

que no me nombra). Por esto Ciénaga y Santa Marta tienen una presencia mucho más importante que los pueblos de la provincia olvidada del Magdalena, cuya historia no se destaca lo suficiente. Ospino comienza su libro por el principio:

*de acuerdo a los cronistas los instrumentos musicales utilizados por los indios de Santa Marta, eran tambores grandes y largos, hechos de tronco de árboles gruesos, cornetas y trompetas de caracoles marinos, flautas hechas con las canillas de los indios muertos en las guerras. Hacían sus fiestas y bailes extraños en los patios, enlazados de grandísimas y pulidas piedras. Periódicamente con las primeras cosechas de maíz hacían fiestas en donde invitaban a los vecinos para festejar la cosecha y tomar chicha. De acuerdo a los cronistas la música indígena era fea, parecía traída del infierno.*

Esta cita, y otras semejantes que trae a cuento en su primer capítulo, le sirven al autor para postular su tesis:

*Todo indica que la cumbia emergió en las extensas zonas comprendidas por la antigua provincia de Santa Marta y fue la cumbia quien dio origen a los ritmos populares que se fueron desarrollando con el tiempo.*

Y hace un contraste entre estas poblaciones que tienen música en sus raíces, en su ambiente, y lo que sucede en Valledupar que no tenía música por lo que se desprende de un pasaje de 1876 escrito por el ingeniero francés Louis Striffler en su libro *El río Cesar*: “en el Valle, la especie humana hace poco ruido, el canto no se conoce y la población vive retirada en sus respectivos hogares, en donde la vida pública que tanto gusta a la raza española es nula”. La implicación antropológica es clara: si en el Valle no había música, el vallenato llegó de afuera. Luego hace un recuento del ingreso de influencias europeas y cultura

moderna: bandas de música y directores, la creación del Instituto Departamental de Música de Santa Marta, la radio en Santa Marta y Ciénaga. Por sus páginas desfilan José C. Alarcón y sus discípulos Honorio Alarcón y el gran músico cienaguero del siglo XIX Eulalio Meléndez, cuyos discípulos fueron Andrés Paz Barros (compositor de *La cumbia cienaguera*) y Dámaso Hernández. Otra alusión bien cienaguera es el tema de la guitarra. Desde tiempos coloniales la música popular se interpretaba con este instrumento. Sus grandes cultores son cienagueros: Guillermo Buitrago, José Mazzili, Ángel Fontanilla, Julio Bovea, Gustavo Rada, Efraín Torres, Lino Ibáñez, Hispano Góngora, Otoniel Miranda. En cambio el acordeón, lejos de ser un instrumento tradicional como creen muchos en el interior, es un recién llegado a la música costeña: apenas comienza a tener importancia alrededor de 1950. Pero el aporte del libro de Ospino Rangel está en la música y los músicos de la provincia olvidada. Se enuncian temas de investigación: la entrada del acordeón por los puertos fluviales del Magdalena y el hecho consiguiente de la existencia, hacia finales del siglo XIX, de acordeoneros en Plato, Tenerife, El Difícil y Chivolo.



Otro tema: la posibilidad de que Pacho Rada sea Francisco el Hombre. Excelente su listado de músicos y de canciones del Magdalena. Pero el lector hubiera querido que le narraran historias de las agrupaciones de tiempos pasados. Leer anécdotas sobre la Orquesta Saumeth y sus Hermanos, dirigida por

Manuel Saumeth, de Plato, o la Orquesta Ritmo Banquero que dirigían Cipriano Esquivel y Fernando Oliveros. El autor dejó escapar un tema de lujo: la historia de la Orquesta de los Hermanos Martelo, de El Piñón, la orquesta más importante que haya producido esta parte del Magdalena. Lino J. Anaya, el gran compositor chivolero, las vivencias de Alejo Durán en la hacienda Cabezas donde nació, en fin. Temas de libros por escribir, porque todavía hay mucha historia que contar.

ADOLFO GONZÁLEZ  
HENRÍQUEZ

## Superficial pero importante

**El centurión de la noche:**  
**Joe Arroyo, una vida cantada**  
*Mauricio Silva Guzmán*  
Editorial La Iguana Ciega,  
Barranquilla, 2008, 202 págs.

