

Juan Sebastián Ochoa Escobar - Carolina Santamaría-Delgado

Universidad de Antioquia

Ponencia presentada al XV Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, rama Latinoamérica, celebrado en Valparaíso (Chile) del 7 al 10 de septiembre de 2022.

Título: Una propuesta alternativa a la narrativa histórica convencional de las músicas del Caribe colombiano.

Introducción¹

¿De dónde viene la cumbia? ¿Cuál es su origen? ¿Tiene raíces africanas o se trata de una música indígena? Preguntas de este tipo aparecen reiterativamente en la esfera pública colombiana, pero también son frecuentes entre las muchas comunidades cumbieras que hay desde el sur de Estados Unidos hasta la Patagonia. Aunque el contenido de las respuestas puede variar dependiendo de quién intente resolver la incógnita, la mayoría de las veces se acude al sentido común. Desde los años sesenta circula el argumento de que la cumbia tiene un origen triétnico; la narración oficial señala que la cumbia es uno de los pocos resultados amables que tuvo el violento choque entre culturas de América, Europa y África en el crisol del Caribe colombiano.

La vigencia que aún siguen teniendo estas preguntas, y la correspondiente dificultad en responderlas de manera adecuada, pone de presente que, a pesar del innegable peso que este discurso tiene en el país, aún son escasas las investigaciones de corte histórico que intentan reconstruir de manera rigurosa la tradición inventada de la cumbia, un término etéreo que en realidad envuelve a una enorme diversidad de géneros musicales y expresiones artísticas. No es de extrañar, por tanto, que el antropólogo británico Peter Wade diga que más que historias, lo que abunda en Colombia son los mitos de origen de la cumbia, el porro y el vallenato.

En el proceso de intentar desenmarañar algunas de las tramas de la historia de las músicas populares en Colombia, con lo primero que hay que lidiar es con el hecho de que las preguntas han estado mal formuladas. Al indagar por los orígenes, se presume la existencia de diferentes

¹ La presente ponencia retoma parte de un capítulo de libro próximo a publicar titulado “Aires de la tierra. Imaginarios sonoros de la nación en América Latina”, editado por Gérard Borrás y Julio Mendivil para la editorial Silex, Madrid.

linajes que se encuentran, se consolidan y reproducen, transmitiendo una especie de ADN musical que supuestamente se puede rastrear a través del análisis riguroso de las obras. Se trata de una forma de concebir una expresión cultural a partir de las lógicas de clasificación taxonómica de los seres vivos que se inauguró en la botánica en el siglo XVIII, y que pervive en la divulgación científica sobre el funcionamiento de la genética. Pero, además, después de preguntarse por la cumbia como si fuera una semilla que germina, se pretende encontrar rastros evolutivos para ver cómo se ha transformado en el tiempo, como si las músicas tropicales colombianas fueran especies que luchan unas con otras por sobrevivir dentro de un nicho ecológico. La lógica darwiniana es evidente en relatos diacrónicos, en los que primero aparecen unos formatos instrumentales que supuestamente evolucionan para dar paso al surgimiento de otros. Según esa concepción, hay al menos cuatro etapas en la evolución de la música tropical colombiana: primero existieron los conjuntos de flautas, tambores y voces -como los de bullerengue, tambora, gaitas largas, flauta de millo y son de negro-; en una segunda etapa surgieron las bandas de viento sabaneras -en las que, supuestamente, los clarinetes retomaron las melodías que originalmente tocaban las gaitas largas-; en la tercera etapa aparecieron las orquestas de salón con sofisticados arreglos orquestales influenciados por las Big band norteamericanas, como los de Lucho Bermúdez y Pacho Galán; y en la cuarta etapa, se establecieron los conjuntos de música tropical, entre los que se destacaron grupos como Los Corraleros de Majagual, Los Hispanos y Los Graduados.

Dejando de lado la interesante controversia sobre la pertinencia que tiene el uso de modelos biológicos para entender unas transformaciones en la producción simbólica, el principal problema que tienen este tipo de construcciones narrativas es que están sustentadas en una concepción teleológica enfocada en mostrar un avance histórico lineal. En el fondo subyace un discurso civilizatorio y modernizante que pretende demostrar una evolución en la que se parte de tradiciones orales, artesanales y rurales, asociadas a comunidades negras e indígenas, que con el tiempo “progresan” para crear expresiones letradas, sofisticadas y urbanas que están asociadas al ideal del mestizaje, una idealización que termina siendo útil a la metáfora de la cumbia como una imaginada “síntesis musical de la nación colombiana”. El encomiable afán de folcloristas como Delia Zapata Olivella, quien con sus reflexiones sobre la cumbia buscó construir un relato histórico que sustentara la cohesión social de la nación y que reconociera la contribución de los afrocolombianos en ese proceso, se cristalizó en la invención de una tradición que sienta sus fundamentos en aproximaciones clasistas y racistas a las expresiones artísticas, y que por lo

demás, carece de suficiente soporte documental. Se trata de un caso típico de la invención de una tradición que se inscribe como mito fundacional de la nación, un mecanismo ampliamente descrito por Eric Hobsbawm en la década de 1980, y que, entre otras consecuencias, impide concebir la emergencia de cosas nuevas, de formas de expresión que no necesariamente se derivan de aquellas que existieron en el pasado. Las músicas, como todas las otras manifestaciones culturales, conviven y se retroalimentan unas con otras de manera constante, cambios que resultan inconcebibles – o que se estiman indeseables – desde una aproximación a la historia que se enfoca exclusivamente en apuntalar las bases de la identidad y de los orígenes.

Hasta aquí se ha propuesto una lectura crítica de los mecanismos epistemológicos subyacentes a los intentos que se han hecho por explicar el surgimiento y desarrollo de estas expresiones musicales, pero este es apenas un primer paso en el camino para encontrar nuevas rutas de indagación. Si las preguntas por el *origen* y la *evolución* no han sido las adecuadas, entonces ¿cómo plantear preguntas que sí resulten procedentes? ¿Cómo se puede hacer una historia de las músicas tropicales colombianas? En esta ponencia pretendemos ofrecer una posible salida a ese dilema a partir de un ejercicio de reconstrucción de la historia social de algunas prácticas musicales en la región Caribe colombiana. En ese orden de ideas, las preguntas a formular serían, por ejemplo, en qué grupos sociales y en qué contextos se interpretaban ciertos tipos de música, si entre esos espacios había o no una circulación de los mismos intérpretes o de los instrumentos, dónde estaban localizados esos espacios, y quiénes podían o no acceder a ellos.

Para realizar este primer esbozo de una historia social de las músicas tropicales colombianas usaremos una hipótesis de partida, y es que, más que repertorios o expresiones artísticas que se han sucedido en el tiempo o que se han derivado unas de las otras, existe una simultaneidad en las prácticas que está marcada por la separación de espacios físicos y simbólicos. Dicho en otras palabras, la interpretación y creación de músicas de tambores, de bandas, de orquestas de salón y de conjuntos pueden ser prácticas coetáneas que han circulado en diferentes espacios sociales debido a la existencia de barreras de raza y de clase. En este primer intento por reconstruir la historia social de la música tropical intentaremos demostrar que, en lugar de una sucesión de formatos instrumentales que han ido evolucionando con el tiempo, hay una superposición temporal de unas prácticas musicales que, si bien ha permitido algunos entrecruzamientos, supone también la existencia de unas líneas de separación que aún hoy siguen marginalizando las músicas de flautas, tambores y voces como expresiones tradicionales racializadas.

En el cuadro que veremos a continuación usaremos las categorías de “músicas intramuros” y “músicas extramuros” para poner de relieve las luchas de poder inscritas en la inaudibilidad de aquellas prácticas musicales que, ya fuera metafórica o físicamente, estaban marginalizadas, más allá de los muros de la ciudad. En Cartagena, la expresión extramuros ha señalado por cientos de años aquellas actividades que ocurren fuera del límite de las fortificaciones españolas. La ciudad amurallada representa, por tanto, un baluarte de la civilización en medio de la barbarie y una manifestación concreta del poder simbólico ejercido por la ciudad letrada frente a las culturas orales, ya sean estas indígenas, afrodescendientes o simplemente campesinas. Realizamos un seguimiento a lo que dicen las fuentes sobre las músicas extramuros y luego sobre las músicas intramuros, para después hacer un contraste entre ambos tipos de música y finalmente cerrar el texto con algunas conclusiones.

Flautas, tambores y voces (extramuros)	Bandas, orquestas y conjuntos (intramuros)
Entornos rurales	Cascos urbanos
Marginalizadas y de carácter comunitario	Contextos oficiales hegemónicos (eventos públicos, Semana Santa, eventos políticos, fiestas de gamonales)
Informal	Formal (músicos pagos, relación con la industria del entretenimiento –radio, industria discográfica, hoteles, clubes y burdeles)
Racializados (negros e indígenas)	Ideal de mestizaje
Tradicción oral	Tradicción oral-escrita

Instrumentación de fabricación artesanal y local	Instrumentación de fabricación industrial e importada
Diferentes lógicas de afinación y de recursos armónicos.	Afinación y armonías predominantemente europeas
Formas abiertas con predominio responsorial y repetitivo.	Formas semi-abiertas y cerradas.
Ontología delgada	Ontología media y gruesa

Conclusiones

A lo largo de este texto hemos intentado demostrar la debilidad de los discursos que buscan construir la historia de las músicas tropicales colombianas sobre la idea de la mezcla racial y la supuesta evolución de unos formatos instrumentales. Tales formas de entender la historia no solo descansan sobre una romantización del mestizaje, sino que ocultan unas formas de discriminación que separan ciertas prácticas musicales no solo en términos del espacio, sino también del tiempo, marcando las músicas de flautas, tambores y voces como expresiones del pasado y de menor valor. Creemos que el presente intento de construir una historia social de las prácticas musicales puede contribuir a cuestionar esa forma de acercarse a las músicas del Caribe colombiano. Para esto, es indispensable dejar de lado las preguntas por los supuestos orígenes, que no han resultado fructíferas.

Más allá de lo políticamente incorrecto que puede resultar para los estándares actuales, quisiéramos resaltar que un discurso histórico que indica que unas músicas se derivaron de otras es una simplificación que no permite ver más allá. La renuencia a considerar las prácticas musicales como coetáneas impide entender los posibles cruces y retroalimentaciones entre unas y otras a lo largo de la historia. Solo cuando el observador se hace consciente de la coexistencia de estas manifestaciones es cuando deja de ser sorprendente encontrar, por ejemplo, que una pieza compuesta originalmente para una orquesta de salón esté incluida en el repertorio de un conjunto de flautas, tambores y voces, o que un son cubano reaparezca como música tradicional de

“tambora” en el Caribe colombiano (como el caso de la canción Rosa, interpretada por Magín Díaz).

Considerar las músicas intramuros y extramuros como tradiciones diferentes explica por qué el lenguaje usado por la gran mayoría de la música tropical producida por la industria discográfica y del entretenimiento se relaciona muy poco con las músicas de flautas, tambores y voces. Por esta razón, es incorrecto afirmar, por ejemplo, que Lucho Bermúdez “vistió de frac” la cumbia de gaitas largas, puesto que ambas manifestaciones usan lenguajes musicales diferentes. Una aseveración de este tipo, centrada en la exaltación discursiva de unos cuantos héroes culturales, no solo pasa por alto las evidencias históricas, sino que también omite una rica historia de intercambios musicales entre formatos, a la vez que encubre y alimenta la marginalización de numerosos músicos rurales.