



PRÓLOGO

Ser es ser percibido.

SAMUEL BECKETT

*Sin personas no hay música,
sin territorios no hay personas.*

MARÍA EUGENIA LONDOÑO

Junio 26 de 1978. Una comisión del Instituto Interamericano de Etnomusicología proveniente de Venezuela se ha desplazado hasta el Caribe colombiano con una grabadora de cinta de carrete Nagra IV. En San Pelayo, se disponen a entrevistar y grabar al intérprete de caña de millo, Marcelino Bertel. Oriundo del caserío el Cocuelo, de Montería (Córdoba), Bertel afirma que aprendió el instrumento de su padre —un campesino cambiambiero— y lo interpreta desde que estuvo “en la barriga” de su madre. Alista un millo que elaboró él mismo en los valles del Sinú, e interpreta “El Pájaro Lindo” (CD2, pista 18), pieza que Bertel clasifica como cumbia, pero que difiere significativamente de las nociones de cumbia propagadas por la industria en Colombia y Latinoamérica. Con impresionante habilidad técnica y facilidad de articulación, Bertel despliega tonos de profunda complejidad y riqueza tímbrica. En palabras de sus coterráneos, toca “embujado”, “atrevido”, “brincado”. Su millo modula fragmentos de estructuras cortas y aparente orden aleatorio que parecieran responder más a las sonoridades de un pájaro que a la organización de una canción popular. Diferentes pájaros cantan para existir: sus cantares delimitan y defienden territorios, expresan cortejos, advierten peligros,

LA CAÑA DE MILLO: VOZ HISTÓRICA Y SILENCIADA DE LA CUMBIA
LA CUMBIA 20 DE ENERO + LEYENDAS CAÑAMILLERAS DEL CARIBE

PRODUCIDO POR MANUEL GARCÍA-OROZCO Y FEDERICO OCHOA ESCOBAR
DISEÑO POR SOFÍA PÁRAMO RANGEL

INFO: WWW.CHACOWORLDMUSIC.COM © © CHACO WORLD MUSIC, 2021.

convocan bandadas al encuentro y congregan los movimientos migratorios. Al imitar sus sonoridades, Bertel exterioriza sensibilidades como escucha e intérprete para demostrar cómo la voz del millo puede entrelazar cosmogonías y valores ancestrales, formas de percibir y habitar el mundo conectadas al entorno caribeño. En este sentido, la caña de millo es una voz integradora de territorios e historias subalternas, una voz articuladora de legados afrodescendientes e indígenas, ancestralidades colombianas que rara vez ocupan el centro de narrativas nacionales o latinoamericanas. Una voz determinante en el origen y lenguaje de la cumbia.

Esta publicación (dos Cds y cuadernillo) pretende documentar, evidenciar, y difundir el valor histórico y cultural de la caña de millo y sus expositores de tradición. Es decir, revertir la invisibilidad histórica de un instrumento fundamental en el origen y organología de la cumbia, pero ausente del sonido blanqueado y propagado por la industria discográfica en Colombia y Latinoamérica desde mediados del siglo XX. En su voz, el millo articula lenguajes ancestrales: sonidos de trascendencias afectivas y materiales que superan la realidad marginal de los pueblos del Caribe colombiano para cimentar historias de resistencia, liderar el Carnaval de Barranquilla, permear la industria discográfica, aportar a la identidad caribeña, e insertarse en los discursos de multiculturalidad, colombianidad y latinidad.

Este es un álbum doble que viaja del presente al pasado: el CD1 registra La Cumbia 20 de Enero, ensamble de tradición existente desde el siglo XIX en Evitar (Mahates, Bolívar), que actualmente está en pleno relevo generacional con sexagenarios como Ascanio Pimentel (tambor alegre) y veinteañeros como Hernando Hernández (millo). El CD2 rescata grabaciones inéditas de seis Leyendas Cañamilleras del Caribe: tres fallecidos —Santiago Ospino (1937-2017), Marcelino Bertel (1924-1996), y Mane Arrieta (1911-1998) —, y tres veteranos que aún viven —El Niño Ramos (1957), Aurelio Fernández (1935), y Pedro “Ramayá” Beltrán (1930)—. Además de sus interpretaciones, presentamos los testimonios de vida recogidos en entrevistas de campo por Federico Ochoa y rescatados de archivos de investigaciones etnomusicológicas.

Entender la importancia del presente fonograma, de la caña de millo y sus intérpretes, requiere explorar la historia anónima y resiliente que no hace parte de historiografías oficiales de la industria fonográfica, ni de la región, ni del país. Con el temor y la inevitabilidad de simplificar un complejo diálogo entre historiografías oficiales e historias subalternas, intentamos resumir los procesos históricos de silenciamiento de la voz histórica del millo.

Entre presencias y ausencias: la caña de millo y la cumbia

La cumbia —término que encierra diversas músicas— asume una popularidad prominente en Latinoamérica⁴. Aunque dichas músicas difieren entre sí, tienen en común un acervo migrante proveniente del Caribe colombiano. Se caracterizan por el tempo moderado, la división binaria, acentuación permanente del contratiempo, y porque privilegian el lenguaje tonal y el sistema de afinación temperada. El imaginario en Latinoamérica tiende a considerar como “cumbia original” el sonido comercial de instrumentación occidental liderado, entre otros, por Lucho Bermúdez y propagado por la industria desde mediados del siglo XX. En Colombia, el imaginario tiende a privilegiar el conjunto de gaitas como el representante de la “cumbia original”, aún cuando dicho ensamble por tradición no interpreta ninguna música denominada cumbia —sino gaita, porro, merengue o puya— (F. Ochoa Escobar, 2013, p. 165); por el contrario, la cumbia sí es prominente en el repertorio cañamillero.

Gramíneas comunes en el Caribe colombiano materializan la caña de millo. Al articular su voz y música, el millo da vida póstuma a un tallo abierto por ambos lados con lengüeta y cuatro agujeros circulares. Los orígenes del instrumento se disipan en el tiempo y su ancestralidad se debate entre afrodescendiente (Civallero, 2015; List, 1994; M. Zapata Olivella, 1961) e indígena (Abadía Morales, 1981; Bermúdez, 1985). Existen flautas estrechamente similares en al menos tres continentes (Ochoa 2012). Si bien no hay pruebas contundentes que confirmen su origen, estudios de organología

comparada (Civallero, 2015) apuntan a que sus técnicas de ejecución —consistentes en estimular la lengüeta al soplar, inhalar y gargantear— no se encuentran en instrumentos nativos americanos, y sí en aerófonos de África. Así, es posible afirmar que la caña de millo es un instrumento colombiano ejecutado mediante técnicas ancestrales afrodescendientes. No obstante, al no esencializarse como indígena ni como afro, no tiene fácil cabida en discursos o publicaciones de culturas étnicas. En consecuencia, ha sido tan poco visible el millo, que no aparece en colecciones reputadas como las de Smithsonian Folkways y Ocora.

La voz es por naturaleza tanto un fenómeno material y acústico, como una metáfora de poder, individualidad y personalidad (Weidman, 2015). Como fenómeno acústico, la voz del millo es fuerte, penetrante, lúcida y de largo alcance, por lo tanto, suena sobre el ensamble de tambores y se percibe desde lejos. Como metáfora de personalidad, la voz del millo es juguetona, ágil, aguda, revoltosa, alegre y, en palabras de Pedro Ramayá, la que cura todas las penas. Como metáfora de poder, la voz del millo fue silenciada desde un punto de vista industrial, al no tener cabida en formatos comerciales de mediados del siglo XX, aspecto en el que ahondaremos más adelante. No obstante, la práctica cañinillera en pueblos de herencia cimarrona, su diseminación por el Caribe colombiano, y su papel preponderante en el Carnaval de Barranquilla, evidencian la vigencia de su voz política en el conocimiento y discurso de ancestralidad y resistencia de poblaciones marginales.

Como lo ha especificado Federico Ochoa (2012), menciones escritas alusivas al millo aparecen desde 1879 por Juan Crisóstomo Osorio, a veces referido como un pionero en la musicología colombiana. Para 1936, el compositor Daniel Zamudio describe la flauta como “terriblemente fastidiosa” y asume la influencia musical afrodescendiente como “perjudicial” (F. Ochoa Escobar, 2012, pp. 163-164). Este no es un ejemplo aislado de racismo. La herencia colonial y sus jerarquías raciales han sido fundamentales para invisibilizar el legado afrodescendiente.

El racismo estructural de las repúblicas latinoamericanas en los planos socio-económico, político y cultural es producto de la ideología fundacional del mestizaje en

6

los estados-nación (Curiel, 2007, p. 98). En el siglo XIX, las élites criollas institucionalizaron Colombia bajo la idiosincrasia de ser ontológica e ideológicamente afines a los colonizadores, es decir de pensamiento eurocéntrico. Así, desde la región andina, las élites readaptaron las jerarquías raciales de la colonia como ley constitucional bajo ideologías conservadoras. La constitución de 1886 excluyó a las poblaciones indígenas y afrodescendientes de la participación política mediante la ideología del mestizaje. Al idealizar la mezcla racial como medio de un modelo civilizador, el mestizaje invisibilizó la multiculturalidad y la alteridad ejercida por poblaciones afrodescendientes e indígenas. En principio, las músicas rurales y los instrumentos autóctonos de dichas poblaciones no tuvieron cabida dentro del país mestizo. Sin embargo, intelectuales afrodescendientes como Jorge Artel y Manuel Zapata Olivella buscaron revertir dichas borraduras; cuestionando la ideología mestiza en el caso de Artel, e intentando incluir el legado africano en el discurso por parte de Zapata.

Con el mencionado panorama, Delia Zapata Olivella atribuyó la cumbia como modelo del mestizaje bajo la metáfora de “síntesis de la nación colombiana” con elementos triétnicos, cuya danza simboliza la unión del hombre africano y la mujer indígena (D. Zapata Olivella, 1962). En la medida en que los hermanos Zapata llevaron algunas músicas del Caribe al interior del país y construyeron un proyecto de ideología folclorista, se hizo necesario argumentar el discurso del mestizaje con aportes y elementos representativos de lo español, lo indígena, y lo africano. Si históricamente el vestuario se sobrentiende español, los tambores como africanos y las gaitas como indígenas, estas últimas asumen mejor cabida que la caña de millo en los discursos folclorizantes de la cumbia. Es decir, que ante la problemática del folclorismo de concebir las manifestaciones culturales como piezas de museo estáticas en el tiempo (Miñana, 2000), la búsqueda de elementos triétnicos para estandarizar la cumbia confunde y redefine la música de gaita como cumbia, invisibilizando a la caña de millo en el discurso.

El siglo XX trajo cambios sustanciales. La industria discográfica y la radio surgieron en el Caribe, no en la región andina. Barranquilla se convirtió en la ciudad cultural del entretenimiento con clubes elitistas donde el sonido de las big bands —importado

7

desde el jazz y lo afrocubano— asumió un carácter cosmopolita, moderno, y anhelado (González Henríquez, 2003; Hernández Salgar, 2016). La sociedad colombiana experimentó cambios fundamentales como consecuencia del gobierno liberal (1930-1946), que reorganizó las fuerzas sociales nacionales mientras que el capitalismo industrial impuso los paradigmas de la modernización y el consumismo (Hernández Salgar, 2016). Lucho Bermúdez (1912-1994) y su generación fueron esenciales en los procesos de caribeñización del imaginario musical nacional y la internacionalización de la música colombiana (Wade, 2002). Imitando el sonido de big band para crear repertorios para la industria discográfica, según el mito, se inspiraron en músicas rurales del Caribe colombiano.

