

ACORDEONES, CUMBIAMBA Y VALLENATO EN EL MAGDALENA GRANDE: UNA HISTORIA CULTURAL, ECONÓMICA Y POLÍTICA, 1870-1960

Dalia Aidee Guevara González*
Danilo Ivar Duarte Pérez**

Joaquín Viloria De la Hoz

ACORDEONES, CUMBIAMBA
Y VALLENATO EN EL
MAGDALENA GRANDE:
Una historia cultural, económica y
política, 1870-1960



La obra que reseñamos a continuación es de la autoría del economista e historiador colombiano Joaquín Viloria de la Hoz, académico de la Universidad del Magdalena y gerente del Banco de la República, seccional Santa Marta, Departamento del Magdalena. Viloria de la Hoz ha concentrado su interés en la historia económica y empresarial del Caribe colombiano, en las identidades locales y en la cultura y literatura de esa región. Del texto que presentamos aquí bien podría decirse que entrelaza los intereses del autor, toda vez que *Acordeones, cumbiamba y vallenato en el Magdalena Grande: una historia cultural, económica y política, 1870-1960* se propone “documentar el contexto cultural, económico y político de la región Caribe de Colombia, desde la llegada del acordeón y durante su consolidación como el instrumento líder de la cumbiamba, la cumbia y el vallenato”. Por ello es que Viloria de la Hoz fija una temporalidad establecida entre los años 1870 y 1960: el primero es el año en el que comienza a realizarse la importación de acordeones, mientras que el segundo marca el inicio del así conocido Festival de la Leyenda Vallenata.

El texto, publicado por la Universidad del Magdalena en 2018, se estructura a partir de nueve capítulos que incluyen la introducción y unos comentarios finales, más un apartado

* Pasante de la licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México. Líneas de investigación: presencia africana en América Latina y el Caribe con especial énfasis en México.

** Estudiante del doctorado en Humanidades, Universidad del Valle, Colombia. Líneas de investigación: museos y exposiciones en Chile siglo XIX, paisajes sonoros.

de bibliografía, fuentes y entrevistas. Antes de continuar, es necesario aclarar algunos términos con los que el lector se encuentra frecuentemente en el texto de Viloria de la Hoz: *cumbia* y *cumbiamba*. Mientras que la cumbia hace referencia a la música y la danza, la cumbiamba tiene relación con el festejo, el sitio o el lugar donde se baila la cumbia y/o diversos ritmos como el fandango, el porro o el mapalé.

Desde la organología, esto es, el estudio de la historia de los instrumentos musicales, el autor sostiene que el Caribe colombiano es un crisol de culturas musicales donde se funden bailes e instrumentos de origen nativo —como gaitas (flautas) y maracas— con otros artefactos idiófonos y membranófonos llevados por la población africana, a los que se suman, en las primeras décadas del siglo XIX, violines, guitarras y panderetas para culminar, en la década de 1850, con orquestas conformadas por contrabajos, violines, pífanos, trombones, trompetas, coros y trovadores, las cuales brindaban el marco sonoro a los bailes populares que distintos viajeros extranjeros de la época describían como “una danza endemoniada”, en referencia a las apretadas contorsiones en las que se fundían los bailarines.

Como ya se dijo, el acordeón hizo su entrada en la escena nacional colombiana a principios de la década de 1870 (en Europa el instrumento se patentó en 1829, mientras que a nivel latinoamericano su presencia data de la década de 1840). En efecto, en el año fiscal 1869-1870 ingresaron a Colombia, por casi todas las aduanas del Caribe, 17 acordeones, menos por la de Santa Marta, por la que entraron princi-

palmente pianos, órganos, cornetas, cajas de música, entre otros instrumentos. Fue por el puerto de Riohacha por donde se produjo la mayor importación de acordeones, “lo que podría interpretarse como un primer indicio de las preferencias de este instrumento por parte de la población nativa”.

