

Totó La Momposina: nuestra cantadora transhumante

nomadas@ucentral.edu.co • PÁGS.: 164-179

Gloria Triana*

Este texto hace un recorrido por los caminos vitales y creativos de una de las más grandes cantadoras de la música popular colombiana. La autora nos relata, de primera mano, cómo su familia fue decisiva en el proceso de hacerse artista, cómo las reuniones de estudio y de fandango en el patio de su casa la fueron despertando al canto y al baile, y cómo el aprendizaje sobre cantos y ritmos obtenido de las mujeres, también cantadoras, de los pueblos de la ribera del río Magdalena, fue definitivo para llevar a cabo los procesos de recuperación y creación artísticas.

Palabras clave: Totó la Momposina, música popular, cantadoras, Colombia, creación musical.

Este texto faz um recorrido pelos caminhos vitais e criativos de uma das maiores cantoras de música popular colombiana. A autora nos relata, de primeira mão, como sua família foi decisiva no processo de tornar-se artista, como as reuniões de estudo e de gozação no pátio de sua casa foram despertando-a ao canto e à dança, e como as aprendizagens sobre canto e ritmos obtido por mulheres, também cantoras, de um dos povoados da beira do rio Magdalena, foi definitivo para levar a fim os processos de recuperação e criação artística.

Palavras-chaves: Totó a Momposina, música popular, cantoras, Colômbia, criação musical.

This text walks through the vital and creative paths of one of the greatest cantadoras of the Colombian popular music. The singer tell us how her family played a decisive role in her process of becoming an artist; how the study and fandango meetings in the backyard of her house made her sensitive to singing and dancing; and how the knowledge of singing and rhythms that she learned from other women who were also cantadoras, and who came from towns by the shore of the river Magdalena, was a definitive point to the processes of recuperation and artistic creation.

Key words: Totó la Momposina, popular music, cantadoras, Colombia, musical creation.

ORIGINAL RECIBIDO: 17-I-2008 – ACEPTADO: 22-II-2008

* Antropóloga de la Universidad Nacional, profesora universitaria, documentalista y experta en el tema de cultura popular. E-mail: gloriatriana@ yahoo.com

La memoria de los ancestros

Escribir sobre Totó La Momposina es para mí como recoger los pasos de mi largo recorrido por los caminos de la cultura popular, pues fue a raíz de mi amistad con ella y su familia que empecé a interesarme por el tema, primero como un simple goce por la estética de esta cultura y después como objeto de mi trabajo de investigación en antropología visual.

La conocí a comienzos de los años setenta cuando ella empezaba su carrera. Nunca la había oído mencionar y tampoco conocía su música, hecha con percusión, palmas y voces, donde se alternan versos repetidos o improvisados, y los coros responden.

Recuerdo que un sábado en la tarde vi por televisión a una mujer con una colorida manta wayúu que cantaba con un timbre de voz en nada parecido al de las cantantes de la época. Yo me preguntaba de dónde era esa música, esa manera de cantar, ese sonido de tambores ancestrales. En ese tiempo, cuando se hablaba de música colombiana en las emisoras, generalmente se pensaba en la música andina y de la Costa Caribe reducida esta última a los cantos vallenatos de Escalona y los porros y cumbias orquestados de Lucho Bermúdez y Pacho Galán, que habían sido grabados por la incipiente industria discográfica nacional y se bailaban en los clubes sociales de las capitales, desde los años cincuenta.

Me enteré por un amigo que trabajaba en la televisión, de que se llamaba Sonia Bazanta, vivía en Bogotá con toda su familia, y estaba casada con un médico profesor de la Universidad Nacional donde yo trabajaba también como docente.

Al poco tiempo, no recuerdo si fue por una visita de Abel Antonio Villa o de Alejo Durán, la familia Bazanta me invitó a una de sus parrandas a través de mi amigo.



Disco en la que Totó interpreta música de herencia cubana arraigada y recreada por músicos del caribe colombiano desde 1930.

Conocer a esta familia determinó el cambio de rumbo de mis intereses dentro de la academia, en una época en la que temas sociales prevalecían y lo étnico, la diversidad cultural, la fiesta, las expresiones de la cultura popular como patrimonio inmaterial no estaban en la agenda de docentes e investigadores y la Constitución del 86 no reconocía el carácter multiétnico y pluricultural de la nación. Dedicarse a este tema era una especie de herejía.

La música era el lazo que mantenía unida a esta familia, música que habían heredado de sus ancestros de la región Caribe: “bailes cantaos” de diferentes nombres (chandé, tambora, pajarito, chalupa, bullerengue, fandango de lengua, berroche), porros y cumbias de gaiteros y cañamilleros o de bandas de viento, canciones de juglares vallenatos. Todos estos músicos desfilaban por las parrandas de su casa donde los sancochos en el patio permitían la prolongación de la fiesta. En estas parrandas conocí a los músicos que más tarde serían los protagonistas de mis películas.

Daniel Bazanta, su padre, era un ser extraordinario, de una generosidad y bondad inagotables. Zapatero de profesión, tocaba el tambor para acompañar los cantos de Totó y los de sus amigos acordeoneros, con el rigor y la maestría que sólo poseen aquellos que se sienten responsables de transmitir lo que otros han olvidado. Cuando Totó comenzó su carrera como cantadora profesional y lo llamaba para ensayar, él le decía: “No hija, a mí no me llame para eso, nosotros nacimos ensayados”. Nacido en Magangué, era hijo de un director de banda que interpretaba muy bien el clarinete, por lo tanto, tenía los sonidos de la música en su memoria desde la infancia.

