

Músicas actuales de Colombia: tensiones y diálogos entre permanencia y cambio

Martha Enna Rodríguez Melo¹

Resumen: A partir de la reforma constitucional de 1991, que reconoce la diversidad étnica en Colombia, se han iniciado y consolidado procesos de reconocimiento y profundización cultural de la población afrocolombiana, cada vez menos invisible. Éste trabajo analiza desde la perspectiva de sus lecturas de la sociedad, repertorios actuales de fusión musical que expresan tanto la necesidad de reconocer los valores tradicionales, como adoptar aquellos que pueden proyectarlos a un escenario global.

Palabras claves: Música afrocolombiana, fusiones musicales, tradición y vanguardia.

Preliminar

A riesgo de expresar algo que cualquier lector avisado puede suponer, consignar en un texto una relación de las músicas actuales de Colombia es una pretensión inviable. Sin embargo, a favor del ejercicio está la libertad de asumir los repertorios con base en categorías que permitan dar cuenta de un panorama centrado en propuestas que problematizan nociones que tampoco son estables, aunque sí más convencionales, como las de género o estilo interpretativo. Según esa perspectiva, parece interesante abordar principalmente músicas cuyo fundamento esté en algún tipo de repertorio tradicional y en las cuales se amalgamen recursos provenientes de fuentes diversas.

La categoría de fusión, adoptada en este trabajo para relacionar los repertorios seleccionados con algunos contextos, está tomada en su sentido amplio de traducción, - aunque el término no atañe a hechos musicales-, y búsqueda de significados. En todo caso no se refiere a operaciones de separación de elementos, ni de reconciliación o superación. Significa que no hemos de hacer eco a los discursos que advierten sobre especies musicales en peligro de extinción, o a los que acogen mezclas que han

¹ Profesora Titular, Departamento de Música, Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de Los Andes, Bogotá, Colombia. marrodri@uniandes.edu.co

comprobado su capacidad de fracasar dada la incompatibilidad de los estilos o géneros involucrados; nuestro ejercicio es el de escuchar los repertorios exitosos en términos musicales, como interpretaciones de contexto (s).

Y los contextos son complejos, como veremos, el país ha vivido cambios que han modificado el panorama de las representaciones musicales: el bambuco, modelo de danza y canción promovido desde finales del siglo XIX como representante de la nacionalidad, en términos estrictos ya no lo es desde hace mucho tiempo, aún así "...A mí cántenme un bambuco/ de esos que llegan al alma/ cantos que ya me alegraban, cuando apenas decía mama", de Rafael Godoy, es coreado en eventos masivos donde se necesite expresar un sentimiento de orgullo nacional.

Los grupos que desarrollan fusiones a partir de la tradición se centran fundamentalmente en repertorios que hoy se conocen como afro colombianos, con marcada preferencia por las músicas con base de marimba del Pacífico o géneros musicales del Caribe, su horizonte es un perfil de World Music.

La producción colombiana en la diáspora, a veces se nos antoja que por necesidad, tiende a repertorios con mayor fidelidad a los modelos que los originan: aparentemente algunas de esas músicas no han capitulado y mantienen vigente lo que José María García identifica como el "organismo folclórico,"² se trata como siempre de comunicación musical.

Intercambios, resistencias, visibilidad local, regional, mundial, gusto por el sonido heterogéneo en textos y músicas, acortamiento de distancias, aceleración temporal, fusión como alternativa para satisfacer las necesidades de sobrevivir y ubicarse.

Sobrevivir y ubicarse asumiendo el riesgo de modificar las prácticas de comunicación musical, para que las obras signifiquen aquí y ahora lo que sea necesario significar, aceptando que la pertinencia presente del mensaje, puede no trascender su propio momento y ser tan solo una etapa del camino. Lo confirma Smith, integrante del grupo bogotano de hip hop Todo Copas, exitoso en la red, casi desconocido en presentaciones en vivo y que desarrolla el tema de la vida en la calle: "calle no es ser

² GARCÍA, José María, *La música étnica*, Madrid, Alianza, 2000, p. 13.

ladrón, es parchar por ahí, observar lo que pasa a tu alrededor y meterlo en canciones”³. Además, para el proceso comunicativo musical la presencia virtual de Todo Copas, uno de cuyos videos ha sido descargado 1.313.520 veces, confirma el hecho de que esta retro alimentación tecnológica sustituye de alguna manera el boca a boca de la tradición oral.

De donde vengo yo...

