



La cumbia: trazos y signos de una historia cultural

Cumbia: Traces and signs of a cultural history

@ Enrique Luis Muñoz Vélez de la Universidad de
Cartagena (perdigon53@yahoo.com)(<https://orcid.org/0000-0003-1385-8746>)

RESUMEN

La manera de hacer música en el Caribe colombiano actual está directamente relacionada históricamente con los bailes cantados de areítos, por la herencia indígena, o cumbiambas por el lado afroamericano. Su tradición, por tanto, bien puede corresponder a ritos o al cortejo amoroso, y el hecho de que los usos festivos en Cartagena de Indias son también religiosos no le anula su dedicación a celebrar la alegría colectiva, por lo cual el énfasis en conjugar en el espacio y la música el empleo de tantos instrumentos de distinta procedencia y modalidades de baile indicaría la riqueza e importancia de su práctica. En su contexto de conformación musical, la cumbia se revela como vehículo expresivo de la población, y debido a esa característica ésta realiza esfuerzos constantes de consonación de sus valores.

ABSTRACT

The way of making music in the current Colombian Caribbean is directly related historically to the dances sung by areítos, by the indigenous heritage, or cumbiambas by the African-American side. Their tradition, therefore, may well correspond to rituals or to the courtship of love, and the fact that the festive uses in Cartagena de Indias are also religious does not invalidate their dedication to celebrate the collective joy, for which the emphasis in conjugate in the space and music the employment of so many instruments of different origin and modalities of dance would indicate its richness and importance of their practice. In its context of musical conformation, the cumbia is revealed as an expressive vehicle of the population, and due to this characteristic it makes constant efforts to consonance its values.

PALABRAS CLAVES | KEYWORDS

Cumbia, tambores, cultura palenquera, cabildo de negros, Cartagena.
Cumbia, music, Palenque culture, cabildo of negroes, Cartagena.

Recibido: 28-06-2017 Revisado: 15-07-2017 Aceptado: 11-08-2017 Publicado: 15-11-2017
DOI: <https://doi.org/10.36954/cuadernosarguedianos.16.2017-10> | Páginas: 189-201

“La música es un lenguaje más próximo a la verdad que la misma filosofía”.

ADOLFO MEJÍA

África para el mundo

El aporte cultural africano a suelo americano es la orientación al abierto goce de alegría y el placer en su mayor dimensión lúdica, aquella que quedó atrapada en el fácil juego corporal de la mujer y el hombre afrodescendientes. Está arraigado este aporte, además, en la diversidad de saberes ancestrales ligados al goce de vida, tales como música, danza, teatralidad, ritos, gastronomía, facundia (palabrario), oralidad, pregones, religiosidad y variadas formas de artes.

El historiador H. J. Driberg señala lo siguiente para referirse a la herencia africana en relación a la danza:

Con frecuencia sus danzas son como representaciones dramáticas que enseñan diversas lecciones. Hay danzas imitativas de animales que muestran las características de algunos de éstos, estimulando la observación y los métodos correctos para cazarlos; otras son de carácter religioso y comparable a nuestras mascaradas y otras, perpetúan los sucesos históricos.¹

Los bailes cantaos connotan geografías, historias, economías, toques y estilos de ejecución en la manera de hacer música, de cantarla y bailarla como un componente complejo de multiétnicidad e interculturalidad, a su vez, son el mayor contribuyente en el ritmo que caracteriza a la cultura del Caribe colombiano y de gran parte de la costa de América Latina, a donde llegaron con mayor facilidad que a los Andes para afincar su cultura.

Los estudios culturales, al privilegiar la música ponen en escena un arte eminentemente personal, el más personal de todos. También la tradición nos evoca al pasado, para ser pensado desde un hoy; y la modernidad supone cambios sustanciales, usos y consumos culturales que en la música se visibiliza y, más aún, se oidizan o se oidita y se hace conciencia en la definición de la memoria histórica en la lucha de la permanencia, las transformaciones, los cambios y la desaparición, al cabo, si no se dan las manifestaciones artísticas que operan como proyección de la música y baile.

Uno de los instrumentos vitales que se sincretizaron con otros, en el dolor de la conquista a fuerza de espada y arcabuz a la llegada de los españoles ha sido el tambor. El tambor ritual de la cultura palenquera, de los palenques, que presenta una variada gama de toques de preguntas y respuestas, la mayor parte de ellos conservados en el interior de los cabildos negros, de lengua y nación, base fundamental para desarrollar diferentes estilos de música tales como: canción de trabajo, donde prima el carácter colectivo y las formas de culto religioso entrecruzadas por relatos de vida en la celebración de los cantos de velatorio en el arte de funebria, teniendo como instrumento ceremonial el tambor Pechiche.

Las músicas del sustrato africano han sido tratadas siempre, en su principio con

¹ Driberg, H.J. 1932. At home with savages, p. 242.

la maledicencia que se acuna en odios raciales, de ahí, surge una serie de categorías descalificativas que, al correr de los tiempos, terminan por aceptar las voces malquerientes por la fuerza granítica de lo popular.

Las expresiones rítmicas y musicales como N dame Kusa, rotulan desde su lengua raigal un homenaje directo a la comunidad palenquera y a su trashumancia. Lengua ri palenge, con amor y alegría por el solar de procedencia.