Es más, para Viloría de la Hoz y otros autores, fue en la subregión de Riohacha donde tuvo lugar “la fusión cultural primigenia que produjo el baile de la cumbiamba, luego llamado indistintamente merengue, porro y, finalmente, vallenato”, y que se sostenía en la triada instrumental caja, guacharaca y acordeón, principalmente, a lo que habría que agregar, dependiendo de la población, una guitarra. Citando al intelectual Antonio Bruges Carmona, quien se pregunta “¿Dónde se encontraron los ultramarinos acordeones con el tambor y el cante jondo americanizado para darnos años después el delicioso merengue?”, Viloría suscribe la respuesta que aquél da en el sentido de que fue en 1885, en la población de Camarones, en el litoral guajiro, muy cerca de Riohacha, donde se produjo esa exquisita mezcla cultural, refrendada por el hecho de que fue a través de ese puerto que llegaron los primeros acordeones al país. Desde ahí, el transporte fluvial permitió que tanto el acordeón como la música del litoral Caribe penetraran hacia el interior de la región por los ríos Magdalena, Ranchería, Cesar y Sinú y se fuera consolidando entre la población. Tal afirmación se sostiene en datos concretos: entre 1869 y 1873 ingresaron 330 acordeones, una cifra para nada despreciable si se considera que este instrumento aerófono era, para la población costeña y colombiana, un instrumento nuevo y desconocido. Si fue Riohacha el crisol donde se produjo la primera fusión musical, será en lo que se conoce como “Línea Negra”¹, el área de mayor influencia de la música tradicional de acordeón en el Magdalena Grande y la así denominada Zona Bananera,²

¹ Se llama “Línea Negra” a la zona de protección establecida por los indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta. Coincide con la demarcación oficial fijada por el Estado colombiano para delimitar la subregión con mayor influencia de la música tradicional del acordeón. Esta zona abarca 42 municipios de los departamentos del Magdalena, del Cesar y de La Guajira.

² La subregión Zona Bananera incluye las poblaciones de Cié-

la subregión donde se bailarían la cumbiamba y donde se formarían muchos de los acordeonistas legendarios de Colombia. Con todo, para la década de 1920 el derecho de importación para los acordeones era más elevado que para otros instrumentos. En opinión de Viloría de la Hoz, dichos datos muestran “un desincentivo a la importación de acordeones: un instrumento que para ese momento ya se perfilaba como el instrumento líder de la cumbiamba”.

La cumbiamba, en tanto que festejo, hace su aparición, en términos documentales, en el puerto de Santa Marta en 1878 cuando, a través de una nota de molestia publicada en la prensa, se solicitaba que esas celebraciones tuvieran lugar solamente los sábados por cuanto se acostumbraba realizarlas todos los fines de semana, incluyendo los lunes. Viloría de la Hoz documenta que a fines del siglo XIX, en Riohacha y en la Zona Bananera, la cumbiamba se gozaba al aire libre y al son de la guacharaca, el tambor y el acordeón, instrumentos que para el autor no sólo representan el sincretismo del Caribe colombiano, sino también el origen común de lo que más tarde se conocería como “cumbia” y “vallenato”, pero que a fines del siglo XIX se le llamaba “cumbiamba”. Dicha práctica festiva se organizaba en la plaza principal de cualquier pueblo costeño, sobre un tablado o tarima y alrededor de un poste o “varasanta”, que también se podía instalar en la mitad de la calle y en torno al cual se ubicaban los tres músicos con sus respectivas cajas, guacharacas y acordeones. Los bailarines, mientras tanto, hacían lo suyo danzando “como si estuvieran poseídos”, portando las mujeres velas encendidas. Para Viloría De la Hoz, citando al abogado magdalenense Gnecco Rangel Pava, “la cumbia es el único de los bailes populares que aún conserva las velas encendidas que, ‘en los bailes primitivos, no era otra cosa que las mismas luces que servían de esplendor a la velación”.

Más allá de la discusión acerca de si los bailes del Caribe colombiano y la música vallenata son de origen indígena o negro —debate que a principios del siglo XXI todavía genera acalora-

naga, Río Frío y el pueblo de donde era oriundo Gabriel García Márquez, Aracataca.

dos des/encuentros— lo cierto es que a partir del concepto de “fusión cultural primigenia”, es posible afirmar que cualquier tipo de análisis musical de este género, y de los bailes que lo acompañan, no puede pasar por alto los elementos culturales “afro-colombianos” y “afro-americanos” evidentes en ellos. Así, tanto en la música como en los bailes costeños es posible reconocer influencias de todo el Caribe, lo mismo que en los instrumentos, ya que tanto en África como en América se han encontrado, por igual, tambores y guaracas o güiros, por lo que el vallenato bien puede considerarse como “producto del zambaje de negros e indios”. Todo esto sin mencionar que el mestizaje de la costa Caribe de Colombia superaba con creces la media nacional, alcanzando a finales del siglo XVIII un 62% de población mestiza y de libres de todos los colores.