Livia Vides, su madre, nacida en Mompox en una familia de músicos, era la que llevaba y todavía lleva la batuta en esta familia. Su padre tocaba guitarra, y su abuelo Sixto Vides Choperena era un apuesto mulato

que se inventaba danzas, componía canciones y elaboradas piezas de zarzuela para ser interpretadas en los colegios momposinos. Desde niña, Livia se escapaba de la casa y de la vigilancia de su abuela Nicolasa para escuchar a cantadoras y tamboreros que se tomaban el atrio de la iglesia en Talaigua para celebrar la pascua. En esa época conoció estas canciones que le prohibían aprender pues era música de agricultores, pescadores y bogas, de piel color majagua como los de “La piragua” de Guillermo Cubillos, negros, zambos mulatos e indígenas como son los habitantes de la depresión momposina magistralmente descritos por Orlando Fals Borda (1986) en su *Historia doble de la Costa*.

Livia Vides, mestiza también, conservó estos cantos en su memoria y se los transmitió a su hija desde la cuna. Historias que hablan de pozos brillantes que se derraman en cubos de plata, verdolagas que se expanden por el suelo, iguanas que huyen y tigres que se esconden en el monte.

Esta familia salió de su pueblo en los años cuarenta, primero a Barrancabermeja, después a Villavicencio para llegar a Bogotá en los años cincuenta, cuando había em-

pezado en los llanos la violencia desatada por la muerte de Gaitán. En todo este peregrinaje, nunca perdieron el contacto con su tierra ni dejaron de lado sus tradiciones musicales. A cada lugar donde llegaban, se ponían en contacto con los músicos, reproducían las celebraciones de su pueblo, fiestas religiosas, carnavales, montajes para las escuelas donde los protagonistas eran los personajes cuyas composiciones guardaban en su memoria. Cuando llegaron a la capital y lograron una cierta estabilidad económica, lo primero que pensaron fue en la música.

La escuela del patio de su casa

La primera escuela de Totó fue el patio de su casa. Cuando por fin se instalaron en el barrio Restrepo y montaron una fábrica de zapatos, doña Livia decidió viajar a Talaigua para traer tambores, un millero y un gaitero, quienes vivieron varios meses en su casa mientras sus hijos aprendieron una serie de cantos y de danzas, algunos de los cuales todavía forman parte del repertorio de Totó en sus giras por el mundo. Ella era una adolescente para la época, y una vez pasado el proceso de aprendizaje empezó a formar parte del gru-



Totó en sus comienzos, con Julio Rentería, Gilberto Martínez “Huitoto” y Roque Mancera.

po Danzas del Caribe que dirigía su madre. Muchas veces los vecinos, cuando empezaban a tocar los tambores, gritaban, a través de las tapias: “¡Que se callen esos negritos! ¡Cállense negritos!” y Totó cuenta que a veces sentía miedo de salir a la calle pues sentían el rechazo al color de la piel y al sonido del tambor.

Las clases de la semana se convertían en ensayos de sábados y domingos y los ensayos en fiesta. La casa de los Bazanta se volvió el lugar de encuentro de todos esos jóvenes costeños que venían a estudiar a Bogotá y mitigaban sus nostalgias bailando los porros de Lucho Bermúdez y Pacho Galán, los Corraleros de Majagual, y escuchando los cantos unas veces grabados y otros en vivo de Abel Antonio Villa, Pacho Rada, Luis Enrique Martínez, Alejo Durán y Emiliano Zuleta. Los recuerdo a todos y tengo en imágenes sus hermosos cantos en una película premonitoria: *Los últimos juglares y el nuevo rey*, que empieza y termina con Leandro Díaz cantando la “Diosa coronada”, su hermosa canción que Gabo usó como epígrafe de su novela *El amor en los tiempos del cólera*.

Cuando en una ocasión le pregunté a Totó en una entrevista cómo había sido ese paso de la escuela del patio a los escenarios ella me contestó:

Creo que el patio de mi casa fue la escuela que nos permitió participar cuando llegó la televisión a Colombia en un programa que se llamaba *Acuarelas costeñas*. Nosotros hacíamos música tradicional y se presentaban artistas de la televisión. Nunca se me olvidará que hicimos un montaje donde aparecía Raquel Ércole. Nosotros éramos los africanos y yo cantaba “Tembandumba”, una canción compuesta por Esteban Cabezas y Alvaro García. El montaje hacía referencia a la manera como los esclavos se expresaban en ese nuevo mundo tan extraño para ellos. El Compae Goyo, compositor poeta y narrador de Córdoba era el libretista que definía todo el concepto del programa. Como este programa era en vivo todos los sábados, nosotros teníamos que cambiar permanentemente el repertorio. Interpretábamos cumbias, bullerengues, mapalés pero también introdujimos los “bailes cantaos” y los merengues que era como se llamaba en esa época la música de acordeón. Como Esteban Cabezas era del Pacífico también nos aprendimos arrullos, bundes, currulaos, abozos, danzas y contradanzas (Triana, 2003: 33).