En el artículo no. 7 de la Constitución Política de Colombia, que amplía la idea del pluralismo expresada en no. 1, “el estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación colombiana.” La constitución fue proclamada en el año 1991 y el reconocimiento al que alude éste artículo implicó por una parte, el rechazo a las formas tradicionales de segregación y subvaloración de poblaciones en condiciones tradicionales de invisibilidad y por otra, la necesidad de promover programas de desarrollo y etnoeducación⁴, sustentados en valores de memoria cultural, sobre un registro étnico, el trabajo de los gestores en las diferentes comunidades ha sido fundamental en la identificación de prácticas individuales y colectivas de carácter identitario.

El continuo crecimiento poblacional de las ciudades⁵ debido a la llegada voluntaria de personas de regiones relativamente próximas, se ha acelerado a causa de las dinámicas sociales de conflicto del país y la consecuente migración forzada de quienes huyen hacia el anonimato de la gran ciudad aún desde regiones muy lejanas. En Bogotá donde según el dicho común “antes no se veían negros” la población que ahora se identifica como afrocolombiana es aproximadamente el 8%, mientras que en Cali llega al 26% del total de habitantes, lo que la ha convertido en una especie de capital afrocolombiana en el occidente del país.

“De donde vengo yo / las cosa no es fácil pero es siempre igual: sobrevivimos/
Vengo yo / de tanto luchar, siempre con la nuestra nos salimos...”

De donde vengo yo, álbum Oro de Chocquibtown

³ Diario *El Espectador*, Bogotá, enero 13 de 2011 p. 10.

⁴ La ley de etnoeducación se adoptó en 1993.

⁵ Bogotá contaba aproximadamente con 300.000 habitantes en 1938, 3'000.000 en 1973 y más de 6'000.000 en 1993, en BARBARY, Olivier et al. (coord.), *Ciudades y sociedades en mutación*, Bogotá IRD, IFEA, Universidad Externado de Colombia, 2007, pp. 158, 173.

El premio Grammy Latino (2010) a Mejor Canción Alternativa, otorgado a Chocquibtown⁶ por *De donde vengo yo*⁷, para muchos colombianos significó enterarse de la existencia de repertorios actualizados, que circulando a partir de festivales, encuentros, grabaciones premiadas y descargas de sitios virtuales, representan formas de adopción amplia de influencias contemporáneas y a la vez, como en el caso de la canción premiada, la presencia de un sustrato cultural tradicional de músicas practicadas por generaciones.⁸

El grupo, ha logrado tomar sonoridades de marimba tradicional, aliarlas con chirimía⁹ bajo, batería, electrónica y un código rapero en el que la palabra solista despojada de los condicionamientos de la retórica poética describe:

“Vengo yo, y aquí se habla mal pero todo está mucho mejor / Vengo yo, tenemos la lluvia, el frío el calor / de la zona de los rappy, mami, papi, tenemos problemas pero estamos happy... bailamos salsa y pasamos el río en balsa...”

De donde vengo yo, sí mi señor, se baila en verbena con gorra y con short / con raros peinados y con extensión / critíqueme a mí o lo critico yo...”

Por su parte el coro, elemento indispensable en las formas tradicionales de canto que se basan en responsorio, cantaor o cantaora y coro, replica rítmicamente:

“Todo el mundo toma whisky / todo el mundo anda en moto / todo el mundo tiene carro / menos nosotros. Todo el mundo come pollo / todo el mundo está embambao / todo el mundo quiere irse de aquí / pero ninguno lo ha lograo”.¹⁰

La canción incluye un efecto de denuncia que no se limita al ámbito local sino que se extiende a buena parte del planeta:

“Característica general: alegría total / Invisibilidad nacional e internacional / auto discriminación sin razón, / racismo inminente, mucha corrupción”.

⁶ También se encuentra escrito: Choc Quib Town.

⁷ El título no es una pregunta, sino el anuncio de eventos que se describirán.

⁸ El timbre de las voces y la forma de cantar corresponden en todo al uso tradicional, Goyo Martínez (Gloria Martínez), la cantante, es hija y heredera de las virtudes artísticas de la cantaora Nelfa Perea, de Condoto (Chocó).

⁹ **Marimba**, instrumento y a la vez multigénero musical de la zona del Pacífico colombiano especialmente de la zona sur y **chirimía**, conjunto de música popular festiva popular en la zona norte del Pacífico.