“No Puede Dejarla”, para un intento bolerístico volcado al soukus, al dub el máximo clímax del reggae. Hay, de manera explícita, un juego de bajo marcante y armonizado con guitarra, apoyada en los teclados, toques de percusión caribeños, con matices del alegre para darle sabor a tierra, a un sonido de folclor diluido.

“Mama”, la titulación tiene implicaciones amplias de referencia al continente africano de manera elusiva y a una expresión de cuerpo de hembra y de ternura.

“San Gustavo”, tema de sabor religioso elusivo, en la estructura íntima del tema que rompe amarre para el goce universal del baile, no hay que olvidar que la cultura africana y sus derivados presentan toques de dioses bailadores a través del fuego.

“Magelly”, en la tónica del soukus como base del sustrato rítmico africano, las fusiones se embridan y armoniza con sonidos caribeños a manera de pinceladas, con trazos del aporte cultural palenquero.

“Vo A Ten Mucho Ke Metenquesá”, en lengua ri palenge es a manera de cierre de una puerta sonora para aprender desde la música y con la música un idioma creole, el palenquero. Towers, canta desde su interior porque es su sentir emotivo la costura de su arte que oficia con limpieza y gracia en transmitir emociones.

De allí que en una vertiente, el cartagenero, hijo de este proceso de diversas herencias, cuando sometido a la religiosidad que venía con los grillos y cadenas, en las celebraciones de Nuestra Señora de la Purificación de las Candelas, la más tarde Virgen de la Candelaria de la Popa, veía confraternizar sus tambores negros con las gaitas de los indios, haciendo un vínculo instrumental que se entroncó étnicamente (entre diferentes culturas africanas y las primigenias estirpes de indios del Caribe colombiano) navegantes de mar y río y pertenecientes a diversas familias lingüísticas. De este matrimonio bien avenido que las coquetas gaitas indígenas fueron seducidas por las frenéticas rítmicas de los tambores negros: repicar, canteos y fondeos de manos diestras que a cada pulso de toques ponían los cuerpos de hombres y mujeres a llevar el compás entre caderas y pie con gracia, elasticidad, plasticidad y belleza en el “¡Ay! Jue pa...”, cumbia enfandangada² de espermas y ron³.

La cumbia dispersa por el mar Caribe y tierras bañadas por los ríos de la Costa Norte de Colombia, llenó de ritmos, melodías y colores de la vida bailada en plaza pública al compás de la cumbia ancestral de los toques rituales congos de la cumbila (circularidad de fuego, simbolizada por la mujer en la mano derecha en alto mientras danza, con la mano izquierda toma un canto del vuelo de la pollera a la altura de la cintura). Cumbila es un término congo que significa fuego que se baila, que por un proceso etnolingüístico llamado elisión por síncopa pasa de cumbila a cumbia al suprimirse la letra l (ele) y es un hecho evidente en la

2 De fandango de negros, enfangar es del portugués fandar, fiesta.

3 Manrique, R. 1911. Cartagena 1911.

fonética del cartagenero⁴. cúmbila, como expresión oral, queda como cumbia, debido a la característica común en la población negra de Cartagena de apresuramiento en el habla.

La música permite también construir historias, amarrar la construcción de una cultura entretejida con elementos de la realidad y los sueños. En el Caribe el mar de la historia privilegia comunicación y diversos cruces, encuentros y desencuentros que fueron hilando musicalmente en torno a la cumbia lo que somos como pueblo y cultura como símbolo rítmico del Caribe colombiano.

Sobre la cumbia se ha escrito, acudiendo a diversos saberes y conocimientos, unos más rigurosos que otros, pero todos intentando esclarecer desde la estructura interna de la música; algunos, y los más especulativos, acuden a elementos externos de la música.

La discusión central gira sobre el elemento étnico determinante de la cumbia. En ese orden de ideas, se toma partido por la cultura negra o por la cultura indígena, ese es el foco del problema.

En las Memorias histórico-políticas (el período que describe es 1826 a 1830) del general cartagenero Joaquín Posada Gutiérrez, publicadas en 1865, no se dice nada de la cumbia, a pesar de que en la obra hay signos claros de su coreografía; se menciona el currulao⁵ que ahora llaman mapalé⁶, fandango⁷ o bunde⁸ y la gaita de los indígenas que fraterniza con los tambores africanos, lo que marcaría la hibridación de los ritmos costeños. Allí donde se juntaron los cuerpos de las diferentes etnias se dieron los intercambios de instrumentos, ese espacio de los encuentros forzosos donde confluían los huidizos de todos los colores y que permanecían al margen de las leyes coloniales se conoció con el nombre de rochela; los arrochelados eran llamados lugares de bulla.

La cumbia es el ritmo base de las formas musicales del folclor del Caribe colombiano. La cumbia como complejo genérico está influida por diferentes componentes étnicos, quizás el más sobresaliente de ellos obedezca al sustrato africano de los congos, en el que prevalece una fuerte columna rítmica en la que se imbrica una línea melódica de sabor indigenista. A esos dos elementos hay que estimarles presencia en todo el ámbito cultural español, incluyendo el idioma que asume el canto y el concepto armónico, que es europeo. La tríada étnica requiere ser valorada como síntesis de un proceso interétnico en su complejidad y no como una simple suma de tres grupos raciales.