Este fue precisamente el programa que yo vi en la televisión un sábado en la tarde. Totó estaba comen-



Marco Vinicio Oyaga (hijo de Totó), Gilberto Martínez, Totó, Paulina Salgado “Batata” y Julio Rentería, los músicos con los que inició sus viajes por el mundo.

zando su carrera. Sus primeros músicos además de Daniel Bazanta, su padre, eran Julio Rentería, un chochoano que Delia Zapata había conocido en Quibdó bailando de noche y como orfebre de día; Paulino Salgado, “el tambolero mayor”, un palenquero iniciado en la percusión a los diez años por tres generaciones de su propia familia; Gilberto Martínez, “Huitoto”, un ingeniero bugueño que bailaba con Delia y había aprendido a tocar tambor con los gaiteros de San Jacinto, y su hijo Marco Vinicio Oyaga a quién su abuelo Daniel le enseñó a tocar tambor antes que a caminar. Fue con ellos que Totó inició sus giras por el mundo. De este grupo inicial, su padre y Batata ya murieron, Julio Rentería dirige una chirimía en Bogotá y Gilberto Martínez se dedicó a la docencia, sólo queda Marco Vinicio, su hijo, quien es su mano derecha. A lo largo de su carrera, desde 1969 hasta el presente, decenas de tamboreros, gaiteros milleros, maraqueros han pasado por su grupo que se ha convertido en una escuela que surte de músicos a otras cantadoras.

De la escuela del patio a la escuela del río

En el momento en el que comenzó nuestra amistad, Totó tenía la idea de ampliar sus conocimientos sobre las tradiciones musicales populares recibidas en su familia, recorriendo los pueblos ribereños donde se conservaban todos estos cantos. Me invitó entonces para hacer con ella un viaje que iniciamos en la Estación de la Sabana en el Expreso del Sol hasta Tamalameque, de allí al puerto y el resto del recorrido en chalupa por el río Magdalena y el Brazo de Loba. En El Banco, tierra de José Benito Barros, decidimos nuestro itinerario por estas olvidadas aldeas plagadas de cantadoras como Miguelina Epalsa, Venancia Buenosbarrios y Agripina Echeverri y bailadores como Dagoberto Leal que todavía está presente en el grupo de Altos del Rosario.

En Barranco de Loba, cuando llegamos a la casa de Venancia, estaban cantando y bailando un velorio de “angelito” pues su nieto había muerto la noche anterior. Recorrimos once pueblos ribereños y grabamos no sé cuántas canciones. Registramos innumerables danzas, algunas en vías de extinción. Uno de los pueblos que más nos impactó fue Altos del Rosario, un antiguo palenque con una fuerte influencia africana. Al llegar al puerto y bajarnos de la chalupa, dos mujeres negras vestidas de blanco y con flores en la cabeza se acercaron a recibirnos. Primero habló Miguelina Epalsa y nos dijo con un tono afirmativo y una amplia sonrisa: “Hemos venido a recibir las porque esta mañana cuando Agripina leyó las cartas le salió que hoy venían en busca de nosotras una mujer rubia y una morena, y aquí estamos. ¿Ustedes qué andan buscando?”



Con Julio Rentería en Estocolmo, 1982.

“Venimos a buscar las cantadoras y los tamboreros de este pueblo”, respondimos sorprendidas. “Nosotros somos las principales, por eso venimos a recibir las”. Por mucho tiempo pensé que este cuento me lo había inventado, hasta que recientemente conversando con Totó lo recordamos, y ella contaba la misma versión. He pensado que las noticias van de boca en boca de los lancharos por el

río y ellas se enteraron que andábamos por los pueblos ribereños grabando canciones a punto de olvidarse. Ésa es la explicación racional, pero a mí me parece que es mucho mejor la versión de Miguelina.

Entonces empezaron a contarnos todo lo que teníamos que hacer para poderlas escuchar. Desempeñar los tambores en la tienda del señor Zabaleta, conseguirle los cueros, comprar el ron, el sombrero del tamborero principal, pues sin sombrero no podía tocar, y el menticol para refrescar la garganta de las cantadoras.

Este fue el primero de muchos viajes que generalmente hacíamos en vacaciones para regresar a la Uni-

versidad Nacional, yo a dictar mis clases y Totó a tomar lecciones de canto con el maestro Raúl Mójica en el Conservatorio.

De la escuela del río a los escenarios del mundo

Totó hizo su primer viaje internacional a Guayaquil llamada de emergencia ante la cancelación de la presentación de Matilde Díaz. Reemplazar a esta mujer que era en el momento el icono de las cantantes populares del país, fue para ella muy gratificante. Un poco más tarde realizó una gira por Centroamérica, organizada por la Corporación Colombiana de Turismo.

El viaje más importante de esa época fue en 1974, como parte de una muestra folclórica colombiana en el Radio City Music Hall de Nueva York, en la cual participó con el grupo de Delia Zapata y los Gaiteros de San Jacinto. El teatro envió un director escénico que trabajó con ellos varios meses bajo la dirección del compositor colombiano Blas Emilio Aterhortúa quien hizo los arreglos musicales.

Cuando nos conocimos ella ya había comenzado a tener éxito pero existían muchas presiones sobre el género de música que había escogido. Muchos le decían que debía cantar salsa, boleros, que estos cantos tradicionales no le gustaban a la gente, que las casas disqueras no estaban interesadas en grabarla. Creo haber sido una de las voces que junto con su familia y los músicos que desfilaban por su casa, influyeron en la decisión de mantener el camino que había escogido y la hacía diferente de las demás cantantes que surgieron en la época, muchas de las cuales ya no son vigentes. Posteriormente, el trabajo que realizamos conjuntamente para Colcultura como asesoras en los programas sobre cultura popular, el trabajo de campo en aldeas olvidadas, las giras por el país y después por el mundo, le confirmaron que había acertado en la decisión. El canto formaba parte de su historia personal y de su familia y estaba dispuesta a continuar la tradición y a transmitir esta pasión a sus descendientes.

