones entre los estilos de baile y los climas, como cuando menciona la velocidad de los bailes de invierno europeos y los bailes cadenciosos del trópico. Esto en 1825 era una indicación notable, aun para Europa.

A este baile oficial siguió un baile parecido en casa del cónsul inglés, y después siguieron muchos más, hasta que nuestro teniente sueco llegó por sí mismo a la conclusión de que el baile y los juegos de salón eran el único entretenimiento de las clases altas cartageneras. En lo que respecta a la cultura sonora de los sectores populares, sus conceptos experimentan variaciones. Gosselman llega a Cartagena en Semana Santa sin que hubiera notado la presencia de eventuales sincretismos religiosos y sólo constata que las calles estaban llenas de negros con ropas vistosas. En ese momento, no ha afinado sus oídos para los sonidos vernáculos:

Todo el espectáculo se acompaña de una música que, para quien no está acostumbrado a oír, resulta una variante del parloteo de los

¹⁰ Carl August Gosselman, *Viaje por Colombia: 1825 y 1826*, Banco de la República, 1981, pág. 45.

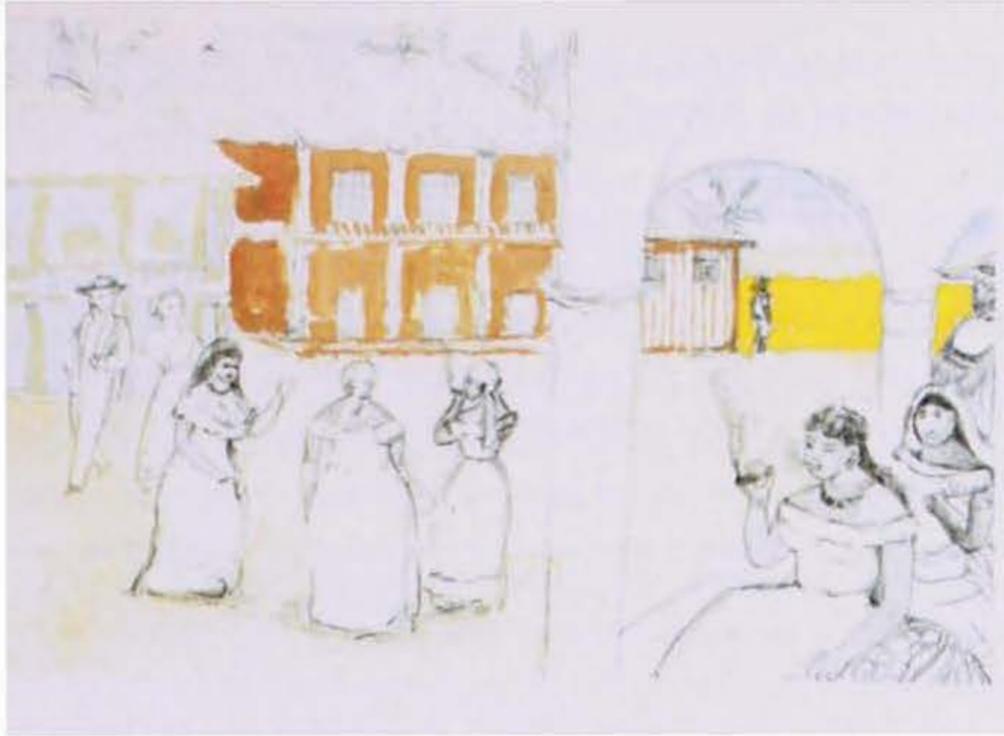


papagayos sentados en las puertas y en los balcones; es decir, el lenguaje del pueblo inferior ¹¹.

Evidentemente, el fenómeno presenciado escapaba a la comprensión de una mirada eurocentrista, como puede observarse por la ironía del lenguaje. Gosselman, en este momento, ni siquiera es capaz de captar las tendencias de la sensibilidad popular. Sus ojos se abren a medida que avanza su estadía en la costa, y cuando se traslada a Santa Marta, unos días más tarde, su entendimiento empieza a registrar algunos elementos sonoros del trópico. Al igual que el anónimo súbdito británico ya citado, Gosselman considera a Santa Marta como el sitio más aburrido de la república, por el bajo nivel de cultura de sus clases altas y la falta de entretenimientos nocturnos; se encontró con la costumbre de sentarse a la puerta de la calle con sillas reclinadas contra las paredes, con gente que no leía pero que colmaba este vacío con la conversación, con mujeres que fumaban cigarros y tenían la costumbre de ir a los bailes “con un adorno en el cabello en forma de puro, que, a modo de diadema, ataviaba con gusto exquisito sus cabezas. Si lo consideraban necesario lo retiraban y se lo fumaban”. Se sintió a gusto en Gaira, adonde fue a pasar la fiesta de Pentecostés, y allí sentó un precioso registro de una de las expresiones musicales propias de la costa atlántica:

Por la tarde del segundo día se preparaba un gran baile indígena en el pueblo. La pista era la calle, limitada por un estrecho círculo de espectadores que rodeaba a la orquesta y a los bailarines. La orquesta es realmente nativa y consiste en un tipo que toca un clarinete de bambú de unos cuatro pies de largo, semejante a una gaita, con cinco huecos, por donde escapa el sonido; otro que toca un instrumento parecido, provisto de cuatro huecos, para los que solo usa la mano derecha, pues en la izquierda tiene una calabaza pequeña llena de piedrecillas, o sea, una maraca, con la que marca el ritmo. Este último se señala aún más con un tambor grande hecho en un tronco ahuecado con fuego, encima del cual tiene un cuero estirado, donde el tercer virtuoso golpea con el lado plano de sus dedos. A los sonidos constantes y monótonos que he descrito se unen los observadores, quienes con sus cantos y palmoteos forman uno de los coros más horribles que se puedan escuchar. Enseguida todos se emparejan y comienza el baile. Este era una imitación del fandango español, aunque daba la impresión de asemejarse más a una parodia. Tenía todo lo sensual de él pero sin nada de los hermosos pasos y movimientos de la danza española, que la hacen tan famosa y popular. Mezclados a las canciones un

¹¹ *Ibid.*, pág. 34.



*negro indígena, acompañándose con una pequeña guitarra, recitaba versos. Su uso era frecuente y el sonido bonito, pues la música lleva siempre una armonía, que se complementa con sus voces puras y profundas que tanto tienen de melancolía y tan bien se ajustan al clima de su patria y a la orgullosa grandeza que los cobija. Era una canción sobre la toma de Santa Marta durante la guerra de independencia, que declamaba con emoción, teniendo en cuenta que él participó en ella*¹².



Ya aquí se trata de una mirada que podrá no estar aclimatada, pero sí lo suficientemente impactada por lo observado como para haber retenido vívida y respetuosamente muchos elementos analíticos. El detalle de un mestizo de Gaira entonando canciones de contenido político relativas a la reciente guerra de independencia sugiere la temprana presencia en nuestro medio de algo parecido a lo que Paulo de Carvalho-Neto denomina “folclor de las luchas sociales”¹³ o simplemente música de protesta social. No hay razón para pensar que la producción musical de este “negro indígena” era un caso aislado, pero el probable cancionero costeño de la gesta independentista continúa sepultado por la amnesia colectiva, tal vez “hasta que la esperanza cree de su propia ruina aquello que contempla”, según la frase premonitoria que utiliza Isaac Deutscher para anunciar un mañana universal posible y más humano.

Ahora bien: la descripción hecha por Gosselman constituye un logro. La “orquesta” a que se refiere es indudablemente un conjunto de gaitas, el formato original de la música costeña, y aparecen identificados sus instrumentos básicos como son las maracas, la gaita hembra y la gaita macho; aparece también un tambor que no está lo suficientemente bien determinado como para establecer su denominación y origen étnico preciso. Dado el grado avanzado que debía de registrar para esta época el proceso de mestizaje¹⁴, es muy probable que estemos en presencia de una agrupación que combina elementos musicales de las etnias indígenas y africana pero que se diferencia de cada una de ellas individualmente considerada. No son muy sólidas, entonces, las inseguras aseveraciones de Luis Antonio Escobar sobre este mismo texto, cuando afirma que se trata de una danza indígena, apoyándose en una lectura inadecuada del pasaje, literal y sin tener en cuenta el contexto histórico¹⁵. De la narración se desprende que muy seguramente se bailaba en rueda y se entonaban cantos, cosa que violentó los oídos occidentales del sueco, y se trata probablemente del *baile cantao*, también llamado *bunde* o *fandango*, el cual existía desde muchos años antes, toda vez que a mediados del siglo XVIII había sido objeto de prohibición episcopal, cosa que originó una coyuntura de protesta general en la provincia de Cartagena¹⁶, y en 1785 la realización de un *bunde* sin permiso

¹² *Ibid.*, pág. 55.

¹³ Paulo de Carvalho-Neto, *El folklor de las luchas sociales*, México, siglo XXI Editores, 1973.

¹⁴ Magnus Mörner, *La mezcla de razas en la historia de América Latina*, Buenos Aires, Paidós, 1969, págs. 124 - 125.

¹⁵ Escobar, op. cit., págs. 66-67.

¹⁶ *Ibid.*, págs. 17; Alberto Alzate, *El música de banda*, Bogotá, Editorial América Latina, 1980, págs. 29-30; José P. Urueta y Eduardo Gutiérrez de Piñeres *Cartagena y sus cercanías*, Cartagena, Tipografía Mogollón, 1912, pág. 461.

oficial tuvo alguna incidencia en el origen de un conflicto social que culminó en la proclamación de la comuna de Ayapel¹⁷.

Pero Gosselman también alcanzó a disfrutar de la amabilidad de las mujeres samarias, de la costumbre un tanto curiosa que tenían ellas de regalarle al extraño el tabaco recién encendido en su propia boca. Entre las largas conversaciones nocturnas y un ambiente que oscilaba entre lo bucólico, la modorra y el aburrimiento puro y simple, logró constatar la utilización masiva del arpa por las mujeres samarias:

Al igual que en Cartagena, les gusta mucho el baile. A la vez es frecuente escuchar a las mujeres tocar una especie de pequeña arpa. Ellas no saben distinguir las notas, pero poseen buen oído, así es que tocan con precisión y ritmo admirables. Ayudadas por la forma en que se cortan las uñas, chasquean con mucha fuerza, cortándose en poco tiempo las cuerdas. En un depósito ubicado en el mismo instrumento mantienen las cuerdas finas y tienen gran habilidad para arreglar una cuerda cortada o colocar una nueva [...] Raras veces se las oye cantar y después de haberlo comprobado uno desea que lo hagan más espaciadamente, ya que les suena muy mal la voz; resulta extraño esto considerando su hermoso lenguaje musical y su gran oído. El error [...] se encuentra [...] en el poco entrenamiento del elemento indispensable para el canto: la voz¹⁸.