El periódico El Porvenir de Cartagena del 2 de marzo de 1879 trae una nota periodística que describe la música y el baile que llaman cumbiamba y lo asocian a la fiesta de la Virgen de la Candelaria. El cronista de El Porvenir describe la fiesta de la Virgen de la Candelaria y no hace alusión alguna al término cumbia sino al de cumbiamba:

4 En el lenguaje cotidiano, “comerse las letras” (fonemas).

5 Tambor abarrilado de un solo parche. Ritmo parecido al mapalé y –en el Pacífico colombiano– un ritmo musical negro que difiere –en su estructura como en su coreografía– al aire musical del Caribe colombiano.

6 Ritmo negro del Caribe colombiano con base en tambores y percusión menor, incluyendo palmas.

7 Fandango, ritmo español que también significa espacio o lugar para el baile. El fandango se criolliza y desde allí se establece –en lo instrumental como en lo rítmico– una diferencia.

8 Bunde en el antiguo portugués significó: nalga, trasero, hace referencia al cuerpo de las negras y fundamentalmente a sus bailes que fueron considerados lascivos.

Por la noche se oye la cumbiamba, baile popular cuya música consiste en una flauta de millo⁹ y en un tambor que produce un sonido monótono pero acompasado. Se baila en una rueda, y el hombre hace movimientos grotescos y desenvueltos al son del tambor mientras la mujer lleva en una mano un mazo de velas encendidas, cogido con un rico pañuelo de valor, el cual viene a quemarse al final cuando se acaban las velas, que es el lujo del baile.

Tal información periodística no hace alusión al formato de gaita cabeza de cera, sino que referencia al conjunto de caña de millo, lo que viene a mostrar que estas dos agrupaciones de vientos permitieron desarrollar desde el punto de vista melódico el ritmo de la cumbia, por lo menos, atendiendo al acopio documental histórico hallado en Cartagena en el siglo XIX. No hay noticia alguna de en qué momento se produjo el trasvasamento de la cumbia de sus dos formatos primigenios (conjunto de gaitas o conjunto de cañas de millo) a instrumentación europea, es lo más probable que ello haya ocurrido simultáneamente a la conformación de banda.

El viajero francés Henry Candelié, en la obra *Riohacha y sus indios guajiros*, cuenta que en 1880 se festejaban cumbiambas. Aquí el término puede ser un genérico que referencie espacio para el baile, parranda, y no existe una referencia mayor sobre el ritmo musical de la cumbia, en cuanto al formato de gaitas conocido, a pesar de que en el siglo XIX se le refería como cumbiamba; de tal manera que este viajero pudo haber oído y visto la música y el baile de cumbia, si se tiene en cuenta que para la época había presencia jamaicana en dicha región. En Jamaica existe un ritmo parecido a la cumbia que denominan kumina; sin embargo, la descripción de Candelié se refiere a un formato de acordeón, guacharaca y un tambor cónico truncado, trío instrumental de la música regional del Viejo Magdalena (hoy, vallenato, pero con el ítem de que no solo se interpretaban lo que en la actualidad se conoce como: son, paseo, merengue y puya).

En la descripción de Candelié se trasluce la coreografía de la cumbia y su elemento simbólico de las velas encendidas. No obstante que el movimiento pélvico de la pareja bien podría tener una cercanía con los pencazos de cadera de la cumbiambera del Viejo Bolívar, de acuerdo con lo expuesto por el viajero francés se insinúa movimientos del baile de pajarito¹⁰ como variante rítmica de la tambora¹¹ y esta asociación se ve reforzada por la parafernalia del espacio festivo, principalmente, el poste central de 2,5 metros en cuyo contorno se danzaba.

Entre tanto, la cumbia no obedece a una fórmula genérica sino a modo y formas de acentuación general en consonancia con ciertos patrones rítmicos que varían de acuerdo con el instrumental utilizado, al margen de que su escritura sea en compás de 2/4 o en 2/2, y que bien puede señalar giros y adaptaciones regionales si se mira el entorno donde

9 El pito de millo se toca como flauta y es un instrumento folclórico del Caribe colombiano distinto a la gaita cabeza de cera que se ejecuta de manera vertical, parecida al clarinete. Organología de viento folclórico.

10 Variante rítmica de los fandangos de lenguas. Algunos estudiosos del folclor costeño consideran que el baile del pajarito es una variante de la tambora, que a su vez está comprendida entre los fandangos de lenguas o bailes cantaos.

11 Son variantes rítmicas de los fandangos de lenguas del Caribe colombiano.

predomina una población indígena o negra, y eran ellos quienes realizaban la cumbiamba de acuerdo con su herencia cultural.

Miguel Goenaga, en Crónicas de la vieja Barranquilla, se refiere a la cumbiamba en los siguientes términos:

La Cañón, popular mujer barranquillera, ponía sus grandes ruedas de cumbiamba allá por el año 1888, en las 4 esquinas de la calle Bolívar, callejón de California (hoy 20 de Julio), a donde concurría mucho público a mirar la voluptuosidad del baile y el ritmo hondo y vigoroso de tambores, flautas y guacharacas, y en fin, todo aquel espectáculo de profunda emoción que el poeta Julio Galofre en su poesía de costumbre y pintoresca al decir: "Corre, corre Carrasquilla que te tumba la Cañón" en competencia de otra cumbia.

