

La música del río Magdalena en el Carnaval de Barranquilla

LA CUMBIA DEL RÍO MAGDALENA

*El legado de los mayores, matriz y arquetipo de ritmos y
fusiones de América*

Me contaron los abuelos que, en aquellos tiempos, los hombres y las mujeres que laboraban diariamente para subsistir, se inspiraban no solo en la tarde que iba muriéndose en el río, ni solo en la hermosa primavera que lo esperaba en su cabaña, sino también en los oficios que contribuían a brindarles su sustento. Por eso, era natural que la cumbia, rito natural que prestaba su voz a la flauta de millo, entonase bellas canciones que hablaban de los sueños y angustias del pueblo costeño.

Ya lo había advertido José Barros cuando cantaba a los oficios en ‘El vaquero’, que cantaba una tonada; ‘El minero’, que buscaba ilusiones y solo encontraba quimeras en el oscuro socavón, o ‘El pescador’, que esperaba la subienda de bocachicos astutos en un río que prodigaba su “maná ribereño”, cumpliendo su designio milenario con precisión. Lo mismo ocurría con la inmortal ‘Piragua’, cuyos “doce bogas color majagua”, no eran otros que los herederos de aquellos héroes zambos encargados de los bongós que ascendían llevando los sueños de los inmigrantes desde las Barrancas hasta Honda y de ahí a Santafé.

Por eso cuando el maestro Juventino Ojito quiso condensar en un disco compacto la cumbia del río Magdalena, acudió a estudiar la temática de las labores y los amores presentes en las cumbias ganadoras en diversas versiones del Festival de la Cumbia de El Banco, certamente promovido por Barros, el más grande compositor oriundo de la Región Caribe colombiana.

El sueño acariciado durante 13 años por el músico polonuevero Juventino Ojito, de volver a vestir la cumbia de gala y devolverle su voz para mostrar ante el mundo su grandeza, empezó a adquirir concreción con el concurso de sus amigos, esa constelación de músicos que, con persistencia rayana en la tozudez, continuaban en la dura pero grata tarea de demostrar que la cumbia colombiana era superior a la mediocridad que había decretado su extinción. Ojito, heredero del legado del maestro de Polonuevo, Julio Ojito, siempre dio muestras de su compromiso irrenunciable con nuestros aires, pero con la gramática musical extraída de la Academia, como lo demostró con sus arreglos dispensados a Juan Piña y Joe Arroyo en las épocas más brillantes de estos ídolos.

Nombres como Carlos Piña con saxo y clarinete, Chelito de Castro con su acordeón, Milton Salcedo con el piano, Mayté Montero con la gaita y Pedro Ramayá Beltrán con la flauta de millo, hicieron marco esplendoroso a las composiciones interpretadas por el grupo Son Mocaná y por vocalistas como Checo Acosta, Chabuco, Edwin Gómez, Gabriel Rumba Romero, Juan Piña, José Luis Navarro y José David Arcila.

Hay que decir que este trabajo musical de Juventino Ojito, que inicia con el tema ‘Llora pescador’, debió ser realizado en varios momentos a lo largo de trece años, primero en la voz y la flauta de Pedro Ramayá Beltrán, y posteriormente en la interpretación alterna de Checo Acosta. Pero la intermitencia del trabajo, que para otra persona hubiese sido un obstáculo insalvable, para Ojito representó un reto cada vez mayor para obtener el producto que quería. Es así como Juventino debió recrear el

primer tema, ya que su compositor original, oriundo de Altos de Rosario, se perdió en la ardiente geografía de nuestra costa. La reconstrucción orquestal mostró un arreglo ambicioso donde intervino Chelito de Castro, quien le imprimió rasgos del acordeón bajero de San Jacinto, como bien lo hiciera Andrés Landero.

Destaca Juventino que ese número revela un rasgo común en todas las cumbias de la región pocabuyana, que se convierten en lamentos, ya que tienen implícito ese sentido social derivado del momento depresivo que afrontan estas gentes, que “no tienen fortuna, solo su atarraya”.

