

Huellas de Africanía. Instrumentos musicales de origen africano en Colombia

Prof. Leonardo D'Amico

Origen etno-lingüística de los Africanos en Colombia

El recorrido histórico de los grupos africanos transportados como esclavos a la Nueva Granada representa, en el contexto colonial afroamericano, un hecho de gran interés. Los estudios etnolingüísticos acerca de los “afronegrismos”, como el de Del Castillo Mathieu (1982), evidencian la extremada heterogeneidad étnica y cultural de la población africana que desembarcó en el puerto de Cartagena de Indias en la época colonial. Del Castillo Mathieu, en particular, distingue cinco períodos en la historia de la trata de los negros en la costa atlántica colombiana: en el primer período prevalecería en Cartagena la presencia de los yolof (wolof); en el segundo período (1580-1640) -en coincidencia con la fusión de las coronas de España y Portugal bajo Felipe II- los africanos provenientes del Congo y de Angola de lengua kikongo y kimbundo; en el tercer período (1640-1703) y en el cuarto (1703-1740) período los arará (Dahomey) de lengua ewe y los mina (akan) de lengua twi, mientras que en el quinto período (1740-1811) los carabalí (efik e igbo) del golfo de Biafra, además de Angola, Congo y Mozambique.

La persistencia en la costa pacífica de apellidos como Arará, Lucumí, Mina, Brand, y Carabalí lo mismo que la existencia en la época colonial en Cartagena, de congregaciones étnicas llamadas *cabildos*, cada una de las cuales llevaba un nombre de acuerdo a su origen tribal - *Congo, Mandinga, Carabalí, Mina, Arará* (Escalante 1954:223) – constituyen importantes indicaciones acerca del probable origen étnico de los afrocolombianos. “Se trata sin embargo de informaciones poco exhaustivas –como observa Roger Bastide - en cuanto a que los apelativos y denominaciones son demasiado genéricos para que la etnología pueda sacarle partido: “Congo”, por ejemplo, designaba un área vastísima del África centro-meridional que incluía numerosas etnias y culturas diferentes, así como “Mina”, que indicaba a todos aquellos que pasaban por el puerto de El Mina (San Jorge de Mina) en la Costa de Oro (actual Ghana) sin ninguna distinción entre Ashanti, Fon o Yoruba” (Bastide [1967] 1970:38-39).

En documentos de la época colonial son frecuentes las referencia a los *congo* y *angola*, es decir a las poblaciones del África centro-meridional pertenecientes al árbol lingüístico bantú o, según la

clasificación lingüística de Joseph Greenberg (1955), “niger-kordofaniana” (o “niger-kongo”). Los bantú, en realidad, son un grupo lingüístico, cuyo núcleo originario partiría de un área localizada entre la Nigeria y el Camerún alrededor del año 1.000 a.C., para después extenderse por todo el continente centro-meridional. Éstos no deben considerarse un pueblo (bantú significa “los hombres”, mientras que el singular es muntu, “el hombre ”), más bien representan para el África algo análogo a lo que los pueblos de lengua latina y neolatina (o romance) fueron para Europa.

Distribución demográfica de los afrocolombianos

La política económica colonial y las vicisitudes históricas han determinado la distribución actual de la población en el territorio colombiano. [Los datos demográficos, si nos atenemos a una atenta prospectiva diacrónica, confirman que el componente numérico y la distribución de la población de color en época colonial era más bien diferente respecto a la de nuestros días: en 1778 en Colombia había 51.999 esclavos africanos, de los cuales 30.000 empleados en las minas de oro del Pacífico. Un censo del 1852 muestra que el 21,1% della población era de origen africana, mientras que en el censo del 1942 el porcentaje es de 26,4%.] El *Atlas de Economía Colombiana* publicado en 1963 por el Banco de la República indica che la población con sangre africana era el 30% (6% *negros* y 24% *mulatos*). El último censo de 1993 indica que la población de color, entre negros, mulatos y zambos, ronda el 27% de la total.

La población afrocolombiana está difundida hoy casi exclusivamente en el litoral pacífico, en el litoral atlántico y en los valles interandinos de los ríos Cauca y Magdalena.

La **costa atlántica** o caribe, que se extiende desde la Península Guajira hasta el Golfo de Urabá, comprende los departamentos de La Guajira, Magdalena, Cesar, Atlántico, Bolívar, Córdoba, Sucre, Antioquia septentrional (Urabá) y el apéndice nor-oriental del Chocó. La región es denominada “la costa” por antonomasia y “costeño” su habitante. En la costa atlántica o caribe, habitada prevalentemente por población de color (60%) entre zambos, mulatos y negros, el sistema económico colonial, fundamentalmente agrícola y basado sobre la hacienda, incrementó el proceso de simbiosis entre Blancos, Negros e Indios dándole vida a una amalgama triétnica. Los indígenas viven hoy apartados en el Darién (Kuna), en la Sierra Nevada de Santa Marta (Kogui e Ika) y en La Guajira (Wayúu). La cultura *costeña* (de la costa atlántica) es el producto de la mezcla triétnica afro-indo-

hispanica que se ha formado en el curso de los siglos y que en los últimos decenios se ha enriquecido con los aportes de los inmigrantes mediorientales (sobretudo libaneses).

