

Los hilos de la memoria.

Buscando el origen de la *cumbia* en el país de los Carabalies.

Leonardo D'Amico
Yunnan University, China
Conservatorio de Mantua, Italia

Introducción: El origen etno-lingüístico de los Afrodescendientes en Colombia

Las poblaciones afrocolombianas¹ están conformadas por los descendientes, a través de múltiples generaciones y dinámicas de mestizaje, de los africanos traídos a América en calidad de esclavos a partir de finales del siglo XV, en el comienzo de la época de conquista y colonización de América por parte del imperio español. La llegada de Africanos esclavizados comienza a finales del siglo XVI, y continúa con fluctuaciones importantes hasta comienzos del siglo XIX. En el actual territorio colombiano, la ciudad de Cartagena de Indias en el litoral caribe se constituyó como el principal puerto de entrada de esclavos africanos; desde allí se distribuían a las regiones de los litorales y fuera de las fronteras de Nueva Granada, hasta la abolición de la trata esclavista en el territorio de Nueva Granada en el 1851.²

El estudio historiográfico de David Pavy (1967) delinea tres áreas de procedencia de los esclavos africanos que desembarcaron en Cartagena: Senegambia, área central (Golfo de Biafra) y el área sureña (la costa congo-angoleña).

The slaves that entered the Colombian area were a heterogeneous lot, but the variety was largely restricted to these three geographical areas. Some valid generalizations can be made about the culture of these groups. Linguistically, all of the tribes were members of the Niger-Congo family of Congo-Kordofanian. In the Senegambia area, the Wolof, Fulani, Biáfara, Fulupos, Balanta, Banum, Nalu, Temen and Baga were grouped into the Atlantic sub-family, while Mandingo, Bambara, Zozo and Yalongo were members of the Mande sub-family. All of the mayor groups of the central area belonged to the Kwa sub-family, while the Southern Bantu were Benue-Congo speakers. Ethnographically, the groups which contributed to the Colombian slave population were diverse. They ranged from the dispersed family compounds of Senegal to the urban concentrations of the central area. Political complexity of the groups was varied, but beneath this heterogeneous surface lay basic cultural similarities (Pavy 1967:57).

Los estudios etnolingüísticos de Nicolás del Castillo (1982), evidencian la extrema heterogeneidad étnica y cultural de la población africana que desembarcó en el puerto de Cartagena de Indias en la época colonial. Del Castillo, 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) de la región de Senegambia (Senegal y Gambia); en el segundo período (1580-1640) - en coincidencia con la fusión de las

¹ Los términos afrocolombiano y afrodescendiente son equivalentes y denotan doble pertenencia tanto a las raíces negro-africanas (“afro”) como a la pertenencia a la nación colombiana.

² Entre los principales académicos estudiosos de la trata esclavista y de la presencia africana en Colombia, encontramos a Rojas Gómez (1922), Posada (1933), Arboleda (1952; 1986), Escalante (1954a; 1954b; 1964), Price (1954), Reichel-Dolmatoff (1954), Smith (1966), Pavy (1967), Palacios Preciado (1973), Fals Borda (1980), Del Castillo (1982), Jaramillo Uribe (1986), Friedemann y Arocha (1986). También constituyen importante aportes para los estudios historiográficos y socio-demográficos afrocolombianos la recopilación editada por Claudia Mosquera, Mauricio Pardo y Odile Hoffmann (2002), y los ensayos editados por Axel Alejandro Rojas Martínez (2004).

coronas de España y Portugal bajo Felipe II- los Africanos provenientes de Congo y de Angola de lengua kikongo y kimbundu; en el tercer período (1640-1703) y en el cuarto período (1703-1740) los Arará (Ewe-Fon del ex-Dahomey) de lengua ewe y los Mina (Akan) de lengua twi, mientras que en el quinto período (1740-1811) prevalecen los Carabalí (Efik e Igbo) del Golfo de Biafra.

La existencia en la época colonial en Cartagena de congregaciones étnicas llamadas *cabildos*, cada una de las cuales llevaba un nombre de acuerdo con su origen geocultural - *Congo, Mandinga, Carabalí, Mina, Arará* (Escalante 1954a) – podrían constituir importantes factores para reconstruir la trayectoria originaria de los Afrodescendientes. Aunque Roger Bastide observa que «se trata sin embargo de informaciones poco exhaustivas en cuanto a que los apelativos y denominaciones son demasiado genéricos para que la etnología pueda sacarle partido: “Congo”, por ejemplo, designaba un área extensa 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 Elmina (São Jorge da Mina) en la Costa de Oro (actual Ghana) sin ninguna distinción entre Ashanti, Fon o Yoruba» (Bastide 1970:38-39). Los *cabildos* de nación fueron permitidos por las autoridades coloniales para expresar su devoción a través de la música y la danza con un carnaval celebrado durante la celebración de la Virgen de la Candelaria, en el Cerro de la Popa (cerca de Cartagena).

Hoy en día, en el Carnaval de Barranquilla, se pueden encontrar rasgos de los antiguos *cabildos* coloniales. La comparsa del *Congo Grande* constituye una reminiscencia del *cabildo Congo*, que existió en Cartagena hasta el final del siglo XX. El desfile callejero de los *congos* afrocolombianos recuerda las suntuosas ceremonias del Reino de Kongo con el cortejo que acompañaba la elección del soberano (*manikongo*), de las que quedan huellas también en otras representaciones afroamericanas como la *congada* cubana, panameña y brasileña y el *candombe* uruguayo.

Las máscaras de madera zoomorfas de los Congos, que se convirtieron en iconos del Carnaval, son probablemente una reminiscencia de clanes totémicos africanos; muchos grupos étnicos africanos, de hecho, consideran que su linaje se remonta a un animal mítico, considerado el ancestro totémico. La antropóloga Nina de Friedemann (1985) ha observado una similitud sorprendente entre las máscaras zoomorfas de los Bidyogo (Bijagos, en portugués) población del Archipelago Bissagos en Guinea Bissau y la máscara de la *comparsa* del Torito Grande en el Carnaval de Barranquilla.



Máscara de la comparsa del *torito* en el Carnaval de Barranquilla (Colombia).



Máscara de los Bijagos (Guinea Bissau).

Durante el período colonial, entre los siglos XVI y XVIII, se originaron en las “sabanas” de la Costa Caribe colombiana muchos *palenques*, aldeas formadas por esclavos fugitivos (*cimarrones*). En la *Historia doble de la costa: Mompox y Loba*, el historiador colombiano Orlando Fals Borda escribe que en la provincia de Cartagena, entre el 1599 y el 1788, se formaron al menos 33 pueblos neo-africanos, de los cuales 21 palenques se localizaron en dos grandes núcleos: el del Canal del Dique, que incluía los palenques de Matuna (1600), San Basilio (1621) y Matuderé (no se sabe la fecha de su fundación), y el núcleo de la parte baja del río Cauca (Fals Borda 1980).

Palenque de San Basilio es una comunidad de origen africano formada por los descendientes de los *cimarrones* que en 1608, guiados por el héroe africano Benkos Bioho, obtuvieron la libertad rebelándose y huyendo a la sabana donde constituyeron un *palenque*. El nombre del legendario Bioho o Bioko, cabecilla de los rebeldes que fundaron el pueblo, puede darnos algunas indicaciones acerca de su origen. El término *bioho* era usado en el siglo XVI para designar los Bidyogo/Bijagos de Guinea Bissau mencionados antes (Friedemann, Arocha 1986; Wheat 2016), mientras el nombre *bioko* podría referirse a la isla de Bioko (en la época colonial española conocida como Fernando Poo), en Guinea Ecuatorial, situada a 30 km de las costas de Camerún.

