

LA CUMBIA EN EL CARNAVAL DE BARRANQUILLA: CONSTRUCCIÓN DE UN METARRELATO¹

Federico Ochoa Escobar²

Grupo de investigación Músicas Regionales, Universidad de Antioquia
fedefedeochoa@gmail.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.15665/re.v15i3.1097>

RESUMEN

En este artículo abordaremos los distintos significados, discursos y construcciones de sentidos que se han creado acerca de la Cumbia en Colombia, y cómo esto se ha articulado en el Carnaval de Barranquilla a través de su ejecución por parte del conjunto de caña de millo. En una breve introducción presentamos la importancia del tema; dos conceptos básicos: las cumbiambas y el conjunto de caña de millo; y enunciaremos los principales discursos que se han construido alrededor de la cumbia y que conforman su metarrelato. Luego evidenciamos los diferentes usos del término cumbia, en donde explicamos sus distintas acepciones y las confusiones que esto ha generado y continúa generando. Luego, a partir de su polisemia, exponemos los sentidos que se han tejido en torno a sus múltiples significados, develando sus intereses y construcciones históricas, lo que nos conduce a la deconstrucción del gran metarrelato de la cumbia, el baile de cumbia y la caña de millo como la principal tradición y símbolo de identidad dentro del Carnaval de Barranquilla.

Palabras clave: *Cumbia, caña de millo, músicas folclóricas, músicas tradicionales, Carnaval de Barranquilla.*

ABSTRACT

This article will discuss the different discourses and constructions of meaning about the Cumbia in Colombia, and how it has been articulated in the Carnival of Barranquilla through its rendering by the “conjunto de caña de millo”. A brief introduction presents the importance of the subject, two basic concepts: cumbiambas and the “conjunto de caña de millo”, and the main discourses that have been constructed around the cumbia which constitute its metanarrative. The next section shows the different uses of the term cumbia, and explains its different meanings and the confusion that this has originated and continues to generate. Then, from its polysemy, the article presents the multiple meanings that have been woven, revealing interests and historical constructions, which leads us to the deconstruction of the great metanarrative of cumbia, the cumbia dance and the “conjunto de caña de millo” as the main traditional feature and symbol of identity in the Barranquilla Carnival.

Key words: *Cumbia, caña de millo, folk music, traditional music, Carnival of Barranquilla.*

1 Este texto es una adaptación del capítulo VI de mi tesis de maestría en antropología, titulada “Construcción, usos y sentidos de una tradición: La cumbia en caña de millo como símbolo sonoro del Carnaval de Barranquilla”, Universidad de Antioquia, 2015. El trabajo de campo para dicha investigación se centró en el Carnaval de Barranquilla del año 2013.

2 Magister en antropología, pregrado en saxofón. Autor de “El libro de las gaitas largas: tradición de los Montes de María” (Javeriana, 2013). Investigador en el proyecto “Laboratorios Vivos de Innovación y Cultura”, Universidad Jorge Tadeo Lozano seccional Caribe.

Introducción

“[...] la cumbia es la médula rítmica del carnaval de Barranquilla [...]” (Bassi y Solano, 1999, p. 104).

“El carnaval de Barranquilla es patrimonio de la humanidad porque reúne expresiones emblemáticas de la memoria e identidad del pueblo barranquillero, del Caribe colombiano y del Río Grande de la Magdalena. Porque mezcla culturas que sustentan lo que somos como nación, por su capacidad de movilización social que supera todo tipo de diferencias, porque su poder de convocatoria está en el corazón de la gente que hacen de la diversidad un motivo de fiesta y de celebración que alienta el arte popular y mantiene vivo nuestro pasado.” Pág. 11 (Guía del Carnaval de Barranquilla. Fundación Carnaval de Barranquilla. El orgullo de ser Patrimonio de la humanidad. Barranquilla, 2013. Págs. 10 y 11)

La cumbia: es el baile típico del Carnaval de Barranquilla, altivo y de galanteo, fiel reflejo de la fusión cultural.” (Guía del Carnaval de Barranquilla. Fundación Carnaval de Barranquilla. *Manifestaciones folclóricas*. Barranquilla, 2013. Págs. 14)

No sería un exabrupto afirmar que la cumbia es el género musical más importante de América Latina. Hay cumbias desde México hasta Argentina: cumbia en Chile, cumbia en Perú, cumbia en Bolivia. Y cumbia en Colombia, país al que se le reconoce su origen. No obstante, a pesar de esto, los estudios en Colombia al respecto desde

ámbitos académicos son prácticamente inexistentes, e incluso la práctica explícita del género en la actualidad así como el mismo uso del término son relativamente poco frecuentes. Sin embargo, en Barranquilla, en época de Carnaval, las agrupaciones de danza que bailan cumbia al vaivén de un conjunto de caña de millo son quizás la expresión más importante. A dichas agrupaciones se les llama “cumbiambas”, las cuales están conformadas usualmente por entre 12 y 100 parejas cada una (sí, 100 parejas, o sea 200 bailadores o cumbiamberos). En prácticamente todos los desfiles del Carnaval participan cumbiambas, y ellas constituyen el centro de uno de los desfiles más importantes: la Gran Parada de Tradición, en donde desfilan bailando (o bailan desfilando) durante horas, decenas de cumbiambas, al vaivén de la cumbia interpretada por un conjunto de caña de millo.

El conjunto de caña de millo

La caña de millo, también llamada pito atravesao, es un instrumento de viento considerado folclórico en la costa Caribe colombiana, el cual se ejecuta generalmente acompañado por cuatro instrumentos de percusión: tres tambores (tambor alegre, tambor llamador y tambora) y una maraca o un guache. El conjunto toma el nombre del instrumento que lleva la melodía: conjunto de caña de millo o “grupo de millo”, como le dicen en Barranquilla.

Si bien la música de caña de millo estuvo dispersa por varias regiones de la región Caribe colombiana, hoy tiene presencia prácticamente de manera exclusiva en el departamento del Atlántico, con Barranquilla como su epicentro, y el Carnaval de dicha ciudad como el espacio físico,



Caña de millo, flauta de millo o pito atravesao. Foto: Federico Ochoa

cultural y temporal en el que se desarrolla.³

La cumbia del conjunto de caña de millo

Es entonces la cumbia interpretada por el conjunto de caña de millo o pito a través del género musical más importante del Carnaval de Barranquilla. Tiene allí una fuerte carga identitaria: se escucha siempre un millo interpretando una cumbia en los momentos de mayor simbolismo. El sonido del millo simboliza las fiestas, la cumbia de millo es la música que todos bailan, la que representa el espacio festivo. Y a esta cumbia del conjunto de millo, se le otorgan los discursos e imaginarios que se han construido alrededor de la cumbia en el país, y que

3 Si bien en algunos textos de folclorólogos de la segunda mitad del siglo pasado se relaciona la Depresión Momposina como un lugar importante para la práctica de este instrumento y su conjunto, y la existencia en el municipio de El Banco Magdalena del Festival Nacional de la Cumbia (el único festival del país dedicado a este género), los cañamilleros en esta región se cuentan con los dedos de la mano. La gran mayoría de los conjuntos de caña de millo que participan año tras año en este festival, así como del Festival Nacional de Pito a través (sinónimo de caña de millo) que se realiza en el municipio de Morroa, Sucre, provienen del departamento del Atlántico.

Son muy minoritarios los cañamilleros de otros departamentos de la región: en Bolívar están Aurelio Fernández (en Botón de Leiva), Santiago Ospino (en Evitar, corregimiento de Mahates), así como los difuntos Mane Mendoza y Erasmo Arrieta. En Sucre también hubo algunos, en particular en Morroa, quienes motivaron la creación del festival nacional de pito a través, único festival del instrumento que existe en la actualidad. En contraste con este puñado de músicos, en Barranquilla y sus municipios cercanos, los cañamilleros se cuentan por cientos. Es este hoy, sin lugar a dudas el epicentro de dicha manifestación.

juntos conforman un gran metarrelato,⁴ formado por tres ideas básicas, a saber: 1) que de la diversidad de ritmos y géneros de la región Caribe colombiana, la cumbia es el ritmo “madre” del cual derivaron muchos otros; 2) que es el ritmo que nos representa como país al ser producto del mestizaje armónico entre “negros”, “indios” y “españoles”; y 3) que el formato primigenio de la Cumbia en Colombia –de la cumbia “original”, de la cumbia “folclórica”- es el conjunto de caña de millo.⁵ Es este