El **litoral pacífico** comprende la franja costera que se extiende de Panamá a Ecuador y desde la cordillera andina hasta el océano. Incluye los departamentos de Chocó, Cauca, Valle del Cauca y Nariño. Las llanuras del litoral tienen una población constituida por negros y mulatos en un 90%, y el resto por indígenas (6%) y criollos (4%). Si bien su nombre tiene origen indígena, El Chocó es la región más africana de Colombia a causa de la desproporción numérica existente entre blancos y negros: del último censo resulta, de hecho, que sobre 306.000 habitantes el 84% son negros y mulatos y alrededor de 26.000 son indígenas Emberá y Noanamá (o Waunaná), ambos pertenecientes al grupo etno-lingüístico Chocó. En el pasado, el Chocó fue uno de los centros mineros más importantes de la Colonia, rico de yacimientos de oro y platino para los que fue importada mano de obra africana desde 1595. La espesa selva tropical que impide la comunicación terrestre y las condiciones climáticas adversas (el Chocó es uno de los lugares más lluviosos del planeta) han determinado el aislamiento geográfico y cultural de esta región.

I Música del Atlántico

El *corpus* de ritmos y danzas del litoral atlántico, que se manifiesta en las ocasiones festivas y rituales, comprende tanto los géneros musicales como los que se refieren a la danza de fuerte influencia africana como los *bailes cantados* (*tambora*, *bullerengue*, *chandé*, ecc.), interpretados por un orgánico de voces y percusiones (*tambora*), como las formas híbridas (*cumbia*, *gaita*, *porro*, *puya*, *vallenato*) expresadas por conjuntos instrumentales heterogéneos que incluyen instrumentos indígenas (como la *gaita*), africanos (como la *caña de millo*, el *tambor alegre* y el *llamador*) y europeos (como el acordeón).

La cumbia

[La cumbia es el ritmo-danza más representativo del folklore costeño. La misma etimología del vocablo “cumbia” nos remonta a sus orígenes. Fernando Ortiz (1985:182-3) y Manuel Zapata Olivella (1962:189), citando la Academia Española, sostienen que el término es de origen bantú y deriva de “cumbé”, ritmo y danza de Guinea Ecuatorial. El histórico Carlos Esteban Deive (1974:19) confirma la misma hipótesis sosteniendo que “cumbancha” deriva de la voz *nkumba*, que significa “ombligo”: este término para los afrocubanos originarios del Congo sería un sinónimo de *vacunao*, el “golpe de frente” de la *yuka*, danza profana de carácter erótico en el que la cadera del hombre se choca con el de su compañera, simbolizando así su unión carnal.

Nicolás Del Castillo Mathieu (1982:221) sostiene en cambio, que los términos cumbia y cumbiamba (así como gombay o goombah¹ que designa un tambor jamaicano) derivan probablemente del kongo *ngoma*, *nkumbi* que significa “tambor” (cfr. también Cassidy-Le Page 1967). Biaya (1993:204) afirma que el nombre *cyombela*, que indica al percusionista Luba-Kasai del Congo deriva de *komba* (*ngoma*) que quiere decir ‘golpear el tambor’.

Es de notorio interés la hipótesis basada sobre las semejanzas etimológicas acerca de los orígenes de la cumbia como danza ritual de iniciación de los pueblos centroafricanos. Kazadi wa Mukuna (1979:71) sostiene que en la región del alto Zaire está muy difundida una ceremonia de iniciación, denominada *kikumbi*, que incluye danzas paragonables al *batuque* brasileño de origen kongo. Además, *likumbi* es el rito de iniciación de los muchachos makonde (MaKonde del noreste de Mozambique) celebrada por el sacerdote-brujo *malombo* (pl. *vanalombo*) y animada por danzas rituales (Arecchi 1992:216). Es curioso anotar que el rito de iniciación de los Mbo de la selva de Ituri (Congo-Zaire) se llama *nkumbi* (Towles 1993) y en los ritos de

¹ Helen H. Roberts, en "Possible Survivals of African Song in Jamaica" (*Musical Quarterly*, July, 1926) señalaba la existencia en Jamaica de un pequeño tambor cuadrado llamado *cumbe*.

iniciación femenina de los Tsonga se entonan cantos secretos con connotaciones de fertilidad y se interpreta la danza *khomba* con el propósito de hacer fértiles a las mujeres (Johnston 1974).]