La política económica colonial y las vicisitudes históricas han determinado la localización actual de la población afrocolombiana en Colombia. Como fuerza de trabajo en las zonas mineras y de hacienda ganadera principalmente, la población esclava se concentró en las regiones donde se desarrollaba este tipo de actividades económicas, por lo cual se han podido identificar sitios de asentamiento histórico, donde se fueron construyendo las estructuras familiares y culturales de los Afrodescendientes.

Las dinámicas históricas han llevado los Africanos a un proceso de adaptación al nuevo contexto socio-cultural americano y a la progresiva disolución de la etnias a través de mezclas interraciales 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 incrementaron el mestizaje biológico y cultural, y los cambios innovadores. Las poblaciones negras han logrado expandirse y encontrar una guía en la nueva realidad gracias a las continuas relexiones y acomodados de su bagaje cultural a través de un intenso proceso dialéctico de resistencia-aceptación.

La población afrocolombiana está difundida hoy en el litoral pacífico, en el litoral caribe y en los valles interandinos de los ríos Cauca y Magdalena. En estos asentamientos se constituyeron sociedades con grados diversos de mestizaje e integración: mientras en la región Pacífica colombiana el mestizaje fue reducido, en la Costa Caribe este proceso se ha venido produciendo desde los mismos siglos XVII y XVIII. La Constitución de 1991 – que afirma que “el Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación colombiana (artículo 7)” – ha ofrecido un modelo multicultural de orden social, y la Ley 70 de 1993, otorgó el reconocimiento como grupo étnico a la población afrocolombiana, al igual que las poblaciones indígenas amerindias, designada con el término *comunidades negras*. Según el Censo 2005, el

10,5% de la población residente en Colombia (4.300.000) se auto reconoce como Negro, mulato, afrocolombiano o afrodescendiente.³

A pesar de la extremada heterogeneidad étnica de los esclavos, provenientes de lugares diferentes y en ciclos distantes en el tiempo, se pueden individualizar algunos elementos de continuidad entre África y Colombia. La etno-organología nos puede dar algunas indicaciones sobre el supuesto origen etnocultural de los Afrodescendientes en Colombia. Los instrumentos musicales, de hecho, son representaciones de la cultura material que constituyen huellas que nos permiten reconstruir los hilos de la memoria.

1. La *marimba*

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), las comunidades de Afrodescendientes, practican durante las festividades sociales o religiosas los *bailes de marimba*, danzas acompañadas por la *marimba*. ‘Marimba’ es el termino que indica al mismo tiempo el xilofono y la formación instrumental que lo incluye al lado de otros instrumentos de origen africano como los tambores *cununos* (tocados por los hombres) y los sonajeros *guasás* (tocados por las mujeres del coro).



Marimba de chonta (Colombia).

La *marimba de chonta* es un xilófono constituido por una serie de tubos de caña de bambú *guadua*, de 18 a 24 en orden ascendente, abiertos en la extremidad superior y cerrados naturalmente en la inferior, ubicados debajo de un número igual de láminas de madera de palma *chonta*, que son golpeados por los *tacos*, mazas con cabeza de caucho. Las placas están dispuestas en grupos de cuatro separadas por una cuerda vegetal de *cabuyas* (llamada *pasador*). Comenzando desde la parte alta, de la más pequeña a la más grande, los grupos de cuatro placas se denominan alternativamente *tablas duras* y *tablas blandas*. En un grupo de ocho, de la *dura* más 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 la afinación temperada diatónica (tono y semitono). La entonación es muy variada según el constructor, pero tendencialmente es equi-heptatónica (con intervalos alrededor de 160/170 cents).⁴ El instrumento es tocado por dos instrumentistas: el *bordonero* o *marimbero*, para el registro grave, y otro para el registro agudo, llamado el *tiplero* o *requintero*.⁵

La *marimba* es indudablemente un instrumento de origen africano: las características organológicas, las técnicas constructivas y el sistema de entonación, además de las relativas

³ https://www.dane.gov.co/files/censo2005/PERFIL_PDF_CG2005/00000T7T000.PDF y http://enciclopediaafrocolombiana.bligoo.com.co/media/users/8/439187/files/59436/POBLACI_N_AFROCOLOMBIANA.pdf (ultima consulta 12/11/2016).

⁴ Un buen número de xilófonos africanas son iso-heptatónicas: dividen la octava en siete partes iguales -no por tonos y semitonos- y cada intervalo tiene un valor aproximado de 171 cents.

⁵ En el 2010 las músicas y bailes de marimba fueron nombrados por el Unesco ‘Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad’.

prácticas musicales, nos conducen directamente a su lugar de origen: África central.⁶ El mismo nombre del instrumento es indicativo. El *Diccionario Portugués-Kimbundu* de José Pereira do Nascimento (1907) define la palabra *marimba* como perteneciente a la lengua kimbundu con el significado de xilófono (Del Castillo 1982) y *madimba* es el termino que indica el xilofono en la lengua lingala de Congo. El término *marimba* es utilizado actualmente entre los Shangana-Ndau de Mozambique para indicar el xilofono con calabazas y entre los Zaramo de Tanzania para indicar el xilófono con cajas resonantes. Los Salampasu de Kasai (R.D. Congo) llaman *madimba* a un xilofono con resonadores de bambú muy similar a la *marimba* colombiana.



Giovanni Antonio Cavazzi (1621-1680), *Istorica Descrizione de tre Regni Congo, Matamba, et Angola* (Bologna, 1687)

El monje capuchino Giovanni Antonio Cavazzi en su *Istorica Descrizione de' tre regni Congo, Matamba, et Angola* (Bologna, 1687) describe una *marimba* de Congo y Merolla da Sorrento, monje capuchino misionero 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 de Congo, en el norte de Angola, llamado *marimba*.

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' (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).

De hecho, en la organología afrocolombiana aparece a menudo la palabra bantú *marimba* para indicar tres instrumentos musicales diferentes: un xilófono, un cordófono y un lameláfono. Todos estos instrumentos, diferentes en su tipología, tienen una característica en común: la pluralidad de sonidos, la capacidad de emitir varios sonidos en sucesión o simultáneamente:

- 1) *Marimba de chonta*, xilófono constituido por varias placas de palma de chonta con resonadores de caña de bambú *guadua*, y difundido en la franja del litoral pacífico entre Colombia y Ecuador.

⁶ Es insostenible la hipótesis de un origen autóctono del instrumento (Abadía 1983), fundada sobre el hecho de 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 que 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 cuales 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). A.M. Jones (1966) ha analizado el sistema de entonación de un xilófono de los Kwaiker del departamento de Nariño (Colombia), llegando a la conclusión que se trata de un instrumento entonado según una escala equi-epitónica (siete tonos equidistantes), una característica común a la gran mayoría de los xilófonos africanos.