A diferencia del tema anterior, donde se conjuga el sufrimiento causado por la pobreza que se ensaña sobre los anónimos hombres del campo, el compositor banqueño Armando Piscioti aporta una cumbia que transpira optimismo, alegría y esperanza, anhelo ferviente de los colombianos. Se trata de ‘Viva la vida’, que logró el segundo puesto en el Festival de la Cumbia de 2002. Grabado también en varios momentos, cuenta con vocalistas como Chabuco (José Darío Martínez), Verónica Vanegas, esposa de Juventino; José Luis Navarro y José Arcila. Esta cumbia es una plegaria al infinito para que el amor inunde a cada colombiano... que sueña morir de viejo sin provocar llanto ni luto. Como todos los costeños laboriosos y pacíficos, Piscioti anhela que callen los cañones y que el amor haga nido en los sentimientos. El tema ‘Viva la vida’ es una demostración de que la cumbia sigue siendo una protagonista de estirpe, superior a los quejidos repetitivos de un romanticismo lleno de lugares comunes.

Una de las fiestas de raigambre hispana, que muy temprano se vinculó al proceso de aculturación impuesto por los españoles en la Costa Caribe, especialmente en Cartagena y toda la avenida fluvial del Magdalena, es la celebración dedicada a la Virgen de la Candelaria, el 2 de febrero, que es casi un anticipo al Carnaval. Durante estos días existía cierta laxitud para con los esclavos y la servidumbre, a quienes se per-

mitía disfrutar de los regocijos religiosos con todo un aire pagano, como lo hacían sus amos en bailes de primera, segunda y tercera categoría. La Virgen de la Candelaria es la patrona de El Banco, y esto lo pregona el compositor Humberto Pesciotti. Ojito confía la vocalización al cumbiambero mayor oriundo de Sabanagrande, Gabriel Romero, quien en compañía de Luis F. Artuz convoca a los bailadores a que avancen con sus cortejos a la pareja.

Uno de los artistas ligados a Juventino Ojito que plasma su voz en este disco es Juan Piña, pionero de una generación que lideró la interpretación orquestal del porro y la cumbia, primero con los Hermanos Martelo y después con su propia banda, La Revelación. Piña ha sido el adalid de la lucha contra la corriente de los insensibles programadores de radio quienes han desaparecido al porro y la música orquestal costeña y han declarado la defunción de nuestros ritmos autóctonos, desconociendo la gran calidad de intérpretes, compositores y arreglistas de la comarca. Es el caso del tema ‘El cañamillero’, original del maestro Indalecio Rangel, también con arreglos de Juventino, que es un homenaje al instrumento primigenio de la cumbia, ligado al universo telúrico del hombre del río. En esa misma recreación del paisaje discurre otra canción del maestro Rangel, que evoca los ‘Pájaros del monte’, canto que describe el susurrar que se escucha en el día y la noche y que entonan las coloridas aves canoras que acompañan diariamente la faena del campesino.

Uno de los fenómenos sociológicos propios del desarraigo es el que se denomina parábola del retorno, que invita a recomenzar la vida, como el ave fénix, en la tierra de los ancestros y en el *Ethos* que nos identifica. Es el caso del tema ‘Se va a quedar’, que es quizás el anverso de ‘El Viejo Miguel’, del maestro Adolfo Pacheco. Esta vez, el compositor Guillermo Puello Alcocer invita a volver a la tierra de la que se vieron forzados a marchar miles de campesinos desplazados. Por ello escribió ‘Se va a quedar’, cuya vocalización fue confiada al clarinetista y saxofonista Car-

los Piña, renuente a cantar, quizás desde cuando con la orquesta de su padre Juan Piña y sus muchachos grabaran con sus voces infantiles la cumbia 'Abran rueda'. Juventino tardó 5 años para convencer a Carlos Piña de que abandonara transitoriamente su instrumento para cantar. No obstante el sabor natural y campesino que transpira Carlos, hace que este tema del retorno a la tierra –calzando abarcas nuevas, sombrero vueltiao y tabaco para mascar– tenga un sabor terrígeno, solo comprensible en la voz de este sanmarquero genial.