El tamborero Tovar

En la música africana y afroamericana (no escrita sino transmitida por tradición oral y práctica) se utilizan varios expedientes mnemónicos basados en fórmulas melódico-rítmicas. Encarnación Tovar, un viejo tamborero de San Antonio, en las cercanías del antiguo palenque de San Onofre (Sucre), me contó cómo había aprendido oralmente algunos golpes (ritmos) para tambor que le habían sido enseñados mediante secuencias de sílabas *non-sense*, imitaciones de los sonidos del tambor, como “kupatintintipa... kupertantantipa...”. Este tipo de enseñanza es típica de la tradición oral africana, donde los tocadores de tambor asocian una sílaba a una altura o a un efecto tímbrico de su instrumento y se apropian de su arte memorizando secuencias de sílabas de manera que pueden reproducir “a oído” el ritmo marcado por el tambor. Uno de los golpes de Tovar lleva por título *A bozá la máquina*: curiosamente, en el antiguo reino del Congo – según narra el misionario Cavazzi (1687) – los negros daban el nombre genérico de *máquina* a sus danzas.

Por otra parte, Tovar –llamado también “El diablo” en virtud de su extremada, diabólica versatilidad para tocar cualquier instrumento que cayera en sus manos– llevaba siempre consigo un amuleto: una bolsita de hierbas aromáticas (como el *mojo* de los primeros bluesmen del Deep South estadounidense), que generalmente apretaba en su mano izquierda antes de tocar, recitando unas oraciones con función apotropaica, es decir, para protegerse del mal de ojo que habrían podido echarle sus rivales envidiosos. Las prácticas mágicas (brujerías) están difundidas en los pueblos de la sabana de la costa caribeña y constituyen una huella bantú común al culto *Palo-Monte* de los Congos cubano (Castañeda 1976: 54-65). Es significativo, además, que se haya difundido el término *monicongo* para indicar un particular tipo de talismán (Rodríguez de Montes 1983:83).

etno-organología:

El tambor alegre

Para ejecutar los ritmos de la costa atlántica es imprescindible la presencia del *tambor alegre* (o *tambor mayor*). Éste es considerado también como *tambor hembra* para distinguirlo del más pequeño llamado *llamador*, considerado *tambor macho*. Este tipo de tambor

cónico de un solo parche, con sistema de tirantes de cuerdas y cuñas² presenta interesantes semejanzas estructurales con el *sangbei* de los Susu y de los Mende en Sierra León (List [1983] 1994:89), y con ciertos tambores venezolanos (*chimbanguales*), panameños (*pujador*, *llamador* y *repicador*), brasileños (*atabaques*) y con los tambores cubanos *enkomo*, que pertenecen a la sociedad secreta de los Abakuá o Ñañigos, de los que forman parte los Carabalí, afrocubanos originarios de la región africana del Calabar.

Pérez Fernández (1986:84) evidencia una estrecha semejanza entre los tambores de la cultura afrocolombiana, afrovenezuelana y afropanameña y los de la cultura africana de los Calabari provenientes del Golfo de Biafra (Nigeria), que llegaron a Cartagena entre el 1740 y el 1760, y subraya algunas semejanzas organológicas (el sistema de tensionamiento con cuerdas y cuñas) y musicales (particulares módulos rítmicos ternarios).

La cumbia: milleros y gaiteros

La cumbia colombiana, que en su forma auténtica es exclusivamente instrumental, es acompañada tradicionalmente por el *conjunto de caña de millo* o *cumbiamba* constituido por una flauta traversa (la *caña de millo*), por un set de tres tambores (*tambor alegre*, *tambor llamador*, y *tambora*) y un sonajero (*guache*). La *flauta de millo* o *caña de millo* (llamada en jerga *millo*, *pito* o *pito atravesao*) en realidad no es una flauta sino un clarinete traverso obtenido de una caña vegetal (de millo, o de lata o de carrizo), abierta en las dos extremidades, de 30 cm de largo y de 1,5 cm. de diámetro, con cuatro foros y una lengüeta cerca de la boquilla, obtenida de la corteza; el instrumento está dotado de una cuerquita que se sostiene con los dientes para modular el sonido y producir el efecto de vibración. La técnica de ejecución consiste en la inmisión y emisión de aire mediante la respiración cíclica y el sonido que se produce es agudo y nasal. Según George List ([1983] 1994:113) sería una versión modificada del *bobiyel* de los Fulbe (Fulani) de Burkina Faso y del *bounkam* de los Bissa del Alto Volta y del *kamko* de los Casera-Nakari de Ghana; añadimos nosotros, que se encuentran sorprendentes semejanzas con la flauta traversa *libo* de los Hausa del Ciad, también éste obtenido del millo y también dotado de una cuerquita con la que quien toca, modula los sonidos producidos.³

² Este sistema de tensión de la piel del tambor, que Bernard Ankermann ("Die afrikanischen Musikinstrumente", *Ethnologisches Notizblatt*, 1901, 3:1-134) define *keilringspannung*, Hornbostel *wedge-bracing* y Sachs *spannkeile*, aparece entre los Ekoi del Camerun y entre los Bakundu y Ogowé en Gabon.

³ Corrobora la tesis del origen africano del instrumento, el hecho que el millo (*Panicum miliaceum*) es un gramínea originaria de Asia, que se difundió después en África y en Europa, y sólo sucesivamente,

La marimba de napa

Un instrumento difundido en las sabanas de la Colombia septentrional y del que existen hoy en día poquísimos ejemplares es el arco musical (*marimba de napa*), un instrumento en extinción, que tradicionalmente hacía parte de un conjunto que comprendía dos pequeños tambores (*caja y quitambre*), y cuyo repertorio consiste en dos formas musicales: el *fandango* y la *puya indígena*.