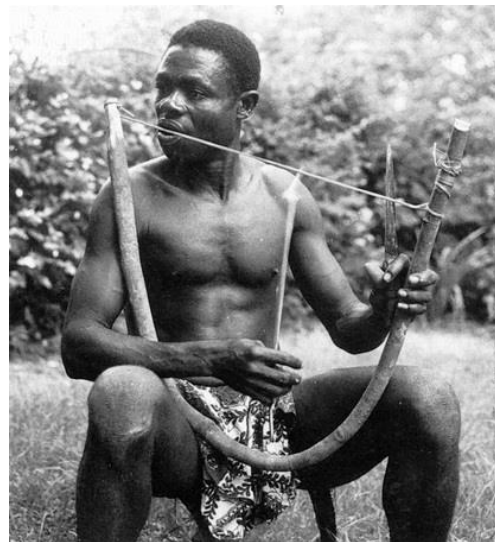
- 2) *Marimba de napa*, arco musical, difundido en la sabana de la costa atlántica, conformado por un bastón arqueado sobre el que se tiende una cuerda que se golpea con una varita y en la cual la cavidad oral del músico sirve como caja de resonancia.
- 3) *Marímbula*, lameláfono costuido por una caja de madera a la que se le han aplicado, cerca de un orificio circular ubicado en la parte frontal, unas láminas metálicas que son pulsadas por el músico.

2. La marimba de napa

Un instrumento difundido en las sabanas de la costa atlántica colombiana, y del que existen hoy en día poquísimos ejemplares, es el arco musical,⁷ llamado *marimba de napa*. El arco musical, y específicamente el arco de boca, es un cordófono que se encuentra en una extensa área del África subsahariana y es tocado por poblaciones pigmeas, khoisanides y bantues (D'Amico, Kaye 2004).



marimba de napa (Colombia).



mbela (Republica Centroafricana).

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 1 metro. El tocador golpea la cuerda con una varita, mientras que con la otra mano modula los sonidos haciendo pasar una maderita (un ramito de guayabo)

⁷ En América Latina el arco musical está bastante difundido y es denominado con términos africanos que revelan su ascendencia bantu congo-angolana, como precisamente la *marimba de napa* colombiana, pero también el *berimbau* (noreste de Brasil), *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 de Brasil), *gualambu* (Guaraní de Paraguay), *quijongo* (Costa Rica y Nicaragua).

sobre la cuerda de manera que se modifica la altura del sonido. La caja de resonancia está constituida por la boca, emitiendo dos sonidos (escala bitonal).⁸

List (1966) ofrece una detallada descripción de un arco de boca encontrado en Palenque de San Basilio. La *marimba de napa*, hoy prácticamente extinguida, tradicionalmente hacía parte de un conjunto que comprendía dos pequeños tambores (*caja y quitambre*), y cuyo repertorio consistía en dos formas musicales: el *fandango* y la *puya indígena*.

3. La *marímbula*

La *marímbula* es un lameláfono difundido en algunas comunidades de Afrodescendientes en toda América Latina (Thompson 1975/76) y tiene su origen en el “piano de pulgar” africano, denominado *sanza*, *mbira*, *likembe*, o *kalimba*, en el África central y meridional.⁹ 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



marimbula (Palenque, Colombia).

estas claves se pulsán con los dedos por el músico 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. En Cuba, la *marímbula*, formaba parte del conjunto de *són*, donde cumplía la función de bajo (Orovio 1981), antes de ser remplazado por el contrabajo. De la misma manera, en Palenque de San Basilio (Colombia), la *marímbula* conserva la misma función para interpretar el *són palenquero* (List 1968).

2. La *caña de millo* y la *gaita*

A pesar de su nombre, 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 travesero idioglótico (siendo un aerofono de lengüeta simple excavada en la propia caña) hecho por una caña de millo (*Panicum miliaceum*), carrizo (*Arundo donax*) o lata (*Bactris guineensis*). Es abierto en sus dos extremos y mide de unos 20 a 30 centímetros de longitud, con cuatro agujeros y una lengüeta vibrante; en la embocadura tiene una cuerdecilla que el músico tiene entre los dientes para modular el sonido y producir el efecto de vibración. La técnica de ejecución consiste alternativamente en la expulsión e inhalación de aire a través de la lengüeta y el sonido que se produce es agudo y nasal. Hay una extensa difusión de los conjuntos de caña de millo en muchas localidades de *la Costa*, pero según el estudio de Ochoa Escobar (2012), el epicentro del instrumento es el departamento del Atlántico:

⁸ Aunque algunos autores sostienen que la *marimba de napa* sea el único cordófono utilizado por las poblaciones amerindias desde la época precolombina, no hay elementos que puedan corroborar esta hipótesis. La ausencia de documentación historiográfica o iconográfica que represente este instrumento en la América precolombina, nos lleva a considerar el arco de boca usado por algunas poblaciones indígenas como el resultado de un proceso de apropiación por las vecinas comunidades afroamericanas.

⁹ El lameláfono de pulgar está difundido en el área caribeña (Thompson 1975/76), donde toma el nombre de *marímbula* (Cuba, Puerto Rico, Colombia, Haití, etcétera), *marimba* (Rep. Dominicana y Haití) y *marimbol* (México). En New Orleans era conocido a finales de siglo XIX como *marimba brett*. Para un estudio exhaustivo sobre el lamelafono en África y América Latina, véase Kubik (1999).

En solo este departamento, el más pequeño de la Costa Atlántica, se encuentran más agrupaciones que en los otros departamentos juntos. Es en este departamento en el que en la actualidad la práctica musical del pito a través cuenta con mayor representatividad sociocultural. Igualmente podemos armar que el millo se encuentra presente hoy como práctica cultural en los departamentos de Córdoba, Sucre, Bolívar, Atlántico y Magdalena. No se encuentra en los otros dos departamentos de la Costa Atlántica que son Cesar y Guajira, ni en ningún otro departamento del país (Ochoa Escobar 2012:173).

Según George List (1994) este aerófono sería una versión modificada del *bobbyel* de los Fulbe/Fulani, del *bounkam* de los Bissa, ambas etnias de Burkina Faso, y del *kamko* de los Kasera-Nakari de Ghana. De hecho, los clarinetes traveseros de millo se encuentran principalmente en la faja saheliana del África occidental, sobre todo en Burkina Faso, norte de Ghana, Niger, Chad y norte de Nigeria:

La voz “clarinet” del Oxford Music Online¹⁰ elenca una cantidad asombrosa de clarinetes africanos idioglotal cortos (de entre 20 y 40 cms de largo), interpretados en posición lateral o travesa mediante exhalación e inhalación del aire, con tubos de extremos abiertos que se obturan para producir distintos sonidos, y provistos de un hilo para regular el sonido del instrumento (características todas que se encuentran en la caña de millo colombiana): el *teekulual* de los Djelogbe Fulani (Niger), el *ligaliga* de los Kilba (Nigeria), el *tilboro* de los Hausa (Nigeria), el *vang-kung* de los Angas (Nigeria), el *birong* de los Cham (Nigeria), el *okwah* de los Duka (Nigeria), el *hitiribo* de los Gunga (Nigeria), el *kungagiva* de los Kambari (Nigeria), el *binakun* de los Nupe (Nigeria), el *litku* de los Sukur (Nigeria), el *tsiriki* de los Kebbi (Nigeria), el *taletenga* de los Akan (Ghana), el *tilbartci* de los Fali (Camerún), el *tunturu* de los Maninka (Mali), el *dilliara* de los Songhay (Mali y Niger) y el *leru* de los Dogon (Mali). A todos estos podemos añadir el *libo* de los Hausa de Chad, clarinete traveso obtenido del millo y dotado de una cuerquita con la que quien toca modula los sonidos producidos. Arom (1999) proporciona algunos detalles muy útiles sobre uno de estos instrumentos, el empleado por los Peul Djelgobé (Fulani) de la región de Téra (Níger):