Esta predilección por el arpa, un tanto sorprendente hoy día, tuvo cierta acogida entre las mujeres costeñas del siglo XIX. No sólo las samarias sino también las momposinas se destacaron en el manejo del instrumento, es decir, el arpa era popular en dos de las tres principales ciudades de ese entonces y esto puede indicar que era una habilidad usual en un porcentaje elevado del elemento femenino regional. Y, además, tan notable que Gosselman lo considera el rasgo cultural más importante de la población:

El mejor talento está reservado a las mujeres de aquí. Estas tocan el arpa con verdadera maestría y virtuosismo y por ello su fama ha atravesado todo el país. Lo inaudito es que las notas musicales son absolutamente desconocidas, lo que acrecienta el valor de su habilidad. Es común encontrarse un cuarteto de ellas, tocando y entonando alguna pieza, mientras que cada una se acompaña con la voz sin la más leve falla. Su seguridad es total. Pese a todo no son orgullosas ni egoístas con su arte. Con gusto permiten a los forasteros escuchar sus pequeños conciertos nocturnos. He ahí una gran diferencia con Santa Marta, donde las mujeres no cultivan el canto. Seguramente se han dado cuenta de sus limitaciones, ya que no atormentan a nadie con sus voces, ni siquiera a ellas mismas¹⁹.

Los dos textos antes citados recuperan un hecho musical perdido en la actualidad: las mujeres costeñas tenían habilidad especial para el arpa. De esa habilidad no quedan rastros, y esto hace pensar a Luis Antonio Escobar que no existen huellas del paso del arpa por Cartagena como para poder sostener, con cierto apoyo empírico, que este instrumento entró al país por esta ciudad en su itinerario viajero hasta los llanos orientales, donde se asentó para conformar la base musical de esa región²⁰. Sin embargo, esta huellas sí existen en una interesante y muy popular categoría de bailes que detecta Posada Gutiérrez en la Cartagena de entonces: los bailes de las cuarteronas²¹. Con este nombre se

¹⁷ Orlando Fals Borda, Historia doble de la costa, t. III: Resistencia en el San Jorge, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1986, págs. 83A-88a.

¹⁸ Gosselman, *op. cit.* pág. 45.

¹⁹ *Ibid.*, págs. 111 - 112.

²⁰ Escobar, *op. cit.*, pág. 19.

²¹ Joaquín Posada Gutiérrez, *Memorias histórica-políticas*, Bogotá, Imprenta Nacional, 1929, pág. 202.

denomina a aquellas muchachas de “color entre el nácar y la canela, de ojos chispeando fuego y amor, y dentadura esmaltada cual hilera de perlas panameñas”, que se dedicaban a oficios generalmente artesanales como los de costurera, modista, bordadora, cigarrera, etc., que componían sus trajes con muselina y zaraza, y lucían calzado de rasete.

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 animadas e interesantes, por muchos motivos, debían de ser estas reuniones que, a pesar de tratarse de uno de los sectores más pobres de la población, los señores de las clases altas acostumbraron asistir a ellas fugándose soterradamente de sus propios salones. Pero lo importante es que el arpa de las momposinas observadas por Gosselmar también estaba en manos de las cuarteronas de Cartagena y, aunque Posada Gutiérrez nada nos dice sobre los ritmos que interpretaban, no es aventurado suponer que lo hacían con un sabor muy típico.

Por lo demás, el viajero sueco no se le limitó a elogiar la calidad interpretativa de las momposinas —cosa notable, viniendo de un occidental no predispuesto al elogio fácil ni al amor por el trópico— sino que extendió su observación a constatar la celebración de lo que llamó “el carnaval de Navidad” y las fiestas del 20 de enero, eventos que describe como llenos de hechos musicales, en los cuales no se detiene mayormente, y menciona, eso sí, el impacto que le produce la costumbre de empolvase la cara con harina blanca²². También comprobó que los bogas negros del río Magdalena acompañaban sus labores con cantos corales, cuyo ritmo y lenguaje expresaría años más tarde Candellario Obeso en términos poéticos²³.

Y un segundo paso por Cartagena le sirvió para observar otra rumba patriótica: la celebración de la liberación del dominio español, realizada por Montilla el 10 de octubre de 1821, acontecimiento que desató el frenesí colectivo en Barranquilla, cosa que registramos en las primeras páginas de este ensayo. El ambiente se semeja a una feria, con desfiles, música, muchos niños en las calles, y coincide el baile con el juego de azar²⁴.