Durante los cinco años siguientes, Totó estuvo en la República Democrática Alemana, en Francia, en Polonia, en Alemania Occidental, en Suecia y en Yugoslavia. Luego vino el Festival de Otoño Dorado, en cinco repúblicas de la Unión Soviética.

El primer viaje a Europa lo hicimos juntas. La propuse para participar en una semana colombiana organizada por Air France, que incluía además una muestra gastronómica. Se llevó a cabo en un elegante restaurante de París en Montparnasse. Era un escenario inadecuado para cantar, pues los franceses cuando comen sólo les gusta hablar. Pedían que se le bajara el volumen a los tambores y Totó lloraba en los intermedios. Tuvimos la impresión de que los franceses en esta época se interesaron más por el ajiaco santafereño que por los cantos de Totó.

Cuando Belisario Betancur era de Embajador en España, Totó fue invitada a un Festival en Palos de Moguer y después estuvo en Francia donde hizo contacto con un colectivo con el cual cantaba en la calle, en el mercado de las pulgas, en los metros de París, Marsella y Lyon. Totó reconoce a París como la ciudad que le enseñó a abrirse paso en el mundo, a ser más “guerrera”, a prepararse para la dura competencia que la esperaba. Había realizado muchos viajes internacionales, pero no era una persona conocida en escenarios mundiales de primer orden.

En Octubre de 1982 yo trabajaba en Colcultura cuando recibimos la noticia del premio Nóbel. García Márquez había dicho en una entrevista a Germán Santamaría que quería celebrar su premio con cumbias y vallenatos. Cuando leí esta noticia, fui donde Aura Lucía Mera, la directora, a proponerle que nos encargáramos de organizar la delegación para cumplir con los deseos del Nóbel. Desde luego, la primera persona que escogí fue a Totó, no sólo porque era la mejor cantadora de cumbias. Totó tenía en su repertorio una de aquellas que cantaba desde años atrás, cuya letra parecía hecha especialmente para el premio. Tenía por nombre “Soledad”, una de sus estrofas decía: “Viejo pueblo Aracataca/ pedacito de Colombia/ tierra donde yo nací/ entre rumores de cumbia/ a quererte yo aprendí” y el coro respondía: “vive tu vida, vive cien años de soledad”. Esta cumbia no sólo se refería a su lugar natal, mencionaba el nombre de su libro más conocido, sino que además, coincidía con el título de su discurso para recibir el premio: “La soledad de América Latina”. La decisión de llevar una delegación folclórica desató una serie de críticas en los medios y estuvo precedida de malos augurios.

El día anterior al banquete en Estocolmo, se palpaba en los pasillos del Grand Hotel en donde estaba alojado



Primera Comunción de Totó y su hermana Aminta.



Don Daniel Bazanta y Doña Livia Vides con sus hijos: Sonia (Totó), Aminta, Consuelo, Mimi y Daniel, percusionista en Alemania.



Con Julio Rentería, Gilberto Martínez y Roque Mancera.



En su casa con amigos.



Marco Vinicio y Eurídice Oyaga (hijos de Totó) con Rafael Ramos y otros músicos del grupo.



Totó en concierto.



Con su madre, hermanas y sobrinas en el concierto que la Fundación BAT hizo en homenaje a la familia Bazanta.



Con Petrona Martínez en Mompox en el 2007.



Angélica María y Eurídice Oyaga (hijas de Totó) con un músico del grupo.



Cantadoras y tamboreros de Altos del Rosario con Miguelina Epalsa y Agripina Echeverri, maestras de Totó, 1980.



Paulina Salgado, Marco Vinicio Oyaga (su hijo), Gilberto Martínez "Huitoto", Totó y Julio Rentería, el grupo original en esta foto falta Don Daniel Bazanta.



Marco Vinicio Oyaga y un grupo de amigos.



Totó y Marco Vinicio Oyaga.

García Márquez, un clima tenso y extraño de conversaciones en voz baja y miradas inquisidoras, especialmente entre los periodistas colombianos y los invitados especiales amigos de Gabo. Todos temían que pasara lo que algunos columnistas habían pronosticado antes del viaje. Se había escrito en la prensa nacional sobre el ridículo que íbamos a hacer con una delegación folclórica en un evento tan solemne. Esa preocupación se la habían transmitido al Nóbel, quien no se atrevía a expresarla abiertamente. Consuelo Araújo Noguera, que formó parte de la delegación con Escalona y los hermanos Zuleta, cuenta en una crónica inédita que por la tarde cuando fue a visitar a Gabo en el hotel, él le preguntó:

De verdad, de verdad, comadre, dígame *¿cómo* ve usted lo de la muestra folclórica? En ese momento descubrí que él estaba preocupado. No lo dijo ni lo admitió siquiera cuando yo lo frenté y sin rodeos le comenté: estás cagado del miedo porque en el fondo tú también estás pensando en ese maldito oso. Puedes jurar que no pero yo sé que sí. El se rió y Mercedes me dio una mirada que no necesitaba más explicación. Pero –seguí diciendo– ése es otro motivo más que tendremos porque ahora –y apenas llegue al barco se lo digo a Gloria Triana– además de todo el mundo que anda nervioso y expectante creyendo que no hay razones para creer en el buen papel que vamos a hacer, tenemos que convencerte a ti también? (Araújo, inédito)¹.