¹⁰ Como en todas las transcripciones de texto, se respeta la pronunciación utilizada por los cantantes.

Desde el punto de vista de las prácticas locales, la denuncia de las situaciones de corrupción política, violencia, despojo y segregación, normalmente circunscritas a los ámbitos de carnavales y fiestas donde la crítica se presenta en ropaje de humor, o a las canciones de protesta, se ha incrementado en los nuevos repertorios del cancionero del Pacífico como elemento de provocación para ganar el favor público. En certámenes como el Festival Petronio Álvarez (celebrado anualmente de manera ininterrumpida en Cali desde 1997), se valora positivamente esa forma de buscar el aplauso y con certeza que la situación del país lo amerita.

Al final de la canción, la geografía de la obra vuelve al ámbito local

“Monte, culebra, máquina de guerra, / desplazamiento por intereses en la tierra/ subienda de pescao, agua por todos laos...”

y hace una relación de lugares que son pueblos de la región: Condoto, Itsmina... Esta necesidad de ubicación geográfica que está tanto en el nombre del grupo, Quib por Quibdó, como en la mención de los otros lugares, coincide con una tendencia gradual de los grupos de rap y hip hop de hacerse regionales en el proceso de ser locales relevando sus entornos de vida donde surgen las propuestas, con independencia de los grandes centros urbanos donde tales productos tuvieron origen¹¹.

En la canción *Somos Pacífico*, que identifica el primer trabajo discográfico de Chocquibtown, la geografía de la identidad abarca todos los departamentos de la región Nariño, Cauca, Valle, Chocó “...nos une la región...”, encuentra “cantaores, colores, buenos sabores y muchos santos para que adore”, y se cumple a través de la unión “por la sangre coloreada por la tierra.”

El elemento que hemos identificado como código rapero se adecúa al tono de denuncia que atraviesa canciones claves del repertorio, en *Prietos*, otra canción tipo manifiesto de Chocquibtown en la que se reivindica el aporte negro en muchos lugares y procesos de ciencia, cultura y círculos intelectuales se lanza una pregunta fundamental:

“Decime cual fue la falla / ¿construir América Latina y sin cobrar nada?”

¹¹ Fenómeno referido en FORMAN, Murray, “Represent”: Race, Space and Place in Rap Music, *Popular Music*, Vol. 19, No. 1, Cambridge University Press www.jstor.org/stable/853712 pp. 65-90.

la respuesta es una toma de conciencia: “pasamos de buena’ papa¹²”, que se complementa con un anuncio: “éste es nuestro momento, comenzó la trama.”

La música de Chocquibtown, utilizada como vehículo para extender los mensajes es actualmente un referente fundamental de la música rumbera¹³ del país. Como lo aseguran, comenzó la trama.

Marimba y...

“... Pero al sur, en el Litoral Pacífico, la música y el baile de la clase baja son totalmente distintos, porque la raza negra, aún después de cambiadas su lengua, su religión y sus costumbres, conserva todavía, como sagrada herencia, los toscos instrumentos a cuyas dulces voces se mezclaron en épocas remotas el llanto y la alegría de sus padres... y sobre todo los bailes populares que hacen los mineros los sábados por la noche; bailes dignos de verse, y en los que desempeña papel principal como instrumento la marimba. .. En las noches de baile, dos negros tocan la marimba, que rara vez falta en un rincón de la sala; el uno marca las voces agudas o de tiple en tanto que el otro bordonea con las notas graves y sonoras de los bajos.” *Papel Periódico Ilustrado*, Bogotá mayo 15 de 1885.

Si se puede hablar de un proceso de visibilización gradual de elementos culturales de las poblaciones afrocolombianas, el caso de la marimba resulta casi un paradigma. Instrumento legendario a través del cual el hombre mantiene un duelo con el diablo es conocido como el “piano de la selva”. Las mujeres no pueden tocarlo sino cantar con ella para restablecer el equilibrio.

Como señala Oscar Hernández¹⁴, el festival Petronio Álvarez, fundado para conservar tradiciones musicales dando a conocer más ampliamente a grupos que estaban encerrados en sus ámbitos locales, proyectó tanto en la modalidad de chirimía chocoana, como de marimba, autores e intérpretes que graban sus obras en sellos comerciales o independientes y participan en festivales y otros eventos dentro y fuera del país. Las dinámicas de consumo urbano, dieron a los afrocolombianos asentados en Cali una oportunidad de reconocimiento e identificación con las músicas que llegaban del campo o la selva. Una de las implicaciones de ese hecho es la actualización urbanizada de los

¹² “Buena papa”, con ese giro se identifica a la persona noble y buena que soporta pacientemente circunstancias adversas.

