



La influencia negra en Carnavales y otras expresiones artísticas. Caso colombiano

The black influence on Carnivals and other artistic expressions. Colombian case

@ Enrique Luis Muñoz Vélez de la Universidad de Colombia (enriquelmunozv@gmail.com) (<https://orcid.org/0000-0003-1385-8746>)

RESUMEN

Destaca en la vasta tradición mestiza caribeña de Tierra Firme su acendrado encuentro de culturas, cruzando el escenario de las ciudades desde sus espacios más primigenios: las arenas cartageneras y las selvas inmediatas del Golfo a la Sierra Nevada, asiento de los pueblos receptores de una negritud tan negada como evidente y de los desarrollos en todo orden de cosas, pero especialmente en el ámbito de las artes del sonido y el habla, que se deben al pueblo negro, actor de grandes transformaciones con su espíritu constante de lucha por superar la triste situación en que lo sumió la historia, y que ha logrado remontarla imprimiendo su carácter a toda América, especialmente desde este ámbito geográfico. Los apuntes en que se recoge las experiencias del poeta callejero Sobrino Caro se refieren a la impronta que ha dejado éste en el color local de su ciudad, Cartagena de Indias.

ABSTRACT

Emphasizes in the vast Caribbean mestizo tradition of Tierra Firme their close encounter of cultures, crossing the stage of the cities from their most primal spaces: the Cartagena sand and the immediate jungles of the Gulf to the Sierra Nevada, seat of the peoples receiving a blackness as denied as evident and developments in all kinds of things, but especially in the field of the arts of sound and speech, which are due to the black people, actor of great transformations with their constant spirit of struggle to overcome the sad situation in which the story engulfed him, and which he has managed to overcome by printing his character throughout America, especially from this geographical area. The notes in which the experiences of the street poet Sobrino Caro are collected refer to the imprint left by him in the local color of his city, Cartagena de Indias.

PALABRAS CLAVES | KEYWORDS

Cartagena, música vernácula, cultura africana, Sobrino Caro (El Trovador).
Cartagena, vernacular music, African culture, Sobrino Caro (The Troubadour).

Recibido: 05-10-18 **Revisado:** 10-10-18 **Aceptado:** 22-11-18 **Publicado:** 15-01-19
DOI: <https://doi.org/10.36954/cuadernosarguedianos.18.2018-04> | **Páginas:** 55-71

A La Mujer Africana de Cuyo Vientre Germinal Hemos Nacido.
A Magdalena Malemba, negra cimarrona, Eva de la Cruz, madre abuela
de estirpe Mandiga, y Feliciano palenquero quien me pregonaba a mí oído la
ternura de su canto callejero al introducir a mí boca la alegría milenaria de su
dulzura¹.

Introducción

Una mirada histórica a la música tradicional del Caribe colombiano desde el substrato africano supone incorporar al panorama la compleja e intrincada presencia de diversas naciones y lenguas de aquellas culturas que fueron traídas a Cartagena de Indias, de manera forzosa por la cruel trata esclavista del período colonial. Entonces, la visión se aclara desde un fenómeno más complicado que se conoce como la diáspora africana.

Diáspora es dispersión forzosa de un grupo humano, caso específico, las poblaciones africanas subsaharianas que en Cartagena de Indias, se conocieron como los etíopes que comprendieron la parte occidental y que en su gran mayoría hicieron parte del complejo geográfico y cultural Bantú.

Diáspora, en su sentido semiológico, es siembra y sembradura, por lo tanto, la siembra está antecedida en sus sistemas de culturas ancestrales que traen en su memoria y que divulgan en lengua, es decir, con su habla raizal y que valiéndose de la oralidad la transmitieron de generación en generación en sus modelos de vida en suelo americano, y de manera preferente en Cartagena de Indias.

Ahora bien, la siembra en la provincia de Cartagena de Indias se da como continuidad y alteración en los surcos donde ellos pudieron sembrar el mosaico de sus saberes de ancestralidad, entre ellos, la música y la danza. Siembra permeada desde otras etnias: la europea y las diferentes expresiones indígenas que han de configurar una gama cultural con diversos tintes del mundo.

Y, por sembradura, comprendo el resultado de la cultura afro en su pluralidad, unas veces menos cruzadas, que van a mostrar un grado de vernacularidad más fiel a su remoto pasado, y formas ya sincretizadas con otros contextos culturales. Sembradura como lo sugiere el término latino *cultivare* como fruto que da la tierra por la acción de un trabajo de cultivo agrario, y que por metonimia implica el resultado de un conocimiento o saber que hace parte del patrimonio cultural intangible. La sembradura remite a la huella de africanía en suelo americano y de manera sustantiva al Caribe colombiano.

Sembradura que religa de manera fundamental a esclavitud de africanos a partir de la trata esclavista, dominio e imposición de una cultura sobre otra; sin embargo, también implica candanga², insubordinación, liberación, lucha, confrontación que se inscribe con el cimarronaje de arcabucos³ en Cartagena de Indias y la creación de palenques, entre ellos, el célebre palenque de San Basilio.

Movimiento de negros esclavos que escaparon al dominio español y a las leyes coloniales. “Fue, quizás, la experiencia social más importante durante el período de explotación esclavista⁴” – ha expresado el etnólogo Argeliers León–; además, el cimarronaje permitió al negro huidizo mantener vivo en su memoria los elementos de su cultura y conservar la identidad del negro, como hombre libre y como una forma de lucha alimentada desde la espiritualidad ancestral de la Kandanga.

La Kandanga está presente en el lenguaje ritual ancestral africano y al entrar en contacto con el idioma castellano las comunidades negras del complejo bantú se origina un lenguaje cotidiano producto de las relaciones sociales de la esclavitud, mezcla de africanismos con el castellano configurando el lenguaje palenquero como expresión cultural de un *creole* hispánico (lengua *ri*

1 Enrique Luis Muñoz Vélez. “Historias oídas para ser vistas”. Ponencia presentada en la Alcaldía de Cartagena en el marco celebratorio del día de la Afrocolombianidad, 18 de mayo de 2009.

2 Vocablo congo que de acuerdo con el historiador Hermes Tovar Pinzón, los esclavos habían bautizado con este término a sus movimientos sociales y económicos por la obtención de su lucha por la libertad. Ver, Tovar Pinzón, *De una chispa se forma una hoguera: Esclavitud, insubordinación y liberación*. Tunja: Publicaciones del Magister en Historia, Nuevas Lecturas de Historia N° 17, 1992, p. 16. Kandanga también significa resistencia y encuentro para la preservación de la memoria ancestral africana.

3 Área densa de monte que sirvió de refugio al negro cimarrón.

4 León. *Tras Las Huellas de las Civilizaciones Negras en América*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2001.

palenge).

La lengua palenquera contiene elementos culturales de gran religiosidad y de honda espiritualidad hasta componentes sociales lúdico - festivo, familiares y comunitarios. Lo que hay que establecer es la diferencia del lenguaje ancestral ritual (oculto y críptico) del lenguaje cotidiano del negro bozal o del *creole* palenquero.