Y continúa Consuelo diciendo:

No era ningún secreto para quienes como Rafael Escalona, Nereo López o yo, que sin ser exactamente cantantes ni músicos ni bailarines estábamos, metidos hasta el alma dentro del grupo humano sobre el que iban a estar y estuvieron todas las miradas y sobre el que se echó, desde el primer momento, la responsabilidad de parir ese tan sonado oso, o no parirlo, que si en Estocolmo nuestro folklor y nuestras manifestaciones culturales y artísticas triunfaban –como en efecto triunfaron rotundamente– el triunfo iba a ser, sin duda, un triunfo exclusivo de Colombia. Y punto. Pero si en cambio había el más mínimo traspies en la ejecución, por ejemplo, de cualquiera de las danzas y bailes, había un sólo compás trascordado en cualquiera de los merengues o paseos de Escalona o en los joropos llaneros, la culpa, la responsabilidad indiscutible iba a ser nada más

que de esa loca de Gloria Triana y toda esa gente bruta, corroncha y gritona que ella trajo para acá (Araújo, inédito).

Llegó la noche gloriosa del Banquete Nóbel en el Palacio del Ayuntamiento. Detrás de una columna, vestida con mi traje de cumbiambera porque no tenía invitación y de otra manera no hubiera podido entrar, observé las caras sorprendidas de los colombianos y deslumbradas de los invitados de todo el mundo cuando la magia de Macondo descendía por las escaleras.

Cuando Totó cantó la cumbia, la reina Silvia de origen brasilero comenzó a hacer palmas y los invitados al banquete la acompañaron. Estaban los premios Nóbel de años anteriores, la realeza europea, los personajes destacados en la ciencia y el arte, todos aplaudían al ritmo de los tambores y miraban asombrados el colorido desfile de músicos y bailarines que descendía por las escaleras del palacio. En ese momento nos dimos cuenta que habíamos triunfado.

Al día siguiente, la sorprendida fui yo al ver el orgullo patrio reflejado en las caras de satisfacción de quienes horas antes presagiaban un anunciado fracaso, cuando leyeron en el más prestigioso, conservador y monárquico periódico de Estocolmo el titular que aún conservo en la memoria: “Los amigos de García Márquez nos enseñaron cómo se celebra un Nóbel”.

Así narró Consuelo Araújo, “La Cacica”, esa noche en su crónica inédita:

Ya se ha dicho casi todo sobre esa noche maravillosa cuando sesenta “corronchos” convertidos por arte de nuestra fuerza interior en las estrellas de ese momento, descendimos –ahí sí– con paso de triunfadores por las antiguas escaleras de mármol hacia el salón central [...] Comenzaron a sonar en ese ámbito de deslumbrante elegancia donde ya se habían escuchado las trompetas anunciando la llegada de los reyes, el golpe seco, ronco y profundo de los tambores marcando los compases de la cumbia y al conjuro de ese ritmo fueron descendiendo “como auténticas princesas” que habían dormido bajo otras formas y en sitios insospechados y remotos y ahora se despertaban y cobraban vida y movimiento al son de nuestra música, las hermosas muchachas de Palenque que Carlos Franco tiene en sus danzas del Atlántico llevando

en sus manos las banderas de Colombia y Suecia. Ahí seguían detrás de ellas toda la gracia y la dulzura de la gente de las montañas andinas que Julián Bueno ha reunido tras un trabajo paciente y valioso de enamorado de las cosas de su tierra; ahí iban siguiéndolos la fuerza y el embrujo de la Costa Pacífica en la majestad y belleza de Leonor González Mina y su hijo Candelo; el calor y el color del Atlántico con Totó y su legendario y casi mítico Batata y Julito Rentería y Huitoto y Marco Vinicio y el gaitero que parecía una vara de junco moreno espigado y casi etéreo flotando sobre el mármol [...] (Araújo, inédito).

Este hecho, del cual el país no tiene un registro visual porque la televisión colombiana no estuvo presente y en la noche de la transmisión vía satélite se dañó la señal y no pudo ser visto en Colombia, fue un hito en la carrera artística de Totó.

La entrada al circuito de la World Music

Después de la presentación en la entrega del premio Nóbel, Totó recibió por primera vez una invitación para participar en el Womad Festival (World Music Arts & Dance), festival itinerante de músicas étnicas del mundo que reúne cada año en escenarios de diferentes

países y continentes a los más importantes artistas de la música étnica, folclórica y tradicional.

Definitivamente, la puerta de entrada al circuito de la World Music, fundación de Peter Gabriel creada con el objeto de ofrecer espacios a las músicas tradicionales con nuevas propuestas, era el escenario que Totó necesitaba en ese momento de su carrera para consolidar todo el trabajo que había realizado en años anteriores.

El contacto con los músicos africanos permitió profundizar y explorar otras sonoridades conservando la estructura rítmica pero enriqueciéndola con la incorporación de otros instrumentos.

Totó cuenta que un día en un concierto en el Japón cantó una canción que hace referencia a un instrumento de madera que se llama “manduco”, usado por las mujeres en la Costa para lavar la ropa en el río y cuál no sería su sorpresa cuando Remmy Ongala, maestro africano del soukous, se le acercó emocionado para decirle que ese mismo ritmo se lo había escuchado a su padre cuando niño. Ese fue el comienzo de varios conciertos que hicieron juntos, pues fue maravilloso descubrir la comunicación que habían logrado a través del lenguaje de los tambores (Triana, 2003: 39).