4 Los epígrafes de este artículo son tan solo una ejemplo de cómo se reproducen estos discursos.

5 Entre todos los festivales de músicas folclóricas de la Costa Caribe del país, solamente los relativos a los conjuntos de caña de millo (Morroa, Sucre) y de gaita corta (Galeras, Sucre) incluyen entre sus ritmos tradicionales un ritmo llamado cumbia. En muchos textos de investigadores de las expresiones musicales tradicionales se relaciona como los formatos originales de la cumbia a los conjuntos de gaitas largas y a los de caña de millo. Como expliqué en textos anteriores (Ochoa, 2012 y 2013), usualmente los conjuntos de gaitas largas no ejecutan un ritmo llamado cumbia, y de hecho el festival más importante de este formato, el festival de Ovejas, en Sucre, no exige la ejecución de este ritmo. Por su parte, los conjuntos de caña de millo sí interpretan un ritmo llamado cumbia; es este ritmo parte sustancial de su repertorio y su visibilización a través del Carnaval de Barranquilla y la discografía, ha posicionado su cumbia como la “folclórica”. Por tanto, entre los músicos de las expresiones entendidas como folclóricas en la región Caribe colombiana (entiéndase músicos de bandas pelayeras, de bullerengues, de gaitas largas, de son de negros, etc.) se reconoce que son fundamentalmente los conjuntos de millo, conocido también como pito a través, los que interpretan cumbia como una de sus prácticas cotidianas. Los demás conjuntos, si bien generalmente interpretan ritmos similares, no los llaman cumbia (o, si bien pueden interpretar cumbias, no constituye este ritmo una práctica cotidiana). Los músicos de gaitas largas, por ejemplo, interpretan fundamentalmente tres ritmos, a los que llaman porro, gaita y merengue; los músicos de bullerengue interpretan bullerengue

metarrelato en relación a la cumbia en el Carnaval de Barranquilla lo que deconstruiremos en el presente artículo.

Entre Cumbia y cumbia: término “sombrilla” o género específico

Primero que todo, para entender la importancia de la cumbia en Barranquilla, y con ella, del conjunto de caña de millo entendido como su organología primigenia, tenemos que saber qué se ha entendido por cumbia. La respuesta a esta pregunta es más compleja de lo que parece.⁶

sentao, chalupa y fandango de lengua; en las músicas de tambora se interpretan berroches, chandes, guachernas y tambora-tambora, etc. Son los músicos de caña de millo quienes reconocen entre sus tres ritmos básicos la puya, el porro (también llamado son corrido o jalaíto) y la cumbia. Se reconoce entonces, dentro del contexto de los intérpretes de músicas folclóricas del Caribe colombiano, que es el conjunto de caña de millo el que interpreta la “verdadera” cumbia. Si bien los conjuntos de gaita corta también interpretan un ritmo llamado cumbia, este formato instrumental ha contado con pocos espacios de visibilización, y con poca representatividad dentro de los conjuntos musicales folclóricos de la región, quedando relegados a un segundo plano en el imaginario colectivo.

6 Es llamativo que, al momento de escribir este texto, esta pregunta no había sido planteada por la etnomusicología. Algunos textos desde la folclorología, como el Diccionario folclórico de Colombia de Harry Davidson (Bogotá, Banco de la república, 1970), han reiterado hasta la saciedad gastados conceptos al respecto sin investigación rigurosa, actitud crítica ni soporte empírico. Por tanto, la argumentación que planteo a continuación es netamente personal y corresponde a mis acercamientos al tema tanto desde la perspectiva de análisis musical como etnomusicológica fundamentada en más de 15 años de reiterado trabajo de campo en la región Caribe, la asistencia a más de 20 festivales folclóricos de la región, y el conocimiento y manejo de buena parte de los repertorios tanto de sus géneros “folclóricos” como de sus músicas masivas que han circulado ampliamente

Decíamos en un texto anterior (Ochoa, 2015), a partir de la información de prensa y de fuentes secundarias, que la cumbia como aire musical no era relevante hasta mediados del siglo XX, y que fue en la segunda mitad del siglo que la palabra comenzó a usarse con fines comerciales como un término “sombrilla” que cobija a las músicas bailables de la costa caribe colombiana. Cumbia se entendía entonces de manera similar a cumbiamba o rueda de cumbia, términos que refieren en general en la costa caribe colombiana al hecho festivo de bailar alrededor de un conjunto de música local: banda pelayera, conjunto de gaitas, conjunto de millo, etc.⁷ Este es el uso del término cumbia en la actualidad en el principal evento del Carnaval de Barranquilla dedicado explícitamente a esta expresión: la noche del grupo Tambó, noche que describe Edgar Rey Sinning como “un homenaje a la cumbia [...] [en el que] centenares de cumbiamberas y cumbiamberos bailan como en los tiempos de los abuelos” (Rey, 2004, p. 72). Esta noche se difunde (y en efecto así acontece) como una gran rueda de cumbia: abajo de la tarima, grande, luminosa, de unos 12 metros de ancho por 5 de fondo, la gente baila formando un gran círculo y girando alrededor de los

por la radio y la industria discográfica. Sin embargo, las argumentaciones que aquí planteo están en plena consonancia con un texto que aborda específicamente el tema, escrito por el etnomusicólogo Juan Sebastián Ochoa y que se encuentra próximo a su publicación, el cual recomendamos: Ochoa Escobar, Juan Sebastián (2016). La cumbia en Colombia: Invención de una tradición. En “Revista Musical Chilena”, N° 226, correspondiente a julio-diciembre.

7 Los términos bunde y fandango también se han utilizado en el mismo sentido.

músicos. Son miles de personas las que conforman esta gran rueda de cumbia, bailando con los mismos pasos, en parejas, durante toda la noche, al son de músicas diferentes pero similares ejecutadas por conjuntos de caña de millo, de gaita corta o de gaitas largas, e incluso bandas pelayeras. Este es el significado más amplio del término cumbia en Colombia, y así se entendía desde principios del siglo pasado. A manera de ejemplo, veamos tres letras de canciones importantes alrededor de la década de 1940 que, aunque interpretadas por diferentes músicos de la costa caribe colombiana, con distintos formatos y en géneros musicales diversos, usan explícitamente el término cumbia. Una de ellas es la famosa canción *Compae Heliodoro*, de 1943, del también famoso Guillermo Buitrago, la cual dice en su coro:

*Compae Heliodoro, vamo'a parrandiar
Compae Heliodoro, la cumbia va a
empezar*

Esta canción se asocia hoy con los orígenes del vallenato y con lo que se conoce como música parrandera del interior del país, y aunque su compositor e intérprete es del municipio de Ciénaga (Magdalena), en Colombia no se asocia hoy a la música parrandera ni a este compositor con la cumbia.

Otro ejemplo es del reconocido cantante barranquillero Luis Carlos Meyer, quien en su porro *Trópico* dice:

*Cerca del río tengo mi casita hermosa
Me acompaña mi morena contemplada
y cariñosa
No hay mujer más cumbiambera que
María Luisa
Señores con el Porro es una fiera negrita*

*de mis amores
Tráeme la flauta 'e millo
Coro: Que me voy pa la cumbiamba
Cantante: Tráeme el ron y los tabacos
Coro: Que me voy pa la cumbiamba
Cantante: que me voy y que me voy
Coro: que me voy pa la cumbiamba
Cantante: Dónde está la guacharaca
Se han encendido las velas
Porque vienen los gaiteros
Hay vaivén de cocoteros
y buen roncito 'e canela
No importa que no me quieras
si a la cumbiamba nos vamos
si tu amor a mí me dieras
enseguida nos casamos*

En esta letra, refiriéndose a cumbiamba, menciona instrumentos de diferentes géneros, y géneros diferentes: las gaitas, el porro, el millo y la guacharaca. El último ejemplo es la canción *Prende la vela*, de Lucho Bermúdez. Esta canción es en ritmo de mapalé, quizás el ritmo más opuesto a lo que de una manera más concreta -como veremos más adelante- se suele llamar cumbia. Dice así *Prende la vela*:

*Negrito ven, prende la vela (bis)
Que va a empezar la cumbia en Marbella
(bis)
Negrito ven, prende la vela
Que la cumbiamba, pide candela.*⁸

Pero el término cumbia, si bien se puede emplear para denominar a toda la música bailable del Caribe colombiano, y alude más al baile y a la fiesta que al hecho sonoro en sí, se suele usar con más frecuencia

8 Se podrían dar muchos más ejemplos con músicas diferentes. Como muestra es ilustrativo el caso del emblemático cantante, acordeonero y compositor Alfredo Gutiérrez, oriundo de Sucre, quien en su biografía dice recordar mucho las cumbiambas en su pueblo (Pérez, 2001, pág. 7).

para remitirse no a todas las músicas de la región, sino primordialmente a algunas que comparten unas características musicales específicas: tempo moderado,⁹ compás binario de subdivisión binaria¹⁰ y la marcación del contratiempo en un tambor y/o un idiófono (tambores como el llamador o la conga, e idiófonos como las maracas, el guache, la guacharaca o el platillo). Para decirlo en términos menos técnicos, serían ritmos como el porro (gran parte de la música de Lucho Bermúdez sería un buen ejemplo), el merecumbé (Ay cosita linda), los paseos vallenatos en guitarra (Bovea y sus vallenatos), y gran parte de la música de los gaiteros de San Jacinto (como la canción Candelaria), entre otros.¹¹ Es decir, en la mayoría de formatos de

9 Tempo moderado significa que no es ni rápido ni lento, sino a una velocidad media. A manera de ejemplo, la puya no es en tempo moderado sino en tempo rápido.