El arco musical, y específicamente el *arco de boca*, es un cordófono difundido en casi toda el África subsahariana: de echo, se encuentra en una vasta área que comprende el África occidental, el África central y el África austral.

En Colombia, entre los sabaneros de la costa atlántica, es denominado *marimba de napa* o simplemente *marimba*, y está formado por una cuerda (la *napa*), que es la vena central de una gran hoja de *iraca* (*Carludovica palmata*), extendida en las extremidades de un bastón de *guayabo* arqueado, de aproximadamente un metro. El tocador golpea la cuerda con una varita, mientras que con la otra modula los sonidos haciendo pasar una maderita (un ramito de guayabo) sobre la cuerda de manera que modifique la altura del sonido. La caja de resonancia está constituida por las cavidades orales de quien toca.

En América Latina el arco musical está bastante difundido y es denominado con términos africanos que revelan su ascendencia congo-angolana (bantú), como precisamente la *marimba* o *marimba de napa* colombiana, pero también el *berimbau* (noreste del Brasile), *caramba* (El Salvador, Honduras y Guatemala), *güijompo* (El Salvador), *zambumbia* (Honduras), *lunku* (Miskitos dell'Honduras), *rucumbo* (Perù e Brasile), *gayumba* (Rep. Dominicana), *banjao* o *banje* (Puerto Rico), *tumbandera* o *tingotalango* (Cuba), *urucungo* o *uricungo* (Uruguay y sur del Brasil), *gualambu* (Guaraní del Paraguay), *quijongo* (Costa Rica y Nicaragua).⁴

La marímbula

La marímbula es un lameláfono que se origina en el lameláfono o piano “pulgar” africano denominado por los pueblos bantú *sanza*, *mbira*, *likembe*, *kalimba*, etc.

con la llegada de los europeos a América, lo que excluye el uso de la flauta de millo en la época precolombina.

⁴ Aunque algunos sostienen que sea el único cordófono utilizado por las poblaciones amerindias desde la época precolombina, no hay elementos que puedan comprobar esta posición. Mas bien, el arco de boca usado por algunas poblaciones indígenas parece el resultado de un proceso de apropiación por las vecinas comunidades afroamericanas.

El término es de origen bantú y designa un instrumento constituido por una caja de madera, que sirve de caja de resonancia, al que se le aplican unas láminas metálicas: estas claves se pulsán con los dedos por el tocador que está sentado encima. Si bien la *marímbula* puede llegar a tener hasta siete láminas, en general se tocan las tres que producen las notas de tónica, subdominante y dominante (Orovio 1981:237).

Este mismo instrumento aparece en una ilustración del *Gabinetto Armonico* de Filippo Bonanni (1722) con el nombre de “marimba de Cafri”.⁵ La diferencia entre la *mbira* o *sanza* africana y la *marímbula* afro-latinoamericana reside no sólo en las dimensiones sino también en su función. La *mbira* es un instrumento usado para acompañar el canto o sino, como en el campo específico de los Shona de Zimbabwe, se toca en ensamble y cumple funciones rituales de carácter religioso. La *marímbula*, en cambio, nunca se toca sola, siempre hace parte de un orgánico instrumental más amplio, donde cumple la función de bajo. Asimismo el sistema de entonación es diferente, porque la *marímbula* adopta un sistema de claves armónico-tonal para poder integrarse en el conjunto de són.

Esteban Montejo, el esclavo cimarrón afrocubano cuya historia recuerda Miguel Barnet (ed. or. 1966), afirma:

Yo conocía un instrumento que se llamaba *marímbula* y era pequeño. Lo hacían con unas varillas de sombrilla y tenía un sonido profundo como el tambor. El sonido salía de una cavidad; esta *marímbula* acompañaban a los tambores de los congos y tal vez los franceses. Las *marímbulas* se tocaban en pocas ocasiones. A mucha gente, sobretodo los campesinos, no les gustaban porque decían que eran voces del otro mundo (1998:33).

El lameláfono de pulgar está difundido en el área caribeña (cfr. Thompson 1975-76), donde toma el nombre de *marímbula* (Cuba, Puerto Rico, Colombia, Haití, etcétera), *marimba* (Rep. Dominicana y Haití) y *marimbol* (Messico).⁶ En New Orleans era conocida a finales de siglo XIX como *marimba brett*.

La presencia de la *marímbula* en el área caribeña es debida principalmente a la gran difusión de los sextetos y septetos cubanos en los años Treinta y Cuarenta. El Sexteto Habanero, el más famoso del género del són, hacía sus performances en toda el área caribeña. En el litoral atlántico colombiano surgieron alrededor de los años

⁵ ‘Cafri’ es el término con el que los ingleses llamaban los Xhosa (Sudafrica).

