ARTÍCULOS

Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano

Adolfo González Henríquez
Departamento de Sociología
Universidad del Atlántico

En el año de 1936, que ya parece lejano y no sólo por razones cronológicas, Daniel Zamudio, profesor del Conservatorio Nacional, sintetizó su opinión sobre la cumbia y otros ritmos de la música del Caribe en estos términos nada sorprendentes para la época: "Su melodía... es muy corta y se hace terriblemente fastidiosa, pues se repite durante toda la noche mientras se baila... poco interés tiene el baile; los bailarines se concretan a dar vueltas en torno de los que tocan, moviéndose perfectamente desligados del ritmo. Van caminando sin hacer figuras, ni movimientos ni pasos especiales, haciendo el efecto de que no hay intención de expresar nada... Al hablar de ella es forzoso preguntar si debemos expedirle carta de naturaleza en nuestro folclore... Estudiando el schimmy [sic], la rumba y sus derivados, tal escrito podría llevar por epígrafe: 'Primera tentativa de la humanidad a la regresión', para volver al mono... esa música, que no debiera llamarse así, es simiesca. La rumba pertenece a la música negra y traduce fielmente el primitivismo sentimental de los negros africanos... La rumba y sus derivados, porros, sones, boleros, desalojan nuestros aires típicos autóctonos ocupando sitio preferente en los bailes de los salones sociales... En cuanto a los negros colombianos, hablando culturalmente, cabe la posibilidad de *desrumbarlos* a pesar del atavismo... Existen en las regiones costeras algunos (aires) llamados *merengue*, *fandango*, *cumbiamba*, etc., pero lo poco que conocemos de ellos nos hace pensar que carecen de interés y de originalidad... El aporte de la música negra no es tal vez necesario considerarlo como parte del folclore americano"[1]. Una vez más en la historia de la humanidad, la invisibilidad de los excluidos.

Zamudio no sabía mucho de música costeña, es cierto, pero lo importante es que su texto contenía lo nacional definido desde el cerro de Monserrate. Era el lenguaje de la *mentalidad santafereña*, o mejor, de los tan mentados *cachacos*, en fin, de la tendencia a confundir el centro del país con todo el país, a considerar que música colombiana es la del interior y a excluir a las culturas musicales regionales del tejido nacional, sobre todo a la música del Caribe colombiano que no era sino ruido y Africa, o peor, simios del Africa. Sin embargo este etnocentrismo montañero, provinciano, formuló en negativo el problema central de los estudios sobre la música popular del Caribe colombiano: el de su valoración como fenómeno social y cultural y, de paso, la valoración de toda la región costeña y su lugar en el tejido nacional colombiano. A este problema le han dado respuesta, cada cual a su manera, todos los investigadores del tema pero, eso sí, con la satisfacción de ver que no se cumplió el desrumbamiento anhelado por Zamudio sino todo lo contrario, el país tiende, en medio de sus problemas y para bien o para mal, a enrumbarse y costeñizarse.

Pioneros: antropólogos, folkloristas, etnomusicólogos y aficionados

Las primeras aproximaciones intelectuales a los materiales musicales costeños tienen su origen, por una parte, en la visión romántica, prevaleciente entre muchos sectores dirigentes latinoamericanos del siglo XIX, del indio como factor telúrico de nacionalidad y, por otra, en el desarrollo de la antropología como disciplina interesada en estudiar el bagaje cultural de los primeros pobladores del territorio colombiano. En este sentido, a comienzos del siglo XIX, antropólogos extranjeros como Konrad Preuss, Gerardo Reichel–Dolmatoff, John Alden Mason y muchos otros se dedicaron a estudiar la vida de algunas comunidades de la Sierra Nevada; particularmente John Alden Mason, en 1923, recogió en cilindro las primeras muestras grabadas de música aborigen de la Costa Caribe[2] y, en general, se puede decir que estos investigadores

aportaron registros descriptivos de instrumentos musicales y fiestas que sirven para el análisis de las formas mestizas de la música popular. Además, más allá de la perspectiva ideológica o las intenciones personales de cada investigador y sin polemizar necesariamente con el ya citado Zamudio, estos trabajos abrieron la posibilidad de valorar la diferencia referida, por el momento, a la cultura aborigen.

Posteriormente se hicieron recolecciones de materiales populares (entre ellos musicales) por investigadores empíricos. Estimulados tanto por el deseo de conocimiento como por convicciones políticas radicales interesadas en la reivindicación cultural y/o étnica, recogieron datos destinados a ser utilizados en estudios descriptivos y también para construir idealizaciones románticas del "pueblo" visto como el espacio de lo telúrico, de la tradición y de lo nacional, en contraposición a la "civilización" vista como el espacio de lo urbano, de lo artificial y cambiante. Perspectivas de ninguna manera excluyentes si se piensa que algunos de estos tendieron a preferir cierta música rural, que consideraban "auténtica", por encima de ese espacio mestizo, urbano, ergo "impuro" por antonomasia que es la música popular.

De todos modos lo importante es que se constituyó un primer acopio de materiales de apoyo para futuras investigaciones sobre música popular. En este sentido, aparecieron los primeros escritos sobre música costeña a cargo de aficionados que reemplazaban sus carencias científicas con devoción hacia el objeto de estudio. La primera referencia escrita que intenta valorar a la música costeña está conformada por los artículos periodísticos del abogado magdalenense Antonio Brugés Carmona publicados durante los años 30 en *El Tiempo*, el semanario *Sábado* y la *Revista de América*. Entre 1936 y 1945 escribieron sobre este tema algunos intelectuales del interior libres de prejuicios como Enrique Pérez Arbeláez y Octavio Quiñones Pardo[3]. En 1942 el músico corazalero radicado en Barranquilla Emirto De Lima, egresado del Conservatorio de París y corresponsal de Vincent D' Indy, publicó *Folklore colombiano*, un libro dedicado en su mayor parte a la música costeña. De Lima muestra erudición y apertura en lo que es, evidentemente, una pequeña enciclopedia de cultura popular destacándose la conexión que establece entre música costeña y Carnaval de Barranquilla, desde entonces tema de discusión interminable. Curiosamente, este autor tan cosmopolita se asemeja a los folkloristas en su prevención frente a los formatos denominados "jazzband", de moda en aquellos tiempos, suponiendo que desplazaban y descomponían a la música típica de la región[4]. Se refería De Lima nada menos que a la Emisora Atlántico Jazz Band, dirigida por el italiano Guido Perla, una de las mejores orquestas que haya tenido este país, portadora de influencias jazzísticas y cubanas que no eran tan ajenas a la cultura local como creían los folkloristas y, en todo caso, escuela de la época dorada de la música costeña por obra de un ilustre trompetista suyo: Pacho Galán.