Uno de los temas surgidos en los pliegues ardientes de El Banco fue el que compuso el folclorista Mariano Caro, en honor de una bailarina de cumbia de esa localidad a quien llama 'La Estrella', cuya desaparición el pueblo llora. La cumbiambera adquiere inmortalidad al conjuro de la mágica luna caribeña que le insufla nueva vida en cada festival. El número es vocalizado por el cantante barranquillero Edwin Gómez, a quien llaman 'El Fantasma'. Su presencia en este disco es una expresión clara de que todos somos río en esta tierra bendita. Edwin Gómez fue aquel apóstol que acompañó con amor y devoción a Joe Arroyo en su doloroso e inevitable eclipse final. Bien interpretado en compañía de Fausto Ojito, la estrella sigue brillando en el firmamento musical del Caribe.

Como epílogo venturoso a esta imponente muestra de la cumbia en la orquestación exigente de Juventino Ojito y sus amigos, Gabriel Rumba Romero interpreta un tema que le viene muy bien a su estilo y tesitura vocal. Es el número 'Identidad', original del compositor Everley García, el cual parece concebido para el cantante de Sabanagrande, puesto que este se identifica ante el mundo como 'El Cumbiambero Mayor de Colombia' y es el mensajero insigne que demuestra al mundo que de la cumbia, en su matriz original, han surgido los demás aires de la Costa.

El disco interpretado por Romero tiene el particular sello que transmite su intérprete, quien –siguiendo al compositor que es García– nos recuerda que la cumbia es la verdadera herencia musical de la raza en

la Costa Caribe, ya que es un asunto de piel que se respira y brota por nuestros poros en cada festividad. La interpretación que Juventino logra en la voz de Gabriel Romero y de los distintos cantantes que lo acompañaron en este proyecto –el cual cuenta con casi doscientos temas más, extraídos del Festival banquero– demuestra que existe gran vitalidad musical en los exponentes insignes de una forma especial de hacer latir el corazón a través de varias voces y un instrumental. Indiscutible que en este trabajo musical, la cumbia *ha recuperado su voz perdida en las horas locas de las fiestas, que han mutilado su esencia y que la han convertido en forma irresponsable en un millo que invita al desorden y no a una expresión cultural*. Para finalizar, debo agregar que la curaduría de estos temas fue realizada por los compositores Martín Madera y Arlington Pardo, en compañía del investigador musical Mariano Candela, celosos guardianes de la heredad cumbiambera.

NUESTRA CUMBIA COLOMBIANA

Luego de la efusividad carnavalera cuando las polleras se mueven y la cumbia vuelve a sonar en todas las esquinas barranquilleras, nos parece justo y necesario conocer algunas opiniones sobre la Reina indiscutida del Carnaval de Barranquilla: la cumbia.

En primer lugar leamos al profesor Gerardo Pombo, autor del libro *Kumbia-Legado Cultural de los Indígenas del Caribe Colombiano*.

Siempre me llamó la atención que cuando escuchaba una cumbia algo autóctona, veía allí un ambiente indígena, tal vez sería por el toque de las gaitas, ese lamento que lleva la gaita en si, entonces me puse a investigar y dure doce años leyendo, visitando los diferentes festivales de cumbia y los de música indígena en la Sierra Nevada de Santa Marta.

Comencé a empaparme de la vida de los indígenas con las narraciones de los primeros cronistas de la Conquista y de la Colonia. Para mi sorpresa encontré en muchos de ellos relacionado el ritual de los indígenas

que era basado en la organología que presenta la cumbia actual. Ya está demostrado que los indígenas nuestros tenían tambores, no tambores de cuña, sino un tambor cilíndrico de parche pega'o. La gaita cabeza e' cera también aparece reseñada por los primeros cronistas, y ya se ha demostrado que la flauta traversa también es prehispánica. En el Museo Antropológico de la Universidad del Valle, ellos estudiaron un yacimiento indígena que encontraron en las calles de la ciudad de Cali, las flautas traversas, y analizaron con carbono-14 radioactivo y el resultado fue de que eran aproximadamente de 1212, es decir prehispánicas, y no como han dicho muchos autores que la flauta de millo no es indígena. Eso es jaque mate. Se decía que era africana. Claro que esa flauta traversa era de hueso, no era de millo.