10 Significa que la división rítmica se da por pares. La otra opción común en música son los compases ternarios, en los que la música se divide en tres pulsos, como es el caso de los vales y los pasillos.

11 Como ya dijimos, en Colombia la música de Guillermo Buitrago no entraría allí, ni se denomina cumbia, por no percibirse como música costeña sino asociarse más con el interior del país. Esta distinción se genera más a partir fundamentalmente del acento y la tímbrica en la pronunciación que a raíz de diferencias musicales, distinción que no hacen -por obvias razones- personas del exterior. De allí que en recopilaciones de cumbia realizadas por disqueras de otros países se incluya a artistas de música parrandera del interior del país. Con la música de Carlos Vives y con el vallenato suceden fenómenos similares. Estas músicas no se asocian en el país a la cumbia por diversas razones simbólicas, mientras que en el exterior sí, fundados en el hecho sonoro y en remitir al caribe colombiano. No solo la discusión y análisis de estos temas sobrepasan los límites del presente trabajo, sino que también son fenómenos aún no abordados por estudios académicos.

músicas folclóricas de la costa Caribe colombiana, bien sea un conjunto de gaitas, una banda pelayera, un conjunto de bullerengue, uno de tambora o un conjunto de acordeón, existe un género musical binario, de tempo moderado y marcación del contratiempo al que llaman de diferentes formas –gaitas, porro, bullerengue sentao, tambora, paseo- pero que de manera genérica se suelen llamar cumbia. En este sentido a un ritmo con estas características, en el conjunto de caña de millo, no solo se le llama de manera general cumbia, sino que asume de manera particular este término. Para precisar esta polisemia, cumbia puede significar básicamente tres cosas:¹² en un sentido muy amplio, refiere a todas las músicas costeñas bailables; en un sentido similar pero más limitado, solo las músicas costeñas bailables de tempo moderado, compás binario y énfasis en el contratiempo, independientemente del formato y el estilo; y finalmente, de una manera más concreta y específica, al aire musical de estas características que interpreta el conjunto de caña de millo.¹³ En adelante, para no confundir estos significados, escribiré a la cumbia ejecutada por el conjunto de caña de millo en minúscula (cumbia) y a la cumbia como ese término “sombriila”

12 Esta es una categorización un tanto simplista y esquemática, con fines ilustrativos para el propósito de este artículo. Para una ampliación de los diversos usos del término cumbia, y sus respectivas músicas y formatos, ver el texto de Juan Sebastián Ochoa “La cumbia en Colombia: invención de una tradición”, en Revista Musical Chilena, No. 226, julio-diciembre de 2016.

13 En el conjunto de acordeón también se interpretaban temas en ritmo de cumbia. Andrés Landero fue su gran exponente, sin olvidar a artistas como Lizandro Mesa. Sin embargo, este tipo de música se ha invisibilizado en pro de la música vallenata.

que abarca o bien toda la músicaailable del caribe colombiano o una porción de ella (la binaria, de tempo moderado y con fuerte presencia del contratiempo) con mayúscula (Cumbia). Es importante conocer estas dos grandes definiciones del término, ya que a partir de los discursos que se generan alrededor de la Cumbia en Colombia, la cumbia de caña de millo ha ganado una fuerza simbólica que la ha posicionado como el género reinante del Carnaval de Barranquilla.

Discurso tras discurso: la cumbia/cumbia y su metarrelato

A mediados del siglo XX comenzó a gestarse y articularse un discurso alrededor de la Cumbia con varios ingredientes recurrentes: se declara que es el aire musical nacional (superponiéndose al hasta entonces dominante Bambuco), que es el ritmo madre del cual derivan muchos otros, y que se formó a partir de la mezcla de los tres principales grupos étnicos del país, denominados usualmente como negros, indígenas y españoles, entendiéndose así como el estilo musical identitario de la nación colombiana, nación que se reconocía como producto de la interacción “armónica” de las -en el momento- llamadas tres razas. Si bien todas estas ideas y términos son discutibles y problemáticos, en conjunto constituyen el discurso que se ha reiterado y difundido alrededor de la Cumbia, apareciendo una y otra vez y repitiéndose década tras década, tanto en los discursos folcloristas sobre las músicas colombianas, como en los relatos y comunicaciones periodísticas sobre el Carnaval de Barranquilla.¹⁴

14 La construcción del mito de la democracia

Ana María Tamayo, en su tesis sobre el baile de la cumbia en Barranquilla, define muy bien estos sentidos que se le asignan a la Cumbia, atribuyéndole su origen a los folcloristas Guillermo Abadía Morales y Javier Ocampo López:

Barranquilla Carnival researchers, Mirta Buelvas, Margarita Abello and Antonio Caballero (1982: 47) look at the cumbia as the “musical prototype” of the fusion of three cultures; for them (and in consonance with Zapata Olivella and Ocampo López), the drum’s percussion has an African accent, the flute melody is of Indian origin. The choreography is divided into its African and Indian components, also incorporating the Spanish element represented by the use of the hat and the Spanish clothing. This discourse around cumbia (its history, ways of dancing, dress codes, music and singing) is loaded with ideas of race, specifically of the intermixing process in a mythical past that cannot be clearly defined but which is the foundation of the mestizaje myth. Zapata Olivella’s explanation of cumbia’s origin has been retold numerous times in printed media, history books, folklore manuals, tourism brochures, documentaries, television, among others. Everywhere, cumbia dancing

racial en Colombia tiene su origen en las luchas independentistas, época en la que este discurso tuvo dos intenciones: defender la unidad de la población en el nuevo reino de granada como una manera de argumentar la capacidad de autogobierno, así como “mantener unos patrones informales de discriminación, al impedir la conformación de asociaciones políticas constituidas a partir de la raza” (Lasso, 2013, p. 10-11).

is mentioned: the love story between the India woman and the African male with in the context of Spanish rule is repeated again and again.¹⁵ (Tamayo, 2013, p. 99-100)

Género madre

Como dijimos, son recurrentes las referencias a la Cumbia como el género madre del cual parten otros. A manera de ejemplo, el reconocido investigador sobre música y asuntos relacionados con el Carnaval de Barranquilla, Mariano Candela, dice que “La Cumbia, a lo largo de la historia del carnaval se constituyó en el género musical más importante. Sin embargo existen otras variantes [...]. Algunas de ellas son la puya, el porro, la gaita, el fandango, el merengue costeño, el mapalé, las

15 “Los investigadores del Carnaval de Barranquilla Mirta Buelvas, Margarita Abello y Antonio Caballero (1982:47) ven a la cumbia como el ‘prototipo musical’ de la fusión de tres culturas; para ellos (y en consonancia con Zapata Olivella y Ocampo López), la percusión del tambor tiene un acento africano, la melodía de la flauta tiene un origen indígena. La coreografía se divide en sus componentes africanos e indígenas, también incorporando el elemento español representado en el uso del sombrero y la ropa española. Este discurso en torno a la cumbia (su historia, formas de baile, códigos de vestimenta, la música y canto) está cargado con ideas de raza, específicamente del proceso de entremezcla en un pasado mítico que no puede ser claramente definido pero el cual es la base del mito del mestizaje. La explicación de Zapata Olivella del origen de la cumbia se ha vuelto a contar numerosas veces en medios de comunicación impresos, libros de historia, manuales de folclor, folletos turísticos, documentales, televisión, entre otros. En todas partes, el baile de la cumbia es mencionado: la historia de amor entre la mujer indígena y el macho africano dentro del contexto de la dominación española se repite una y otra vez” (traducción propia).

diferentes variaciones de la tambora, entre otros [sic]” (Candela, 2004, p. 94). Vemos aquí cómo otros géneros musicales de la región se asumen como “variantes” de la Cumbia.