Desde la perspectiva de los folkloristas, en 1948 apareció *Aires Guamalenses* de Gnecco Rangel Pava, hombre de Guamal, monografía sobre la cultura popular de Guamal, pueblo ribereño del departamento del Magdalena que forma parte de la depresión momposina, y es, por tanto, punto clave para el estudio de la música costeña. Marcado por el culto al indio ancestral, en este caso la en otro tiempo orgullosa y fiera nación chimila, este libro construye un registro lugareño de gran riqueza que incluye la descripción de fiestas y danzas junto con trazos de color local. Pese a que Rangel Pava sabe narrar, la falta de una metodología profesional para analizar relaciones sociales y culturales incide en la gran limitación del libro: desconoce la presencia del negro en una de las comarcas más negras de la región, a pesar de que toda la Costa Caribe, región mestiza por excelencia, tiene de negro, y a pesar de que la casi totalidad de las expresiones culturales que registra, y que atribuye a los chimilas, tienen de negro[5]. Como se aprecia, Rangel Pava no comprendía lo novedoso de las relaciones sociales costeñas derivado de su condición de *pueblo nuevo* según Darcy Ribeiro, esto es, el mestizaje costeño, el hecho de que los fenómenos típicos no son ni lo uno ni lo otro aunque tienen de lo uno y de lo otro, en realidad, son otra cosa[6].

Otro autor insoslayable, también aficionado, fue Gabriel García Márquez, quien entre 1949-50 tuvo el acierto de valorar la música popular, urbana (la del sector rural, de comunidad, también pero con menos insistencia), a veces con folklorismo, otras con antintelectualismo, pero siempre con sentido de compromiso y contestación. La mayoría de sus notas de entonces giraba en torno a ciertas situaciones de la música popular (sobre todo Pérez Prado y el vallenato), sin desestimar ninguna, pero no se propuso o no pudo

abarcar la totalidad de la música costeña, cosa de lamentar, porque quedó sin su registro un buen momento de esa historia. Lo mejor de todo: el discurso de coronación de la reina del carnaval de Baranoa y la nota sobre el velorio de Joselito Carnaval, piezas del género carnavalesco entre nosotros, y su idea de Escalona como agente culto o ingrediente literario del vallenato (no lo dijo García Márquez, pero esto permitió una asimilación elitista); y lo peor: su falta de objetividad y distancia en ciertos puntos sensibles, que lo convierte en amigo de sus amigos antes que en verdadero analista de la música popular con la circunstancia agravante de que algunas de sus construcciones arbitrarias, como eso de que el vallenato dizque no se baila, el capítulo insólito de una fiesta de tambores rígida y de mimesis restringida y otros cuentos aún peores, han hecho carrera en la Colombia contemporánea[7]. Con todo su mayor aporte no es en el terreno del conocimiento sino en haber contribuido decisivamente, con *Cien años de soledad*, a cambiar positivamente la visión que el país tenía del Caribe colombiano y su cultura popular.

Además de estos pioneros empíricos o que trabajaban por fuera de la universidad, se hicieron trabajos académicos serios tendientes a valorar las culturas regionales excluidas por la mentalidad santafereña predominante. Hay que reconocer, en este sentido, la labor desarrollada desde la Universidad Nacional por Guillermo Abadía Morales; su *Compendio general de folklore colombiano*[8], entre otras publicaciones, junto con su trabajo docente y de extensión, este último sobre todo en la Radiodifusora Nacional de Colombia, constituyeron, para generaciones de colombianos, una referencia objetiva sobre la importancia de la cultura típica del Caribe colombiano. Más recientemente, en 1994, se publicó *Música y poesía en un pueblo colombiano* de George List[9], primera edición colombiana del original en inglés publicado por la Universidad de Indiana en 1983. Centrada en Evitar, pueblo costeño habitado por negros y ubicado en las cercanías de pueblos similares como Mahates, Malagana y San Basilio de Palenque, presenta como fortaleza el registro descriptivo de instrumentos y conjuntos típicos, fiestas y ritos locales y transcripciones de música y canto, donde busca, apoyado en su capacidad de comparar con otras culturas musicales, identificar los elementos africanos, europeos y aborígenes, con lo cual se avanza en la reflexión sobre el mestizaje cultural costeño. Sus principales debilidades son: en primer lugar, no haber podido apoyarse en un acumulado importante de investigaciones sobre la región costeña, inexistente por demás fuera de unas pocas obras dispersas; y en segundo lugar, en no haber utilizado métodos de trabajo antropológicos en todo el rigor que, al exigir convivencia prolongada con la comunidad estudiada, hubiera permitido analizar el proceso de cambio cultural visible en Evitar cuando List estuvo por allá.

Los estudios sobre música popular

Los estudios sobre música popular se desarrollaron a partir de los años 60 y 70, como resultado de una creciente valoración de la cultura popular que hundía sus raíces políticas en el contexto de aquellos tiempos marcados por la proliferación de ideas radicales. Tanto *Cien años de soledad* como el movimiento estudiantil conllevaban la apertura hacia una cultura vista como residual o extraña al tejido nacional. Asimismo durante estos años se hizo evidente el predominio de la música costeña entre las preferencias de los colombianos; y como expresión insólita de lo anterior, una cumbia inmortal, *La pollera colorá* (1962), estuvo de moda durante casi todo un año y Colombia adquirió, en el exterior, la imagen de país de la cumbia. Por supuesto a partir de este momento los autores son principal, aunque no exclusivamente, de origen costeño.

La primera historia de la música costeña

Mención aparte en este recuento merece *Cuarenta años de música costeña* (1967), álbum discográfico conmemorativo de la fundación de la Cafetería Almendra Tropical, procesadora industrial de café con sede en Barranquilla y de propiedad del santandereano Celio Villalba. Como autores de este trabajo deben considerarse Plinio Apuleyo Mendoza y Esther Forero, el primero como director del proyecto y autor de los libretos y la segunda como conocedora del tema; además, contaron con la colaboración de Félix Chacuto, Miguel Lugo Villarreal y la Cumbia Soledeña. Prensado por Discos Tropical, el álbum contiene dos LPs que constituyen un trabajo periodístico de buen gusto, vale decir insuperado, y una investigación pionera sobre la historia de la música costeña en su conjunto. Allí se registran hitos de la

música costeña que todavía no han sido debidamente estudiados, hitos presentados, y esto es muy en el estilo del Caribe, como viajes históricos: el viaje de Angel María Camacho y Cano a Nueva York en los años 20, que conectó a la música costeña con la industria fonográfica internacional; el viaje de Luis Carlos Meyer, "El Negro Meyer", a México y Estados Unidos, que conectó al porro con las grandes orquestas mexicanas de los años 40; el viaje de Esther Forero a las Antillas en los años 50, que la maduró como artista y estudiosa de la cultura popular al tiempo que estimuló la retroalimentación histórica entre culturas sonoras distintas pero iguales como son las del Caribe. También se registra una hipótesis, no comprobada ni descartada aún, sobre la cumbia como madre de los ritmos costeños; además, un inventario de momentos cumbres de la música costeña (creación del merecumbé, el porro cosmopolita de Lucho Bermúdez, la gesta del juglar cienaguero Guillermo Buitrago, el auge de la cumbia, la difusión del vallenato, por Bovea y Sus Vallenatos que no eran vallenatos sino cienagueros y villanueveros discípulos de Buitrago), de escenarios como los "salones burreros" y de formatos como los conjuntos de gaitas y las bandas de viento o "chupacobres"; y una antología de canciones, incluyendo una versión única del paseo *Toño Miranda en el Valle*, inspiración de Guillermo Buitrago, grabada por Esther Forero en Puerto Rico acompañada por la orquesta del legendario Rafael Hernández. Han pasado más de treinta años y el álbum se sigue escuchando con provecho.

La música costeña de acordeón: vallenatología y localismo

Los primeros libros sobre la música popular del Caribe colombiano trataron acerca de la música costeña de acordeón, que incluye tanto la música vallenata como la música sabanera (Andrés Landero y los Corraleros de Majagual, por ejemplo) y la del Río Magdalena (Alejo Duran y Pacho Rada, por ejemplo) así como algunos casos de acordeón urbano (Aníbal Velázquez y Carlos Román, por ejemplo) y un caso único de hibridismo (José María Peñaranda). Con excepción de los trabajos de los investigadores académicos, estos libros quedaron marcados por el localismo, del lado vallenato intentado apropiarse gran parte de la música costeña y de los demás lados buscando no ser absorbidos en esta apropiación destacando sus propios procesos y, de paso, mostrando aspectos distintos de la música costeña. En 1973 apareció *Vallenatología* de Consuelo Araujo Noguera[10], producto de la irrupción del departamento del César en el panorama social y cultural del país que rompió, para bien y para mal, con el aislamiento de la antigua provincia de Padilla, valle de nostalgia y canciones, dando lugar tanto a los Festivales Vallenatos como a la reflexión organizada sobre lo propio. Araujo, mujer intelectual en un medio difícil, equipada con una riquísima vivencia personal, acertó en publicar un libro que recogía anhelos colectivos de reconocimiento y visibilidad pero mostró voluntad y sesgo localista antes que entrenamiento científico en el análisis de la música popular. Introdujo una serie de construcciones arbitrarias, como los "mapas del vallenato", tendientes a reducir toda música costeña de acordeón a música vallenata; en cambio, no profundizó en los elementos de gusto y cultura necesarios para apreciar la música tradicional, que hubiera sido su aporte para un eventual clásico de la cultura regional. De hecho la orientación de este libro, que no puede confundirse con su intención personal, llevaba una lógica contraria, la difusión masiva de algo que no pertenecía a la cultura de masas con el riesgo, imprevisible para Araujo, de sufrir transformaciones profundas no siempre en el buen sentido. Posteriormente, en 1988, publicó *Rafael Escalona, el hombre y el mito*[11], un inventario de datos útiles pero limitados en su significación por estar ubicados por fuera de una biografía rigurosa, es decir, del análisis de una existencia humana individual conectada con la cultura y la sociedad. A pesar de contener páginas de buena crónica, en términos generales ésta se mantiene intrascendente y parroquiana y se confirma lo que escribió en *Diario del Caribe* Armando Benedetti Jimeno al leerlo: "Lo que me temí: de Escalona lo mejor son sus vallenatos".

Las posiciones de Consuelo Araujo Noguera, sustentadas con mucha emotividad, han sido enriquecidas en *Cultura vallenata: origen, teoría y pruebas*[12] del abogado Tomás Darío Gutiérrez, quien agrega una dosis necesaria de trabajo metódico y erudición. El libro pretende ser un tratado de folklor vallenato donde la experiencia de su autor, un excelente observador empírico, se conjuga con una gran riqueza de datos

recogidos en la bibliografía disponible, en la tradición oral y en documentos de archivo y constituye una buena síntesis de los puntos de vista sostenidos por las clases dirigentes de Valledupar en su propósito de apropiación de la música costeña reduciendo injustificadamente gran parte de ella a la condición de música vallenata, una de sus muchas expresiones. Para esto se diseña una apropiación localista del indio ancestral montada sobre una cadena deductiva ciertamente original: todo lo chimila es vallenato, toda la música que se encuentra en el valle del Río César, antiguo territorio chimila, pertenece a Valledupar y es música vallenata. Se construye así una "vallenaticidad" (acabo de inventar la expresión) con base en la creación apresurada de *mitos urbanos* que cubren necesidades simbólicas en el paso instantáneo del mundo rural a la modernidad, elaboraciones improvisadas pero frescas como los cuentos de García Márquez sobre el vallenato, precisos para descrestar cachacos, o como aquel otro cuento, la leyenda vallenata, leyenda blanca, etnocéntrica, que conmemora una masacre de indios a manos de conquistadores favorecidos por una virgen peninsular. Son cuentos de *pueblos nuevos*, sociedades mestizas donde lo único auténtico, incontaminado, es la eterna mezcla de todo con todo.

Estas tesis "oficiales" del vallenato fueron confrontadas por posiciones alternativas que cuestionaban su localismo y, a través de él, su carácter de instrumento de las clases dirigentes del César. La contribución más importante a esta discusión fue *Vallenato, hombre y canto*, de Ciro Quiroz Otero[13], publicado en 1983, que introdujo los criterios interpretativos de las ciencias sociales en el estudio del vallenato conjugados con una impresionante experiencia personal dando lugar, por consiguiente, a nuevas perspectivas analíticas. Entre éstas está la idea de que la música costeña no se reduce al vallenato, y más todavía, que para con la música del Magdalena Grande tampoco es el vallenato una de sus múltiples facetas. Ligado a esto está la idea de que la depresión momposina y los pueblos del río Magdalena no son, desde el punto de vista cultural, epifenómenos vallenatos sino comarcas y subregiones con características específicas como, por ejemplo, un mestizaje con presencia negra mucho mayor que en la antigua provincia de Padilla (Valledupar y sus alrededores) y, por consiguiente, ritmos y cantos de características más negras. Quiroz destaca el papel de la hacienda, el ganado y el contrabando en el surgimiento de los cantos de vaquería, una de las fuentes más importantes de la música costeña (con y sin acordeón) e insiste, con buena intención pero poca claridad, en la influencia antillana en la música del Magdalena Grande. De todos modos llevó la "vallenatología" a un nivel aceptable para los investigadores académicos.

El interés por la música costeña de acordeón tocó a los investigadores vinculados al medio universitario, quienes han introducido erudición y distancia en unos temas dominados usualmente por el localismo y, en general, por las distorsiones del afecto. Pero con frecuencia las ventajas del entrenamiento profesional y la metodología científica tienen sus límites en este mismo rechazo al localismo, justificado, por demás, en el deseo de unidad que dificulta centrar la mirada en los procesos socioculturales de las diferentes subregiones y comarcas costeñas que tienen, cada cual a su manera, un lugar en la historia de la música popular. Este es un defecto protuberante de *Memoria cultural en el vallenato*, de Rito Llerena Villalobos (14), donde, con prevenciones válidas frente al interés distorsionador de los poderes locales, desconoce diferencias significativas cayendo sin querer en la visión de la "vallenatología" oficial, el más agresivo de todos los localismos costeños. No puede postularse el vallenato como lenguaje común de la Costa (distinto a decir que a todos los costeños les gusta), siendo que entre la antigua provincia de Padilla, verdadera tierra del vallenato, y subregiones como la depresión momposina y el valle del Magdalena, por ejemplo, hay diferencias en versificación, danza, sensualidad, ritmos, lo suficientemente significativas como para justificar un análisis por separado del universo construido sobre ritmos bien negroides como el chandé, el pajarito y la tambora. Acoger este enunciado implicaría enriquecer en forma notable la lectura del magnífico trabajo de campo realizado para este libro.

Más distanciado frente al localismo de la "vallenatología" oficial, *Canción vallenata y tradición oral* de Consuelo Posada[15] introduce el fundamental tema de la presencia hispánica en el vallenato cuyo componente literario está inspirado en su mayor parte en la poesía española. También introduce con claridad otro tema central para el análisis de la sociedad costeña contemporánea: el del vallenato urbano, distinto del viejo vallenato de

Escalona y antecesores, marcado por su conexión total con la industria del disco, y donde, en consecuencia, tanto formatos musicales como compositores, temas, letras y destinatarios se salen de la antigua provincia de Padilla para asomarse al mundo globalizado y diverso. Y lo hace, como lingüista, con un rigor sin precedentes en páginas que son el inicio de un trabajo persistente que la llevará con el tiempo hacia reflexiones que permitirán pensar la cultura rural y urbana del Caribe colombiano desde la tradición oral.

En este recuento sería una injusticia notoria dejar por fuera a Jacques Gilard, de la Universidad de Toulouse, conocido entre nosotros por sus investigaciones sobre el Grupo de Barranquilla y la obra de García Márquez. Sin tener un libro al respecto, Gilard ha sido el crítico más agudo de la "vallenatología" oficial; y sobre la base de sus ensayos[16], y de los libros de Posada y Quiroz, podría hacerse un estudio sistemático de la música vallenata, sin localismos, formulando una interesante hipótesis sociológica tendiente a explicar la apropiación de la música costeña por las clases dirigentes de Valledupar mostrando que esto ocurrió en el contexto de la creación apresurada de *mitos urbanos* durante el paso instantáneo del mundo rural a la modernidad.

La música costeña de acordeón y otras cosas: el Magdalena Grande y la región sabanera

Un resultado positivo de la labor de Consuelo Araujo Noguera fue haber contribuido a despertar el gigante dormido de la reflexión sistemática sobre la música costeña. No fue sino salir su primer libro para que se armara, como reza la expresión popular, el "berenjenal" en toda la Costa tanto en pro como en contra saliendo a relucir especialmente los procesos socioculturales de las subregiones y comarcas vulneradas por sus tesis. En 1976 apareció *Mi Vida*[17], una colección de entrevistas con Crescencio Salcedo recogidas por Jorge Villegas y Hernando Grisales; es una transcripción lo más fiel posible de las palabras de este pintoresco juglar que recorrió toda la Costa recogiendo materiales que luego divulgó, a veces en medio de gran controversia por los derechos de autor. Lo principal aquí es el registro descriptivo de la vida social en los pueblos costeños de otros tiempos, sobre todo sus memorias infantiles y juveniles en Palomino y las fiestas del pueblo; se destaca su posición crítica frente a la apropiación de la cultura regional por las clases dirigentes de Valledupar enunciando una verdad contundente: no se puede indicar con precisión el lugar donde se originaron los ritmos costeños.

Poco tiempo después, en 1979, apareció *Historia de un pueblo acordeonero* de Francisco Rada, otro juglar legendario sólo que con la memoria más objetiva y organizada. Pacho Rada, "el tigre de la montaña", introduce elementos que permiten una visión más penetrante de los procesos socioculturales de la música costeña, siempre en contraste con la vallenatología oficial[18]. Presentó como novedad un tema de análisis desconocido, un período histórico crucial pero ignorado por todos los investigadores anteriores: los años 20 en la Zona Bananera del Magdalena cuando Ciénaga, epicentro de esta comarca, era un importante centro receptor de flujos migratorios nacionales e internacionales, cuando se quemaban los billetes en las cumbiambas, cuando sus sectores elitistas educaban a sus hijos en Bruselas y buena parte de su vida cotidiana transcurría en francés. Durante esta década se masificó el uso del acordeón (vendido en la Zona por comerciantes extranjeros, entre ellos árabes o "turcos", quienes les pintaban figuras de animales para llamar la atención del cliente pueblerino) que había entrado al país desde el siglo pasado por todos los puertos disponibles, legales o ilegales, y que había sido recepcionado sobre todo por comarcas mestizas de gran influencia negra.

Por otra parte, como punto de encuentro de múltiples corrientes, la Ciénaga de aquellos tiempos contribuyó decisivamente a la música costeña del siglo XX: allí maduraron figuras como Lucho Bermúdez, Antonio María Peñaloza, Esteban Montaño, y allí florecieron, por influencia cubana, las "academias", salones de baile popular con "académicas" que cobraban por pieza bailada y donde nació la *Cumbia Cienaguera*, con música de Andrés Paz Barros y letra de Esteban Montaño, originalmente un número picante titulado la *Cama Berrochona*, con letra de Humberto Daza (a quien le decían "Chámber", maestro de bohemios). Allí también, y esto explica la presencia de la guitarra en la música costeña, floreció la trova que, entre versos y serenatas, consagró a un inmortal: Guillermo Buitrago, ídolo popular indiscutible de todo el país y primer éxito de ventas masivas de la naciente industria disquera colombiana en los años 40, asimismo primer gran divulgador de la música

del Magdalena Grande; también consagró a una serie de figuras menos conocidas pero igualmente fascinantes como Efraín Burgos, un empírico que tocaba música popular con digitación erudita y quien, reza la leyenda, jamás vivió sino en Ciénaga y París, dos ciudades hermanas según él.

La creciente fertilidad de estos estudios se aprecia en la publicación de libros dedicados, ya no a todo el campo, sino a un músico en particular como es el caso de Alejo Durán, a quien todos reivindican como propio porque sobresalía en todas las formas posibles de la música costeña de acordeón. Quien fue el músico más carismático de la región inspiró dos libros de valor desigual. En primer lugar *Alejo Durán*, del abogado cordobés José Manuel Vergara[19], un librito bien escrito y conciso con abundancia de elementos analíticos donde, sin localismos, considera al legendario acordeonero negro de las riberas del Magdalena como un músico vallenato, equivocadamente en mi opinión, y creo que Vergara fue inducido al error por el propio Alejo quien, en este punto, solía acomodarse al interlocutor. Y aquí un paréntesis: según mi propia experiencia personal, Alejo era en ciertas ocasiones ladino[20], acomodaticio, pero consciente de pertenecer a una zona, como la de las riberas del Magdalena, muy distinta de la vallenata en el peso del aporte indio y negro, siendo ambas mestizas, y que esto determinaba diferencias significativas a la hora de hacer música[21]. Por demás, son los protocolos de las conversaciones de Vergara y sus amigos con el negro Alejo donde se introducen temas como sus orígenes ligados a la hacienda (lamentablemente sin insistir en el crucial aspecto étnico y, en consecuencia, olvidando que El Paso, su pueblo natal, es tierra de música negra, no vallenata, y que su mamá, Juana Francisca Díaz, era cantadora de tambora), a su trashumancia, su filosofía de la vida (el acordeón y las mujeres, sobre todo) y algunos elementos históricos de su carrera musical. La ausencia del negro en la obra de Vergara se corrige en *Alejandro Durán: su vida y su música*, de Arminio Mestra Osorio y Albio Martínez Simanca[22], que presenta una información actualizada basada en diversas fuentes, incluso en la consulta de más de veinte periódicos (aunque dejaron por fuera los archivos del desaparecido *Diario del Caribe*, de Barranquilla, tal vez el más importante para este tema). La consulta bibliográfica también fue insuficiente sobre todo tratándose de una investigación que duró dos años y contó, presumiblemente, con cierta financiación. Este trabajo contiene una crónica (descriptiva, periodística, biográfica) escrita directamente por los autores, unos textos reeditados escritos por otros para formar una especie de compilación y unas fotografías excepcionales. Con todo tiene una limitación importante porque su intención, más que avanzar en el conocimiento, es apropiarse a la música costeña de acordeón; se propone presentar al negro Alejo como músico vallenato de acuerdo con las codificaciones establecidas por la "vallenatología" oficial.

El porro, los Montes de María y las sabanas

Las investigaciones sobre el porro muestran un interesante contraste con la "vallenatología" oficial: por una parte, son de un localismo débil porque ni el Sinú ni las sabanas de Bolívar y Sucre, tierras del porro, cuentan con un epicentro urbano, una capital del porro, capaz de absorber la música del sector rural y de apoyarse en ella para vender imagen en el ámbito nacional e internacional. Por otra parte, la "vallenatología" oficial expresa el pensamiento de una clase dirigente subregional, sus investigadores son personas nacidas en el seno de esta clase y, en cambio, los estudios sobre el porro expresan un pensamiento crítico, sin conexión con las clases dirigentes subregionales respectivas, y sus investigadores son intelectuales críticos (profesores universitarios, maestros de escuela, coreógrafos) salidos de las capas medias de la población. Finalmente, la "vallenatología" oficial salió de la pujanza social, económica y cultural de la antigua provincia de Padilla, en tanto que los estudios sobre el porro surgen en el contexto del problema agrario en la Costa Caribe, sobre todo en Córdoba y Sucre, por la necesidad de mantener la cohesión del campesinado y preservar valores populares frente al avance disolvente del capitalismo.

De hecho los primeros estudios sobre el porro, tanto las páginas incidentales de Orlando Fals Borda en la *Historia doble de la costa*[23] como *El músico de banda*, libro de Alberto Alzate[24], de los cuales surgieron las dos grandes hipótesis sobre el origen del porro, se dieron en un contexto de rescate de la historia regional y la cultura popular ligado al movimiento campesino. Ambos muestran al porro como producto del mestizaje cultural, del cruce entre grupos vernáculos e instrumentos europeos, de unos procesos creativos originales de

la cultura popular, con la diferencia de que Alzate centra su análisis en el pueblo de San Pelayo y Fals en la depresión momposina (vale la pena anotar que estos no son los únicos localismos porque, por ejemplo, los orenses, habitantes de Ciénaga de Oro, también dicen que el porro es de allá, sólo que no hay investigación que avale esta pretensión). Fals insiste en la transformación de la banda de guerra en banda de viento a partir de los contactos entre la primera y los conjuntos de gaitas en ese clima de aluvión, de movimiento y libertad, propio de la depresión momposina y las guerras civiles del siglo XIX costeño; Alzate, por su parte, centra su mirada en la indiscutible riqueza musical de San Pelayo y explica el cambio de gaitas a bandas con un esquema automático e insuficiente: cambios técnicos en los instrumentos musicales generados a partir del desarrollo de las fuerzas productivas en Europa.

Este, sin embargo, no profundiza en el análisis del porro mismo en tanto que Fals presenta a la gran pareja tradicional: *porro tapao*, porque al dar el ritmo con el bombo se tapa con la mano el parche derecho y se golpea el izquierdo, y *porro paliteao*, porque el bombo hace una pausa, llamada la *bozá*, durante la cual se golpea el borde del mismo con los dos palitos, cosa que da lugar a una variación rítmica que permite cierta improvisación y apertura. El porro tapao, según Fals, nació en las sabanas de Bolívar y Sucre a mediados del siglo XIX, en tanto que el porro paliteao nació en el Sinú a comienzos del siglo XX. Y ambos desconocen el papel de la *corraleja* en la difusión y permanencia de la banda de viento por requerir de un formato capaz de hacerse sentir en medio del estrépito, de un volumen sonoro que no podía obtenerse con los conjuntos de gaita[24]. Además el libro de Alzate es una verdadera monografía de San Pelayo en tanto conecta el oficio de músico con la totalidad de la vida social, y la obra de Fals presenta un impresionante volumen de información, no siempre bien organizada, sobre la cultura regional y la música popular.

Mas recientemente aparecieron trabajos más específicos como *Con bombos y platillos*, del licenciado William Fortich Díaz[25], notable por su riqueza de datos e intuiciones sobre el porro pelayero y ritmos afines organizados a través de su labor como investigador y también como promotor del Festival del Porro de San Pelayo. Una investigación sobre danzas y coreografía del porro, con la idea de salvar lo tradicional, quedó condensada en *El fandango sinuano*, de los licenciados Margarita Cantero y Carlos Díaz[26], con información recogida directamente de viejos bailadores de San Pelayo. Finalmente, es justo reconocer los méritos del folclorista del porro, Guillermo Valencia Salgado, "Compae Goyo", con más de 50 años dedicados a la cultura popular de Córdoba[27] y también los de su maestro, el pedagogo francés Jaime Exbrayat quien, en más de medio siglo como educador en Montería, fue el autor de *Cantares de vaquería*, primera recolección de materiales relacionados con la cultura popular del Sinú[28].

Estrechamente conectada con el porro, pero también con su expresión propia, la música de las sabanas de Bolívar y Sucre y los Montes de María tienen menos libros en su haber pero no por ello menos aplausos y méritos. *Pola Berté*, del arquitecto Manuel Huertas Vergara[29], es una bien escrita investigación histórica sobre una legendaria fandanguera de Sincelejo donde también se avanzan elementos relacionados con la música sabanera de acordeón y, en general, con la música popular de las sabanas de Bolívar y Sucre. Alberto Hinestroza Llanos, periodista del interior de paso por la Costa, es el autor de *Andrés Landero: mis memorias*, *Recuerdos de los Gaiteros de San Jacinto* y *Pacho Rada: remembranzas de una historia* (30), trabajos periodísticos que aportan información para futuras investigaciones.

Procesos urbanos y temas sueltos

Los procesos urbanos de la música costeña están menos estudiados siendo los más interesantes, tal vez por sus complejidades metodológicas que requieren de investigaciones competitivas difíciles de montar en la Costa Caribe. Con todo hay importantes avances por este camino provenientes de investigadores no costeños. *Sin clave y bongó no hay son*, de Fabio Betancur Alvarez[31], una de las más rigurosas investigaciones sobre música popular en nuestro medio, se concentra en las relaciones musicales entre Cuba y Colombia. Introduce una necesaria pero muy corta reflexión sobre las raíces intelectuales del afrocubanismo y su relación con la música popular; señala la obra del cubano Fernando Ortiz como uno de los componentes metodológicos del análisis de la música del Caribe y destaca el tema del nacionalismo como básico en este contexto. Mención aparte merece *Música, raza*

y nación[32] de Peter Wade, de la Universidad de Manchester, el mejor libro que se haya escrito sobre música costeña: es un trabajo que mantiene una ambientacion intelectual muy contemporánea al interesarse por el hibridismo cultural en contextos de globalización creciente. Sus elementos conceptuales implican un análisis de la identidad nacional vista a través de la música costeña cruzándola con los conceptos de homogeneidad, heterogeneidad, transformación, apropiación, nacionalismo, transnacionalismo, raza, género, sexualidad y danza. Además, con la implicación señalada por Gustavo Bell Lemus en su prólogo a la obra: "no existe la identidad cultural entendida como una forma definida de una vez por todas desde siempre y para siempre; lo que existe es una identidad cultural redefinida constantemente en función de la dinámica de los procesos sociales"[33]. Cuestiona los localismos manejados por casi todos los trabajos anteriores, insiste en el proceso nacional de la música costeña al destacar el considerable aporte no costeño y, en este sentido, se puede decir que la verdadera discusión académica comienza con sus hipótesis desafiantes de una costeñidad parroquiana. Otra investigación penetrante está contenida en *Diez juglares en su patio*, de los periodistas Jorge García Usta y Alberto Salcedo Ramos[34], colección de crónicas sobre los juglares costeños más representativos, unas excelentes y otras simplemente buenas, pero todas muy sugestivas: la conexión entre el decimero y la modernidad, la visión introspectiva del juglar moribundo en la ciudad y lejos del pueblo, la vida cotidiana del gaitero y muchos más.

No hay que olvidar, en este momento, las observaciones de Fals Borda en *Campesinos de los Andes*[35] sobre un crucial aunque poco estudiado cambio cultural en los pueblos montañosos del interior colombiano: ritmos costeños que desplazan a los de montaña por obra de las campañas políticas y los medios de comunicación. El tema desafía prejuicios y localismos, y esto explicaría parcialmente la poca atención que han merecido, pero está en el centro de la reflexión contemporánea.

Por otra parte un cundiboyacense, quien lo creyera, escribió el primer libro conocido sobre Cartagena: *La música en Cartagena de Indias* de Luis Antonio Escobar[36], una serie de cuadros históricos que van desde la música religiosa de tiempos coloniales hasta el presente, y no todo tan superficial como podría suponerse en una visión a vuelo de pájaro, donde se destaca una interesante comparación entre La Habana y Cartagena y todo ello atravesado por el ostensible amor del autor hacia su objeto de estudio. Posteriormente el cartagenero Enrique Muñoz publicó *Adolfo Mejía: la musicalía de Cartagena*[37], una colección de ensayos y crónicas que recogen información sobre la vida y obra de Mejía, músico erudito muy respetado y músico popular muy popular, y sobre la vida musical de la ciudad.

Finalmente los periodistas culturales, conscientes de coyunturas y noticias, han logrado publicar libros de valor diverso sobre los procesos urbanos de la música costeña. Tal vez el primero de éstos fue *Personajes y episodios de la canción popular*, de Alvaro Ruiz Hernández[38], una colección de crónicas de farándula aparecidas originalmente en *Diario del Caribe* que se refieren a sucesos ocurridos a músicos famosos, costeños o no. Su contenido defrauda al lector que busca inspiración o información pero, aún así, presta un servicio relativo que amerita su consulta. *Lucho Bermúdez: maestro de maestros*, de José Arteaga[39], sobre uno de los músicos más queridos de todos los colombianos, es un trabajo de divulgación que tiene el mérito de agrupar información dispersa y el defecto de hacerlo con métodos de trabajo no profesionales; y *Tertulias musicales del Caribe colombiano* vol. 1, compilación de Mariano Candela[40], es una recopilación de discusiones sobre la vida y obra de destacados músicos costeños que constituye una valiosa fuente de información para los investigadores del futuro. Ismael A. Correa Díaz Granados, folclorista y hacendado, publicó *Música y bailes populares de Ciénaga Magdalena*[41], una colección de recuerdos sobre esta importante comarca. Y con su libro *Guillermo Buitrago: cantor del pueblo para todos los tiempos* [42] el agricultor cienaguero Edgar Caballero Elías aportó una valiosa fuente de historia local, de música popular y del juglar cienaguero, quien unificó a Colombia como nadie antes ni nadie después.

Coda

Si algo claro queda en todo lo anterior es que el tema de la música popular despierta en el Caribe colombiano un interés extraordinario no sólo en el mundo académico sino también a nivel de masas; se trata del tema de investigación más importante en términos cuantitativos que puede

mostrar la región. También queda claro que este interés se ha concretado en un buen número de perspectivas sugestivas. Por supuesto se nota, salvo los casos de investigadores académicos como Wade, Posada y Betancur, la escasa recepción de teorías sociológicas, antropológicas, filosóficas e históricas adecuadas para la interpretación de fenómenos socioculturales como la música popular, además del virtual desconocimiento de obras latinoamericanas indispensables como las de Fernando Ortiz, Gilberto Freyre, Gonzalo Aguirre Beltrán y Darcy Ribeiro y, en este sentido, se puede decir que la investigación de la música popular en el Caribe colombiano apenas comienza en serio.

Hay en el horizonte la expectativa de nuevos trabajos que prometen animar una discusión de por sí animada: el sociólogo costeño Adolfo González Henríquez está comprometido en una investigación sobre música costeña e identidad nacional, más regional que la de Peter Wade pero igual de globalizada. Como libro próximo a salir está un caso ejemplar: el del veterinario Jesús Zapata Obregón sobre historia de la música en Mompox. Se trata de una investigación que duró años y años recogiendo información muy difícil de obtener si no se vive en el sitio, y generalmente sin otra perspectiva que el amor al arte. Finalmente, está la tesis de doctorado, próxima a publicarse en francés, del musicólogo barranquillero Guillermo Carbó sobre la tambora de la depresión momposina y las riberas del Magdalena.

Notas:

(La investigación de base que sirvió para la elaboración de este ensayo forma parte de un trabajo de mayor extensión que contó con financiación de Colciencias y la Universidad Nacional de Colombia.)

1. Zamudio G., Daniel, *El folklore musical en Colombia: Textos sobre Música y Folklore*, Vol. 1 (Hjalmar De Greiff & David Feferbaum, comp.), Bogotá: Colcultura, 1978, pp. 415-418 (subrayados en el original).
2. Seeger Anthony & Louise S. Spear (comp.), *Early Field Recordings*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1987, pp. 29-31.
3. Gilard, Jacques, "Surgimiento y recuperación de una contracultura en la Colombia contemporánea", *Huellas* 18 (1986): pp. 41-46.
4. De Lima, Emirto, *Folklore colombiano*, Barranquilla, 1942.
5. Rangel Pava, Gnecco, *Aires guamalenses*, Bogotá: Editorial Kelly, 1948.
6. Ribeiro, Darcy, *Las Américas y la Civilización*, La Habana: Casa de las Américas, 1992, pp. 68-70, 163-173.
7. García Márquez, Gabriel, *Obra periodística* 1. Textos costeños. (Jacques Gilard, comp.), Santa Fe de Bogotá: Editorial Norma, 1997. En notas periodísticas posteriores García Márquez ha mantenido, con algunos cambios, las características generales anotadas aquí.
8. Abadía Morales, Guillermo, *Compendio general de folklore colombiano*, Bogota: Imprenta Nacional, 1970.
9. List, George, *Música y poesía en un pueblo colombiano*, Santa Fe de Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1994.
10. Araujo de Molina, Consuelo, *Vallenatología*, Bogotá: Editorial Tercer Mundo, 1973.
11. Araujo Noguera, Consuelo, *Rafael Escalona, el hombre y el mito*, Bogotá: Planeta Colombiana Editorial, 1988.
12. Gutiérrez Hinojosa, Tomás Darío, *Cultura vallenata: teoría, origen y pruebas*, Santa Fe de Bogotá: Plaza y Janés Editores, 1992.
13. Quiroz Otero, Ciro, *Vallenato, hombre y canto*, Bogotá: Icaro Editores, 1983.
14. Llerena Villalobos, Rito, *Memoria cultural en el vallenato*, Medellín: Universidad de Antioquia, 1985.
15. Posada, Consuelo, *Canción vallenata y tradición oral*, Medellín: Universidad de Antioquia, 1986. Jacques Gilard hizo una interesante reseña de este libro en *Huellas* 22 (1988): pp. 57-60.
16. Gilard, Jacques, *Crescencio ou Don Toba? Fausses questiones et vrai responses sur le vallenato*, *Caravelle* 48 (1987): pp. 69-80; *Surgimiento y recuperación de una contracultura en la Colombia contemporánea*, *Huellas* 18 (1986): pp. 41-46; *Vallenato ¿cuál tradición narrativa?*, *Huellas* 19 (1987): pp. 59-67; *Veinte y cuarenta años de algo peor que la soledad*, París: Centre Culturel Colombien, 1989.