Estudié también las diferentes culturas indígenas desde Alaska hasta la Patagonía. Y encontré que hay un lexema indígena que es común a todas esas culturas que tiene que ver con canto y música: el lexema kum que está presente en la palabra cumbia. Encuentro también que el lexema bía significa bueno. De allí que la cumbia es un canto bueno de los indígenas a sus dioses. Todo esto es producto de las investigaciones y no especulaciones. En todas las páginas de mi libro cito a un autor. Fueron casi doscientos autores que tuve que leer en los doce años de investigación. Además del trabajo de campo, visitando festivales de música indígena y los de cumbia.

Luego de leer la argumentación indigenista del profesor Pombo, veamos lo que dijo en su intervención el Dr. Jaime Camargo Franco en el Primer Encuentro de Investigadores de Música Afrocaribe celebrado durante los días 11 y 12 de mayo del 2002.

Estoy inscrito en el equipo, llamémoslo así, de los que entendemos y defendemos la cumbia como un ritmo de origen fundamentalmente africano; hay otros cuyos enfoques respeto, con maestros como José Barros a la cabeza, que hablan y defienden el indigenismo de la cumbia La cumbia es un tema polémico, donde hay mucha tela que cortar. La entiendo como

un ritmo. En la cumbia, el ritmo está fundamentalmente centrado en los tambores, que son demostradamente africanos y que constituyen una batería organológica de tres clases de tambores: el tambor alegre, que es la hembra que hace florituras, el llamador, es el que va encasillando el ritmo, y la tambora.

La cumbia, que es el ritmo madre de casi todos los ritmos de nuestra costa caribeña, pervive, sobrevive y no desaparecerá así no más, porque mientras haya un “glóbulo rojo negro” circulando en nuestra sangre de caribeño colombiano, la cumbia pervivirá al sonido de un tambor que excite sus neuronas musicales ritmáticas sedientas de un trago de ron.

A esta vieja polémica sobre los orígenes cumbiamberos hay que añadirle un debate mucho más vital como es el relacionado con su supervivencia folclórica y todo lo relacionado con sus transformaciones comerciales que incluye adaptaciones a diferentes formatos orquestales como las jazz bands de los años cincuenta, los combos tropicales de los sesenta, los grupos de acordeón de las sabanas, la penetración del término en otros lares, la experimentación jazzística y aún las deformaciones del ritmo original como la llamada tecno-cumbia.

La música vernácula hace parte del acervo cultural de la comunidad y ella no puede permanecer estática. Como lo han comprendido los jóvenes músicos colombianos. Ellos, partiendo de la tradición, han evolucionado y transformado la original cumbia con sonidos urbanos más acordes con los nuevos tiempos. Leamos lo que nos dijo Carlos Vives hace algunos años.

La cumbia es el blues nuestro; nace en el Magdalena que es nuestro Missisipi. Lo bacano de la cumbia es que conecta todo, porque la cumbia está en el Caribe, pero en su origen, conecta también el Caribe con los Andes.. Ya te entendí. Yo solo sé que soy un pelaò de Santa Marta. Mi rock. El mío.

El poder de la cumbia, por su misma naturaleza, es una tragedia tan grande como la esclavitud de dos culturas, la negra y la india. Nació una vaina maravillosa que se llama cumbia y que conecta a toda esa esencia que vivió ese destino en el Caribe y en América..

La cumbia tiene en Sudamérica una industria más pobre, pero más grande. Me van a matar con eso que te estoy diciendo; no es nada de ir en contra del vallenato, lo que pasa es que yo sé que el vallenato es hijo de la cumbia, que no es diferente. Se hace mucha cumbia pero muy mal, inspirada en la Sonora Dinamita, lo que llamamos despectivamente como chucuchucu, la manera como ellos interpretaron la cumbia allá.