Progreso y modernidad

Pero no solo se asume que otros ritmos derivan de la Cumbia, sino también que las músicas costeñas bailables en formato de orquesta tipo Big Band -como el caso de Lucho Bermúdez y Pacho Galán-, son una adaptación de las músicas folclóricas a estos formatos internacionales y ciudadanos. Es decir, se asume un punto de vista evolutivo darwinista, en el cual hay un traspaso directo de estas músicas folclóricas (principalmente de los conjuntos de gaitas y millo) a grandes formatos, asumiéndose así que las músicas folclóricas se mantuvieron “en su esencia” y que simplemente se revistieron de otros ropajes sonoros. Un análisis musicológico al respecto excede los límites del presente trabajo, pero baste decir como argumento de ello que ninguna melodía de música tradicional del conjunto de gaitas largas ni del conjunto de millo, ni construcciones melódicas similares, pertenecen al repertorio de las orquestas bailables antes mencionadas.¹⁶ En suma, ni desde el punto de vista musicológico ni desde el histórico estas ideas se

16 Esta afirmación, que puede parecer subversiva, la hago a partir de mi conocimiento empírico sobre el repertorio de los conjuntos de gaitas, de caña de millo, de las bandas de porros y de las big bands tipo Pacho Galán y Lucho Bermúdez; conocimiento que he construido a partir de más de quince años de trabajo de campo que incluye mi participación en alrededor de 20 festivales de músicas folclóricas de la región Caribe colombiana bien sea como espectador, como concursante o en calidad de jurado.

sostienen; no obstante, cobraron gran fuerza y perviven debido a la falta de estudios críticos y con soporte empírico al respecto, y por la importancia que cobran como herramientas en la construcción de sentido alrededor de la Cumbia.¹⁷ Este género retomó el ideal de representación de la nacionalidad colombiana, y su baile, con el paso del tiempo, se constituyó en el símbolo perfecto del que se valen las élites barranquilleras para posicionarse como las representantes de la población. Este tipo de narrativas las trabaja Peter Wade para lo que él llama “música tropical en Colombia”, que se puede llegar a entender como sinónimo de Cumbia, en mayúsculas, como término sombrilla, aunque se restringe básicamente a las músicas mediadas por la industria discográfica. Argumenta Wade que la historia de esta música

usualmente se presenta siguiendo un marco narrativo en el que subyace una oposición entre lo local y lo nacional, lo local y lo global, y la tradición y la modernidad. En este marco narrativo, las formas locales, tradicionales de los campesinos costeños (con sus raíces africanas e indígenas) fueron tomadas por una clase media regional y después nacional que logró modernizarlas, y elitizarlas, convirtiéndolas en música nacional y luego internacional. (2002, p. 194)

En nuestro caso, al deconstruir el término, veremos cómo la Cumbia “folclórica”, “auténtica” y “original” (la cumbia de caña de millo), es también

una construcción que responde a unos intereses y un contexto particulares.

Cumbia = cumbia

En la década de 1960 confluyeron en Barranquilla varios hechos que contribuyeron al posicionamiento de la cumbia de caña de millo como la Cumbia original. Por un lado, como dijimos anteriormente, comenzó a cobrar fuerza la idea de que la Cumbia era la música más importante del país, símbolo de la nacionalidad colombiana. Por otro lado, los cambios socioeconómicos que enfrentaba la ciudad daban inicio a un proceso de búsqueda y posicionamiento de las expresiones folclóricas que involucraba al formato musical que nos convoca. Barranquilla estaba en un periodo de crisis económica y cultural, era la época en la que la intelectualidad se preguntaba por los orígenes de la ciudad y por la carencia de tradiciones, y se cuestionaba sobre su pasado al que posteriormente le adjudicaron un mito fundacional apoyado en la presencia de antiguos poblados indígenas (Villalón, 2000; Posada, 1987; Minski, 2009; Malavet; Colpas, 2004, Blanco, 1987). Esta crisis se produjo en gran parte debido a la ruralización de la ciudad, debido a un aumento considerable de la población de origen campesino que llegó a la urbe con sus costumbres y tradiciones (Villalón, 1994); con ellas llegó la música de caña de millo, como una música folclórica más de la región al lado de las gaitas, las bandas de porros, el bullerengue y la tambora, entre otras, pero con un ingrediente adicional: uno de los aires musicales que ejecutaba de manera cotidiana se llamaba cumbia, y además correspondía musicalmente a la definición más concreta de Cumbia (un tempo moderado, de

compás binario y con marcación del contratiempo).

El hecho de que de los tres ritmos que se ejecutan frecuentemente en la música de caña de millo, haya uno que se llame cumbia, es algo que podríamos llamar casual; y decimos que es casual porque en las músicas folclóricas la denominación no ha sido un asunto relevante: a un mismo ritmo se le llama en distintos lugares con diferente nombre, así como por la misma denominación se refieren a ritmos distintos según el poblado. No obstante, esta diferencia ha sido importante a la hora de hablar de la Cumbia. Si se le pregunta a un gaitero en su contexto cotidiano: ¿interpreta usted Cumbia (con mayúscula, como término “sombrilla”)? Probablemente entenderá la pregunta de la siguiente manera: ¿interpreta usted cumbia (con minúscula, como nombre específico de uno de los ritmos que interpreta)? En cuyo caso responderá que no, que interpreta porros, merengues y gaitas. Por el contrario, si le lanzamos la misma pregunta a un cañamillero, responderá de manera afirmativa, sin importar si nos referimos por el término al conjunto de músicas bailables costeñas (término “sombrilla”) o si nos referimos al ritmo en particular.

Construcción de Sentidos alrededor de la(s) Cumbia(s)

Blanqueamiento coreográfico de un baile de negros e indios

Pero no solo esta coincidencia nominal favoreció al grupo de millo para posicionarse como el conjunto por excelencia de la Cumbia. Alrededor del

17 Al respecto, el musicólogo Juan Sebastián Ochoa viene trabajando sobre este tema, como parte de su tesis doctoral en ciencias sociales.

año 1960 surgieron dos compañías de danza en la costa Caribe que fueron hitos en este arte en Colombia. De un lado estaban los hermanos Delia y Manuel Zapata Olivella quienes, radicados en Cartagena, crearon un grupo de música y baile con el cual recrearon las principales danzas consideradas folclóricas del país. Su grupo se destacó por la participación de excelentes intérpretes de la música de gaitas. A su vez, en Barranquilla, Sonia Osorio, personaje de la élite local, inició una serie de trabajos dancísticos en los que combinó la música folclórica con las técnicas del ballet clásico, que luego serían el semillero de su grupo Ballet de Colombia, modelo del cual se nutrieron posteriores grupos del país como el Ballet Folklórico de Antioquia. Si los hermanos Zapata tenían como su grupo estrella a un conjunto de música de gaitas (que después se convertiría en Los Gaiteros de San Jacinto), Sonia Osorio tomó en Barranquilla el conjunto de millo, en unas ocasiones con la agrupación Palma Africana que dirigía Roberto Palma, y en otras la Cumbia Soledaña, a través de su amistad con el director de dicha agrupación, Efraín Mejía.

Las músicas folclóricas en Colombia siempre han sido ajenas a las élites del país. Barranquilla no era ni es la excepción. Las danzas y bailes que hoy en el Carnaval se exhiben como tradicionales tienen todas una connotación directa con algún pueblo de la región o se relacionan como de origen africano o indígena. Esto refleja su relación con tradiciones campesinas, asociadas a clases bajas de la sociedad. Danzas consideradas tradicionales en el Carnaval de Barranquilla como la danza del paloteo, la de los negros macoqueros, la del gallinazo, la de

los coyongos, el mapalé, las farotas o el son de negros, son danzas que no bailan las élites; solo el garabato y la cumbia son aceptadas por las clases dominantes. Para el proceso de aceptación y apropiación de la cumbia por parte de las élites es entonces muy importante el papel de Sonia Osorio, de la mano de Efraín Mejía y la Cumbia Soledaña. Esta coreógrafa, quien estudió ballet y danza moderna en Estados Unidos y Europa, se dedicó a montar espectáculos coreográficos para los Clubes Sociales de Barranquilla, en los cuales participaban las hijas de los socios, espectáculos de corte internacional fundados algunos en la mezcla de elementos folclóricos “exóticos” y técnicas del ballet clásico y la danza moderna. Fue a partir de allí que la cumbia de millo ingresó a los Clubes Sociales, sin embargo, para poder producirse este proceso de inserción a la alta sociedad barranquillera, esta cumbia tendría que sufrir cambios en su estética, adaptarse a los ideales de las élites y a sus modos de representación.

Los clubes sociales en Barranquilla (el club ABC, el Alemán, el Country Club, entre otros) fueron durante muchos años el cuartel general desde donde se controlaba y decidía el futuro de la ciudad. A estos clubes entró la cumbia a través del baile, con los montajes coreográficos que dirigía Sonia Osorio, y fue en estos montajes dancísticos en los que se creó la coreografía “típica” de la cumbia, el baile “autóctono” que se conserva hasta hoy. El baile de cumbia ha sido siempre lo que describimos simplemente como una rueda de Cumbia: bailar en parejas, con un paso relativamente sencillo y particular, al son de un conjunto musical de la región. Era un baile de origen rural, de las clases

populares. En el discurso del mestizaje relativo a la Cumbia como “síntesis musical de la nación colombiana”,¹⁸ se ha atribuido de manera reiterada las flautas (caña de millo o gaita) como el legado indígena, los tambores como el aporte africano, y el vestido como el aporte español.¹⁹ Las características del baile no han sido tan claramente atribuidas, aunque se suelen reseñar los movimientos cadenciosos de la mujer como reminiscencias indígenas, y el galanteo del hombre como símbolo de la sexualidad negra (Tamayo, 2013). De todos estos elementos, el baile ha sido el que más fácilmente se ha “blanqueado”, asignándosele unas características que encajan perfectamente en el imaginario de las élites: la importancia del vestido femenino -de todos los elementos, es el directamente atribuido como de origen español-, se ha magnificado. Es decir, el baile y el vestido femenino a través de su paso por los montajes de espectáculo desarrollados en los Clubes Sociales de la alta sociedad barranquillera, de la mano del ballet clásico y de Sonia Osorio, experimentaron unos cambios en sus prácticas que los pusieron en consonancia con las formas de valoración y representación de las élites.²⁰ Veamos:

18 Así titula de manera significativa un artículo icónico y fundacional de este discurso, escrito por la coreógrafa Delia Zapata Olivella en 1962: “La Cumbia: síntesis musical de la nación Colombiana (Reseña histórica y coreográfica)”. En: Revista Colombiana de folclor, Vol. 3, N° 7, enero/diciembre (1962), Bogotá: p. 187-204.