¹³ Para bailar.

¹⁴ HERNÁNDEZ, Oscar: “De currulaos modernos y ollas podridas” en OCHOA, Juan; SANTAMARÍA, Carolina; SEVILLA, Manuel (eds.), *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico colombiano*, Bogotá, Universidad Javeriana, 2010, pp. 237-286.

repertorios, por una parte pierden la profundidad de sus significados no estrictamente musicales, y por otra, ganan proyección al adoptar tanto prácticas de arreglo y composición comunes a otras músicas comerciales, como espacio en los medios de comunicación y demás canales de divulgación.

Sirva de ejemplo la siguiente comparación: el grupo Naidy, ganador en la cuarta versión del Petronio en modalidad de marimba en 2002, incluyó en su disco *Cosechando una semilla* un repertorio en el que predominan las versiones de temas folclóricos (9), de un total de 12 canciones. En cuanto a los géneros, hay ocho jugas, dos bundes, un currulao y un canto de bogas, todos interpretados en el gusto tradicional. En comparación, el disco *Con el corazón cerca de las raíces* del grupo Bahía, producido en 1998 ya había incorporado el concepto de actualización incluyendo bajo, piano, saxo tenor, trompeta, saxo, congas, sintetizador, guitarra, quena, tambor batá, bongó y redoblante, a la instrumentación básica. El repertorio, 7 canciones tradicionales (porro chocoano, bunde, aire de juga), 5 canciones de autor (currulao, juga, abozao, aguabajo son), un andarele de la tradición colombo ecuatoriana y una salsa.

En esa línea de modernización se encuentra el trabajo del grupo Tumbacatre. Es uno de los grupos clásicos de la rumba, su música es una hermosa fusión de, porro, son chocoano, juga, tamborito, jazz, rock, música gitana y seguramente muchas otras. Su último disco *Como yo te gozo*, hace pensar en una síntesis de las más afortunadas. Usan magistralmente la referencia, sin abandonar por un instante la base de una canción, surge una sonoridad no esperada de chirimía, por ejemplo en la canción *Botox*, una crítica ácida a lo que llaman “paraíso artificial”: “Quiero ser Rómulo y también Remo / Pa’ deleitarme con tus implantes, Madonna mía, lobezna mía”.

Otra modificación a las prácticas tradicionales está en algunos usos de la marimba, que cumple en varias obras el papel reiterando fórmulas de toque, pero en la canción *Oílo pues* interviene como solista con un fragmento melódico que no le correspondería según la tradición.

La actualización expresiva que en la música es muy clara, en los textos también se cumple, en ese orden de ideas hay que señalar la canción *Control Z*, llena de referencias contemporáneas y mundiales:

“Hay un comando en el computador / que echa pa’tas cualquier error / y pa’ activarlo necesitas 7
espichar el control... control z

Muchos quisieran este par de teclas / pa’ enderezar sus vidas siniestras / pero no hablamos de una
amnesia rara / porque en la vida... el que la hace la paga.”

“El pecado original/ desecha con control z / Al imperio sanguinario / elimina con control z / A la santa inquisición, desterrá con control z / el dolor de esclavitud liberá con control z/ A la Europa colonial dispárale control z /La fiebre petrolera apaga con control z / limpia con control z todo el karma del planeta.”

Las referencias mundiales son: la plaza de Tien’anmen, la bomba de Hiroshima, Chernobyl, el conflicto en Bosnia-Herzegovina, la guerra de Vietnam, el caso palestino y la hambruna del planeta.

En la canción *Síndrome de Estocolmo*, la historia de la mujer secuestrada que se enamora de su captor y llama al esposo que había decidido pagar por su libertad, hay una cita de la Marcha Fúnebre de la segunda sonata para piano de Chopin.

Un experimento tanguero es el tema *Tango Danza*, que logra una maravillosa fusión rítmica con el compás tanguero y las variantes chocoanas que terminan imponiéndose. En la canción *Retrete*, pletórica de referencias a la terrible situación de guerra que se vive en el país (masacres, torturas, desapariciones, pobreza) el cantor declara: “Yo no me aguanto, me voy por el retrete”. En *Circus Del Fracasus* se escucha hacia el final una cita de la introducción del Himno Nacional.