Kandanga es lenguaje ritual y es bien sabido en los estudios de la cultura Afro el profundo espectro significativo de la religiosidad como carga ceremonial de resistencia en no dejarse borrar de la faz de la Tierra aunque no fuera la suya. La cosmovisión africana y de suyo de sus descendientes está amarrada (*Nganga*) a la fitonimia, zoonimia y toponimia y expresa una relación profunda entre hombre-mujer y Naturaleza, es más, sus Orishas no son celestes en gran parte, están participando en el monte a modo de convivencia humana.

La Kandanga es lenguaje oculto, secreto y críptico que lo religa a la ancestralidad ritual, por tanto, no participa de la sociabilidad de la lengua cotidiana. Estar en Kandanga es permanecer de pie por lo que se lucha como organización social política de resistencia desde el monte⁵.

El nganga es maestro, sabio o guía espiritual de una comunidad en la cultura conga y presenta la siguiente estructura: zingunza (juventud), nfunu (los líderes) y nganga (el sabio maestro y conductor comunitario)⁶. El antropólogo Ronald Kerr propone concebir en la cosmovisión de las creencias y cosmología Bantú, la tríada de términos congos: *buta na kanda na nza* (que traduce: 'familia', 'comunidad' y 'universo'). El germen de la vida espiritual religiosa ancestral da origen a prácticas de organización social-política desde lo cultural.

El nganga como maestro, sabio y conductor del culto ancestral ritual es el mediador que amarra y ata a la familia, la comunidad con el universo. El nganga porta el lenguaje críptico que encierra las claves y símbolos del ocultamiento en el monte y adquiere forma vegetal o animal. Si se coteja los trabajos de Néstor Ortiz Oderigo para el caso del negro en Uruguay y Argentina, Miguel Acosta Signes para Venezuela, Fernando Ortiz para Cuba, Raimundo Nina Rodríguez para el Brasil y Nicolás del Castillo Mathieu para Cartagena (Colombia) con el aporte de Ronald Kerr, puede inferirse el significado de Kandanga como palabra que predispone al negro a la confrontación, a la lucha y movilización por defender su ancestralidad de estar en el mundo como un espíritu bueno (*nkulu*) que se enfrenta al espíritu malo (*nkuyu*).

Kandanga (*Nkandanga*) es homenaje y adoración. La Kandanga es la marcha simbólica que significa encuentro que celebra la fiesta del complejo cultural bantú como resistencia y reafirmación de saberes ancestrales que son reivindicados desde el cimarronaje hasta la conquista etnoeducativa de los afroscolombianos.

La Kandanga puede verse como símbolo mítico; aquí lo que deseo expresar es el mito no desde la visión eurocéntrica, que privilegia el mismo, a manera de preconciencia filosófica. La Kandanga al plantearse como mito no es más que la verdad del otro (hombre y mujer africana y afrodescendientes). De ahí, que la vana utilización del término Kandanga tomado fuera de su contexto etnocultural africano y afrodescendiente pelecha más a un interés deformativo del término e imposturas o falacias de nominar a ciegas desde lo epidérmico y artificioso.

Cartagena de Indias

El Caribe es uno, único y múltiple, esa diversidad en la unidad configura una cultura compleja de una rica gama de matices en que el substrato africano es determinante como componente étnico cultural, y de manera primordial en la música y en la danza.

Comprender la cultura musical danzaría del Caribe colombiano es instalarse en un escenario con vocación universal desde los primeros días de mediado el siglo XVI en el puerto de Cartagena de Indias. Cultura musical danzaría desde el componente étnico africano que es indispensable por ser una realidad que está presente y cruza la historia, la sociedad y el modo de ser del caribeño. Sin

5 En el presente, la Kandanga reivindica cultura ancestral, tierra y territorialidad como una mirada de conquista y lucha política rural y urbana. La Kandanga nace de la ancestralidad africana ritual, y hoy, opera como simbólica de un saber moderno que no necesariamente se refiere al monte.

6 Ver, el trabajo del antropólogo estadounidense Ronald Kerr sobre la cosmología del Congo en el complejo etnolingüístico Bantú.



lo negro la cultura del Caribe es incomprensible, por ser ella un vector que cruza su historia y su cultura como lo propone el antropólogo colombiano Mauricio Pardo.

Instrumentos

Los negros africanos llegaron al puerto de Cartagena de Indias por medio de la cruel trata esclavista, llegaron desnudos, sólo con su memoria ancestral que lo acompañó en la travesía de la muerte.

La música escondida en los recovecos de su alma la hizo válido de su memoria prodigiosa y de su oralidad como vehículo de expresión comunitaria, con la voz y las palmas la dieron a conocer, es decir, de manera preinstrumental, el cuerpo como instrumento sonoro.

Los instrumentos fueron reconstruidos a imagen y semejanza a sus raíces africanas, entre ellos, los de percusión; también hicieron aerófonos, laminófonos y se apropiaron de instrumentos de cuerdas occidentales tales como la guitarra y la bandurria (instrumento de 12 cuerdas).

El viajero francés Charles Saffray describe una noche en Cartagena, en un extramuro de la ciudad en 1869, posiblemente, en Boquetillo, una fiesta de negros, que rasgan dos guitarras y una bandurria; las mujeres tocan palmas mientras un negro canta, jóvenes negros y negras bailan una danza parecida al *jig* irlandés y le llamaron a la danza ambuco⁷.

Los toques de negros remiten al tambor, casi siempre, llamador y alegre que con el acompañamiento de la voz humana expresaron el hondo calado de las canciones expuestas en las voces desgarradas de mujeres ancianas negras.

Quizás, éste formato primigenio dio vida a expresiones como los fandangos de lenguas o bailes cantaos y con ellos, en una oleada humana posterior fue configurando los bailes de cumbias y el sincrético porro con la aparición de las bandas de músicas militares.

La imagen del Trovador

Entre los personajes de la Cartagena de finales de siglo XIX y primera mitad del siglo XX, más atractivo por su actividad artesanal, y de cantor popular perteneciente al gremio de guitarristas es indudable la figura de José Sobrino Caro.

⁷ Ver, *Cartagena vista por los viajeros siglo XVIII-XX*. Compilación: Orlando de Ávila y Lorena Guerrero. La colección de libros de historia del Bicentenario de la Independencia de Cartagena, 2011.

Intentaré mostrar mediante una breve semblanza del artista Sobrino Caro, su aporte cultural desde una doble actividad como oficio de vida que comparte como: artesano y músico. La gran mayoría de los músicos populares en Cartagena en los siglos XIX y XX, eran artesanos negros y mulatos; y el instrumento más usual entre ellos era la guitarra.

La comprensión del tema artesanos músicos negros y mulatos en Cartagena de Indias, abre un estudio histórico poco tratado muy a pesar de la existencia de un acopio documental valioso para emprender una cartografía que bien puede iniciarse en el último cuarto de siglo XIX con el guitarrista José Sobrino Caro. La guitarra en manos de negros y mulatos en el Caribe colombiano colorea una de las páginas de la canción popular a partir de las comunidades afrodescendientes.