19 El canto también se define como de origen español, sin embargo, una parte importante del repertorio de estas músicas es instrumental, sin presencia del canto, por lo que no necesariamente figura en este discurso.

20 Esta idea de elitización del baile la había mencionado previamente Edgar Rey Sinning: “Con los clubes, las comparsas y danzas también

En las innumerables descripciones del baile de cumbia, hay una idea omnipresente: elegancia. Así lo describe uno de los bailadores de cumbia más reconocidos hoy en Barranquilla, el septuagenario Ubaldo Mendoza:

La mujer debe bailar con altivez, la frente en alto, levantando el busto, muy erguida, casi sin doblar las rodillas, sin levantar mucho los pies del suelo, para que dé la impresión no de que camina, sino que se desliza, eso bien practicado produce un movimiento no enérgico en la cadera de la mujer, sino elegante, así se describe la cumbia aquí porque ese movimiento que da la mujer es un movimiento indígena, cuando la mujer presenta un movimiento brusco en las caderas es porque tiene mayor participación de sangre negra. (Entrevista a Ubaldo Mendoza, junio de 2008, en Tamayo, 2013, p. 82)

Dice Ana María Tamayo en su tesis sobre el baile de cumbia en Barranquilla: “Female dancers are glorified in the discourses about cumbia; they should be arrogant, proud, serene, and aloof” (Tamayo, 2013, p. 77).²¹ En la descripción de Ubaldo hay varios aspectos interesantes, de los cuales quiero resaltar algo que resulta evidente al ver

se elitizan y forman con el correr de los tiempos grupos de bailes especializados (Ballet), quienes encuentran en esos sitios el escenario para vender la creación popular en forma ridícula y fastuosa.” (Rey, 2004, p. 69).

21 Las bailarinas son glorificadas en los discursos acerca de la cumbia; ellas deben ser arrogantes, orgullosas, serenas y distantes (traducción nuestra).

bailar a cualquiera de las cumbiambas reconocidas del Carnaval, cumbiambas que representan la manera “correcta” de bailar cumbia: las mujeres deben dar la impresión de que se deslizan en el escenario. Este movimiento hace que parezca que la mujer vuela, que su cuerpo no le pesa, ideal estético del ballet clásico. La negación de la corporalidad también la refiere Ubaldo al criticar el “movimiento brusco de las caderas” como un elemento negro. Así, los movimientos del baile se “blanquean”, acercándolos más a los valores de la élite barranquillera.



Los pies de la bailarina de este afiche están en posición de “puntas”, gesto característico del ballet clásico, evidenciándose la presencia de la llamada “alta cultura” que impregnaba la estética de Sonia Osorio. El afiche fue realizado por el reconocido pintor Alejandro Obregón, compañero sentimental de la coreógrafa.

Otra característica fundamental del baile de la cumbia hoy proviene igualmente de este periodo de

creación de su coreografía, y es la tesis de que en dicho baile las parejas no se pueden tocar. Esta es una idea asumida hoy como verdad y respetada sin excepción por los conjuntos de baile que participan en el Carnaval. Sin embargo, esta es otra creación de tradición en la que se persigue exaltar a la mujer contribuyendo a describirla –retomando las palabras de Ana María Tamayo- como “arrogant, proud, serene, and aloof”.²² Es difícil imaginar que en el contexto de unas fiestas de un pequeño pueblo del caribe colombiano, luego de horas y horas, al calor del trago, en medio del fragor de la noche, al son de una música contagiosa y tras un intenso galanteo auspiciado por el baile, no se le permita a la pareja ni siquiera el más mínimo roce, más siendo el caribe una región en la que el contacto físico es un significativo medio de expresión. Sin embargo, es el mismo Efraín Mejía, director de la Cumbia Soledaña, quien devela el origen de esta singular idea, al contar entre risas –como quien confiesa una picardía- que en una ocasión en Bogotá, décadas atrás, tras escuchar al folclorólogo Guillermo Abadía Morales afirmar que el baile de cumbia era de un carácter muy sensual cercano a lo inmoral, le escribió una carta en la que le decía lo contrario: que era algo tan pero tan decente, que incluso había bailarines que no tocaban a la pareja (homenaje a Efraín Mejía, Comfamiliar, [200?]).²³

22 Arrogante, orgullosa, serena y distante (traducción propia).

23 El mismo Efraín, en este homenaje, casi como demostración de que en el baile de cumbia sí se puede tocar a la pareja, ordena que se comience a tocar una cumbia y saca a una mujer a bailar, con la cual ejemplifica el baile como él lo conoce, abrazando por momentos a su pareja. De igual manera, uno de los primeros textos que se suelen



Monumento a la cumbia. Famosa escultura en Barranquilla. Aquí se aprecia cómo el hombre apoya su mano en la cintura de su pareja, contradiciendo los discursos alrededor de la forma “correcta” de bailar cumbia, en los cuales se prohíbe cualquier contacto físico.

Fotografía: Federico Ochoa, 2013.

Otros elementos que remiten al origen rural de la cumbia solían aparecer en la indumentaria: las mujeres bailaban con un tabaco en la boca, mientras que los hombres lo hacían con un machete en el cinto, elementos que han dejado de ser recurrentes en las cumbiambas. Por el contrario, se ha exaltado el elemento identificado sin ambages como de origen español: el vestido de la mujer, traje que se compone básicamente

referenciar como descripción del baile de cumbia es del general Posada Gutiérrez, quien afirma que las parejas se tocaban: “Los indios también tomaban parte en las fiestas bailando al son de sus gaitas, especie de flauta a manera de zampona... los hombres y mujeres de dos en dos se daban las manos en la rueda, teniendo a los gaiteros en el centro, y ya se enfrentaban las parejas, ya se soltaban y volvían a asirse, golpeando al compás el suelo con los pies... sin brinco ni cabriolas... (Posada Gutiérrez 1829).” Citado por Tamayo, 2013, p. 110.

de una blusa de mangas cortas y una pollera; por esto, la vistosidad de este traje y el manejo de la pollera se tornan en elementos centrales en la coreografía de la cumbia: la mujer debe saber coger las puntas de la pollera de manera que destaque su esplendor, debe saber moverla, extenderla en toda su dimensión, levantarla, hacer figuras con ella, en un alarde de sus formas, telas y coloridos. Hoy por hoy el costo de una buena pollera puede llegar a valer uno o más millones de pesos,²⁴ y su belleza y manejo se torna en uno de los elementos centrales de las cumbiambas.

Todos los cambios descritos de manera sucinta en los párrafos anteriores (la elegancia de la mujer, el desuso del tabaco y el machete, el deslizarse en

²⁴ Un millón de pesos equivale hoy (2016) aproximadamente a 300 dólares.

la tarima, los movimientos suaves de la cadera, la importancia de la pollera) corresponden a un proceso de “blanqueamiento” y “elitización” del baile de cumbia.²⁵ Procesos similares han sido descritos para otros géneros musicales. Para el caso del bambuco en Colombia son bien conocidos los planteamientos de Ana María Ochoa (1997) y Carolina Santamaría (2007), quienes ven en estos cambios estéticos, ligados a unos juicios de valor que priorizan lo europeo en desmedro de la diversidad que nos constituye como nación, una reiteración de la mentalidad colonial que fuertemente nos ha violentado. Es decir, estos procesos de “blanqueamiento”, “elitización”, “criollización”, “europeización”, “purificación” o incluso “eugenesia” (como los llama Blanco, 2013), no son algo nuevo bajo el sol, sino que son reiterativos; se explican recientemente desde la mirada poscolonial, y simplemente aquí se evidencian desde el baile de la cumbia.

La cumbia de caña de millo como símbolo de tradición.