Paulina Salgado “Batata”, Totó, Gilberto Martínez y Marco Vinicio Oyaga en París, 1972.



Paulina Salgado, Totó, Gilberto Martínez y Julio Rentería en París con amigos.

La invitación a Womad significó un punto alto en la carrera profesional de Totó porque además representó la entrada oficial en un circuito que ofrece grandes posibilidades de reconocimiento, permite el contacto con otros artistas y agrupaciones que comparten búsquedas similares y, sobre todo, ubica a la cantadora en un mercado claramente definido que ya entonces estaba en pleno ascenso.

Hasta ese momento, y a pesar de que llevaba casi veinte años cantando en casi todo el mundo, Totó era una artista marginal para el mercado. Sólo había grabado un disco de tiraje corto y mala distribución, y no contaba con un equipo de trabajo y de representación que la proyectara hacia niveles superiores.

El reconocimiento ha ocurrido en los últimos quince años, y es el trabajo de John Hollis (su yerno y *manager* en Europa), de las compañías disqueras, de las agencias y empresas de publicidad, lo que le ha dado a Totó el respeto a nivel artístico y la representación que ella merece. Eso conlleva también el compromiso de ayudarla en la evolución de su música, manteniendo la tradición pero permitiéndole respirar y ser una fuerza creíble en el mundo contemporáneo. La respuesta de los medios y el público en Europa, Estados Unidos y otros lugares ha sido muy positiva y Totó se ha forjado un nombre que despierta un gran respeto.

A mediados de los noventa Totó fue invitada a participar junto a otras cuatro artistas de sendos continentes, en un espectáculo llamado *Las divas*, que hace una gira de varios meses por diversos países. Con ello, el circuito del *World Music* le aseguraba a Totó un lugar en el selecto grupo de las “divas descalzas”, una estirpe universal de mujeres que tienen en su voz una fuerza terrígena y entran al escenario con los pies desnudos. “Ellas cantan desde el corazón”, dice John Hollis (Iriarte, 2004: 55).

De la tradición a la creación de nuevas propuestas sonoras

Cuando le pregunté a Livia Vides cuál era la razón que había llevado a la familia Bazanta a escoger sus tradiciones musicales y dancísticas como eje fundamental de su vida e instrumento de educación de sus hijos, me contestó tajantemente:

Por el rechazo y discriminación de que fuimos objeto al llegar a la capital. Recuerdo muy bien que a Totó no la aceptaron en un colegio de las Cruces, que fue el barrio donde llegamos primero, porque puse en el formulario que mi marido era zapatero y veníamos de la Costa. La monja me sugirió que pusiera que éramos del interior y que mi marido era comerciante. Esto me indignó y me dije: “¡Carajo,

estos cachacos van a tener que escucharnos!” y pensé que la música era el mejor camino.

La madre tenía en su memoria los cantos y el padre los ritmos de la percusión pero al no saber interpretar las gaitas y los millos trajeron a algunos músicos a vivir con ellos, mientras transmitían a sus hijos sus conocimientos. De las cuatro mujeres sólo Totó tuvo el talento para el canto y Daniel, el único hermano, para la percusión.

Como la música tradicional no tiene escritura asociada al sistema sonoro, la enseñanza se hace a través de la transmisión oral, la imitación y la improvisación. En la primera etapa de su carrera, Totó se apegó sin ninguna clase de innovación a los cantos de tradición tratando de reproducir fielmente lo que recibía en la familia y posteriormente de las cantadoras de las aldeas del río. Ella las reconocía como sus verdaderas maestras, especialmente a Estefanía Caicedo, una cantadora del Canal del Dique que le enseñó todas las variantes de los cantos pues había viajado de pueblo en pueblo buscando versos y canciones que enriquecieran su repertorio. Totó tomó esta herencia, se la apropió y la expresó a través de su propia musicalidad y estilo, y como Estefanía, decidió recorrer también los pueblos buscando cantadoras.



Según Enrique Muñoz, el más importante investigador de la música caribeña:

Totó es la discípula aventajada de la mayor fandanguera de lengua que ha dado el Caribe colombiano: Estefanía Caicedo. Supo asimilar fundamentalmente el sentir y el decir de una cancionista afro que de alguna manera canta lo vivible y ritualiza con alto magisterio aquellas cadencias de los fandangos de olvido como ritual de funebria. Indudablemente Totó supo articular aquella herencia de la cual se reapropia y la define con su propio estilo. Es una voz profunda y conmovedora dirigida y proyectada a las emociones humanas. Tiene el acento percutivo y los matices tímbricos de una cultura fuertemente rítmica. Su voz es otra manera de tocar los tambores

y es un magisterio danzario sobre el escenario al dibujar con sus pies lo que sabe hacer con la voz (Iriarte, 2003: 39).

Este acercamiento entre creadores o depositarios de las tradiciones musicales y Totó como intérprete, en el que hay una enorme empatía pues pertenecen a una misma cultura, es el comienzo de su proceso creativo. Hay que tener en cuenta que en las expresiones tradicionales, la mayoría de las creaciones son colectivas y sus autores son desconocidos. Totó es fundamentalmente una intérprete y sólo ha compuesto una canción que se la dedicó precisamente a Estefanía. Al respecto ella dice:

Yo improvisaba versos, pero nunca me había atrevido a componer; sin embargo un día descubrí que podía contar historias y ponerles melodía. Entonces me acordé de Estefanía y pensé que era bueno recordarla y esa historia vino con su música pues tenía los sonidos del mar de Cartagena donde ella vivía y los sonidos de su barrio y así salió “Oye manita”, canción que aparece en mi último disco.