LOS BAILES “DECENTES” Y EL CARNAVAL

Por esos mismos años empezaron a llegar comerciantes extranjeros, evidenciándose así el nuevo signo de los tiempos republicanos, pero también los síntomas de la futura pujanza que alcanzaría Barranquilla, ciudad que comienza a aparecer en la historia. Un canadiense lo suficientemente importante en términos sociales y comerciales como para haber sido huésped de John Glenn, canadiense que luchó en el ejército republicano y uno de los principales comerciantes de Barranquilla, nos ha legado una preciosa descripción de un baile celebrado en casa de José María Peñez, quien desempeñaba el cargo de “juez político” en la ciudad. Luego de un refrigerio consistente en generosas cantidades de dulces, conservas, licores y cigarros, los caballeros se dirigieron hacia donde estaban las damas y:

al compás de una orquesta muy buena se abrieron las puertas de un salón adyacente y ¡vaya! aparecieron todas las bellezas de Barranquilla desplegadas alrededor de la sala en “orden pavoroso”, de la manera terrible y sistemática como he observado que ellas se mues-

²² Gosselmar, *op. cit.*, págs. 115-116.

²³ *Ibid.*, pág. 123.

²⁴ *Ibid.*, págs. 91, 92.

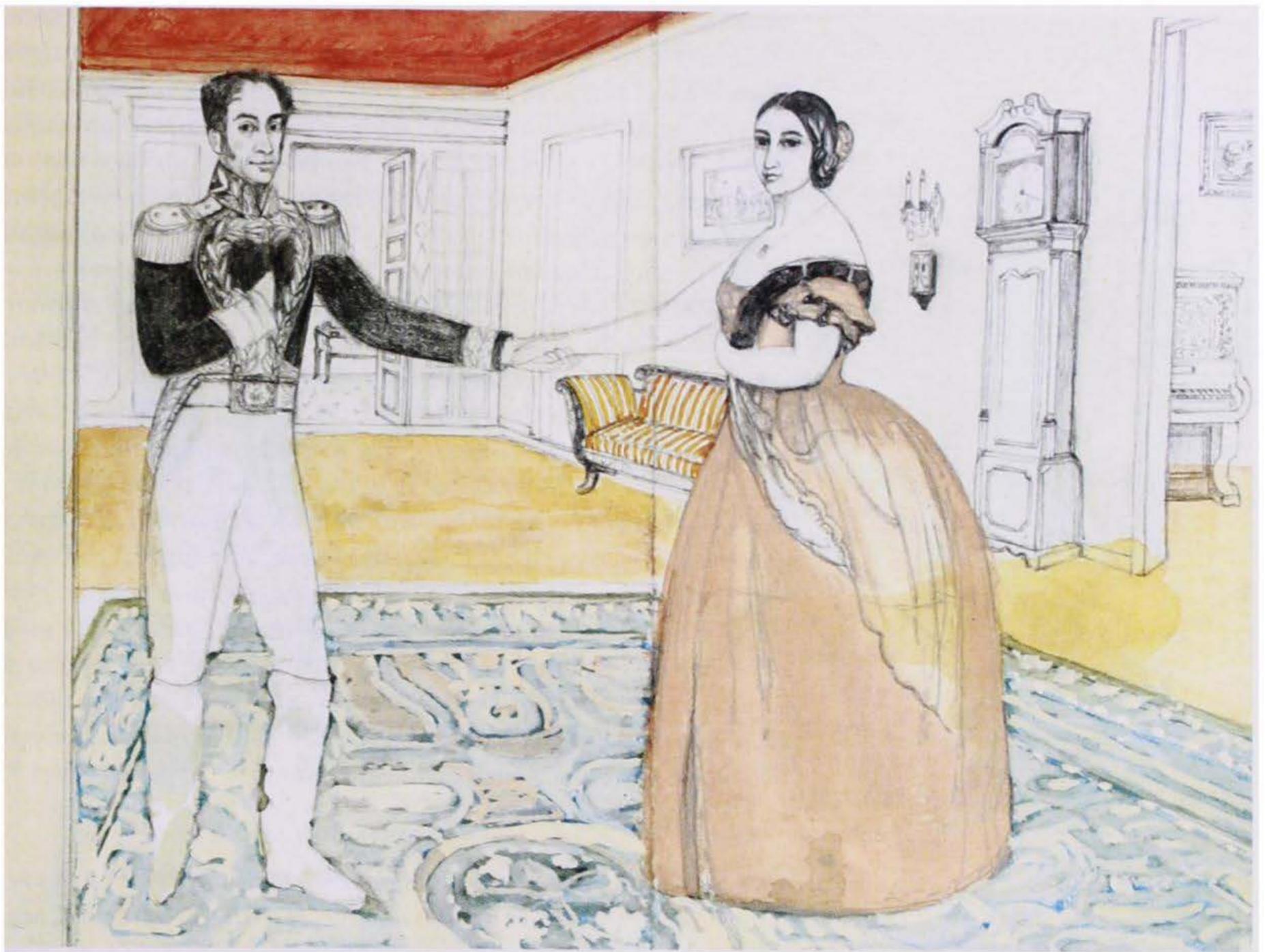
tran en sus casa, y estoy seguro de haber sentido mayor reticencia en encontrármelas que lo que sentiría ante un número igual de asesinos malvados, y en esta ocasión, toda la belleza que uno pudiera captar era contrapesada por la difícil prueba de pasar en medio de esa formidable asamblea. A esta hermosa falange le hacíamos una ronda de reverencias mientras llenábamos nuestros asientos en el lado opuesto de la sala. Cada uno de los caballeros selecciona su pareja respectiva y se coloca de pie ante ella en la sala y cuando todos están listos empieza la música, entonces la hermosa niña se levanta y comienzan las veloces vueltas y volteretas. Generalmente se bailan valeses, pero también hay lo que llaman contradanzas, las cuales participan tanto de la naturaleza del vals que casi no alcanzó a distinguirlos [...] Una pequeña niña de trece años bailó el fandango, una especie de giga o gaita con mucha viveza que sumió a la concurrencia en un éxtasis de dicha ²⁵.