⁶ Jas Reuter, autore de *Los Instrumentos Musicales en México*, señala la presenza di questo strumento in Messico con il nome di *marimbol*: “Nello Yucatàn ancora si trova il marimbol, cassone con un’apertura alla quale sono fissate lamelle intonate e che si premono con le dita. Di origine africana, è più probabile che ci sia pervenuto via Cuba” (p.53).

Cuarenta muchas imitaciones del sexteto cubano, gracias a la difusión de su música a través de la emisora radiofónica de Barranquilla. De éstas, la única que sobrevivió fue el Sexteto Tabalá⁷ de Palenque, compuesto por *marímbula*, *timba* (tambor similar a la *tumbadora* o *conga* cubana), *bongó*, *claves*, *maracas*. Su repertorio está compuesto por unas cincuenta piezas originales, pertenecientes al género llamado *són* o *sexteto*.

⁷ Según algunos miembros del sexteto que entrevisté, “*Tabalá*”, en el dialecto creolo palenquero, significaría ‘tambores di guerra’. Lo que sí es cierto es que la palabra tiene la raíz etimológica ‘TBL’ que en árabe (y en las lenguas africanas sahelianas arabizadas) significa ‘tambor’.

II Música del Pacífico

Los orgánicos instrumentales y/o vocales más difundidos son la *chirimía* chochoana de la zona costera septentrional y la *marimba* de la zona litoránea meridional. En el norte se utilizan los instrumentos de bandas de clara derivación europea (instrumentos de viento y de percusión) mientras que en el sur se usan aún instrumentos de origen africano como el xilófono *marimba*, los tambores *cununos* y los sonajeros *guasás*. Allí, los instrumentos musicales pueden tener especiales poderes sobrenaturales: por las creencias populares, la *marimba* (xilófono) tiene el poder de evocar espíritus silvestres y marinos (duendes y sirenas), mientras que el *bombo* (tambor de doble parche) puede alejar el espectro del Tunda, espíritu maléfico que merodea la selva asustando a los niños que han sido dejado a solas.

Etno-organología

La marimba de chonta

En la parte centro-meridional del litoral pacífico de Colombia (Valle del Cauca, Cauca y Nariño), y en el norte de Ecuador (provincia de Esmeraldas) se practican, durante las festividades, los *bailes de marimba*, danzas populares acompañadas por la *marimba*.⁸

La *marimba de chonta* es un xilófono constituido por una serie de tubos de caña del bambù *guadua*, llegan hasta 24 en orden ascendente, abiertos en la extremidad superior y cerrados naturalmente en la inferior (largo: 20-80 cm; diámetro: 8-12 cm), ubicados debajo de un número igual de teclas de palma *chonta*, que son golpeados por los *tacos*, mazas con una cabeza de caucho. Generalmente la *marimba* está colgada del techo con cuerdas, por esto se denomina también “marimba de colgar”, de no ser así, se posiciona sobre un caballete (*patas*). Las teclas están dispuestas en grupos de a cuatro separadas por una cuerda vegetal de *cabuyas* (llamada *pasador*). Comenzando desde la parte alta del teclado, de la más pequeña a la más grande, los grupos de cuatro teclas se denominan alternativamente *tablas duras* y *tablas blandas*. En un grupo de ocho, de la *dura* alta a la *blanda* más baja hay una distancia de una octava articulada en una escala eptatónica con siete tonos cuya entonación no corresponde con el sistema diatónico. El instrumento es tocado por dos ejecutantes: el *tiplero* y el *bordonero*.

La *marimba* está señalada en Colombia desde el siglo XVIII; el cronista frayle Juan de Santa Gertrudis, en su obra *Maravillas de la Naturaleza* (1760) hace la descripción de dicho xilófono en las

⁸ ‘Marimba’ es el termino que indica al mismo tiempo el xilofono y la formacion instrumental que lo incluye.

cercanías de Tumaco y Barbacoa donde se usaba para acompañar una danza en honor de la Virgen:

«Allá tienen para sus funciones un instrumento que llaman *marimba*. Este se compone de cañutos de guadua colgados en línea, y tajados de mayor a menor, y con la misma proporción en lo largo. Estos se atraviesan de un volantín cerca de la boca y sobre todas las bocas hay una tablita delgada que casi las cubre a todas, medio dedo levantada de su boca. Con unas masas de caucho, a modo de las masas de un tambor, se pica sobre esta tablita y cada cual a su picada da un ronquido, según su estatura, como los cañutos de un órgano. Es un ronquido soave, y se oye de más de sonido media lengua lejos. Y en sabiéndolo tocar remudando en proporción y compás, el de los cañutos compone un órgano imperfecto pero suave, porque no tiene sino veinticinco cañutos» (cit. in Davidson II 1970:348-9)