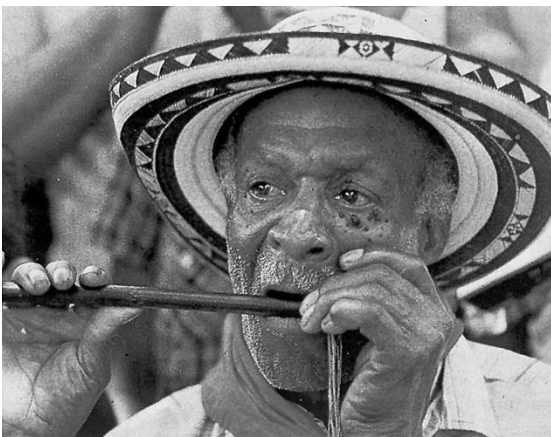
El *teekulual* es un instrumento usado por los pastores mientras caminan detrás de su ganado; también se toca ocasionalmente en bodas y en las ceremonias de puesta de nombre de los recién nacidos. Es el único instrumento de lengüeta de los Fulani, y es usado exclusivamente por hombres, adultos y jóvenes. Se fabrica a partir de un fino tallo de Sorghum de unos 40 cms. de largo: la lengüeta, que se corta a lo largo de la pared del propio tubo, vibra cuando el intérprete exhala e inhala el aire. Abriendo y cerrando uno de los extremos del tallo con el dedo índice de la mano derecha, el intérprete puede alterar la altura del sonido, y cubriendo el otro extremo con su mano izquierda puede obtener efectos de sordina que, por su calidad nasal y comprimida, recuerdan a las notas tapadas de ciertos vientos de metal europeos. De esta forma, en este instrumento tan simple el ejecutante puede producir una serie de notas y una gran variedad de timbres en el ámbito de una octava.¹¹

Según la perspectiva indigenista de Egberto Bermúdez (1985) y Guillermo Abadía Morales (1991), la *caña de millo* sería una derivación del *massi* de los indígenas Wayuú de la Península de la Guajira. Pero, estos autores – como también Mansen (1973) - confunden el *massi* o *maasi*, que es una flauta de pico, con el *sawawa*, clarinete idioglótico formado por un tubo de caña o carrizo dotado de 5 orificios. Los Wayuú tocan también otro clarinete, este pero heteroglótico, llamado *ontorroyoi*, constituido por tres piezas: la boquilla de caen donde se ubica la lengüeta, el cuerpo principal con 4 orificios, y el pabellón de resonancia fabricado de totumo. La manera de ejecución de los dos clarinetes wayuú es vertical, no horizontal como el millo. Según la

¹⁰ <https://is.muni.cz/el/1421/jaro2011/SHK19/um/Clarinet.pdf> (Acceso: 15/11/2016).

¹¹ Traducción de Edgardo Civalero: <http://sonidos-y-silencios.blogspot.it/2016/01/las-raices-africanas-de-la-cana-de-21.html> (Acceso: 15/11/2016).

perspectiva africanista de List, en cambio, «no existe evidencia de que el clarinete hubiera existido en América del Sur en tiempos precolombinos. No hay hallazgos arqueológicos de clarinetes, no existen reproducciones de clarinetes en artefactos ni referencias a tal instrumento en la primera literatura histórica. [...] Según mis conocimientos, un clarinete traveso, ideoglótico, esto es, un clarinete sostenido horizontalmente con la lengüeta cortada del mismo cuerpo y que se mantiene fija al tubo de caña, se encuentra en el Hemisferio Occidental únicamente en la región de la costa Atlántica de Colombia. Es interpretado, aparentemente, solo por las gentes de habla castellana de las llanuras, no por los indios» (List [1983] 1994:111). Permanece sin embargo el hecho que si el instrumento era originalmente de millo, como sugiere su nombre, hay que considerar que el millo (*Panicum miliaceum*) es una graminácea originaria de Asia y difundida posteriormente en África y en Europa y sólo sucesivamente en América, con la llegada de los europeos, lo que excluye el uso del millo en época precolombina.



Caña de millo (Mahates, Colombia).



Libo (Hausa, Chad).

La *gaita*¹² (llamada también *pito* o *pito cabec'e cera*) es una flauta vertical recavada del cactus *cardón* (*Selencereus grandiflorus*) de longitud variable de 50 a 75 cm. y 1,5-2 cm. de diámetro, y cuenta en su extremidad superior con una cabeza de cera de abejas mezclada con carbón vegetal molido en la que se introduce un cálamo de pluma de pavo que sirve de boquilla. La *gaita* se toca siempre en pareja y se diferencia en *macho* y *hembra*: las dos *gaitas* tienen la misma longitud, pero la *gaita hembra* tiene cinco agujeros para los dedos y la *gaita macho* tiene dos, uno de los cuales está generalmente cerrado con la cera. El tocador de la *gaita macho* tiene en la mano derecha una *maraca* (sonajero de calabazo) que sacude con la función de marcar el compás.

¹² La *gaita* colombiana no tiene alguna relación con la *gaita gallega*, término que indica una cornamusa, con la cual tiene en común solamente el nombre, dado por los Españoles. La *gaita gallega* (del árabe *al-ghaita*) es una cornamusa en uso en las provincias nor-occidentales de España (Galicia, Asturias) y en el norte del Portugal (Tras-os-Montes), formada por una caña cónica de doble lengüeta y de un bordon cilíndrico de lengüeta simple con pavellon. El mismo término “*gaita*” se usa en España para indicar un oboe parecido a la chirimía.



Gaita (San Jacinto, Colombia).



Kùisi (Indígena Kogui, Colombia).

La *gaita* es un instrumento de origen indígena. Las *gaitas* son prácticamente idénticas a las flautas *kùizi* (*kùisi sigi* e *kùisi bunzi*) de los indios Kogui Arhuacos de la Sierra Nevada de Santa Marta (Izikowitz 1935) y son muy parecidas a las flautas llamadas *suarra* o *supé* usadas por los indios Kuna del Darién y San Blas (Garay 1930; List 1973; Marulanda 1984; Abadía 1983, 1991; Taylor 1968). También la *maraca* (*tani* para los Kogi, *na* o *nasi* para los Kuna), es un sonajero de origen indígena (Arawak) (Tro Pérez 1978).

5. El *tambor alegre* y el *llamador*

Para tocar los ritmos de la costa atlántica es imprescindible la presencia del *tambor alegre*,¹³ considerado también como *tambor hembra* para distinguirlo del más pequeño *llamador*, considerado *tambor macho*. El *tambor alegre* y el *llamador* son tambores cónicos de un solo parche construido en madera de *banco blanco* (*Gyrocarpus Americanus*). Sus sistema de tensión en “V” se realiza por cuñas de madera y tirantes de cuerda de cabuya. El tambor alegre se sostiene entre las piernas en posición sentada y se toca con las manos. Golpeando el parche al borde (*canto*) o cerca del centro se obtienen sonoridades diferentes (*cantado*, agudo y *fondiado*, grave) mientras las acentuaciones se obtienen golpeando el parche cerca del borde como un bofetón (*quemado*), con la mano en forma ligeramente ahuecada. El sonido se altera también levantando el tambor con las piernas (*tapado* y *destapado*). El tambor es llamado también *tambor alegre* porque su función es la de *alegrar* es decir “improvisar” sobre una base rítmica predefinida.