La falta de un nombre para identificar la música del Magdalena con acordeón llevó a que en las décadas de 1940-1950 se denominara “porro”, señalando con ese término a los variados géneros musicales de la costa Caribe, a saber: el merengue, la cumbia, la puya vallenata, el bullerengue, y el porro mismo, siendo así porque, aunque la música de acordeón ya se empezaba a distinguir de otros ritmos de la costa Caribe colombiana, todavía recuperaba de ellos distintas influencias, expandiéndose luego por el Magdalena Grande a partir del litoral guajiro hacia las provincias de Padilla y Valle de Upar, las sabanas de Ariguaní, la Zona Bananera y las riberas del Río Magdalena. Con todo, a mediados del siglo XX Rangel Pava ya diferenciaba en la cumbiamba o vallenato, cuatro ritmos que se transformarían en los dominantes del Festival de la Leyenda Vallenata: son, merengue, puya y paseo, todos con importantes influencias de las islas del Caribe. Para distintos investigadores del folclore colombiano, el paseo es ante todo un canto con contenido sociológico, lo que lo consagra casi como una institución regional, llegando a compararlo con las antiguas trovas de la época clásica griega; otros asocian el vallenato con el mester de juglaría español de la Edad Media o con las coplas españolas de origen colonial. Todos estos enfoques podrían resumirse en una breve frase: “el vallenato es más lírico que narrativo”.

Aunque distintos investigadores afirman que la palabra “vallenato” se usó por primera vez en 1903, Viloría de la Hoz documenta que el término ya se utilizaba en 1876 para referirse a las personas que padecían vitiligo y que en su mayoría provenían del Valle de Upar. Se dice que la élite de Valledupar de principios del siglo XX residente en Santa Marta, la capital departamental, utilizaba el gentilicio de “valduparense” para diferenciarse de los “vallenatos”. Algo parecido ocurría con la música. Mientras que los medios de comunicación y las empresas discográficas comenzaban a llamar a la música de acordeón “música vallenata”, un sector de la élite local la identificaba como “la música decadente de Chiriguaná”. Viloría plantea dos hipótesis para explicar el origen de este nombre tan despectivo: una tiene relación con que la música vallenata se podría considerar un derivado de la cumbia y la cumbiamba desarrollada en la región El Banco-Ciénaga de Zapatoza, siendo Chiriguaná uno de los municipios que integran esa zona geográfica y cultural; en tanto que la otra se encuentra asociada a la evolución de las danzas del Corpus Antiguo de Chiriguaná. En efecto, a fuerza de modernidad, esta antiquísima fiesta perdió la música, la danza y los disfraces de diablos y diablitas que la caracterizaban, por lo que es probable que ante tal desprestigio se hubiera acuñado la frase de “música decadente”. Como haya sido, al pasar de la cumbiamba a la parranda vallenata en las primeras décadas del siglo pasado, el baile colectivo y el canto femenino que la caracterizaba pasó a ser reemplazado por una reunión de hombres que giraba en torno a la conversación, la música, el alcohol y la comida.

Con todo, y a pesar de ser considerada la música de acordeón como proscrita de los clubes sociales del Caribe colombiano, con juglares como Pacho Rada a la cabeza, y a partir de las audiciones en las emisoras y las grabaciones de los primeros discos en Colombia en la década de 1930, puede decirse —siempre siguiendo a Viloría de la Hoz— que “estos elementos de la modernidad convirtieron la ‘música campesina’ del Magdalena en la ‘música popular’ conocida como ‘vallenata’, que

se expandió rápidamente por todo el Caribe colombiano, llegó a las zonas andinas de Colombia, y luego empezó a internacionalizarse”, granjeándole también el reconocimiento de políticos, intelectuales y compositores. De este último grupo destaca Rafael Escalona, de quien se dice que transformó el concepto de la “música vallenata” a partir de composiciones mejor estructuradas que empezaron a ser escuchadas por un público urbano, pero que todavía así, reivindicaba el contrabando como una práctica común, lo mismo que Julio Bovea, de quien se dice que la internacionalizó.