La *marimba* es indudablemente un instrumento de origen africano: las características organológicas, las técnicas constructivas y el sistema de entonación, además de las relativas prácticas musicales (uso de polimetría/poliritmia, ejecución a cuatro manos, etc.) nos conducen directamente a su lugar de origen: el África sub-sahariana. A este punto, es insostenible la hipótesis de un origen autóctono del instrumento (Abadía 1983), fundada sobre el hecho que el mismo instrumento aparezca entre algunas comunidades indígenas ecuatorianas: Cayapas o Cachi de la provincia de Esmeraldas y Colorados o Tsatchilas de la provincia de Pichincha (Izikowitz 1935; Aretz 1977); esta presencia, en cambio, debe considerarse la consecuencia de un proceso de adquisición de los vecinos afroecuatorianos (Izikowitz 1935, De Giorgi 1977). También los indígenas Kwaiker che viven en las cercanías de Ricaurte y Altaquer (Nariño), en la frontera con Ecuador, han adoptado instrumentos de origen africano de los vecinos afrocolombianos, entre los que encontramos el *bombo* y la *marimba*, incorporándolos en su vida religiosa, en el ámbito de los *Chutù* o *Chután*, ritos terapéuticos que tienen la función de alejar las enfermedades (Velásquez 1976:49). A.M. Jones (1966) ha analizado el sistema de entonación de un xilófono de los Kwaiker llegando a la conclusión que se trata de un instrumento entonado según una escala equi-eptatónica (siete tonos arqueado equidistantes), una característica común a gran parte de los xilófonos africanos.

El nombre mismo del instrumento nos conduce a sus orígenes. El *Diccionario Portugués-Kimbundu* de José Pereira do Nascimento (1907) define la palabra *marimba* como perteneciente a la lengua kimbundo con el significado de xilófono (Del Castillo 1982:238). El término *marimba* es utilizado actualmente en Tanzania y en la isla de Zanzibar para indicar el xilófono, y *madimba* es el término que indica el xilófono en la lengua lingala del Congo. El etnomusicólogo Gerhard Kubik (1980) se refiere al hecho que el término *marimba* es polisémico, puesto que en América Latina indica diferentes tipologías

de instrumentos musicales de origen africano, pero con una característica común: la posibilidad de emitir una pluralidad de sonidos:

Marimba. In parts of eastern and southern Africa, one of the many linguistically related names that denote various types of xylophone or lamellophone. In Latin America the term is mostly used for the calabash-resonated xylophone introduced from Africa, but in 19th-century Brasil it also applied to calabash-resonated lamellophones of African origin, and in Colombia it is used generically to denote any melodic instruments other than aerophones (see List) [...]. In some Bantú dialects the term 'rimba' or 'limba' (for example, among the Mang'anja and Lomwe of Malawi and Mozambique) means a single-note xylophono. *Rimba* (or *limba*) generally suggests a 'flattish object sticking out' (Nurse p.35) such as a note or key of either a xylophone or a lamellophone. 'Marimba' (or 'malimba') is derived from the addition of the Bantú cumulative prefix *ma* to the stem *rimba* (or *limba*, *r* and *l* being the same phoneme In many Bantú languages). 'Marimba' is therefore, the full instrument, consisting of many *rimba* (notes) (Kubik 1980:681-2).

Como acabamos de ver, en la organología afrocolombiana aparece a menudo la palabra bantú *marimba* para indicar tres instrumentos musicales diferentes, un xilófono, un cordófono y un llemelófono, todos estos instrumentos, diferentes en su tipología, tienen una cosa en común: la pluralidad de sonidos, la capacidad de emitir varios sonidos en sucesión o simultáneamente:

1) *Marimba de chonta* (o simplemente *marimba*) es el xilófono constituido por varias teclas de palma de chonta con resonadores de caña de bambú guadua, tocado por dos ejecutantes con mazas y difundido en el franja del litoral pacífico entre Colombia y Ecuador.

2) *Marimba de napa* (o simplemente *marimba*) es el arco musical, difundido en la sabana de la costa atlántica, conformado por un bastón arqueado sobre el que se tiende ua cuerda que se golpea con una varita y que tiene por caja de resonancia la cavidad oral del ejecutor.

3) *Marimbula* es el lameláfono costituido por una cajita de madera a la que se han aplicado, en proximidad de un hueco ubicado en la parte frontal, unas láminas metálicas que son pulgadas por el ejecutante.

El monje capuchino Giovanni Antonio Cavazzi en su *Istorica Descrizione de' tre regni Congo, Matamba, et Angola* (Bologna, 1687) describe una *marimba* del Congo y Merolla da Sorrento, monje capuchino misionario que llegó a Luanda en el 1682, en la *Breve e succinta relatione del viaggio nel regno del Congo* (Napoli, 1692), ilustra un xilófono con resonancia de calabazas del reino del Congo, en el norte de Angola, llamado *marimba*.

Dualidad sexual en los instrumentos musicales y diferenciación entre los roles masculinos y femeninos en la práctica musical

En la organología afrocolombiana encontramos la presencia de tambores de origen africano (sobretudo en cuanto a las técnicas constructivas y ejecutivas), a las que se les atribuye una dualidad sexual relacionada a las dimensiones y a la función desempeñada en el contexto musical.