Aseguraba Bermúdez que los instrumentos rurales “no daban un sonido perfecto” y por lo tanto empleó instrumentos de big band para dar a las músicas “un sabor más colombiano y más internacional” (Barón, s. f.). Aunque en la entrevista se refiere a las gaitas y no menciona al millo, el crédito a Bermúdez de “rescatar”, “modernizar” y “vestir de frac” músicas rurales ha sido un mito muy diseminado en la historia de la cumbia. Sin embargo, no hay correspondencia directa de repertorios o materiales melódicos entre las músicas rurales y las músicas comerciales de salón. Las primeras son de mucha riqueza polirrítmica, afinación no temperada, y formas libres sin instrumentos armónicos; las segundas son rítmicamente uniformes, de afinación temperada, y forma de canción con armonía tonal y el bajo eléctrico delineando el pulso. La noción de cumbia ni es la misma, ni se puede hablar que fue transferida de un formato a otro. Líricamente, las canciones comerciales evocan y exotizan el Caribe y la raza afro; pero ni los instrumentos, ni lenguajes musicales afro tienen cabida en el sonido comercial (J. S. Ochoa Escobar, 2016; Wade, 2002). Se trata, más bien, de un proceso de exclusión a manera de inclusión dentro del discurso del mestizaje.

La racialización de la cumbia como mestizaje dentro del discurso nacional es ideológica e históricamente problemática. Como lo resume el investigador Juan Sebastián Ochoa (2016), el mito de la cumbia considera como su origen el conjunto de caña de millo —de ascendencia afro o indígena incierta— y el conjunto de gaitas —de

8

acervo indígena—, aunque este último en principio no tocara música alguna llamada cumbia. La cumbia se asume como un producto cultural mestizo que pasa por transiciones hacia “la modernidad” con el sonido industrial y blanqueado de mediados del siglo XX y que la catapultó como símbolo nacional. La antropóloga Elizabeth Cunin entiende el mestizaje, no como mezcla de razas, homogeneidad o superación de las diferencias en las jerarquías sociales y raciales, sino como “intercambio y confrontación”, como “una forma de gestión de la alteridad en la que se atribuye al Otro un estatus cambiante y múltiple” (Cunin, 2002, pp. 280-281). Así, el discurso de la cumbia como encuentro armonioso y desarrollo histórico de tres razas, oculta las diferencias y discriminaciones actuales e históricas, al tiempo que ubica en una posición problemática las herencias africanas e indígenas, pues los procesos de purificación que llevan a cabo los folcloristas y la industria musical asumen una postura evolutiva en el mestizaje de la cumbia que lleva a Colombia de lo rural-tradicional a lo urbano-moderno. Por tanto, “una sociedad homogénea” considera las tradiciones afrodescendientes e indígenas como su “pasado” para avanzar “hacia el futuro [mestizo], como un crisol alegre en el que convivimos y nos sentimos representados todos los colombianos” (J. S. Ochoa Escobar, 2016, p. 47).

Como campo discursivo, la cumbia es una “categoría mutante” en permanente elaboración a través de prácticas, discursos, e intereses varios (J. S. Ochoa Escobar, 2016, p. 31). El éxito de difusión de la cumbia con fines comerciales se debe a una ambivalencia de interpretaciones culturales distintivas y contradictorias: “por ser negra, blanca y mestiza; por ser tradicional y moderna; por ser regional y nacional” (Wade, 2002, p. 137). Sin embargo, para los cultores de la caña de millo, representantes de la vertiente más tradicional y marginal de la cumbia, estas prácticas culturales asumen posturas muy distintas, posturas que no han sido escuchadas en la historia hegemónica.

En la historia oral, el millo aparece cronológicamente antes que en el archivo escrito. Las agrupaciones la Cumbia Soledad y la Cumbia 20 de Enero existen desde la segunda mitad del siglo XIX. En cuanto a la primera, su discografía afirma que fue fundada en 1877 (F. Ochoa Escobar, 2019, p. 89). Sobre la segunda, la entrevista al mi-

9

lloero Santiago Ospino Caraballo (1900-1999) realizada por el etnomusicólogo George List (1965), revela que el millo fue exclusivo a la familia Ospino en Evitar, y que Ospino Caraballo lo aprendió de su padre —cañamillero activo en el siglo XIX— y lo transmitió a su hijo Santiago Ospino Santana (1937-2017). Según este último, se hacían relevos generacionales reemplazando por vejez o muerte a sus progenitores. La historia de invisibilidad de La Cumbia 20 de Enero en un panorama nacional tiene mucho en común con aquella del millo en la periferia, pues pese a su antigüedad y varias generaciones, y a diferencia de la Cumbia Soledaña, jamás llegaron a publicar un álbum de larga duración hasta el presente fonograma.

Dentro del mercado regional costeño, es argumentable la importancia del millo y su invaluable aporte a sus construcciones sociales dentro de una suerte de semiótica del carnaval. El cañamillero Pedro Ramayá Beltrán (1930), por ejemplo, ha producido una discografía amplia y emblemática en el Carnaval de Barranquilla —aproximadamente 50 LPs—. Su estilo interpretativo adapta el millo a lenguajes tonales y estructuras de canción comercial. Su carrera inició con La Cumbia Soledaña y prosperó en solitario. No obstante, como pasa con otras figuras del mercado regional costeño —por ejemplo, Los Soneros de Gamero y la Niña Emilia— estas músicas no trascendieron a niveles de aceptación nacional e internacional como Lucho Bermúdez. También fue circunstancial la entrada del millo al mercado World Music desde los años 80. Hacia 1984, el cañamillero Aurelio Fernández (1935) participó en el primer fonograma de Totó la Momposina y sus Tambores en Europa. Con solamente tres temas, una participación excelsa en calidad resultó tímida dentro del amplio repertorio recopilado por la emblemática y reconocida cantante momposina.

El giro al paradigma de multiculturalidad desde la Constitución colombiana de 1991 ha permitido un nuevo acercamiento y valoración de músicas y comunidades históricamente marginadas. En décadas recientes, el millo ha aportado al apelativo comercial e internacional de artistas como Diomedes Díaz, Joe Arroyo, Carlos Vives y Bomba Estéreo, por nombrar unos cuantos. No obstante, aunque su voz acústica —una vívida paleta de colores tímbricos arraigada a pueblos cimarrones—

le ha dado la vuelta al país y al mundo, su voz política —es decir, su iconicidad— ha sido silenciada e invisibilizada sin recibir el reconocimiento justo. Si algo demuestra este rápido recorrido histórico y la experiencia de escuchar este fonograma es que la voz del millo confluye en medio de contradicciones: está presente pero ausente, es masiva pero marginada, popular pero desconocida, políticamente silenciada pero acústicamente vigorosa.

El millo en el Caribe se ubica al centro de la sociabilidad cotidiana del pueblo y, según la historia subalterna, ha sido esencial para sus rituales sociales durante generaciones. El hecho de que se le negase un lugar específico en la industria discográfica o la identidad nacional, no significa que su voz asumiera una importancia secundaria para las comunidades locales del Caribe rural. Por el contrario, sus historias orales refuerzan la idea de resistencia y perseverancia al tocar el millo, explicando cómo comunidades afrocolombianas e indígenas han considerado el instrumento como una tradición cultural y una voz esencial para resistir la marginalidad histórica, el abandono estatal, y la ignominia de los medios masivos, entre otras problemáticas. Su valor en la Colombia profunda, independiente de la industria, es la que intentamos enaltecer con este fonograma. A la memoria de Santiago Ospino, Marcelino Bertel, Mane Arrieta, las distintas generaciones de la Cumbia 20 de Enero, y los legendarios Pedro Ramayá Beltrán, Aurelio Fernández, y el Niño Ramos, nuestro agradecimiento por contribuir a cultivar la voz histórica del millo y romper el silencio.

LA CAÑA DE MILLO:

VOZ HISTÓRICA Y SILENCIADA DE LA CUMBIA

LAS GRABACIONES

La Cumbia 20 de Enero

La canción "Santiago Moreno" expresa: "la cumbia de Evitar se llama 20 de Enero". Dicha fecha hace alusión al día de San Sebastián, el santo patrono del corregimiento de Evitar, municipio de Mahates (Bolívar). La Cumbia 20 de Enero ha interpretado dicha canción por generaciones y en el presente trabajo se puede apreciar en dos versiones: como actualmente la toca en el millo Hernando Hernández y canta Rafael Ospino (CD 1, pista 2) y como la tocaba y cantaba Santiago Ospino Santana (CD2, pista 7). Ambas interpretaciones tienen en común que las acompaña en el tambor Ascanio Pimentel (1960), quien proviene del principal linaje de tamboreros de Evitar.

Según materiales de archivo, La Cumbia 20 de Enero existe desde el siglo XIX y ha sido históricamente liderada por las familias Ospino y Pimentel. Su vigencia en el



FUENTE: MANUEL GARCÍA-OROZCO. EVITAR, 2019

siglo XXI evidencia la importancia del conjunto de millo como práctica ancestral local. Sus primeros registros fueron capturados por el norteamericano George List en 1965. En dichas grabaciones, el cañamillero Santiago Ospino Caraballo (1900-1999) –padre de Santiago Ospino Santana– y el tamborero José del Carmen Pimentel atribuyen los orígenes del grupo a la generación que los precedió, el cual se desintegró hacia 1952 por el fallecimiento de algunos integrantes, pero Santiago Ospino Caraballo en poco tiempo reconstituyó el grupoⁱⁱ. Al presente, el cantador Rafael Ospino (1965) lidera el ensamble y en la percusión están los hermanos Ascanio y Guidobal Pimentel, hijos de José del Carmen. La formación actual incluye músicos veinteañeros como Marco Rodríguez, Salvador Sánchez y los hermanos Hernando y Juan Carlos Hernández, todos con algún grado de parentesco.

El 12 y 13 de agosto de 2019, grabamos en el patio de Rafael Ospino ocasionando una parranda espontánea con niños, jóvenes, y ancianos de la comunidad evitalera, que incluyó a Isabel Julio Pimentel (1933), tía del tamborero Ascanio y la bullerenguera más longeva que queda en Evitar. Esta celebración y las grabaciones resultantes son un homenaje póstumo a las generaciones precedentes de La Cumbia 20 de Enero, y en especial al recientemente fallecido Santiago Ospino Santana (1937-2017), cuyo millo fue remplazado por el del joven Hernando Hernández (1996). La memoria de Ospino Santana está presente en la conformación actual del grupo. Por un lado, su importancia en la composición del repertorio es signifiicante; por otro, su influencia en la enseñanza del millo se hace presente cada vez que Hernando (al igual que otros jóvenes evitaleros) reproducen sus técnicas de ejecución, por ejemplo, su movimiento insigne de obtener el registro grave tapando el millo con el hombro.

El presente trabajo contiene temas de la tradición oral evitalera –como “Santiago Moreno”ⁱⁱⁱ–, una canción de Petrona Martínez –cantadora octogenaria muy cercana al grupo desde la infancia por su parentesco con los Pimentel–, y composiciones de los integrantes actuales, repertorio que destaca por sus tonadas pegajosas de carácter alegre.

