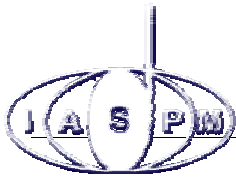


La cumbia colombiana: análisis de un fenómeno musical y socio-cultural

Introducción: la *música costeña y ribereña*

La *música costeña*, es decir de "la costa" por antonomasia (la costa atlántica colombiana) y *riberaña*, es decir del valle de los ríos que desembocan allí (Magdalena, Sinú y Cesar), es el resultado del largo proceso de fusión de tres elementos etnoculturales identificados como *negro, blanco e indígena*. *Cumbia, gaita, porro y puya* son los cuatro "ritmos" principales, géneros musicales para danza que componen el repertorio de *cañamilleros* (tocadores de flauta *caña de millo*, llamados también *milleros*), *gaiteros*, (tocadores de flautas derechas llamadas *gaitas*), *acordeoneros* (tocadores de *acordeón*) y *tamboreros* (tocadores de tambores llamados: *tambor alegre, tambor llamador*).

Hoy en día, estos cuatro ritmos aparecen en el repertorio de casi todas las formaciones instrumentales. Anteriormente, sin embargo, se denominada *gaita*, al ritmo tocado por el *conjunto de gaitas* para acompañar el baile mientras que el término *cumbia* se usaba para designar la música de danza propuesta por el *conjunto de cumbia* (List 1994:134). El *porro* y la *puya* son en cambio, *ritmos* provenientes del repertorio de las antiguas *taboras* (agrupación de sólo canto y percusiones), que pasaron después a hacer parte del repertorio de los *conjuntos* y sucesivamente de las *bandas de viento*.



Las hipótesis sobre sus orígenes

La *cumbia* es originaria de la parte alta del valle del río Magdalena y tiene su epicentro en la ciudad de El Banco (Magdalena), donde desde 1976, se celebra el *Festival de la Cumbia*. Posteriormente, su centro de difusión se trasladó a la ciudad porteña de Barranquilla, situada en la desembocadura del río Magdalena, donde se desarrolla cada año el célebre carnaval. Según el histórico colombiano Orlando Fals Borda (1986:132), la *cumbia* encuentra sus propias raíces en las culturas de las sabanas y del Sinú, y al parecer, posee algunas peculiaridades derivadas de las culturas negras y mestizas de la depresión momposina, especialmente de la zona entre El Banco y Plato.

La etimología del vocabolo *cumbia* es muy controvertido. Fernando Ortíz (1985:182-3) y Manuel Zapata Olivella (1962:189), citando la Academia Española, sostienen que el término tiene orígenes *bantu* y deriva de *cumbé*, ritmo y danza de la zona di Batà (Mbata), en Guinea Ecuatorial. Carlos Esteban Deive (1974:19) confirma la misma hipótesis sosteniendo que la palabra *Cumbancha* deriva de la voz *nkumba*, que quiere decir ombligo, dicho término para los negros cubanos originarios del Congo sería un sinónimo de *vacunao*, el "golpe de frente" de la *yuka*, danza profana de carácter erótico en que la pelvis del hombre se estrella con el de su compañera, simbolizando así su unión carnal.

Es curioso anotar, además, que entre las primera transcripciones para instrumentos de cuerda de danzas afroamericanas realizadas en el Nuevo Mundo, aparecen dos manuscritos mejicanos, uno, fechado aproximadamente 1650 y el otro 1720, el primero de los cuales incluye un *portorrico de los Negros*, el segundo un *zarambeque* y un *cumbees* con un subtítulo que dice «Canciones en dialecto de Guinea» (Stevenson 1968: 501).