Entre los académicos e intelectuales que promovieron el vallenato podemos mencionar a los ya citados Antonio Bruges y Gnecco Rangel, pero fueron Gabriel García Márquez y Manuel Zapata Olivella, quienes abiertamente impulsaron el vallenato. El primero, gracias al segundo, ya que se dice que Zapata Olivella inculcó a García Márquez la pasión por la música de acordeón, escribiendo en distintas columnas periodísticas acerca del “fuerte poder de comunicación” de este instrumento así como de los músicos que componían y lo ejecutaban. En tanto que de los políticos, Alfonso López Pumarejo y Alfonso López Michelsen, ambos, padre e hijo, y desde sus posiciones de gobierno y en distintas épocas, sea como gobernadores, parlamentarios, ministros o presidentes, impulsaron que políticos y académicos vallenatos asumieran altos cargos públicos.

Viloria de la Hoz afirma que los encuentros de cantores-acordeoneros celebrados en las plazas de los pueblos a finales del siglo XIX, fueron el preámbulo de los diferentes festivales “vallenatos” o de acordeones que se desarrollaron posteriormente en toda la región Caribe colombiana. El autor documenta que una de las primeras competencias de acordeoneros propiamente dicha data de finales de la década de los treinta y principios de los cuarenta del siglo XX, identificando “piquerías” a las que acudían trovadores populares acompañados de acordeón, guacharaca y tambor. Posteriormente, y en distintas localidades del Magdalena Grande, se organizaron festivales como la “Fiesta del Vallenato” en Barranquilla (1948), o los festi-

vales impulsados por Camilo George en Fundación entre 1950 y 1959, en la población de La Paz, donde Zapata Olivella ejercía como médico, entre otros. Ya en la década de 1960, y en el marco de la efervescencia vallenata, García Márquez organizó, junto con el compositor Rafael Escalona, en Aracataca, un encuentro con los mejores conjuntos vallenatos para conocer lo que se había producido en ese campo y, de pasada, realizar una película sobre el tema. Tal encuentro llevó por título “Primer Festival de la Música Vallenata” (1966), y fue transmitido íntegramente por televisión y autorizado por el Ministro de Comunicaciones Alfredo Riascos Labarcés, nacido en Ciénaga, importante ciudad de la Zona Bananera. De allí en adelante, el festival se llevaría a cabo en diferentes ciudades de la Costa Caribe para estacionarse definitivamente en Valledupar, pasando a denominarse Festival de la Leyenda Vallenata, cuya edición número 58 se realizará entre el 29 de abril y el 2 de mayo de 2020.

Aunque son varios los estudios historiográficos que abordan la música vallenata en sus distintas dimensiones, el trabajo de Viloria de la Hoz se distingue de aquellos en la medida que ofrece la reconstrucción de los contextos que favorecieron la emergencia y posterior consolidación de este género musical, primero en el Magdalena Grande, y luego a nivel nacional. De la interpretación que realiza el autor, destaca la estrecha relación entre el instrumento, el género, y los distintos estadios de bonanza económica que experimentó la región. Interesante también lo que plantea acerca de los orígenes de este estilo, que no encasilla como resultado de tal o cual vertiente o si es producto de la influencia negra o indígena. Por el contrario, apoyado en el concepto de “fusión cultural primigenia”, demuestra que la música de acordeón, hoy vallenato, es fruto del sincretismo de la cultura del Caribe colombiano, que la UNESCO ha reconocido bajo el título de “Música del Magdalena Grande” como patrimonio inmaterial de la humanidad. Si no se reconoce tal diversidad en el desarrollo de este género musical, se estará desconociendo el rol que distintos actores han tenido en su gestación y expansión: negros, in-

dios, mulatos, mestizos, comerciantes, viajeros, músicos, intelectuales, políticos, todos dispuestos, ordenados y dirigidos por la melodía que liberaba el acordeón y sus secuaces.

Joaquín Vilorio de la Hoz, *Acordeones, cumbiamba y vallenato en el Magdalena Grande: una historia cultural, económica y política, 1870-1960*, Santa Marta, Universidad del Magdalena, 2018, 130 pp.