Era una noche de carnaval en 1972, en el Club Miramar frente al mar de Ciénaga. La muchachada estaba inquieta con la presentación de una orquesta rara que estaba de moda, La Protesta se llamaba. El cantante era un negro perfecto, al menos eso decían las muchachas: Joe Arroyo, de dieciséis años, sin camisa, con los pies descalzos, el afro amarrado con una cinta estilo Jimi Hendrix. Que dizque ni fumaba ni tomaba, al menos eso decían sus promotores. Tocaron los números del Willie Colón duro, cuando cantaba Héctor Lavoe, y hasta se atrevieron con *Bomba en Navidad* de Richie Ray & Bobby Cruz, y algunas cosas rockeras y de Mon Rivera. Nunca he olvidado ese primer encuentro con Joe Arroyo, como tampoco el segundo que fue a través de la televisión en blanco y negro. El Joe tenía zapatos y mantenía el afro, cantaba *El caminante* (otro número de la salsa neoyorquina) con la nueva súper orquesta de

Fruko y Sus Tesos, ya estaba convertido en figura nacional.

Sobre esta figura ha escrito recientemente el periodista bogotano Mauricio Silva Guzmán: primero obtuvo el Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar (2004) con un reportaje sobre Joe Arroyo, y luego decidió corretear a Joe para escribir sobre su vida y obra. El resultado es el primer libro que se hace sobre uno de los músicos más importantes del país. Un libro que, sin ser una biografía propiamente dicha, relata partes de su vida en una serie de crónicas amenas.



El Joe, Álvaro José Arroyo González, nació en el barrio Nariño de Cartagena, hijo de Guillermo Arroyo, el “Negro Chombo”, y Ángela González. Su historia infantil es la mil veces contada de la familia negra costeña: el “Negro Chombo”, albañil y polígamo, preñó a Ángela, la empleada del servicio doméstico en una residencia de Bocagrande, la sacó a vivir y la dejó después de tres hijos para hacer 37 más a todo lo ancho y largo del territorio nacional.

Joe se crió en la calle y con su abuela materna, Ana Chávez, a quien vale la pena mencionar. Aprendió a cantar a los tres años de edad, mientras acompañaba a su tía a lavar ropa. “Voz de tarro” le decían en el barrio mientras hacía mandados cantando con un par de canecas de lata. Su ídolo era Raphael. Estudió primaria en la Escuela San Luis Gonzaga y luego se matriculó en el Colegio Seminario

Santo Domingo donde encontró academia musical con un profesor de música llamado Bernardo Montoya, clarinetista de la banda de la Base Naval, quien también fue profesor de Víctor Del Real “el Nene” y de otros músicos connotados. Montoya lo metió a cantante porque no tenía concentración para estudiar. Se metió en el coro del colegio que con el tiempo se convirtió en el coro de la Catedral donde era la voz líder, y Sofronín Martínez los acompañaba con la guitarra de vez en cuando. Gracias a esto consiguió una beca.

En el colegio cantaba boleros y baladas, con ocasión y sin ella. Pero “el Nene”, su condiscípulo, le aconsejó la salsa. A los catorce años ya estaba en la calle cantando con la orquesta del Mincho Anaya, “una agrupación tropical que ofrecía toques en diferentes hoteles de la ciudad, entre ellos El Americano, y... llevaba al niño como atracción turística” (págs. 23-24). Poco tiempo después se metió a cantar en la zona de tolerancia llevado por alguien que lo acompañaría después: Víctor Meléndez, quien cantaba en El Príncipe, el “cabaret” de Juancho Rubio y uno de los más afamados de todo el litoral, que tenía más de cien cuartos. Joe se ganaba \$ 100 la noche que, para decirlo en el argot, era “full billete”. Hasta que un día, cantando con los Seven del Swing, lo sorprendió un profesor, lo botaron del colegio y su mamá furibunda le dio con un sartén en la cabeza mientras soltaba aquella frase categórica: “los cantantes son bandidos”.

El próximo paso fue cantar en el radioteatro de Radio Vigía en Cartagena, que dirigía Pepe Molina, donde hacía un *show* que terminaba quitándose la camisa. Luego cantó con la orquesta de Manuel Villanueva, un grande de la música costeña, grabando en 1970 sus primeros cuatro números en el álbum *Hasta la madrugada* (Discos Tropical): los porros *Toro pando*, *La económica*, *El cambio* y *Juancho Puerta*. Después se vinculó al Super Combo Los Diamantes, que dirigía Rubén Darío Salcedo en Sincelejo, donde vivió en

la casa de Salcedo situada en la Plaza de Majagual que menciona en todas sus canciones, tal vez porque allá fue feliz. Tal vez porque pudo tener al fin lo que no se consigue con dinero: la vida de un adolescente normal. Con este grupo viajó a la isla de San Andrés y conoció a su padre; de allí siguieron para Nicaragua, su primera salida al exterior. En Sincelejo adoptó el nombre artístico de Joe, a instancias de Rubén Darío Salcedo. Allí también se concretó la idea de hacer un grupo como La Protesta, que sus colegas Johnny Arzuza, Castulo y Leandro Boiga le presentaron como “una orquesta revolucionaria, cooperativa, full bacana, donde todos vamos a ganar lo mismo. La idea es hacer salsa brava”. Dentro de ese espíritu de protesta se trataba efectivamente de una “banda barranquillera que buscaba desprenderse del estereotipo del músico vestido de blanco, bien puesto, correcto, algo sumiso [...] fue fundada bajo la idea de que todos podían expresarse libremente, aún con agresividad, incluida la ropa” (págs. 32-33). Su principal fuente de inspiración fue el sonido de Richie Ray & Bobby Cruz, la imagen de la “salsa brava” para la juventud vanguardista de entonces. Se presentaban sin zapatos, sin camisas, con collares, con afro; con un coro que decía “yo protesto contra todo, simplemente porque sí, porque el mundo como está, no me favorece a mí”.



En Barranquilla fueron protegidos por el comerciante Roberto Esper, “Robertico”, dueño de Radio Libertad y de los supermercados Robertico. El debut fue en la

Carrera 46 (Avenida Olaya Herrera para los barranquilleros viejos) con Paseo Bolívar y tuvieron un éxito rotundo. Para Joe esos fueron “los buenos tiempos aquellos” que se terminaron cuando se convirtió en ídolo nacional.



Precisamente ahí comienza la segunda etapa de su carrera. Al poco tiempo de estar en esas, Discos Fuentes se lo llevó para Medellín a cantar con *Fruko y Sus Tesos*, una súper orquesta impulsada por el bajista Julio Ernesto Estrada “Fruko” (y en últimas por Discos Fuentes, aunque esto no es cosa que valore el autor del libro) para tocar salsa nacional. Algo que no existía en el mercado. Fruko arriesgó primero una fórmula experimental puramente instrumental y luego intentó con Piper Pimienta, pero en vano. Encontró la fórmula del éxito cuando vinculó a Joe y Wilson Manyoma, y el Joe se consagró nacionalmente con *El ausente y Nadando*.

Tal como lo señala el autor, este grupo fue muy influyente en nuestro país: “Por cuenta de ellos, Colombia pasó de bailar de manera circular y arrastrada con los porros de Lucho Bermúdez y de Pacho Galán, a brincar al techo, furiosamente, con la salsa brava” (pág. 46). Pero aquí el autor distorsiona la realidad: no fueron la única influencia en este sentido, ni siquiera la principal. Mucho más importante fue la “salsa brava” de Nueva York y Puerto Rico, un fenómeno internacional con hondas repercusiones entre nosotros, que ellos copiaron de manera tardía. Otra distorsión es su mirada sobre la industria musical en Colombia.

Aquí el autor cultiva lo que es ya un lugar común entre quienes escriben sobre música popular colombiana: el del gran músico explotado por Discos Fuentes, empresa parasitaria y vampira si las hay: “Su voz fue explotada al máximo por Discos Fuentes, en lo que se convirtió en un típico caso de explotación descarada en la historia de la industria del disco en Colombia” (pág. 47). La realidad va por otro lado, y es un tema que está por investigar.