Se trataba de una típica fiesta de la clase alta, con predominio de la contradanza y el vals, que son tocados por una orquesta supuestamente “muy buena”, lo cual nada dice sobre la real calidad de tal grupo, pero sí sugiere la posibilidad de que ya en ese entonces pudieran hallarse en Barranquilla músicos con cierto oficio, producto de cierta intensidad y continuidad de las actividades musicales; en otras palabras, seguramente había bastantes fiestas. Se observa también que la mirada del narrador está distanciada mediante el humor un tanto ácido con que se detiene en una situación que se le antoja muy poco civilizada, como era esa versión tropical de la moral puritana en la Barranquilla de 1829, celosa de formas y convencionalismos capaces de ahuyentar el espíritu del más galante. Sin embargo, tal vez Rensselaer van Rensselaer, a quien debemos este valioso texto, no alcanzó a captar que una sociedad puritana en el trópico tenía que resultar una aventura condenada al fracaso, una caricatura o una pretensión en el vacío. Esta nueva sociedad republicana no era, no podía ser, tan profundamente calvinista como la de Nueva Inglaterra, por ejemplo, por tratarse de algo extremadamente movedido y en formación, pero sobre todo por las influencias del medio. En efecto, el Caribe se introduce en la sala por intermedio de una niña de trece años, es decir, una persona que por su edad está colocada al margen del comportamiento normal y se le permiten licencias para actos impensables en los adultos. Cuando la niña baila, el ambiente se relaja a pesar de estarse interpretando un ritmo costeño, algo que usualmente no es de recibo en los salones decentes de la época. Un siglo antes de barrer definitivamente con los ritmos europeos, la música costeña mostraba la fuerza de sus raíces al mismo tiempo que, en unos códigos incomprensibles para las clases altas, advertía sobre su existencia de viejo topo que socavaba, lenta e imperceptiblemente, los cimientos de la cultura sonora dominante. A través del cuadro expuesto se capta que los ritmos populares se introducían marginalmente en los dominios del minué, la contradanza y el vals, ya sea por los trasnochadores en las altas horas de la madrugada, como en Cartagena, o por agentes desprejuiciados y aparentemente inocuos, como los niños.

Esta recepción precaria de las costumbres festivas europeas aparece con más fuerza en otro relato de la misma época, proveniente de un viajero estadounidense que consigna sus impresiones sobre las fiestas navideñas de Cartagena, las cuales sugieren algún parecido con ciertos carnavales europeos:

Las fiestas, o celebraciones de las vacaciones, empiezan un poco antes de Navidad y continúan unos diez o doce días después, durante

²⁵ Catharina V. R. Bonney, *A Legacy of Historical Gleannings*, vol. I, Albany, 1875, págs. 465-466.



los cuales hay una parálisis laboral casi completa; incluso para ciertos períodos la ley prohíbe efectuar transacciones comerciales. Durante estas fiestas, se mantienen bailes y disfraces en la plaza pública todas las noches hasta el amanecer y no se permiten fiestas privadas; allí, bajo un amplio pabellón sostenido por postes, puede admirarse semejante condumio de "espíritus blancos y negros, espíritus azules y grises". Allí se puede mirar a cientos de personas que, rodeadas de una multitud que tiene libre acceso, colocan la fantasía en sus pies y se sumergen en un vals vertiginoso y, de vez en cuando, se detienen a observar la explosión de alguna espléndida exhibición pirotécnica. Sólo la clase más rica usa máscara y seguramente la gran mayoría asiste sin poder costearse una. Los vestidos usuales de las damas suelen ser muy costosos y elegantes; el principal adorno de cabeza es una peineta grande hecha de concha de nácar cubierta con una lujosa mantilla negra; ornamentos de oro alrededor del cuello, vestidos blancos, medias de seda con encajes y zapatillas de satín constituyen aquí la vestimenta para todos los climas. Nunca se usan bonetes por el calor y la sofocación extremados. El vestido de los caballeros es de un material blanco y los niños de las clases más pobres andan por las calles con los vestidos que la naturaleza les dio y nada más. Las damas, al disfrazarse, están más interesadas en permanecer de incógnito que en representar a su personaje, como es la usanza en Europa. Por esa razón, no estaba tan contento, pero sí había algunos disfraces que representaban a su personaje razonablemente bien. Entre ellos, un indio norteamericano con su hacha, su correa de cuentas, cuchillo y rifle, una monja de apariencia grave,