Pero, hasta la década de 1990, este

²⁵ Sobre los tipos de belleza de la élite Barranquillera relacionada con asuntos de raza, dice Nina S. De Friedemann “Aunque en la actualidad la pigmentación racial no es un elemento básico de estratificación social en Barranquilla, los grupos de las clases dominantes exhiben no sólo normas de abundancia económica y social, sino rasgos que aproximan la variedad blanca en sus gamas morenas muy claras, acaneladas claras y tipos similares con los que los blancos del litoral atlántico se definen frente a los no-blancos, a los negros o a los indígenas. Y aquellos tipos ideales de belleza que aparecían como tales en las páginas de los periódicos de Barranquilla en las décadas de 1920 y 1930 y que exhibían rasgos del europeo nórdico trasplantado en Estados Unidos siguen modelando la apreciación estética de belleza humana ideal, particularmente entre la clase dominante” (Friedemann, 1984).

baile seguía siendo exclusivo o bien de los sectores populares o de los montajes coreográficos especiales que se realizaban para época de Carnaval en los grandes clubes de la ciudad. Alrededor de la creación en 1967 de uno de los principales desfiles, la Gran Parada de Tradición, comenzó un proceso mediante el cual las expresiones folclóricas fueron tomando fuerza en el Carnaval (Candela, 2004). Por esa época, como lo explica Nina S. de Friedemann (1984) las relaciones de poder en el seno mismo del ente organizador comenzaron a cambiar, apareciendo una nueva fuerza que intentó no ya dominar desde un rancio abolengo sino a partir del uso político y económico que se le podía dar a las fiestas. Dice ella que en los años 70 las clases dominantes empezaron a proyectarse como defensoras de las tradiciones populares como una vía para adquirir capital político; en este marco comenzó a ser evidente, desde el discurso, la relación entre Cumbia y cumbia, es decir, entre ese término “sombrija” y la cumbia interpretada por el conjunto de caña de millo. Con la narrativa de la triétnia de la Cumbia en Colombia, se buscó su organología primigenia, la cual se le atribuyó, como hemos mencionado, tanto al conjunto de gaitas como al conjunto de caña de millo. Las cumbias con acordeón o con clarinete no se reconocieron como el formato original por una razón sencilla: no remiten a un pasado remoto y lejano (no reflejan una idea de ancestralidad), al ser instrumentos de origen europeo e inserción más reciente en la región. Barranquilla está por esta época en busca de identidad, de sentidos de pasado, de símbolos de tradición, persigue sus “raíces”, su anclaje con el lugar y la historia ante un futuro incierto (Villalón, 1994).

El término “tradición” aludía exclusivamente a prácticas simbólicas de vieja data que se han transmitido a través del tiempo dentro de un grupo social. Se distingue de “costumbre” en cuanto a que las tradiciones tienen una carga simbólica, en tanto las costumbres obedecen a situaciones pragmáticas. La tradición remite a un grupo social, a un sentido de cohesión social, y a la idea de transmisión oral. Una orientación más reciente en el estudio de las tradiciones las asume ya no como una herencia anclada en el pasado sino como algo simbólicamente constituido en el presente (Bauman, 1992, p. 3). Como dice Hobsbawm, ya es casi un lugar común decir que las tradiciones son inventadas, pero lo importante es entender cómo han llegado hasta hoy y cómo se resignifican con el tiempo. Así define Bauman la nueva reconceptualización de tradición: “es vista como una construcción selectiva e interpretativa, la social y simbólica creación de una conexión entre aspectos del presente y una interpretación del pasado” (1992, p. 32).

Pito atravesao vs. gaitas

Retomando esta idea de vínculo con el pasado, las gaitas, al ser claramente un instrumento de origen indígena y prehispánico (Ochoa, 2013), remiten a un tiempo remoto, el cual concuerda con los relatos históricos de Barranquilla y sus mitos fundacionales en los cuales se resalta el pasado indígena de la ciudad (Blanco, 1987). Es por esto que en todas las descripciones sobre el origen de la Cumbia en Barranquilla, se referencia a este instrumento, aunque los gaiteros no se identifiquen con este ritmo y hoy por hoy no se vea a un gaitero en Barranquilla “ni en pintura”. A la par de la gaita como instrumento

primigenio, figura la caña de millo. Esta flauta, aunque tiene un origen incierto (se le atribuyen tanto pasados indígenas como africanos –Ochoa, 2012-), sí es claramente no europeo, apareciendo en el imaginario como folclórico y premoderno, no con un sentido de antigüedad tan marcado como las gaitas, pero igualmente portador de un carácter ancestral.

A pesar de que debido a esto el conjunto de gaitas encajaría mejor como el conjunto primigenio de la Cumbia tradicional, en Barranquilla el conjunto de millo se impone por varias razones. Una de ellas es la importancia de los discos que grabó la agrupación Cumbia Soledaña en la década de 1960, en los cuales prácticamente creó la música que acompaña a las danzas del Carnaval (en particular los discos Pa gozá el carnaval, volúmenes I y II).²⁶ Otra es la relación mencionada anteriormente de esta agrupación y del grupo Palma Africana con la coreógrafa Sonia Osorio, quien a través de sus montajes en los que en ocasiones combinaba danzas folclóricas con ballet clásico, difundió el formato de caña de millo como el “auténtico” conjunto de Cumbia. Otro motivo primordial es de carácter musical, y es la sonoridad de la caña de millo, instrumento que posee un volumen sonoro muy por encima de las gaitas. Esta razón es fundamental debido a que la principal función de la caña de millo en el Carnaval de Barranquilla es acompañar a las cambiambas en los desfiles, agrupaciones de baile que son en ocasiones bastante numerosas, llegando en algunos casos una sola cambiamba a incluir hasta 100

²⁶ Sobre la importancia de estos discos de la agrupación Cumbia Soledaña, ver mi tesis de maestría (Ochoa, 2015).

parejas de baile. Las gaitas, por sus características de construcción, tienen un volumen bajo y un registro medio que es fácilmente absorbido por los tambores, por lo que los cumbiamberos y cumbiamberas no las logran escuchar en el contexto de un desfile callejero. Por el contrario, la caña de millo es un instrumento que se puede interpretar a un volumen bastante mayor, además de que parte de su registro es agudo y logra sobresalir por encima de los instrumentos acompañantes. A todas estas razones se suma una motivación identitaria regional: las gaitas se suelen asociar con el departamento de Bolívar, mientras que la caña de millo con el departamento del Atlántico. Esta división se produce básicamente debido a que el lugar desde el cual trabajaban los hermanos Zapata Olivella para sus montajes coreomusicales fue Cartagena, y a que su grupo de gaiteros se denominó luego Gaiteros de San Jacinto, ubicando como el centro del instrumento a esta región de Bolívar; en contraste, Sonia Osorio, radicada en Barranquilla, usó el conjunto de caña de millo, y el conjunto emblemático de esta música es la Cumbia Soledaña, nombre que alude directamente al municipio atlanticense de Soledad. Es así como en el transcurso de esta investigación cuando le preguntaba a los músicos y a los cumbiamberos por qué usaban caña de millo en lugar de gaitas, sus respuestas eran simples: “es que eso es lo de por aquí, la gaita es de los lados de Bolívar”.

El pito atravesado vs. el clarinete y el acordeón.

Aunque el clarinete y el acordeón han tenido a lo largo de la historia musical del Caribe colombiano una

clara asociación con la Cumbia (piénsese en Lucho Bermúdez quien interpreta el clarinete, y en Andrés Landero, conocido como el “rey de la cumbia”, quien interpretaba el acordeón), estos instrumentos no remiten a un pasado remoto, por lo que resultan poco apropiados como símbolos de tradición. Al respecto es valioso el testimonio de Soley del Castillo, directora de la Cumbiamba del Carajo, quien me expresó que a ella en particular le gustaba usar el clarinete como instrumento melódico de su cumbiamba, pero que cuando lo incluía sentía que el jurado de la Gran Parada de Tradición le bajaba el puntaje (entrevista personal, enero de 2013).

Un buen ejemplo de estos imaginarios es la respuesta de Carlos Insignares, uno de los mejores cañamilleros del momento y quien más ha investigado sobre la música de caña de millo, cuando le pregunté por el instrumento melódico de la cumbia:

Los instrumentos como clarinete, saxofón, trompeta, son europeos, eso es una influencia que llegó aquí, pero los instrumentos del folclor, aquí hablan de las ruedas de cumbia, y eso lo hacían los campesinos, y eso lo hacía el instrumento melódico de aquí, así como la gaita es de los Montes de María, del Sur de Bolívar, allá no ves un millo, pura gaita, en cambio aquí estaba la Cumbia Soledaña, esos viejos eran campesinos, trabajaban y hacían sus ruedas de cumbia para ellos, a bailar toda la noche y tomar ron, por eso es el millo, y empezaron a grabar y empezó la grabación. Por eso es el

millo. (Entrevista personal a Carlos Insignares, 2013)

La cumbia de caña de millo como símbolo de democracia, armonía e inclusión.