Importantes defensores de la cumbia coinciden en señalar que a pesar de estar herida por la falta de difusión en los medios radiales y televisivos, ella sigue viva y reinando en la gran fiesta del Caribe colombiano: el Carnaval de Barranquilla. Al respecto dice la folclorista y educadora María del Carmen Meléndez, directora de la Academia Palma Africana y autora del libro *Didáctica del Folclor Caribe*.

La cumbia es el aire folclórico que nos identifica al pueblo colombiano. La cumbia es un aire colombiano. Entonces ese aire colombiano fue, en un momento histórico, interpretado por destacadas agrupaciones internacionales; lo que vemos hoy es que a nivel internacional y local ha perdido bastante proyección y vigencia. Aquí cuando llega el mes de noviembre, empezamos a escuchar cumbias hasta el martes de carnaval, después de esa temporada desaparece del panorama radial. Mucha gente se avergüenza porque queremos tener algunos elementos autóctonos dentro de nuestra cotidianidad, cosa que no debiera ser así, pero no olvidemos que vivimos en un mundo avasallado por la interconexión de los medios, donde las culturas pequeñas como la nuestra, tienden a ser atomizadas y los medios de comunicación masiva no le dan importancia a los aires autóctonos.

El Carnaval de Barranquilla a través del tiempo se ha constituido más

que un hecho popular, en un hecho folclórico. Esa manera y esa forma interpretativa, casi a las carreras pero con el movimiento en las caderas (me ha salido en verso), hace parte de una forma de interpretar la cumbia en el Carnaval.

La cumbia es un ritmo que tiene su cuna a orillas del río. Nace en la Costa Caribe colombiana, pero ha trascendido, como ningún otro, las geografías americanas. Su riqueza melódica y cadencia seductora ha sido su principal elemento de atracción para jóvenes músicos barranquilleros como Tato Marengo y Humberto Pernett.

La cumbia, en mi propuesta artística y personal, representa lo mejor que yo sé hacer y lo que he hecho siempre que es las músicas tradicionales de la Costa Caribe colombiana y todo eso, lo encierro en la cumbia. La cumbia para mi es un género musical, no solo un ritmo y una danza, algo que cobija todas las expresiones culturales de la Costa. La cumbia es la bandera musical que llevo desde que salí de Colombia, es mi carta de presentación y es gracias a la cumbia que he logrado lo poco que he conseguido artísticamente llevándola a escenarios internacionales a distintos países; siempre presento algo tradicional que conozco y que me siento orgullosa de presentar. Si me encuentro con un puertorriqueño no voy a hablar de bomba o plena, si es con un cubano no voy a hablar de rumba, sino de cumbia y así con cualquier músico. (Tato Marengo)

En Barranquilla tenemos como el más representativo exponente del folclor caribe electrónico al joven Humberto Pernett, nacido y criado en un ambiente musical. Basta con señalar que su casa es la sede permanente del Cipote Garabato, una de las danzas más representativas del Carnaval de Barranquilla.

Mis instrumentos son sintetizadores, samplers y tengo bancos de tambores que uso de acuerdo a lo que mi interior me indica. Mi música es autóctona porque soy de aquí y por lo tanto la música es de acá. Siempre

va a existir el tecnicismo cuando entran instrumentos nuevos y todo lo demás; de esa manera el folclor se amplía. No es que cambie, surgen nuevas corrientes, nuevas tendencias... Ya no vivimos en el campo, vivimos en la ciudad. Estamos acostumbrados al ruido, al computador, pero seguimos siendo los mismos... buscamos nuevos recursos de expresión. Nuestra música está explotando otra vez. (Humberto Pernet)

La cumbia tradicional sigue viva en decenas de festivales ribereños y sobre todo en los Carnavales de Barranquilla; igualmente existe un movimiento urbano nacional alrededor de la cumbia con grupos como Frente Cumbiero, Puerto Candelaria, Bomba Estéreo y todo eso que se denomina Nueva Música Colombiana.

La cumbia sigue siendo nuestro estandarte musical y continúa alegrando el espíritu colombiano.