El aprendizaje con las cantadoras fue complementado desde el principio de su carrera por las clases durante cinco años en el Conservatorio de la Universidad Nacional con el profesor Raúl Mojica, donde empezó a mejorar su afinación y entonación con las lecciones de técnica vocal, iniciación musical e interpretación. Simultáneamente tomó clases de danza tradicional y expresión corporal que para esa época enseñaba en la Universidad Delia Zapata Olivella.

A partir de su participación en la celebración del Premio Nóbel en Estocolmo, comenzó para ella una nueva etapa de proyección internacional en otro nivel. Hizo un replanteamiento de su trabajo, se quedó a vivir en París, se matriculó en la Sorbona y descubrió que debía canalizar toda su experiencia y conocimiento en algo concreto: mejorar la proyección escénica de sus actuaciones, y comenzó a trabajar intensamente en ese sentido. Estudió coreografía y ritmo, historia de la música e historia de la danza, y con estos elementos enriqueció la proyección escénica de sus conciertos.



Totó, Germán Vargas y Marco Vinicio Oyaga en los comienzos de su carrera.

Parece increíble pero el primer disco de larga duración se hizo también después del Nóbel cuando se estableció en París y recibió la propuesta de un colectivo boliviano llamado Boliviamenta. Su título *Colombia. Música de la Costa Atlántica. Totó la Momposina y sus tambores* (1989). Esta grabación fue realizada con los músicos con los que comenzó su carrera y es una combinación de las tradiciones musicales de la depresión momposina con las que se originan en la sabana, ejecutada con instrumentos de la región: tambores (alegre y llamador), guache, maracas y flauta de millo. La grabación incluye los cantos recogidos por Totó en sus viajes y los aprendidos de su madre. Los temas restantes del disco conforman la primera entrega del resultado de veinte años de investigación y proyección de la música tradicional.

En esta época el grupo interpretaba exactamente la música tradicional sin la presencia de instrumentos melódicos exceptuando la voz de Totó. Tras la grabación de ese disco nuestra cantadora se asentó en París, para lo cual tuvo que desmontar el grupo que la había acompañado hasta ese momento. Así, transcurrieron cinco años hasta que retornó a Colombia y recompuso de nuevo su familia musical con su hijo Marco Vinicio.

Durante la permanencia de Totó en París, Marco Vinicio viajó a Cuba a estudiar percusión sinfónica desde cero, después de haber aprendido a tocar tambor con

los métodos tradicionales de su infancia. Aprovechó para relacionarse con los percusionistas del Conjunto Folclórico Nacional que le enseñaron los secretos de los tambores batá acompañantes de los rituales de la santería cubana. Durante la estancia de su hijo, Totó pasó una temporada en Cuba investigando y aprendiendo con los compositores de boleros, tomando clases de interpretación con los cantantes más reconocidos, teniendo siempre como referencia a Celia Cruz. En 1991 Totó fue invitada por primera vez al Womad Festival, la llegada a ese espacio especializado de las músicas étnicas con nuevas propuestas sonoras, determinó un cambio de orientación en el trabajo musical, pues se dieron cuenta que no era necesario reproducir exactamente lo que se hacía en la música tradicional y que se podían introducir instrumentos melódicos que enriquecieran estas expresiones.

Después de la participación en estos festivales, se tomó la decisión de hacer una grabación sobre los sextetos palenqueros que a principios del siglo pasado habían llegado de Cuba y se interpretaban en el Caribe colombiano con tiple, trompeta, bongó y clave. *La candela viva* se llamó este disco que fue grabado por Real World, el sello de la fundación de Peter Gabriel.

A *La candela viva* le sigue la grabación de *Carmelina*, que establece una ruptura total con lo que se había hecho hasta el momento. Las grabaciones se hicieron

en Colombia. Por primera vez, una disquera colombiana, MTM, se interesaba en Totó. Se buscó asesoría cubana, ya que se trataba de continuar con una versión más elaborada de los sextetos. Andrés Hernández Font, sonero ex director de Son 14, fue el asesor principal. Sugirió mejorar el contenido de los textos mezclando versos de los bailes cantados con los versos de los antiguos sones. Con todo ese trabajo el grupo demostró que era posible conservar la raíz, aún introduciendo nuevos instrumentos: bombardino, trompeta, tiple y guitarra. Refiriéndose a este trabajo, Totó afirma: “[...] aspiramos a que nuestra música no sea una ‘pieza de museo’ sino por el contrario, hemos querido infundirle, con nuestra propia interpretación, una vida propia, contemporánea y así contribuir a ese proceso de afianzamiento de una identidad musical nacional.” Aunque todo este proceso de crecimiento y evolución musical es de por sí de una gran importancia, existe una razón adicional por la cual *Carmelina* es un disco innovador: por primera vez en su carrera de cantadora, Totó se ensayó como bolerista, mostrando nuevos matices y entonaciones en su voz. En este tercer disco, a pesar de haber pisado tantos terrenos musicales, ella conservó intacto su estilo y su voz no se desnaturalizó (Iriarte, 2003: 59).