El tono de denuncia de varias obras se atempera con el currulao *Pacífico* que expresa integralmente la tradición: “Del Pacífico vengo yo, tocando currulao, juga y son, con nuestro sabor Pacífico. Vienen desde Guapi, también desde Quibdó, de toda Colombia tocando el folclor del Pacífico...” lo cual no es una exageración, como veremos a continuación, la música del Pacífico se asomó al país musical y lo sedujo con su riqueza y gran expresividad.

Esta música ha producido un fuerte impacto en prácticas musicales que adoptan la opción de experimentar. “La Distritofónica reúne el trabajo creativo de un grupo de músicos bogotanos que exploran las diferentes sonoridades colombianas en sus múltiples facetas”¹⁵. Del repertorio del compilado¹⁶ que reúne obras de diferentes autores y tendencias referimos por ahora el repertorio de piezas que se apoyan en bases tradicionales de música de las regiones pacífica y atlántica.

¹⁵ La Distritofónica es un proyecto colectivo independiente y alternativo a la producción y distribución musical en el país, creado en 2009 en Bogotá y que agrupa 16 artistas, cuyo principal interés es desarrollar proyectos musicales de diversidad, acogiendo la experimentación desde el jazz y el rock a las músicas tradicionales.

¹⁶ El compilado reúne obras desde 2004 a 2007.

Característica notable y que concuerda con el objetivo de explorar sonoridades colombianas es la elección de elementos puntuales de esas músicas: instrumentos localizados en tradiciones específicas (caja vallenata, acordeón, gaitas, cununos, marimbas y otros), adopción de patrones de metro y ritmo que con variantes se asocian a registros tradicionales, y el gusto por el sonido heterogéneo.

Ello es evidente en las piezas *Juanchito* y *Rio Arahás* de Primero Mi Tia, *La mentira* de Jipiyam y *Raspacanilla*, *El regalito*, de Caída Libre – Jorge Sepúlveda, *San Pedro* de Asdrúbal y *Mandrágora*, de La Revuelta.

Si se quiere señalar un elemento común al trabajo de éstos músicos, se dirá que a pesar del peso evidente de las tradiciones a las que aluden, las obras son música **para escuchar**, en el sentido tradicional de la música para sala de conciertos. Las composiciones y sus consiguientes versiones aluden a la formación profesional universitaria de los autores y a una muy buena capacidad técnica de los instrumentistas. Sin duda que muchos de los participantes de los grupos han conocido las prácticas locales **in situ**, y a ellas han sumado los recursos que la academia puede proporcionar, por ejemplo la reiteración, que no repetición, de patrones de marimba cíclicos en las músicas tradicionales, transformada en ostinati.

Se evidencia en las piezas una voluntad de escapar de la presencia de una base rítmica o métrica fija y por tanto ello es notable la variación de los mismos como principio estructural. En las obras sobresale la preferencia por el fraseo breve y hasta episódico, este y el abandono de la línea melódica, de los patrones funcionales de tonalidad armónica, el gusto por lo que se ha considerado disonancia, por la heterogeneidad instrumental y por la simultaneidad casi polifónica de timbres solistas diversos, permiten asociar estas piezas con un gusto expresionista de indudable buen efecto.

La comunicación que establece el texto en la música tradicional no desaparece en las piezas puramente instrumentales, los instrumentos son las voces, ellos dialogan, en algunos momentos suenan en la estructura de pregunta respuesta, en la responsorial de solo y coro, y por qué no, en la simultaneidad de conversaciones diferentes. En síntesis, las piezas referidas del compilado de La Distritofónica, profundizan en los elementos de variedad de las músicas tradicionales.

Cumbia y...

El grupo Saboreo, organizado alrededor de Octavio Panesso Arango, gestor cultural y concejal municipal en Condoto (Chocó) publicó el CD *Concierto Afrocolombiano* (sin fecha), en la década de los noventa. El Pacífico norte tuvo desde siempre una mejor comunicación con la costa Caribe y por ello la influencia de géneros complejos como el son, se hizo tradición y folclor también en el pacífico.

Además del son chocoano, como fruto de esa interacción se cultivan tradicionalmente géneros como el bolero, el cumbión y el tamborito (música nacional de Panamá), presentes en el trabajo de chirimías como Tanguí y Bambara Negra, de Quibdó.

La cumbia colombiana por razones que exceden la pretensión de ésta reseña, ha ejercido influencia en casi toda Suramérica, y con ese nombre se identifican músicas argentinas, músicas del altiplano boliviano, de la selva peruana, de México y muchas más. La ventaja de esa variedad es que no es preciso establecer una definición normativa sobre el término que limite las apreciaciones.

En relación con las músicas actuales de Colombia, y en referencia a las que, al menos en teoría se basan en la cumbia, reseñamos las propuestas de los grupos Puerto Candelaria, Frente Cumbiero y La Cumbiamba Eneyé.

Como una característica que diferencia a éstos trabajos de la tendencia de La Distritofónica, debemos anotar que ésta es música para rumbeo, hay un balance diferente entre tradición y cambio en cada una de las propuestas.

Frente Cumbiero *Mad Professor*, ofrece temas del grupo en su versión sencilla y luego en las realizadas por el productor de Dub, Mad Professor, en su estudio de Londres. Es necesario resaltar que en las obras tanto el ritmo como la métrica se mantienen estables en toda la pieza, lo cual posibilita su uso como música para rumbeo. Es grande la variedad de timbres, sonoridades antillanas que recuerdan músicas jamaicanas, la preferencia por el sonido instrumental, (hay texto recitado en inglés en *Arriwacumbé*, simulacro de voz electrónica en *CumbiEtiope*, canto tradicional y rapeado en *Analógica*). Las versiones dub son una ampliación tímbrica de la banda, el resultado de la aplicación del efecto es una ornamentación y profundización que enriquece el sonido y el espacio sonoro.

Puerto Candelaria es un grupo rescata una línea de trabajo que tuvo algún auge en la década de los años 70 y luego decayó, conocida como “folclor urbano”. Sin las

pretensiones que tuvo en su primera etapa, pero con el mismo sentido del humor, Puerto Candelaria rescata el sentido de la amalgama para producir obras pletóricas de referencias para quienes han tenido contacto con estilos tan diversos como las músicas de la costa colombiana, el chucu-chucu y la guasca por mencionar algunos.

Su producción del 2010 *Cumbia Underground* revela una deconstrucción deliberada de del concepto de cumbia dado que la mayor parte de la música es independiente del género y cumbia se transforma en una idea que engloba todo tipo de influencias, no únicamente musicales sino también contextuales, tanto de una cotidianidad tantas veces ironizada como la de la vida de pareja en *Muerta*: “Me gusta tu silencio cuando te digo tus defectos, me gusta tu contextura, tu traje de alta costura”, como a ironía del propio país en *Fábula*.

Fábula lo es tanto en el texto como en la música. En la canción se usa como base rítmica un género de danza del Caribe, tan relacionada con contradanzas, habaneras y danzones de los salones elegantes de fines del siglo XIX. Al comienzo de la canción en la parte instrumental y a la manera de un “musema”¹⁷ se presenta la melodía de la frase “Oh gloria inmarcesible” del coro del Himno Nacional, debidamente distorsionada con efectos disonantes.

El texto, cantado sobre una música que contrasta por su ingenuidad y dulzura, utiliza el motivo animal de las fábulas para describir la situación del país. La primera estrofa resalta los elementos que lo hacen variado y hermoso, las ciudades de cemento, las selvas tropicales y los dos mares.

Acto seguido desfilan “extraños animales (que) viven y se alimentan del miedo y del terror, están en el campo, también en las ciudades.” Pajaritos que “se van con el dinero y no vuelven más, también la tortuga que es nuestra cultura y el león, el problema mayor que si le metes la mano te la quita de un jalón”.

Eneyé responde a otras necesidades. Es un grupo radicado en Nueva York, que trabaja con músicos de todas latitudes intentando hacer de la cumbia un “fenómeno global” que abarque el movimiento de “música chicha”¹⁸ del Perú, muy activo también;

¹⁷ Concepto desarrollado por el musicólogo sueco Philip Tagg para describir unidades musicales mínimas con significación.

¹⁸ Producto de las formas culturales que desarrolló la migración peruana a las ciudades, utilizada en Lima especialmente como música de fiesta.

la idea que sugiere su propuesta es la de una región de paisaje cumbiero en la grandísima ciudad.

La cumbia de Eneyé está más ligada a la música tradicional que la origina, sin embargo en buena parte de su repertorio resuenan porros, fandangos puyas garabatos y música del pacífico. Su álbum de dos Cd *La Palma*, producido en 2010 compila composiciones nuevas y canciones tradicionales, entre éstas últimas *Sombrerito blanco*, *El loro y la lora*, *Carambantúa* y *Golpe 'e chácara*, ésta última en dos versiones.

Una interesante mezcla de chirimía chocona y cumbia es el tema *Alma quibdoseña*, en *La luna y el currulao* hacen presencia la marimba, el guasá y el canto responsorial. También en la música de Eeyé predominan las obras instrumentales, pero entre las vocales está *Marimbita'e chonta* que homenajea a nuestro descendiente del balafón:

“Una marimbita'e chonta / y un palito tocador / esa fue la herencia'el negro / que del África llegó...
Ellos vinieron en barco con sufrimiento y dolor/ trajeron sus negros cantos con marimba y con tambor”.

A propósito de África...

La llegada de esclavos ashantis, ewe-fon, carabalís, lucumís, congos, minas y mandingas a Cartagena implicó un fuerte comercio de esclavos y también muchas rebeliones. El Palenque de San Basilio que hoy se presenta como “el primer pueblo libre de América” se estableció como un grupo de cimarrones (esclavos huidos) que logró un acuerdo de no agresión con la Corona española en 1713. Hoy se le reconoce como el único pueblo en América que preserva un lenguaje afro hispánico criollo de origen bantú.

En la década de los años 50 del siglo pasado se produjo la primera versión del sistema de sonido conocido como **picó** (de pick up) y los altoparlantes animaron las fiestas con discos de música antillana¹⁹. En los años 70 se incluyó música traída de Haití y África, especialmente de Congo y Ghana. Para los palenqueros el himno de ese momento era *El Ejen* del grupo Super Negro Bantoues una canción del género highlife de Nigeria. Continúa siendo una canción popular y como dicen, “himno de todos los **champetúos.**”

¹⁹ Entre las numerosas referencias de ésta práctica, usual en los barrios pobres de las ciudades, vale la pena recordar que en Kingston fue el medio de popularizar el R&B y disfrutar de las canciones de éxito en Estados Unidos con pocas semanas de diferencia. BARROW, Steve, *The Story of Jamaican Music*, folleto del álbum homónimo producido por Island Records 028968, 1993, p. 5.

Si bien el término champeta designó en los años 20 un hecho social (modos de hablar y de ser, fiestas), en los 70 ya designó los bailes con picó y en los 80 al género musical. Como tal es una fusión de géneros africanos como el soukous, el highlife y el juju entre otros, con compas haitiano, soca, calypso, zouk raggae y rap antillanos y bullerengue, mapalé, zambapalo y chalupa, colombianos. Música de intercambios, ida y vuelta, viajes, comercio que convergieron en la ciudad de Cartagena.

La instrumentación básica de la champeta es guitarra eléctrica, bajo y congas, a la que se han sumado, batería, sintetizador y otros teclado, acordeón y lo que se quiera. La champeta identificada como **terapia criolla** se refiere al baile fluído, relajado, sin compromiso como muchas de las letras que evitan temas que puedan distraer la alegría del bailador.

A propósito de esto último se reseña la champeta *Esclavo moderno*, grabada por Manuel Álvarez y sus Dangers, cuyo texto dice:

“Soy un esclavo moderno, que no gusta del trabajo, todas las cosas las hago, pero a su debido tiempo. Si hay trabajo yo laboro, pero si no estoy tranquilo, sigo el camino trazado si, ese será mi destino”²⁰.

Si se habla de “músicas de ida y vuelta”, es importante relacionar el disco *Voodoo Love Inna Champeta Land*, producción conjunta de 2011, realizada entre Fundación Colombiáfrica, Champeta-man (Lucas Silva) & TITO, grabada en estudios de Bogotá, Cartagena, París y con producción mundial de World Music Network UK²¹.

La clave para realizar esta producción han sido los intercambios: invitado por Champeta man a Cartagena, llegaron Bopol Mansiamina, el director musical del proyecto, y Guy Bilong en 2003. Otros viajes a Cartagena para participar en el Festival Musical del Caribe acercaron a éstos y otros artistas de Congo y Camerún con los champeteros que ya conocían su música. “La grabación de éste disco fue un reencuentro emotivo entre viejos familiares separados por la historia y la distancia, pero herederos de una misma raíz y tradición”.²²

²⁰ Track 1 del disco *Palenque, Palenque*, compilado con champetas compuestas entre 1975 y 1991, producido por Soundway y Palenque Records en 2010.

²¹ Los datos relativos a ésta producción están tomados del folleto acompañante.