Gran parte de la música costeña de los años cincuenta y sesenta se debe al tino empresarial y artístico del músico y administrador de empresas cartagenero Antonio “Toño” Fuentes y López-Tagle, fundador de Discos Fuentes, primera empresa fonográfica en Colombia. Inició una empresa que promovió muchos “proyectos culturales” de gran importancia para la vida nacional: uno de tantos, Los Corraleros de Majagual, de donde salió “Fruko”, quien en fin de cuentas no fue sino un paisa disfrazado de antillano que pudo hacer lo que hizo gracias a la protección que le brindaba Discos Fuentes. A esa visión empresarial se debe no sólo la súper orquesta de salsa nacional “made in Medellín”, sino su cantante estrella. Sin ella, tal vez el Joe, con todo su talento, no hubiera pasado de figura regional. Para consolidar su proyecto, Discos Fuentes promovió una serie de orquestas: Los Latín Brothers (montada sobre el esquema del venezolano Óscar de León), con quienes hizo *Patrona de los reclusos* y *La guarapera*; y también Los Líderes, con quienes grabó *Los barcos en la bahía*; así mismo Los Bestiales, Afrosound, Los Profetas, Wanda Kenia. En realidad no hay santos en este negocio, pero el aporte de Fuentes es innegable. ¿Comercial? Esa es precisamente la característica de todo el campo de la música popular, y más allá, de toda la cultura de masas. Que cualquier cosa que se hace, aún la música más experimental y contestataria, es con el objetivo de vender y esto influye en su estructura. No se debe olvidar que, en comparación con la propia “salsa brava”, la música de Fruko y

Joe Arroyo era vista como “comercial” y, en consecuencia, era discriminada por las juventudes contestatarias de los años setenta.

Señala el crítico norteamericano John Storm Roberts que los músicos del Caribe son como Ícaro: se queman de tanto brillar. Ni más ni menos el caso de Joe Arroyo.



Su tercera época, la más brillante, caracterizada por su regreso a Barranquilla a tocar más que todo música costeña, coincide con su descomposición. Salió de Fruko porque ya había mucho desgaste: “Todo el mundo estaba enrumbado, todos estábamos en otro cuento, la gente no llegaba a los toques y ya había un malestar” recuerda Saoco. Por su parte, Silva complementa: “La razón del desmembramiento [...] tuvo que ver con que estaban crecidos, saciados y claramente repetidos” (pág. 52). A esto se sumó una crisis de droga que lo puso al borde de la muerte o, en el mejor de los casos, en el hospicio.

En 1980 formó su propio grupo, La Verdad, con la orientación de su nuevo mánager, Marcos Barraza. Al principio fue difícil por la situación personal de Joe, pero después de cinco años volvió al primer plano con *Tumbatecho*, un número basado en la experiencia del basuco. Sigue, con la colaboración de gente como Michi Sarmiento y Juventino Ojito, el periodo más importante de Joe Arroyo en términos comerciales y culturales. Produce música inspirada en la tierra: *Musa original*, *Rebelión*, *En Barranquilla me quedo*, *A mi Dios todo le debo*, *El centurión de la noche*, y también

hace giras por Estados Unidos, América Latina y Europa, que lo ponen en trance de escena global. Su paso a Sony Music marca un bajón progresivo hasta llegar a lo que hoy se puede considerar como una carrera que ya terminó.