Para algunos músicos nacidos en la última década del siglo XIX, cumbiamba era el lugar donde se desarrollaba la música de cumbia y en ningún momento el ritmo. Ya a finales de 1889, en Cartagena, se referencia el ritmo con el nombre de cumbia, indicándose que se trata de una música escalera abajo, denominación despectiva para señalar al pueblo raso, que no merece ponderación alguna, simplemente para denominar escándalo.

Las cumbiambas, la música y baile de las negradas inferiores, como era llamada por la literatura de principio del siglo XX, recogida en la prensa de Cartagena para referirse a las fiestas de la Virgen de la Candelaria de La Popa y los carnavales de Cartagena donde emergía el espíritu de la cultura popular y sus imaginarios festivos provenientes de una amplia zona del Bolívar Grande.

"La cumbiamba, ese baile de tiempo inmemorial, y que todavía despierta entusiasmo en los aficionados a él, fue notable. La nota periodística muestra una vez más que la cumbiamba es parte del mundo festivo de la Virgen de la Candelaria. El círculo del baile en aquellas noches fue bastante extenso y hubo derroche de luces y alegría en los bailadores. La concurrencia en la cima de La Popa durante el día y la noche, en el pie fue numerosísima, sin que tengamos que lamentar desgracia de ninguna clase por cuestiones personales; así rinde culto un pueblo creyente a una de sus patronas, así se divierte un pueblo civilizado.

Como no había sucedido en años anteriores, las fiestas de carnavales populares están siendo precedidas de movimientos que denotan animación excepcional dentro de la más simpática corrección."

Trae la Gaceta Municipal de Cartagena, en 1904, un aviso en que señala bailes públicos:

Este impuesto se cobrará de la manera siguiente: A. Por cada baile de música de viento o de cuerda, inclusive el piano, \$ 2 pesos. B. Por cada baile de bandoneón, arpa, etc., \$ 0,50, ctv. C. Por cada vez que se verifique el baile de cumbia, mapalé, gaitas y otros análogos, se pagarán \$1,50.

Otro documento que informa sobre la cumbia o cumbiamba y la relaciona con las fiestas y bailes de La Candelaria es el Boletín Historial de febrero de 1917, N° 22, p. 407, la nota la escribe Generoso Jaspe. Sobre la cumbia se puede decir que es una de las huellas africanas en la cultura musical de América, que en Cartagena de Indias echó raíces con la economía esclavista, la ciudad fue escenario del mercado negrero y uno de los mayores asentamientos de la presencia negra en el continente.

Cabe señalar que la generación de gaiteros de los Montes de María a la gaita cabeza'e cera le dicen chuana, consideran que ese es el nombre indígena. Sin embargo, los músicos negros de la bahía de Cartagena de principios de siglo XX, también mencionan a la gaita con el nombre de chuana. El maridaje entre lo negro y lo indígena se puede encontrar en el nombre de San Jacinto de Luango, población de los Montes de María, famosa por ser tierra de gaiteros como Toño Fernández y Juan Lara, entre otros. Luango fue un cabildo de negros de la Cartagena colonial.

En la prensa de Cartagena, en las tres primeras décadas del siglo XX, la cumbia aparece referenciada como conga y principal componente de las fiestas novembrinas que la señalan como cumbiamba. Si la cumbia es de procedencia conga, cabe aquí una disquisición sobre el término cúmbila (o cumbila), que puede dar luces sobre algunas manifestaciones simbólicas y culturales sobre el aire madre de nuestro folclor, dejando sentada la paradoja de la gaita como instrumento y ritmo que la fundamenta desde la orilla de lo indígena.

El sabio cubano Fernando Ortiz reconoce la palabra cúmbila como conga, pero considera que Ramón Roa la utiliza erróneamente en el ensayo "La asociación atávica de los matiabos"¹², en el que afirma que cúmbila es rueda de iniciados.

Algunos estudios etnográficos muestran que el término cúmbila es congo y significa círculo de fuego, candela, caparazón, enconchamiento, aislarse para fortalecerse de las fuerzas perseguidoras. Aquí, aislamiento no implica romper con el mundo exterior, sino más bien protegerse y crecer en el interior de su organización, los cabildos de negros, nación y lengua.

En el lenguaje anglocaribeño se encuentra el término kumbila, de origen africano, que en la novela de la jamaicana Erna Brodber *Jane and Louisa. Will soon come home* (1980), es utilizado para envolver y atrapar al personaje central, Nellie Richmond, quien protege los valores culturales del pasado y con su lenguaje se enfrenta a otras culturas sin renunciar a sus tradiciones. Ese fenómeno de pervivencia cultural lo cumplieron los cabildos africanos en Cartagena. Como arriba queda señalado, en Jamaica existe un ritmo que denominan allá kumina, cuyo aire musical y coreográfico es muy parecido a la cumbia.

Extrapolando los conceptos de Fernando Ortiz y de Ramón Roa, y la visión novelada de Erna Brodber, se puede asegurar la vecindad de los términos cúmbila, kumbila y cumbia, que guardan referencias al margen de los diversos idiomas que se hablan en la región Caribe, en donde lo negro sustancia como nadie la identidad caribeña: procedencia (de dónde vengo, quién soy), pertenencia (qué poseo culturalmente) y persistencia (cuál es mi deseo, por qué lucho), estas instancias relacionadas unas con otras en su conjunto definen la categoría de identidad al compartir los mismos valores que los une.

12 Ver, Fernando Ortiz. Estudios etnosociológicos. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1991, pp. 102-103.

Ahora bien, *cúmbila*, como expresión oral, se mueve dentro del fonema de sustraer la letra l (ele) y quedar el vocablo como *cumbia*, característica común en la población negra de Cartagena de “comerse letras” (por apresuramiento en el habla), fenómeno éste conocido lingüísticamente como elisión por síncope. También *cúmbila* se emparenta con el sistema de símbolos y valores dentro del sustrato africano con el significado de ‘candela’. La *cumbia* es una música danzable en forma circular; las velas encendidas van en la mano derecha de la mujer negra o mulata y son la representación de la candela, parece remontarse su origen a las festividades de la Virgen de la Candelaria, o Virgen de la Candela, en el entorno de los Carnavales de Cartagena que se remontan al siglo XVI, para luego precipitarse en el caudal festivo del 11 de noviembre (fiesta de carácter político o patria).

Otros estudiosos del aire de la *cumbia* consideran que el vocablo proviene de *cumbé* y fundamentan sus argumentos en el libro de Fernando Ortiz titulado *Glosario de afronegrismos*. Esta raíz *kumb* está muy difundida en el oeste africano. Se observa entre los congos –señala Ortiz–, porque *kumba* allá significa hacer ruido, gritar, rugir, maravillarse, sorprenderse, en otras palabras, es regocijo de fiesta. Ortiz reconoce el parentesco entre *cúmbila* y *cumbé*. Este punto de vista de la raíz *cumbé* (*kumb*) de donde se derivaría el término *cumbia* lo comparten, entre otros investigadores, Manuel y Delia Zapata Olivella y Guillermo Abadía Morales.

Sobre la *cumbia* se han expuestos diversas teorías, unas propenden sobre una raíz de procedencia africana, otras le reconocen origen indigenista, y una tercera línea vincula a las dos primeras con el aporte hispánico que define una compleja hibridación de elementos étnicos y culturales traducidos en lenguaje instrumental.

Las investigaciones que propenden por una influencia indígena parten más de un imaginario individual y colectivo que de unas contundentes credenciales argumentativas, ceñidas al rigor de la evidencia histórica como verdad acumulativa; sin embargo, se exponen algunas ideas de la *cumbia* y su pretendida naciencia indígena.

Algunos estudiosos como Edgar Rey Sinning la ubican en la subregión riberana, y precisa el sitio de su nacimiento entre los Pocabuyes, no obstante, en su evolución la considera triétnica: aborígen, negro y blanco se cruzaron. Rey Sinning de alguna manera se identifica con José Barros, prestigioso compositor costeño quien ha introducido este mito fundacional del origen indígena de la *cumbia* y dice al respecto Gnecco Rangel Pava en su libro *Aires guamalenses*: “Los célebres areítos que señala Gonzalo Fernández de Oviedo como cantos de historias, memorias y celebraciones de rondas festivas indígenas, se le ha dado una extensión genérica a toda América, y existen grandes dudas de que esto se haya desarrollado de esa manera, específicamente, porque en las letras que han llegado a nuestros días hay una fuerte presencia de vocablos negros, lo que viene a mostrar, en el supuesto caso de la evidencia de los areítos como precedentes de la *cumbia* ya estaba sincretizado como cruces interétnicos a nivel lingüístico.

El trabajo de Rey Sinning, en el libro *El hombre y su río*, reconoce el fenómeno de hibridación de la cultura musical y entre sus componentes el de la *cumbia*. Cabe señalar que el sociólogo magdalenense contribuye desde la perspectiva académica a una sana reflexión en torno de la *cumbia*.

Gerardo Pombo Hernández propone que en el origen de la *cumbia* se expresan tres

signos claros de su nacimiento: rituales agrarios (que los indígenas realizaban en bosques y lugares sagrados que denominaban cambias, de donde posiblemente se deriva el nombre de cumbia; la segunda hipótesis está referida con los rituales fúnebres de los indígenas nativos de la costa norte de Colombia; y la tercera, una cierta conmemoración de esas tribus indígenas a la adoración del Sol y a la Luna. Empero, Pombo Hernández no respalda sus proposiciones en ningún documento histórico que dé consistencia a sus aseveraciones.

Las crónicas de viajeros europeos son referencias obligadas para reconstruir en parte la memoria cultural de la historia de la música de Colombia y, de manera particular, acercarse a la música popular costeña; sin embargo, estos escritos hay que tomarlos con ciertas reservas, algunas de esas crónicas dan fe de instrumentos en manos de indígenas, lo que supone, desde el punto de vista organológico, que se valieron de ellos para hacer su música, con otros aportes étnicos.

Uno de los trabajos más esclarecedores sobre la música costeña es, sin lugar a dudas, la contribución etnomusicológica del estadounidense George List *Música y poesía en un pueblo colombiano*, libro publicado en 1994 por el Colegio Máximo de las Academias Colombianas, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

List apunta sobre la cumbia lo siguiente: “La asocia a fiestas de orden religioso, de acuerdo con sus informantes, no existe una fórmula definida para tocar cumbia; quizás el revuelo o alboroto de clímax rítmico esté definido por esta característica, también presente en el porro¹³ y la gaita¹⁴; sin embargo, es en la cumbia donde participan todos los instrumentos en revuelo¹⁵ a excepción del llamador, ya que éste mantiene el patrón rítmico de la cumbia”.

List señala que el bombo realiza un tresillo, en golpes sincopados, sobre el parche del tambor, los cuales contrastan con el doble metro establecido en el modelo de cumbia que él explora; los golpes sobre el parche llevan mayor fuerza que los golpes sobre el madero.

Para List, la cumbia es africana y así lo demuestra su carácter polirrítmico, el bombero toca un ciclo en ritmo aditivo, casi siempre lo fundamenta en 16 corcheas, rasgo común en la música africana, mientras el llamador mantiene un ritmo constante que da el aire de cumbia y es complementado por los guachos¹⁶. El tambor mayor provee lo mismo por medio de un contraste al azar entre los golpes en el centro del parche y en el canto o borde.

Otro aporte esencial de la cumbia desde la óptica musicológica lo realiza la colombiana Rocío Cárdenas Duque en *Música caribeña*, ella expresa lo siguiente:

Es el género costeño colombiano más difundido y conocido internacionalmente, debe al Palenque de San Basilio¹⁷ elementos de su estructura danzaria, heredados de la cumbiamba y el bullerengue¹⁸. El

13 Ritmo negro del Caribe colombiano próximo a la cumbia.

14 Instrumento de viento de origen indígena del Caribe colombiano. La gaita es un ritmo musical que se toca con dicho instrumento y su aire melódico es parecido a la cumbia, más no su ritmo que es más cercano al porro.

15 Revuelo: máximo clímax rítmico de un instrumento o de un pasaje rítmico melódico de una pieza musical.

16 Instrumento metálico, redondo y con semillas en su interior que se toca por sacudimiento.

17 Lugar de escape de negros cimarrones, punto geográfico de resistencia social.

18 Ritmo negro del Caribe colombiano, música y baile donde la mujer juega un protagonismo esencial y es una de las 16 variantes de los fandangos de lenguas.

llamador (yamaró) y el alegre cumplen funciones esenciales en los toques de cumbiamba palenquera, y son utilizados en el toque de cumbia. El llamador marca los acentos del compás de la cumbia en compás de 2/4 (léase 2 por 4); con él se inicia el toque, su ritmo llama al tambor mayor o alegre y a los demás instrumentos participantes, sin golpe de llamador no hay cumbia.

(...) El tambor mayor responde al golpe del llamador con una figuración rítmica más compleja y entreteje sobre la base de los acentos y junto a la tamera los ritmos complementarios de la cumbia.

Rocío Cárdenas reconoce en la caña de millo y en las gaitas cabeza'e cera la presencia indígena de la cumbia; no obstante, List considera que la caña de millo es africana. En el formato de gaita cabeza'e cera no se utilizaba el bombo o tamera, éste surge con los Gaiteros de Sanjacinto en 1954 a raíz de una gira que ellos realizan en Europa y Asia.

El compositor y director de orquesta cordobés Francisco Zumaqué ha venido explorando los diversos ritmos musicales de Colombia a través de la investigación denominada El Taller de las Utopías, trabajo de campo que pretende universalizar y modernizar las raíces musicales del folclor colombiano, considera que el complejo genérico de la cumbia está cruzada definitivamente por el bullerengue, y éste es el ritmo predominante en el habla musical del Caribe colombiano.

La música del Caribe colombiano presenta una fórmula rítmica sincopada, característica del cuarto tiempo en periodos de dos compases, y que determina la música costeña en cuanto a su sabor, allí está la clave de sus toques y aires musicales, afirma Zumaqué.

En la cumbia, el llamador lleva un golpe constante: pin, pin, pin, que va a contratiempo; contrasta con elaboraciones aleatorias del tambor alegre que improvisa con golpes en el centro del parche y en el canto del tambor, haciendo revuelos o excitación de la parte rítmica de la cumbia, son diversos toques simultáneos. El bombo da golpes sincopados, los guaches realizan un sostenido de temblores (sacudimientos de revuelos), mientras que la gaita hembra hace la melodía y el machero acentúa el ritmo con el maracón; la gaita macho complementa la línea melódica llenando los vacíos de la hembra. Tónica y dominante son la base armónica de la cumbia, aunque puede utilizarse otros cambios armónicos que la diferencian del porro. En síntesis, al sonar de gaitas y tambores se escucha la frenética cumbia, hija legítima de la mezcla interétnica que hibridiza la música del Caribe colombiano. Todos los instrumentos realizan revuelos a excepción del llamador que hace el pulso del modelo rítmico.

La cumbia encuentra en el espacio festivo del 11 de noviembre uno de sus momentos de manifestación popular. Quizás uno de los mayores signos de la trascendencia de tal fecha festiva, en la historia reciente de la ciudad lo puntualiza la Fundación Gimani Cultural al iniciar el rescate de los valores tradicionales de la memoria colectiva en torno del barrio Getsemaní. La propuesta que pone en marcha la fundación tiene un carácter cívico, fundamentado en la búsqueda de la cohesión social a través de las actividades lúdicas.