17. Salcedo, Crescencio, *Mi vida* (Jorge Villegas & Hernando Grisales, eds.), Medellín, Ediciones Hombre Nuevo, 1976.
18. Rada, Francisco, *Historia de un pueblo acordeonero*, Barranquilla: Editorial Mejoras, 1979.
19. Vergara, Jose Manuel, *Alejo Durán*, Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1981.
20. Sobre el ladinismo: Adolfo González Henríquez, *El Caribe colombiano: historia, tierra y mundo*, Cultura y Globalización (Jesús Martin-Barbero, Fabio López de la Roche y Jaime Eduardo Jaramillo, eds.), Santa Fe de Bogotá: Centro de Estudios Sociales- Universidad Nacional de Colombia, 1999, pp. 340-361; Gabriel Restrepo, *La esfinge del ladino, Arte y Cultura Democrática*, Santa Fe de Bogotá" Instituto para el Desarrollo de la Democracia Luis Carlos Galán, pp. 157-248; Emilio Yunis Turbay, *¿Por qué somos así?*, Bogota: Editorial Temis, 2003.
21. Esto debería apoyarse en estudios comparativos de carácter musicológico o etnomusicológico, prácticamente inexistentes. Entre los pocos ensayos dignos de mención: Guillermo Carbó, *Al ritmo de... tambora-tambora*, *Huellas* 39 (1993): pp. 27-58; María Eugenia Londoño, *Introducción al vallenato como fenómeno musical*, Rito Llerena Villalobos, Memoria cultural en el vallenato, Medellín: Universidad de Antioquia, 1985, pp. 125-134. Esto aparte del libro de List ya mencionado.
22. Mestra Osorio, Arminio & Albio Martínez Simanca, *Alejandro Durán: su vida y su música*, Santa Fe de Bogotá: Domus Libri, 1999.
23. Fals Borda, Orlando, *Historia Doble de la Costa*, Tomo II: *El Presidente Nieto*, Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1981; y Tomo IV: *Retorno a la Tierra*, Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1986.
24. Alzate, Alberto, *El músico de banda*, Bogotá: Editorial América Latina, 1980.
25. Entrevista con la niña Pablita Hernández (de más de 100 años), San Pelayo, 1985.
26. Fortich Díaz, William, *Con bombos y platillos*, Montería: Domus Libri, 1994.
27. Cantero Pérez, Margarita Escocia & Carlos Enrique Díaz, *El fandango sinuano*, Montería, 1988.
28. Valencia Salgado, Guillermo, *Córdoba: su gente su folclor*, Montería: Publicaciones Casa de la Cultura, 1987.
29. Exbrayat, Jaime, *Cantares de vaquería*, Medellín: Editorial Bedout, 1959. También hay páginas con materiales sobre cultura popular en su *Historia de Montería*, Montería: Imprenta Departamental, 1971.
30. Huertas Vergara, Manuel, *Pola Berté*, Sincelejo: Junta Regional de Cultura de Sucre, 1989.
31. Hinestroza Llanos, Alberto, *Andrés Landero: mis memorias*; *Recuerdos de los Gaiteros de San Jacinto*, editados ambos por San Jacinto Editores, 1989; *Pacho Rada: remembranzas de una historia* (sin fecha y sin pie de imprenta).
32. Betancur Alvarez, Fabio, *Sin clave y bongó no hay son*, Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1993.
33. Wade, Peter, *Música, raza y nación*, Bogota: Vicepresidencia de la Republica – Departamento Nacional de Planeación, 2002.
34. Bell Lemus, Gustavo, "Prológo", Peter Wade, *Música, raza y nación*, Bogota: Vicepresidencia de la República – Departamento Nacional de Planeación, 2002, p. xi.
35. García Usta, Jorge & Alberto Salcedo Ramos, *Diez juglares en su patio*, Santa Fe de Bogotá: Ecoe Ediciones, 1994.
36. Escobar, Luis Antonio, *La música en Cartagena de Indias*, Bogotá, 1985.
37. Muñoz Vélez, Enrique Luis, *Adolfo Mejia: la musicalía de Cartagena*, Cartagena: Instituto Distrital de Recreación, Cultura y Deporte, 1994.
38. Fals Borda, Orlando, *Campesinos de los Andes*, Bogotá: Punta de Lanza, 1978, pp. 222-229.
39. Ruiz Hernández, Alvaro, *Personajes y episodios de la canción popular*, Barranquilla: Luz Negra Ediciones, 1983.
40. Arteaga, José, *Lucho Bermúdez: maestro de maestros*, Santa Fe de Bogotá: Intermedio Editores, 1991.
41. *Tertulias musicales del Caribe colombiano*, (Mariano Candela, comp.), Barranquilla: Fondo de Publicaciones de la Universidad del Atlántico, 1998.
42. Correa Díaz Granados, Ismael, *Música y bailes populares de Ciénaga Magdalena*, Medellín: Editorial Lealon, 1994.
43. Caballero Elías, Edgar, *Guillermo Buitrago: cantor del pueblo para todos los tiempos*, Medellín: Discos Fuentes, 1999.