Sobrino Caro fue víctima de las exclusiones sociales donde la situación del negro discriminado, y casi siempre, invisibilizado en su quehacer cultural. La importancia de la historia social y cultural de Sobrino Caro radica de manera esencial en ser protagonista de primer orden en la vida cotidiana de Cartagena, de liderar a los músicos guitarristas de la ciudad y de participar como voz cantante de los artesanos en la lucha social política por reivindicar al gremio.

La relación estrecha de los artesanos y músicos negros y mulatos, encuentra en Sobrino Caro a un actor orgánico que cumple con ambos oficios, y tiene en común el de ser afrodescendiente. A través del pregón callejero que se hace acompañar de la guitarra y de vocear los artefactos manuales que elabora desde su espíritu de artesano se da a conocer en Cartagena.

El pregón

El pregón es canto de mercancía que se callejea a voz en cuello expresa el pueblo raso. Es aviso comercial que opera como venta cantada. Son mujeres y hombres que salen a rebuscarse la vida, lucha por la existencia del día a día, personas simples que cantan el producto de lo que venden.

En Cartagena de Indias al igual a otras ciudades los pregones han sido cantos de calle ancha para darle un toque hiperbólico que vocea las cosas vendibles, con ellos y ellas el tráfico comercial que se realiza en las vías públicas y plazas de mercado dio origen al vendedor ambulante quien pasea el ofrecimiento que musicaliza con gracia pícaro.

El pregón es ritmo de palabra cantada, inventiva popular que pretende seducir a todos, gracia ágil y picaresca sobre lo que se ofrece a cadencia del lenguaje elemental convertidas en melodías breves.

Con limpias algarabías el pueblo cantó sus mercancías en plena calle, en las mismas esquinas donde el pregonero canta de manera altanera y graciosa lo que vende, en ese trajín de vida los pueblos del mundo inauguraron la publicidad. En la arena de la Cartagena de finales de siglo XIX y primera mitad del XX, José Sobrino Caro, artesano, músico y pregonero de oficio cantaba el fruto de sus manos creadoras articulando la hojalatería con ingeniosas frases melódicas que pasaban a manera de recitativo popular de boca en boca.

La presencia africana

Las circunstancias en que se inició y se desarrolló la fuerza de trabajo esclava que impuso el período colonial español al introducir la mano de obra africana en América. La situación del negro en el nuevo suelo y de sus descendientes fue de total desventajas en lo económico, político, social y cultural.

La presencia africana en la ciudad desde el siglo XVI al entrar en contacto con los españoles artesanos que con sus manos construyeron la ciudad fue dejando una serie de saberes manuales que al paso del tiempo posibilitó a la población afrodescendientes a llevar una alta actividad artesanal en reemplazo de los españoles y de los hijos de éstos por considerarlos oficios inferiores.

La tradición de artesanos negros y mulatos en Cartagena de Indias jugó un papel de suma importancia desde mucho antes de la independencia hasta nuestros días. La revuelta novembrina de 1811 marca un hito histórico en virtud al gremio de artesanos independentistas que comandó a las huestes de Lanceros de Getsemaní bajo la conducción del artesano matancero Pedro Romero. Las manos libertarias que empuñaron las armas de la independencia fueron en su gran mayoría las mismas manos y las de sus herederos las que ornamentaron los símbolos de la ciudad festiva.

Andanzas del Trovador

Las personas mayores del siglo XX que lo conocieron lo dibujan a palabra, o como lo sabía expresar la cantaora de bailes de bullerengue Nicolasa Villacob López, hacían lenguas de las gracias cantables de Sobrino Caro.

Sobrino Caro supo combinar el arte musical con la artesanía que florecía en sus manos parturientas de objetos, tales como jarros, ralladores y anafes. Caminaba su doble condición de artista, llenando una de las páginas notables de Cartagena de Indias, entre finales del cuarto de siglo del XIX y el año cuarenta del siglo XX, es indudable que su vida significa hoy para la historia de la cultura popular una de sus figuras iconográficas más relevantes y seductora.s

Es historia sabida, calentada a fuego lento por la resolana del Caribe, que él cumplía con la misión de enaltecer el alma humana gracias a su talento creativo; con Sobrino Caro la cultura popular como ojo de agua inagotable puso en circulación saberes ancestrales por medio del repentismo. Décimas cantadas y coplas que oficiaban en la voz del trovador que alternaba con tipos de crónicas musicalizadas.

Los sucesos de la vida cotidiana los trasmutaba en hechuras artística con el trabajo de la palabra iluminada, nacida de la inventiva del momento. Musicalizando el suceso de la aviación en la década de 1920, aquel pájaro de aluminio de canto ronco motorizado fue objeto de una composición.

El médico Armando Muñoz Buelvas⁸ (1924) recuerda la melodía y texto de uno de sus cantos callejeros surgido a raíz del vuelo inaugural de la Scadta entre Cartagena y Barranquilla:

¡Ah, anda pa'l diablo
Que barrilete tan grandolón
No tiene hilo ni cola
Y zumba como un cigarrón

El supo atrapar la pulsación de la ciudad de Cartagena, con su viejo aliento de puerto marítimo, el tránsito cerrado de una sociedad amurallada en prejuicios y anacronismos que pretendía blanquear la cultura de herencia africana, y él fue voz contestataria, porque asumió el liderazgo de los artesanos y sus luchas reivindicativas en lo político, laboral y cultural desde la pigmentocracia de su esqueleto de mulato.

Yo canto cada día y cada noche
Tristes que de mi vida van pasando
Y mi canto provoca un derroche
De risa mientras mi alma va llorando
El auditorio fresco, en su derroche
Sin comprender por qué estoy cantando⁹.

Rafaela García¹⁰ (1926-2006) y Ramón Ariza¹¹ (1918-2004) me tarareaban sus melodías, entre otras, *Aura*, en honor a la novela de José María Vargas Vila, titulada: *Aura o Las Violetas*; o, “El Siempre Viva”, un club de baile popular en la calle Tumba Muerto del barrio de San Diego. Donde hoy queda La Escuela Superior de Bellas Artes, fue un antiguo cementerio, de ahí provienen dos calles con nombre de dolor y luto de acuerdo con las oraciones cantadas de las letanías de viejas negras plañideras: Calle de Campo Santo y Tumba Muerto.

El tono contestario de sus canciones retrata en él al hombre crítico, comprometido con el gremio de artesanos y siempre, en defensa de trovadores que contribuyeron con la gestación del bolero

8 Entrevista, Cartagena, 14 de febrero de 2009.

9 El Porvenir, 9 de junio de 1923.

10 Entrevista, Cartagena, 2 de mayo de 1998.

11 Entrevista, Cartagena, 2º de julio de 1999.



criollo en la arena del Caribe cartagenero.

La denuncia cantada y escrita

De la postura excluyente de la élite de la ciudad que pordebajeaba el arte de músicos populares que ganaban el sustento diario con el arte de trovar como: el “Chito” Evaristo Álvarez, ebanista y guitarrista, Armando Revollo, Godoy, Evaristo Gaviria, José de la O Pernet, guitarristas y artesanos, fueron defendido por la pluma crítica de Sobrino Caro, al pergeñar unas notas en el periódico *El Diario de la Costa*, el artículo, lo intitula: “Del Arte y de la Vida”, 1926 donde denunciaba el mal trato al gremio de artesanos músicos, afirmando con vehemencia que ellos, eran hombres de bien y la guitarra en sus manos también era digna como la que empuñaba Enrique Granado el afamado español que se anunciaba con todas las ínfulas de grandeza; sin embargo, los guitarristas del patio eran objeto de adjetivos infames. Y para mayor burla aún se anunciaba a Granado y el artista estaba muerto... o simplemente, era un homónimo de aquél que jugaba con la impostura.