Por ejemplo, las canciones de Rafael Ospino asumen temáticas jocosas sobre la oralidad evitalera, e incluso la alegría se percibe en los saltos melódicos de “Pensando en Amores”, único tema instrumental del disco. La mayor parte del repertorio del grupo intercala pasajes de millo con versos cantados y secciones de coro antifonal. La vitalidad del grupo como intérprete y generador de repertorio prueba el ímpetu de la memoria oral cañamillera y su efectiva transmisión en aproximadamente siglo y medio de tradición en Evitar.

Leyendas Cañamilleras del Caribe

Las grabaciones de archivo de las Leyendas Cañamilleras del Caribe provienen de tres orígenes distintos: cintas digitales DAT que el productor musical Rafael Ramos materializó a principios del siglo XX, cintas análogas de carrete realizadas por los etnomusicólogos Max Brandt y Fidelina Herrera como parte de una expedición organizada por el Instituto Interamericano de Etnomusicología (Inidef) en 1978^{iv}, y un casete aparentemente grabado de manera casera en grabadora de periodista hacia los años noventa, que estaba en posesión del gestor cultural barranquillero Ubaldo Mendoza. A continuación resumimos la procedencia de dichos materiales.

En el año 2001, Rafael Ramos –productor musical y gestor cultural– se preocupó por revertir la invisibilidad de la música de millo. En su trayectoria había conocido cañamilleros relevantes que le intrigaban por su diversidad de estilos interpretativos: a Aurelio Fernández, por sus grabaciones con Totó la Momposina; a Ramayá, por medio de investigaciones sobre la oralidad en el Caribe colombiano; al Niño Ramos por ser su primo y con quien había compartido incontables parrandas desde la infancia; y a Santiago Ospino, a quien no recuerda cómo conoció, pero sabe que fue en Evitar. Con el fin de visibilizar, divulgar y reconocer la música de caña de millo, reunió a estas cuatro leyendas cañamilleras del Caribe y planeó una gira, inicialmente en Bogotá y Francia.^v

Para materializar la gira necesitaba alguna muestra de audio del espectáculo ofrecido, y para el momento, no existían grabaciones semejantes. Con el fin de tener

una muestra, llamó a músicos acompañantes y reunió a los mencionados cañamilleros en el patio del Hotel Bellavista, en Cartagena. La grabación y la gira se realizaron, pero nunca se concretó la producción de un álbum. Las cintas originales, al igual que algunas grabaciones de sus presentaciones en Bogotá, se traspapelaron en la gaveta del olvido. Hoy, más de 16 años después, con uno de los cañamilleros ya fallecido y dos en sus últimos años de vida, logramos recuperar y restaurar las cintas originales, realizar una investigación que contextualizara sus musicalidades, e incluirlas en el presente fonograma.

Añadimos a estas grabaciones dos leyendas cañamilleras con casi nulo historial discográfico, pero de importante influencia en la historia cumbiambera y caribeña: Marcelino Bertel y Mane Arrieta. El archivo grabado por Brandt y Herrera en 1978 registra la caña de millo, voz y memoria oral de Marcelino Bertel (1924-1996), leyenda de gran relevancia por su impresionante virtuosismo. Su lenguaje técnico —aparentemente cimentado en una ontología acústica conectada a los sonidos de la naturaleza— despliega giros melódicos y articulaciones que han desaparecido de la práctica cañamillera. Por otro lado, Mane Arrieta (1911-1998) aparece como un referente obligado entre los viejos cañamilleros. Fue dueño de un lenguaje millero muy particular que divulgó entre sus discípulos —por ejemplo El Niño Ramos— y las cumbiambas del Carnaval de Barranquilla por décadas. Hasta donde hemos podido establecer, nunca grabó profesionalmente. Apelamos entonces a archivos caseros de parrandas, las cuales, pese a su baja fidelidad, son el único registro para preservar las técnicas y sensibilidades de esta figura histórica. Incluimos dichos archivos en aras de abrir un filón de historias y repertorios que esperamos incentive la exploración de más investigadores.

Los repertorios de las Leyendas Cañamilleras del Caribe se agrupan según cada millero: cinco temas de El Niño Ramos, cuatro de Santiago Ospino, cuatro de Aurelio Fernández, tres de Pedro Ramayá Beltrán, dos de Marcelino Bertel, y dos de Mane Arrieta. El Niño Ramos, uno de los más jóvenes de este álbum, aprendió a interpretar la flauta en Cartagena directamente del ya mencionado Roque Arrieta (oriundo de Mahates), y por tanto es igualmente un exponente de una forma tradicional de ejecutar el instrumento diferente a las técnicas, estilos y repertorio atlanticense. En conjunto, estos cañamilleros nos muestran un amplio panorama de estilos y

ejecución que tiene la caña de millo. Si bien el estilo de Pedro “Ramayá” Beltrán ha sido predominante, su musicalidad y ejecución son más cercanas a las músicas populares y el lenguaje occidental (desde su afinación, estructuras musicales, temáticas de las canciones, entre otros aspectos); en contraste, este disco ilustra otras facetas, lenguajes y lógicas musicales más cercanas a las oralidades, modos de escucha, paisajes sonoros, y cualidades acústicas de la región. En complemento a las composiciones e interpretaciones de las leyendas cañamilleras del Caribe, presentamos sus testimonios, biografías y una foto de cada uno.

LA CAÑA DE MILLO, SU CONJUNTO, SU MÚSICA Y SUS ESPACIOS

La caña de millo, llamada también flauta de millo, millo, pito a través o simplemente pito, es un instrumento de viento tradicional en algunos pueblos del Caribe colombiano. Por su diversidad de nombres, a quien lo interpreta se le llama cañamillero, millero, pitero o flautero. Consiste en un pequeño tubo de madera, abierto en ambos extremos, con cuatro agujeros de digitación y una lengüeta obtenida del tubo mismo —aerófono de lengüeta libre (Bermúdez, 1985, p. 86), 422.31 en el sistema organológico Hornbostel-Sachs-. Tiene la particularidad de ser un instrumento de lengüeta que se ejecuta exhalando e inhalando a través de él.

La flauta de millo se fabrica hoy fundamentalmente de una gramínea denominada carrizo, común en la región. Otras gramíneas se utilizaban para su fabricación: lata de corozo, caña de millo, e incluso bambú. Si bien el nombre más común hoy en día es caña de millo, son pocos los cañamilleros que utilizan dicho material para su construcción.

El formato tradicional en el que se desenvuelve la caña de millo está conformado, además de la flauta, por cuatro instrumentos: tambor alegre, tambora, tambor llamador, y un guache o dos maracas. Por tanto, cuando hablamos de música de caña de millo, no nos referimos únicamente a lo ejecutado con el instrumento, sino al repertorio y el lenguaje musical desarrollado por el conjunto.

El conjunto de caña de millo, o como se le nombra en Barranquilla “grupo’e millo”, es considerado dentro del Carnaval de Barranquilla como el conjunto típico de la cumbia: baile que es central en la celebración de las carnestolendas y que todo barranquillero practica. De hecho, la expresión artística de mayor presencia dentro de los eventos oficiales del Carnaval es la participación de cumbiambas -agrupaciones de baile en parejas (usualmente entre 10 y 50 parejas) que danzan al son de cumbias interpretada por este conjunto-. Sin embargo, con el millo se ejecutan además de cumbias, otros dos ritmos: jalaito o son corrido, y puya. Este repertorio es fundamental en el Carnaval; no solo es central en los eventos oficiales como el desfile denominado Gran Parada de Tradición, sino que el sonido del conjunto de millo, y en particular de la flauta, inunda los espacios públicos y privados: “suenan en los ring tones de los celulares, en las músicas de espera de los contestadores telefónicos, en las emisoras de radio comerciales, en las discotecas, en los bares, en los almacenes de cadena, en los pequeños almacenes”, etc. (F. Ochoa Escobar, 2014, p. 79). Por tanto, el sonido de la caña, el conjunto de caña de millo, y el repertorio de este conjunto son el principal símbolo sonoro del Carnaval de Barranquilla, y por ende constituyen un referente identitario importante del pueblo atlanticense.

La conformación del grupo de caña de millo es muy similar a otros conjuntos de la región Caribe colombiana. Las músicas de gaitas, los bullerengues, las tamboras y el son de negros, utilizan básicamente los mismos instrumentos: tambor alegre (o currulao), tambor llamador, tambora, y maracas o guache. Por tanto, el conjunto de caña de millo se distingue de otros conjuntos similares fundamentalmente por tener a la caña de millo como el instrumento melódico principal, que en algunos casos incluye también voces, ya sea una voz solista, o acompañada de coros.

Actualmente, el departamento del Atlántico, y Barranquilla como su capital, son el epicentro de esta manifestación cultural. Su espacio socio-temporal por excelencia es el Carnaval de dicha ciudad. Estas fiestas, que se desarrollan cada año en el mes de febrero (los últimos días antes del inicio de la cuaresma), constituyen el escenario principal de participación, exhibición y práctica de los grupos de millo, al ser los

18

encargados de acompañar musicalmente a las decenas de cumbiambas y grupos de danza que animan las fiestas, lo que implica en la actualidad la participación de más de 100 cañamilleros. Sin embargo, esta proliferación de intérpretes y grupos de millo en el departamento es algo relativamente nuevo, y responde a la creación de las Casas Comunes de Cultura en Barranquilla, proceso que inició a principios de la década de 1990. En estas casas se buscó, a través de la enseñanza de sus músicas tradicionales, abrirle una nueva puerta a las juventudes, en un proceso que se insertó en las políticas del multiculturalismo de la Constitución de 1991, y en un giro ideológico que consideró la cultura como fuente de recursos económicos y políticos. Todo esto alineado con un crecimiento exponencial del Carnaval de Barranquilla, de las búsquedas por símbolos identitarios, y del auge de las comparsas en dicho carnaval (F. Ochoa Escobar, 2014). Pero antes de estas Casas Comunes de Cultura, y de la difusión que allí se hizo de la ejecución del millo, ni el instrumento ni el conjunto tenían una fuerte presencia en el departamento del Atlántico. Si esto era así, ¿quiénes fueron los encargados de enseñar caña de millo en estas Casas Comunes de Cultura? ¿Cómo aprendieron?

19

Estos procesos de enseñanza y difusión del instrumento y su música corrieron a cargo de algunos jóvenes entusiastas y apasionados, entre los que destacan Carlos Insignares y especialmente Jorge Jimeno, ambos alumnos directos del reconocido cañamillero Pedro “Ramayá” Beltrán, quien con decenas de composiciones y centenares de canciones grabadas en alrededor de 50 LPs con diferentes formatos musicales, estilos y épocas, desde inicios de la década de 1960 hasta la actualidad, ha sido el principal creador y difusor de esta música. Debido al amplio legado de Ramayá, y a la enseñanza de la caña de millo en las Casas Comunes de Cultura, hoy se puede afirmar que la forma de interpretar la caña de millo en el Atlántico, en Barranquilla y en el Carnaval, corresponde fundamentalmente al estilo, técnicas y repertorio de Pedro “Ramayá” Beltrán. Ramayá inició su carrera como flautero del conjunto Cumbia Soledaña a principios de la década de 1960. Finalizando la década, se separó y conformó su propia agrupación Cumbia Moderna de Soledad. Ambas agrupaciones son los conjuntos insignia de esta música.

MAPA: UBICACIÓN DEL LUGAR DE NACIMIENTO DE LOS CAÑAMILLEROS.
FUENTE: SOFÍA PÁRAMO RANGEL



1. CARTAGENA: EL NIÑO RAMOS 2. MAHATES: MANE ARRIETA, SANTIAGO OSPINO 3. PATICO (TALAIGUA): PEDRO "RAMAYÁ"
4. BOTÓN DE LEYVA (MARGARITA): AURELIO FERNÁNDEZ 5. MONTERÍA: MARCELINO BERTEL

LOS CAÑAMILLEROS

El Niño Ramos

Nació el 6 de noviembre de 1957 en Cartagena, en el barrio La Esperanza, barrio que se formó a partir de invasiones de personas provenientes del campo, muchas de las cuales venían de Mahates (Bolívar), región de cañamilleros, entre los que destacan Santiago Ospino y Mane Arrieta, aquí incluidos. Mane es primo hermano de los también cañamilleros Erasmo y Roque Arrieta, el último de los cuales fue el maestro de El Niño Ramos. Si bien El Niño Ramos es el más joven de estos legendarios cañamilleros, su estilo conserva el lenguaje musical mahatense constituyéndose en una muestra viva de su legado.

21



FUENTE: NATHALY GÓMEZ. CARTAGENA, 2017.

Así narra el Niño Ramos su vida:

Mi nombre es Víctor Ramos Navarro, pero todos me dicen El Niño Ramos. Nací en el barrio La Esperanza, pero de 4 o 5 años me vine para San Francisco cuando mis padres fueron invasores de este barrio. Mi papá era de Mahates, al igual que Roque Arrieta y muchos otros. Ellos conformaron un grupo aquí: Roque en el pito, mi papá, Víctor Ramos Villarreal que era el cantante y tocaba las maracas, y otras personas del barrio. Mi papá trabajaba de carnicero, pero siempre hizo música.

En la casa yo soy el menor de diez hermanos. Todos tienen oído, la vena artística. Entre mi padre y su hermano, ellos dos hicieron una familia aquí en Cartagena grandiosísima, una dinastía musical grande, mi padre hizo 12 hijos y mi tío hizo como 16 o 18. Eso se ha multiplicado, los Ramos somos más de 200 personas aquí en Cartagena, incluso Guillermo, Andrés y Roberto fueron integrantes de la orquesta de Lucho Bermúdez, excelentes percusionistas. Yo inicié con la percusión, y aprendí la flauta con el profe Roque que las fabricaba de corozo. Aquí no le decimos millo sino el pito atravesao, el pito. Me iba donde Roque y escuchaba mucho las parrandas. Cuando venían para las fiestas de la Candelaria, de la independencia, las fiestas de noviembre, 11 de noviembre que le decían antes, los músicos venían de Mahates y se bajaban aquí donde el maestro Roque, y yo me iba y escuchaba y siempre estaba pegao... yo no jugaba mucho con los otros niños sino donde estaban los viejos. Yo era el que les hacía el mandado, iba a comprarles "tornillo", que era un ron popular. Y siempre pendiente de si los oía tocar, ellos amanecían parrandeando, tocando, y haciendo sancocho, en un palo de almendra ahí, eso era aquí en la casa, y yo ahí pegao, entonces cuando se emborrachaba el del tambor me decían: "coge ahí", mi papá era de los que más aguantaba... "agarre el tambor ahí", y empezaba yo a tocar, sin dejar de escuchar a Roque con su millo. Entonces mi papá le compraba instrumentos, porque él hacía tambores, hacía el pito, y yo no dejaba dormir

22

a nadie con esos pitos tocando. Eso era en las parrandas, pero la música que más escuchaba era puro vallenato: de Luis Enrique Martínez, de Alejo Durán, Enrique Díaz, me gustaba mucho Andrés Landero, y Calixto Ochoa; y también otra música moderna que era Ángel Vásquez, Rafael Cabezas que fue el que grabó el Songo Sorongo; Aníbal Velásquez, esa era la música que se oía en los años 60, 70, 80. Pero también escuchaba los boleros de Daniel Santos, Bienvenido Granda, Alberto Beltrán, Celio González, porque esa era la música con la que parrandeaban nuestros padres. Pero no teníamos vitrola, ni radio. Unos amigos tenían un picocito^{al} que le decían El Agua Salá', porque aquí quedaba la bahía, la Ciénaga de la Virgen, entonces ese picó se llamaba A Ritmo de Agua Salá', y nosotros de niños nos íbamos a bañar allá en la agüita salada esa. La verdad es que ni gaiteros ni sexteteros había por aquí.

En el 68 mi papá y Roque formaron el grupo Mayombé, del que hacía parte. Con ese grupo ensayamos mucho, nos presentamos en varios festivales y fuimos a varias ciudades.

Una vez, para el mes de diciembre, estaban las fiestas de Turbaco. Contrataban a Roque y a mi papá para tocar en los palcos. Yo me iba con ellos, hacíamos los tres días de fiestas en Turbaco y luego nos íbamos para las de Arjona. Yo recorrí tocando tambor casi toda la población de Bolívar en las Fiestas Bravas. En una de esas correrías teníamos que viajar el primero de enero en la mañana para Manizales, luego de tocar tres días seguidos. Pero Roque agarró una borrachera grande y se nos perdió. Y perdió el vuelo. Entonces mi papá me dijo: "bueno, te va a tocar..." entonces nosotros fuimos a Manizales, bueno, yo fui en la flauta con los temas que me sabía, entonces estuvimos ensayando y ensayando en el hotel, y dándole y dándole. De ahí para acá yo nunca me he apartado de la música, y ahí aprendieron mis hijos –tengo cinco varones y una hija-, mis sobrinos, y usted ve estos nietos que están aquí, usted los ve neceando ya con los tambores.

23

El 27 de octubre de 1977, a los 19 años, empecé a trabajar como estibador en Puertos de Colombia. En realidad era una disculpa para vincularme a la empresa y hacer parte de su grupo de música con el pito. Ahí estuve como 5 años y pasé a las Empresas Públicas, a trabajar también como músico. Estuve casi 16 años tocando en el Carnaval de Barranquilla con la cumbiamba El Cumbión de Oro, de Rafael Marriaga, en la que también estuve Mane Arrieta. Es que todo ha sido por medio de la música. He estado en la Universidad de Cartagena, hice parte de Corinches, profesor de danza en Cecom, profesor de danza en Tecnar. Y en el 2012 me dije: ¿yo qué hago aquí? Porque yo era muy parrandero, entonces me dije: voy a apartarme del alcohol, no voy a tomar más, voy a ponerme a estudiar. Yo había hecho hasta quinto elemental. Y me metí en el Liceo Bolívar, hice un examen, e hice de séptimo a once, y terminé el bachillerato en el Liceo Bolívar en el 2014. Entonces me metí a Tecnar a estudiar salud ocupacional con miras a estudiar administración de empresas, pero no pude porque no soy bachiller. A mí sí me dijeron que estudiara, pero nunca le paré bolas a eso. En esa época estaba la discoteca La Piragua en su apogeo, estaban un poco de bares por ahí en el centro y me la pasaba con la música parrandeando, con un conjunto vallenato, en la playa... En el conjunto tocaba congas, caja, guacharaca. Es que hasta acordeón toqué de pequeño. Mi papá tenía un sobrino que era acordeonista. Ellos hacían parte de Los Cinco Alegres Muchachos, un grupo vallenato que tenía mi papá en el barrio. Un día el sobrino vino borracho y trajo ahí a mi casa un acordeón de dos teclados. Yo tenía como seis años y ya empezaba a tocar La Muerte de Eduardo Lora, y temas de Andrés Landero. Aprendí a tocar solo. Compré una gaita y ahí dándole y dándole aprendí a tocar la gaita solo. En el 95 compré un clarinete y aprendí a tocar clarinete sin maestro. Estos días toqué en una orquesta con El Michi Sarmiento, yo en el clarinete y él en el saxo. Entonces, bueno, ahí aprendí a tocar empírico el clarinete y saxofón, entonces me consiguieron una beca en Bellas Artes

24

donde estudié gramática musical, ya las posiciones, las notas, todo, y terminé mis estudios hace poco.

Hoy día soy guardia de seguridad, y soy el representante legal de la fundación San Francisco de Asís, con la que hemos realizado varios proyectos enseñándole a los niños los ritmos autóctonos de nuestra región. Ah, y tengo mi grupo: El Niño Ramos y su Agrupación, que conformo con mis hijos.

Santiago Ospino

25 Santiago Ospino Santana nació el 25 de noviembre de 1937 en Evitar, corregimiento de Mahates, Bolívar, y murió el 12 de marzo de 2017 en Venezuela. El maestro Santiago, como le llamábamos sus amigos y conocidos, tenía una forma particular de interpretar la caña de millo que lo hacía único y memorable: en lugar de utilizar los dedos de una mano para tapar o destapar los orificios de digitación, Santiago utilizaba dos dedos de cada mano: el índice y el corazón. Esto inmediatamente generaba una pregunta entre cañamilleros: si tenía las dos manos ocupadas, ¿cómo tataría el orificio del extremo cercano a la embocadura, necesario para la ejecución de las notas graves? Lo hacía con el hombro, con un leve movimiento que se percibía simple y rutinario. Esta forma de interpretación, de alguna manera menos lógica que la usualmente empleada por los cañamilleros, proyectaba sobre él un aura de ancestralidad, aura que se reforzaba con su lugar de origen: Evitar, corregimiento que se torna emblemático en los estudios musicales del Caribe colombiano al ser el lugar sobre el cual el primer etnomusicólogo estadounidense, George List, realizó su trabajo de campo en la década de 1960,^{vii} y en el cual, con su grupo Cumbia 20 de Enero, fue un referente cultural.

Pero no solo estos hechos (su particular forma de ejecutar la flauta, y su condición de evitareño) contribuyen a verlo como un exponente de una forma antigua y tradicional de interpretar la caña de millo, sino también su condición de campesino que continuaba viviendo en su corregimiento, así como su repertorio y estilo musical que

difieren en gran parte del estilo dominante liderado por Pedro "Ramayá" Beltrán. Se suele asumir entonces, desde una visión tradicionalista, que Santiago era portador de un saber ancestral, que había estado menos influenciado por músicas populares que el resto de cañamilleros, y que por tanto poseía un estilo más antiguo, transmitido por tradición oral. ¿Sí sería así? Miremos para ello su relato de vida:



FUENTE: MANUEL GARCÍA-OROZCO. EVITAR, 2015.

Toda la vida viví en Evitar. Ahí nació y ahí me crié. Mi papá se llamaba también Santiago Ospino, y mi mamá Erminia Santana. Hermanos éramos ocho, yo fui el tercero, quedamos cuatro: dos hembras y dos varones. En ese tiempo, como había tanto respeto, lo que mi papá decía se hacía, y todo estaba bien.

26

Si el hermano mayor decía que algo no se hacía, el segundo no lo hacía, y así nos levantamos, en el respeto. Vivíamos del campo, de la agricultura, de la roza, el maíz, la yuca, el plátano, el ñame. También pescábamos. Pescábamos ahí mismo en Evitar, en la ciénaga, con arco y flecha, yo era un bárbaro pa eso.

Yo estudié hasta tercero de primaria. Luego me dediqué a tirar mache-te en el campo y luego a la ganadería. En esa época no había luz, pero sí mucha diversión. Mi papá, que también era de Evitar, tocaba flauta de millo, que la aprendió de su papá, eso viene de generación en generación. Mi papá tenía un grupo de cumbia del que hacían parte también sus hermanos. Ahí ellos organizaron su reunión, en lugares como Pedraza, Magdalena, Calamar, Barrancanueva, Barrancavieja... Empecé a tocar como a los 7 años, y como la flauta me quedaba grande, por eso la cogí así con las dos manos. Yo tocaba con flauta de corozo, yo mismo las hacía, pero desde hace como 10 años me pasé para el carrizo porque es más suave. Cuando se dieron cuenta que mi papá no tocaba, entonces me llevaban y me decían: "cuando el gallo viejo se emborracha, ahí contamos con el pollito", y verdad, se emborrachaban y yo les amanecía con la cumbia, tocando de verdad verdad. Eso fue ya cuando tenía como 17 años.

27

Pero mi papá también era acordeonista, entonces ¿yo qué hacía? Es-peraba a que él saliera a su labor pal campo, me daba cuenta dónde ponía la llave, y se la agarraba, sacaba ese acordeón y me ponía (risas), hasta que una vez me pilló (risas). Pero fíjese, ya yo tenía cuando eso 18 años, ¿y entonces qué hizo él? Él no me pegó, sino que me regañó porque me encontraba tocando el acordeón, pero eso me dolió más que si me hubiera dado unos tantazos, me dolió, me resentí demasiado, entonces me fui de la casa, con dos primos más a buscar trabajo a la zona bananera. Allá, en Fundación (Magdalena), compré mi propio acordeón, se lo compré al reconocido acordeonero Juancho Polo Valencia, por 40 pesos.

Estuve cuatro años fuera de la casa, y volví porque me fueron a buscar, si no, no habría vuelto (risas). Me dedicaba a tocar acordeón y cantar, el mello lo tenía olvidado. Y luego me fui otros cinco años para Cúcuta (Norte de Santander) y mi trabajo era ese no más: la música y la música y la música. Yo tenía como 30 años, y pasé también por Venezuela: estuve en Zulia, me fui pa Santa Bárbara, cogí Maracaibo, Maracaibo no me gustó mucho, me fui para Mérida, bajé a Vigía, y de Vigía fue que me vine a Cúcuta y ahí me estacioné. Tenía grupo, con saxo, guitarra eléctrica, violín, caja, timbales, cencerro, bien acoplado, bien cuadrado, pero no me dejaba dormir: de día tocábamos en matrimonios, bautizos, cumpleaños, y de noche en parrandas y fiestas. El sueño se me fue, me tocaba tomar pastillas para dormir, y me aburrí. Me les volé y me regresé para Valledupar, en donde aprendí más acordeón y me devolví nuevamente para Cúcuta, en donde me casé con Ana Raquel, una muchacha de Ocaña, Norte de Santander. Me casé con ella y estuvimos viviendo allá en Cúcuta un buen tiempo. A ella le dio que porque quería conocer a la familia mía, que viniéramos acá a mi casa, y cogió el tema ese y dele que dele. Eso hicimos, y después de que vinimos pa acá no se me dio por salir más, nos quedamos aquí trabajando. Con Ana viví toda la vida hasta que falleció en 2002. Cuando murió, me tocó vender la tierra para hacerle el entierro. Eran tres hectáreas, que ahora me hacen falta. No tuvimos hijos, pero adoptamos a una niña: Darlis María Ospino quien vive en Venezuela.

Quando volvimos a Evitar, como aquí todo el mundo me conocía, me invitaban a tocar acordeón a un lado y a otro, pero nadie me pagaba, entonces fui abandonando el acordeón, hasta que un muchacho me ofreció comprármelo, se lo vendí y más nunca he comprado otro (risas). Ahí se acabó el cuento del acordeón.

Quando ya me vi sin acordeón entonces mi papá me dijo: "Ospino", él me decía era así, "Ospino, el sábado vamos pa Santa Lucía, vamos a un to-

que a Santa Lucía, así que te preparas pa que te vayas con nosotros." Con la flauta ya otra vez me fui con ellos pa Calamar, pa Barranca, pa Pedraza, pa Bahía Honda, ya yo era del grupo de ellos. El grupo se llamaba Cumbia San Sebastián, por el patrono del pueblo.

Ahora vivo solito, aunque hay veces que un nieto me acompaña. Cultivo menos porque ando mal de la vista y me da miedo encontrarme con una culebra. Me levanto, hay veces hago café y espero a que amanezca. Cocino lo que consiga: carne, pescado, pollo... con arroz, plátano o yuca, y así vario la comida.

La flauta no la toco casi, solo en presentaciones. Solo toco canciones mías, cada vez me gusta menos tocar música de otros. Tengo más de 40 composiciones, todas en mi memoria. Mis canciones favoritas son Santiago Moreno, San Sebastián, Talaigua, y Morenita. Lastimosamente ya no hay más flauteros por acá.

28

Aurelio Fernández

En 1989, Totó la Momposina, una de las artistas más reconocidas de las músicas tradicionales de Colombia, grabó el disco Totó la Momposina y sus Tambores (A.S.P.I.C. Francia). En este disco incluyó las canciones Mañanitas de Diciembre, Puya Puyará y Son de Farotas, melodías interpretadas con el conjunto de caña de millo. Quizás son estas las únicas melodías de esta música que se publicaron en el siglo XX en un disco que trascendió el mercado local de Barranquilla. El cañamillero de dicha grabación es Aurelio Fernández Guerrero, del corregimiento Botón de Leyva, en el municipio Margarita, ubicado en la isla de Mompox. Estas grabaciones han hecho de Aurelio un personaje importante en el universo de los cañamilleros; sin embargo, aunque en las décadas de 1980 y 1990 viajó por varias ciudades de Colombia como el cañamillero acompañante de la danza de las Farotas del municipio de Talaigua Nuevo (cercano a su natal Margarita, también en la

Depresión Momposina), e incluso visitó algunos países como integrante del grupo de Totó la Momposina, Aurelio prácticamente no ha realizado más grabaciones, no se ha difundido su repertorio ni ha tenido un grupo estable con el cual presentarse con regularidad. Así, tanto la importancia de sus grabaciones con Totó la Momposina como su relativo aislamiento en el corregimiento de Botón de Leyva, han contribuido a mitificarlo en el imaginario de las músicas tradicionales del Caribe colombiano como un exponente de una tradición ancestral que en él perdura y revive. En enero de 2018, en su casa de toda la vida, sentado en una silla plástica al fondo del patio, con el sonido de fondo de gallos, arreglos de bicicleta y cañas de millo probadas por su hijo, nos relató su vida:



FUENTE: LUCÍA IBÁÑEZ. BOTÓN DE LEYVA, 2015.

30

Mi nombre completo es Aurelio Fernández Guerrero. Nací aquí en Botón de Leiva, en esta misma tierra, tierra de ancestros indígenas y cultura anfibia. ¿Ve estos patios? uno era de mi abuelo paterno y el otro de mi abuelo materno, cuando mis padres Santiago Fernández y María Guerrero se juntaron. Tengo siete hermanos y dos medio-hermanos, así que en total somos diez. Yo soy el mayor de mis hermanos de padre y madre. Nací el 20 de diciembre de 1935, eso dice mi mamá y así dice mi cédula, o sea que este año cumplo 83.

Mi papá tuvo un trapiche, un trapiche de esos que les decían de palo en el que los cilindros de mascar la caña eran de madera. Uno metía la caña por aquí y la cogía de aquel lado, el uno iba cogiendo el bagazo y el otro iba metiendo la caña que salía plancha botando todo el bagazo.

Estuve en el colegio hasta tercer año, pero no lo terminé porque entonces eso con la caña tenía mucho que hacer, perdía mucha clase porque en ese entonces eran dos jornadas en el colegio, una en la mañana y otra en la tarde, y entonces me decían "esta tarde no vas a ir al colegio porque tienes que arriar leña", leña para la hornilla, pa cocinar panela, el guarapo pa hacer la panela.

En eso del trapiche estuve hasta que fui hombre: a los 20 años me fui de la casa, arranqué por la vía de El Banco, Magdalena, para adentro pa un pueblo que se llama El Trébol en donde vivía una tía, ahí me estacioné y me puse a trabajar donde un cachaco^{viii} y duré por allá como seis meses. ¿Por qué me fui pa allá? Porque uno nuevo^x le dan ganas de salir, de caminar. Estuve un tiempo yendo y viniendo, y allá fue que conocí a mi mujer.

Por allá me quedé un rato y me puse a pescar en la Ciénaga de Zapatoza que es ahí mismo; pescaba con chinchorro o con atarraya. Pero allá tuve un enredo con otra mujer y me tocó venirme aquí a donde mis padres. Mi señora llegó como a los 20 días y desde eso vivimos juntos. Pero las ganas de andar me perseguían y seguí saliendo. A Venezuela fui dos veces: la

31

primera fue en 1960, a los 25 años, que trabajé en una finca ganadera por seis meses y volví. La segunda fue como ocho años después y me enfermé y me tocó venirme bien malito. Después salí pa San Diego, por Codazzi, a coger algodón, es que he hecho en este mundo de todo, pero siempre seguía con el trapiche. Ese trapiche yo lo abandoné porque mi papá murió y eso como no era de motor sino de jalar con bueyes... hace poquito es que eso se acabó por acá, pero aquí antes había un poco* de trapiches, ahora nada más hay uno.

Trabajé también aserrando madera, con una sierra que le decían bracera porque era uno arriba y otro debajo de la troza, y la vendía a los dueños de fincas para la hornilla. Aserraba madera por días, a veces por contrato, y así.

¿Y el millo? aquí había un señor que tocaba esa flauta. Se llamaba Andrés Amador y vivía allá en donde se ve aquella casa. Era de aquí, nació ahí mismo, ese patio era de él, ese patio de bahareque. Él tocaba esa flauta, pero no tenía mucho repertorio, tocaba no más que un son de farotas, perillero, y tocaba como cuatro o cinco sones. Ya él era un hombre como de 80 años, ya estaba enfermo. Yo me iba allá, me le quedaba viendo, lo oía tocar... a mí me gustaba la música del carricito, y me daba cuenta cómo lo hacía, entonces un día, cuando yo tenía como 12 años, como en el 47, él me dice: "Aurelio, conseguí unos carrizos pa ver si yo te hago un millo, yo veo como que tú quieres aprender", entonces se los conseguí y él me hizo el millo. Es que en esa época se conseguía carrizo por aquí, ya no, porque eso se destruyó con la creciente y un poco de crecientes volvieron y se murió, no ha nacido más. Bueno, el señor Andrés me hizo el millo, y yo vi cómo lo hacía y entonces me puse a hacerlo. Hasta que hice uno que me salió como regular, porque yo no tocaba nada, tenía por ahí un sonsito pu pu, son de cotorra, que estaban por ahí unas cotorras comiendo maíz, y me llevé mi flauta y me dije "voy a aprender, me voy a sacar el sonsito". Bueno, resulta que el hombre

32

me enseñó los pocos sonsitos que se sabía: el perillero, y el son de farotas, y ese es el son de farotas que tocan hoy en Talaigua.

Pero había un maestro que ese sí era que tenía repertorio, vivía aquí en Sandoval, otro corregimiento de aquí de Margarita, se llamaba José Eustacio Meza, ese señor sí tenía repertorio, ese fue el que me terminó de enseñar. Él se radicó en Doña Juana porque la mujer con la que se casó era de allá, y él después perdió la vista y ya yo lo conocí fue ciego. Y eso sí era ese hombre con el millo, porque tenía un poco de sones que yo me aprendí de él, y ya después me dediqué a sacar mis propios sones: Mañanita de Diciembre es mío, con música y letra, El Regreso del Pajarillo, y muchos más.

Cuando estaba pequeño no había radio ni electricidad, tan solo en el pueblo había una planta y luz por algunas horas. Cine no había por aquí. Escuchábamos música por gramófono, de esos que ponían discos impresos por un solo lado, en el que escuchábamos rancheras y vallenatos. La música que había era con la Banda de Murillo, un pueblo que está aquí a dos leguas por los lados del Magdalena, banda que venía a tocar aquí para las fiestas del 19 de octubre. También había bullerengue, baile de zambapalo, bailaban tambora también.

Mi familia no era familia de músicos. Yo fui el único que aprendí el millo, pero un hermano sí toca maracas y otro toca la tambora. Un gaitero conocí yo, llamarse Horacio Fernández, que era familiar de mi papá, tocaba gaita, a ese fue que le oí yo tocar la gaita, tenía macho y tenía hembra. Él vivía aquí arribita como a 300 metros de aquí; sí tocaba, pero no tenía grupo, él tocaba con un señor que se llamaba Felipe Martínez que tenía una tambora grande, cuando eso era por el año nuevo y el 25 de pascuas. Sextetos sí no conocí.

El primer grupo que formé se llamó 18 de Mayo. Lo conformaban mi hermano César que tocaba la maraca, mi hermano Daniel la tambora, en el llamador estaba Héctor Manosalva, y Teodoro López tocaba guache.

33

Todos eran de por aquí del mismo Botón. Cuando conformé el grupo ya yo tenía mucho más de treinta años, ya tenía a mis hijos. Con ellos nunca grabé nada. Mi primera grabación fueron dos temas con el grupo Malibú de Talaigua Nuevo, en el disco Cartagena Mía, una grabación que hicimos en Medellín en el sello Sonolux. Ya después fue que ingresé a las Farotas de Talaigua por 22 años. Dejé de hacerlo porque nos ponían a hacer recorridos muy largos en los desfiles y ya no estoy pa eso, pero si no hay que hacer recorrido hay veces que me siguen llamando. Con ellos viajé a varios lugares, y estuvimos varias veces en el Carnaval de Barranquilla. Luego hice parte del grupo de Totó la Momposina con quien estuve en un poco de partes: en Cartagena, en las Fiestas del Mar en Santa Marta, en Montería, en Bogotá, y en Europa. Y luego me he estado presentando con diversos grupos que me acompañan, y participando en festivales y encuentros. En el Festival Nacional de Pito Atravesao, en Morroa, he sido ganador dos veces, y me han dado algunos premios y reconocimientos en eventos culturales como la Noche de Tambó del Carnaval de Barranquilla.

34

En ese entonces me daba a mí el pecho pa cantar, ahora no. Ya yo sufrí, he estado sufriendo, me dio una gripona que el médico me ha estado aliviando. Hoy vivo de lo que me dan mis hijos. Tengo doce, toditos nacieron aquí, y aquí vivo con mi mujer, un hijo y cuatro nietos. Y a todos los crie. Y sigo tocando, y dando entrevistas. ¿Tiene alguna otra pregunta?

Pedro "Ramayá" Beltrán

Ramayá, como usualmente se le conoce en el medio musical, es sinónimo de caña de millo. Si bien interpreta varios instrumentos, como cañamillero su interpretación, su estilo, su repertorio y sus composiciones, constituyen la médula espinal de la práctica del instrumento en la actualidad: con más de 40 discos de larga duración, más de 100 canciones compuestas y grabadas, decenas de premios, y diversos homenajes, Ramayá es hoy un

icono en la cultura atlanticense. Varios temas por él interpretados, y algunos también de los cuales es autor, son considerados hoy "himnos" del Carnaval de Barranquilla, y se encuentran en la memoria colectiva de los barranquilleros.

35



FUENTE: LAURA MENDOZA. CARTAGENA, 2017

Los centenares de intérpretes en la actualidad de la caña de millo en Barranquilla se han formado bajo el influjo directo e indirecto de Pedro "Ramayá" Beltrán. Directamente a través de sus discos y su obra, e indirectamente a través de sus discípulos, fundamentalmente Jorge Jimeno, quienes han sido los encargados de diseminar la práctica de la caña de millo en la región a partir de la década de 1990 mediante las Casas Comunales de Cultura (F. Ochoa Escobar, 2017). Ramayá llevó la técnica de

interpretación del instrumento a altos niveles de dificultad, precisión y estandarización, lo afinó respecto al sistema temperado occidental, y homogenizó su tímbrica, todo lo cual le facilitó el diálogo con otros formatos instrumentales, otros repertorios, otros artistas y, por tanto, con otros públicos. Desde Malambo, municipio limítrofe con Barranquilla en el cual vive hace décadas, siempre con jovialidad, picardía y humor, rodeado de su familia y saludado por cuanto transeúnte pasa frente al portón de su casa, resume así su vida.

Mi nombre es Pedro Agustín Beltrán Castro. Nací el 15 de febrero de 1930 en Patico, corregimiento del hoy municipio de Talaigua Nuevo, en la Depresión Momposina. Mi papá era curandero de culebras, lo que por allá llaman tegua, y era brujo, y con esa brujería levantaba más mujeres que el carajo, tanto que yo soy uno de los 42 hijos que tuvo. De mis hermanos el único músico soy yo. Unos son curanderos y otros mujeriegos, que fue lo que le heredaron.

Cuando tenía 5 o 6 años tocaba las danzas del coyongo y de las farotas en dulzaina, pero dejé la dulzaina cuando cogí el millo, que fue como a los 8 o 9 años. Pero primero inicié con la hoja de ahuyama: la cortaba de arriba y le hacía un nudito y le hacía una raja hacia abajo y eso al soplar producía sonidos y le hacía 4 agujeros más abajo y empezaba a soplar. Eso era labor de todos los días porque esa hoja se secaba rápido, en horas o un día, así que al día siguiente volvía a hacer la misma operación, hasta que por fin tuve la oportunidad de coger una flauta de millo que un hermano mío guardaba encima del techo de paja de la casa, y cuando él se iba para la finca yo aprovechaba y tocaba de frente, no de lado sino como una flauta, y luego corregí el asunto. Mi hermano también tocaba, era zurdo, pero le faltaba sabor. Yo sí aprendí bien, no joda.

36

Aprendí viendo tocar a Gregorio Polo, o Goyo Polo como le decíamos. Él tocaba en las ruedas de cumbia y yo me paraba en un taburete a verlo tocar. Su hijo, Néstor Julio Polo, de Mompo, quien falleció a fines de 2012, también aprendió, pero poco, a pesar de ser hijo del mejor millero que he conocido en mi vida, y siempre tocó con lata de corozo.

En el afán de imitar a Gregorio, a los 13 años organicé una agrupación interpretando música de banda con la flauta de millo y temas de cumbia. Era con flauta de millo, redoblante, bombo y maraca. Íbamos a tocar por los pueblos, la Banda Patiguera nos decían, y luego nos pusieron Banda la Bombo Asao. Yo salía con mi mamá y pasábamos de Patico a Santa Ana (Magdalena) en donde yo estaba estudiando, y de los locales le decían a mi mamá: “doña Martina, ¿por qué no nos presta a su hijo para que toque aquí una cumbia?”, eso era en Talaigua Viejo, me llamaban Agustín, no Pedro. Entonces armé el grupo porque me sabía muchos temas de música de papayera, había un tema que se llamaba Magangué, La Múcura, El Chupaflor y esos temas. Me puse a beber mucho ron y me estaba desprestigiando, mi mamá sufría mucho conmigo, entonces yo opté por irme al ejército. Yo allá siempre cargaba mi flauta, y aprendí acordeón y guitarra y todas esas vainas.

37

En el ejército pasé por muchos lugares. Duré 4 años, del 54 al 58, en Chaparral (Tolima), donde me ascendieron a sargento segundo. En el 58 llegué a Tolemaida, también en el Tolima, y de ahí fui a la escuela de ingenieros Francisco José de Caldas en el Barrio Puente Aranda, en Bogotá, en donde me ascendieron a sargento primero. Allá duré dos años y me aburrí y pedí la baja. Se me llama a calificar servicios: ¿motivo por el que se quiere retirar? Porque no quiero continuar en el ejército (risas). En total pasé 10 años en el ejército, es que en esa época de Rojas Pinilla como el orden público estaba jodido entonces por un año te daban otro, entonces yo salí como si hubiera prestado 18 años, 4 meses y 7 días, los que hice en 10 años. Y salí pensionado con 600 pesos mensuales.

Luego me fui pa Patico, de ahí a trabajar con mi papá a Polo Nuevo o Pueblo Nuevo, en el Caribona, al sur de Bolívar, que era su tierra. Trabajé en varias cosas, estuve comprando arroz en pergamino que es arroz sin trillar, y luego con mi papá que era balseiro y traía la madera en viga, en palos, por el río, demorábamos como 8 días viajando empujados por la corriente. Una vez yo enamoro me llevé una muchacha para allá, para El Caribona, pero cuando viajaba a cobrar la pensión, ella aprovechó y se fue con un tipo. Entonces me la cogí, me la llevé para la Ladera, estuve ahí 4 días y me volví pero con su hermana pa Barranquilla, jaja, entonces por esa pendejada es que yo estoy por aquí.

Barranquilla

Cuando llegué a Barranquillita pregunté si había alguna agrupación por aquí de millo, y me dijeron que los domingos, en el edificio Colombia, había una emisora llamada La Voz de Barranquilla, en donde había un programa en el que presentaban conjuntos, y ahí conocí a Carlos Barceló y la Cumbia Soledaña. Me les presenté, les dije que yo tocaba la flauta de millo y me dijeron que tocara un son, pero salieron de la emisora y me dijeron que me calmara que les hacía bulla, entonces me invitaron en seguida para Soledad a festejar que el papá de Diofantes Jiménez había acabado de salir del hospital. Cuando llegamos me puse a tocar y fue parranda y fiesta, y desde ahí me vinculé al grupo, que estaba conformado por Alejandro Barceló, el Nato Pérez (Mauricio Pérez), Carlos Barceló, Andrés Jiménez, Diofantes Jiménez y Efraín Mejía, su director. De todos ellos, los milleros eran Alejandro Barceló y Diofantes Jiménez que es el papá de Javier Jiménez, el que toca con el Checo Acosta. Yo soy padrino de Javier y de otros dos hermanos. Alejandro y Diofantes me regañaban que porque yo venía joven, con ímpetu, tocando la cumbia muy rápido y que se tocaba más lento. Es que de donde yo vengo la

38

cumbia se toca rápido, o mejor dicho no hay cumbia, se toca rápido, y hasta agarrado, es como el fandango.

El mejor cañamillero que había era Antonio Lucía Pacheco, pero no alcancé a conocerlo, a él lo mató un carro 6 meses antes de yo llegar. Llegué en julio del 61, o sea que más o menos a fines del 60 murió Antonio. Cuando llegué me contaron la historia de que él era un campesino que andaba en burro todos los días y lo cogió un carro. Él grabó unas canciones en acetatos, y yo me las aprendí y las toqué con la Cumbia Soledaña y fueron esos temas los que pegaron: La Virgen del Carmen, 11 de Noviembre, La Cumbia Soledaña y otro. Yo tenía el tocadiscos, los escuché y me los aprendí.

En esa época, para 1961, había pocos milleros: dos en el municipio de Baranoa y uno en Chorrera. En Chorrera era el viejo Ávila, en Baranoa estaban Baldomero y Serafín Acosta. Había uno aquí en Malambo que le decían el viejo Loncho, y algunos milleros que se sabían unos sonsitos y los tocaban perfectamente, pero no sabían muchos temas, no tenían esa picardía ni eran diestros en la ejecución; era poco lo que sacaban, lo que inventaban. Todos ellos iban a tocar al Carnaval, pero la mayoría de las agrupaciones eran bandas de viento. De millo la única agrupación que resaltaba era la Cumbia Soledaña y apareció Ritmo Baranoero, y el maestro Loncho, ah, y del municipio Juan de Acosta.

39

Cumbia moderna de Soledad

Estuve hasta el 69 con la Cumbia Soledaña. Se grabaron 4 discos: Pa Gozá el Carnaval, volumen del 1 al 4. Lo que pasó es que Efraín Mejía, el director de la Cumbia Soledaña, no quería salir de la tradición, él quería solo Cumbia y yo quería otros ritmos y otras cosas.

La voz de la patria era una emisora con radioteatro, y tenía un programa que dirigía Gustavo Castillo García, y en la noche presentaban músicas, y tocaba La Cumbia Soledaña. Un día salgo y veo unos pelaos ahí y les digo: ¿ustedes quieren tocar conmigo? Claro, contestaron. En seguida entramos a tocar otra vez ahí y sonó igualito a la Cumbia Soledaña, y lo que tocaba la Cumbia Soledaña era lo que yo hacía, y ahí comenzó la vaina, el conjunto de Pedro Ramayá Beltrán.

En esa época la disquera me pagó dos mil pesos, y eso me lo gasté en un pasaje que necesitaba pa un músico pa volver de Bogotá. Me fui con 6 músicos, y uno de ellos iba solo con el pasaje de ida, pero íbamos contando con que como yo era el flautero de la Cumbia Soledaña, entonces me iban a recibir enseguida en Polydor, en Philips, pero salió un señor y me dijo: hombre, que no vamos a hacer nada con usted porque ya aquí tenemos a la Cumbia Soledaña y no vamos a hacer nada con dos cumbias de lo mismo.

Yo una vez que trabajaba en Radio Libertad, en un programa que se llamaba La Hora de la Cumbia, de 2 a 3 de la tarde, todos los días, lo hacía Aventura Díaz, eso fue como en el 72. Todos los días y yo tocaba ahí, eso fue prácticamente cuando empecé con mi agrupación La Cumbia Moderna de Soledad.

El primer disco que logré grabar con mi agrupación fue con el sello Bambuco, y no pegó ningún tema. Yo no tenía técnica ni nada, los coros eran a unísono. Pero después de La Clavada ya comienza la vaina buena. Mi hijo Ramiro me ayudó con las voces y todo eso.

Yo a la edad de 50 años, en los 80s, fue que aprendí a tocar la gaita corta. Mi papá era gaitero, Miguel Beltrán. Cuando yo tuve uso de razón ya mi papá tocaba gaita, él le ponía letra a todos los sones que tenía. Él grabó "El muerto borrachón" que fue un exitazo grande. Mi papá se volvió pa la finca y yo me quedé acá y en las presentaciones me pedían el tema, entonces me

40

hice como una flauta dulce y le inventé como una gaita, le hice un invento ahí como lo que yo hacía en el monte cuando pajariaba (pajaríar es espantar los pájaros, cuidar las rozas u otros sembrados). Cogí un tubo de pvc delgado y le hice lo mismo que al papayo, lo hice sonar como la gaita y me aprendí El Muerto Borrachón, y entonces le dije a mi papá que necesitaba que me regalara una gaita, y me la regaló y eso no me sonaba por ningún lado, pero le di y practiqué y aprendí y a los dos meses ya estaba grabando con gaita. A los dos meses fue que grabé La Clavada y a los pocos días ya había grabado como otros 10 temas.

En 1976 yo trabajaba para Aguardiente Antioqueño. Hacían un evento que se llamaba "los viernes del buen sabor y la alegría de Aguardiente Antioqueño". Allí salíamos con la Cumbia de Pedro Beltrán y su Cumbia Moderna, pero estaba pegado el disco Ramayá⁴¹, entonces el presentador anunciaba: "este viernes del sabor y la alegría con Aguardiente Antioqueño y Pedro Ramayá Beltrán y la Cumbia Moderna." Salíamos en carro, en unos furgones y llegábamos a los establecimientos en donde se vendía el aguardiente y nos bajábamos a tocar mis temas y entre ellos Ramayá, y el tema estaba pegado y yo no me había dado cuenta. Y cuando salíamos de ronda y compraban el aguardiente la gente decía: véndame 50 cajas de ron pero me da a Ramayá. Yo estaba pegaisimo y no me daba cuenta, yo siempre he sido humilde. Las rondas iban como de 9 de la noche a 3 de la mañana. Ya había casetas, y me presentaba y las casetas llenas, y yo pensaba que se llenaban por otros conjuntos y resulta que era porque estaba pegado el tema Ramayá.

En la década de los 80 me llamaban mucho, no joda... En esa época hasta 3 contratos me resultaban semanalmente. Me contrataban de los pueblos, y en carnavales, en la caseta matecaña, en la saporrita, en Santa Marta, en Cartagena, mucho en Ciénaga. Hoy todavía me contratan mucho porque yo tengo las 3 modalidades: banda, cumbia y vallenato. El estilo corralero, por ejemplo, el hijo mío se sabe todo el repertorio de los corraleros,

41

por eso tengo saxofón, trombón y trompeta en el grupo, y el acordeón. Vivo de la música y de la pensión. Viví también de tocar en fiestas; en los 60 vendía losa en el mercado y me iba a los pueblos a comprar y a vender queso en carretilla y todo eso, y a veces me iba a lo que se me presentara, a vender boletas para clubes y rifas, porque la música no daba, no alcanzaba.

Su vida

Mi primer hijo fue Ramiro que nació en 1949 en Patico. La mamá tenía 19 años. Cuando me fui pal cuartel él tenía 3 meses, y cuando volví ya él tenía varios años. Cuando Ramiro nació ella estuvo grave, y el médico le dijo que si tenía otro hijo podía morirse, y ella tuvo con otro un hijo o dos y se murió. Yo tengo 6 hijos, Ramiro es el mayor y los otros nacieron aquí en Soledad, y algunos otros en el interior del país no los conozco, en Tolima, en Chaparral, jajaja,

El segundo nació ya aquí en el 72, Fernando. Yo andaba con mis cuernos raros, pero no tenía mujer. En el 72 vivía con la mamá de Fernando y tuvimos 3 pelaos, y después ya con otra aquí en Soledad tuvimos dos: la niña y el barón, hasta ahí.

Varios hijos tocan conmigo: Fernando, Wiston, Tello y Yair, los cuatro, el otro está en Venezuela, que es acordeonista y cantante que me está llamando a ver si se viene, y la niña que no tocaba sino que bailaba, pero se engordó, ella bailaba y se casó y ya.

Mi familia actual está compuesta solo por mi esposa. Hace 10 años me casé, pero ya vivía antes con mi mujer. Tenía que tener la Fe de matrimonio y tenía que enviarla a algunas partes pa que me reconocieran cosas a las que tenía derecho. Antes figuraba casao, pero era con papeles falsos, ahora sí es legítimo.

42

Ya tengo como 30 nietos. Es que Ramiro solo tiene 16 hijos. El único que toca millo de mis hijos es Ramiro, los otros son percusionistas o tocan acordeón.

De bachiller me gradué en diciembre de 2012. Yo iba a seguir estudiando derecho, pero qué carajo, ya pa qué estudio más. Tanto que de la Universidad Autónoma me dijo alguien que si yo aceptaba seguir estudiando que me daban una beca, y yo le dije que sí, pero no me quedaba tiempo para eso, yo ya a esta edad...

Sigo vigente y tocando: Hace poco estuve viajando con un proyecto que se llama Ondatrópica: a Inglaterra, Alemania, Italia, Estados Unidos, estuvimos en los Olímpicos.

En mi vida he alternado con muchos músicos: una vez con la orquesta de Pacho Galán pero ya no estaba él ahí, sino que la dirigía Alí Pérez. Con Lucho Bermúdez no; un poco con Adolfo Echeverría, con Juan Piña, Los Martelo, La Billos, Los Blanco, Pastor López, Nelson Enríquez. A Los Blanco les gustaba mucho Mi Flauta. También con el Binomio de Oro, con casi todos los vallenateros de esa época: los Zuleta, Diomédez, Otto Serge, Abel Antonio Villa, Jorge Oñate.

Mis temas famosos son La Clavada, Mico Ojón, El Chovengo, La Teniente Rada, El Muerto Borrachón. La Clavada me la grabó Cuco Valoy, mi flauta la grabaron Los Blanco de Venezuelay Aura Cristina Geitner; El Checo Acosta me ha sacado varios como Los Carnavales, El Guataco y la Guataca, y Santo y Parrandero. Sin embargo, muchos de los temas que yo toco son de Gregorio Polo, pero como nadie reclama nada, los tengo como míos, jajaja.

Aprendí acordeón y guitarra y todas esas vainas. Yo toco toda la percusión: tambor, llamador y tambora, la guitarra no la toco bien pero hago mis arreglos con eso, e igual con el acordeón y un poco con el piano, y así, yo soy polifacético en el asunto de la música. Antes usaba flautas más peque-

43

ñas, pero mi vos se ha ido poniendo más grave, entonces uso flautas más grandes. Y ya tengo cantante en el grupo, ya la voz no me da. Yo cantaba boleros. Me gustaba la música de Bienvenido Granda, de Tito Cortez, de Daniel Santos, de Olimpo Cárdenas a quien imitaba y tocaba la guitarra y puntiaba, y me gustan los pasillos y todo eso. Yo aprendí a tocar la guitarra con la música de Buitrago: Dame tu mujer José, y todo eso, y la música de Bovea y sus Vallenatos.

Ahora tengo un pequeño estudio por aquí, tengo un micrófono, una consola pequeña y un computador, dos parlantes, y grabamos por pistas, de uno por uno, porque mi meta es llegar a los 100 años tocando, y así joven, jajaja, porque no admito la vejez. Con mis ochenta y pico de años yo me he mantenido joven, y no me voy a envejecer porque no me da la gana, jajaja. Es que en la vida es lo que uno se proponga: si uno se propone a no morir, no se muere, jajaja. Queda el recuerdo, que mi recuerdo quedará perenne.

