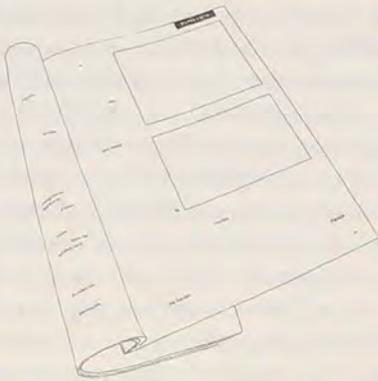


pende de la relación signo-usuario; y por otra, el mensaje retórico de la imagen, que comprende el elemento emotivo, obliga al receptor a ubicarse ideológicamente frente al mensaje; es decir, a establecer una especie de contrato de discurso, un implícito codificado con los de rituales sociolingüísticos de los que la obra trata.



El proceso creativo se evidencia cuando los autores toman plena responsabilidad del sistema intuitivo que utiliza; por ello, el objetivo trazado de potenciar el mensaje consiste en que el receptor tome, frente al texto, una posición activa, de compromiso ideológico, que le permita llegar a modificar prejuicios en su conducta. Esa es, justamente, la función básica de la retórica: la persuasión. Cabe ahora preguntarse: ¿estos autores de qué nos quieren convencer? Sin duda, de que la distancia social debe franquearse. De seguro, esta sugerencia se traduce como un mayor respeto hacia el campo de experiencia mostrado por el texto; en el sentido de que el conjunto de conocimientos e intuiciones, de actitudes y modos, de opiniones y costumbres, de ideologías y credos, de enseñanzas y preceptos, de condiciones sociales y ambientales, crecen a los ojos del destinatario, quien funde su análisis, o más bien su exégesis, en una serie de contrastes, que van desde la humildad y la modestia con la que observa su mismidad, hasta la tolerancia, la afección y el embeleso con que aprecia la otredad.

Roland Barthes advirtió el hecho de que la fotografía eludiría la historia, pese a la evolución de las téc-

nicas y a las ambiciones del arte fotográfico, y pasaría a representar un hecho antropológico: *poner frente a frente la humanidad y los mensajes sin código*. El tema de la fotografía artística y documental sobre La Guajira continuará abierto ante la mirada de antropólogos y fotógrafos; en esta versión que comentamos, la percepción étnica del territorio y la comprensión de los códigos sociales de identidad personal, social, civil, nacionalidad, quedan sensiblemente registradas y dignas de leerse dos veces, igualmente de descifrarse reincididamente en sus imágenes y en su escritura.

VLADIMIR DAZA VILLAR

Tambora en francés

Musique et danse traditionnelles en Colombie: la Tambora

Guillermo Carbó Ronderos
Recherches Amériques latines,
L'Harmattan, París, 2003, 365 págs., il.

El sociólogo Orlando Fals Borda, al referirse a la región que se conoce como “depresión momposina” y sus aledaños, habla de ella como una especie de Nueva Mesopotamia del Nuevo Mundo. Es éste un universo geográfico peculiar que comprende las zonas cenagosas e inundables de los ríos Magdalena, Cesar, San Jorge y Cauca en los cursos bajos de su vertiginoso recorrido hacia el mar Caribe. La región comprende una extensión de 40.000 kilómetros e incluye territorios de los departamentos de Magdalena, Sucre, Santander, Cesar y Bolívar. Es el mundo fluvial del riberano —o “riano”, como allí se dice— con un pasado de asentamiento de los indios malibúes y que hoy se levanta como un reto para sus habitantes: donde no hay agua, hay alambre de púas, escribe Fals Borda al considerar la invasión de la tierra disponible por parte de colonos venidos desde otros lugares del

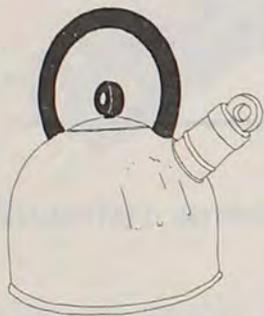
país. Hasta mediados del siglo XIX, la ciudad de Mompos era el eje central de la región en su carácter de paso obligado de viajeros y mercancías que subían desde los puertos del Caribe hacia el interior del país. Cuando el río Magdalena cambió de curso, la ciudad se convirtió apenas en la referencia histórica y arquitectónica de un esquivo esplendor. De allí salieron los hombres que apoyaron a Bolívar cuando, después de sus derrotas, éste reiniciaba la campaña libertadora. Allí nació el poeta Candelario Obeso, que ha cantado en sus versos la condición desvalida de su raza. Por esos meandros que cambian de rumbo sin aviso previo se desplazan para siempre los personajes de *El amor en los tiempos del cólera* que García Márquez describe con la certeza impávida de sus pasiones.

En ese territorio de frustraciones se escenifica el trabajo de Guillermo Carbó Ronderos (Barranquilla, 1963), que acaba de editar en Francia la Editorial L'Harmattan que, por lo que parece, se caracteriza por el perfil tercermundista de sus publicaciones (en esa colección han aparecido *Histoire de la Colombie. De la conquête à nos jours* de J.-P. Minaudier y *Journal d'une adoption en Colombie*, escrito por G. Roujol-Pérez).