un sexagenario gotoso con dos bellas hijas, cada una de las cuales buscaba evidentemente la oportunidad de escaparse con algún amante buen mozo. El pobre viejo no veía mucho más allá de sus narices y, cuando ellas bailaban, tenía que ir a buscarlas hasta que la tos lo obligaba a regresar a su silla. También había un mico con sus dos amos, pero lo mejor fue un bajá con su sultana, ricamente vestidos en sus atuendos orientales y que representaban muy bien a sus personajes. Cuando pasaron al lado de nosotros, comenté al capitán Fish lo que pensaba de ellos, agregando que no me sorprendía el buen gusto del bajá al dedicarse a la compañía de una sola señora que pudiera desempeñarse tan bien como la sultana. Al cabo de un rato, el disfrazado se dirigió a mí diciendo: "¿Cómo está usted, señor inglés?", de donde deduje que había entendido mi observación. No pude averiguar de quién se trataba, pero por la estatura y figura supuse que era un tal Mr. Bunch, el inglés más rico del lugar, a quien me habían presentado anteriormente. Los disfrazados raras veces saludan a un extraño o a una persona que no conozcan, pero siempre contestan cuando se les saluda. El domingo es el día de gala, se pasa revista general y se fuman muchos cigarros. Una esquina de la plaza es utilizada por los esclavos durante "las fiestas", y éstos, a imitación de quienes son mejores que ellos, se divierten a su manera bailando unos monótonos "fandangos" durante las festividades ²⁶.

Anteriormente se constató que Barranquilla celebró un triunfo republicano en 1821 con elementos de carnaval, como son bandos, carrozas y disfraces. Luego Gosselman encontró en Mompox algo que llama "carnaval de Navidad", y que consistía fundamentalmente en buscapíés, fuegos artificiales, música y "procesiones" que Gosselman no presencia por estar enfermo pero que bien podrían ser desfiles festivos. Ahora se presentan estos elementos de carnaval en el Cartagena decembrino con expresiones no tan telúricas como las de Mompox, pero que van ayudando a configurar el cuadro de las celebraciones tradicionales de la Navidad costeña, hoy prácticamente desaparecidas, al menos en los centros urbanos más importantes de la región. Por lo que se aprecia en la narración, en el caso de Cartagena estas celebraciones tenían carácter masivo, total, callejero, y aunque las festividades se encontraban en el mismo espacio —la plaza pública— las actividades de los sectores populares estaban bien diferenciadas del entretenimiento de las clases altas. En éstas, se daba un remedo de las usanzas de los carnavales europeos, como lo evidencian los motivos de los disfraces, no sin cierto toque caribeño y picante, porque las damas preferían al anonimato a efectuar la representación del disfraz, tal vez por razones picarescas o galantes, ya que así se facilitaban las eventuales aventuras de ocasión. De todos modos, lo que Nina de Friedemann ha denominado "elitelore" cabría perfectamente aquí, o sea, el folclor de lentejuelas y frivolidades que exhiben las clases altas durante las fiestas vernáculas ²⁷. Por otra parte, está el fandango que los esclavos organizaron marginados en una esquina de la plaza, y a quienes la mentalidad esclavista del narrador señala que se divierten imitando a "quienes son mejores que ellos", cosa evidentemente poco exacta, no sólo porque es terriblemente difícil comprobar que los europeos son mejores que los negros, sino porque un fandango es un acto dionisiaco bastante alejado del ambiente cortesano que reinaba en el vals de las clases altas. Incluso cuando los esclavos caribeños imitaban a los amos, no era una copia propiamente dicha sino una reubicación de las ceremonias de los blancos dentro de su propia cultura, lo cual tenía el efecto de caricaturizar a

²⁶ *Ibid.*, págs. 447-448.

²⁷ Nina S. de Friedemann, *Carnaval en Barranquilla*, Bogotá, Editorial La Rosa, 1985, págs. 16, 54, 59, 65 - 66.

los amos al mismo tiempo que, en unos códigos incomprensibles para las clases altas, advertía su existencia de viejo topo laborando en la transformación de la cultura sonora dominante. De todos modos, es una lástima que el oído occidental de este buen observador extranjero le llevara a descartar la música vernácula como “monótona”, dejando a la posteridad sin sus apuntes, seguramente minuciosos y más pertinentes a nuestra cultura que toda la hermosa recreación ornamental anterior.

También de estos mismos años es la descripción que hace el general Posada Gutiérrez de algo que él mismo llama “el carnaval cartagenero”, fiesta ya desaparecida y que no era la exhibición de los disfraces europeos sino la manifestación de los cabildos. Entre estos había mandinga, carabalí, congo, mina y demás, todavía existía la esclavitud y, a semejanza de lo que ocurría en Cuba con el día de Reyes, los amos permitían que sus esclavos pudieran expresarse libremente durante estas efemérides. La narración de Posada Gutiérrez se refiere al domingo de carnaval:

En ese día [...] imitando con alegría las costumbres de su patria [...] embrazando grandes escudos de madera forrados en papel de colores, llevando delantales de cuero de tigre; en la cabeza una especie de rodete de cartón guarnecido de plumas de colores vivos; la cara, el pecho, los brazos, y las piernas pintadas de labores rojas y empuñando espadas y sables desenvainados; salían de la ciudad a las ocho de la mañana y bajo el fuego abrasador del sol [...] iban cantando, bailando, dando brincos y haciendo contorsiones al son de tambores, panderetas con cascabeles, y golpeando platillos y almireces de cobre; y con semejante estruendo y tan terrible agitación, algunos haciendo tiros con escopetas y carabinas por todo el camino, llegaban a la Popa bañados en sudor, pero sin cansarse. Las mujeres no iban vestidas a la africana, esto es, no iban casi desnudas; sus amas se esmeraban en adornarlas con sus propias alhajas, porque hasta en esto entraba la emulación y la competencia. Las reinas de cada cabildo marchaban erguidas, deslumbrantes de pedrería y galones de oro, con la corona de reina guarnecida de diamantes, de esmeraldas, de perlas, y la negra bozal se veía que con la riqueza que llevaban encima habría podido liberarse ella y su familia, y que pasadas las fiestas volvía triste y abatida a sufrir el agudo dolor moral y las penalidades físicas de la esclavitud. Sólo el rey y la reina podían llevar paraguas, como un privilegio exclusivo de la majestad real. Las princesas y damas de la corte no pudiendo llevar sombreros se cargaban la cabeza de guirnaldas y ramos de flores, tanto por alivio como por adorno. Aquellos eran los días de casi libertad para los esclavos. Siendo ellos protegidos por la veneración que se tenía a la mujer escogida por Dios para “consuelo de los afligidos”, sus amos les daban solaz y holganza, y no habrían podido hacer lo contrario aunque hubiera querido, porque la costumbre y la opinión los obligaba a ello, y la autoridad misma lo exigía. Oída la misa solemne a las doce del día, bajaban todos llenos de contento y unción religiosa, con la misma agitación con que habían subido y entraban a la ciudad como a las tres de la tarde [...] y las reinas y princesas se apresuraban a devolver a sus amos las valiosas alhajas de su adorno, temblando de haber perdido algunas, lo que no sucedió jamás. Desde aquel momento, hombres y mujeres quedaban completamente libres para divertirse en sus cabildos hasta las seis de



la mañana del miércoles, que oían misa en San Diego, en el altar de san Benito el negro, en la que el sacerdote le imprimía en la frente la cruz de la ceniza ²⁸.

Se capta en este texto la presencia sutil del sincretismo religioso en la figura de san Benito, santo de arraigo muy popular en toda la costa y sobre quien Orlando Fals Borda ha producido unos primeros elementos para su estudio en el tomo III de la *Historia doble de la costa* ²⁹. Desgraciadamente, es muy poco lo que se sabe sobre las prácticas sincréticas costeñas, y, teniendo en cuenta que —en la región del Caribe— las religiones populares suelen ser fuente de música, el profundizar la investigación de este tema reviste capital importancia para conocer en su raíz muchos fenómenos de la música popular del Caribe colombiano. Por lo pronto, tenemos a los cabildos —una organización de las naciones africanas en tierras de esclavitud— saliendo a la calle, en este desaparecido “carnaval cartagenero”, en una alegre manifestación cuya música se intuye como de contenido aguerrido o “dura”, para emplear el lenguaje coloquial costeño. Si algo queda claro en todo esto es realzar la importancia de estudiar las conexiones entre estos fenómenos, pero también que el carnaval tiene en la costa un pasado que sugiere más interés y complejidad, más fuerza telúrica y una importancia social mayor de la que suele atribuírsele.

No hay duda de que en el tercer decenio del siglo XIX ya existe plenamente configurado el carnaval, una de las grandes fuentes de la música costeña.

²⁸ Posada Gutiérrez, *op. cit.* págs. 208, 209.

²⁹ Fals Borda, *op. cit.*

Ya en 1829, Rensselaer detecta el carnaval de Barranquilla —el acontecimiento folclórico más importante del país—, lo cual contradice las afirmacio-



nes usuales que ubican el inicio de esta festividad a mediados del siglo. Gracias a sus observaciones, ahora se sabe con certeza que hay carnaval desde el momento mismo —y tal vez desde mucho antes— en que la ciudad empieza a acumular las fuerzas necesarias para el despegue que la llevaría a ocupar años después un lugar principal en la vida económica colombiana. Apenas iniciaba Juan Bernardo Elbers sus aventuras pioneras con la navegación en vapor por el río Magdalena cuando Van Rensselaer escribió una carta a su padre en la cual capta el espíritu de este carnaval con un estilo que ya desearían tener los modernos cronistas del tema:

Tuvimos la fiesta del Carnaval que en Italia dura varias semanas, pero en este lugar, donde tantos dependen de la labor cotidiana, ha sido prudentemente reducida a tres días durante los cuales no es del caso trabajar porque todo es alegría y travesura. No podría decir ahora sobre el motivo que originó el festival, si fue el paganismo o algún evento eclesiástico. Aquí parece que el lugar principal lo tienen los aborígenes del país con sus trajes antiguos [...] Observé que los numerosos disfraces que pasaban en grupos se golpeaban uno a otros con palos y que la ropa vuela en pedazos cuando hay riña alrededor de cualquier fruslería, pero sólo en una ocasión vi que alguien perdió el buen humor y al pobre diablo le cobraron muy cara su aspereza. Una muchedumbre disfrazada lo agarró y, después de frotarle la cara con una yerba urticante, unos lo tomaron de los tobillos hasta ponerlo boca abajo y otros lo golpearon sin misericordia en una parte innombrable. La lección del caso era mostrar que, del mismo modo que no se había intentado infligir un