Las formaciones instrumentales

La *cumbia* colombiana, que en su forma auténtica es exclusivamente instrumental (la *cumbia cantada* es una adaptación reciente en la que el canto de cuartetos se alterna

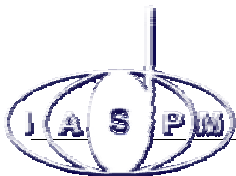
a la melodía de la flauta *caña de millo* o de la pareja de flautas *gaitas*), es ejecutada y seguida tradicionalmente por el *conjunto de caña de millo* o *cumbiamba*¹ constituido a su vez por una flauta transversa, la *caña de millo* y el *tambor alegre*, *tambor llamador*, *tambora* y el sonajero *guache*.

El *conjunto de cumbia* es una ulterior evolución o metamorfosis del originario *ensemble* de la *tambora*, del que constituye el arquetipo. Desde el punto de vista organológico, de hecho, nace al sumar una flauta transversa (*caña de millo*) a las percusiones que componían antiguamente (y también hoy en día) la *tambora* (*tambor alegre*, *tambor llamador* y, en algunos casos, *tambora*).

La *flauta de millo* o *caña de millo* (en jerga llamada *millo*, *pito* o *pito atravesao*) es una flauta transversa obtenida de una caña de millo o de lata (*Bactris minor*) o de *carrizo* (bambú), abierta en las dos extremidades, de 30 cm. de larga y 1,5 cm de diámetro, con cuatro foros y una lengüeta en proximidad de la embocadura, obtenida de la corteza, dotada de una cuerda que es sostenida con los dientes para modular el sonido y producir el efecto vibrado. La técnica ejecutiva implica la inmisión y la emisión de aire mediante respiración cíclica y el sonido que se consigue es agudo y nasal.

El origen de este instrumento es controvertido: según la perspectiva africanista de George List (1987:106) es una versión codificada del *bobiyel*, del *bounkam* y del *kamko*, flautas de caña de millo de las regiones sudánicas africanas (Burkina Faso, Ghana, Dahomey e Ciad), mientras, según el indigenista Guillermo Abadía Morales (1991:55), es una copia exacta de la flauta *massi* de los indios Guajiros (Wayùu) de la península de la Guajira, constituido por una caña de millo dotada de 4 o 5 foros. Lo que queda de manifiesto es que el millo (*Panicum miliaceum*) es una gramínea originaria de Asia, que se difundió posteriormente en Africa y en Europa y sólo sucesivamente en América y que excluye una utilización del instrumento homónimo en la época precolombina.

¹ El significado del término *cumbiamba* es controvertido; «la *cumbiamba*, originalmente, no es la *cumbia* como baile, sino el lugar donde se baila la *cumbia*» (D. Zapata 1962:190); «*cumbia* es el apócope de *cumbiamba*» (Abadía M. 1983:201).



La praxis de ejecución

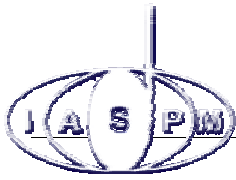
La *cumbia* es en tiempo simple binario (2/2 o 2/4) y está caracterizada por la acentuación en contratiempo. La *cumbia* comienza siempre con un salto ascendente realizado por el *millero*. Enseguida entra la *tambora* –que alterna el *paloteo* (percusión) sobre el tronco del tambor con los golpes sobre las membranas – después el *llamador* y el *alegre* (*tambor mayor*).

El *llamador* tiene una función de base, siguiendo una pulsación regular en contratiempo al unísono con el *guacho* que es sacudido hacia lo alto en los tiempos débiles y hacia abajo en los fuertes, subrayando la escansión rítmica binaria y acentuando el *off beat*. El *tambor alegre* tiene una función improvisadora, durante la pieza ejecuta un módulo rítmico de base con breves variaciones al final de la frase.

El ritmo presenta intervalos de *revuelos*, es decir de intervenciones rítmicas virtuosas extemporáneas, permitidas a todos los instrumentos menos que al llamador (cuya función es la de mantener una pulsación constante), con la finalidad de llevar el ritmo al clímax, desarrollando así la misma función incitante de los *gritos*.