La distinción entre *macho* y *hembra*, que se encuentra tanto en la cultura africana como en la amerindia, determina la atribución a instrumentos del mismo tipo y forma pero de dimensiones y por lo tanto de registro diferentes, de una de las dos funciones: mantener una base reiterada invariada o improvisar sobre ésta: de este modo “trama” (variación-improvisación) y “urdido” (base reiterada) se entrecruzan formando un complejo tejido rítmico.

Desde el punto de vista socio-antropológico, otra costante en la cultura musical afrocolombiana difundida en los dos litorales es la diferenciación de los papeles masculino y femenino entre los músicos con respecto a la práctica instrumental. Del mismo modo que sucede generalmente en el África sub-sahariana, en Colombia tocar el tambor (*tambor alegre, llamador, cununo, bombo, ecc.*) es prerrogativa solamente masculina; también las flautas (*gaitas, millo, ecc.*) le corresponden solamente a los hombres, mientras que a las mujeres se les permite tocar sonajeros (*guache, guasá*). Esta costumbre es vigente también en las comunidades indígenas (por ejemplo entre los Kuna tocar la flauta es prerrogativa masculina mientras que a las mujeres les corresponden las maracas)

Conclusiones

A causa de la extremada heterogeneidad étnica de los esclavos, provenientes de lugares diferentes y en ciclos distantes en el tiempo, ni en Colombia ni en el resto del continente americano, se instalaron de nuevo *in toto* sociedades africanas con una lengua, una cultura, un sistema de creencias y tradiciones comunes. En ningún caso se puede hablar de la existencia de rasgos culturales “puramente africanos” -por otra parte, cada cultura es dinámica y nunca estática (Bastide [1967] 1970)- hablamos más bien de apropiación, reinterpretación y sincretismo de elementos africanos, españoles e indígenas como consecuencia del progresivo mestizaje biológico y cultural.

Las dinámicas históricas han llevado posteriormente al proceso de adaptación al nuevo ambiente (natural y cultura) y a la progresiva disolución de la etnias a través de mezclas interraciales (matrimonios mixtos) a una nueva cultura, la afrocolombiana, que ha vivido en equilibrio precario entre la conservación del pasado – a través de las nuevas formas asociativas y rituales, las agrupaciones en naciones, cimarronaje, etc. – y los estímulos que incrementarn los cambios innovadores. Las poblaciones negras han logrado expandirse y encontrar una guía en la nueva realidad gracias a las continuas relexiones y acomodos de su bagaje cultural a través de un intenso proceso dialéctico de resistencia-aceptación.

Las “supervivencias africanas” son evidentes en múltiples aspectos de la cultura afrocolombiana: el folklore, las prácticas devocionales, la medicina tradicional, la artesanía, la gastronomía, la arquitectura, la magia, los mitos y las leyendas, la expresión lingüística y gestual, la organización social y la vida económica. En la búsqueda de “africanismos” es necesario que adoptemos, en cuanto nos sea posible, una visión diacrónica. El África de nuestros días es asaz diferente del África del que fueron arrancados los esclavos que generaron la población negra en América. El dominio colonial ha cambiado profundamente o incluso transtornado muchas de sus características culturales. Podemos sin embargo afirmar que un atento análisis de las formas y de los comportamientos musicales - además de una serie de elementos lingüísticos y de manifestaciones simbólicas- revela que en el complejo sistema socio-cultural afrocolombiano prevalecen rasgos culturales bantú, ya sea congo-angolano –con particular referencia a la etnia Kongo (pl. Bakongo) de lengua kikongo y Mbundu de lengua kimbundu y umbundu (De

Granda 1971, Del Castillo 1982)– ya sea camerunenses y específicamente los Efik y Efor, conoidos como Carabalí.

A pesar del insidioso proceso di modernización y achatamiento cultural causado por los medios de comunicación de masa, los afrocolombianos logran mantener, aún hoy, viva su música convertida en símbolo de su identidad étnico-cultural. La música, de hecho es el elemento fundamental de la cultura afrocolombiana que permea todas las manifestaciones de la vida social y religiosa.

“Porque en todos los corazones palpitan los latidos de una común humanidad milenaria, en cada piel humana hay un tambor que vibra”, Fernando Ortiz, musicólogo