Después del éxito de este trabajo, Jhon Hollis, su *manager*, propuso que Totó se estableciera en Inglaterra y proyectara su música desde allí.

Residente en Bath a finales de los noventa, Totó decidió tomar nuevamente clases entró en contacto con la soprano Valerie Cox Boyle, quien le enseñó nuevas técnicas de canto y respiración y le corrigió técnicas de interpretación que estaban afectando su voz. Valerie se involucró de tal manera con su alumna que la acompañó a sus conciertos y participó como corista en una de sus nuevas grabaciones.

En el nuevo proyecto se trató de enriquecer lo que se había logrado en los trabajos anteriores, y en este caso se invitaron a músicos africanos, ya que tanto la música tradicional colombiana como la cubana de los sextetos tienen sus raíces en África. En esta nueva producción que se llamó *Pacantó*, Totó y Marco Vinicio asumieron los arreglos de algunas canciones. La parte instrumental estuvo acompañada de bombardino, trompeta, marímbula, bajo, guitarras, gaitas y millos, toda una amalgama de instrumentos que se utilizan en los distintos géneros de la música popular caribeña. En

este trabajo introdujo la champeta, un género de música popular urbana nacida en los barrios marginales de Cartagena, tomada del soukus, música africana contemporánea. Aquí el aporte de Papá Nono Noel, padre de este género en Senegal, fue muy importante para lograr fusiones con la música tradicional.

En *Pacantó* están expresadas todas las sonoridades del Caribe colombiano: porros de las sabanas, sextetos de palenque, cumbias, chandés y bullerengues, toda la herencia recibida fusionada, enriquecida y recreada.

A raíz de este trabajo, en los premios Grammy del año 2000 el disco fue nominado en la categoría de Mejor Álbum Folclórico, y en el 2002 en la de Mejor Álbum Tropical Tradicional.

En el 2003 salió en Europa una edición limitada de un disco titulado *Evolución: 20 años de Totó La Momposina. Anthology 1983-2003*, que recoge 17 de los temas grabados por Totó a lo largo de su carrera. Es una edición de Yard High y Real World Works para divulgar el trabajo hecho con la cantadora a lo largo de dos décadas, donde se puede observar el camino recorrido, las tradiciones reinterpretadas y recreadas como resultado de su preparación y travesía por las músicas del mundo.

En Sevilla (España) en el 2006, Totó recibió el premio más importante de su carrera en el marco del Festival Womex que rinde homenaje solamente a los artistas que han realizado un trabajo de excelencia, manteniendo una influencia importante en la vida cultural de su país, y se han proyectado al mundo entero. El año pasado en la celebración de los veinticinco años de la revista *Semana*, cuando se hizo un balance de la cultura en el último cuarto de siglo y se escogieron los hechos relevantes, ella quedó ubicada en el segundo lugar en el ámbito musical.

En este año que acaba de pasar, volvimos juntas a los lugares por donde empezamos nuestro trabajo de campo: en El Banco como jurados del Festival de la Cumbia en homenaje al maestro Barros, Totó realizó uno de los conciertos más bellos que le he escuchado en la vida, en la tarima acuática sobre el río Magdalena. Interpretó “El pescador”, “La piragua”, “El gallo tuerto”, “Las pilanderas”, composiciones todas del maestro que emocionaron a sus hijos, quienes reconocen en Totó a la mejor de las intérpretes de la música de su padre.

A finales de noviembre del año pasado, en el “Encuentro de nacional de vigías del patrimonio” y la celebración de los doce años de declaratoria de Ciudad Patrimonio de la Humanidad, en Mompos recibimos con Totó un reconocimiento por nuestro trabajo. Fue emocionante para nosotras volvernos a encontrar 35 años después en el mismo lugar donde habíamos comenzado. Al finalizar el año, en la encuesta de *El Tiempo* Totó quedó entre los diez personajes más importantes de la cultura del país.

Totó reside en Bogotá actualmente, toma clases de canto con Miliana, una cantante lírica rumana, y ensaya todos los días con sus músicos. Sus logros son el resultado de la herencia, el talento, su formación musical, la disciplina, la actitud frente a las innovaciones sin alterar la tradición, la asimilación de los conocimientos de otros músicos, la persistencia y una pasión desmedida por lo que hace. Sin estas cualidades conjugadas no hubiera podido entrar al circuito global de las músicas del mundo.

Veinte años pasaron desde el comienzo de su carrera (1969) hasta la grabación de su primer disco en París, lo que parecía confirmar lo que los críticos decían al principio en cuanto al género de música que había escogido. Pero ella no claudicó. Mejoró a lo largo de este tiempo la propuesta sonora, hizo innovaciones instrumentales, enriqueció la tradición con bellos arreglos y continúa proyectando nuestra música a los escenarios del mundo.

Cita

- 1 Consuelo Araújo Noguera estuvo presente en el Nóbel como invitada especial. Escribió una extensa crónica que nunca fue publicada. Conservo los manuscritos que utilicé para una ponencia en Valledupar en el homenaje que se le rindió después de su muerte.

Bibliografía

- TRIANA, Gloria, 2003, “Totó la Momposina: guerrera y cantadora de historias de mar, sabana y río”, en: *Anaconda*, Fundación BAT Colombia.
- IRIARTE, Patricia, 2004, *Totó nuestra diva descalza*, Bogotá, Cerec / Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Barranquilla.
- FALLS BORDA, Orlando, 1986, *Historia doble de la Costa*, Bogotá, Carlos Valencia.