²² Africando, es también un proyecto en la misma línea, en el que la salsa cubana se encuentra con el ancestro de su rumba, transformado por músicos africanos, lo que permite disfrutar de la gran riqueza expresiva de una salsa latina cantada en lingala.

El resultado del experimento es un disco en el que el ambiente del baile de picó con su animador desde el micrófono motiva a los bailarines y las músicas de diferentes formatos y estilos se suceden. Sorprende agradablemente encontrar un trabajo experimental, *Shacalao* de Lisandro Mesa, en el que el carnaval de Barranquilla es recordado de manera sonoramente fantástica.

Mamá África, un soukous palenquero de Alfredo Torres, contiene en su texto, el sentimiento de pertenencia a la gran madre:

“Eso que tu corazón dice, lo que sos, tu propio yo,

Si sientes muy dentro de ti, algo que te grita: ¡Vuelve!

Es ésta fuerte raíz, que no se corta y que crece: mamá África te llama.”

Las tendencias y propuestas de los músicos de fusión que trabajan con tradiciones afrocolombianas son a la vez variadas y hasta contrastantes. Vamos de la melodía delineada, al fraseo recortado, de las escalas modales a la atonalidad, del ritmo estable a la mezcla, de los cantos de funebria o de amor a la denuncia amarga o bien humorada, de la poesía métrica al rap y del pudor al desenfado. Músicas para bailar y pensar. Es de desear que en nuestros lectores haya calado algo de la emoción que produce hablar de tal calidad y variedad, aceptando que es más lo que no aparece reseñado que lo que se logró abarcar.

Estas músicas al optimizar lo peculiar y aceptar las opciones que la tecnología y los canales de difusión pueden ofrecer, rompen las barreras del tiempo espacio convencional, para deslizarse fluidamente en un mundo cercano que construye, si se quiere, nociones de sentido compartidas manteniendo su antena de tierra. Cada disco, cada grupo agradece a los ancestros (los antepasados músicos o no), a los maestros, a los colegas y es común la colaboración entre grupos.

Cada tendencia de música actual en Colombia ocupa a muchas personas, inquietas y decididas a correr el riesgo de experimentar, a la vez que otro tanto hace copy paste, para usar la metáfora de Tumbacatre, de modelos comprobadamente exitosos.

REFERENCIAS

BARBERY, Olivier et al (coords.) *Ciudades y sociedades en mutación*, Bogotá, IRD, IFEA, Universidad Externado de Colombia, 2007.

FORMAN, Murray, "Represent": Race, Space and Place in Rap Music, *Popular Music* Vol 19 No. 1, Cambridge University Press, 2003. Recuperado en www.jstor.org/stable/953712

GARCÍA, José María, *La música étnica*, Madrid, Alianza, 2002

HERNÁNDEZ, Oscar, De currulaos modernos y ollas podridas, OCHOA, Juan; SANTAMARÍA, Carolina, SEVILLA, Manuel (eds.) *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico colombiano*, Bogotá, Universidad Javeriana, 2010.

Papel Periódico Ilustrado, Bogotá, mayo 15, 1885.

Diario *El Espectador*, Bogotá, enero 13, 2011.

Grabaciones y folletos:

Bahía, *Con el corazón cerca de las raíces*, MTM 018124-2 (s.f.).

Bambara negra, *Chocó: cantos de río, selva y ciudad*, (s.f.).

Chocquibtown, *Somos Pacífico*, Polen Records K Discos 2007.

Chocquibtown, *Oro*, Millenium Representaciones 2008.

Colombiáfrica- The Mystic Orchestra, *Voodoo love Inna Champeta Land*, World Music Network UK, 2011.

Grupo Saboreo, *Concierto afrocolombiano*, Octavio Panesso Arango, productor, (s.f.).

La Cumbiamba Eneyé, *La Palma* NMC MTM 2010.

La Distritofónica, *Compilado* 2009.

Naidy, *Cosechando una semilla*, Fundación Grupo Naidy (s.f.).

Palenque Palenque: Champeta criolla & Afro Roots in Colombia 1975-1991,
Soundway Palenque Records 2010.

Puerto Candelaria, *Cumbia Underground*, Merlin Studios Producciones 2010.

Tangui, *Abuelo* (s.f.).

The Story of Jamaican Music, Island Records 028968, 1993.

Tumbacatre, *Como yo te gozo*, Molano Arnedo Producciones 2010.