daño real, nadie debía enfadarse por las triquiñuelas que sufriera. Recordé esta lección cuando, en el transcurso de la mañana, un disfrazado me lanzó un huevo que me golpeó pleno en el pecho sobre mi immaculado lino blanco y se rompió pero, para mi satisfacción, encontré que sólo contenía agua pura; la yema y la clara se le habían extraído precisamente con ese propósito [...] Entre todos los grupos que llamaron mi atención, ninguno capturó mi fantasía por la originalidad y lo apropiado de su disfraz como dos grupos de indígenas: el primer grupo, dirigido por un cacique nombrado especialmente para la ocasión, fue escogido de entre los descendientes del pueblo desafortunado que representan; el otro grupo, que eran los indígenas civilizados, actuaban de acuerdo con el ejército. El objetivo de los dos grupos era mostrar la subyugación del país por los españoles sobre los primitivos aborígenes que habían sido los únicos "dueños de la tierra". Los dos grupos evitaron cuidadosamente encontrarse hasta la noche del tercer día; mientras tanto todos se dedicaban a divertirse lo mejor posible. La tribu no sometida se vistió con toda la grandeza aborígen; cada guerrero llevaba arco y cargas y ocasionalmente bailaba en las calles al sonido de su música nativa, producida en una especie de flauta por dos intérpretes. Estas flautas tenían tres pies de largo; la primera contiene cuatro huecos para colocar los dedos y produce un aire melodioso, salvaje y alegre que la gente adora en exceso. La otra flauta no tiene sino uno o dos huecos para los dedos y con una calabaza llena de granos se utiliza por la segunda persona como acompañante de la primera. Las danzas para esta música se desarrollaron sistemática y regularmente, y el tono familiar de un grito de guerra especialmente profundo hacía renacer ecos ancestrales. Los vistosos trajes de esta tribu salvaje se hacían más llamativos todavía con una profusión de plumas brillantes sobre las cuales desplegaban el arco y la flecha, sus armas originales, y que le imprimían una apariencia grotesca y más bien espléndida en conjunto. Al anochecer del tercer día, las tropas y sus amigos indígenas marcharon juntos hacia un espacio abierto donde estaban las tribus salvajes, allí tuvo lugar una batalla en la cual estos últimos fueron completamente derrotados y hechos prisioneros y el espectáculo termina con el bautizo de uno de los cautivos. No había sido sino un burlesco simulacro de pelea con muchos gritos y unos cuantos golpes de lanza y, sin embargo, el espectáculo despertaba una serie de ideas que, naturalmente, 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 ³⁰.

Esto último, que observa Van Rensselaer con ánimo tan preocupado, corresponde a una representación, ya desaparecida en el carnaval de Barranquilla, llamada La Conquista, consagrada a recordar la sangrienta gesta española y que no debe confundirse —como lo hace Nina de Friedemann— con los encuentros del Torito y el Congo Grande: en el primer caso, se trata de la lucha entre aborígenes y conquistadores; en el segundo, se extienden hasta nuestros días ciertas luchas ancestrales entre naciones africanas ³¹. La representación coincide en líneas generales con lo que Fals Borda describe como Danza de la Conquista, que sale a la calle el 11 de noviembre en San Martín de Loba ³². Muy atinadamente, Van Rensselaer capta que este no es un carnaval europeo trasplantado, sino un producto específico de los sectores populares costeños y

³⁰ Bonney, *op. cit.*, págs. 467-468.

³¹ Friedemann, *op. cit.* págs. 94.

³² Orlando Fals Borda, *Historia doble de la costa*, T. I, Mompos y Loba, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1980, págs. 37A - 38A.

con una presencia importante de los elementos aborígenes, como si ésta fuera una ocasión para resucitar todos los fantasmas y pabellones que intentó sepultar la colonización española. Razón tenía la sensibilidad del viajero extranjero en percibir “ecos ancestrales” y otras cosas que le dejaron “una impresión no muy fácil de erradicar”. Y no era para menos. Con pocos años de vida republicana, he aquí una manifestación de mucha profundidad política, una protesta social subrepticia que se había deslizado por entre las faldas, siglos, cruces y espadas del período colonial. Los descendientes de los aborígenes y esclavos utilizaban sus danzas vernáculas como mecanismo de memoria colectiva, para reproducir la imagen de la gesta conquistadora y que las generaciones venideras no olvidaran el rostro del enemigo. Por otra parte, la música que sostenía estas danzas era interpretada por el mismo conjunto de gaitas que había presenciado anteriormente Gosselman en la población de Gaira. Nada nos dice Van Rensselaer sobre ella, salvo que tenía una melodía entre salvaje y alegre — seguramente algo exótica para sus oídos, pero harto familiar para los costeños de todas las épocas —, posiblemente evocadora de antepasados tribales y de anhelos libertarios, cosa apenas lógica en quienes la colonia y la esclavitud no eran un marco histórico algo académico sino una presencia actual. Los pocos elementos recogidos aquí hacen pensar en una incidencia antes insospechada de la confrontación política y la protesta social en los orígenes de la música costeña.

LA LIBERTADORA.

CONRADANZA.

The image shows a musical score for a piece titled 'La Libertadora'. It is a 'CONRADANZA' (contradanza) in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The score is written for a piano and consists of four systems of music. Each system has a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The first system is labeled 'CONRADANZA.' on the left. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

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