BIBLIOGRAFÍA

- ABADIA MORALES, Guillermo.
1983 *Compendio general de folklore colombiano*. Biblioteca Banco Popular, Bogotá.
- ARECCHI, Alberto
1992 *Popoli d'Africa*, EMI, Bologna.
- ARETZ, Isabel.
1977 *América Latina en su música*, Unesco, Siglo XXI, México.
- BARNET, Miguel.
1998 *Autobiografia di uno schiavo*, Einaudi, Torino (ed. or. 1966).
- BASTIDE, Roger.
1970 *Le Americhe Nere*, Firenze, Sansoni (ed.or. 1967).
- BIAYA, T.K.
1993 "Cyombela, the Luba Drummer within an Urban Milieu" in *Drums. The Heartbeat of Africa*, ed. By Esther A. Dagan, Galerie Amrad African Art Publications, Montreal, pp.204-5.
- BONANNI, Filippo
1722 *Gabinetto Armonico*, pubb. con il titolo *Antique Musical Instruments and Their Players*, Dover Publication, New York, 1964.
- CASTAÑEDA, Israel Moliner
1976 "Matanzas: los bailes congos", in *Revolucion y Cultura*, Cuba, Oct., pp.54-65.
- CAVAZZI DA MONTECUCCOLO, Giovanni Antonio
1687 *Istorica Descrizione de' tre regni Congo, Matamba, et Angola*, Bologna.
- DAVIDSON, Harry.
1970 *Diccionario Folklórico de Colombia: músicas, instrumentos y danzas*, Banco de la República, Bogotá, (3 voll).
- DE GIORGI, Luis.
1977 *La marimba*, Comisión Provincial de Turismo de Esmeraldas, Ecuador.
- DE GRANDA, Germán.
1970 "Cimarronismos, palenques y hablas 'criollas' en Hispanoamerica", *Thesaurus*, XXV, Sept.-Dic., n. 3, pp. 448-469.
1971 "Sobre la procedencia africana del habla 'criolla' de San Basilio de Palenque (Departamento de Bolívar, Colombia), *Thesaurus*, XXVI, Enero-Abril, n.1, pp. 84-94.
- DEIVE, Carlos Esteban.

- 1974 "Glosario de afronegrismos en la toponimia y español hablado de Santo Domingo", in *Boletín del Museo del Hombre Dominicano*, n.5, pp.17-42.
- DEL CASTILLO MATHIEU, Nicolás.
- 1982 *Esclavos negros en Cartagena y sus aportes léxicos*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá.
- ESCALANTE, Aquiles.
- 1954 "Notas sobre Palenque de San Basilio", *Divulgaciones etnológicas*, vol.III, Universidad del Atlántico, Barranquilla.
- 1979 *El Palenque de San Basilio*, Mejoras, Barranquilla, 2°ed. (ed. or. 1954).
- FALS BORDA, Orlando.
- 1980 *Historia doble de la costa. Mompox y Loba*, Carlos Valencia Editores, Bogotá.
- GREENBERG, Joseph.
- 1955 *African Linguistic Classification*, New Haven.
- IZIKOWITZ, Karl Gustav.
- 1935 *Musical and other Instruments of the South American Indians*. Wettergren & Kerber, Göteborg.
- JOHNSTON, Thomas
- 1974 "A Tsonga Initiation", in *African Arts* 7(4).
- JONES, A.M.
- 1966 "A Kwaike Indian Xylophone", *Ethnomusicology*, vol.X, n.1, p.43-47.
- KUBIK, Gerhard
- 1980 "Marimba" in *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, vol.XI, Macmillan, London, pp.681-2.
- LIST, George.
- 1994 *Música y Poesía en un pueblo colombiano*. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Bogotá, (título original: *Music and Poetry in a Colombian Village: A Tricultural Heritage*, Indiana University, Bloomington, 1983).
- MUKUNA, Kazadi wa
- 1979 *Contribuição Bantú na Música Brasileira*, Global Editora, São Paulo.
- OROVIO, Helio.
- 1981 *Diccionario de la música cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba.
- ORTIZ, Fernando.
- 1985 *Nuevo catauro de cubanismos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana.
- PEREIRA DO NASCIMENTO, José

- 1907 *Diccionario Portuguez-Kimbundu*, Typographia da Missão, Huilla, Angola.
- PEREZ FERNANDEZ, Rolando Antonio
- 1986 *La binarización de los ritmos ternarios en América Latina*, Ediciones Casa de las Américas, Rep. de Cuba, año 29 de la Revolución.
- REVERTE, Javier.
- 2000 *Vagabondo in Africa*, Mondadori, Milano (ed. or. 1998).
- RODRIGUEZ DE MONTES, María Luisa.
- 1982-83 *Atlas Linguístico-Etnográfico de Colombia (ALEC)*. Vol. III: Familia. Ciclo de Vida. Instituciones. Vida religiosa. Festividades y distracciones. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá.
- THOMPSON, Donald
- 1975-76 "A New World Mbira: The Caribbean Marimbula", in *African Music Society Journal*, vol.5, n.4, pp.140-148.
- TOWLES, Joseph A.
- 1993 "Nkumbi Initiation: Ritual and Structure among the Mbo of Zaire", *Annales des Sciences Humaines*, vol.137, Tervuren, Belgium: Musée Royale de l'Afrique Centrale.
- VELASQUEZ, Ronny
- 1976 "Indígenas Kuayker", in *Cuatro Mil Años de Música en Ecuador*, INIDEF-HALLO, Caracas, pp.49-50.
- WADE, Peter.
- 1995 "Black Music and Cultural Syncretism in Colombia", in Darién J. Davis (ed.), *Slavery and Beyond. The African Impact on Latin America and the Caribbean*, Scholarly Resources, Wilmington.
- ZAPATA OLIVELLA, Manuel.
- 1962 "El tamborito y la mejorana", *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol.V, n.11.