LA TAMBORA Y LAS VOCES DEL RÍO MAGDALENA

Uno de los aspectos más seductores del Carnaval de Barranquilla es su predominio rítmico concebido para el baile. Con música del río se inicia el período de goce más largo de Colombia, el ocho de diciembre y con tambora finaliza el martes, con la muerte de Joselito, nuestra magna fiesta.

La música de Carnaval ha sido objeto de la atención de diversidad de estudiosos, entre los que se cuentan a menudo investigadores culturales, eruditos discográficos, todos identificados por un gran afecto a los regocijos del dios Momo. No obstante, muchos de los trabajos alusivos al tema, entre los que se encuentran ensayos y artículos periodísticos, han sido predominantemente descriptivos. Se ha realizado el más riguroso inventario y el escrutinio exigente de coleccionistas y especialistas discográficos al punto que hoy podemos conocer los temas de moda de los últimos cincuenta o sesenta años de carnestolendas y redoblando esfuerzos podríamos recabar información del siglo, pero poco se ha avanzado en el examen semiológico y de contexto de los temas.

No obstante los encomiables esfuerzos de los especialistas que han llegado a brindar a nuestra memoria las apetencias de la evocación musical de cada fiesta, los estudios de los aires y ritmos de carnaval adolecen de las mismas falencias metodológicas de los estudios sobre folclor y es que nos hemos quedado en los balances y clasificaciones de la música y danzas de las regiones, su instrumental, sus atuendos y sus reglas de expresión corporal y no hemos podido superar los enfoques del maestro Abadía Morales y los indelebles aportes descriptivos de nuestro Aquiles Escalante o Delia Zapata Olivella.

La actual generación de investigadores seguimos bebiendo en las fuentes de los pioneros, pero no hemos aportado elementos que den cuenta de los factores sociológicos profundos y la hermenéutica propia de nuestras actitudes hacia la música carnestoléndica que tienen explicaciones históricas y geográficas: El río Magdalena se convierte entonces en actor perenne de nuestras fiestas.

Por ello, uno de los campos hacia donde debe dirigirse nuestra atención es indudablemente hacia la música del Río Grande de la Magdalena, el Río amigo por excelencia, que ha generado el hombre hicotéa, bien caracterizado socioantropológicamente por Orlando Fals Borda y recreado culturalmente por diversos estudiosos entre ellos Edgar Rey Sinning, Aníbal Noguera y David Ernesto Peñas Galindo, entre otros. El venero inextinguible de inspiración musical del Carnaval tiene que ver con la gente que habita ese vivaz entorno a la gran arteria por donde se movió el encuentro racial de europeos, indígenas y negros con sus respectivos equipajes culturales.

Desde el tiempo de la Colonia las bogas se desplazaban a través del río. En principio los malibúes, por su pericia en la navegación fueron pronto exterminados por los encomenderos españoles, quienes dieron paso a la explotación inmisericorde de los esclavos africanos. Muy pronto los bogas fueron negros y se mezclaron con las indígenas solitarias

para configurar el zambaje que es el sello propio de las gentes humildes que sufrieron la embestida de la boga del Magdalena. Las cantadoras del río, que se quejan y se ríen de su realidad a través de coplas octosílabas y décimas, son resultado de dos razas explotadas pero no vencidas, que expresan sus aportes y costumbres articulados por el instrumento bimembranófono de la tambora como eje percutivo de enlace.

Regiones alledañas al río y la depresión momposina como Tamalameque, Barranco de Loba, San Martín, Altos del Rosario, se expresan a través de la tambora como bien lo demuestra el maestro Guillermo Carbó Ronderos, con sus trabajos de investigación *Tambora I* y *Tambora II*. La tambora que se toca con baquetas y se acompaña por otros instrumentos de percusión tales como el currulao que corresponde al tambor alegre y con las palmas de la comunidad. La tambora está unida estrechamente al baile cantado y es tan decisiva que no solo presta su nombre a la fiesta en sí, sino también a la agrupación que interpreta esta música, conformada por un coro que actúa a la usanza africana en tanto sus miembros responden en una estructura de antífona religiosa. Al instrumento central se ha unido el guache y las maracas. Destaca Carbó, el carácter religioso de esta música, hecho que puede interpretarse en el marco de las licencias que los españoles concedían a sus súbditos en las celebraciones patronales, la más vigorosa y explosiva de las cuales era el Carnaval, pero igual importancia tenían las fiestas de la Candelaria de Cartagena bien descritas por el general Joaquín Posada Gutiérrez ó de San Sebastián el 20 de enero.