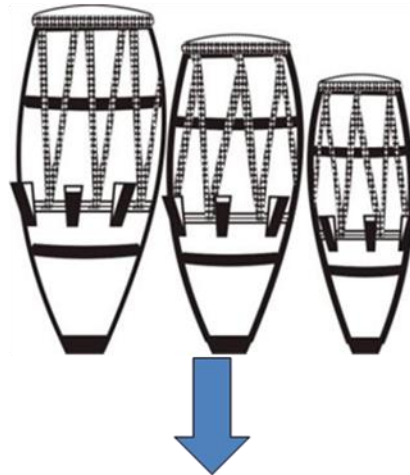
Este tipo de tambor cónico de un solo parche, con sistema de tirantes de cuerdas y cuñas¹⁴ presenta interesantes semejanzas estructurales con el *sangbei* de los Susu y de los Mende en Sierra Leona (List 1994), y con ciertos tambores panameños (*pujador*, *llamador* y *repicador*), venezolanos (*chimbangueles*), brasileños (*atabaques: rum, rumpi* y *lê*) y con los tambores cubanos (*enkomo*), - diferenciados según el tamaño en *bonkó enchemillá* o *enchemí*, *oró apá*, *obí apá* y *kuchi yeremá* - que pertenecen a la sociedad secreta cubana *Abakuá* (conocidos también como *Náñigos*),

¹³ El *tambor alegre* es llamado también *currulao* en la depresión momposina. En la costa Pacífica, el *currulao* es un ritmo tocado por la *marimba*, los tambores *cununos* y *bombos* y los sonajeros *guasas*.

¹⁴ Este sistema de tensión de la piel del tambor, que Bernard Ankermann (1901) define *keilringspannung*, aparece entre los Ekoi de Camerún y entre los Bakundu y Ogowe en Gabon.

heredera de la sociedad de leopardo Ekpe (Miller 2009), difundida entre los Efik de Calabar (en el área fronteriza entre Nigeria y Camerún).

Tambores de cuñas en América Latina



Caja, pujador y repicador
(Panama)



Chimbangeles
(Venezuela)



Tambores atabaques (Brasil)



Tambores enkomo
(Cuba)

Pérez Fernández (1986:84) evidencia una estrecha semejanza entre los tambores de la cultura afrocolombiana, afrovenezolana y afropanameña y los de los carabalíes procedentes del Golfo de Biafra (Nigeria), que llegaron a Cartagena entre el 1740 y el 1760, y subraya algunas semejanzas organológicas (el sistema de tensión con cuerdas y cuñas) y musicales (particulares módulos rítmicos ternarios). List ofrece la descripción de dos tambores de los Igbo de Nigeria, «el más grande o tambor hembra es llamado *mwunye* y el más pequeño o tambor macho se llama *oke*» que son casi idénticos al *tambor alegre* y al *llamador* colombianos. En la Isla de Bioko (Guinea Ecuatorial), un tambor muy similar, el *secon rolin*, es usado por los criollos en la danza del *bónkó* y traído por los esclavos carabalíes de Cuba quienes efectúan un viaje de retorno a Africa con los deportados *abakuá* llevados a Fernando Poo (Aranzadi 2009; 2016).

Podemos clasificar a los tambores efik *enkomo*, así como los tambores afrocolombianos *alegre* y el *llamador*, según la sistemática de los instrumentos musicales de Hornbostel-Sachs, como membranófonos con la siguiente numeración: 211.251.1-814-91. El *tambor alegre* es el instrumento más representativo de la música costeña y es el más difundido en toda el área

caribeña colombiana. Es la forma de cultura material afrocolombiana más fuerte y por eso he decidido investigar sobre la trayectoria de este instrumento como un hilo que podría conducirme al origen de la *cumbia*.

6. La *cumbia*

El litoral caribe de Colombia es denominado *la Costa* por los colombianos y *costeños* sus habitantes. La *música costeña* es un producto del proceso de hibridación o *mestizaje* de tradiciones culturales de orígenes amerindios, españoles y africanos, que comienza en el período colonial y continúa en el periodo republicano en la Costa Caribe. La música tradicional de la costa caribeña de Colombia es una representación de una identidad costeña tri-étnica que se manifiesta en varios estilos vocales y formas musicales, y en la tipología de sus instrumentos musicales.

La *cumbia* es el género de música y danza tradicional más representativo de la *música costeña*. La *cumbia*, que en su forma tradicional es exclusivamente instrumental, es tocada por *el conjunto de millero* o *cumbiamba* constituido por un clarinete traverso (la *caña de millo*), por un conjunto de tres tambores (*tambor alegre*, *tambor llamador* y *tambora*) y una sonaja tubular (*guache*). A partir de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, la *cumbia* se ha popularizado a través de su comercialización a través de industria discográfica colombiana. Desde su origen en el valle del río Magdalena (mas precisamente en la Depresión Momposina), la *cumbia* adquirió una difusión a nivel nacional e internacional, transformándose en pocos años de icono de la identidad costeña a forma identitaria nacional, a fenómeno musical transnacional, a través de un proceso de apropiación y reinterpretación que tuvo lugar en casi toda America Latina, desde México hasta Chile (Wade 2000; D'Amico 2013).

A pesar de los procesos de apropiación y transformación que ha sufrido en su transnacionalización en otros países latinoamericanos, la *cumbia* ha mantenido básicamente la misma estructura rítmica. La *cumbia* se basa en un compás binario de dos tiempos (2/2 o 2/4). El tambor *llamador* marca un pulso regular a contratiempo y el *guache* es sacudido hacia arriba acentuando los pulsos “débiles” y hacia abajo sobre los pulsos “fuertes”. Los dos instrumentos tienen la función de subrayar la pulsación rítmica binaria y acentuar el segundo y cuarto tiempo. El tocador de *tambor alegre* toca un patrón rítmico con algunas variaciones (*revuelos*). La *tambora* (tambor cilíndrico con dos parches, tocado con baquetas) alterna el *paloteo* (percusión con baquetas) en la cascara del tambor a los golpes en los parches, con acentuación en el cuarto tiempo. La improvisación está permitida en todos los instrumentos a excepción del *llamador* (cuya función es la de mantener un pulso repetido regularmente en el segundo y cuarto tiempo). La acentuación a contratiempo es el elemento principal que caracteriza e identifica el ritmo de *cumbia*, junto al esquema rítmico (una negra – dos corcheas) que en la forma comercial de *cumbia* (como el *chucu-chucu*) es tocado por un idiófono raspado como el güiro o la guacharaca.

$\text{♩} = 98$

Llamador

Guacho

Alegre base

Bombo

En la Costa Atlántica, los conjuntos de *milleros* y de *gaiteros* - pequeños conjuntos de tambores que incluyen una *caña de millo* (clarinete traveso) o dos *gaitas* (flautas verticales) - representan una metamorfosis o evolución de la *Tambora*,¹⁵ formación que consiste unicamente en percusiones y voces difundida entre las comunidades afrocolombianas en el valle del río Magdalena, y del *bullerengue* que constituye un arquetipo de la *cumbia* (D'Amico 2002, 2013).