En ese marco surge el proyecto cultural Cabildo de Getsemaní, que nace con la tónica de recuperación festiva, apoyado en la investigación social y en la memoria apalabrada de los mayores. El Cabildo de Getsemaní, como recuperación de la memoria festiva de Cartagena

de Indias, surge en noviembre de 1989 como la puesta en escena de la contramemoria en oposición a lo que pretende mostrar el reinado nacional de belleza. El Cabildo de Getsemaní reconstruye, de cierta forma, los imaginarios que habitan en los sectores populares de la ciudad, pregona a los cuatro vientos los espacios de la creación colectiva. Sin embargo, cabe señalar, una vez más, que los cabildos de negros no son agrupaciones sociales que emanen de las festividades novembrinas, su origen es de índole religiosa y surgen con las celebraciones de la Virgen de la Candelaria, San Blas (patrón de los negros esclavos) como entradas al antiguo Carnaval de Cartagena.

Cumbia en la plaza

La cumbia en la plaza también es símbolo religioso, donde están presentes las divinidades bailadoras a través del fuego ritual; la candela es el símbolo purificador. La música africana exhibe una honda raíz cultural y de ceremonia sincretizada.

La cumbia, escrita en compás binario, se define como el lenguaje del tambor llamador, que cumple la función de definir la célula rítmica de la cumbia con un golpe constante; el tambor alegre (hembra) que responde los llamados, matizando las frases del tambor macho (o llamador) que fija el ritmo. El alegre repiquetea haciendo adornos e incitando al bailaror que persigue a la mujer; la tambora complementa las funciones rítmicas; maracas y guaches complementan los acentos rítmicos del tiempo débil que dan expresividad al clímax rítmico, y las gaitas o pito atraviesan el soporte melódico con la voz humana.

La cumbia nos pertenece a todos y a diversas geografías humanas que vagabundea tierra, mar y ríos. La frenética cumbia como la llamó el poeta y músico Jorge Artel, tiene en su sustrato afro la base de la función rítmica. La sensualidad rítmica, la profunda voz de los ancestros, los tambores en las noches de cabildos, la danza mulata, los hombres que llevan la emoción en sus manos a los tambores, con sus siglos mojados en quejumbres de gaitas, late un recuerdo aborigen, una africana esperanza, sobre el cuero curtido donde los tamborileros, sonámbulos dioses nuevos que replican alegría; aprendieron hacer el trueno, con sus manos nudosas, todas poderosas para la algarabía ... cumbia, bailaron los abuelos¹⁹.

La plaza es el lugar donde se mueve una cadera de manera cadenciosa, juega pélvicamente al sonar los tambores con gracia pícaro de alta sensualidad erótica de hembra cierta, una negra cumbiambera, que se desliza con sus pies sin levantarlos en el trajín de la noche, herencia indiana que la cumbia trae en su barrunto de mestizaje. Mientras el hombre piruetea a su antojo a manera coqueta de bailar para seducir con los lenguajes del cuerpo y algunos gestos moderados se insinúa en su rostro, que él es el hombre cumbiambero y así lo dice su baile con la parafernalia coreográfica al poner en escena la cumbia de los abuelos vagabundos.

La cumbia de las negradas inferiores en la Cartagena Colonial siempre fue mal vista, la base rítmica conformada por un conjunto de tambores del formato de fandangos de lengua o bailes cantados en el maridaje de gaitas cabezas de ceras y maracón. Otro formato con la misma base rítmica, guaches y pito atraviesan; sin embargo, a través de un viajero francés se conoce como alterna la gaita con el acordeón y se conecta de acuerdo con el documento histórico con la cucamba del Magdalena Grande.

19 Tambores en la noche, 1940.

La primera referencia de la cumbia en plazas aparece citada en la Gaceta de Cartagena en 1869 y luego, en el periódico El Porvenir de 1879 con el nombre de cumbiamba. En las fiestas de la Virgen de La Candelaria de la Popa de 1826 descripción de los bailes por castas, no aparece ninguna referencia de manera explícita sobre dicho ritmo, ni en las mencionadas Memorias histórico políticas del general cartagenero Joaquín Posada Gutiérrez.

Lo más probable que los toques de cumbia más antiguos se haya dado en el interior de los Cabildos de Negros, de Nación y Lengua, cuyo último rastro da noticia el Censo y Padrón de 1777 en el barrio colonial de Santo Toribio de Mogrovejo (hoy San Diego). Los Cabildos de Negros, conocidos también como negrerías, fueron: Carabalí (Calabar), ubicados en las calles del Cabo y Siete Infantes; Luangos (calle Quero); Araraes (todo indica que es el más antiguo, de acuerdo con la documentación que reposa en el Archivo de Sevilla, se señala de su existencia en Cartagena desde 1693, citado por Roberto Arrázola en el libro Palenque, el primer pueblo libre de América), los Araraes al igual que los Jojoes estuvieron ubicados en la calle San Pedro Mártir; Minas (calle del Santísimo), Lucumí y Chalaes (calles de los Siete Infantes). En El Nomenclator de Cartagena de Donaldo Bossa Herazo aparece la actual calle Nuestra Señora del Pilar, barrio de San Diego, con el nombre antiguo calle Cabildo de Congos. No hay que perder de vista el antecedente de los cabildos negros de Sevilla fueron las Cofradías religiosas de acuerdo con la documentación aportada por Diego Ortiz de Zúñiga donde describe los cabildos negros en Los Anales Eclesiales de la muy noble ciudad de Sevilla en el siglo XVII, que desde el siglo XV fueron llevados negros a Andalucía por la trata esclavista portuguesa.