El libro en cuestión es el resultado de la tesis que el compositor colombiano presentó en la Sorbona para optar al doctorado en musicología, luego de su periodo de formación académica en Colombia y en los Estados Unidos. De acuerdo con el

autor, el proyecto de investigación es contribuir a llenar el vacío que existe en el conocimiento de las músicas de tradición oral en el Caribe colombiano. El tema escogido es la *tambora*, cuyo nombre ancestral recoge al mismo tiempo su carácter múltiple de música, canto y danza. En realidad, la *tambora* es una de las músicas de danza menos estudiadas de la región y, también, una de las más singulares por su propuesta instrumental y vocal. Resulta sorprendente que en medio de un repertorio de músicas regionales que emplean casi todas ellas instrumentos de viento —de aquellos que los especialistas llaman aerófonos—, la parafernalia de la *tambora* se limite a dos tambores, a un cantador o cantadora, al coro que repite el estribillo y a las palmas que acompañan la música.



El autor parece no darse cuenta de este hecho, que nos llevaría a sugerir un origen puramente vocal de la *tambora* —y, por supuesto, su inequívoca raíz africana—, al cual se agregaría después el énfasis percusivo de los tambores. ¿Sería éste también el primer impulso de las canciones vallenatas antes de que concurrieran a su actual conformación cuerdas, percusiones y, al fin, acordeón y bajo eléctrico? Resulta también singular que el tambor macho que repercute en la *tambora* se conozca con el nombre de *currulao*, una danza propia del Pacífico sur colombiano —con proyecciones al Ecuador— y cuyo recorrido parece ser más extenso y complejo de lo que se conoce, si nos atenemos a este verso recogido en el departamento de Bolívar: “A la negrita del boga / naide le ronca en bailá / porque gusta mucho rengue / cuando baila el

currulá”. Y hay más. Una de las variaciones de la *tambora* mencionada como *abozao* se identifica con el mismo rótulo que la danza chocoana del mismo nombre. Sin contar con que la descripción de la actividad coreográfica guarda evidentes semejanzas con la cumbia. Lo que resulta de todas estas aproximaciones es la certeza de que el estudio de la tradición musical y dancística de un conglomerado humano particular no puede limitarse a un análisis lineal; sus intrincados argumentos históricos y sociales trascienden cualquier aproximación de carácter descriptivo. Al mismo tiempo, parece excesivo el vocablo *orquesta* que el autor aplica a lo largo del texto a ese “ritmo huérfano de instrumentos”, como lo define Ciro A. Quiroz y que pone de presente su primario formato organológico.

Por lo demás, el trabajo de Carbó es un intento serio de aproximarse al conocimiento de la *tambora*, sus orígenes, su evolución, sus épocas de esplendor y decadencia. En un lapso de cinco años, que inicia en 1990, el autor se desplazó hacia las poblaciones de Alto del Rosario, Hatillo de Loba, San Martín de Loba y Tamalameque, con el fin de realizar registros sonoros y fotográficos, además de entrevistas con los músicos más viejos de cada localidad. De todo el material recogido en arduas faenas de desplazamiento fluvial, Carbó ha identificado el rasgo ceremonial de la *tambora* y su relación con el calendario religioso cristiano, en el cual sobresale, por su continuidad, la celebración navideña. El análisis de los numerosos ejemplos musicales grabados en el terreno descubren los elementos pertinentes, las características principales del canto y del ritmo, destacando los rasgos constitutivos y peculiares (como sugiere Carmen Bernand en el prólogo: “todo sonido es también cadencia y palabra, danza y canto, gesto y poesía”^{*}).

La definición que de la *tambora* hace el autor nos remite al método académico de la investigación: “La *tambora* es una música esencialmente vocal, de estructura cíclica y sos-

tenida por instrumentos rítmicos, revestida de una forma responsorial: a un *cantador o cantadora* solista, que anuncia el antecedente melódico, se opone un coro que expone el responsorio o consecuente”. Pero esta descripción de estructura que es básicamente de contenido acústico es, al mismo tiempo, el origen y la causa de su decaimiento temporal. Voces, tambores y palmas no son suficientes para oponerse a la estridencia eléctrica de los “picós”. Los argumentos parecen imbatibles ante la invasión sistemática de la tecnología: más volumen sonoro, más variedad musical y, sobre todo, el “picó” no se cansa, afirman los entrevistados. Además, existe otro argumento —esta vez de carácter migratorio— que atenta contra esta costumbre ancestral. Las generaciones intermedias han emigrado sobre todo en busca del sueño venezolano del oro negro y han dejado a la *tambora* en el limbo del desconocimiento y el alejamiento. No obstante, los festivales, organizados primero en Tamalameque y luego en San Martín de Loba a partir de 1984, ha sido el impulso que ha renovado el interés de los jóvenes por la práctica y ejecución de las diversas modalidades que comprende la *tambora*.