La idea de que el Carnaval de Barranquilla es una fiesta democrática en la que todos los sectores tienen representación, y que todos disfrutan por igual, es bien extendida. Aparece de manera recurrente en archivos de prensa, manuales, documentos publicitarios, turísticos y revistas de todo tipo. Esta idea, propiciada en parte por la tradición europea de las fiestas que consiste básicamente en un tiempo de jolgorio en el que hay una inversión de roles y valores, se sostiene igualmente en la ciudad por el imaginario de que Barranquilla surgió como población a partir de la expansión de un “sitio de libres” (Malabet, 1987; Ochoa, 2015), es decir, un lugar en el que no imperaba en la época colonial la normatividad de España. Las representaciones y características que se le atribuyen a la Cumbia como símbolo de nacionalidad (símbolo de mestizaje, en el que se reflejan las tres culturas), responden igualmente a la configuración de la ciudad como democrática. Ana María Tamayo centra su trabajo sobre el baile de la cumbia en Barranquilla en estas ideas de una supuesta democracia racial, de un mestizaje armonioso que en realidad es más cercano a los tonos claros que oscuros (Tamayo 2013). Esta idea que define al Carnaval de Barranquilla como un espacio democrático en el cual todos los sectores sociales tienen y han tenido cabida, se repite una y otra vez: “por más de ciento cincuenta años el carnaval de

Barranquilla ha servido como medio apropiado para la proliferación de las expresiones culturales populares concernientes a toda la Costa Atlántica de Colombia” (Abello, 1982, p. 34). No obstante, como se ve en los distintos textos y narrativas sobre la historia del Carnaval, hasta mediados del siglo XX consistía básicamente en la Batalla de Flores, espacio exclusivo de las élites en el que las expresiones populares no hacían presencia, y fue solo a partir de 1967, como mencionamos previamente, con la creación de la Gran Parada de Tradición que, como excepción, se les abrió un espacio. Sin embargo, no todas las expresiones populares tienen igual cabida, sino que las cumbiambas bailando cumbia al vaivén de un grupo de millo dominan el desfile. Es tan escasa la participación y conocimiento del público de las otras danzas llamadas folclóricas que hacen presencia en el Carnaval, que solo a principios de la década de 2000 se creó un evento dedicado a visibilizarlas, llamado Tarde de Danzas Especiales y de Relación. En este espacio participan las danzas que son consideradas por organizadores y amantes del Carnaval como “las auténticas joyas”²⁷, por su supuesta

27 “Festival de danzas de relación y especiales: Es un culto a todo lo ancestral y a la tradición oral de nuestra fiesta. Las Danzas, consideradas auténticas joyas culturales, se dan cita en un escenario abierto y gratuito para presentar todo su argumento en escena” (Guía del Carnaval de Barranquilla. Fundación Carnaval de Barranquilla. Cuatro días de fiesta. Barranquilla, 2013. Págs. 13). Este evento tiene un origen concreto. Al realizarse la petición ante la Unesco para la declaratoria del Carnaval de Barranquilla como Patrimonio de la Humanidad, había que manifestar el inminente peligro de desaparición de algunos de sus componentes culturales, así como delinear iniciativas destinadas a su rescate y fortalecimiento. La creación de

ancestralidad, que representaría “la raíz”, los antepasados “auténticos” de la cultura barranquillera (Entrevista personal a Carmen Escorcía, gestora cultural y organizadora de eventos del Carnaval, 2013).

Uno de los hechos más relevantes del Carnaval de Barranquilla que desmiente este supuesto cambio de roles típico de todo carnaval, la imagen de que son cuatro días en los que los valores se invierten y son las clases populares las que realizan las fiestas, es la figura de la reina. Se supone que todo carnaval tiene una figura llamada Rey Momo, que lo encarna una persona de extracción popular de reconocida trascendencia en el campo cultural, sobre el cual giran las carnestolendas. Esta figura se eliminó a principios del siglo XX, y fue reemplazada por una reina: “la clase dominante elige en su seno al personaje-símbolo del carnaval que desde 1918 ha sido una mujer joven a quien se corona como reina” (Friedemann, 1984). La reina del Carnaval de Barranquilla ha sido desde entonces, sin excepción, una mujer joven, de tez acanalada cercana a blanca, perteneciente a una de las familias de abolengo de la ciudad y miembro de uno de los Clubes Sociales de renombre (principalmente el Country Club y el Club Barranquilla). Es ella el centro de los eventos, quien inaugura las fiestas, quien preside cada acto, quien lee El Bando, que es el acta mediante la cual se da inicio a las fiestas y se ordena transgredir las convenciones sociales en pro del jolgorio y el disfrute (se ordena beber, no trabajar, desear a

este evento responde a estos parámetros de patrimonialización delineados por la UNESCO (Entrevista con Cristian Rafael Pacheco Arrieta, miembro de la comisión encargada de la petición de patrimonialización del Carnaval).

la mujer del prójimo, entre otras tantas contravenciones a las normas sociales, siempre con un espíritu cómico y alegre). Es la reina el símbolo que creó la élite para seguir dirigiendo la ciudad, aún en época de Carnaval.

Este personaje, a mediados de la década de 1990 comenzó también a bailar cumbia, a aparecer en eventos oficiales y publicitarios con una gran pollera, haciendo los pasos básicos de la danza, generalmente en solitario (sin un pareja acompañante) con la compañía de un conjunto de millo. La cumbia, aún en la actualidad, sigue siendo vista como una expresión popular, ajena a las élites quienes continúan manejando los hilos del evento;²⁸ siendo así, ¿por qué la reina, un personaje de la élite local, baila cumbia? Ante esta pregunta, es reveladora la respuesta escueta del músico e investigador barranquillero Javier Jiménez García: “es una manera de congraciarse con el pueblo; ahora es que baila de todo, antes solo cosas extranjeras” (entrevista personal, 2013). Reiteramos que, de todas las expresiones folclóricas que hacen presencia en el Carnaval, la única que es bien vista tanto por la élite como por los intelectuales, la única que se ha vestido de un discurso que la ubica como relevante e importante dentro del imaginario de la nación colombiana, es la Cumbia/cumbia. Reiteramos

28 Esta situación se ha mantenido a lo largo del tiempo. Así lo describía Nina S. De Friedemann para la década de 1970: “Individuos y grupos de la clase dominante definen la organización y toman decisiones que la celebración requiere. Su incorporación como actores en las festividades generalmente se cumple en los recintos de sus clubes o residencias privadas. Individuos y grupos de barrios y poblados vecinos, con niveles socio-económicos deprimidos, conforman las danzas y comparsas en sus ámbitos” (Friedemann, 1984).

igualmente que los discursos alrededor de la Cumbia enfatizan en la idea de que representa a las tres culturas que conforman la nacionalidad colombiana, las cuales supuestamente conviven de manera armónica, contribuyendo a la negación de los discursos raciales y a invisibilizar las diferencias sociales y la desigualdad. Vale la pena citar en extenso a Ana María Tamayo quien trabaja muy bien el tema en su tesis sobre el baile en este Carnaval:

In Cartagena, the social relationships are marked by a convention – the avoidance of the racial question, relying on the necessary adjustments to be subtracted from confrontation. Between integration and discrimination, between paternalism and whitening, the scarce employment of the racial categories obeys a formal code that allows one to escape any risk of facing an uncomfortable situation. Thus, the Cartagenos' current challenge is to act "as if" the racial relationships were neither problematic nor conflicting. (Cunin, 2003: 35)

This situation can be seen as replicated in Barranquilla in that social relations and public discourses make reference to racial harmony but, in everyday behavior, people shield the discerning traits that can be associated with "blacker" populations. Even in the Carnival, where African and indigenous heritages are celebrated, this celebration is done as if it were something external rather than part of the individual. Queen's bodies carry the visibilization of these

principles: avoidance, differentiation, and normalization. These two beauty stereotypes, the popular and the high class, are described not in racial or physical terms, but in neutralized terms of happiness or elegance.

Female beauty appears as a way in which power is consolidated and a certain group can achieve superiority over other groups of society. Having a certain type of beauty (the "right kind") is seen as a sign of social superiority in Colombia, sometimes even a moral one (costeños, dark or brown skinned people sometimes are labeled as lazy, non-trustworthy...). (Tamayo, 2013, p. 142)²⁹

29 "En Cartagena, las relaciones sociales están marcadas por un acuerdo – el evitar la cuestión racial, basándose en los ajustes necesarios a ser tomados de la confrontación. Entre la integración y la discriminación, entre el paternalismo y el blanqueamiento, el escaso empleo de las categorías raciales obedece a un código formal que permite escapar de cualquier riesgo de enfrentarse a una situación incómoda. Por lo tanto, el reto actual de los cartagenos es actuar "como si" las relaciones raciales no fueran ni problemáticas ni conflictivas. 'Esta situación puede verse como replicada en Barranquilla en donde las relaciones sociales y los discursos públicos hacen referencia a la armonía racial, pero, en la conducta cotidiana, la gente se protege de los rasgos más notorios que pueden estar asociados con poblaciones 'más negras'. Incluso en el Carnaval, donde se celebran las herencias africanas e indígenas, esta celebración se lleva a cabo como si fuera algo externo y no como parte del individuo. Los cuerpos de las reinas visibilizarían estos principios: la evasión, la diferenciación y la normalización. Estos dos estereotipos de belleza, la popular y la clase alta, no se describen en términos raciales o físicos, sino en términos neutralizados de felicidad o elegancia. 'La belleza femenina aparece como una forma en la cual se consolida el poder y un cierto grupo puede lograr superioridad sobre otros grupos de la sociedad. Tener un cierto tipo de belleza (el 'tipo

De esta manera, es en estas dos últimas décadas –tras los cambios a nivel mundial, nacional y local, que se reflejan directamente en la estructura y organización del Carnaval convirtiéndolo en uno de los principales eventos turísticos del país– que la reina de Barranquilla, para reafirmar su estatus de representante de "todo el pueblo barranquillero", asume -al igual que las clases populares y los espectáculos coreográficos de los conjuntos de danza- este baile, como el gran símbolo identitario.