Los bailes de tambora tienen las siguientes modalidades: tambora golpeada, alegre y redoblada, y varían según su adscripción a algunas zonas del país pocabuyano. Una de las exponentes de la tambora alegre es Venancia Barriosnuevo; por su parte la tambora redoblada es característica de San Martín de Loba. Hay otras danzas como el berroche que se baila en espiral, donde existe una gran libertad percutiva y danzaria. Obviamente el baile del río que más presencia logra en el Carnaval de

Barranquilla es el chandé que se diferencia de los demás según Car-bó, *En la pulsación ternaria y surge de la necesidad de sus ejecutantes de desplazarse de un lugar a otro en el pueblo, movimiento que no permite interpretar ritmos binarios*. Por ello es ligero y rápido y se adapta a los desfiles como la Batalla de Flores y la Gran Parada. Los ritmos de tambora han obtenido la aceptación masiva de los carnavaleros y han descollado internacionalmente en las interpretaciones de Totó la Momposina y Petrona Martínez.

Por esta razón los trabajos del maestro Car-bó, resultado de ocho años de investigación, han sido publicados en Francia, y los cantos se han dado a conocer en toda su frescura, espontaneidad y desinhibición. La historia de la tambora es la de los abruptos encuentros raciales operados en la Costa Caribe colombiana y son elocuentes muestras para reescribir la historia de las contribuciones étnicas a nuestra cultura, que no se caracterizan por su discurrir apacible, ni por la tolerancia que hoy borra todas las fronteras históricamente levantadas aún en las fiestas, sino que plantea un nuevo problema y es descubrir en las entrelíneas de los cantos de trabajo y vaquería de hombres y mujeres del río que al ser protesta y burla contra los patronos y contra todo tipo de autoridad, fue propicio para ser utilizado en el tinglado permisivo del Carnaval y le ha dado la pincelada de humor negro tan necesaria en esta celebración.

No estamos solo ante un hecho folclórico sino ante un síntoma político y social de siglos de exclusión, que en forma transitoria y efímera se pone en escena en medio de la permisividad del Carnaval y después es confinado al olvido.

Por el río bajó la música de los excluidos, de los rocheleros, de aquella masa de libres de todos los colores que fueron mencionados en el censo de 1778 que ha sido recientemente cuestionado por Alfonso Múnera en varias de sus obras, entre ellas *Fronteras Imaginadas*, en la que plantea que los españoles del siglo XVIII realizaron un ejercicio de crio-

llización y mestizaje para hacer invisibles la raza negra, la indígena y los zambos del río, y hablar solo de una población libre aludiendo a aquella población dispersa en toda la geografía de la Costa Caribe que el virrey Amar y Borbón calificaba temeroso como la “Masa informe que a todo lo bueno se opone”.

Como lo plantea Múnera, existió un interés por parte de las élites nacionales situadas en los altiplanos, de “blanquear” expresamente la sociedad excluyendo a otras razas, que por este artificio tenían que ser incorporadas para expresarse en el horizonte trazado por los dirigentes de las ciudades moldeadas a la usanza europea y norteamericana.

Cuando en los testimonios de prensa de mediados del siglo XIX, encontramos la obsesión por el orden en el Carnaval y la descripción de los bailes de salón de primera, segunda y tercera categoría, encontramos una estratificación que venía ya de las otras fiestas religiosas. Las bandas interpretaban música clásica, polkas, mazurcas y vales en las celebraciones, y los negros, mulatos e indígenas tenían que adaptarse a lo que se consideraba musicalmente apto para el baile. Los disfraces tenían motivos europeos y venecianos y se confeccionaban con magnificencia por parte de los acaudalados que habían concebido el Carnaval de acuerdo a su cultura. La música que provenía del río y de las áreas rurales estaba generalmente confinada a la calle que desde entonces se convirtió en el escenario fundamental.