El libro, en ocasiones, parece un *hit parade*: listas de discos grabados y números pegados sin mucho componente analítico, sólo algún amago de etnicidad y alteridad que no llega muy lejos. No se mete demasiado en la pequeña historia de cada número, excepto de refilón y siempre muy por encima. En la plaza de Ciénaga, por ejemplo, se dice que *Catalina del mar* no es nada de lo que dice el libro, sino un homenaje a la barranquillera Amira Palacio, negra y asesora jurídica de todos los músicos de la salsa, que murió ahogada en el Mar Caribe por esos mismos días. Lástima que no se hubiera detenido más en los chismes, porque esas son las cosas que la gente busca en textos de circulación masiva como éste. El libro está bien escrito, pero tiene un problema de salida: el autor es un fan del Joe sin que esto sea un defecto, porque fan del Joe lo somos todos, pero el amor ciego por su ídolo a veces lo hace perder distancia y objetividad. Creo que por eso abusa de la jerga y los lugares comunes del mundo salsero. Escribir con ese espíritu de fan hace decir cosas demasiado categóricas: “Joe Madrid, para muchos el mejor salsero que ha parido esta tierra” (pág. 49). No está ni tibio: se ve que nunca ha escuchado a Jay Rodríguez, saxo barranquillero residente en Nueva York que ha sido nominado tres veces al Grammy (el de verdad). Hay muchas cosas en este libro que pasaré por alto, pero hay una que se merece un comentario

duro: eso de decirle a un clásico de la música costeña como *Falta la plata* que es “un simpático chucu-chucu” es una falta de respeto. Es el problema de andar diciendo cosas al garete. De todos modos, el libro es importante porque abre la vía para la investigación sobre la vida y obra de Joe Arroyo.

ADOLFO GONZÁLEZ  
HENRÍQUEZ

## “Un conjunto de anécdotas...”

¡Baila, negro, baila!  
Crónica de un salsero

Rafael Araújo Gámez  
Universidad Libre, Cali, 2007,  
164 págs.

Rafael Araújo Gámez, samario, es un conocido locutor deportivo que estudió derecho y reside en Cali donde colabora con la prensa hablada y escrita. Como sucede con frecuencia en el mundo de los medios de comunicación, el contacto directo con el lenguaje y las múltiples experiencias humanas lo ha llevado a incursionar en la literatura. Ha publicado un libro de poesías y tiene inéditos otro de poesías y uno de cuentos. Su incursión más reciente lo introduce en el campo de la novela con una obra sobre la salsa, o mejor, sobre el baile de la salsa.

Aquí se requiere un recuento histórico. En América Latina la salsa ha sido tema de literatura durante la segunda mitad del siglo xx. Alejo Carpentier, a quien se le suele mencionar en estos vecindarios, escribió novelas centradas en los procesos de mestizaje cultural que resultan muy útiles para captar elementos de tipo antropológico y sociológico. Son textos que tienen a la música clásica como protagonista del mestizaje, pero no escribió novelas sobre la música cubana o del Caribe, de la misma manera que su texto clásico

sobre la música en Cuba casi no se detiene en la música cubana. Vale la pena, en aras del recuento, mencionar a dos que no escribieron novelas, Nicolás Guillén y Luis Palés Matos, como homenaje a su impresionante capacidad de imprimirle ritmo y sonido al verso mulato. Ciertamente, la obra príncipe del campo es *Tres tristes tigres* (1967), novela excepcional de Guillermo Cabrera Infante, que no trata sobre salsa sino sobre música cubana, que no es lo mismo.



Vale un rodeo. La salsa es hija de la música cubana pero, como suele ocurrir entre parientes cercanos, con parecidos y diferencias que demandan precisiones. La salsa es música cubana (inicialmente son y guaguanco) interpretada a partir de la segunda mitad de los años sesenta por músicos neoyorquinos y puertorriqueños que utilizaban nuevos instrumentos y arreglos. Con desarrollos armónicos que la acercan al *mainstream*, a las corrientes principales de la música norteamericana. Como lo mostró César Miguel Rondón en su conocido libro (*El libro de la salsa*), la salsa se desarrolló en los escenarios callejeros de la gran metrópoli. De allí sus volúmenes y sonidos, propios para expresar esperanzas y ansiedades de seres ciudadanos y desarraigados. Con sus identidades múltiples y sus conflictos sociales. Se comienza a escribir sobre salsa propiamente dicha a partir de los años setenta coincidiendo con la bohemia contestataria de aquellos tiempos. La primera expresión de esto tuvo lugar en Colombia con la novela *Bomba camará* (1972) de Umberto Valverde, el primero de muchos tex-