Conjunto de millero (Colombia).



Conjunto de gaiteros (Colombia).

El *bullerengue* es un *baile cantado* que consiste en un canto responsorial (“llamada y respuesta”), donde el cantante solista (siempre una mujer) entona una frase melódica alternada por el coro femenino que canta los estribillos y palmorea siguiendo un ritmo lento y cadencioso. Los cantos

¹⁵ La *Tambora* incluye un tambor cónico (*currulao* o *alegre*), tocado con las palmas, y un tambor cilíndrico (*tambora*), tocado con baquetas. Su repertorio incluye los *bailes cantados* (*bullerengue*, *tambora*, *chandé*, *berroche*, *guacherna*), ritmos y cantos en forma de llamada y respuesta (solista/coro), acompañados de tambores y palmoreo. Las *Tamboras* son muy comunes en la región considerada la “cuna” de la *cumbia*: la zona de Mompox (Carbó Ronderos 2003).

están acompañados por dos tambores: el *llamador* y el *alegre* (la *tambora*, cuando esta presente, mantiene el tiempo metronómico golpeando la cascara del tambor).

Desde el punto de vista organológico, la formación de los conjuntos costeños consiste en los tambores del *bullerengue* (*alegre*, *llamador* y *tambora*), a los cuales se añadieron el clarinete travesero (la *caña de millo*) o dos flautas verticales (las *gaitas*), dando a luz, respectivamente, a los conjuntos de *milleros* y de *gaiteros*. En este proceso de transformación, los aerófonos tradicionales han reemplazado el canto del solista en su función melódica y, como consecuencia del proceso de desarrollo instrumental, se perdió también el coro de cantantes femeninas y, en consecuencia, el estribillo cantado por ellas.

La etimología del término "cumbia" es controvertida. Kómbe es otro nombre para indicar un subgrupo Ndowe, del cual otros subgrupos viven hoy en Camerún, Guinea Ecuatorial y Gabón y que en el pasado han estado vinculados a los reinos de Loango y Congo (Aranzadi 2009; 2016). En la Isla de Annobón (Guinea Ecuatorial), el término *cumbé* o *gumbé* indica un tambor cuadrado con patas para acompañar la danza del mismo nombre (Aranzadi 2010). El tambor es originario de Jamaica - donde los cimarrones lo llamaban *gombay* o *goombah* (Roberts 1926) - y llegó a partir del siglo XIX a la Isla de Annobón a través de los inmigrantes de Freetown en Sierra Leona que es a donde llevaron a los cimarrones jamaicanos y que forman el grupo Krio (Creole en Sierra Leona) (Harrev 1987; Bilby 2007; Aranzadi 2009). Según Fernando Ortiz, en cambio, «kumba fue toponímico y gentilicio muy extendido en África, desde el norte de Guinea al Congo» y agrega que «la misma raíz hallase entre los carabalíes, que llaman *ekombi* una cierta danza de mujeres, llamada también *tukhubé*» (Ortiz 1985:183). Otra indicación importante es la que nos ofrece Aquiles Escalante, según el cual en el Palenque de San Basilio había una *comparsa* en ocasión del carnaval que se conocía como danza de los Negritos Carabalí-Mondongo (Escalante 1954a; 1954b).

7. El proyecto documental "Pasos de Cumbia"

En agosto de 2012 tuve la oportunidad de participar con el doble papel de asesor científico y camarógrafo en la producción de una serie de 11 documentales para la televisión, titulada *Pasos de cumbia*, sobre el origen y la propagación de la *cumbia* de África a América Latina. La serie de televisión fue grabada en tres meses en siete países: Nigeria, Camerún, México, Colombia, Perú, Argentina y Chile (D'Amico 2016).

De acuerdo con una teoría expresada en mi libro *Cumbia. La música afrocolombiana* (2002), que cruza los datos históricos, lingüísticos, antropológicos y etnomusicológicos, una de las fuentes que dió origen a la *cumbia* habría podido encontrarse entre las poblaciones de Calabar, en el sureste de Nigeria. La trata transatlántica de esclavos ha transferido en el Atlántico a miles de personas (principalmente Ekoi, Efik, Igbo y Ibibio) del sureste de Nigeria y el suroeste de Camerún, diseminados por toda América, donde eran conocidos como "Calabari" o "Carabalí" (inversión de la L y R), osea procedentes de Calabar. Innumerables esclavos se embarcaron aquí con destino a Cartagena de Indias, en Colombia. Según el ya mencionado estudio etnolingüístico de Del Castillo (1982), en el último período de la trata (desde 1740 hasta 1811), los esclavos que desembarcaron en Cartagena eran en su mayoría Igbo y Efik de Calabar. Siendo la última "hola" migratoria en orden temporal, las "huellas" de este componente etnocultural deberían ser más vivas en relación a las otras al ser más recientes.

El filmmaker Vincenzo Cavallo, influenciado por esta teoría, según la cual el componente musical-cultural de las poblaciones de Calabar habría prevalecido en la conformación de la *música costeña* y de la *cumbia* en particular, decidió filmar los primeros episodios del documental en la zona costera entre Nigeria y Camerun, adoptando así un enfoque deductivo. Cavallo me invitó a formar parte de esta "misión etnográfico-televisual", que involucraba también a dos musicólogos nigerianos (Meki Nzewi y Grace Ekong) con la función de guiar el equipo y actuar como intermediarios con los informantes y con las autoridades locales.

La investigación se concentró en uno de los puertos de embarque de los esclavos africanos,



Esuk Mba (Cross River State, Nigeria)

Esuk Mba, que aún conserva el mercado de esclavos, ahora un mercado de granjeros. Esuk Mba es pequeño pueblo situado en el distrito de Akpaboyo en el estado de Cross River, sudeste de Nigeria, a pocos kilómetros de la ciudad de Calabar, habitado por el grupo étnico Efik.¹⁶ Esuk Mba es un pueblo rural ubicado en la selva en una ensenada del mar. Desde aquí un camino que conduce directamente al mar, donde los esclavos eran enviados a las Américas. Este era uno de los puntose de “no retorno”.

En nuestra visita al pueblo de Esuk Mba, encontré tres tambores efik, llamados *ekomo* ("tambor" en lengua efik). Los tambores *ekomo*, utilizados para acompañar las danzas *Ikpaya*, *Abinsi* y *Ekombi*, muestran un sistema de tensión con cuerdas y cuñas casi idéntico al de los tambores costeños afrocolombianos. Los tambores *ekomo* son de diferentes tipos y tamaños: *ekpiri ekomo* ("pequeño tambor"), *ekomo ayara* ("tambor macho") y *ekomo uman* ("tambor hembra"). El conjunto de tambores se completa con el *nkon* (campana) y *nsaké* (sonajero). Estos tambores presentaban una semejanza con los tambores afro-colombianos, como el *llamador* – casi igual al *etuk aboro* (*etuk*: “piccolo”) y es considerado un tambor macho (igual que el *llamador*) - y el *tambor alegre*, utilizados en la costa del Caribe, y el *cununo*, utilizado en la costa del Pacífico. Es interesante notar que estos tambores africanos tienen una diferenciación de género (masculino/femenino o macho/hembra) asociada a tambores del mismo tipo pero de dimensión diferente, que se encuentra también en las parejas de tambores afrocolombianos (*tambor alegre*, hembra; *tambor llamador*, macho).