Los Congos de Villa Mella, herencia africana ritual sincrética de toques percutidos: congo (tambor cilíndrico o mayor), conguito (tambor menor), varias maracas y canoa (especie de clave xilofónica ahuecada en forma de canoa y de mayor longitud y grosor que la cubana, no es redonda) y canoita (palo o baqueta percutora), voz, líder, coro y palmas. La música y el baile guardan ciertas relaciones con los bailes cantaos entre otros, el bullerengue lento, pajarito y cierta cadencia en los toques que hace el llamador y el alegre a manera de preguntas y respuestas que acompañan los cantos responsoriales con la cumbia, vaso comunicante a través de los cabildos congos.

Los Congos del Darién hacen parte de este circuito sonoro de ancestralidad y rito común en las músicas y bailes negros. El bullerengue, el porro y la cumbia panameña amplían el espectro del circuito caribeño con los antiguos toques de negros en Puerto Rico y en Venezuela con los toques de tambores del Santo Negro en los Chimbanguales y cumbés.

La cumbia, dispersa por el mar Caribe y tierras bañadas por los ríos de la Costa Norte de Colombia, llenó de ritmos, melodías y colores la vida bailada en plaza pública al compás de la cumbia ancestral de los toques rituales congos de la cumbila (circularidad de fuego).

La cumbia es el ritmo colombiano que gloriosamente se pasea altiva por el mundo. Mejía escribe la cumbia en 2 x 4 y al llevarla a formato sinfónico, le da una forma tripartita, tras una introducción presenta el primer tema, que se expone y se repite; en el segundo tema se da el desarrollo, le imprime un cambio rítmico a allegro, en el que realiza una reexposición del primer tema y la coda que es antecedida por un fandango: “Sapo, este hijo es tuyo y en la cara se parece a ti” en cinco fraseos de aire popular sabanero. En la región de sabanas del Bolívar Grande “Sapo, este hijo es tuyo”, fue una forma de las madres del enrostrarle al hombre el hijo

negado.

Adolfo Mejía fue un cultor de la cumbia y graba un tema en aire de cumbia en Nueva York para la Brunswick, Cartagena que bella eres, que años después grabaría Miguelito Valdés, donde aparece Rómulo Gómez Paz como el compositor. Mejía la firma con este nombre de un médico cartagenero, era costumbre en él firmar sus obras a nombre de sus amigos. Y en otra grabación neoyorkina en el fandango Pepa Simanca en honor a Daniel Lemaitre canta las bondades del jabón Mano Blanco (que bailando la cumbia cartagenera y moviendo la cadera se saca buena espuma).

La cumbia de ancestralidad anda dispersa por el mar Caribe desde los lejanos días dolorosos de la diáspora africana, la quejumbre melancólica de su melodía indiana víctima del poder español y portugués la impregna, a la cumbia, de alegría dolorosa.

Bibliografía

- ABRIL, Carmen y Mauricio SOTO. 2004. *Entre la champeta y la pared*. El futuro económico y cultural de la industria discográfica de Cartagena. Ministerio de Cultura. Observatorio del Caribe Colombiano. Convenio Andrés Bello.
- CÁRDENAS DUQUE, Rocío. 1992. *Música caribeña*. Cali: Universidad del Valle.
- DAZA ROSALES, Silvio Fernando y Enrique Luis MUÑOZ VÉLEZ. 2007. *La memoria del agua: Bailes cantaos navegan por La Magdalena*. Barrancabermeja: Litodigital Barrancabermeja.
- DRIBERG, J. H. 1932. *At home with savages*. Londres.
- HERNÁNDEZ CASSIANI, Rubén. 2014. *Movimientos sociales, identidad y sujetos de poder: Análisis de prácticas pedagógicas comunitarias y su incidencia en el desarrollo de los pueblos afrocaribeños y otras colectividades sociales*. Cartagena: FUIMZO Casa Editorial.
- GARRAMUÑO, Florencia. 2007. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LIST, George. 1994. *Música y poesía en un pueblo colombiano*. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias/ Colegio Máximo de las Academias Colombianas.
- MALO GONZÁLEZ, Claudio. 1996. *Arte y Cultura Popular*. CIDAP, OEA.
- MUÑOZ VÉLEZ, Enrique Luis. 2003. La música popular: bailes y estigmas sociales. La champeta, la verdad del cuerpo. *Huellas*: N^{os} 67 y 68 (Universidad del Norte).
- ORTIZ, Fernando. 1991. *Estudios etnosociológicos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- ORTIZ, Fernando. *Cabildos de Negros, de Lengua y Nación* (en proceso de edición).
- QUINTERO RIVERA, Ángel G. 2009. *Cuerpo y cultura. Las músicas mulatas y la subversión del baile*. México: Bonilla Artigas Editores. ROJAS HERAZO, Héctor. s/f. La cumbiamba. *Revista Shell de Colombia*.
- SANDOVAL, Alonso. 1957. *De instauranda aethiopum salute*. Sin más datos.