La presencia del trovador José Sobrino Caro en Cartagena de Indias hace parte de crónicas y de una imagen poética que lo eterniza como artista singular, guitarra en mano para acompañar sus cantos de amores que callejeaba por la ciudad de piedra.

El poeta Luis Carlos López (1883-1950); El Tuerto, Daniel Lemaitre Tono y Aníbal Esquivia Vásquez (Ave), cronistas que dejaron unas páginas sentidas, certeras sobre el personaje, de lo que significó el artesano trovador para la música de Cartagena.

El Tuerto López, da cuenta de Sobrino Caro en el soneto: “Portal de los Dulces”:

Riñón de la ciudad, roto avispero
 Por donde cruza, frívola y austera,
 Toda la población de enero a enero,
 Con un ir y venir de lanzadera...

Dulces, frutas, revistas ... semillero
 De mil cosas en una larga hilera

De vitrinas ... y el busto amplio y severo
De Uribe Uribe exorna una vidriera

Luego un millón de ofertas, limpiabotas,
Sobrino Caro y su guitarra, notas
Típicas ... y los últimos sucesos

Comentados en esa algarabía,
Como el premio que hoy da la Lotería
De Bolívar: mayor, \$ 9.000.

La gente de la antigua ciudad, como hoy, hace tránsito permanente en el sitio: El Portal de los Dulces, por ser un lugar para la memoria; la presencia pasada de Sobrino Caro era evidente; él, como pocos, fue parte viva y palpitante de ese riñón colonial para apalabrarlo en la voz mayor del poeta del mirar torcido.

La palabra que se vocea de boca en boca tuvo en Sobrino Caro a un ser predilecto, por su condición de artista y hombre atractivo por su inteligencia creativa, en sí mismo, convivía el hombre sencillo, el repentista que al rompe rimaba versos que acompañaba con las cuerdas de su guitarra vagabunda como el trovador que era. Y, desde luego, el artesano reconocido; hojalatero, que vendía el fruto de sus manos de alcucero al articular la inventiva del ingenio que creaba vasos, jarros de latas, ralladores y colgarejos para guisar achiote, que pregonaba con recitativos ritmados a manera de melopea caribeña.

Pocos días faltan para verse
Cartagena alegre y primorosa
Según es la popularidad que ejerce
Sobre ella la Virgen milagrosa
Gloriosa Virgen de las Candelas
Excelsa reina, madre de Dios
Eres alivio a nuestras penas
Eres consuelo en la aflicción¹².

En otro canto a la virgen de La Candelaria de La Popa, Sobrino Caro, retrata dicha festividad así:

Vamos para La Popa
Decía la gente
Y las mujeres
Iban llenas de gracia
Y los hombres llenos de aguardiente.¹³

La fiesta de La Virgen de La Candelaria de La Popa tuvo en Sobrino Caro a uno de sus mayores divulgadores. Desde la condición de pregonero y músico le cantó a la población simple como a la encopetada, valiéndose de las variadas mercancías que ofrecían los almacenes de los árabes, y él oficiaba dándole forma musical a lo que ofertaba.

12 Enrique Luis Muñoz Vélez. 2002. "La Candelaria. Paradoja y vigor de una tradición festiva religiosa". Revista *Noventaynueve*: N° 3, p. 51.

13 Enrique Luis Muñoz Vélez. *Sextetos en Cartagena de Indias*, tomado de Claudia Patricia Ríos C. y Adlai Stevenson en *Sextetos Afrocolombianos*. Editorial Iguana Ciega, 2006, p. 45.

El oficio de artesano

El ritmo del martillo y el mazo de madera sobre la hojalata producía la música legendaria de los herreros, quizás, los pioneros de aquel arte tejido de siglos por las sonoridades del oficio; el yunque como herramienta que a golpe de forjar un objeto con función utilitaria y estética producía desde el pulso rítmico ciertas melodías agradables al oído humano. La etnomusicología da fe de ello; recientemente, en Cartagena de Indias, en el marco del IX Encuentro Para La Promoción y Divulgación del Patrimonio Inmaterial de los Países Iberoamericanos (UNESCO 2008), el Grupo Mayalde, en representación de España, realizó un taller de esta música de herreros en la Escuela Superior de Bellas Artes.

Golpes de martillo, mazo de madera, hojalata, corte y fuego que hacen melodías, así se pasaba la vida Sobrino Caro, el cantor del pueblo raso a pulso de melodías ritmadas que cantaba a pregón callejero.

Cronistas del Corralito de Piedras

Daniel Lemaitre Tono (1884-1962) y Aníbal Esquivia Vásquez (posiblemente nace en 1900 y muere en la década de 1980 en el barrio de San Diego).

Lemaitre Tono lo llama, en *El Corralito de Piedra*, editado en 1949: “Sobrino y su Guitarra”:

“Con Sobrino, el popularísimo Sobrino, se fue, no hace mucho, el mejor trovero del Corralito de Piedra”.

De Sobrino Caro no hay una fecha clara de su nacimiento, probablemente nació a finales de 1870, por los relatos de las personas mayores.

Era flaco, desgarbado, de ojos penetrantes y voz un poco gangosa pero su alma blanca, agitaba sus alas por sobre la miseria sin marcharse nunca. Heredó de su padre el mazo de hojalatero y fabricaba jarritos mientras su imaginación volaba por el país de las musas.

(...) Cantor de los caminos, salía con su guitarra y se iba con la tarde a cantar lo que sentía. El público le formaba rueda y le escuchaba, no tanto por la música ni por la voz como por su gracejo en la interpretación de las costumbres populares. A mí me atraía siempre aquel cuadro y acababa por fundirme con él. Me intrigaban sus agudos detalles y una sonrisa me venía que me agarraba y no me dejaba continuar el camino.

Lemaitre señala que, Sobrino Caro con el cansino compás de algún pasillo desarrollaba verdaderas crónicas musicales. “La subida de la Popa”, “La Plazuela del 11”, “El Velorio de Aniceto” o “Las Calles Vestidas” acusaban entre otras, un espíritu observador y una ironía indiscutible.

La guitarra de Sobrino Caro simboliza la imagen del trovador trashumante, el hombre andariego que cantaba la cotidianidad de la vida pincelándola de situaciones alegres. Lemaitre nos dice: “La guitarra llenó de sonnetes tu camino y seguramente por allá arriba seguirás cantando. Eso debe ser una calle muy alumbrada y muy bonita, pero esta vez, cuando inefables resplandores te vayan anunciando la proximidad de un trono no podrás exclamar como en “Las calles vestidas”: ¡Caracho desde que vi el matarratón se me puso!”