El hecho de que el Carnaval de Barranquilla se nutra de lo raizal tiene que ver con la dinámica de los pueblos comprometidos en la magna fiesta. Si bien la celebración es de origen religioso europeo, la apertura hacia la laxitud de las conductas, la permisividad y la tolerancia que permitieron desde el origen, la interacción transitoria de las razas es una muestra de un proceso político de inclusión-exclusión que elimina las barreras durante el episodio festivo, para nuevamente imponer restricciones raciales y sociales después del miércoles de ceniza.

Ensayando una nueva opción metodológica, el Carnaval es un escenario durante el cual los excluidos durante el año olvidan su trágica cotidianidad para entregarse al goce con sentido teatral clásico de comedia que culmina con la muerte de Joselito. Por ello nuestra insistencia en lo raizal que acude al llamador, la flauta de millo, la tambora, el alegre y el pechiche, nos indican que la buena música del río y la provincia, es el hilo conductor que permite fraternizar a todas las clases sociales involucradas en el regocijo del Carnaval.

Nos interesa la hermenéutica profunda que hace que acudamos aún a los mismos porros que con el encanto del bombardino siguen prodiándonos los mismos temas de sabor rural de nuestras sabanas. Hay que buscar explicaciones con sentido acerca de la persistencia de temas zoológicos donde aparece el toro, el perro, el zaíno, la roza, el gallinazo, el burro muerto, la burrita, el pié pelúo, el gallo, el morrocoyo y el perico ligero que son una muestra condensada de los procesos de ruralización que aún caracterizan al 70 % de la Barranquilla informal; lo que está en juego es la indagación de las razones de la preferencia colectiva por lo raizal y su coexistencia con los aires musicales de vanguardia que son el sello urbano de la Barranquilla modernizante.

De la provincia costeña, refugio de las rochelas sin dios ni ley, que abismaban a los españoles ávidos de tributación y religión, recogemos los aires que inspiraron los temas que después transformarían nuestros grandes músicos de orquesta y partitura como Antonio María Peñaloza, que hizo suyo el chandé, Pacho Galán, Ramón Ropaín, Manuel Villanueva, Julio Ojito, Juancho Esquivel y Nuncira Machado. Y junto a ellos la nueva generación de Zumaqué, Juventino Ojito, Joe Arroyo, Juan Piña y Checo Acosta, entre otros, que beben a diario del manantial de la música del río para ofrecérnosla con nuevas sonoridades, lo que es legítimo.

Hay que replantear los estudios sobre la música del Carnaval que de-

ben ser interdisciplinarios. Por ello nuestros músicos deben abandonar la urna de cristal del especialista en partituras para inscribirse en el estudio crítico de su praxis que deben abocar con otros profesionales. Solo una actitud colectiva hacia la recuperación de los valores implícitos en la música del Carnaval nos permitirá admitir la gran deuda de nuestra fiesta con los sufridos y creativos habitantes de nuestro gran río.

Hay que avanzar con el concurso de la historia, la antropología y la ciencia política para desentrañar el hondo contenido críticosocial expresado en la música del Carnaval. En otro lugar me he atrevido a señalar que la torpe permanencia en los linderos repetitivos de lo que se considera folclórico constituye un obstáculo epistemológico para el libre fluir del ingenio y del venero popular acorde con nuestros tiempos. Una adecuada postura hacia la coyuntura histórica que vivimos, una aceptación del instrumental que se posee y un examen desapasionado de los avances de otros pueblos mulatos o triétnicos en su evolución musical, una de cuyas muestras es el jazz latino, la samba brasilera y los desarrollos de la timba cubana y la bomba puertorriqueña nos deben convencer de la responsabilidad que tenemos de contribuir a la conformación de nuevos patrones de goce estético para nuestro pueblo en su máximo evento cultural.