Marcelino Bertel Macea

Nació en marzo 19 de 1924 en la vereda El Cocuelo, de Montería (Córdoba). Murió en Montería en agosto 9 de 1996. Aprendió de su padre, campesino oriundo de las sabanas de Sincelejo, quien le enseñó a hacer las flautas con cañas de carrizo o carrucha, que él mismo recogía de las orillas del río Sinú. Nunca pisó un estudio de grabación. Sin embargo, su millo aparece en la escasa discografía regional de carácter cultural a finales del siglo XX. Dichos álbumes son compilados de diferentes expresiones culturales del Caribe con escasa circulación y hoy de difícil consecución, tales como “Los Sabores del Porro”, de la colección Música Tradicional y Popular Colombiana, Vol. 7 (Procultura, 1986); “Juglares de la Sabana” (FIDES, 1986); y “Cantos de Tierra y Magia” (Gobernación de Bolívar, 2003). Marcelino es un personaje singular dentro del universo cañamillero por dos motivos: primero, es el único intérprete del instrumento en el departamento de Córdoba; y segundo, su virtuosismo y originalidad le ganaron una reputación mítica.

44

Su interpretación se caracteriza por una velocidad vertiginosa y un uso del registro grave constante y creativo, por lo que le decían “el rey del bajoneo”. Así se describía:

Me dedico a hacer de todo: macheteo, sierro, soy aserrador, labrador, cojo cojo pescao, cojo barbudo, cojo de todo. Me llaman el brujo, porque toco el pito desde que estaba de 6 meses en la barriga de mi mamá. Soy el único de los cinco hijos que siguió la profesión del viejo. Tengo cuatro hijos, todos criados, dos hombres y dos mujeres. Las dos mujeres tienen marido, y los dos hombres tienen mujer, así que yo vivo solo con mi mujer y con una nietecita que está por ahí y vive en Montería. Al que le gusta un negocio, le gusta, y a mí me gusta mi flauta. ¿Que hay un festival del porro en San Pelayo? está Marcelino en Pelayo, ¿que hay el festival de la Chicha en tal parte? está Marcelino en la Chicha. Y si hay ron, mejor.

45



FUENTE: FIDELINA HERRERA. SAN PELAYO, 1978.

Manuel Arrieta Iriarte:

Más conocido como Mane Arrieta, nació en el municipio de Mahates (Bolívar) el 7 de noviembre de 1911,^{xiii} y murió en el municipio de Plato (Magdalena) en febrero 6 de 1998. Mane proviene de una importante familia musical y cañamillera.^{xiii}

Fabricaba sus cañas con corozo, material que hace la flauta más dura y difícil de ejecutar que el carrizo estandarizado hoy. Esta dificultad produce e implica que algunos giros melódicos son más fáciles que otros, factor determinante en las construcciones y variaciones melódicas que generan un estilo propio entre los intérpretes de flautas de corozo.

En 1954 se mudó al municipio de Plato (Magdalena), en donde alternaba la agricultura con su actividad de cañamillero. Con el pasar de los años ha sido considerado un hijo del municipio y uno de sus principales valores culturales.



FUENTE: ANDRÉS JOTA. S.F.

A mediados de la década de 1950, mientras trabajaba en la recolección de algodón en el municipio de Codazzi-Cesar, lo convocaron a acompañar con su conjunto Unión Colombia a la cumbiamba La Revoltosa, una de las más importantes de los Carnavales de Barranquilla. Luego de varios años con dicha cumbiamba, pasó a acompañar a otras como la Sin Fin, la del Barrio Abajo, El Cañonazo, y El Cumbión de Oro, esta última ampliamente reconocida y con la cual pasó varias temporadas. Por su presencia constante año tras año en los Carnavales como líder musical de importantes cumbiambas, es considerado uno de los grandes exponentes de la caña de millo, a pesar de no haber incursionado en la industria discográfica. Luego de su muerte, algunos familiares, liderados por sus hijos Jerónimo y Severino Arrieta –en la flauta y las maracas respectivamente–, han continuado con el grupo. En la actualidad, el legado musical de Mane Arrieta, es un importante referente identitario de la población afrocolombiana de Plato, así como un referente cultural de todo el municipio.^{xiv}

NOTAS

- i. Para entender la polisemia del término cumbia y la problemática de sus mitos en Colombia, ver J.S. Ochoa Escobar (2016).
- ii. Según entrevista de List (1965).
- iii. Aunque esta canción es actualmente atribuida a Santiago Ospino Santana, también aparece interpretada por su padre en 1965 bajo el nombre de "Veinte de Enero" (List, 1965).
- iv. Titulada Misión Colombia - 1978, como parte del proyecto "Álvaro Fernaud Palarea".
- v. Algunos videos de esta gira, se encuentran en Rodríguez (2003).
- vi. Picocito: diminutivo de picó (onomatopeya de pick up), término local para referirse a un equipo de sonido grande y portátil.
- vii. La publicación resultante es un vasto libro editado por la Universidad de Indiana en 1983, y reeditado en español por el Banco de la República de Colombia en 1994 bajo el título "Música y poesía de un pueblo colombiano".
- viii. Cachaco le dicen en la región a los colombianos que no son de la Costa Caribe.
- ix. Nuevo: joven.
- x. La expresión "un poco" en el Caribe colombiano significa "mucho".
- xi. Se refiere a un cover que grabó de la canción Ramaya (primera canción del disco del mismo nombre), uno de los temas más importantes del artista mozambiqueño Afric Simone, quien visitó Colombia en esa época, presentándose en importantes programas de televisión.
- xii. Este es el dato que figura en los registros de la iglesia San Roque, de Mahates, según información suministrada por Francisco Sarabia; sin embargo, en su lápida en el municipio de Plato, figura el 9 de noviembre de 1912.
- xiii. Sus primos Erasmo y Roque Arrieta, son reconocidos entre los estudiosos de músicas tradicionales colombianas por haber participado en la emblemática gira de dos años (1956-1958) a la Europa socialista, Rusia y China, de una delegación de músicos y bailarines encabezada por el antropólogo, médico y escritor Manuel Zapata Olivella y su hermana coreógrafa Della (M. Zapata Olivella, 2020). Sin embargo, afirma El Niño Ramos que era Mane quien mejor dominaba la música de pito atravesao y quien le enseñaba a sus primos a ejecutarla.
- xiv. Muestra de ello es que tanto el Consejo Comunitario de Comunidades Negras y Afrodescendientes, como el Centro de Integración Ciudadana del municipio, llevan el nombre de Mane Arrieta (Alcaldía de Plato, 2016, p. 108).

BIBLIOGRAFÍA

- Abadía Morales, G. (1981). *Instrumentos de la música folklórica de Colombia*. Instituto Colombiano de Cultura.
- Alcaldía de Plato. (2016). Plato. *Departamento de Magdalena. Plan de Desarrollo Municipal 2016-2019*.
- Barón, J. (s. f.). Show del recuerdo con Lucho Bermúdez, parte II. En *El show del recuerdo*. Jorge Barón Televisión. Recuperado 10 de octubre de 2020, de <https://youtu.be/831-qENKeVE>
- Bermúdez, E. (1985). *Los instrumentos musicales en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia.
- Civallero, E. (2015). *Las raíces africanas de la caña de millo colombiana*.
- Cunin, E. (2002). Asimilación, multiculturalismo y mestizaje: Formas y transformaciones de la relación con el otro en Cartagena. En C. Mosquera, M. Pardo, & O. Hoffmann (Eds.), *Afrodescendientes en las Américas: Trayectorias sociales e identitarias* (pp. 181-194). Universidad Nacional de Colombia, Icanh, Ird, Ilsa.
- Curiel, O. (2007). Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista. *Nómadas*, 26, 92-101.
- González Henríquez, A. (2003). Música popular e identidad en Barranquilla, 1940-2000. De la cultura tropical a la identidad global. En *Música y sociedad en Colombia: Traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (pp. 114-131). Universidad del Rosario.
- Hernández Salgar, O. (2016). Los mitos de la música nacional. *Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960*. Pontificia Universidad Javeriana.
- List, G. (1965). *Fragments de interpretación de ritmos por el conjunto de caña de millo de Evitar. Entrevistas con los integrantes de la agrupación* [Entrevista]. [https://catalogoonline.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/bd/search/detailmodal/ent:\\$002f\\$002fSD_ASSET\\$002f0\\$002fSD_ASSET:58099/ada?qu=millo&te=ASSET&dt=list](https://catalogoonline.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/bd/search/detailmodal/ent:$002f$002fSD_ASSET$002f0$002fSD_ASSET:58099/ada?qu=millo&te=ASSET&dt=list)
- List, G. (1994). *Música y poesía en un pueblo colombiano: Una herencia tri-cultural*. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.
- Miñana, C. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología: 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *A contratiempo. Revista de música en la cultura*, 11(1), 37-49.
- Ochoa Escobar, F. (2012). Las investigaciones sobre la caña de millo o pito atravesao. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 7(2), 159-178.
- Ochoa Escobar, F. (2013). *El libro de las gaitas largas. Tradición de los Montes de María*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Ochoa Escobar, F. (2014). *Construcción, usos y sentidos de una tradición: La cumbia en caña de millo como símbolo sonoro del Carnaval de Barranquilla* [Maestría en Antropología]. Universidad de Antioquia.
- Ochoa Escobar, F. (2017). La cumbia en el carnaval de Barranquilla: Construcción de un metarrelato. *Revista*

Encuentros, 15(3), 40-55. <http://ojs.uac.edu.co/index.php/encuentros/article/view/1097>

Ochoa Escobar, F. (2019). La cumbia folclórica colombiana. En *El libro de la cumbia: Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas* (pp. 60-103). Instituto Tecnológico Metropolitano ITM.

Ochoa Escobar, J. S. (2016). La cumbia en Colombia: Invención de una Tradición. *Revista Musical Chilena*, Año LXX(226), 31-52.

Rodríguez, M. A. (2003). *Cumbia y puya, cañamilleros ancestrales: I parte*. <https://youtu.be/zeKT6CpLnlw>

Wade, P. (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Vicepresidencia de la República. <https://personalpages.manchester.ac.uk/staff/peter.wade/articles/Wade%20Musica%20raza%20y%20nacion.PDF>

Weidman, A. (2015). Voice. En D. Novak & M. Sakakeeny (Eds.), *Keywords in Sound* (pp. 232-246). Duke University Press.

Zapata Olivella, D. (1962). La cumbia: Síntesis musical de la nación colombiana. *Revista colombiana de folklor*, 3(7), 187-204.

Zapata Olivella, M. (1961). Caña de millo, variedades y ejecución. *Revista colombiana de folklor*, 2(6), 155-159.

Zapata Olivella, M. (2020). *Tambores de América para despertar al viejo mundo*. Relatos (J. S. Ochoa Escobar & C. Santamaria-Delgado, Eds.). Pontificia Universidad Javeriana.

**PRESENCIA A MANERA DE AUSENCIA
VACÍO COMO PLENITUD
QUIETUD Y BULLICIO; PERPETUA POÉTICA
LA VOZ DEL MILLO CAVILA EL SILENCIO***

a Santiago Ospino Santana (1937-2017),
a Santiago Ospino Caraballo (1900-1999).

*Texto inspirado en Ochoa Gautier, Ana. 2015. "Silence" *Keywords in Sound*. Duke University Press.

CHACO
— WORLD MUSIC —

ratio:atelier



La cultura
es de todos

Mincultura