La difusión radiofónica

Los mass-media han tenido, a partir de los años Treinta, un papel determinante en la difusión de estilos, géneros y repertorios musicales tradicionales de la costa caribe, aceptando su transformación. Las emisoras de radio de Barranquilla, Cartagena y Santa Marta han contribuido notablemente a la difusión de la música costeña y han influido en la transformación de la estética musical de las clases acomodadas y medio-altas de la sociedad urbana colombiana y también en la valorización de ciertas expresiones de cultura popular que la misma sociedad rural considera dignas o indignas, significativas o insignificantes, altas o bajas, según como sean evaluadas por los media. La antropóloga Gloria Triana retoma el testimonio de Aurelio Fernández, *cañamillero* de Botón de Leiva (Bolívar), cuyos padres hostilizaban su voluntad de aprender a tocar la *flauta de millero*: un día, en que la radio transmitió un tema de un *conjunto de millero* su opinión cambió



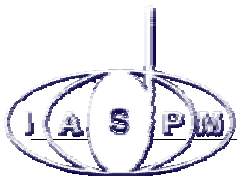
radicalmente y por lo contrario lo estimularon a proseguir ya que el instrumento podía estar "de moda" (Triana 1987:80).

En este sentido, el radio ha revestido un papel decisivo en la salvaguardia de las tradiciones musicales de la región. El descubrimiento o el re-descubrimiento del folklore local ha tenido como efecto el despertar de prácticas musicales ya casi extinguidas, funcionando como estímulo, incentivándolas y valorizándolas. Para las clases populares se ha tratado tal vez de una toma de conciencia sobre el hecho que su música, legitimada por la emisión radiofónica (expresión de la clase cultural dominante), tal vez es digna de ser tomada en cuenta como una forma de arte, sin ningún complejo de inferioridad respecto a otras expresiones musicales.

Fundamental, en este proceso, ha sido la producción discográfica local, en particular, el papel desempeñado por la primera marca discográfica colombiana, *Discos Fuentes*, fundada por el ingeniero Antonio Fuentes en 1934 en Cartagena (hoy en día en Medellín). Fuentes fue también el promotor de la primera estación de radio en Cartagena que en los años Cuarenta, transmitía con regularidad el repertorio propuesto por la Orquesta Emisora Fuentes de Cartagena.

La cumbia como símbolo de la identidad nacional

El proceso de "blanqueamiento" de las culturas nacionales latinoamericanas, con tendencia a la eliminación u ocultación de los elementos negro-africanos (fenómeno presente en Latinoamérica durante todo el siglo XX) ha tenido un impacto no secundario en la legitimación de estilos y géneros musicales tradicionales de la costa. En esta proyección de "local" a "nacional" se erigen como símbolo principalmente representativo de la cultura nacional-popular colombiana las danzas criollas y mestizas andinas. En Colombia, el *pasillo* primero y el *bambuco* después, asumen el papel de danza nacional (Bermudez 1992:63-4). De echo, la *cumbia* es el ritmo-danza más representativo no sólo del folklore costeño sino del folklore colombiano: por muchos de los Colombianos – sobretodo en el exterior – se vuelve un simbolo de identidad cultural y de unidad nacional a prescindir de la origen regional, del estatu social o de la pertenencia etnica, mano a

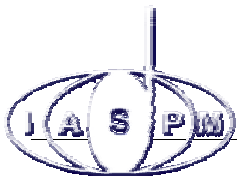


mano que crece su resonancia a nivel internacional. Sin embargo, no obstante su extraordinaria difusión en el mundo, la *cumbia* no se considera la danza nacional colombiana, lo es más bien oficialmente el *bambuco*, expresión de la cultura criolla y mestiza del altiplano andino, con epicentro en la capital Santafé de Bogotá.

La *cumbia*, llevando en su interior una fuerte huella africana, fue reinterpretada en forma estilizada por las grandes orquestas de los años Cuarenta y Cincuenta para hacerla más accesible (estéticamente) y más aceptable (socialmente) a la clase media, en el interior del país y para promover su difusión a nivel internacional (Wade 1997). La masificación y el consumismo han modificado estilísticamente la *cumbia* para adaptarla al gusto de la emergente clase media urbana, dotándola de un arreglo orquestal y transformándola así en *baile de salón*. En esta evolución-transformación, el clarinete - usado ya por las bandas populares sabaneras - ha reemplazado los aerófonos tradicionales (la *caña de millo* y la *gaita*). Así resulta, de hecho, más versátil, más adecuado a los arreglos orquestales (al sistema tonal) y al canto, lo mismo que dotado de una técnica ejecutiva más simple respecto a las flautas tradicionales. También los tambores tradicionales son eclipsados por las percusiones afrocubanas (*congas*, *timbales*, *bongó*).

Compositores y directores de orquesta como Lucho Bermúdez y Pacho Galán, han dirigido su atención a la tradición etno-folklórica local para darle a los temas tradicionales una forma estilizada y un estilo orquestal a mitad de camino entre el jazz estilo big band de Benny Goodman, el *mambo* de las orquestas de Perez Prado y Xavier Cugat, entonces en pleno furor, y el *porro* de las bandas pueblerinas (llamadas también *papayeras*). Otras pequeñas orquestas, como la de Pedro Laza y sus Pelayeros escogieron una interpretación del *porro* más cercana al estilo rural *sabanero* de las bandas populares.

Aún hoy en día, muchos Colombianos identifican frecuentemente la *cumbia*, la *gaita* y el *porro* con las composiciones originales de compositores semi-cultos y directores de orquesta de esa época. Dicha identificación se originó en los años Cincuenta, cuando el clarinetista Lucho Bermúdez (originario de la ciudad del Carmen de Bolívar) grabó el



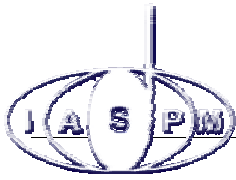
tema *Danza Negra*,² una *cumbia* orquestal interpretada por la cantante Matilde Díaz: la canción tuvo un éxito tal, que la gente comenzó a identificarla con "la" *cumbia* colombiana por excelencia (cosa, por otra parte afirmada por el texto de la canción).

Es sorprendente notar la enorme distancia que separa los dos fenómenos musicales que llevan el mismo nombre de *cumbia*: es suficiente por ejemplo, comparar *La Pollera Colorá* de Wilson Choperena, considerada la *cumbia* "nacional-popular" por excelencia, con una *cumbia* "tradicional" cualquiera de los Cañamilleros di Mahates, Botón de Leyva o El Banco.

La *cumbia*, de fenómeno local (propio de la cultura *costeña*) se vuelve pues un fenómeno nacional (colombiano *tout-court*), pero es útil aclarar que es la *cumbia* "orquestada" -o mejor, las composiciones originales inspiradas al ritmo de *cumbia*- las que se vuelven representativas de la cultura popular colombiana y no la *cumbia* 'étnica' (es decir, *costeña*).

En un artículo aparecido en la revista *Ethnomusicology*, Deborah Pacini Hernández evidencia cómo el fenómeno de comercialización de la *cumbia* la ha transformado tanto que ya no constituye un signo de la identidad *costeña*: "Otros músicos y grupos colombianos, reconociendo el potencial económico, han seguido grabando *cumbias* producidas exclusivamente para la exportación en América Central y a otras naciones andinas. Indudablemente, estas *cumbias* fueron transformadas para adaptarse al gusto de las poblaciones con tradiciones estéticas muy diferentes respecto a aquellas de fuerte huella africana de la cultura *costeña* de la que se origina. Además, estas *cumbias* 'made-for-export' perdieron completamente la complejidad rítmica de su predecesora, la *cumbia costeña*. Como resultado, estas *cumbias* eran categóricamente rechazadas por los *costeños*, que las definían *cumbias del interior* o también, despectivamente, *cumbias gallegas*" (1992:292).

² Incluido en el LP *San Fernando y otros éxitos inolvidables de Lucho Bermúdez y Matilde Díaz* (Sonolux LP 12-267).



La comercialización

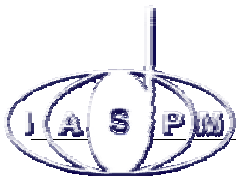
En los años Setenta, el panorama musical colombiano fue transformado con la irrupción de la *salsa*, que encontró un terreno fértil en la zona de Cali (considerada la capital colombiana de la *salsa*), donde se originaron los grupos de Fruko y Sus Tesos y Grupo Niche. La *cumbia*, en su forma modernizada en estilo *salsa*, entra a hacer parte, lo mismo que otros géneros musicales afro-caribes (*merengue* dominicano, *bomba* puertorriqueña, etc.), del repertorio de las orquestas de *salsa* formadas por una sección rítmica (piano, bajo, *congas*, *bongó*, *timbales*, *claves*, *güiro*, *maracas*) e una sección de vientos (trompetas, trombones, saxófonos).

En los años Ochenta, la *cumbia* tuvo una notable resonancia en Norte América en forma 'salsera' gracias al cantante colombiano Joe Arroyo (ex-Grupo Niche) y en Europa bajo forma di *chucuchucu* con la canción *La Colegiala* adoptada como *jingle* para un espacio publicitario de una conocida marca de café. Sin embargo, es sobretodo con Totó La Momposina (alias Sonia Bazanta) que la *música costeña* y *ribereña* traspasa las fronteras nacionales, gracias al festival itinerante WOMAD y la producción discográfica del sello REAL WORLD de Peter Gabriel.

Vallenato versus cumbia

En los últimos años, el *vallenato*, de ser expresión folklórica local ha pasado a ser música popular de masa, sobrepasando la *cumbia*. Un primer y fuerte impulso hacia la popularización a nivel nacional le fue conferido por el ex presidente de la república de Colombia Alfonso López Michelsen, gobernador del Cesar y principal inspirador del *Festival de la Leyenda Vallenata* (1967), junto con Cosuelo Araújo y Rafael Escalona. El *vallenato*, de género *populachero* pasó a ser *popular*, de música perteneciente a una zona limitada de la Colombia nororiental pasó a ser música nacional, pero sobretodo cambió de status haciendo un salto social de los ambientes más pobres a la burguesía medio-alta (Triana 1987:93).

El renacimiento del *vallenato* se da a comienzos de los años Noventa con el cantante y actor colombiano Carlos Vives quien, después de haber interpretado en la

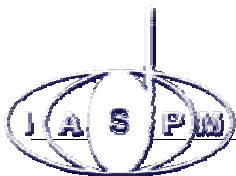


televisión una telenovela sobre la vida de Rafael Escalona (compositor de *canciones vallenatas* a quien se deben las primeras grabaciones disqueras de *vallenato*), comienza la carrera de cantante convirtiéndose en una estrella del rock-vallenato. Aún inspirándose a los "clásicos" del *vallenato*, Carlos Vives pasó de un estilo moderno a su música por lo que se refiere a los arreglos y a la instrumentación entrando así en la corriente de las nuevas tendencias entre *salsa* y *world music*, con la intención de integrar lo viejo con lo nuevo, el pasado con el presente, el folk con el rock, obteniendo así el consenso de las nuevas y de las viejas generaciones.

Conclusiones

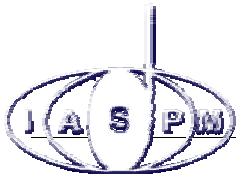
La *cumbia* es la expresión musical más representativa de la cultura popular de la costa atlántica colombiana. La *cumbia*, originaria del valle del río Magdalena, entre El Banco y Mompo, se transformó en las últimas décadas de fenómeno estrictamente local (*costeño*) a símbolo de la identidad nacional (colombiana). Papel desempeñado hoy en día por el *vallenato*.

A partir de los años Cincuenta, la *cumbia*, hasta entonces excluida del circuito cultural y comercial nacional, perteneciente a los sectores más humildes de la población de *la costa*, fue "descubierta" por la industria disquera (Discos Fuentes) que le dio un fuerte impulso a su difusión a nivel nacional e internacional. Con el proceso de comercialización y la consecuente transformación morfológica, organológica y estilística para acercarla a la música de moda en esa época (el estilo orquestal de Pérez Prado y Xavier Cugat), la *cumbia* adquirió características diferentes de su forma auténtica originaria y se convirtió en una expresión cultural "transversal" de todo el pueblo colombiano sin distinciones étnicas, sociales o regionales y "transnacional", que sale de las fronteras del país que le dio origen.



Bibliografía

- Abadia Morales, Guillermo.
1983. *Compendio general de folklore colombiano*. Biblioteca Banco Popular, Bogotá.
1991. *Instrumentos musicales. Folklore colombiano*. Biblioteca Banco Popular, Bogotá.
- Alvarenga, Oneyda.
1947. *Música popular brasileña*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Bermúdez, Egberto.
1992. "Música, identidad y creatividad en las culturas afro-americanas: El caso de Colombia", *América Negra*. Expedición Humana, n. 3, Jun., pp. 57-68.
- Cassidy, Frederic & Le Page, Robert.
1980. *Dictionary of Jamaican English*, Cambridge University Press (ed. or. 1967).
- Deive, Carlos Esteban.
1974. "Glosario de afronegrismos en la toponimia y español hablado de Santo Domingo", in *Boletín del Museo del Hombre Dominicano*, n.5, pp.17-42.
- Del Castillo Mathieu, Nicolás.
1982. *Esclavos negros en Cartagena y sus aportes léxicos*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá.
- Fals Borda, Orlando.
1986. *Historia Doble de la Costa: Resistencia en el San Jorge* (III), Carlos Valencia Editores, Bogotá.
1986. *Historia doble de la costa. Retorno a la tierra* (IV), Carlos Valencia Editores, Bogotá.
- Friedemann, Nina S. de.
1984. "El carnaval rural en el río Magdalena", *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol.XI, n.1, pp.38-46.
- González Henríquez, Adolfo.
1989. "Calidad en la vida musical en la radio barranquillera", *Música, Casa de las Américas*, n.117, pp.21-35.
- List, George.
1973. "El conjunto de gaitas de Colombia: la herencia de tres culturas", *Revista Musical Chilena*, año XXVII, n.123-124, pp.43-54.
1987. "La caña de millo", *A Contratiempo*, n.2, pp.101-109 (trad. parz. da *Music in A Colombian Village*).
1994. *Música y Poesía en un pueblo colombiano*. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Bogotá, (título original: *Música and Poetry in a Colombian Village: A Tricultural Heritage*, Indiana University, Bloomington, 1983).
- Mukuna, Kazadi wa
1979. *Contribuição Bantu na Música Brasileira*, Global Editora, São Paulo.
- Ortíz, Fernando.
1985. *Nuevo catauro de cubanismos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana.
- Pérez Fernández, Rolando Antonio.
1986. *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, De. Casa de las Américas, Cuba.



Stevenson, Robert

1968. "The Afro-American Musical Legacy to 1800" in *The Musical Quarterly*, ott., p.501.

Towles, Joseph A.

1993. "Nkumbi Initiation: Ritual and Structure among the Mbo of Zaire", *Annales des Sciences Humaines*, vol.137, Tervuren, Belgium: Musée Royale de l'Afrique Centrale.

Triana, Gloria.

1987. "El litoral caribe", in *Música tradicional y popular colombiana*, Procultura, Bogotá.

Wade, Peter.

1997. *Gente negra, nación mestiza: dinámicas de las identidades raciales en Colombia*. Siglo del Hombre Editores, Ediciones Uniandes, Santa Fe de Bogotá.

Zapata Olivella, Delia.

1962. "La cumbia", *Revista Colombiana de Folclor*, vol.III, n.7, (2°ep.), pp.189-200.

This manuscript is not to be quoted or excerpted for any reason.