Conclusiones

Como vimos, las tres ideas fundamentales que se han reiterado alrededor de la Cumbia en Colombia y que conforman su metarrelato, en Barranquilla se han reforzado discursivamente a través de su Carnaval tomando al conjunto de caña de millo como su representante original. Luego de deconstruir estos discursos, se evidencia que la Cumbia no es el género madre del cuál derivan los demás, que no se puede entender acríticamente como una representación armónica de las "tres razas", ni que se puede asumir que el conjunto de caña de millo interpreta la "cumbia original". Esta construcción discursiva ha estado ligada en Barranquilla al reforzamiento de las relaciones de poder, en un entramado en el que los diferentes actores del Carnaval (cumbiambas, músicos, reinas, directivas, políticos, espectadores, etc.) han luchado por ganar espacios, posiciones, visibilización, participación y formas

correcto) es visto como un signo de superioridad social en Colombia, a veces incluso de carácter moral (costeños, personas de piel oscura o morena, son etiquetados como vagos, no dignos de confianza...)" (traducción propia).

de representación en unas fiestas que han servido tanto para afianzar el *status quo* de las clases altas, como para abrir espacios a la participación ciudadana. Y la cumbia interpretada por el conjunto de caña de millo, y bailada por la reina y las cumbiambas, ha cumplido un papel central en esta historia.

Bibliografía

Abello V., M.; Buevas M., Caballero Villa A. (1982). *Tres culturas en el Carnaval de Barranquilla*. Huellas Vol. 3 No. 5. Barranquilla: Eds. Uninorte., Marzo, 34-37

Bassi, R., Solano A, J. (1999). Cuatro días bajo el signo de la música del caribe”. En: *Carnaval en la arenosa*. L. Puerta (Comp) (pp.103-116). Barranquilla: Fondo de publicaciones de la Universidad del Atlántico.

Bauman, R. (1992). (Ed). *Folclore, cultural performances, and popular entertainments: a communications centered handbook*. Nueva York: Oxford University Press

Blanco Barros, J. A. (1987). *El norte de Tierradentro y los orígenes de Barranquilla. Estudios y documentos para una geografía histórica del departamento del Atlántico*. Bogotá: Banco de la República.

Blanco Arboleda, D. (2013). El folclor y el patrimonio frente a la hibridación y la globalización en la música colombiana. Tensiones tradicionalistas vs. modernizadoras: políticas culturales, poder e identidad”. Universidad de Antioquia. *Boletín de Antropología*. Vol. 28, No. 45, 180-211.

Candela, M. (2004). *Carnaval de Barranquilla. Patrimonio oral e intangible de la humanidad*. Barranquilla: Amalfi editores.

Colpas Gutiérrez, J. (2004). *Mitos en la historia de Barranquilla: análisis crítico de los problemas historiográficos de una ciudad del caribe colombiano*’: Universidad del Atlántico. *Historia Caribe*, No. 9, 67-81

Davidson, H. C. (1970). *Diccionario Folklórico de Colombia (Música, instrumentos y danzas)*. Tomos I – II y III. Bogotá: Banco de la República, Departamento de Talleres Gráficos

Friedemann, N. S. de (1984). Perfiles sociales del Carnaval de Barranquilla, Montalbán, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello. consultada julio 28 de 2013. de http://www.pablosiquiroff.com.ar/friedemann_02.html

Fundación Carnaval de Barranquilla (2013). Cuatro días de fiesta. En *Guía del Carnaval de Barranquilla* (pp. 13) Barranquilla: Fundación Carnaval de Barranquilla

Fundación Carnaval de Barranquilla (2013). Manifestaciones folclóricas En *Guía del Carnaval de Barranquilla* (pp. 14) Barranquilla: Fundación Carnaval de Barranquilla

Hobsbawm, E. y Ranger, T. (1983). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.

Lasso, M. (2013). Mitos de armonía racial. Raza y republicanismo durante la era de la revolución, Colombia 1795-1831. Bogotá: Ediciones Uniandes, Banco de la República

Minski, S. y Stevenson, A. (2009). Barranquilla, historia, crónicas y datos esenciales. Apartado sobre la música, págs.. 95 a 101. Barranquilla: Fundación Cultural Nueva Música, Editorial la Iguana Ciega

Ochoa Gautier, A. M. (1997). Tradición, género y nación en el Bambuco. A *Contratiempo*, 34-44

Ochoa Gautier, A. M. (2001). El sentido de los estudios de música popular en Colombia. En “Cuadernos de Nación, Músicas en transición.” Ana María Ochoa y Alejandra Cragolini, (Coords). (pp. 45-56) Bogotá: Ministerio de Cultura,.

Ochoa Escobar, F. (2012). Las investigaciones sobre la caña de millo o pito a través de. Cuadernos de Música, artes visuales y artes escénicas, 159-178.

Ochoa Escobar, F. (2013). El libro de las gaitas largas, Tradición de los Montes de María. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana,

Ochoa Escobar, F. (2015). Construcción, usos y sentidos de una tradición. La cumbia en caña de millo como símbolo sonoro del Carnaval de Barranquilla. Tesis de Maestría en Antropología no publicada.. Universidad de Antioquia, Medellín.

Ochoa Escobar, J. S. (2016). La cumbia en Colombia: Invención de una tradición. En "Revista Musical Chilena", N° 226, julio-diciembre, 31-52

Pérez Villarreal, F. (2001). Alfredo Gutiérrez, La leyenda viva. Barranquilla: Universidad del Atlántico.

Posada Carbó, E. (1987). Una invitación a la historia de Barranquilla. Bogotá: Fondo editorial Cerec,.

Rey Sinning, E. (2004). Joselito carnaval. Análisis del Carnaval de Barranquilla. Quinta edición. Plaza y Janés, Editores Colombia S.A. Universidad Simón Bolívar, Bogotá. En línea, <http://www.edgarreysinning.com> (consultado, agosto de 2013).

Santamaría, C. (2007). "El bambuco, los saberes mestizos y la academia: Un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos". En: Latin American Music Review 28/1 pp. 1-23.

Tamayo, Ana María (2013). En Colombia se baila así: Intersectional bodies, race, gender and nation building in

the Barranquilla Carnival. Tesis Doctoral no publicada, Universidad de California, Riverside.

Tscherassi, S. D. (1998). Carnaval de Barranquilla. Virtudes, expresiones y vivencias.. Barranquilla: Ediciones Laser Saenz Hurtado y CIA Ltda

Villalón Donoso, J. (1994). Barranquilla en el tiempo de la prosperidad de milagro 1947-1957. En Revista Huellas, No. 40, p. 14-30. Barranquilla: Ediciones Uninorte,.

Villalón Donoso, J. (2000). Compilador. Historia de Barranquilla. Barranquilla: Ediciones Uninorte,

Wade, P. (2002). Música, raza y nación. Música tropical en Colombia. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia,

Wade, P (2003). "Nacionalismo musical en un contexto transnacional". En: Colombia y el Caribe: XIII congreso de colombianistas. Universidad del Norte, Barranquilla, p. 191-201.

Zapata Olivella, D. (1962). La cumbia: síntesis musical de la nación colombiana. Revista colombiana de folklor", Vol. 3, N° 7, 187-204,.

Fundación Carnaval de Barranquilla (2013). Cuatro días de fiesta. En Guía del Carnaval de Barranquilla (pp. 13) Barranquilla: Fundación Carnaval de Barranquilla

Fundación Carnaval de Barranquilla (2013). Manifestaciones folclóricas En Guía del Carnaval de Barranquilla (pp. 14) Barranquilla: Fundación Carnaval de Barranquilla

Entrevistas

Del Castillo, Soley. Entrevistada por Federico Ochoa. Barranquilla. 17 de enero de 2013.

Escorcía, Carmen. Entrevistada por Federico Ochoa. Barranquilla. 12 de Febrero de 2013.

Insignare, Carlos. Entrevistado por Federico Ochoa. Barranquilla. 28 de Enero de 2013

Jiménez de Alba, Javier (Músico). Entrevistado por Federico Ochoa. Soledad, Atlántico. 13 de Febrero de 2013.

Jiménez García, Javier (Investigador). Entrevistado por Federico Ochoa. Barranquilla. 10 de Febrero de 2013.

Mendoza, Ubaldo. Entrevistado por Federico Ochoa. Barranquilla. 19 de Enero de 2013.

Pacheco Arrieta, Cristian Rafael. Entrevistado por Federico Ochoa. Barranquilla. Enero de 2013.