A partir de ese momento, la *tambora* se desprende de sus lazos ceremoniales para convertirse en un espectáculo escénico en donde el rigor del reglamento puede disminuir la vivacidad de la ejecución pero, en cambio, asegura la supervivencia de una expresión popular en vías de desaparición. Todo acto de rescate tiene su precio. De todas maneras, debe tenerse en cuenta que —como afirma Carmen Bernand— la autenticidad rehabilita una esencia que es

“más imaginaria que real”*. En este sentido, más que postular una pretendida pureza primigenia, resultará más enriquecedor interrogarse sobre la validez de esta música, sobre la capacidad de un género como es el de la tambora para renovarse sin perder aquello que lo distingue de las demás.



El estudio de Carbo, con su minuciosa reconstrucción histórica de la tambora, nos hace partícipes de la persistencia de una expresión del arte popular del norte del país que mantiene, a todo riesgo, la singularidad de sus proposiciones.

Si se concreta el proyecto de crear el departamento del Río con las vecindades de la depresión momposina, será como el reflejo real del mundo riberano, opina Fals Borda. Al menos, tendrá una música que cantará su nacimiento.

CARLOS BARREIRO ORTIZ

* Traducción del autor.

Tambora en compacto

Tambora, baile cantado en Colombia
Disco compacto. Producción: Tambora Yai Records, Colombia, 2003
Investigación: Guillermo Carbo Ronderos

El extenso ensayo investigativo de Guillermo Carbo sobre la música de tambora hacía necesario el comple-

mento sonoro de éste en un formato de circulación comercial. El disco compacto *Tambora, baile cantado en Colombia*, que ha aparecido en el mercado en forma casi simultánea con el libro pero de manera independiente, alimenta con creces esas expectativas. Los diecinueve ejemplos que incluye la grabación, seleccionados entre los numerosos registros tomados en la zona, dan cuenta de la vitalidad y de las sutilezas propias de cada una de las modalidades en que se ejecuta la tambora. Con un ingrediente adicional: la presencia inquisidora del equipo de grabación no ha restringido la expresión festiva que comunican los participantes. Hay allí una sincera alegría que, de inmediato, contagia al oyente. Entre todos ellos destaca la entonación resuelta y llamativa de Venancia Barriosnuevo, de la población de El Contento (murió en 1995). Su capacidad de improvisación y la crudeza de su estilo logran recuperar para el oyente la esencia de la expresión musical comunitaria. El repertorio seleccionado por Carbo incluye piezas conocidas en versiones más urbanas, como son *Candela viva*, *Tres golpes* o *Sapo*, que es un berroche. El resto del repertorio se asimila a la tradición regional menos difundida fuera de la zona, dentro del cual llama la atención el texto y el espíritu de las letras. La mayoría de ellas delatan la picardía caribeña (“Cuando supe la noticia / que tú ya no me querías / hasta el perro de mi casa / me miraba y se reía”), los sinsabores del amor (“Con un puñal en el pecho / supe lo que era el dolor / y contigo entre mis brazos / supe lo que era el amor”), o el entorno social (“En el patio de mi casa / tengo un palo de limón / por delante buena cara / por detrás murmuración”). No faltan en esas letras gestos de sensibilidad poética (“Alondra que vas volando / recorriendo to’el espacio / con tu pico recogiendo / el rocío nacarado”) y hasta un inesperado apunte de intención nacionalista (“La guerra patriota, la guerra patriota / que muera Napoleón / que viva la independencia / la justicia y la razón”). O la reciente defensa del trabajo campesino

(“Que viva el río Magdalena / Que viva la producción / que viva la agricultura [que siembra el agricultor]”).

Algunos de los cantadores y cantadoras cuyas voces repite el registro fonográfico fallecieron antes de la publicación del disco. Su presencia virtual es un factor que valora aún más el resultado de la investigación, de la cual el compositor barranquillero ha decantado ideas para su propio trabajo.

En 1992, en la sede de la Unesco en París, Carbo estrenó la pieza mixta electroacústica *Trípode* para contrabajo, cinta (elaborada con sonidos de instrumentos propios de la cumbiamba) y electrónica, que él mismo define como “la fusión en un nuevo mundo” en el cual el mestizaje es su presencia más viva entre planos sonoros de rigurosa complejidad armónica.

CARLOS BARREIRO ORTIZ

Pioneros visionarios

Hechos colombianos para ojos y oídos de las Américas

Cira Inés Mora Forero y Adriana María Carrillo Hernández

Ministerio de Cultura, Bogotá, 2003, 123 págs.

El cine colombiano está por hacerse o está haciéndose. Ambas consideraciones son válidas. Está por hacerse porque todavía, ochenta años después de la mentada década de oro del cine colombiano, carece de una dinámica de producción, de los recursos económicos necesarios y de un espacio crítico que señale con transparencia y visualización intelectual las carencias y atributos que le son característicos. Y, desde luego, está haciéndose: cualesquiera que sean las circunstancias políticas o económicas, ocurren las películas. Este libro que nos ocupa (*Hechos colombianos para ojos y oídos de las Américas*) es una limpia muestra de