Tambores *ekomo* (Esuk Mba, Nigeria)

¹⁶ Efik, Anaang y Ibibios pertenecen al mismo grupo lingüístico Kwa, correspondiente al subgrupo lingüístico Benué-Congo de la rama Niger-Congo.



Tambor *alegre* y tambor *llamador*
(Costa Atlántica, Colombia)



Tambor *cununo*
(Costa Pacífica, Colombia)

El primer día que llegamos a Esuk Mba, planificamos filmar cuatro danzas tradicionales de acuerdo con Etim Okon Inyang, un músico local tradicional y líder de los músicos del pueblo, iniciado a la sociedad secreta *Ekpe*. Los bailes eran *Ekombi* (danza femenina en honor del espíritu del agua o la sirena Ekombi), *Abinsi* (danza de cortejo en forma de pantomima), *Ekpe* (danza iniciática con máscaras) y el *Ekpa* (rito funerario para los mayores de edad). Vamos a considerar dos representaciones musico-coreográficas más relacionadas con nuestra investigación: el *Ekombi* y el *Ekpa*.

Para la danza *Ekombi*, seleccionamos junto con Etim la ubicación respetando el ceremonial: se deben hacer libaciones propiciatorias antes de la danza en honor del espíritu de las aguas; la danza no se debe hacer frente al mar sino dándole la espalda. Esta es una danza femenina, las bailarinas son jóvenes cuyo movimiento de brazos y piernas imita las olas del mar. El conjunto consta de un coro de cantantes masculinos y percusionistas. El conjunto instrumental incluye: *ekpiri ekomo* (tambor pequeño), *ekomo ayara* (tambor macho), *ekomo uman* (tambor hembra), *nkon* (campana) y *nsak* (sonajeros).

Ekpa es un rito funerario efik realizado con tambores y baile en el pueblo de Esuk Mba por las mujeres mayores de la sociedad iniciática del mismo nombre, realizado en honor de un hombre o una mujer fallecida, con más de 60 años de edad. Después de las libaciones propiciatorias, la danza comienza y se practica alrededor y por encima de la tumba, mientras que la tierra es arrojada a la fosa. Los hombres se unen a las mujeres únicamente al finalizar el entierro, para danzar alrededor de la tumba.



Tambor *ibid ekpa*
(Esuk Mba, Nigeria)

En el conjunto de percusión, utilizado en todas las danzas de la aldea, se añade, única y exclusivamente para el *Ekepa*, un gran tambor (*ibid ekepa*) considerado un tambor "femenino". La música *ekpa* se realiza sólo por los iniciados, en particular por aquellos cuya madre o abuela era miembro de la sociedad iniciática femenina *ekpa*. Las canciones pueden tener un significado moral o comentar la vida de la persona fallecida. Fue increíble encontrar algunas similitudes con el *lumbalú* afrocolombiano, un rito funebre realizado por las mujeres ancianas en Palenque de San Basilio para un miembro del *cabildo* (consejo de los ancianos), donde se utilizaba en pasado un tambor muy similar llamado *pechiche* (D'Amico 2002).

Conclusiones

A causa de la extremada heterogeneidad étnica de los esclavos, provenientes de lugares diferentes y en ciclos distantes en el tiempo, en Colombia no se crearon comunidades de origen africano que compartieran 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", sino que asistimos a la manifestación de representaciones musicales que son el producto de largos y complejos procesos de apropiación y reinterpretación de elementos africanos, españoles e indígenas como consecuencia del progresivo mestizaje biológico y cultural que ocurrió en Colombia en la época colonial y siguió en la republicana. En la búsqueda de "africanismos" es necesario adoptar, en la medida que sea posible, una visión diacrónica en la investigación etnomusicológica. El África de nuestros días es muy diferente del África del que fueron arrancados los esclavos que generaron la población negra en América. El dominio colonial ha cambiado profundamente o incluso trastornado muchas de sus características culturales.

A pesar de la presencia de formas artísticas y culturales híbridas, las "huellas de africanía" son evidentes en múltiples aspectos de la cultura material afrocolombiana y en particular en los instrumentos musicales de los litorales colombianos y en las músicas practicada por los Afrodescendientes. En Colombia estos "hilos de la memoria" que representan una continuidad con las culturas africanas originarias se presentan en muchos instrumentos musicales tradicionales (xilófonos, cordófonos, aerófonos y membranófonos) que aún conservan las características únicas de los originales. Podemos sin embargo afirmar que un atento análisis de la etno-organología revela que en el complejo sistema socio-cultural afrocolombiano prevalecen por un lado rasgos culturales bantues congo-angolanos y por el otro nigerianos y específicamente Efik, conocidos como Carabalí.

BIBLIOGRAFÍA

- ABADÍA MORALES, Guillermo.
1983 *Compendio general de folklore colombiano*. Biblioteca Banco Popular, Bogotá.
1991 *Instrumentos musicales. Folklore colombiano*. Biblioteca Banco Popular, Bogotá.
- ANKERMANN, Bernhard.
1901 “Die Afrikanischen Musikinstrumente”, en *Ethnologisches Notizblatt*, Berlin, III, pp.1-32.
- ARANZADI, Isabela de.
2009 *Instrumentos musicales de las etnias de Guinea Ecuatorial*, Apadena, Madrid.
2016 “La cultura musical Ndowe en el tránsito esclavista del Atlántico Influencia en la sociedad cubana Abakwá y de vuelta a África, en Guinea Ecuatorial” in XXI Coloquio de Historia Canario-Americana (2014). Las Palmas de Gran Canaria, XXI-096, pp. 1-4.
- ARBOLEDA, José Rafael.
1952 “Nuevas investigaciones afrocolombianas”, en *Revista Javeriana*, Tomo XXXVII, N°183. Universidad Javeriana, Bogotá, pp. 197-206.
1986 “La historia y la antropología del negro en Colombia”, en *Boletín de antropología*. Universidad de Antioquia, Medellín, 2 (2): 11-21.
- ARETZ, Isabel.
1977 *América Latina en su música*, Unesco, Siglo XXI, México.
- AROM, Simha
1999 “Music of the Fulani / Musique des Peuls”. [CD]. Auvidis/UNESCO, París.
(http://media.smithsonianfolkways.org/liner_notes/unesco/UNES08006.pdf)
- BASTIDE, Roger
1970 *Le Americhe Nere*, Firenze, Sansoni (ed.or. 1967).
- BERMÚDEZ, Egberto
1985 *Los instrumentos musicales en Colombia*,: Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- BILBY, M., Kenneth
2007 *The Legacies of Slavery and Emancipation, Jamaica in the Atlantic World*. Yale University, New Haven, Connecticut.
- CARBÓ RONDEROS, Guillermo
2003 *Musique et danse traditionnelles en Colombie: la Tambora*, L'Harmattan, Paris.
- CAVAZZI DA MONTECUCCOLO, Giovanni Antonio
1687 *Istorica Descrizione de' tre regni Congo, Matamba, et Angola*, Bologna.
- D'AMICO, Leonardo
2002 *Cumbia. La musica afrocolombiana*, Nota, Udine.
2013 “Cumbia Music in Colombia: Origins, Transformations, and Evolution of a Coastal Music Genre” in H. Fernandez and P. Vila (eds.), *Cumbia!: Scenes of a Migrant Latin American Musical Genre*, Duke Press University, Durham and London, pp.29-48
2016 “An Ethnomusicological Perspective for a Television Documentary Film Shot in Calabar (Nigeria)”. In *Ethnomusicology and Audiovisual Communication. Selected Papers from the MusiCam 2014 Symposium*, edited by Enrique Cámara de Landa, Leonardo D'Amico, Matías Nicolás Isolabella, Terada Yoshitaka. Valladolid: University of Valladolid, pp. 203-220
- D'AMICO, Leonardo, KAYE, Andrew L.
2004 *Musica dell'Africa Nera*, L'Epos, Palermo.
- DE GIORGI, Luis.
1977 *La marimba*, Comisión Provincial de Turismo de Esmeraldas, Ecuador.