Las calles vestidas alude al colorido festivo del desaparecido Carnaval de Cartagena, más tarde, esa expresión que también es el título de uno de sus sones, hace referencia a las festividades del 11 de Noviembre; con el título: “Calles Vestidas”, el compositor y director de orquesta cartagenero Guillermo Espinosa Grau, nombra el tercer movimiento de su poema sinfónico *Estampas de Cartagena*, obra estrenada en el II Concierto de la Sociedad Pro Arte Musical, conduciendo la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia en 1946.

Esquivia Vásquez en *Lienzos locales*, libro de crónicas de Cartagena de Indias, editado en 1942 recoge dos semblanzas sobre el personaje de andar curvado por su esquelética figura y, en mano la guitarra de compañía andariega para melodizar sus temas: crónicas musicalizadas, chascarrillos, pregones cantados, pasillos y boleros de rancio aroma romántico.

El barrio de la querencia llama Esquivia Vásquez a San Diego, remata diciendo que – tiene el embrujo de sus leyendas y el anecdotario de su tradición -. Pues bien, Sobrino Caro es leyenda, por tanto, él es tradición que el mismo ayudó a construir a pulso de rasgar las cuerdas cantarinas de una guitarra errante como era su propia vida.

Sobrino Caro es evocado por Ave (San Diego, barrio de Sobrino Caro, juglar humorístico, versificador sentimental): “por el barrio no ha faltado el buen ejecutante. Alguna guitarra trasnochadora susurra la canción enamorada”. Clímaco León Ríos (folclorista), hijo del guitarrista y tiplista Felipe León, al referirse al histórico barrio de San Diego, lo recuerda hoy a sus 79 años como un espacio donde habitaron muchos guitarristas. Pero, quizás, la estampa más completa de Sobrino Caro, la realiza Ave al decir que:

“Con su canotier, su rostro melancólico, sus bigotes trabados, su dorsal doblada y su guitarra acompañante, deambulaba José Sobrino Caro cantando a cinco centavos. Era un cronista musicalizante. Personaje típico de errante peregrinaje dentro de las fronteras urbanas. En las alforjas de su espíritu, llevaba millares de crónicas rimadas de las cosas de Cartagena”.

(...) José Sobrino Caro tenía qué sé yo cuántos años de vida. Pero muchos más de padecimientos. Sobrino Caro cursó cuatro años de literatura y filosofía en la Universidad de Cartagena, como se le asignó nominalmente al bachillerato de la época.

(...) Sobrino Caro la vena poética empezó a surtir versos sentimentales. Versos que conmovían, pero negaban el pan de cada día. Sus producciones, su preparación universitaria, su anhelo de saber lo mantenían en contacto con ilustres hombres de letras de la ciudad y profesores afamados.”

Esquivia Vásquez lo pinta de manera idéntica como lo registra las voces de tres personas que lo conocieron: Ramón Ariza Barrios (1900), Rafaela García Valdelamar (1922) y el médico Armando Muñoz Buelvas (1924), lo bueno de la información oral de las personas citadas, es que sus relatos fueron coherente con la descripción hecha por el cronista Ave.

El Trovador

La poética trovadoresca caracteriza al espíritu aventurero, a los hombres que hicieron de la calle el destino feliz de cantar el trabajo noticioso de su alma repentista, parida pródigamente desde el arte de la palabra hilvanada en el tiempo. Poesía, crónica y música como formas temporales de la vida que pregona noticias y amores a la vuelta de la esquina, así eran los cantores de la Occitania (Oc), seres vagabundos que hacían caminos al andar.

El trovador, la vieja literatura medioeval (siglo XI en Provenza) lo define como una persona trashumante, llevaban noticias de un lugar a otro, eran los mensajeros de los sucesos, los portadores de los acontecimientos que acaecían en las vecindades y que las personas destinatarias debían enterarse de los hechos o historias que ellos contaban y en veces, poetizaban o narraban los hechos con sus cantos.

El trovador es quien hacía versos en la antigua lengua de Oc; entre trovador y juglar a lo largo de la historia ha surgido una polémica sobre el objeto de trabajo creativo del uno, y del otro por los académicos.

El filólogo español José García López, sostiene en la *Historia de la literatura española*, que la distinción entre trovador y juglar consiste, que el primero, no vive del sustento de su creación poética, y el segundo sí.

José Sobrino Caro fue llamado por el pueblo cartagenero Trovador en algunas ocasiones, y en otras, el Juglar del barrio de San Diego. Famosos sus pregones:

Una señora muy hermosa
Dada a la prensa a leer

Se dirigió presurosa
Donde podía escoger
Telas variadas y finas
A precio de situación
Desde la real sedalina
Hasta el nítido crespón¹⁴.

La estampa personal de Sobrino Caro la recoge la prensa de Cartagena en la primera mitad del siglo XX; la otra historia del artista cantor se dispersa en la memoria fragmentaria de las personas mayores sobrevivientes gracias a la tradición oral. Sin embargo, en tres escritores de la ciudad: un poeta, El Tuerto López y dos cronistas: Daniel Lemaitre Tono y Aníbal Esquivia Vásquez, se hace mención al artesano guitarrista y pregonero, ellos fueron testigos de vistas y amigos del mulato cantor.

Noticias de músicos negros y mulatos se reseñan como expresiones bulliciosas que rayan en el ruido de manera obstinada por frases repetitivas de la gentuza de escalera abajo en el último peldaño de la escalera social. No obstante, con Sobrino Caro de manera paradójica esa misma prensa descalificatoria no regatea elogio en la tarea artística del artesano pregonero.

El reconocimiento cultural de Sobrino Caro de ninguna manera indica un acto generoso, más bien, pone en escena un tríptico estético: artesanías, cantos y pregones que a manera de noticias musicalizadas fue llenando las páginas de la cultura popular cartagenera de la cual él articula con su propia experiencia de vida alimentada desde la cotidianidad.

La Voz del Monte

A ella nadie le enseñó a cantar, simplemente lo hacía como un viejo oficio herencia de sus mayores, de aquellas mujeres negras que intuyeron que en el canto había parte de sus vidas; y en la África milenaria cantar siempre ha sido un magisterio de honda tradición. La palabra a manera alumbradora de mundo y de caminos que se canta y se baila en las comunidades negras donde la vida se festeja hasta con la muerte.

Si el primer canto nace del sentimiento sexual, a manera de inspiración de cortejo amoroso, trascendiendo la imagen repetitiva de lo sonoro como el trueno (Changó, dios del trueno, de la música celestial para algunos teóricos de la cultura africana), entonces, los bailes cantaos o celebraciones festivas de natalicio, encuentra en esta expresión la cuna de su origen.

Sin embargo, otras corrientes señalan la imitación de las aves canoras en el deleite auditivo; distintas afirmaciones, por supuesto, asocian el trabajo colectivo estimulado desde el canto para alivio del cansancio cotidiano y vinculadas al rito ceremonial religioso.

En ese sentido, se dice, el canto brota del torrente de los instintos desbordados, unido a la danza por una ley de interdependencia rítmica. Así, la canción, la música y la danza serían hijas gemelas de la sagrada orgía¹⁵.

El concepto de Ortiz más que una situación puntual al folclor afrocubano, referencia una generalidad que versa sobre la música y la danza, y de manera subyacente, el canto en el discurso oral del africano.

Estefanía Caicedo, perteneció a la estirpe de cantadoras que a pulso de ritmo hablaron de otra forma, es decir, cantando con emoción lo que sucede alrededor de sus vidas simples. Ritmo que lleva implícito las duraciones e intermitencias, voces y silencios que se cruzan para que la melodía fluya, en eso consiste los sucesivos sonoros de la música.

No sólo canta el que canta,

14 *Op. cit.*, p.46.

15 Fernando Ortiz. *Poesía y canto de los negros afrocubanos*. Colección Raíces, 1994, p. 2.

Que también canta el que llora...
No hay penita ni alegría
Que se quede sin su copla¹⁶.

El recuerdo

La recuerdo ejerciendo en las lomas del barrio de Nariño y en la Loma del Diablo de Torices los cantos de funebria con cuerpo presente, y en los novenarios. Estefanía Caicedo con el mechón de pelo cano en la maraña entrenzada de su caballera, exponía con garbo y gracia los cantos de lamento y de semblanza de vida vívida del difunto, era una manera sin más plazos para enrumbar el camino de regreso, su voz de cantadora primordial acompañada por palmas y voces responsoriales en la más íntima ceremonia del lumbalú palanquero o de los bundes de velorios que había aprendido por la línea paterna y en la voz de su abuela, ella fue depositaria del arte ritual musical ancestral.

La rochela¹⁷

Estefanía Caicedo Pérez, nace el 17 de marzo de 1924 en el caserío Caño Salao del corregimiento de Rocha en jurisdicción del municipio de Arjona (Bolívar). Rocha una población que deriva su nombre de las rochelas, lugares de negros, blancos e indígenas huidizos de las leyes coloniales en cercanía al Canal del Dique. Su padre provenía de las tierras del Pacífico y por la vena materna estaba ligada a la región Caribe.

Ella mixtura étnica de naciones africanas asentadas en América en su torrente sanguíneo bullía los cantos de las poblaciones negras del Pacífico y del Caribe a manera de síntesis territorial y cultural. A edad temprana va a vivir a Arjona centro agrícola y despensa comercial del Ingenio Central Colombia (Sincerín), donde le tocó ver y escuchar a decimeros andadores y alegrar el oído, la vista y el cuerpo a través de los toques de marímbulas pulsadas por cubanos y palenqueros en los tiempos de solaz a las faenas de comercialización de la caña.

La voz de monte de Estefanía Caicedo le dio prestigio como una de las cantadoras más reconocida del folclor colombiano, hizo suya los cuadros de costumbres heredados del campo y los difunde preservando las características del lenguaje, tonos y acentos en la canción, y en su tránsito a la vida urbana en Cartagena de Indias, ella va avecindarse en Chambacú donde más tarde integraría en 1959 el Grupo Folclórico Malibú, dirigido por Sergio Morelos.

El mundo urbano

En el Chambacú tugurio a los pies de las murallas y bordeado por el Caño de Juan Angola habitó Estefanía Caicedo; el Chambacú novelado por el antropólogo Manuel Zapata Olivella, y hecho música bajo la rítmica ardiente de cumbia Chambacú de Antonio María Valencia, aquel barro de miseria inscribe su nombre en los diferentes círculos académicos de Colombia y de otras latitudes.

Estefanía Caicedo en Chambacú ejerce como maestra de bailes cantaos: compositora, cantadora, bailadora y propulsora infatigable de las tradiciones africanas, entre otras, el bullerengue como expresión de los fandangos de lengua de la bahía y pueblos circunvecinos. En el barro chambaculero la conoce la folclorista Delia Zapata Olivella, desde entonces, ella –la Caicedo haría parte de la nómina de artista–, quizás, la más celebre de todas. Con Delia viajó a Venezuela y a diversos estados de la Unión Americana (USA).

Cultura ancestral

En su voz los fandangos de lengua y las variantes de los bailes cantaos tuvieron noticias, promoción, divulgación y preservación como guardiana de la tradición africana en la tierra de Colombia.

¹⁶ Copla andaluza. La letra contrapone la emoción de dos estados de ánimos que bien pueden reflejar la alegría de la vida o el dolor de la muerte.

¹⁷ Un estudio riguroso sobre la rochela lo presenta la historiadora Marta Herrera Ángel, El arrochelamiento: nominar para criminalizar en El Taller De La Historia No. 2. Universidad de Cartagena. Facultad de Ciencias Humanas Programa De Historia, 2002, Pp. 11 – 42.

El canto africano en la voz de una de sus descendientes: Estefanía Caicedo, va adquiriendo las transformaciones y adaptaciones de otras culturas en el forzoso mestizaje, y conserva algunas características tonales e inflexiones de los matices ancestrales de donde se alimenta como expresión oral y melódica.

La música trasciende el canto y el baile en el substrato africano, en el contexto histórico y social de los bailes cantaos¹⁸: tambora, guacherna, berroche y chandé entre otros, y los fandangos de lengua¹⁹: bullerengue, zambapalo, chalupa, lumbalú y otras manifestaciones cantables de este género, muestran la íntima relación cultural con las ceremonias africanas y del rito católico que instrumentalizó la Iglesia a través del proceso de evangelización en la “conquista” y en la colonización americana. A su vez, los bailes cantaos de acuerdo con el acopio documental también se refiere a una expresión pedagógica a la música vista y comprendida como memoria del cuerpo, es decir, corporalidad (cuerpo – oralidad) como historia de saberes ancestrales²⁰.

Otras miradas

El historiador H. J. Driberg en su obra: *At Home With Savages*, publicada en Londres, en 1932, expone lo siguiente para referirse al mundo africano:

Con frecuencia sus danzas son representaciones dramáticas que enseñan diversas lecciones. Hay danzas imitativas de animales que muestran las características de algunos de estos, estimulando la observación y los métodos correctos para cazarlos; otras son de carácter religioso y comparable a nuestras mascaradas y otras perpetúan los sucesos históricos²¹.

El etnólogo Fernando Ortiz bebe en la fuente de Driberg e infiere que las danzas de los negros africanos al igual que su música son escuelas que hacen de puente entre la vida y el arte. En el arte musical danzario África no sólo muestra la riqueza cultural, sino su magisterio visual auditivo de los acontecimientos de su historia ancestral.

El estudio de Fernando Ortiz expuesto en el libro: *Los Bailes y el teatro de los negros en el folclor de Cuba y las consideraciones críticas de H. J. Driberg*, resultan de gran utilidad para el caso específico de los bailes cantaos en el Caribe colombiano. En el ritual del lumbalú, algunas escenas que rememoran la vida del difunto desde su sexualidad se realizan en la representación de imágenes de animales.

Entre tanto, Fernando Ortiz, apunta: “los negros africanos tienen cantos bailados que se clasifican como gnómico o de función pedagógica”. La tesis ortecina, bien pudo inducir la nominación de bailes cantaos, posiblemente, en los estudios del sociólogo Orlando Fals Borda, quien insinúa el término cuando habla de fandango cantao o baile de tambora en la *Historia Doble de La Costa*, de manera fundamental en *Mompox y Loba*, Vol. I. y *Retorno a la tierra* Vol. IV. En esa misma posibilidad, el antropólogo Ramiro Delgado, con sus investigaciones sobre el pueblo de Talaigua²², él se refiere al chandé como un baile cantao. Y más reciente, la antropóloga Gloria Triana y el folclorista Carlos Franco socializan la nomenclatura bailes cantaos.

En cuanto a lo gnómico, el término remite a sentencia, lo que hay que decir o lo que decide de acuerdo con cierta intención, ésta es de carácter eminentemente social y pedagógico. Pero la mayor claridad del término lo expone la poesía gnómica, que tiene que ver con la palabra recitada o con la palabra cantada muy común en la cultura afroamericana.

La extrapolación del texto de Ortiz permite establecer un vínculo de la cultura africana a partir

18 El término bailes cantaos referencia a la música negra de las poblaciones a orillas del Río Magdalena, que privilegia canto y percusión, la gran mayoría de las veces con el aporte de voces femeninas. Ver, el trabajo de Guillermo Carbo sobre “La Tambora”, en la revista *Huellas* de la Universidad del Norte N°s 58-59, 2000.

19 Referencia a los bailes y músicas negras de la bahía y pueblos circunvecinos de Cartagena.

20 Daza Rosales, Silvio Fernando y Muñoz Vélez, Enrique Luís. *La Memoria del Agua: Bailes Cantaos Navegan Por La Magdalena*. Barrancabermeja: Litodigital Barrancabermeja, 2008.

21 Driberg, la obra citada, p. 242.

22 Ramiro Delgado. “Cotidianidad y fiesta en el municipio de Talaigua”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Banco de la República. Volumen XXIV, 12-87. P. 46.

de la música y el baile y lo que encierra en significación el trasunto de una música que hereda tradiciones religiosas africanas y europeas, en la señalización de elementos que se comparten y las supervivencias de dichos cantos en Cuba como en el Caribe colombiano.

De tal manera, que Estefanía Caicedo, hizo de la palabra la unión del canto y el baile en el complemento de una función de vida comunitaria. Lo complementario trasciende lo artístico personal y propone desde sus cantos elementales, de plena sencillez plantear la acción social comunitaria muy común en la cultura africana matriz de los bailes cantaos.

La acción social de la cultura africana mediante el baile y el canto expone la ritualidad de sus cultos religiosos en gran medida en los cantos de trabajos, los bailes cataos, los cantos mímicos, verdaderos ejercicios gnómicos, los cantos juegos, cantos historias y cantos danzas, hacen de acuerdo con el P. Lastrade en su estudio de la *Literatura tradicional de la cultura Bantú*, lo que él acuñó como *action songs*. En otras palabras, Estefanía Caicedo supo desempeñarse como esa maestra de una práctica de saberes del canto colectivo. Por lo general en África como en las poblaciones de afrodescendientes en la vida colectiva no se baila sin en el canto, ni cantan sin baile.

Los bailes cantaos, donde Estefanía Caicedo ofició como suma sacerdotisa del rito afro sembró en diversos surcos de tierra fértil como en Totó La Momposina, Lourdes Acosta, Joe Arroyo, Víctor Alvear y Carlos Franco en la contribución al carnaval de Barranquilla.

Bailes cantaos que cuentan historias, la recrean desde muy adentro de sus vidas elementales de ser personas simples y sencillas, pero al mismo tiempo, revestidas del ingenio espontáneo de sus emociones primarias, y que ellas, y entre otras, Estefanía Caicedo, intuyen que para expresarse sólo vasta el sentir y el arte musical a través del canto es el vehículo de socialización ancestral.

El rastro de los cantos como vestigios del pasado ancestral está sembrado en Andalucía, donde se asentaron diversas naciones africanas a raíz de la trata negrera conocidas en Sevilla y en Cartagena de Indias, como negrerías y en otras, gitanerías, pueblos y culturas discriminadas, que mediante de cofradía de seglares, laicos y cabildos de negros de nación y lengua mantuvieron su acervo cultural, y de esas manifestaciones cantos y bailes.

El profesor Eloy Martín Corrales, sostiene en la Revista Factoría N° 12, “que los esclavos llegaron a la península con bailes y cantos africanos que por la viveza de su ritmo y sensualidad de sus movimientos llamaron pronto la atención de la sociedad esclavista que la acogía”. Miguel de Cervantes Saavedra, también señala en algunas de sus obras, que toda Sevilla se encuentra ennegrecida.

Andalucía

Del folclor andaluz del siglo XVII, una voz femenina asume la canción contenida en la copla y en la sextina, en ella se alude a las palmas y a las tablillas que se conocen tanto en los bailes cantaos como en los fandangos de lengua como gallitos o tablitas.

Es tanto lo que me gusta
Er fandanguillo esijano
Que al oír er parmeteo
Solita me despampano.
Los gitanos y las gitanas
Zapatean con las manos
Y sin el compás se pierda
Con la derecha y con la izquierda
Y al son de acuestas tablillas
Hemos de hacer maravillas.

Con sus manos y pies, batiendo el suelo y otras partes de su cuerpo mujeres y en menor proporción, hombres logran hacer música preinstrumental, en los pueblos de la bahía y en Cartagena, esta modalidad musical de baile y canto se conoce desde el más remoto pasado como fandango de lengua, habida consideración, de ser el canto la función primordial en las voces de mujeres ancianas que

evocan con gestos y signos corporales de celebrar fiestas religiosas y la maternidad que referencia a la mujer joven, de ahí los sobijos en el bajo vientre.

Todo el cuerpo cumple la función de una batería humana de diferentes matices sonoros; el cuerpo como memoria sonora que a partir de la acción preinstrumental exterioriza sonoridades. Aquellas vivencias en el campo, en la región del Canal del Dique fueron alimentando la imaginación y el espíritu creativo de Estefanía Caicedo, principalmente, en dos de sus obras más celebradas como: La Verdolaga y Dolores tiene un piano.

Con Totó La Momposina viajó por diversos países de Europa; sin embargo, Estefanía Caicedo, la Voz de Monte, vivió los sin sabores del mundo marginal, pasó de tugurio en tugurio, de Chambacú a la Zona Sur Oriental, en el barrio Olaya Herrera creó un centro de difusión folclórica en el patio de su casa donde el material de trabajo era el esfuerzo sacrificial y el entusiasmo, lo demás fue carencia de todo.

A Estefanía se le recuerde de manera preferente como la cantadora de bullerengue, sin embargo, ella cantó las variantes rítmicas del complejo genérico de los bailes cantaos. Con el bullerengue se hizo célebre, tanto es así, que logra difundirlo de tal manera, ocultando con su nombre y voz a otros compositores que grabaron bullerengue, entre otros, Adolfo Mejía, Juan de la Cruz Acosta Calderón y Lucho Bermúdez.

El bullerengue

El aporte de las observaciones de viajeros por el río Magdalena son aportes de importancia, contribuye como testimonio a pesar de valorar la información con ciertas prevenciones, pero a su vez, son obligadas referencias en el cotejo de fuentes primarias en la reconstrucción del pasado musical de los bailes cantaos.

John P. Hamilton, Coronel de la misión diplomática inglesa, recoge algunas vivencias del río Magdalena como la fiesta de la Virgen de La Candelaria de Badillo en las cercanías de Simití (Bolívar) en 1830, notas de su diario de viajero, que relata lo que más tarde sería su libro de viajero: *Travels Through Provinces of Colombia*.

La aldea de Badillo la describe alegre y es de noche; grupos de hombres y mujeres, con sus vestidos de fiesta, juegan barajas apostando dulces o bailan. Hamilton comenta: "aquí vimos la danza negra o africana, la música consiste en pequeños tambores, y tres muchachas que palmotean exactamente al compás, algunas veces, rápido, otras lento, se unen al coro mientras la voz la líder lleva el canto"²³.

El nombre del ritmo se asocia a algarabía, bullicio, bullaranga, música de las negradas inferiores se escribe en la primera década del siglo XX en la prensa de Cartagena, y el término aparece reseñado en el *Boletín Historial* de la Academia de Historia de Cartagena de 1917; pues, el bullerengue ya aparece como noticia escrita, sacudiéndose de la expresión oral que hace de voz parlante en la difusión del nombre del ritmo.

El tamborero y marimbulero Paulino Salgado, Batata expresa sobre el bullerengue lo siguiente:

Es un ritmo negro, africano muy antiguo en cuanto a la percusión, es puro en la base rítmica y un poco cruzado en el canto, es uno de los tantos toques de cabildo²⁴.

El bullerengue música y baile de acento negro muy marcado, de tiempo reposado y escritura binaria. En el formato del Departamento de Bolívar y su área de influencia del Urabá antioqueño se conforma con tambor llamador, alegre, palmas, totuma con pedacitos de lozas, maracas, guacharaca o guaches. La percusión por agitación caracteriza figuras rítmicas sincopadas, mientras el llamador impone un toque constante repetitivo y el tambor alegre realiza las variaciones; la voz femenina contiene y expone la línea melódica.

Los últimos días

El poeta y escritor Jorge García Usta y el gestor cultural Orlando González con sus propios esfuerzos económicos realizaron actividades culturales en convenio con el Área Cultural del Banco

23 Fotocopias del texto señalado, sin más datos.

24 Entrevista concedida al antropólogo José Carlos Vilcalpoma y a Enrique L. Muñoz Vélez, Cartagena, 2000.

de la República en la Zona Sur Oriental y le hicieron menos dolorosa sus últimos días, inclusive lograron presentarla en una velada artística del Centro de Convenciones de Cartagena de Indias.

El 31 de agosto de 1988 se apagó para siempre la llama viva de la Voz de Monte, hoy Estefanía Caicedo Pérez ya es historia no de su canto desgarrado, sino una cifra más del arte musical que muere en la miseria.

La etnografía danzaria del mapalé

El ritmo musical del mapalé es el menos sincrético de todo el Caribe colombiano, y quizás, el que poco se ha estudiado; casi siempre, se acude a la tradición oral y a las experiencias de vida de las prácticas folclóricas de mujeres y hombres de ascendencia negra.

Las fuentes históricas

La historiografía del mapalé es casi nula por no decir, que esta no existe, salvo la referencia del General cartagenero Joaquín Posada Gutiérrez en sus Memorias histórica – políticas, en que describe las fiestas de 1826 en el entorno festivo de la Candelaria de la Popa, en honor al General Simón Bolívar a su llegada a Cartagena.

Se sabe por la tradición oral que el mapalé es baile negro, lo mismo dice del ritmo musical Posada Gutiérrez, ahora al currulao de los negros le llaman mapalé, curiosa nominación, lo más probable, que se distinga desde principios del siglo XIX para separarlo de los complejos genéricos del fandango y bundes que también referencian música del sustrato africano.

En el *Lexicón de Colombianismos*, el prestigioso lingüista momposino Mario Alario Difilippo dice del mapalé lo siguiente:

Cierto pez de agua salada (mar), que consume mucho el pueblo a pesar de su mal olor penetrante. Es la misma chigua. Si nos atenemos a la descripción que hace don Tomás Carrasquilla en su novela "La Marquesa de Yolombó", era un baile exclusivamente de negros. Las parejas actuaban en cuadrillas, y mujeres y varones llevaban hachones encendidos. Se unían en el centro con los hachones enlazados, y luego se separaban hacia sus respectivas cuadrillas, una frente a otras.

La coreografía se ha perdido totalmente –apunta Difilippo– el ritmo es rápido (6/8), se lee 6 por 8 que es la medida rítmica del currulao, bambuco negro, el fandango y el mapalé; afirma el lingüista que debió extenderse en otras épocas a regiones mineras donde el ritmo musicalailable adquiere variaciones en sus toques y coreografías y se conoce como serecesé, también llamado mapalé minero antioqueño donde hubo concentraciones de negros esclavos en Zaragoza.

Diccionario

Adolfo Sundheim:

Malacopterigio parecido al arenque. Se consume mucho curado al sol y es grato al paladar, aunque poco apreciado por su olor penetrante. (p. 42).

José María Revollo: s.m. Zool. Pez de nuestro lago mayor (Ciénaga Grande), que consume mucho el pueblo, a pesar de su mal olor penetrante. Baile popular que en Cartagena llaman bullerengue. Véase p. 166.

El destacado filólogo barranquillero Ariel Castillo Mier aporta los conceptos de Sundheim y Revollo, con el ítem de que Revollo remite al lector a la página indicada, no obstante, no aparece ninguna alusión al tema señalado.

Entre la novela histórica y costumbrista

La novela de Carrasquilla de índole costumbrista refleja las características de este baile por ser parte de un hábito cultural tanto en el Caribe colombiano como en las regiones donde el negro estaba hacinado. De acuerdo con el novelista ya el mapalé muestra una transformación coreográfica.

Carrasquilla nace en la población de Santo Domingo (Antioquia) en 1858 y muere en 1940; él fue

dispensario de mina en el Ministerio de Obras Públicas, lo que lo faculta a narrar hechos históricos que luego trasvasa en la novela costumbrista *La Marquesa de Yolombó*. El aporte del novelista sobre el mapalé debe valorarse, si se tiene en cuenta que los bailes de 1826 en el marco celebratorio de la Virgen de la Candelaria de la Popa dan fe del mapalé, 32 años antes que naciera el escritor.

La mirada oculta

El mapalé música y baile negro bien pudo permanecer oculto ante la mirada del inquisidor español por ser considerado en el período colonial como baile deshonesto según el mirar occidental, y mucho más por la óptica de la Iglesia Católica que veía demonios y signos azufrados en el cuerpo de los negros.

El mapalé se desarrolla y transforma como expresión cultural africana lo más probable, en el interior de los cabildos negros de nación y lengua, y con mayor libertad expresiva en los asentamientos cimarrones y distanciados del poder colonial de la Nueva Granada.

La etnografía danzaría del mapalé requirió de unas fuentes sonoras que propicia los instrumentos musicales que en manos negras hicieran la música a imagen y semejanza de sus tradiciones africanas: cantos, ritos, bailes y toda una parafernalia ceremonial que tiene el cuerpo y su movilidad como punto culminante.