- DE GRANDA, Germán.
1971 "Sobre la procedencia africana del habla 'criolla' de San Basilio de Palenque (Departamento de Bolívar, Colombia)", en *Thesaurus*, XXVI, Enero-Abril, n.1, pp. 84-94.
- DEL CASTILLO MATHIEU, Nicolás.
1982 *Esclavos negros en Cartagena y sus aportes léxicos*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá.
- ESCALANTE, Aquiles.
1954a *El Palenque de San Basilio*. Barranquilla: Imprenta Departamental.
1954b "Notas sobre Palenque de San Basilio, una comunidad negra en Colombia", en *Divulgaciones etnológicas*, Universidad del Atlántico, Barranquilla, vol.III, n.5, pp. 207-354.
- 1964 *El negro en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- FALS BORDA, Orlando.
1980 *Historia doble de la costa. Mompox y Loba*, Carlos Valencia Editores, Bogotá.
- FRIEDEMANN, Nina S. de.
1985 *Carnaval en Barranquilla*. Editorial La Rosa, Bogotá.
- FRIEDEMANN, Nina S. de.; AROCHA, Jaime
1986 *De sol a sol. Génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*. Planeta, Bogotá.
- GARAY, Narciso.
1930 *Tradiciones y cantares de Panamá*, Bruxelles.
- HARREV, Flemming
1987 Revised edition 1998 "Gumbe and the development of Krio popular music in Freetown, Sierra Leone". Paper presented at *LASPM's 4th International Conference, Accra, Ghana 12 19 August 1987*.
- IZIKOWITZ, Karl Gustav.
1935 *Musical and other Instruments of the South American Indians*. Wettergren & Kerber, Göteborg.
- JARAMILLO URIBE, Jaime
1986 "Los estudios afroamericanos y afrocolombianos. Balance y perspectivas", en En Cifuentes, Alexander (ed.). *La participación del negro en la formación de las sociedades latinoamericanas*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- JONES, A.M.
1966 "A Kwaiker 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.
1999 "African and African American Lamellophones: History, Typology, Nomenclature, Performers, and Intracultural Concepts", in Jacqueline Cogdell DjeDje (ed.), *Turn Up the Volume!: A Celebration of African Music*, UCLA Fowler Museum of Cultural History, Los Angeles, pp.20-57.
- LIST, George
1966 "The Musical Bow at Palenque", *Journal of the International Folk Music Council*, vol. XVIII, pp.36-49.
1968 "The mbira in Cartagena", *Journal of the International Folk Music Council*, XX, pp.54-59.
1973 "El conjunto de gaitas de Colombia: la herencia de tres culturas", *Revista Musical Chilena*, anno XXVII, n.123-124, pp.43-54 (ed. or. 1969).
1994 *Música y Poesía en un pueblo colombiano*. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Bogotá (ed. or. 1983).
- MANSEN, Richard

- 1973 "Guajiro", en *Aspectos de la cultura material de grupos étnicos de Colombia*, Tomo I, Instituto Lingüístico de Verano, Ministerio de Gobierno, República de Colombia, Bogotá (<http://www-01.sil.org/americas/colombia/pubs/10045.pdf>).
- MARULANDA MORALES, Octavio.
1984 *El folclor de Colombia. Practica de la identidad cultural*. Artestudio, Gladys Gonzalez Arévalo, Bogotá.
- MEROLLA DA SORRENTO, Girolamo
1692 *Breve e succinta relatione del viaggio nel regno del Congo*, Napoli.
- MILLER, Ivor L.
2009 *Voice of the Leopard. African Secret Societies and Cuba*. University Press of Mississippi, Jackson.
- MOSQUERA, Claudia, Mauricio PARDO y Odile HOFFMANN
2002 *Afrodescendientes en las Américas. Trayectorias sociales e identitarias. 150 años de la abolición de la esclavitud en Colombia*, Universidad Nacional de Colombia, Unibiblos, Bogotá.
- OCHOA ESCOBAR, Federico
2012 "Las investigaciones sobre la caña de millo o pito atravesao", en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, vol. 7, núm. 2, julio-diciembre, 2012, pp. 159-178
- OROVIO, Helio.
1981 *Diccionario de la música cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- ORTIZ, Fernando.
1985 *Nuevo catauro de cubanismos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana.
- PALACIOS PRECIADO, Jorge
1973 *La Trata de Negros por Cartagena de Indias*. Tunja: La Rana y el Águila.
- PAVY, David
1967 "The Provenience of Colombian Negroes", en *The Journal of Negro History*, Vol. 52, No. 1, pp. 35-58.
- PEREIRA DO NASCIMENTO, José
1907 *Diccionario Portugués-Kimbundu*, Typographia da Missão, Huilla, Angola.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, 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.
- POSADA, Eduardo
1933 *La esclavitud en Colombia*, Bogotá: Imprenta Nacional.
- PRICE Jr. Thomas James
1954 Estado y necesidades de las actuales investigaciones Afro-colombianas" En *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. II, (No. 2). pp. 11 – 35.
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo
1954 "Documentación afrocolombiana", en *Revista colombiana de antropología*. Vol. 3. Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá.
- ROBERTS Helen H.
1926 "Possible Survivals of African Song in Jamaica", en *Musical Quarterly*, XII(3): 340-358.
- ROJAS GÓMEZ, Roberto
1922 "La esclavitud en Colombia", en *Boletín de Historia y de Antigüedades*, XIV, pp. 86-97.
- ROJAS MARTÍNEZ, Axel Alejandro (ed.)
2004 *Estudios Afrocolombianos. Aporte para un estado del arte*. Editorial Universidad del Cauca, Popayán.
- SMITH, Lynn T.

- 1966 "The Racial Composition of the Population of Colombia", en *Journal of Inter-American Studies*, Vol. 8, No. 2, pp. 212-235.
- TAYLOR, Donald
 1968 "The music of some Indian tribes of Colombia", *Journal of the British Institute of Recorded Sound*, N. 29-30.
- THOMPSON, Donald
 1975-76 "A New World Mbira: The Caribbean Marimbula", en *African Music Society Journal*, vol.5, n.4, pp.140-148.
- TRO PEREZ, Rodolfo
 1978 "La maraca en los aborígenes de América", en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, enero-abril, (Cuba) pp.153-161.
- VELASQUEZ, Ronny
 1976 "Indígenas Kuayker", en *Cuatro Mil Años de Música en Ecuador*, INIDEF-HALLO, Caracas, pp.49-50.
- WADE, Peter
 2000 *Music, Race and Nation. Música Tropical in Colombia*, The University of Chicago Press, Chicago and London.
- WHEAT, David
 2016 *Atlantic Africa and the Spanish Caribbean, 1570-1640*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill.