



*Músicas y prácticas sonoras
en el Pacífico afrocolombiano*

*Músicas y prácticas sonoras
en el Pacífico afrocolombiano*

JUAN SEBASTIÁN OCHOA ESCOBAR

CAROLINA SANTAMARÍA DELGADO

MANUEL SEVILLA PEÑUELA

E D I T O R E S



RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS

- © Pontificia Universidad Javeriana
© Juan Sebastián Ochoa Escobar
Carolina Santamaría Delgado
Manuel Sevilla Peñuela
© Ana María Arango Melo
Michael Birenbaum Quintero
Oscar Hernández Salgar
María Eugenia Londoño Fernández
Carlos Miñana Blasco
Paloma Muñoz
Paola Andrea Navia Casanova
Paloma Palau Valderrama
Alejandro Tobón Restrepo

Primera edición: Bogotá, D.C., 2010

ISBN: 978-958-716-373-5

Número de ejemplares: 300

Impreso y hecho en Colombia

Printed and made in Colombia

Editorial Pontificia Universidad Javeriana
Carrera 7, núm 37-25, oficina 1301,
Tel. 3208320 ext. 4752
www.javeriana.edu.co/editorial
editorialpuj@javeriana.edu.co
Bogotá, D.C.

Corrección de estilo:

Nelson Arango

**Diseño de colección,
diseño de cubierta
y diagramación:**

Isabel Sandoval

Impresión:

Javegraf



Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano / -- Bogotá : Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2010. -- (Colección culturas musicales en Colombia).

354 p. : ilustraciones (algunas a color), fotos, gráficas, mapas, música y tablas ; 24 cm.

Incluye referencias bibliográficas.

ISBN: 978-958-716-373-5

1. MÚSICA FOLCLÓRICA COLOMBIANA - REGIÓN PACÍFICA. 2. MÚSICA POPULAR COLOMBIANA - REGIÓN PACÍFICA. 3. CANCIONES FOLCLÓRICAS COLOMBIANAS - REGIÓN PACÍFICA. 4. REGIÓN PACÍFICA (COLOMBIA) - VIDA SOCIAL Y COSTUMBRES. I. Juan Sebastián Ochoa Escobar. II. Carolina Santamaría Delgado. III. Manuel Sevilla Peñuela. IV. Pontificia Universidad Javeriana.

CDD 784.498615 ed. 19

Catalogación en la publicación - Pontificia Universidad Javeriana. Biblioteca Alfonso Borrero Cabal, S.J.
ech. Julio 28 / 2010

Prohibida la reproducción total o parcial de este material, sin autorización por escrito de la Pontificia Universidad Javeriana.

Contenido

AGRADECIMIENTOS	9
PRÓLOGO. PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN	11

Pacífico Norte

ROMANCES RELIGIOSOS: DE LA ESPAÑA MEDIEVAL A LOS RITUALES NEGROS EN EL ATRATO	33
<i>Alejandro Tobón Restrepo</i>	
DE LAS MÚSICAS POPULARES CHOCOANAS. APROXIMACIÓN A LAS CANCIONES AFROCOLOMBIANAS DE LOS HERMANOS CASTRO TORRIJOS	63
<i>María Eugenia Londoño Fernández</i> <i>Alejandro Tobón Restrepo</i>	
LOS SONIDOS INVISIBLES. MÚSICA, ADOCTRINAMIENTO Y RESISTENCIA EN EL CHOCÓ	103
<i>Ana María Arango Melo</i>	

Valles Interandinos

BOMBARRA, TUBA Y HELICÓN: MÚSICA DE LAS ADORACIONES DEL NIÑO DIOS EN EL NORTE DEL CAUCA Y SUR DEL VALLE	109
<i>Paloma Palau Valderrama</i>	
LA MÚSICA DEL PATÍA: "NEGROS", VIOLINES Y BAMBUCOS	143
<i>Paloma Muñoz</i>	

Pacífico Sur

LA MÚSICA TRADICIONAL DE SAN ANDRÉS DE TUMACO. IDENTIDAD, PERMANENCIA Y CAMBIO	171
<i>Paola Andrea Navia Casanova</i>	
LAS POÉTICAS SONORAS DEL PACÍFICO SUR	205
<i>Michael Birenbaum Quintero</i>	
DE CURRULAOS MODERNOS Y OLLAS PODRIDAS	237
<i>Oscar Hernández Salgar</i>	
AFINACIÓN DE LAS MARIMBAS EN LA COSTA PACÍFICA COLOMBIANA: ¿UN EJEMPLO DE LA MEMORIA INTERVÁLICA AFRICANA EN COLOMBIA?	287
<i>Carlos Miñana Blasco</i>	
EDITORES Y AUTORES	347

AGRADECIMIENTOS

Los editores agradecen la colaboración generosa de profesores y directivas de la Universidad Javeriana, en particular a la Decana de la Facultad de Artes Leonor Convers y el Director del Departamento de Música Oscar Hernández (sede Bogotá), el Vicerrector Académico Antonio de Roux Rengifo, el Decano José Ricardo Caicedo de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, el Director del Departamento de Comunicación y Lenguaje profesor José Vicente Arizmendi, y la Dirección del Departamento de Humanidades (sede Cali). Igualmente, agradecen la dedicación de los autores que aparecen en este primer número y el aporte invaluable de intelectuales de larga trayectoria en estudios sobre el Pacífico colombiano como el antropólogo Elías Sevilla Casas (Universidad del Valle), el sociólogo Fernando Urrea (Universidad del Valle), y el sociólogo Axel Rojas (Universidad del Cauca).

Finalmente, agradecen el apoyo de la Secretaría de Cultura de Cali para la publicación y divulgación de esta obra.

Los editores

PRÓLOGO

PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN

En una entrevista de 2007 acerca de las Adoraciones del Niño Dios (celebraciones tradicionales negras del suroccidente colombiano), una octogenaria cantadora del municipio caucano de Villarrica trataba de explicar a un antropólogo los detalles de este evento que ocurre a principios de cada año:

—Yo estoy en esto de las Adoraciones desde que tengo uso de razón
—afirmó orgullosa la señora Ana Tulia Olaya, “Manato”.

—Pero cuénteme una cosa ¿Las Adoraciones son los cantos o son las fiestas? —inquirió el investigador.

—La Adoración es lo que uno canta, con tambora y con música de viento cuando hay con qué pagarla. Y la Adoración también es la fiesta; eso sí, con bastante comida y aguardiente. Mejor dicho, la Adoración son las dos cosas.¹

La respuesta de Manato nos remite a un asunto que se mantiene vigente en los debates académicos: la amplia gama de relaciones que se dan entre los hechos musicales y los grupos humanos que toman parte en ellas. Las discusiones al respecto se han planteado en distintos campos y disciplinas del conocimiento interesadas en la dimensión sonora de la cultura como los estudios en comunicación, la musicología, la antropología y la psicología. El hecho mismo de precisar el referente empírico es en sí motivo de debate pues, como lo expresa McLeod (1974, p. 107) a partir

¹ Respecto a la música nortecaucana puede revisarse Sevilla 2009a y 2009b, Portes 2009, y el texto de Paloma Palau en el presente volumen.

de su mirada a la lectura cantada de versos coránicos y a las interjecciones recitadas en cánticos bautistas, “es casi imposible definir la música como una entidad aparte de otros fenómenos sonoros sociales” (hay por supuesto muchos más ejemplos de ese traslape).

Conscientes de la importancia de estos debates dentro del panorama contemporáneo de las ciencias sociales y de las investigaciones en y sobre artes, la Pontificia Universidad Javeriana en sus sedes Bogotá y Cali presenta su colección editorial *Culturas Musicales en Colombia*, que se inaugura con este volumen compilatorio de obra escrita y audiovisual sobre las músicas y las prácticas sonoras de la región del Pacífico colombiano.

La colección *Culturas Musicales en Colombia* pretende hacer aportes significativos en por lo menos tres áreas: el fortalecimiento de la investigación en música en el país, la visibilización y documentación de prácticas musicales que tienen o han tenido lugar dentro de nuestro territorio, y el apoyo a estudios que contribuyan al desarrollo de nuevas formas de comprender y articular la diversidad cultural que nos caracteriza.

Dentro del área de fortalecimiento de la investigación en música, el propósito principal de la colección es contribuir a llenar el vacío que existe sobre investigaciones acerca de la diversidad musical de Colombia. Pese a la riqueza cultural del país y al interés del Ministerio de Cultura por impulsar la práctica de las músicas regionales a través del Plan Nacional de Música,² la investigación sistemática realizada en este campo artístico está apenas transitando sus primeras etapas.³ A diferencia de lo que ocurre en países con amplia tradición musicológica como Argentina y Chile —por mencionar sólo casos latinoamericanos, siendo aún más fuerte la comparación con Estados Unidos y algunos países de Europa—, donde desde mediados del siglo XX se institucionalizaron la enseñanza y la investigación musical a nivel universitario, en Colombia estos procesos de

2 Ver la descripción de las políticas culturales del Ministerio en Plan Nacional de Música para la Convivencia (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2005). <<http://www.sinic.gov.co/SINIC/Publicaciones/archivos/1251-2-1-20-200835121814.pdf>>

3 No obstante, no debemos desconocer que en el país se han realizado importantes aportes al estudio de las músicas locales, que iniciaron desde principios del siglo XX con estudiosos como Emirto de Lima y Daniel Zamudio. Un muy buen panorama crítico sobre los estudios de músicas en Colombia está presentado en el excelente artículo “Entre el folklore y la etnomusicología” de Carlos Miñana (2000).

consolidación institucional apenas comenzaron a mediados de la década de 1980. Los trabajos pioneros realizados desde los años cincuenta por investigadores como Guillermo Abadía Morales, Andrés Pardo Tovar y Manuel Zapata Olivella, fueron llevados a cabo prácticamente en solitario, sorteando todo tipo de dificultades, con grandes esfuerzos personales, y con escaso soporte económico y académico. No obstante, sería equivocado pensar que la no institucionalización de la investigación musical durante buena parte del siglo XX frenó el interés de los mismos músicos y de otros profesionales como historiadores, antropólogos y periodistas por explorar la riqueza musical colombiana. La investigación en música se ha desarrollado poco a poco desde otras esferas disciplinarias, y desde hace unas décadas ha comenzado a converger cada vez más en conservatorios, escuelas y departamentos de música de universidades del país. Quizá de modo paradójico, esa “indisciplina” investigativa se traduce actualmente en una pluralidad de aproximaciones a lo musical, que sin duda enriquecen y diversifican aún más el diálogo entre saberes y entre comunidades de investigadores dedicados al tema.

Pasemos ahora al campo de la visibilización y documentación de prácticas musicales. El balance en términos de iniciativas de documentación sistemática y rigurosa de prácticas musicales en el país es preocupante, quizás como resultado de este rezago en la investigación musical, aunado a la desarticulación de los valiosos esfuerzos que se hacen de forma aislada. Existen en distintos lugares del país grabaciones de audio, material audiovisual y documentos impresos, que son resultado de trabajos independientes pero que no han sido adecuadamente catalogados ni analizados y que, adicionalmente, no cuentan con las condiciones materiales mínimas para su adecuada conservación. *Culturas Musicales en Colombia* busca ofrecer una oportunidad para que estas iniciativas puedan hacerse visibles y, con el concurso de investigadores desde distintas disciplinas, ocupen su lugar dentro del panorama de culturas musicales en el país.

Como aporte adicional en este campo, la Colección busca fomentar nuevas investigaciones, más rigurosas y organizadas, que den cuenta del estado actual de esas prácticas musicales ya documentadas. Esto aportaría valiosos elementos para la discusión actual en torno al patrimonio cultural de la nación y a los distintos procesos de reivindicación identitaria a nivel regional, étnico, generacional, etcétera.

Finalmente, la Colección busca contribuir al desarrollo de nuevas maneras de comprender y trabajar en favor de la diversidad cultural característica de Colombia, en particular maneras que superen algunas de las dificultades del actual modelo multiculturalista. Como es bien sabido, este modelo se basa en el reconocimiento oficial de la existencia de distintas culturas dentro de un mismo territorio nacional, y en la consecuente exaltación de esa diversidad. Dentro de este panorama la música juega un papel muy importante, en tanto conjuga elementos expresivos (“el sentir de cada cultura”) con elementos formales (los distintos sonidos de las músicas), en una práctica que tiene hondas implicaciones simbólicas.

Existen sin embargo nuevas miradas que sugieren la necesidad de dar un paso adicional hacia el llamado multiculturalismo crítico. Esta perspectiva, promovida desde naciones con similar condición a la colombiana como Nueva Zelanda, Australia y Canadá, propone que el reconocimiento de la multiculturalidad no se quede en la celebración de la diferencia —que en ocasiones puede rayar en la exotización—, sino que avance hacia el estudio sistemático de esas diferencias, llegando hasta la identificación, el cuestionamiento y la reformulación de desigualdades e inequidades que determinan las relaciones entre los diferentes grupos. De esta manera las múltiples culturas que cohabitan pueden aportarse entre sí elementos valiosos derivados de formas de ver y vivir en el mundo que son distintas a las de la mayoría.

Antes de pasar a la presentación del contenido del volumen inaugural, consideramos pertinente realizar tres comentarios finales sobre el espíritu general de la Colección. Primero, que la idea de bautizarla *Culturas Musicales en Colombia* no es caprichosa sino que responde al interés de los editores en centrarse en las prácticas musicales que han tenido lugar a lo largo y ancho del país, independientemente de su origen (algo que afrontaríamos de haber optado por el nombre *Culturas Musicales de Colombia*). No aspira la Colección a ser un listado de culturas musicales vernáculas (lo que nos pondría en la indeseable situación de revisar los manuscritos con un medidor de niveles de “colombianidad”, y aun así estaríamos en los inciertos terrenos del relativismo). Aspira, más bien, a generar un espacio (que anime al surgimiento de otros más) donde podamos leer y escuchar testimonios que den fe de la fertilidad de nuestro país para la creación y el arraigo musical.

Un segundo comentario tiene que ver con el tipo de estudios que se incluirán en la Colección. *Culturas Musicales en Colombia* busca

promover una visión global de la relación entre música y sociedad. Aunque partimos de la base de que algunos de los textos estarán enfocados en el estudio puramente musicológico, mientras otros la estudiarán desde una perspectiva histórica, antropológica o sociológica —o una combinación de éstas—, la Colección pretende en últimas integrar ambos aspectos. Es posible que en un principio este propósito sea más una meta futura que una realidad tangible, puesto que algunos de los textos presentados se habrán aproximado a la cultura musical sólo desde uno de esos ángulos. En ese sentido, el propósito solamente estará completo una vez exista un segundo paso, es decir, cuando alguien más se dé a la tarea de tomar ese conocimiento para luego utilizarlo desde otra perspectiva. Aunque sin duda es difícil asegurar por completo el encadenamiento entre proyectos, partimos de la base de que tal continuidad es completamente imposible sin que exista de por medio la difusión de las investigaciones a través de publicaciones. Otra de las grandes carencias de la investigación musical en Colombia ha sido la de canales de difusión apropiados que permitan la continuidad a través de la construcción colectiva del saber, elemento fundamental para la consolidación de una comunidad académica. Por esta razón, algunos de los primeros números de la Colección rescatarán investigaciones realizadas anteriormente —resultado de investigaciones de tesis de maestría o de estudios independientes en diferentes regiones del país, por ejemplo— pero que hasta el momento no han contado con la difusión que merecen. Es de esperar que a futuro, este nuevo espacio motive la realización de otros estudios que se interesen y tomen en cuenta las condiciones actuales de las prácticas musicales en el país, y aprovechen las ventajas contemporáneas de la comunicación académica.

Lo que nos lleva al último comentario. El que la Colección *Culturas Musicales en Colombia* surja en la Pontificia Universidad Javeriana tiene que ver con la convicción por parte de un grupo de profesores de las sedes de Bogotá y Cali de que este tipo de iniciativas debe tener un sólido soporte institucional académico que le permita proyectarse hacia el futuro y constituir una masa crítica de autores, lectores y escuchas. Cabe anotar que en un mundo en el cual se pone en duda la prevalencia de la palabra impresa ante la omnipresencia y practicidad de las pantallas del Internet, y donde las cifras sobre índices de lectura no son las más halagüeñas, lanzarse a una aventura editorial de estas dimensiones no deja de tener sus riesgos. Pero hay al mismo tiempo razones para mantener la confianza.

Ese mismo mundo digital que amenaza los libros en papel ofrece enormes oportunidades para que las audiencias se acerquen a la esencia de la música; por eso cada volumen de la Colección tendrá un equivalente en la web con el texto completo, grabaciones, fotografías y material audiovisual que complementa el texto impreso. Igualmente, confiamos en que, al igual que en los años tempranos de la documentación musical en Colombia y en el mundo, habrá lectores y escuchas dispuestos a conocer el complejo mundo que subyace a las expresiones musicales —o, para ser más precisos, toma forma a través de ellas.

Uno de los preceptos de las diferentes obras de la Compañía de Jesús, de la cual forma parte la Pontificia Universidad Javeriana, es el trabajo en las fronteras. La Colección *Culturas Musicales en Colombia*, cuyo primer volumen lanzamos hoy, se mantiene fiel a este ideal, con el aliciente adicional de que en esta ocasión la banda de músicos marcha al frente.

Presentación del volumen

El primer volumen de la colección está dedicado al Pacífico colombiano, debido a la confluencia de muchas experiencias individuales de investigación que en los últimos años se han venido articulando en diferentes espacios, como el programa gubernamental la Ruta de la Marimba y el Festival Petronio Álvarez de Música del Pacífico en Cali. El apoyo que ha brindado el Ministerio de Cultura a la formación de la Ruta y el crecimiento asombroso que ha tenido el Festival en los últimos tiempos, dan muestra del vigor y tenacidad de la sociedad y las culturas del Pacífico y de los esfuerzos, todavía pocos y tristemente insuficientes, que se hacen desde el Estado y la academia para rescatar de la espiral de la guerra a esta región y esta cultura rica pero olvidada. Precisamente debido al énfasis que ha hecho la Ruta en el apoyo e investigación sobre la música de marimba, característica de la región sur del litoral pacífico colombiano, en la presente antología de estudios hay una mayor representación de esa zona que de la región norte del litoral y los territorios interandinos.

El título del primer libro de esta serie, “Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano”, da algunas pistas sobre las discusiones que surgen de la combinación de diferentes maneras de entender la cultura y de las diversas orientaciones disciplinares de los autores incluidos en

este volumen.⁴ Las tendencias más musicológicas centran su atención en los objetos musicales definidos como tales desde la tradición del humanismo occidental, mientras que otras miradas, que vienen predominantemente de la antropología, los estudios culturales y la historia, se preguntan más por las dinámicas culturales que generan mundos sonoros específicos en donde la música no es una práctica disociada del resto de la vida diaria. Las diferencias de enfoque también se originan en la distancia temporal que separa el origen de unos textos y de otros, ya que para esta antología se tomaron en cuenta investigaciones no publicadas anteriormente, que fueron revisadas nuevamente por los autores, y otras originadas en investigaciones y tesis concluidas recientemente. Por supuesto, esto se manifiesta también en el tipo de preguntas que hacen unos y otros, puesto que las preguntas de hace diez o quince años no son las mismas que nos interpelan en el presente.

Dentro de los textos incluidos en esta antología se encuentran trabajos desde un enfoque etnográfico, como la investigación de tipo descriptivo que hace Paloma Palau sobre las Adoraciones del Niño Dios en Santander de Quilichao, o el estudio basado en entrevistas que hace Paola Navia con las cantaoras de Tumaco. Otros en cambio, examinan la profundidad histórica y cultural de las prácticas musicales actuales, como el trabajo sobre los romances y los alabaos en el Chocó de Alejandro Tobón, y la exploración que hace Paloma Muñoz de los orígenes de la tradición de los violines caucanos en la región del Patía. Las investigaciones de Michael Birenbaum y Óscar Hernández, si bien se originan en espacios disciplinares diferentes, parecen complementarse y dialogar: Michael trabaja desde la etnomusicología con la idea de la “acustemología” (Feld, 1996), o la epistemología sonora del Pacífico sur, mientras que Óscar, desde los estudios culturales, analiza la transformación y reconfiguración de esa misma tradición dentro del contexto urbano. Por su parte, el texto de Carlos Miñana está enmarcado en la tradición etnomusicológica de corte más científico, emulando incluso a los pioneros de la Musicología Comparada, como el matemático y filólogo inglés Alexander John Ellis (1814-1890), con su estudio pormenorizado de la afinación de la marimba de chonta. El texto de María Eugenia Londoño y Alejandro Tobón se inscribe también

4 La distinción entre “músicas” y “prácticas sonoras” aparece descrita en detalle más adelante.

dentro de las corrientes de la etnomusicología y el folclor, con su análisis y descripción formal de la música de las composiciones de los miembros de la familia chocoana Castro Torrijos. La propuesta de Ana María Arango, por otro lado, explora la propuesta narrativa del documental para plasmar su reflexión sobre los espacios de formación musical, la dominación y las estrategias de resistencia que se dan en la vida musical de una parte del Departamento del Chocó.

Frente a la gran diversidad conceptual, disciplinar, metodológica y formal que se evidencia en los trabajos recopilados en esta antología, las decisiones tomadas por los editores no pretenden buscar la homogeneidad y coherencia del resultado final, sino más bien proponen un equilibrio, a la vez que buscan resaltar la polifonía de voces y miradas que hacen de la música y las prácticas sonoras del Pacífico un punto de encuentro pero a la vez un espacio de continuo debate. Más que pretender encontrar una unidad conceptual, el objetivo de la presente antología es reunir en un mismo espacio los textos que hablan de lo musical y lo sonoro en el Pacífico para que el público pueda tener acceso, quizás por primera vez, a un panorama general del tema. Es por esto que el criterio de organización y presentación de los artículos no está dado por los enfoques disciplinares o los intereses de los investigadores, sino por las divisiones intrarregionales derivadas de las características de la geografía física y humana del Pacífico colombiano.

El Pacífico colombiano

Los límites de lo que aquí llamamos Pacífico colombiano se constituyen a partir de tres referentes principales: geográfico, administrativo y cultural. Desde lo geográfico y administrativo, estamos hablando en primera instancia de una espaciosa franja sobre el Océano Pacífico que se extiende desde la frontera con Panamá, al norte, hasta la ciudad de Tumaco, al sur, muy cerca de la frontera con el Ecuador. En términos administrativos se trata de una serie de municipios que pertenecen a los departamentos de Chocó, Valle del Cauca, Cauca y Nariño.⁵ Los principales centros urbanos son Quibdó, Buenaventura, Guapi y Tumaco, donde estos tres últimos

⁵ Otros puntos sobresalientes de la zona del litoral y las riberas son López de Micay, Timbiquí, Olaya Herrera, Mosquera, La Tola, El Charco, Santa Bárbara de Iscuandé, Francisco Pizarro, Barbacoas, Roberto Payán y Magüí Payán.

se han convertido recientemente en importantes puntos de llegada para poblaciones desplazadas.

Una de las características sobresalientes del Pacífico colombiano es la gran cantidad y variedad de fuentes de agua que se encuentran en toda la región. Estuarios, ríos y quebradas, además del océano mismo, constituyen los principales medios de tránsito para las personas y las mercancías. Como es de esperarse, esto condiciona la vida en las comunidades, y muchas personas viven a lo largo de riberas y playas, aunque en algunos puntos los manglares y las condiciones del terreno sólo permiten asentamientos muy pequeños e incluso temporales. Debido a la gran cantidad de agua, la región es también una de las mayores reservas forestales de Colombia y del mundo, aun a pesar de la depredación acelerada por parte de compañías madereras. Esto permite entender la estrecha relación entre el medio ambiente y las particularidades de las prácticas musicales tradicionales, como lo manifiesta un maestro de música tradicional en la localidad de Guapi: “La marimba es el sonido de la lluvia, de los ríos que corren y de la selva”. Esta atmósfera es la que ha inspirado por décadas las canciones y melodías que en los años más recientes han empezado a ser reconocidas en el resto del país.

Usualmente, se suele dividir al Pacífico colombiano en dos subregiones: Pacífico norte y Pacífico sur. Al Pacífico norte corresponden el departamento del Chocó y la pequeña franja noroccidental de Antioquia. Esta zona se caracteriza por ser rocosa y montañosa y por presentar uno de los mayores índices de precipitación de aguas del mundo. Como extremo sur de esta subregión se suele mencionar el Río Calima, aunque algunas veces aparece referido Cabo Corrientes (un poco más al norte) como límite divisorio. Al Pacífico sur corresponden las franjas costeras de los departamentos de Valle del Cauca, Cauca y Nariño. Se caracteriza por ser una costa aluvial baja, de suelos inestables y grandes extensiones de manglar. Presenta un alto nivel de precipitaciones, pero en menor medida que el Pacífico norte. A esta región también se le conoce como Andén Pacífico, y su extensión va desde el Río Calima al norte, hasta los ríos Mira y Mataje al sur —límites con Ecuador.

Las comunidades de la región del litoral y las zonas ribereñas que penetran en la cordillera occidental que mira al Pacífico están integradas en un 90% por población afrocolombiana, descendiente de los contingentes de esclavos que a partir del siglo XVI fueron traídos por los españoles al Suroccidente. Una parte de estos grupos fueron llevados, a partir del

siglo XVII, a los reales de minas abiertos en la parte media de los ríos, que procedentes de la muy lluviosa cordillera andina, cruzan las llanuras y colinas bajas buscando el Océano Pacífico. Otra parte de esta población esclava fue ocupada como mano de obra en las haciendas y servicio doméstico en los valles interandinos, especialmente en la zona del norte del Cauca y sur del Valle. Con el tiempo, las riberas de los ríos del Pacífico fueron gradualmente copadas por descendientes de la población minera inicial, por cimarrones que se fugaron de la zona andina, y por libertos y libres que migraron a la región pacífica, particularmente a partir de la supresión de la esclavitud en 1851. Esta población afrocolombiana llegó a acuerdos de convivencia con los dispersos asentamientos indígenas que lograron sobrevivir al desastre demográfico de la Conquista y la Colonia, y que aún subsisten en la región en condiciones de extrema pobreza.⁶

Esta división en dos subregiones, la más generalizada al hablar del Pacífico, suele dejar de lado algunas comunidades y manifestaciones artísticas de las zonas interandinas con las cuales hay vínculos de vieja data (las cuadrillas de esclavos que fueron llevadas al litoral provenían de grupos asentados en estos valles) que se mantienen hasta hoy día (hubo en la segunda mitad del siglo XX un importante flujo migratorio desde el litoral hacia el Valle del río Cauca y hasta la fecha hay una red de intercambio cultural con las capitales departamentales), así como importantes conexiones culturales. Por eso, en segunda instancia, y también dentro de los referentes geográficos, incluimos aquí otros dos puntos que generalmente no se toman en cuenta: los valles interandinos del río Cauca (en especial la parte más al sur) y del río Patía. En el caso del primero, se trata de un valle que se extiende entre las cordilleras occidental y central, en el límite entre los departamentos de Valle del Cauca y Cauca. Desde un punto de vista administrativo la región está dividida en una docena de municipios caucanos y tres municipios vallecaucanos. Está poblado en su gran mayoría

⁶ Es importante recalcar que por lo general se asocia la idea de “música del Pacífico” con músicas de comunidades afrodescendientes, dejando de lado el hecho de que existen estas comunidades indígenas en la región que no sólo mantienen prácticas musicales propias sino que han tenido intercambios musicales con las comunidades negras vecinas. El presente volumen se ocupa de prácticas musicales entre comunidades afrodescendientes, pero es de esperar que haya en un futuro próximo una mirada sistemática al universo musical de las comunidades indígenas del litoral, un universo poco explorado y poco documentado.

por comunidades afrodescendientes vinculadas principalmente como mano de obra en los parques industriales e ingenios azucareros asentados en la zona, en diferentes trabajos en Cali (el polo metropolitano más importante de la región) y, en menor escala, en la pequeña agricultura.⁷

El valle del río Patía (también conocido como Fosa del Patía), corre entre las cordilleras occidental y central al sur del Departamento del Cauca y en límites con Nariño, combinando una geografía semidesértica en algunos parajes, con la exuberancia de bosques tropicales en otros. En otro tiempo tuvo gran actividad ganadera vacuna y porcina, así como cultivos extensivos de arroz y caña. Sin embargo en la actualidad sus pobladores, en su gran mayoría afrodescendientes, subsisten a través de la pequeña agricultura y el comercio.⁸

Finalmente, existen otros referentes geográficos que también juegan un papel muy importante en el mapa social del Pacífico sur colombiano: las ciudades capitales de departamento. Las comunidades ribereñas (en el litoral y en los valles interandinos) son en su mayoría rurales pero mantienen conexiones muy fuertes a través de redes con otras comunidades radicadas en Cali, Popayán, Pasto y Medellín, ciudades andinas que son capitales de los departamentos de Valle del Cauca, Cauca, Nariño y Antioquia respectivamente, así como con Bogotá, capital del país. El caso de Cali es muy significativo, pues con sus 3 millones de habitantes se ha convertido en un punto de referencia obligada y de concentración para los inmigrantes del litoral hacia el interior del país. Cali, autodenominada recientemente como “La capital del Pacífico”, alberga también el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, una actividad organizada por la Secretaría de Cultura local desde 1997 que se ha convertido en un importante espacio de visibilización para las músicas de la región.

Para hablar del tercer referente, el cultural, nos remitiremos brevemente a un hecho reciente en Cali, cuando los organizadores del

7 Entre los municipios de gran actividad musical en el norte del Cauca y el sur del Valle del Cauca están Suárez, Buenos Aires, Villa Rica, Santander de Quilichao, Caloto y las veredas de Robles y Quinamayó en el municipio vallecaucano de Jamundí.

8 Además de las cabeceras municipales de El Bordo y Mercaderes (este último en cercanías de Nariño), son puntos de referencia Galíndez, La Fonda, La Mesa, Patía, Piedrasentada, Sajandí, El Estrecho, El Hoyo, El Puro y la vereda de El Tunó, de reconocida trayectoria musical.

Festival Petronio Álvarez incluyeron en 2009 una nueva modalidad, la de violines caucanos, que se sumó a las ya establecidas de marimba, chirimía y libre. A pesar de algunas críticas aisladas, la decisión fue bien recibida por el exigente público que asiste año tras año al Festival y ha motivado la participación entusiasta de gran cantidad de agrupaciones que mantienen viva una práctica musical muy particular en puntos como Patía, El Tunó, Suárez y Buenos Aires. Sin embargo, aunque resultan evidentes algunos vínculos entre las manifestaciones musicales de las diferentes subregiones que hemos mencionado (por ejemplo el uso recurrente del compás de 6/8 o la preponderancia de las voces), es necesario ahondar en la reflexión acerca de los elementos que constituyen el universo musical del Pacífico colombiano afrodescendiente. En esta dirección está pensado el primer volumen de la Colección *Culturas Musicales en Colombia*, titulado “Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano”.

Textos incluidos en este volumen

La primera sección del libro está enfocada en el Pacífico norte. En ésta se incluyen tres trabajos que si bien difieren en sus miradas y objetivos, coinciden en el profundo trasfondo social y político que le imprimen los autores a sus investigaciones. El primer artículo es de Alejandro Tobón, quien conjuga perspectivas históricas, literarias y musicales para examinar el rol central del alabao en la relación ritual que se establece entre los muertos y los vivos en la cultura afroatrateña. A través de una exploración cuidadosa de las raíces históricas de la cultura chocoana, en las que se entremezclan la esclavitud, la colonización española y la evangelización, el autor muestra la confluencia y sincretismo de costumbres y creencias de origen africano y rituales cristianos. Ecos de la persistencia poética del romancero español en la tradición oral sirven de vehículo a través del cual la comunidad acompaña los rituales de tránsito de los difuntos a una nueva etapa de su existencia, como “ancestros” o “angelitos” que interactúan con los vivos y los protegen. Tobón muestra cómo las comunidades rurales se apropiaron de cantos usados en las ceremonias cristianas que conmemoran la Pasión, o el bautismo de Cristo, para convertirlos en alabaos, cantos fúnebres que cumplen una función vital para mantener abiertos esos vínculos entre vivos y muertos. Además de poner de manifiesto un trabajo exhaustivo de recopilación de cantos, y apoyado también en el análisis de numerosas fuentes escritas, el relato de Tobón revela de manera hermosa



REGIÓN PACÍFICA. Tomado de Instituto Geográfico Agustín Codazzi http://190.254.22.44/mapas_de_colombia/IGAC/Matis_Colombia.pdf; adaptado por Carlos Rocha.

pero estremecedora la tensa atmósfera que se vive en el Chocó debido al conflicto armado: la guerra pareciera haber afirmado la presencia de la muerte en la región y quererla despojar de su profundo significado espiritual. La narración en primera persona en la introducción y la conclusión del relato pone de relieve la importancia que se le da actualmente en las ciencias sociales a la subjetividad del investigador en el análisis y la comunicación efectiva del conocimiento alcanzado.

El segundo texto, de María Eugenia Londoño y Alejandro Tobón, explora la valiosa herencia musical de una familia quibdosená, los hermanos Castro Torrijos. En la primera sección los autores rastrean la historia de la familia dentro del panorama de la expansión cultural y económica de la ciudad a finales del siglo XIX y principios del XX, y describen los recorridos vitales de tres de sus miembros. La segunda sección tiene como objetivo caracterizar la producción musical de los tres compositores, para lo cual los autores presentan análisis musicales y textuales exhaustivos de obras representativas tomadas de grabaciones de campo. La tercera y última sección del artículo resalta la conexión de lo local y lo global en la obra de los Castro Torrijos, defiende la reivindicación de la memoria colectiva expresada en su música, y promueve la movilización de sectores estatales, privados y académicos para liderar iniciativas que conduzcan a valorar la construcción de conocimiento y el desarrollo artístico como una manera de mejorar la vida de los chocoanos. El trabajo de Londoño y Tobón, sobre todo en la segunda sección, manifiesta la influencia de la escuela del INIDEF (Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore) de Venezuela en las décadas del setenta y ochenta, donde se formó María Eugenia junto a otros etnomusicólogos latinoamericanos bajo la orientación de la argentina Isabel Aretz.

Por último, el tercer texto se aparta del formato de artículo académico usado hasta entonces para presentar el documental que está incluido en el DVD que acompaña este libro. En este texto corto, Ana María Arango hace una reflexión sobre su indagación en los espacios de formación musical en Quibdó, su interés por las dinámicas de poder implícitas en esos espacios, y su colaboración con el documentalista alemán Gregor Vanerian para conciliar sus miradas diferentes con los ritmos, sabores y sensibilidad de las gentes del Chocó.

Sobre prácticas musicales en los valles interandinos hemos incluido dos textos de las investigadoras Paloma Palau y Paloma Muñoz. El texto de Palau, que se desprende de su tesis de pregrado en la Escuela de

Música de la Universidad del Valle, es un análisis de la música tradicional de la zona del norte del Cauca y el sur del Valle visto a través del caso de una agrupación de músicos de viento, la *Papayera Quilichao*. La autora desarrolla aquí un estudio de corte cualitativo, con diseño combinado entre la etnografía (entrevistas y observación directa) y la revisión documental (específicamente grabaciones existentes de las mismas piezas). Si bien este enfoque es muy cercano a la antropología en tanto hace énfasis en la descripción, el análisis de Palau se queda corto en presentar el panorama cambiante de relaciones sociales en torno a la música y cae, en ocasiones, en una lectura estática de una práctica musical que sabemos se ha transformado. Aun así, es un significativo aporte al conocimiento de una tradición musical que hasta hace pocos años no figuraba ni siquiera en los registros del Ministerio de Cultura. Es, al tiempo, una invitación a elaborar estudios similares acerca de la interpretación del violín y la música cantada en la zona.

El texto de Paloma Muñoz forma parte de una serie de estudios que esta experimentada investigadora ha venido adelantando dentro de un juicioso plan de documentación de la práctica y el consumo musical en el Departamento del Cauca. Su pieza sobre la interpretación del violín en el valle del Patía combina elementos de revisión documental (hay numerosas referencias a documentos históricos de cronistas que trasegaron por la región) con anotaciones de observación directa que son fruto de su presencia permanente entre comunidades afro que siguen muy activas en el quehacer musical. Aunque su formación es como musicóloga, el texto de Muñoz se orienta más hacia los estudios históricos y deja la invitación abierta para ahondar en el análisis de las formas musicales más extendidas en la región.

La sección sobre el Pacífico sur es bastante variada en sus aproximaciones y temáticas. El primer artículo, escrito por Paola Navia, es de corte antropológico, producto de una extensa etnografía. Con abundantes citas de entrevistas a cantaoras y músicos de Tumaco, la autora se preocupa por poner en primer plano las voces de los protagonistas, y nos muestra las impresiones y opiniones que ellos mismos tienen sobre sus músicas, por qué y para qué las interpretan. En la primera parte del texto, incluso las palabras de la autora en ocasiones se confunden con las palabras de las cantaoras, en una estrategia narrativa que coloca a las cantaoras en un plano de igualdad, casi como coescritoras del texto. En la segunda parte, la autora da cuenta de cómo en Tumaco la música tradicional está

perdiendo espacio frente a músicas foráneas como el reggaetón y el hip-hop, y nos plantea cuestionamientos acerca de las implicaciones que esto puede tener en la construcción de identidad en la región.

El segundo artículo es el de Michael Birenbaum, el cual se centra en lo que él llama las “prácticas sonoras” del Pacífico Sur. Partiendo de una mirada interdisciplinaria (entre música y ciencias sociales), este artículo parece tener en común con el de Alejandro Tobón (en la sección del Pacífico Norte) que su objetivo principal no es comprender la música de una sociedad sino que trata de entender la sociedad a partir de una mirada social a su música. En este sentido, la música no es vista como una manifestación de las características de una sociedad (como un espejo en el cual la sociedad se refleja), sino más bien como parte esencial en la configuración de los aspectos sociales, como una práctica en la que la sociedad se crea y recrea a cada instante.

En parte como consecuencia de lo anterior, Birenbaum es enfático al evitar el uso del término “música” en su texto, y en su lugar prefiere hablar de “prácticas sonoras”. Hace la distinción porque la manera en que aparece el fenómeno en los usos tradicionales en el Pacífico Sur dista de la forma en que es concebida la “música” como concepto occidental (en cuanto a discursos filosóficos, ideologías de consumo, lógicas de producción y uso de terminologías para su análisis y ejecución). A lo largo del artículo se hace claro cómo las “prácticas sonoras” van más allá de la noción de “músicas”, puesto que son manifestaciones inseparables de la comprensión de la cultura local como un todo. Además, estas “prácticas sonoras” no sólo incluyen las canciones (lo que podríamos llamar más fácilmente “música”) sino también las entonaciones en los saludos, las relaciones tímbricas entre los sonidos de la naturaleza con el canto y los instrumentos acompañantes, y las características acústicas del propio espacio físico (como la capacidad de los ríos de reflejar los sonidos agudos).

Sin embargo, el artículo de Birenbaum es claro en mostrar que su mirada se limita a los usos más tradicionales de las “prácticas sonoras” en el Pacífico Sur, pero sin desconocer que también se han dado dinámicas importantes que han hecho que estas lógicas de uso cambien en diferentes contextos. Sobre todo, en las últimas décadas, con los fuertes procesos de migración hacia contextos urbanos (principalmente Cali), con la llegada masiva de los medios de comunicación, y con la creación del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez en la ciudad de Cali, lo que en los

usos tradicionales aparece como “prácticas sonoras” comienza a transformarse en “músicas” en estos nuevos contextos.

Es aquí donde aparece el tercer texto de la sección, el de Oscar Hernández, casi como una continuación del artículo de Birenbaum. Mientras el artículo anterior revela las “prácticas sonoras” del Pacífico sur, el de Oscar Hernández las muestra ya convertidas en “música”, al enfocarse en las formas como esas prácticas se resignifican en contextos urbanos. Surgido desde los estudios culturales éste es, sin duda, el artículo de la colección que de manera más clara se pregunta por las relaciones de poder en la sociedad (intersección cultura/política). Es un trabajo más analítico-crítico, que no se enfoca en la mirada local a la música que aborda sino que la mira desde afuera, teniendo en cuenta las relaciones de los músicos del Pacífico con músicos en Bogotá. Es decir, muestra redes y conexiones entre músicos del Pacífico Sur y músicos en Bogotá, para mostrar cambios, transformaciones y mutuas influencias. A través de una mirada crítica a las lógicas detrás del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, a las posiciones políticas manifiestas en los discursos de músicos del Pacífico que viven en Bogotá y de músicos de Bogotá interesados en las músicas del Pacífico, y a las nuevas lógicas de la *world music*, Hernández argumenta que una de las consecuencias importantes que están generando estas dinámicas es la “aniquilación” de las lógicas tradicionales por parte de las lógicas modernas. O, dicho de otro modo, cada vez desaparecen más las “prácticas sonoras” para dar paso a la “música”.

El último artículo de la sección (y del presente volumen) es del profesor Carlos Miñana. La inclusión de este texto en la presente antología tiene una historia que vale la pena mencionar. Hace pocos años, Juan Sebastián Ochoa, uno de los editores de esta colección, comenzó a estudiar la música del Pacífico Sur. En su recorrido, se encontró con un artículo del profesor Miñana sobre la afinación de las marimbas en Colombia, publicado sólo en la WEB. En posteriores comunicaciones por correo electrónico, se generó una interesante discusión entre Miñana, Ochoa, y también Birenbaum, acerca de la metodología, enfoque, hipótesis y conclusiones de este artículo. Ya que el artículo sólo se encontraba disponible en Internet, para esta antología los editores le propusimos al profesor Miñana publicarlo tal como aparecía en su primera versión, para luego complementarlo con comentarios críticos que Ochoa y Miñana hicieran de él (en vista de que han transcurrido 20 años desde la escritura de ese artículo, y que es tiempo suficiente para tener ahora una aproximación

crítica sobre el mismo). Sin embargo, el profesor Miñana prefirió él mismo revisar y complementar el artículo original. Así, publicamos en esta antología una nueva versión de este artículo, revisada y ampliada por el mismo autor.⁹

En este texto, Miñana intenta llegar a una explicación precisa del sistema de afinación de las marimbas tradicionales de la costa Pacífica sur colombiana, a partir de rigurosas metodologías cuantitativas a las que les otorga más relevancia que al análisis cualitativo. Sin duda, la investigación se destaca por su exhaustivo uso de fuentes secundarias y su meticulosidad en el análisis estadístico. Mientras la versión original del artículo se concentraba casi exclusivamente en mirar la marimba como un objeto analizable desde sus propias características y respuestas físicas, esta nueva versión complementa el análisis teniendo un poco en cuenta las formas de interpretación de la marimba en las músicas tradicionales.¹⁰ Como investigación preliminar, esperamos que estudios posteriores aporten a la comprensión del problema desde otras perspectivas.

Por último, nos complace dejar en manos de los lectores este primer volumen de la colección, que es el resultado de la colaboración de muchas personas y el apoyo de varias instituciones que siguen teniendo fe en la trascendencia que tienen la música y las prácticas culturales en general en la sociedad colombiana. Nuestro anhelo es que este primer libro inspire a otros investigadores y al público en general para conocer más a fondo la riqueza musical del país.

Los editores

9 La referencia de la versión anterior, así como las discusiones y críticas que se plantearon, aparecen mencionadas en la nueva versión que aquí se publica.

10 A quienes conozcan la primera versión del texto seguro les resultará interesante hacer una comparación con esta versión ampliada que aquí presentamos.

BIBLIOGRAFÍA

Feld, S. (1996). "Waterfalls of song: an acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New guinea", en S. Feld, & K. Basso (Edits.), *Senses of Place*. Santa Fe, NM, School of American Research Press, pp. 91-136.

McLeod, Norma. (1974). *Ethnomusicological Research and Anthropology. Annual Review of Anthropology*, Vol. 3. 1974, pp. 99-115.

Portes de Roux, Heliana. (2009). *Para la Gloria Niñito! Jugas, Bundes y Salves en la tradición nortecaucana*. Cali, SIDOC.

Sevilla, Manuel. (2009a). "No vengo a pedirte nada: La música en Villa Rica (Cauca) como un espacio donde *se hace sociedad*." en *Revista Colombiana de Antropología*. julio-diciembre 2009, Volumen 45 (2), pp. 399-429.

_____. (2009b). "Las músicas tradicionales como instancias de producción cultural: El caso de Villa Rica (Cauca)", en *Signo y Pensamiento*, julio-diciembre 2009, 55(XXVIII), pp. 218-232.

AFINACIÓN DE LAS MARIMBAS EN LA COSTA PACÍFICA COLOMBIANA: ¿UN EJEMPLO DE LA MEMORIA INTERVÁLICA AFRICANA EN COLOMBIA?¹

CARLOS MIÑANA BLASCO

Este texto se pregunta por la afinación de las marimbas tradicionales —que no son diatónicas, ni cromáticas, ni temperadas— en el sur de la costa pacífica colombiana y norte de Ecuador (xilófonos contruidos con placas de chonta y resonadores de guadua). Para ello analiza los procesos constructivos y realiza un estudio de los intervalos a partir de una muestra de marimbas contruidas desde 1960. Aunque no desarrolla todas las metodologías propuestas, presenta un balance de los posibles acercamientos metodológicos para determinar las lógicas de afinación de las marimbas no diatónicas, especialmente en los estudios africanistas. Finalmente, sugiere que hay importantes indicios para vincular las marimbas

-
- 1 La investigación de campo inicial y la primera versión de este trabajo se realizaron con recursos personales. La revisión para esta publicación pudo hacerse gracias al apoyo de la Universidad Nacional de Colombia para una estadía en The University of the West Indies en Barbados a mediados de 2009. Agradezco a Addo Obed Possú por interesarme en el tema y guiarme hasta Sansón, a los museos organológicos que permitieron el análisis de sus marimbas, a los músicos y cantoras de Guapi que me hicieron llorar de emoción con su música; finalmente a los investigadores de la cultura del Pacífico y a los editores de este libro, con los que hemos tenido enriquecedores y apasionantes debates.

colombo-ecuatorianas con algunas tradiciones musicales africanas, propone algunas rutas metodológicas para llegar a un estudio concluyente sobre su afinación y argumenta sobre la importancia de realizar dicho estudio desde el punto de vista musicológico, cultural y pedagógico.



FIGURA 1. La marimba. Instrumento popular. Provincia de Barbacoas. Fuente: Manuel María Paz, 1853. Álbum de la Comisión Corográfica, Bogotá, lámina N° 45.

En 1734, en Barbacoas el fraile franciscano Fernando de Jesús Larrea hizo recogida de todas las marimbas; le trajeron más de treinta y las hizo quemar.

Alfonso Zawadzky Colmenares. 1947 *Viajes misioneros del R. P. Fr. Fernando de Jesús Larrea, - franciscano, 1700-1773*. Cali, Imprenta Bolivariana.

Otro religioso que apareció en Telembí en la segunda mitad del mismo siglo, la describe así:

Esta noche se congregaron en casa de estos mulatos, para velar a la Virgen, una partida de familias comarcanas de indios, negros y mulatos y después de haber cenado, empezaron la función con baile. 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 de esta tablita, y cada cual a su picada da un ronquido, según su estatura, como los cañutos de un órgano. Es un ronquido suave, y se oye de más de media legua lejos. Y en sabiéndolo tocar remudando en proporción y compás, el sonido de los cañutos compone un órgano imperfecto, pero muy suave, porque no tiene sino veinticinco cañutos.

Serra, Juan de Santa Gertrudis (Fray). 1956 *Maravillas de la naturaleza*. Bogotá, BPC. Tomo 1, Primera y segunda parte, vol. 28, 423 p.

La marimba o timbirimba es un instrumento musical, si es posible darle este nombre, del tamaño de un piano; es una especie de caballete cuya parte superior se compone de dos traviesas longitudinales que sostienen pequeñas tabletas de madera dura y seca, fijas una al lado de otra como las teclas de un piano. Debajo de cada tecla de esta clave está suspendido un tubo de bambú abierto en la porción alta y cerrado abajo por su propio nudo (...) Este instrumento, que sólo he visto en esos lugares del Ecuador y de Nueva Granada, tiene notas fuertes que se oyen a media legua a la redonda, y que atraen a todos los aficionados a las fiestas, que acuden desde donde se encuentren.

Enrique Onffroy de Thoron. 1866. *L'Amérique Equatorial*, Paris (Capítulo VI, estadía en Tumaco).

Subí al rancho mientras los bogas hacían sus prevenciones, deseoso de ver qué instrumento tocaban allí: era una marimba, pequeño teclado de chontas sobre tarros de guadua alineados de mayor a menor, y que se hace sonar con bolillos pequeños aforrados en vaqueta.

Jorge Isaacs. *María*, capítulo LV. 1867.

Los bailes populares que hacen los mineros los sábados por la noche [en Barbacoas]; bailes dignos de verse, y en los que desempeña el principal papel como instrumento musical la marimba (...) [viene una excelente descripción detallada del instrumento]. En las noches de baile, dos negros tocan la marimba, que rara vez falta en un rincón de la sala, el uno marca las voces agudas o de tiple, en tanto que el otro bordonea con las notas graves y sonoras de los bajos, que corresponden a los cañones más largos.

Otros varios acompañan, ya dando golpes con las manos sobre los cununos (troncos huecos, en forma de caja de hierro y con un solo parche), o ya, tocando la bomba (cununo más grande y de dos parches), y ya, por último término, batiendo con ímpetu la sonaja, que corresponde a lo que, en el interior del país se denomina carángano, es decir, un calabazo con piedras o municiones dentro (...) [sigue la descripción del baile]. Bailan según el aire tocado por la marimba sea una caramba o un bambuco, una caderona, una agua o una tierra-firme (...) Parece lo más probable que este instrumento haya sido importado a las costas del Pacífico por los esclavos que vinieron de África (...) Quizás sea, pues, la marimba que se toca hacia la región de Barbacoas un resultado mixto de los conocimientos que en música tuvieron los negros del África y los indómitos hijos de las comarcas americanas, pero es el hecho que hoy gustan de ella, más que todos, los negros, o morenos, como se les dice por allá.

Lázaro M. Girón. 1885. *Papel Periódico Ilustrado*, mayo 15, año IV, pág. 306-307.

Los motivos, los límites y las intenciones

La amistad con el constructor de tambores y guasás Addo Obed Possú Dimas, residenciado en Cali, me llevó a interesarme en el tema de la construcción y afinación de las marimbas que interpretan las comunidades negras del Pacífico colombiano y ecuatoriano (Departamentos del Valle, Cauca y Nariño —en Colombia— y región de Esmeraldas —en Ecuador—). Addo me preguntaba por la afinación pues, como vendedor del instrumento por varias ciudades de Colombia, se sentía frustrado: en numerosas ocasiones los compradores no compraban o le devolvían las marimbas pues “estaban desafinadas”. Después de analizar varios instrumentos que se encontraban en Bogotá (museos, grupos musicales) realicé un viaje con Addo Obed a Buenaventura y Guapi en la Semana Santa

(marzo) de 1986. Los resultados de ese trabajo fueron difundidos entre algunos músicos (Miñana Blasco, 1990) y posteriormente publicados en la WEB (www.humanas.unal.edu.co/colantropos). El texto generó algunos debates en la WEB (ver <http://laguayabita.blogspot.com/2007/02/marimbas-histricas-historical-marimbas.html>) e interesantes conversaciones con colegas en Bogotá y en Cali al calor del Festival Petronio Álvarez. Mi trabajo de campo se ha orientado hacia el Cauca andino, no hacia el Pacífico, y no soy un investigador ni un intérprete de marimba; no obstante, ante la polémica que generó el artículo inédito, y ante la insistencia de los editores para publicarlo, lo he revisado con el fin de seguir animando la discusión. Soy muy consciente de sus límites, de su carácter meramente exploratorio para sugerir algunas hipótesis, y de que es necesario un trabajo de campo prolongado y un ejercicio analítico sistemático para llegar a conclusiones menos especulativas. Espero con ello motivar a otros investigadores a avanzar en este complejo panorama y mostrar algunos de los caminos ya andados por investigadores en Colombia y en otros países. Me parece interesante rememorar narrativamente las rutas metodológicas seguidas, las exploraciones, los errores y las sinsalidas, no tanto para llegar a una conclusión definitiva sobre el tema, sino para ilustrar la complejidad del abordaje de estas músicas y los retos metodológicos que imponen.

La marimba de la costa pacífica colombiana y ecuatoriana es un xilófono (S-H: 111.222.22) constituido por una serie de placas o láminas (de 18 a 24) de chonta o palma de chontaduro (*Guilielma gasipaes* o *Humiria procera*) con resonadores de tubos de guadua (*Bambusa Americana*). Se percute con los “tacos”, es decir, unas baquetas con una bola de caucho crudo en la punta que hace contacto con las placas. Se interpreta normalmente entre dos personas, cada una usando dos tacos: una percute en las tablillas más graves y largas (bordones) y otra en las más agudas y cortas (tiples). El conjunto de marimba está integrado, además, por uno o dos cununos (tambores cónicos de un solo parche percutidos con las manos), uno o dos bombos o tamboras (tambores cilíndricos de dos parches con aros, percutidos con un palo y un mazo: el palo sobre la madera y el mazo sobre uno de los parches), varios idiófonos (guasás, maracas o guacharaca) y las voces de los cantadores y cantadoras.

El foco del trabajo se centra en la afinación de las marimbas y dejó intencionalmente por fuera temas de mucho interés —y que sin duda son fundamentales para dilucidar el enigma de la afinación— como son los

aspectos constructivos, históricos y sociales, interpretativos y técnicos, repertorios, etc.² Para estudiar la afinación utilicé inicialmente una metodología que fue aplicada ampliamente por la musicología comparada (Sachs, 1966) a partir de la invención en 1885 de un sistema de medición de los intervalos que mantiene su vigencia hasta hoy (Ellis, 1885) y que he aplicado ampliamente en mi trabajo de campo en el Cauca andino con la música de flautas traversas de caña (Miñana Blasco, 1988, 1989, 1994, 1997, Miñana Blasco and Programa de Educación Bilingüe, 1996). El trabajo fundador de Ellis en 1885 incluso analiza dos balafones³ del oeste africano en el South Kensington Museum, uno de los cuales había sido considerado por Engel como afinado en la escala diatónica de Do natural y que en realidad presentaba los intervalos siguientes (152, 135, 245, 191, 166, 149, 161, 152 en cents⁴). Para mi trabajo no utilicé las herramientas del siglo XIX y comienzos del XX (el dicordio, primero, o el Stroboconn posteriormente): me valí de un afinador electrónico Korg y consideré como valor mínimo significativo 5 cents. Los valores menores de 5 cents los aproximé por exceso o por defecto (148 se consideró 150, 227 se consideró 225).

Es necesario tener en cuenta desde el punto de vista de la acústica del instrumento que los factores determinantes en la producción del sonido son cuatro: 1) el material de las placas; 2) la forma; 3) los

2 Para los aspectos constructivos recomiendo el trabajo de Coba en Ecuador (1981, 1992) y para los aspectos socioculturales y antropológicos los de Norman E. Whitten Jr., especialmente su trabajo de síntesis traducido como *Pioneros negros* en 1992 (Whitten, 1967, 1970a, 1970b, 1992; Whitten and Szwed, 1970).

3 Los xilófonos de resonadores independientes, es decir, con un resonador para cada placa, reciben diversos nombres en diferentes lugares del mundo. Uno de los nombres más extendidos en África es *bala* o *balan* (lengua malinké), del que se deriva *balafón*. En realidad balafón se refiere al hecho de ejecutar el bala, pero hoy la palabra balafón se ha generalizado mundialmente como sinónimo de xilófono africano con resonadores independientes de calabazo. Si bien las palabras *marimba* y *madimba* provienen también de África, hoy suelen aplicarse más frecuentemente a los xilófonos centroamericanos. La palabra xilófono suele usarse en forma más amplia para idiófonos de percusión con placas de madera, así no tengan resonadores independientes.

4 Un cent es la centésima parte de medio tono, es decir, que 200 cents equivalen a un tono, por ejemplo, el intervalo entre do y re. Cinco cents, el valor mínimo considerado, equivale a una veinteava parte de un semitono.

resonadores; 4) las baquetas percusoras. En los xilófonos contruidos con una placa uniforme el primer armónico predominante se produce en la octava y una quinta sobre la fundamental (segundo armónico), a diferencia de las marimbas que son devastadas en la parte inferior central, y en las que el armónico predominante se encuentra a dos octavas sobre la fundamental (Merrill, 1996).

La muestra escogida

La muestra en la que se basó el trabajo publicado en 1990 es reducida (9 marimbas) pero representativa, ya que recoge ejemplares de varias épocas (desde los años de 1950 hasta 1986), de diferentes lugares de la costa colombiana (faltaría una muestra ecuatoriana).

- Marimba N° 1 (M1): de 18 placas o láminas de chonta, localizada en la casa de su constructor en 1986, vereda de Sansón, Guapi (Cauca). Constructor, don José Torres, de reconocida trayectoria y valorado en la región como músico de marimba y constructor. Construida antes de 1946. Es la marimba que permanece en la casa para las fiestas y no está a la venta.
- Marimba N° 2 (M2): de 14 placas, localizada en la casa de su constructor en 1986, vereda de Sansón, Guapi (Cauca). Constructor, don Genaro Torres, hijo de don José Torres. Construida en 1986 con el ánimo de sacarla a vender al pueblo. El número reducido de placas (14) está en función de facilitar el transporte y la venta a los turistas.⁵
- Marimba N° 3 (M3): de 20 placas, localizada en la casa de su constructor en 1986, pueblo de Guapi (Cauca). Constructor, don Silvino Mina, de reconocida trayectoria y valorado en la región. Construida antes de 1986. Es la marimba que permanece en la casa para uso del músico y no está a la venta (ver foto 5).
- Marimba N° 4 (M4): de 20 placas, localizada en la casa de su constructor en 1986, pueblo de Guapi (Cauca). Constructor, don

5 Esta región es muy visitada por el turismo nacional e internacional por su proximidad a la isla Gorgona, reserva ecológica de gran interés para naturalistas y científicos.

Silvino Mina. Construida en 1986 por encargo de un grupo musical de Medellín.



FOTO 1. Marimba M1. Se aprecia un cununo al frente, y al fondo el bombo golpeador, colgado del techo, al igual que la marimba. Vista desde el otro lado en la foto 6.
Fuente: Carlos Miñana, 1986.

- Marimba N° 5 (M5): Marimba de 22 placas, localizada en la casa de su constructor en 1986, vereda de Sansón, Guapi (Cauca). Constructor, don José Torres. Construida antes de 1986. Es una segunda marimba que permanece en la casa (en el primer piso o taller) para las fiestas y como guía para la construcción de otras marimbas. No está a la venta.
- Marimba N° 6 (M6): de 18 placas, localizada en la casa de su constructor en 1986, pueblo de Guapi (Cauca). Constructor, don Antonio Banguera, de menos trayectoria que los constructores anteriores, pues no es ese su oficio. Construida antes de 1986. Es la marimba que permanece en la casa para uso del músico y no está a la venta.
- Marimba N° 7 (M7): de 24 placas, localizada en el museo de instrumentos musicales del Patronato de Artes y Ciencias en Bogotá. Según la curadora del museo fue construida por Teófilo Potes



FOTO 2. Don José Torres, en su casa (Sansón, Guapi). Fuente: Carlos Miñana, 1986.

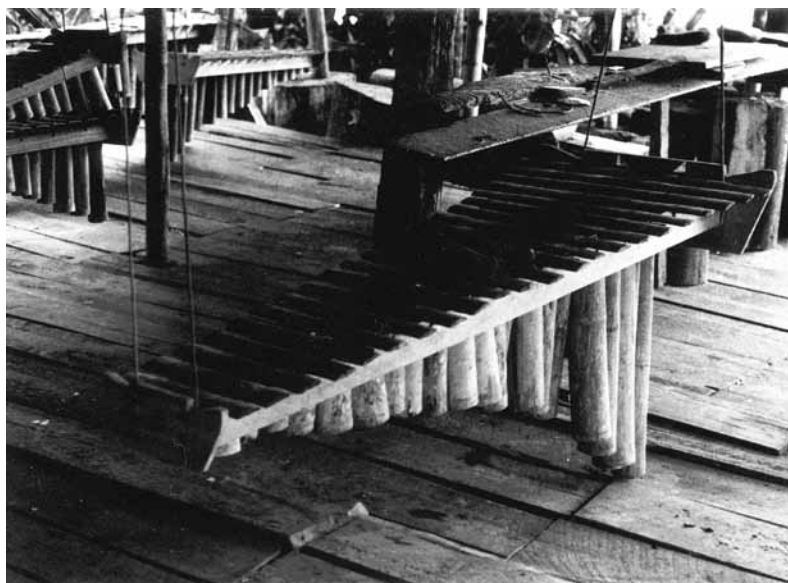


FOTO 3. Marimba M5. Atrás, una mesa de trabajo y varias marimbas para la venta o en proceso de construcción. Fuente: Carlos Miñana, 1986.

en 1961. Teófilo Potes fue uno de los máximos representantes de la cultura negra del Pacífico. Falleció en Buenaventura (Valle), su ciudad, en 1975.



FOTO 4. Casa de los Torres, Sansón (río Guapi). El taller se encuentra en el primer piso y la vivienda en el segundo. Fuente: Carlos Miñana, 1986.

- Marimba N° 8 (M8): Marimba de 18 placas, localizada en el museo de instrumentos musicales del Patronato de Artes y Ciencias en Bogotá. Según la curadora del museo fue construida por Teófilo Potes en 1961. Sin embargo esta marimba presenta muchas diferencias constructivas, de forma y de materiales con respecto a la M7. Es mucho más probable que estas dos marimbas (M7 y M8) fueran compradas o seleccionadas por Teófilo Potes por encargo del museo en 1961. El hecho de su confusa paternidad no resta nada a su autenticidad, ya que fueron avaladas y traídas a Bogotá por Teófilo Potes, amante y conocedor profundo de la cultura de su región.
- Marimba N° 9 (M9): Marimba de 23 placas, localizada en el museo organológico del Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá. La ficha técnica del museo dice que proviene de Guapi y que fue adquirida en 1965. El estilo constructivo

no corresponde a ninguna de las otras marimbas guapireñas en esta muestra, por lo cual suponemos que es de otro constructor, diferente a M1, M3 o M6.

El acercamiento a las medidas

Inicialmente me interesé por las medidas de las placas y los tubos resonadores como el camino para llegar a establecer la afinación de las marimbas de la muestra. Sin embargo, pronto descubrí que las proporciones y medidas espaciales eran irrelevantes para llegar a mi objetivo. Y esto por dos razones:

- Desde el *punto de vista acústico* la frecuencia producida por una placa al ser percutida depende básicamente de su tamaño y del material en que está construida, de su masa. Si utilizáramos una materia prima idéntica para todas las placas, la relación del tamaño con la frecuencia sería bastante constante e inversamente proporcional: a mayor tamaño, frecuencia más baja, más grave; a menor tamaño, frecuencia más alta, más aguda (Leyes de Chladni). Sin embargo, la palma de chonta en que se fabrican las placas presenta muy poca uniformidad en su consistencia, dureza, peso, etc., lo cual hace que una tablita más pequeña o igual que otra pueda emitir una frecuencia más grave que otra mayor o igual (ver el texto Miñana, 1990, donde se desarrolla ampliamente el argumento con datos empíricos de las medidas de las tablas, forma, afinación y procesos constructivos).
- Hay una segunda razón importante para no basarnos en las medidas espaciales y es *la práctica de los constructores* de marimbas. Ellos no utilizan como modelo o patrón unas medidas estándar o normalizadas para aplicar a los materiales (como sí sucede en el caso de las flautas traversas en el Cauca con los modelos constructivos que denominan “compás”, modelos materiales a la manera de una regla). Su patrón es básicamente un patrón auditivo, interválico. Toman un pedazo de chonta y lo van cortando con el machete, no según un modelo visual o espacial, sino según su memoria interválica.

La afinación absoluta

Un primer acercamiento a la interválica de la población negra del Pacífico expresada en las marimbas consistió en determinar en valores absolutos la afinación de cada una de las placas de las marimbas contenidas en la muestra. Estos valores los expreso tomando como referencia una escala cromática occidental y un la de 440 Hertz. Como la afinación de las placas no suele corresponder a la afinación temperada, anoto al lado de cada nota un valor en cents de signo positivo si supera la frecuencia estándar (una nota más aguda) y negativo si no alcanza pero se acerca a la frecuencia estándar (una nota más grave). Presento los datos en la siguiente tabla para mostrar la inmensa diversidad de afinaciones, incluso dentro de las marimbas construidas por un mismo artesano en el mismo año.⁶

Tratando de sintetizar lo que muestra la tabla 1, se observa en primer lugar la diversidad, la falta de un esquema común o de una afinación absoluta común, incluso dentro del mismo constructor.

Respecto a *registros*, el sonido más grave en la muestra lo da la M5 (la) y M1 (no es claro el sonido pero está en torno al la), siguen M3 y M9 (la# o sib), M7 (si), M4 (re), M6 (re#) y M2 y M8 (sol#). No existe una relación directa entre el número de placas y el sonido más grave. El sonido más agudo lo da la M7 (re), sigue M8 (si), M4 (la), M9 (lab), M5 (sol), M2 (fa#), M3 y M6 (fa) y M1 (re).

6 Obsérvese, por ejemplo, la gran diferencia existente entre la M3 y M4, ambas construidas por Silvino Mina en la misma habitación: la M4 fue construida tomando la M3 como referencia; don Silvino comparaba de vez en cuando el sonido de la M4 con la M3 con intención de que quedaran iguales. Lo mismo puede observarse al comparar las marimbas de la familia Torres (M1, M2 y M5).

TABLA 1. Afinación absoluta de las 9 marimbas.

C. H. H. 1970

La interválica

El análisis comparativo de la afinación absoluta no deja como resultado sino la sensación de desorden y anarquía —o de diversidad, para expresarlo positivamente—; paso ahora al estudio de la relación interválica entre esas afinaciones absolutas.

La interválica entre placas contiguas

Presento a continuación un cuadro comparativo de las relaciones entre cada pareja consecutiva de sonidos expresada en términos de cents para cada marimba e iniciando desde los sonidos graves hacia los agudos. El 1 es el intervalo entre la placa más grave y la siguiente; el 2 es el intervalo entre la segunda placa más grave y la siguiente, y así sucesivamente.

TABLA 2. Intervalos entre placas (en cents).

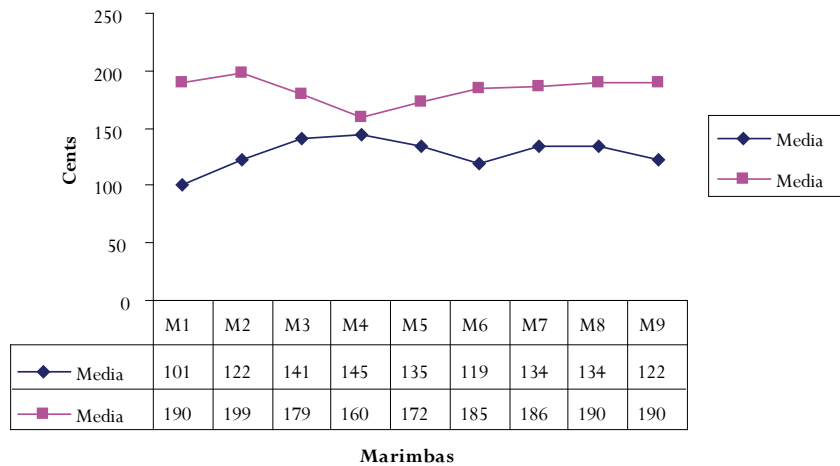
Sumario de casos									
	M1	M2	M3	M4	M5	M6	M7	M8	M9
1	,	210	140	180	210	100	150	205	150
2	70	210	145	160	150	110	240	130	190
3	260	130	140	150	160	70	125	165	80
4	90	170	160	180	160	190	195	195	100
5	155	170	200	150	210	200	135	145	160
6	205	190	140	160	140	190	160	185	140
7	120	120	180	155	160	140	210	120	180
8	170	190	160	155	170	160	110	150	160
9	205	150	140	170	170	180	145	135	150
10	105	250	150	170	170	150	190	145	195
11	180	110	190	170	170	150	155	240	155
12	200	200	155	190	160	200	170	165	130
13	120	100	145	135	160	150	205	145	170
14	190	,	220	165	160	170	180	185	205
15	170	,	135	160	150	100	175	180	120
16	160	,	155	180	160	190	160	105	270
17	190	,	170	170	210	100	150	135	135
18	,	,	180	165	160	,	180	,	130
19	,	,	200	155	120	,	155	,	210
20	,	,	,	,	150	,	180	,	120
21	,	,	,	,	100	,	130	,	190
22	,	,	,	,	,	,	230	,	90
23	,	,	,	,	,	,	130	,	,
Total N	16	13	19	19	21	17	23	17	22

Esta tabla de intervalos contiene los datos fundamentales sobre los cuales trabajé el análisis cuantitativo, pues no tenía mucho sentido, como vimos anteriormente, considerar los sonidos absolutos sino las relaciones entre los sonidos.

LA LÓGICA DEL TONO Y EL SEMITONO

Pensando en la concepción interválica de la escala diatónica occidental que se basa en tonos y semitonos, comencé el análisis de los datos. Agrupé los intervalos en torno a dos medias hipotéticas: el medio tono (100 cents) y el tono (200 cents). Para el primer grupo tomé los valores menores o iguales que 150 cents y para el segundo los mayores de 150. Si las marimbas respondían a la lógica de la interválica diatónica, los intervalos se agruparían en forma uniforme en torno a las medias de 100 y 200 cents. Se intentó entonces agrupar en cada marimba los casos que se aproximaban a 100 cents (≤ 150) y los casos que se aproximaban a 200 cents (> 150). El resultado se encuentra en la gráfica 1.

GRÁFICA 1. Promedios de valores ≤ 150 y > 150 .

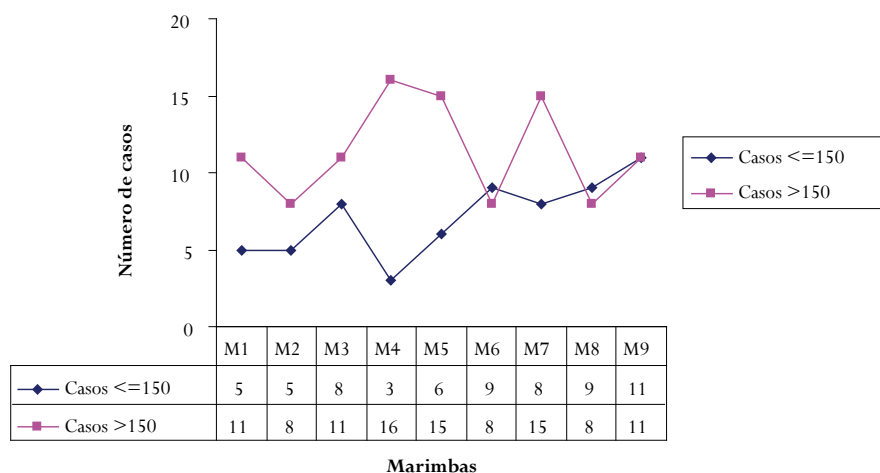


El análisis de las medias de cada marimba muestra en primer lugar cómo los valores bajos no se agrupan en forma uniforme por encima y por debajo del valor de 100 cents (medio tono) sino que todas las medias están por encima de este valor. La media de las medias es de 128.1 cents. En segundo lugar, los intervalos que están por encima de los 150 cents, tampoco se agrupan en forma uniforme en torno al

valor de 200 cents, como era de esperar, sino que todas las medias quedan por debajo de dicho valor (183.3). Es decir, que los medios tonos tienden a ser grandes y los tonos enteros tienden a ser pequeños, como si hubiera un valor intermedio que jalonara ambos intervalos ideales. Este primer análisis hacía pensar en otra lógica interváltica.

Para asegurar más la hipótesis de que no me encontraba ante una interváltica diatónica occidental realicé una prueba más: En una octava de una escala mayor los siete intervalos se reparten entre 5 tonos y 2 semitonos (proporción 2.5/1). En las marimbas de la muestra la relación entre supuestos tonos y semitonos es de una diversidad excesiva: 11 a 5 (2.2/1), 8 a 5 (1.6/1), 11 a 8 (1.3/1), 16 a 3 (5.3/1), 15 a 6 (2.5/1), 8 a 9 (0.8/1), 15 a 8 (1.8/1), 11 a 11 (1/1). Es decir, que sólo una de ellas cumple la proporción y otra se acerca ligeramente. La media de todas ellas da 11 a 7 (1.5/1), es decir, una proporción muy lejana al 2.5/1 esperado (ver gráfica 2).

GRÁFICA 2. Proporción entre casos ≤ 150 > 150 .



Me resultó imposible inicialmente encontrar una lógica, una estructura interna a las relaciones interválticas que muestran estos datos. Incluso al interior de cada marimba no existen constantes que permitan deducir su estructura interna. Ensayé varios procedimientos de tipo matemático y estadístico aproximando valores y agrupándolos en intervalos pequeños y grandes al estilo de tonos y semitonos (o incluso

pequeños, medianos y grandes), percentiles y quintiles, correlaciones... y los resultados fueron igualmente infructuosos.

EL INTERVALO PROMEDIO

En vista de que la interválica era excesivamente variada y parecía que no había constantes de acuerdo con la lógica de la afinación temperada (tonos y semitonos), decidí finalmente calcular el valor de los intervalos más usados en la muestra que disponía. La media muestra cómo el intervalo más usado estaría situado idealmente en el caso de tender hacia un valor común alrededor de 161-162 cents, aunque se encuentran valores extremos de 70 cents (casi un cuarto de tono) y de 270 cents (casi tono y medio) (ver Tabla 3).

TABLA 3. Intervalos promedio, desviación estándar y varianza (ordenados por la media).

	NÚMERO DE INTERVALOS	RANGO	MÍNIMO	MÁXIMO	MEDIA	DESVIACIÓN ESTÁNDAR	VARIANZA
MARIMBA2	13	150	100	250	169,23	44,99	2024,359
MARIMBA7	23	130	110	240	167,83	33,50	1122,332
MARIMBA4	19	55	135	190	164,21	13,15	172,953
MARIMBA3	19	85	135	220	163,42	24,95	622,368
MARIMBA5	21	110	100	210	161,90	26,20	686,190
MARIMBA1	16	190	70	260	161,88	49,83	2482,917
MARIMBA8	17	135	105	240	160,59	34,36	1180,882
MARIMBA9	22	190	80	270	155,91	44,15	1949,134
MARIMBA6	17	130	70	200	150,00	40,93	1675,000

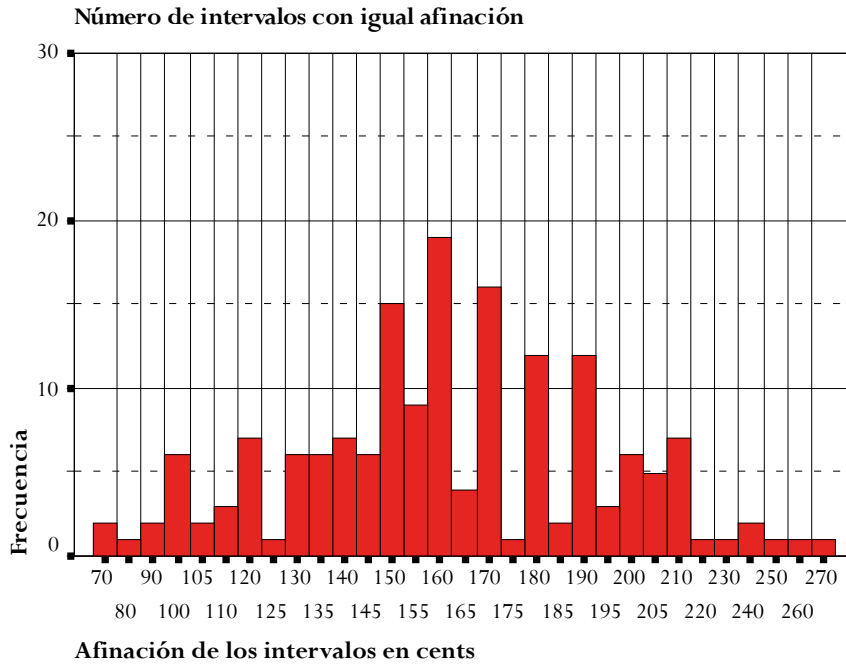
La moda o intervalos más usados son 160 cents (19 casos), 170 cents (16 casos), 150 cents (15 casos), 180 y 190 cents (12 casos) (ver Tabla 4 con los datos y ver su representación en la Gráfica 3).

TABLA 4. Número y porcentaje de intervalos encontrados en el conjunto de todas las marimbas.

Número y porcentaje de intervalos iguales en el total de las marimbas

Intervalo en cents	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulativo
Válido 70	2	1,2	1,2	1,2
80	1	,6	,6	1,8
90	2	1,2	1,2	3,0
100	6	3,6	3,6	6,6
105	2	1,2	1,2	7,8
110	3	1,8	1,8	9,6
120	7	4,2	4,2	13,8
125	1	,6	,6	14,4
130	6	3,6	3,6	18,0
135	6	3,6	3,6	21,6
140	7	4,2	4,2	25,7
145	6	3,6	3,6	29,3
150	15	9,0	9,0	38,3
155	9	5,4	5,4	43,7
160	19	11,4	11,4	55,1
165	4	2,4	2,4	57,5
170	16	9,6	9,6	67,1
175	1	,6	,6	67,7
180	12	7,2	7,2	74,9
185	2	1,2	1,2	76,0
190	12	7,2	7,2	83,2
195	3	1,8	1,8	85,0
200	6	3,6	3,6	88,6
205	5	3,0	3,0	91,6
210	7	4,2	4,2	95,8
220	1	,6	,6	96,4
230	1	,6	,6	97,0
240	2	1,2	1,2	98,2
250	1	,6	,6	98,8
260	1	,6	,6	99,4
270	1	,6	,6	100,0
Total	167	100,0	100,0	
Total	167	100,0		

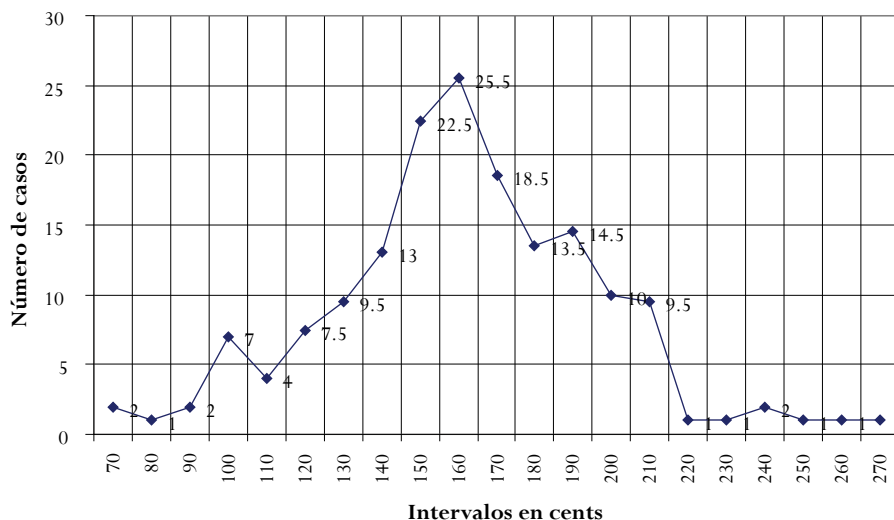
GRÁFICA 3. Número de casos para cada intervalo.



La gráfica muestra una curva no continua, como una sierra, con los valores terminados en 5 demasiado bajos, lo cual puede interpretarse como un error mío en el momento de considerar las aproximaciones a los 5 cents: inconscientemente los aproximé a los valores terminados en 0. Este error, fruto de una apreciación subjetiva, se puede corregir sin modificar básicamente los resultados normalizando la curva, promediando los valores terminados en 5 y aproximándolos a los valores terminados en 0:⁷

7 El número de casos de los intervalos terminados en 5 se dividió por dos y se repartió equitativamente entre la decena superior y la inferior. Por ejemplo, los 9 casos con el intervalo 155 se repartieron con un valor de 4.5 casos para 150 y 160, respectivamente, con el fin de no generar una tendencia hacia abajo o hacia arriba por las aproximaciones.

GRÁFICA 4. Intervalos más usados. Aproximación a las decenas.



La distribución de los intervalos se presenta, por fin, en una expresión estadística que es común a la mayor parte de los fenómenos: una curva de las llamadas “normales”. Los datos se agrupan en forma uniforme y progresiva en torno a un eje donde se concentran la mayor parte de los datos. En la medida en que uno se aleja del eje hacia un lado o hacia el otro los datos se encuentran en forma menos frecuente y aislada.

Todo se concentraba en forma coherente en torno a un intervalo de 161-162 cents. Este dato, cuando estaba adelantando esta investigación a comienzos 1987, no me dijo nada y, decepcionado, abandoné el trabajo ante la imposibilidad de interpretar unos datos tan diversos.

Sin embargo, a finales de ese mismo año, leyendo la obra póstuma del etnomusicólogo Curt Sachs,⁸ encontré un párrafo que me hizo desempolvar los manuscritos sobre la afinación de las marimbas:

Las afinaciones isotónicas en Uganda tienen paralelos sorprendentes en los xilófonos africanos: dos pueblos sudafricanos, Bapende y Chopi, dan a sus xilófonos una disposición iso-heptatónica con siete intervalos iguales en una octava de 171 cents aproximadamente, que equivale

8 Curt Sachs falleció en 1959 pero su esposa Irene recogió sus últimos escritos inéditos y encargó a Jaap Kunst su revisión y edición. Esta obra recoge dichos trabajos. Las traducciones de las citas del inglés y del francés son de Carlos Miñana.

exactamente a los actuales géneros de Siam y Burma, esto es, de otra región en el Sudeste de Asia. Esta notable coincidencia por supuesto ha llamado la atención.

Desde un punto de vista metódico es instructivo contrastar los xilófonos Chopi, tal como suenan en realidad, con la muy diferente notación de H. A. Junod de la década de 1890, que hace creer que estos instrumentos están afinados en una tonalidad claramente europea, sea Mi bemol menor o Sol bemol mayor, como se quiera interpretar. Esta comparación sirve como una buena advertencia de cómo nos traicionan nuestros oídos así como la notación occidental, y por tanto, desafortunadamente, de la mayoría de nuestros ejemplos musicales impresos. (Sachs and Kunst, 1962, p. 104).

Posteriormente supe de los trabajos de Gilbert Rouget (Rouget 1986) sobre los “xilófonos equiheptatónicos” de los malinké en Guinea donde —ya desde 1969— sostenía la existencia de dos grandes sistemas de afinación: uno equipentatónico (división de la octava en cinco partes iguales) y otro equiheptatónico (con intervalos de 171.4 cents).⁹ Rouget ha documentado estos sistemas no sólo entre los malinké sino entre los Chopi de Mozambique.¹⁰

Años después —y gracias a algunos viajes a bibliotecas en el extranjero y a la facilidad de acceso a las bases de datos electrónicas— tuve conocimiento de los trabajos de Hugh Tracey (1903-1977) y su hijo Andrew, uno de los pioneros de la etnomusicología en África, y

9 Si una octava son 12 semitonos, y un semitono equivale a 100 cents, una octava equivale a 1.200 cents que, dividida en 7 partes iguales, da 171.42857 cents para cada intervalo.

10 “Estos dos grandes tipos de escalas musicales (equiheptatónica y equipentatónica) que coexisten entre los Malinké de Guinea, existen en otros lugares en África. En la otra punta del continente, los Chopi de Mozambique también afinan sus xilófonos siguiendo una división de la octava en siete partes iguales. En Uganda, por el contrario, es la división de la octava en cinco partes iguales la que prevalece” Rouget, G. (1986).

Los malinké —mandinga— se encuentran en Guinea, Mali, Senegal, Guinea-Bissau, Gambia y Burkina Faso; el balafón malinké más antiguo conservado según la tradición oral es el Sosso-bala en Nigassola (Guinea) construido hace 800 años, se encuentra documentado en la tradición oral sirviendo como oráculo de los reyes del Imperio de Mali desde el siglo XIII y ha sido declarado Patrimonio oral e inmaterial por la UNESCO en 2001.

del reverendo Arthur Morris Jones (1889-1980) que trabajó en Zambia (Rhodesia) como misionero y musicólogo, uno de los más importantes investigadores sobre la afinación de las marimbas en Indonesia y en África (Jones, 1971). El estudio de Tracey sobre uno de los conjuntos de xilófonos más complejos de África recientemente declarado patrimonio de la humanidad por la UNESCO (2005), el de los Chopi en el sur de Mozambique, apuntaba también a una afinación equi-heptatónica (Tracey, 1948, p. 119); ver también Dias (1986) y Hogan (2006) sobre transformaciones más recientes de la música chopi, pero que no cuestionan los planteamientos de Tracey).

En su trabajo comparativo sobre Indonesia y África, A. M. Jones ofrece la afinación en cents de 129 xilófonos africanos, varios de ellos en museos europeos y africanos, y otros registrados en su trabajo de campo, mostrando que los dos sistemas más generalizados son el equi-heptatónico y el equi-pentatónico (Jones, 1971). El libro de Jones apunta a reforzar las hipótesis de Sachs.¹¹ A diferencia de Sachs, que habla de iso-heptatonismo, estos otros autores hablan de equi-heptatonismo. La diferencia terminológica puede parecer sutil, pero es importante: iso corresponde a intervalos iguales (171 cents) y equi a intervalos equivalentes, es decir, que aunque no sean iguales son considerados como iguales. Nketia precisa claramente el sentido del equipentatonismo y equiheptatonismo de los xilófonos africanos:

Se utilizan afinaciones tanto equidistantes como no equidistantes, aunque la tendencia hacia una especie de afinación equidistante es aparentemente generalizada. Equidistancia en este contexto no significa que los intervalos son absolutamente iguales; se encontrarán disparidades entre ellos, en parte porque los intervalos no están calibrados, y en parte porque lo que se pretende es una afinación gruesa, aproximada, dentro del patrón, más que tonos absolutos. Una afinación equidistante, en el contexto africano, es un sistema de afinación que no se basa en un concepto de intervalos pequeños y grandes, sino en el reconocimiento de pasos que se asemejan el uno al otro. Cuando una tabla no se ajusta a este sistema de pasos pero se

¹¹ La predominancia del equipentatonismo y del equiheptatonismo en las muestras analizadas por Jones no quiere decir que no existan otras afinaciones en África.

mantiene en el instrumento como algo tolerable, se dice que es una “mala tabla” (Nketia, 1974, pp 82-83).

El mismo Jones publicó unos años antes un estudio sobre una marimba de los indígenas kwaiker en Nariño de 22 placas a partir de grabaciones en cinta magnética realizadas durante diez meses en 1965 por la antropóloga británica Ann Osborn en una región “situada aproximadamente a medio camino entre la capital, Pasto, y el puerto de Tumaco” (Jones, 1966, p. 43). Los músicos ejecutantes eran Benancio y su hijo Luis, aunque no es claro quién construyó la marimba. El trabajo publicado, además de un análisis interválico en cents, incluye una foto de la marimba, muy similar a las que acostumbran a ejecutar las poblaciones afro de la región. Aunque Jones señala que su estudio no puede ser concluyente, los datos le permiten afirmar que “esta Tabla [de datos medidos en cents] sugiere que la escala es probablemente una equiheptatónica” (p. 46), es decir con la mayoría de los intervalos en torno a los 171.4 cents.

En un exhaustivo trabajo sobre las melodías en África Central, Rose Brandel, alumna de Curt Sachs, afirma:

La octava temperada de doce tonos iguales de occidente no es definitivamente un producto propiamente africano. La segunda menor de 100 cents que se encuentra en el piano Steinway y teóricamente en la interpretación del primer violín de una orquesta, raramente aparece en la música tribal centroafricana, por el contrario es suplantada (realmente precedida) por sus multiformes parientes segundas menores gordas y delgadas, pequeñas y grandes. Y, en forma concomitante, hay todos los tamaños de terceras, cuartas, quintas y otros intervalos (Brandel, 1961, p. 70).

Más recientemente, Gerhard Kubik, realizó un balance sobre la escalística africana. Allí reitera:

Las medidas de afinación de varios xilófonos y zítaras de barra del sur de Camerún que grabé en 1964 también muestran una variación considerable, incluso cuando se comparan afinaciones aparentemente idénticas entre sí. Sin embargo, las cifras en cents tienden a acercarse a una división equiheptatónica de la octava (Kubik, 1985, p. 35).

El trabajo exploratorio mío a finales de los ochenta y los más contundentes de Tracey, Jones y Rouget desde los años cincuenta y sesenta, parecerían señalar que una escala iso-heptatónica o equi-heptatónica sería la explicación más coherente para entender el porqué las marimbas colombianas utilizaban más los intervalos próximos al valor de 160-170 cents (un poco más de 3/4 de tono) —tanto por moda como por media aritmética— y el porqué de las constantes en las octavas.

Esta hipótesis se reforzaba, además, con la práctica musical de los intérpretes de marimba. En las entrevistas y grabaciones que hice en Guapi (1986) a don Silvino Mina, me llamó la atención el hecho de que hiciera una especie de ejercicios consistentes en repetir un mismo diseño melódico-rítmico comenzando en diferentes tablitas, como si estuviera realizando un ejercicio de transporte melódico. Luego tocó una pieza (un berejú). Al día siguiente, durante la charla, tocó el mismo berejú pero comenzando en otra placa de la marimba. Le dije que me parecía este berejú igual al del día anterior pero en otro tono y entonces él me explicó que uno podía comenzar cualquier pieza en cualquier chonta o tablilla y lo demostró en forma práctica con varios ejemplos. Algo similar observó Alejandro Martínez en su trabajo sobre la ejecución del hijo de José Torres, José Antonio Torres “Gualajo” en Cali:

Una característica importante que se observó en las ejecuciones de Gualajo es que las diferentes piezas se pueden tocar empezando en otras tablas, lo cual produce un cambio de tonalidad y modo. Generalmente son dos por pieza: una en modo mayor y otra en modo menor [Martínez afirma esto porque la marimba de Gualajo está afinada bastante diatónicamente en F#m]. En cuanto al currulao corona, se observó que se puede ejecutar tocando los mismos patrones corridos una tabla hacia la izquierda, lo que produce un cambio en la armonía (Martínez Carvajal, 2005, p. 144).

Esto es perfectamente coherente: en una escala isotónica, es decir, de intervalos iguales, no importa dónde comience, siempre sonará igual la misma melodía si se conserva la forma de ejecución. El transporte no implica ninguna dificultad. Años después supe que esta práctica es común también entre los xilofonistas africanos:

El uso de una especie de afinación equidistante facilita la transposición. Por ejemplo, entre las culturas de xilófono de Ghana, la posición inicial normal de una melodía puede ser cambiada arriba o abajo para estar de

acuerdo con las voces de los cantantes, o para neutralizar el efecto de los cambios de temperatura en el instrumento. Un sistema de afinación estandarizado de esta forma también facilita el uso de la polifonía, ya que un número de fragmentos melódicos pueden ejecutarse uno contra el otro (Nketia, 1974, p. 83).



FOTO 5. Silvino Mina, en su casa (Guapi). Fuente: Carlos Miñana, 1986.

Hay otra consideración secundaria que aportan los datos, si aceptamos la hipótesis de la afinación equiheptatónica de las marimbas. Las que más se acercarían a ella en la muestra serían, en orden, la M4,

M3, M5, M7 y M8. Y esto por varias razones: son las que tienen una media más cercana a 171 cents y las que presentan una menor desviación estándar o dispersión de los datos.

Finalmente, el cálculo de la desviación estándar permite considerar una hipótesis sobre el margen de “error” aceptado por los constructores de marimbas en la costa colombiana del Pacífico. En la música occidental más convencional, el valor significativo mínimo que se toma en cuenta es de medio tono; los valores menores se consideran “errores”, desafinaciones que es necesario aproximar al estándar. La desviación estándar en la muestra de las 9 marimbas y su aplicación a la curva resultante permite desechar los valores -como “errores” o por irrelevantes— que se encuentran a dos veces el valor de la desviación estándar a la derecha o a la izquierda de la media. Es decir, que como el valor de la desviación estándar es de 35, y la media de 161, los valores mayores de $161 + (35 \times 2) = 231$ cents son irrelevantes, lo mismo que los menores de $161 - (35 \times 2) = 91$ cents. El intervalo entre 231 y 91 cents (140 cents, $3/4$ de tono) es el relevante en la muestra de las 9 marimbas.

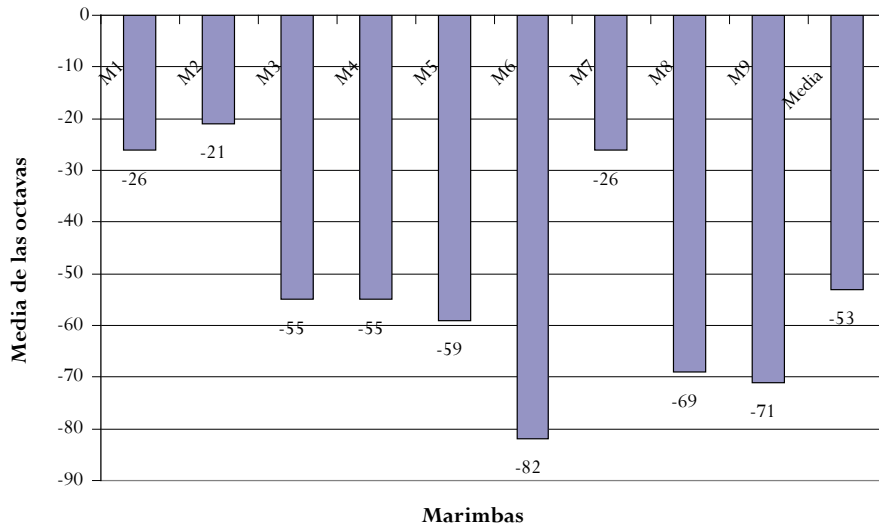
La interválica de las octavas

Pasé a considerar a continuación el problema de las octavas. El músico ejecutante de marimba y constructor es consciente de la octava, es decir, de que su instrumento está constituido por series de 8 sonidos y de que el primer sonido guarda algún tipo de equivalencia con el octavo, el segundo con el noveno y así sucesivamente. En la tabla que sigue a continuación presento la relación entre octavas, partiendo del sonido más grave al más agudo, procedimiento que siguen los constructores. Es decir, que se toma como valor cero los valores dados en la octava inferior. Los números positivos indican que la octava superior está afinada ligeramente alta con respecto a la inferior. Los números negativos que la octava superior está ligeramente baja con respecto a la inferior.

TABLA 5. Relación entre octavas.

Octavas	1	2	3	4	5	6	7	1'	2'	3'	4'	5'	6'	7'	1''	2''	3''
M1		-30	115	-50	-60	-15	-100	-30	-30	-75	10						
M2	0	-20	-80	40	-20	10	-80										
M3	-75	-35	-60	-70	-40	-85	-80	-40	-65	-50	-30	-30	-55				
M4	-65	-90	-80	-60	-20	-90	-55	-45	-40	-30	-30	-35	-70				
M5	-70	-50	-30	-20	-90	-60	-40	-60	-60	-70	-30	-40	-80	-90	-90		
M6	-200	-140	-70	10	-30	-30	-70	-40	-100	-90	-140						
M7	15	-25	-120	-55	95	-60	-45	-45	20	15	5	-80	5	-20	-70		-45
M8	-55	-110	-105	-125	-80	-60	-100	-35	-5	-35	-45						
M9	-200	-190	-230	-115	-60	-90	-60	-60	-75	45	-15	-40	40	-10	-25	-55	

GRÁFICA 5. Relación entre octavas. Promedios.



Estos datos muestran una clara tendencia a afinar las octavas “bajas”, es decir, que producen un intervalo por debajo del esperado en una afinación temperada. En la afinación temperada el intervalo debería ser 0 (cero), es decir, una octava justa. Sin embargo el promedio general de la muestra nos arroja un valor de -53, es decir, un cuarto de tono por debajo de lo esperado. La constante en afinar las octavas bajas explicaría el porqué también el intervalo promedio no es de 171, como en las marimbas africanas, sino 160, es decir, un poco más bajo. Si las

octavas estuvieran ajustadas, los 53 cents promedio de “error” subirían, se ampliaría la octava y se ampliarían los intervalos entre placa y placa: $53 \text{ cents} / 7 \text{ intervalos} = 7.5 \text{ cents}$; $161.5 + 7.5 = 169 \text{ cents}$.

Las octavas más “ajustadas” en promedio están en M2 (-21), M1 y M7 (-26), con un acercamiento a la octava justa alrededor del octavo de tono. Las más imprecisas en promedio son M6 (-75) y M9 (+71). En términos absolutos M9 se aleja hasta -230, es decir más de un tono entero.

Sin embargo, los datos más ilustrativos en este caso de las octavas son ofrecidos por el cálculo del intervalo de variación. Según esto, las marimbas más ajustadas son M3 (55), M4 y M5 (70) y las menos ajustadas M9 (275, casi tono y medio), M1 y M7 (215) (ver Tabla 6).

TABLA 6. Relación entre octavas. Intervalos, medias y desviación estándar.

	MÁX. VALOR	MÍN. VALOR	INTERVALO	MEDIA	DESV. ESTÁNDAR
M1	115	-100	215	-26	56
M2	40	-80	120	-21	42
M3	-30	-85	55	-55	18
M4	-20	-90	70	-55	23
M5	-20	-90	70	-59	22
M6	10	-200	210	-82	58
M7	95	-120	215	-26	49
M8	-5	-125	120	-69	36
M9	45	-230	275	-71	77
	115	-230	345	-53	51
			máx. 275		
			mín. 55		

La desviación estándar confirma estas apreciaciones: M3 (18), M5 (22) y M4 (23) son los valores mínimos.

Desde el punto de vista de la capacidad del músico para ajustar las octavas se vuelve a confirmar aquí; la calidad de las marimbas M3, M4, M5, M7 y M8 está por encima de las otras.

Tipología de las marimbas estudiadas

A modo de conclusión podríamos agrupar la muestra en 3 clases de marimbas:

Tipo 1. Las marimbas altamente influenciadas por la afinación “occidental” o “moderna” de tonos (200 cents) y semitonos (100 cents). El caso más representativo de este tipo es M2. Ésta muestra una aceptable aproximación a la octava pero prefiere los valores grandes en torno al 200 y los pequeños en torno al 100: 4 intervalos entre 130 y 100; 6 intervalos entre 190 y 240; 3 intervalos intermedios (150, 170, 170). Es decir, muestra la influencia de la tonalidad occidental en el joven Genaro Torres,¹² pues privilegia los valores grandes (tono occidental) y pequeños (semitono), aunque conserva reminiscencias de la afinación equiheptatónica (3 intervalos intermedios).

Tipo 2. Las marimbas más ajustadas a la afinación equiheptatónica —“africana” como hipótesis: octavas ajustadas, tendencia clara hacia una escala equi-heptatónica, intervalos bastante cercanos a 160-170, desviación estándar mínima... Estarían en este grupo las marimbas ya citadas: M3, M4, M5, M7 y M8. Este es el grupo más representativo y numeroso (el 55%), y el que presenta una coherencia más manifiesta, tanto al interior de cada instrumento, como en relación con los otros instrumentos de la muestra.

Tipo 3. Un grupo de marimbas que presentan unos datos demasiado diversos, con intervalos muy grandes y muy pequeños, aunque la mayoría se agrupan en torno al valor de 160. Octavas poco ajustadas y desviación estándar alta. Es el caso de las marimbas M1, M6 y M9. Son marimbas que, aunque en ellas predomina la media 160-170 cents, muestran poca coherencia interna. Esta puede ser debida a varias causas: para el caso de M1 es posible que influya su antigüedad (tiene más de 40 años), el deterioro de las placas, su cambio por el uso...; el caso M6 se entiende por

12 Esta apreciación se refuerza también por la práctica musical de Genaro, el hijo de don José Torres. Estando conversando con don José observé cómo Genaro practicaba en la marimba de su papá unos "tumbaos" de salsa. Este es el caso también de la afinación de las marimbas de otro hijo de don José, José Antonio Torres “Gualajo”, como vimos anteriormente (Martínez Carvajal, A., 2005, p. 178).

el carácter de “aficionado” de su constructor y en el caso M9 no puedo aventurar ninguna hipótesis.

Hexatonismo, pentatonismo y terceras “neutras”

En la ciudad de Cali el percusionista, xilofonista y profesor del Conservatorio Antonio María Valencia, Héctor Javier Tascón alojó en su casa durante tres años a José Antonio Torres conocido como “Gualajo”. Gualajo es el heredero de la tradición de la música de marimba de la vereda de Sansón, uno de los hijos de don José Torres que conocimos en Guapi en 1986, y el intérprete de este instrumento que ha recibido mayores reconocimientos en el país. Héctor Tascón tuvo que emplearse a fondo para desentrañar los misterios de la marimba del maestro Gualajo trabajando con él en la casa y en el conservatorio de 1999 a 2004. Su abordaje no partió de la afinación, que suponía diatónica, sino de la ejecución, y no se orientó al análisis musicológico sino a la práctica pedagógica. Filmó las ejecuciones de Gualajo y analizó sus movimientos en detalle, detectando unos patrones claramente establecidos.¹³ Héctor desarrolló una propuesta pedagógica que denominó OIO basado en el análisis de la interpretación de Gualajo y que consiste básicamente —para el tema que nos ocupa de la afinación— en establecer que la marimba del maestro Gualajo en las melodías tradicionales, si bien es heptatónica, opera fundamentalmente con dos escalas básicas: una hexatónica, y otra pentatónica. Los movimientos melódicos se mueven por grados conjuntos armonizados fundamentalmente

¹³ Curiosamente, Tascón no analiza la afinación de su maestro en ninguno de los trabajos publicados. Por el contrario, Alejandro Martínez, en su excelente trabajo de grado de la U. del Valle, midió con un afinador Korg DT-3 la marimba de 20 placas que usaba normalmente Gualajo (fabricada en Buenaventura hacia 1993): F#-5, G#-15, A+35, B+35, C#+35, D+50, E+35/ F#+25, G#-45, A+35, B-35, C#-45, D+25, E-35/ F#-15, G#-50, A-50, B-50, C#-35, D+45. De lo anterior Alejandro deduce que es una marimba prácticamente diatónica afinada en F#m. Se evita un poco la segunda menor ampliándola en algunos casos entre el segundo y el tercer grado, y entre el quinto y sexto grado. El mismo Martínez compara la marimba de Gualajo con otra fabricada por él mismo en el 2005 para la venta, y que tomó como base la anterior: F#-15, G#+25, A+35, B+15, C#+5, D#-35, E+35/ F#+35, G+45, A-35, B-45, C-5, D-15. E-25/ F+35, G+35, A+5, B-35, C#-35, C#-35. En esta segunda marimba la segunda octava baja en general perdiéndose la idea del F#m.

por terceras, octavas y sextas (estas últimas sobre todo en el bambuco viejo). Tascón presenta visualmente esta lógica con la siguiente ilustración (Tascón, 2005, 2008a, 2008b), en la que las placas señaladas con I se usan en determinadas secciones armónicas y pasajes melódicos, y las señaladas con O en las otras secciones y pasajes; las placas que contienen la I y la O son bifuncionales; las placas sin O ni I no se usan:

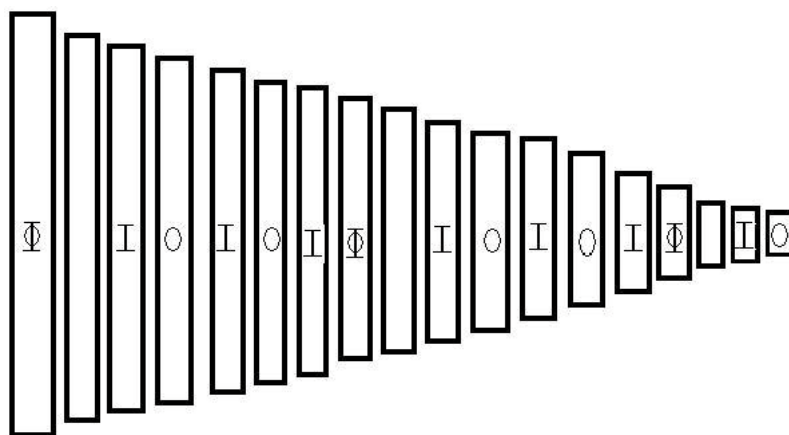


ILUSTRACIÓN 1. Método OIO. Fuente: Héctor Tascón, 2008.

El sistema es modular y transportable, es decir, que en algunos casos podría transportar o desplazar esta lógica hacia arriba o hacia abajo.

En diciembre de 2000 y enero de 2001, Héctor Tascón viajó a Guapi con Gualajo y entrevistó y filmó las interpretaciones de varios de sus familiares: Genaro Torres (hijo mayor de la familia Torres, nacido en Guapi, campesino y pescador, marimbero y constructor), Francisco Torres (hijo menor de la familia Torres, nacido en Guapi, pescador, constructor de instrumentos, interpreta la marimba pero su instrumento es el bombo), Guillermo Ríos (marimbero y constructor nacido en Timbiquí; a los 93 años interpretaba la marimba en la parroquia de Guapi, primo de los Torres); igualmente a Silvino Mina (marimbero y constructor guapiense que vive en el pueblo, y que también grabé y entrevisté en 1986). En el 2008 Tascón recibió una beca del Ministerio de Cultura para el análisis de estas grabaciones, de la cual fui el tutor (Tascón, 2008a). El análisis comparativo de la ejecución de estos marimberos guapienses muy cercanos a Gualajo y que transcribimos del informe final de la investigación de Tascón, confirmó la hipótesis del método OIO.

Por ejemplo, en el patacoré (una melodía tradicional), las melodías y armonizaciones se construyen en la alternancia entre las placas 1, 3 y 5 (y las octavas), y las placas 5, 7, 2 y 4 (y sus octavas). La placa 5 sería la bifuncional:

TABLA 7 . Interválicas Patacoré. Tomada de Tascón, 2008.

		Grupo 1 tablas 1,3 y 5				Grupo 2 tablas 5,7, 2 y 4	
Silvino Mina	1º	3ra	3º	5º	3ra	3ra	3ra
Jose Torres		3ra			3ra	3ra	3ra
Genaro Torres		3ra			3ra	3ra	3ra
Francisco Torres		3ra			3ra	3ra	3ra
Guillermo Ríos		3ra			3ra	3ra	3ra

Entre estas tablas se perciben intervalos de tercera a veces próximos a una tercera menor, a una tercera mayor o una tercera neutra.

La melodía de la Jaga grande, por el contrario, es un buen ejemplo de escala pentatónica, en la cual se excluyen los sonidos de dos placas, como se aprecia en la tabla comparativa realizada por Tascón, así como en una instantánea tomada de la filmación en la que Tascón señala en rojo las placas ejecutadas.

TABLA 8 . Interválicas Jaga. Tomada de Tascón, 2008.

		Grupo único					
Silvino Mina	1º	NR	2º	3º	2da	NR	6º
José Torres		2da			2da	2da	
Genaro Torres		2da			2da	2da	
Guillermo Ríos		2da			2da	2da	
Francisco Torres		2da			2da	2da	

El trabajo de Tascón no arroja luces sobre la afinación de las marimbas, pero sí sobre la escalística y la ejecución. Los marimberos guapireños, especialmente los de la casa de los Torres, utilizan unos modelos melódicos basados en escalas hexatónicas y pentatónicas, jugando armónicamente sobre todo con los intervalos de tercera, octava y sexta. Ya vimos que las marimbas de la muestra son bastante consistentes en la

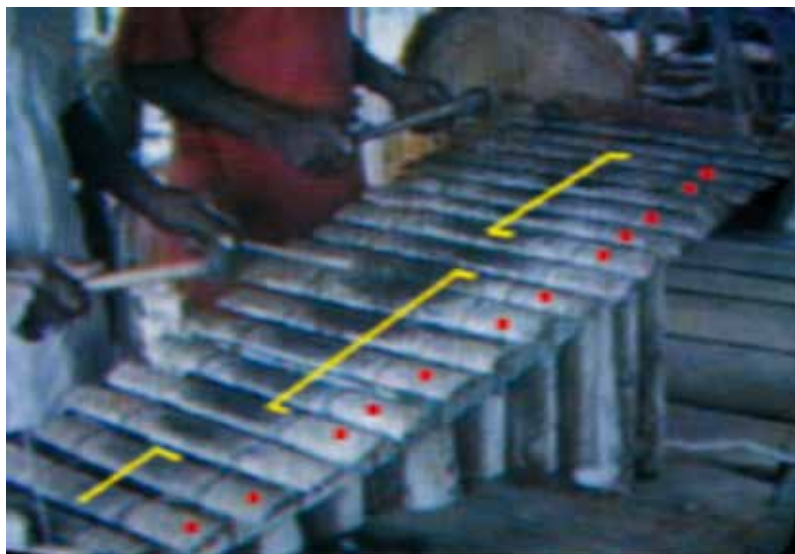


FOTO 6. Fotografía tomada de la filmación realizada por Héctor Tascón en casa de los Torres, Guapi, 2001.

afinación de las octavas. Tal vez explorando la sonoridad y la lógica de las terceras avancemos en la comprensión de la afinación en el Pacífico.

Una característica del canto de las respondedoras del Pacífico que integran el conjunto de marimba es la terminación de frases haciendo un coro con un intervalo armónico de tercera bastante inestable, prácticamente “neutra”, es decir, una tercera intermedia, oscilante entre la tercera mayor y la tercera menor. En 1985 transcribí algunos de estos coros aproximando la transcripción a la notación convencional (en esa época todavía no había iniciado el estudio sobre la afinación de las marimbas ni había viajado a Guapi) y advertí el fenómeno en el bambuco viejo, en la juga y en el bunde. Traigo aquí una transcripción de ese año como ejemplo, tomada de la juga Salomé, interpretada por los Torres de Sansón en la versión del disco de acetato *Black Music in Praise of Oxalá and Other Gods* (grabado por David Lewiston en 1968. Nonesuch Records, New York, H-72036):¹⁴

¹⁴ Martínez expresa esto de otra manera: “La afinación de las voces está regida por la afinación de la marimba que las acompaña. En las melodías de las voces se emplean algunos adornos especialmente hacia el final de las

$\text{♩} = 112$ 1985

Salomé. Guepi. juja

En la mano lo tenés
El día de los Santos Reyes
mataron una paloma
y del buche le sacaron
una niña con corona.

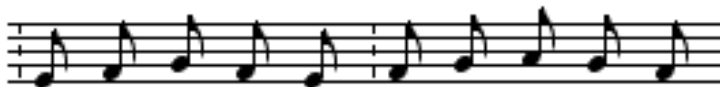
*Cogelo, no lo largués / Mirá quién es, Salomé
en la mano lo tenés. / Mirá quién es, Salomé
El día de los Santos Reyes / Mirá...
mataron una paloma
y del buche le sacaron
una niña con corona.*

En el mencionado trabajo de Jones de 1966 sobre los kwaiter, también señala que la marimba nariñense no sólo es equiheptatónica, sino que produce terceras neutras en promedio de 342 cents (los valores son: 287, 312, 319, 320, 335, 338, 346, 359, 369, 373, 375, 397; la tercera neutra temperada sería de 350 cents, es decir el valor medio entre 300 –tercera menor– y 400 –tercera mayor–) (Jones, 1966, p. 46). Igualmente, George List afirma respecto a las marimbas colombianas que “Las siete teclas más altas están afinadas para producir terceras neutras aproximadas, entre las teclas 8, 6, 4, 2 y teclas 7, 5, 3, las restantes teclas se afinan en octavas con las teclas sobre ellas” (Anderson, Blades et al., 1995, p. 628).

La importancia de las terceras en la construcción y afinación del instrumento fue observada también por Tascón en su viaje en el 2001:

frases. También se observan ciertas ‘desafinaciones’ al final de las notas largas” (Martínez Carvajal, A., 2005).

La afinación de la marimba se realiza buscando la relación de segundas en grupos de tres tablas de forma descendente o ascendente como muestra el ejemplo 1.



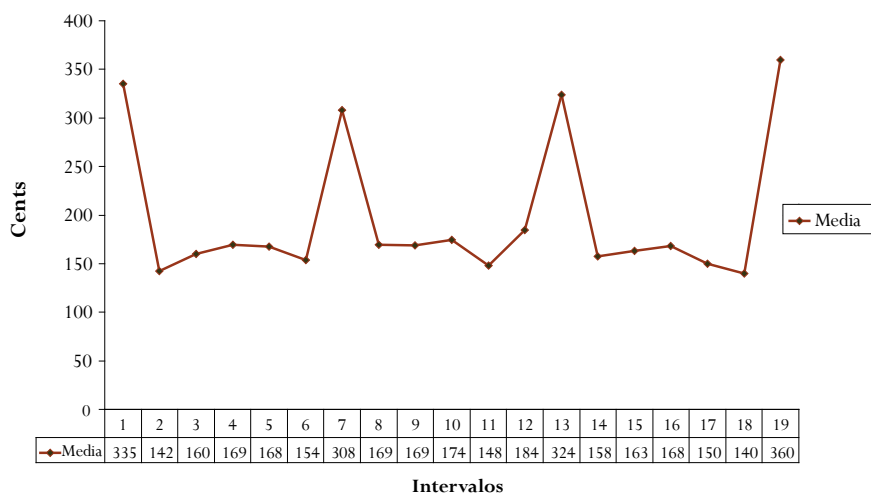
Este patrón rítmico melódico por terceras y grado conjunto se realizan [sic] en el resto de las teclas. Una forma de comprobar la afinación es el uso de las octavas paralelas, estas permiten la comparación y relación de las diferentes notas de una octava y otra (Tascón, 2008a).

Los procesos constructivos y la ejecución plantean que los ejes que articulan la lógica de la marimba son el grado conjunto, la tercera y la octava. Por esta razón amplié el análisis de las nueve marimbas de la muestra para explorar la hipótesis de las terceras neutras¹⁵ y cómo sería la intervállica en una escala hexatónica y en una pentatónica.

Si analizamos la afinación resultante de aplicar el modelo hexatónico propuesto a la muestra escogida, encontramos que se reduce la dispersión de los datos. Si promediamos los valores de las 9 marimbas obtenemos lo siguiente:

¹⁵ Las terceras neutras caracterizan la música del Oriente medio (árabe, turca y persa, es decir, Norte de África, Asia menor e Irán), así como la de Georgia. También han sido usadas en la música académica por compositores como Béla Bartok y Charles Ives (ver, por ejemplo su *Chorale en Three Quarter-tone pieces*). Se usan también en EEUU en el blues y en el country. No es mi intención aquí sugerir algún tipo de conexión o difusión intercontinental del fenómeno. Abbe Niles advirtió ya en 1926 la “tendencia de la voz negra no entrenada cuando canta el tercer grado de la escala a *emproblemarlo*, ligando o titubeando entre bemol y natural” (citado en Tallmadge, W. “Blue Notes and Blue Tonality”, en *The Black Perspective in Music*, Vol. 12, No. 2 (Autumn, 1984), p. 155). Gerhard Kubik ha abordado con cierta profundidad y sentido crítico las hipótesis difusionistas y evolucionistas de las terceras neutras entre África y América del Norte en el blues y en el country en su libro *Africa and the blues* (Jackson, University Press of Mississippi, 1999, p. 120 y s.).

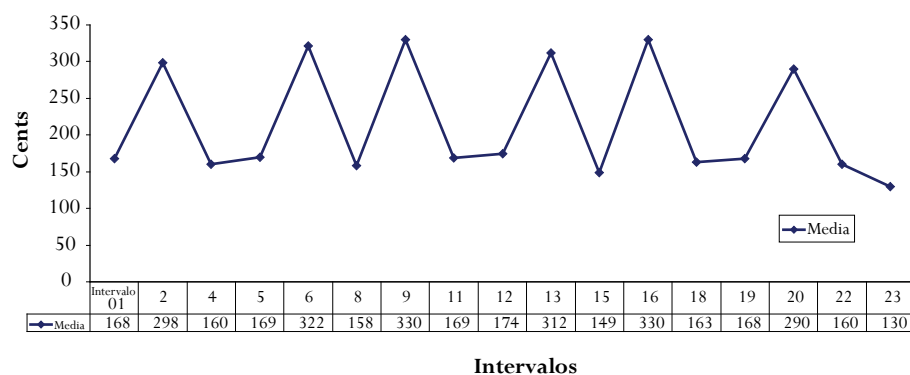
GRÁFICA 6. Intervalos en un modelo exatónico (medias).



Las medias de las medias arrojan una escala hexatónica de cinco intervalos pequeños en torno a 161,1 cents, y un intervalo grande en torno a 331,6 cents. Es decir, que la segunda tiende hacia ser una segunda neutra, un poco más próxima a una segunda mayor, y la tercera tiende a ser una tercera neutra, un poco más próxima a la tercera menor. Si nos fijamos en los valores absolutos (no medias), las segundas menores (100 cents) son casi inexistentes en la muestra, así como las terceras mayores (400 cents).

Si hacemos el mismo ejercicio con un modelo pentatónico, los resultados son los siguientes:

GRÁFICA 7. Intervalos en el modelo pentatónico (medias).



El modelo pentatónico interpretado en las marimbas de la muestra produce en promedio una escala consistente en dos intervalos pequeños, uno grande, uno pequeño y uno grande. Los intervalos pequeños están en torno a 163,7 cents como media, y los grandes en torno a 316,2 cents. Es decir, segundas neutras tendiendo a mayores, como en la escala hexatónica, pero terceras más próximas a la tercera menor que a la tercera neutra.

Podemos concluir de esta exploración de los datos desde otra perspectiva más basada en la ejecución de los músicos, especialmente de la vereda de Sansón en Guapi, que la afinación de las marimbas se orientaría en la práctica no hacia una escala diatónica, ni mayor ni menor, ni mucho menos temperada, sino hacia lograr una escala hexatónica conformada por cinco intervalos consecutivos de unos 161 cents y un intervalo aproximadamente del doble de ese valor, es decir, 331 cents; o bien una escala pentatónica (específicamente en la Jaga grande) de dos intervalos consecutivos de 164 cents y tres intervalos alternando de 316, 164 y 316. Es decir, que los grados conjuntos promedio son segundas neutras tendiendo a mayores, y los intervalos de tercera que armonizan masivamente la música tradicional guapiense tienden a ser terceras neutras un poco bajas, es decir, más próximas a la tercera menor que a la mayor.¹⁶

16 Erich M. von Hornbostel, desde su perspectiva evolucionista señaló en 1928 que el amplio uso de la armonía por terceras en África Central era una importación europea, pues suponía que los intervalos de cuarta y quinta serían más “primitivos”. Respecto a esto, hay que anotar que en la estética europea el intervalo armónico de tercera fue considerado hasta Zarlino (1517-1590) disonante. Rose Brandel, en su exhaustivo trabajo sobre la música en África Central, cuestiona el planteamiento evolucionista y el origen europeo de las terceras africanas (Brandel, 1961, pp. 13-14). “Las terceras paralelas son una parte integral de la polifonía centroafricana” (p. 84). Respecto a las terceras neutras en los xilófonos africanos, Gerhard Kubik plantea: “Los intervalos golpeados simultáneamente en la música de xilófono del sur de Camerún son principalmente terceras y octavas. Cuando uno fija su atención en las cifras en cents no solo en los intervalos entre pasos vecinos, sino también entre los de tercera —que se producen en el mENDZAN [pequeño xilófono] saltándose un paso— se muestra claramente que la mayoría de las terceras son ciertamente ‘neutras’ es decir, aquellas que se ajustan a una afinación equiheptatónica en torno a 343 cents” (Kubik, 1985, p. 35). Más adelante, Kubik llega a una conclusión muy similar a la nuestra pero respecto a los xilófonos cameruneses: “Sobre la base de toda la información recopilada

Nuevas aproximaciones a la afinación de las marimbas

El enfoque analítico de la musicología comparada que en el caso de las marimbas africanas tendría su paradigma en los trabajos de Jones ya citados, fue alabado por unos (Kubik, 1966), pero criticado fuertemente por otros, especialmente por Mantle Hood (Hood, 1965; Hood and Fleming, 1966). En cuanto a la afinación, la crítica manifestó que los estudios sobre instrumentos de museo no eran confiables por el posible deterioro y por las transformaciones que sufren los instrumentos con el tiempo; igualmente, que las medidas de sistemas de afinación y escalas no deberían tomarse como base para estudios comparativos, especialmente si se basan en promedios gruesos que ocultan la diversidad: con promedios gruesos se puede probar cualquier cosa (Hood and Fleming, 1966, p. 214). Comparto estas críticas pero considero que la medición de la interválica en cents es un dato empírico objetivo que sigue siendo confiable y base para explorar diferentes hipótesis. El dato está ahí para ser explicado. Un buen análisis no se puede construir de espaldas a estas mediciones, debe incorporar el dato objetivo y ofrecer una interpretación coherente. Obviamente, la medición empírica debe ser interpretada en un contexto de práctica musical, evaluada por los mismos músicos de la tradición que se está estudiando. Ese fue el paso metodológico que dio Simha Arom y su equipo del CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique) de París.

hasta ahora sobre el mendzaj camerunés, podemos ahora delinear tentativamente el sistema de afinación del xilófono Beti/Ewondo y definirlo como (a) un modelo que procede por pasos [consecutivo], (b) que se origina o proviene de un tono central en la mitad del teclado o entablado, (c) con un intervalo estándar de un tamaño aproximado entre 160-180 cents, (d) con la duplicación a la octava de ciertas notas, (e) con un ‘hueco’ tradicional entre los tonos 1 y 6. Para tocar juntos, los intérpretes dentro de este sistema usan octavas paralelas —en el caso de que la voz de las notas “hombres” y “mujeres” suenen juntas- y terceras (neutras) paralelas, como duplicaciones eufónicas de la voz. En la importancia del último intervalo puede incluso estar oculta la clave histórica de cómo los Beti y muchos otros pueblos en África Central y Occidental llegaron a un sistema tonal casi equiheptatónico. El deseo de transportar el intervalo consonante de una tercera en movimiento paralelo a lo largo del teclado de un xilófono (o en música vocal a través del rango de las voces combinadas) exige ajustes, si este proceso debe realizarse dentro de una escala de siete notas. Las terceras neutras, fluctuando entre 320 y 370 cents representan una solución efectiva equilibrada” (p. 35).

Arom trabajó por más de 20 años en África Central con diferentes pueblos, especialmente con los pigmeos aka, y aprovechó las nuevas tecnologías para proponer nuevas metodologías.¹⁷ Inicialmente usó las técnicas del *play-back* y la grabación por pistas para el canto polifónico de los aka (Arom, 1976, 2001). En el estudio de los xilófonos en 1989 adaptó unas placas grandes a un sintetizador Yamaha DX7-II imitando las placas del balafón, y puso a los músicos tradicionales a experimentar tímbrica y melódicamente distintas combinaciones hasta obtener una afinación ideal del instrumento y una validación cultural por parte de músicos y oyentes conocedores (Arom, 1989; Arom and Voisin, 1997). El trabajo más sistemático y riguroso en este sentido fue el de su estudiante y colega Frédéric Voisin en torno a pequeños xilófonos centroafricanos solistas que no se tocan en conjunto (kalangba, marimba o mbila). La propuesta metodológica es muy rigurosa e interactiva con los músicos, e incluye los siguientes elementos:

1. Análisis acústico, que implica el uso del afinador electrónico, el analizador espectral y la síntesis artificial del sonido.
2. Experimentación: definición de intervalos, procedimientos de reafinación, discretización del continuum sonoro.
3. Modelización del timbre y del sistema escalar.
4. Validación del procedimiento y del análisis, lo cual implica establecer las diferentes combinaciones, las preferencias y reglas para llegar finalmente a un modelo ideal de afinación consensuado y validado con cada músico.

En los procesos 2, 3 y 4 se anotan y filman todos los comentarios y gestos de los músicos, y se tienen en cuenta no sólo los consensos finales, sino las exploraciones, los mecanismos de ajuste, las dudas, los errores y correcciones.

Como fruto de este proceso, Voisin concluye —entre otros muchos aspectos— que los sistemas gbaya (9 y 12 placas) y manza (5 placas) de afinación de xilófonos reposan sobre tres grandes intervalos de 200,

17 Ya en 1957 Klaus Wachsmann utilizó un nuevo aparato, el Stroboconn, para realizar mediciones en campo, evitando así basar los datos en instrumentos de museo. En su trabajo sobre Uganda mostró la existencia de una concepción equiptatónica de la música en esa región (Wachsmann, 1957).

240 y 280 cents, con un margen de error de ± 15 cents. En segundo lugar muestra que el concepto de equidistancia se encuentra en ambos sistemas, pero que no se usa la octava, lo cual le permite concluir “el concepto de equidistancia como resultante no de una división de la octava, sino de la sucesión de intervalos conjuntos iguales” (Voisin, 1993, p. 175). En cuanto a la tímbrica, señala que ocupa un lugar muy importante en la concepción musical centroafricana, incluso con mayor jerarquía que la interválica. Encuentra una fuerte inarmonicidad después del análisis espectral y de la modelización: “El timbre de los xilófonos centroafricanos no es homogéneo, varía sensiblemente según el instrumento, y oscila en una quasi-harmonicidad y una inharmonicidad suficiente para volver a veces la altura ligeramente rugosa, sobre todo en las placas graves del xilófono gbaya” (p. 190).¹⁸

Considero que una metodología integral y compleja como la de Arom y Voisin es la más apropiada para llegar a una interpretación adecuada y coherente de la afinación de las marimbas tradicionales del Pacífico colombo-ecuadoriano.

Otros alumnos de Arom han seguido ajustando esta metodología, especialmente la canadiense Nathalie Fernando desde la etnomusicología, y aplicándola a la polifonía vocal de los pigmeos bedzan (Fernando, 2004, 2007), junto con Fabrice Marandola, que desarrolló un software denominado *Scala* para el trabajo de análisis de las afinaciones en campo en forma interactiva con los músicos locales (Marandola, 2004). Fernando concluye sobre las escalas de la polifonía vocal bedzan que el modelo conceptual de escala en este caso es dinámico. Se basa en unas pocas reglas (por ejemplo, unos rangos o límites superiores e inferiores en los tricordios, tetracordios y octavas) que van configurando unas pautas de interacción entre las voces y que aseguran el equilibrio del conjunto. “En un sistema así, todos los grados son potencialmente móviles y no hay un tamaño interválico fijo: el tamaño de cada intervalo

18 Un trabajo realizado en la misma época pero con otra metodología por Anne-Catherine Bourgoin sobre la orquesta de xilófonos ngbaka-manza también de África Central, arrojó que el sistema se basa en tres tipos de intervalos: entre 178 y 218 (segunda menor, 7 intervalos); entre 226 y 276 (intervalo equipentatónico, 6 intervalos); y entre 311 y 344 (tercera menor, 4 intervalos [en realidad más bien una tercera neutra]) (Bourgoin, A.-C., 1992).

depende del tamaño de los otros”, dando como resultado un sistema dinámico en el que los músicos pareciera que tuvieran como referencia “realizaciones prototípicas” más que una “configuración escalar predimensionada”. “Los márgenes de realización son el resultado más de la naturaleza de las referencias mentales que de una desviación respecto a un sistema fijo. Esto explica probablemente el porqué las múltiples actualizaciones del sistema de alturas son consideradas todas como culturalmente equivalentes” (Fernando, 2007). Estas conclusiones de Fernando son muy interesantes y abren nuevas perspectivas para interpretar los sistemas de afinación centroafricanos, pero hemos de tener en cuenta que se adecúan mejor a un sistema de afinación dinámico e interactivo como el de las voces. Esta interpretación no se puede aplicar mecánicamente al caso de las marimbas, en el que las placas están afinadas de forma permanente y la afinación no puede ser ajustada dinámicamente sobre la marcha como en el caso de las voces.

Desde otra perspectiva, Hugo Zemp (2004) ha propuesto interesantes relaciones entre las lenguas tonales africanas —concretamente de los senoufo kafibelé de Costa de Marfil— y la melódica e interválica en el balafón, estableciendo paralelos entre análisis espectrales de la voz y transcripciones de los toques de estos instrumentos (las relaciones entre las lenguas tonales y los toques de tambor habían sido ya advertidas desde 1963 por Joseph H. Nketia en África, y por el mismo Zemp en 1969 en Melanesia). Por su parte, Gerhard Kubik también ha explorado las relaciones entre las lógicas que articulan las interpretaciones colectivas entre tres intérpretes en la amadinda o marimba en el reino de Buganda, y la articulación de las dos manos en la interpretación del arpa tradicional africana (Kubik, 2004).

Es decir, los estudios etnomusicológicos africanistas abren un complejo y rico abanico de metodologías y propuestas analíticas para acercarnos al estudio de las marimbas colomboecuatorianas.

Sobre el origen de las marimbas de la costa pacífica colombo-ecuatoriana

La mayor parte de investigadores que conozco comparten la hipótesis del origen africano de la marimba colombo-ecuatoriana, sin embargo el autor que más difusión ha tenido en Colombia en estos temas, el maestro Guillermo Abadía Morales, sostiene en sus publicaciones el origen

centroamericano del instrumento.¹⁹ Por esta razón me parece conveniente aportar algunos datos que apuntan a consolidar la hipótesis del origen africano.

- 1) La presencia, uso y apropiación integral del instrumento en la población negra de la zona y su presencia marginal en otras regiones del país y en otras comunidades indígenas o mestizas de la misma zona. La presencia, ampliamente extendida, de este instrumento en el continente africano.²⁰

19 En su libro *Instrumentos de la música folklórica de Colombia* Abadía Morales, G. (1981), texto donde resume sus planteamientos organológicos afirma: "Los antecedentes de este instrumento en el Nuevo Mundo (América precolombina) no nos permiten afirmar —como algunos musicólogos han hecho— que su ancestro pueda ser africano. En Méjico y Guatemala la tradición de las marimbas es antiquísima y las *marimbas guatemaltecas* son afamadas en el mundo. Resulta muy probable que de los núcleos indígenas de Centroamérica pasara al continente americano del sur y se quedara con las tribus de la gran familia Chocó (Noanamá, Emberá, Baudó, Chamí, Andágueda, Catío y Quimbaya según la clasificación de Ortiz). No permaneció en ellas por razón de que el indio no se plegó a la Conquista voluntariamente y se transformó en nómada abandonando su vida sedentaria o haciéndose 'cimarrón'; así, en la huída permanente ante la llamada 'civilización' española, dejó toda la impedimenta pesada (marimba, cununos) en manos de sus enemigos blancos y de los esclavos negros importados y sojuzgados por aquellos. El negro, sumiso y asombrado, se instaló en las selvas del Chocó y halló en la marimba indígena un instrumento ideal para sus necesidades. Todos sabemos que el instrumental negro era preferentemente rítmico y no melódico. Las flautas y capadores indios no llamaron jamás su atención como sí lo hiciera el gran xilófono, que asociaba la percusión a un efecto aerofónico secundario, que le insinuaba la melodía. Hoy vemos que la marimba chocoana sólo permanece en el ámbito de los núcleos negros" (pp. 56-57). Y más adelante: "La marimba tiene cierta semejanza con el *balafón* o *bufalo* de los Mandinga, del Sudán, con el *gamelán* de Indonesia y las de orquesta (...). La marimba de chontas del Pacífico tiene mayor similitud con la mejicana antigua de 21 tablillas o planchuelas de madera endurecida al fuego y colocadas sobre dos listones de madera apoyados en el suelo" (p. 59).

20 Los documentos históricos confirman esta asociación entre "los negros" y la marimba (ver el término Marimba en el tomo II del *Diccionario Folklórico de Colombia. Música, instrumentos y danzas*, de Harry C. Davidson) y las menciones históricas al comienzo de este trabajo.

- 2) La existencia de instrumentos idénticos y con idéntica o muy similar afinación –no occidental– en los continentes africano y americano.²¹
- 3) La existencia de orquestas o conjuntos instrumentales-vocales muy similares en ambos continentes.²²
- 4) La similitud en la práctica musical que se desarrolla en dichos conjuntos: canto responsorial y acabalgamiento (*overlapping*) muy comunes en África Central, acompañamiento de la danza, polimetría y hemiola en la percusión, tendencia a acentuar los finales de los grupos rítmicos y no los comienzos (Temperley, 2000), estilo vocal silábico, emisión de la voz en el registro alto y al máximo de intensidad para los hombres (con un timbre gutural y

21 La tradición oral en torno al xilófono en África (Mali) se remonta al siglo XIII, y la primera referencia escrita –también en Mali– a mediados del siglo XIV. Posteriormente hay numerosas referencias de viajeros europeos (Anderson, L. A., J. Blades, *et al.*, 1995).

Aunque la marimba africana más común utiliza resonadores de calabazo, en África también existen marimbas con resonadores de bambú, como es el caso de las usadas por los *salampasu*, pueblo bantú del sur de la región de Kasayi (antes Zaire, hoy República Democrática del Congo). Los *salampasu* fueron conquistados por los Lunda durante el siglo XIX. Curiosamente, el nombre que le dan los *salampasu* a la marimba es "madimba". Marimbas con resonadores de bambú también se encuentran en Centroamérica, aunque son mucho menos frecuentes.

22 Para seguir con el ejemplo de los *salampasu* (ejemplo que se hace extensivo a las etnias vecinas: lunda, kete y luba) una de las conformaciones orquestales usadas por este pueblo consiste en una batería de 3 o 4 *madimbas* consecutivas (de 10 a 15 placas cada una), dos tambores *ingoma* golpeados con la mano y de un sólo parche y de forma cónica, y dos tambores cilíndricos grandes llamados *ikandi*, tocados con dos baquetas. El parecido con el conjunto de marimba colombo-ecuatoriano es impresionante: una gran marimba de hasta 24 placas tocada por dos personas (el equivalente a 2 marimbas), 2 cununos tocados con las manos (macho y hembra) y 2 bombos (arrullador y golpeador) tocados con baquetas (la descripción de la orquesta *salampasu* la he tomado del disco *Zaire. Musique des Salampasu*, grabación hecha por Jos Gansemans en 1973, patrocinada por el Musée Royal de l'Afrique Centrale -Tervuren, Belgique-, y editada por la BRT y Radio France, Paris, 1981, y donde, además, aparece una fotografía del conjunto que reproducimos aquí).

de baja resonancia), y registro bajo al máximo de intensidad para las mujeres, sin vibrato, etc.²³

- 5) El nombre que recibe y recibía desde el siglo XVII el xilófono en algunas etnias africanas (marimba, madimba) coincide con el del Pacífico colombo-ecuatoriano (marimba).²⁴
- 6) La mayoría de los investigadores reconocidos sobre la historia de la marimba en poblaciones indígenas en mesoamérica²⁵ coinciden en señalar la procedencia africana y no indígena de ésta (Vela, 1962; Chenoweth, 1964; Monsanto, 1982; Garfias, 1983). López Moya ha mostrado los usos políticos y nacionalistas del debate sobre los orígenes en Chiapas, así como la invención y falsificación de documentos mayas (López Moya, 2005). Uno de los trabajos más recientes y exhaustivos sobre la marimba en Guatemala recopila las evidencias documentales del origen africano al tiempo que recoge la manipulación ideológica en torno al origen prehispánico de la marimba en la historia de ese país (Navarrete Pellicer, 2005). Incluso la actual página oficial del Gobierno del Estado de Chiapas en México, que podría pensarse que tiene razones políticas y culturales para sustentar un posible

23 Ver el trabajo clásico de J. H. Kwabena Nketia con numerosos ejemplos de polifonía vocal muy similares a los del Pacífico colombo-ecuatoriano, así como las referencias a la danza, percusión, polimetría... (Nketia, 1974).

Ver, por ejemplo, en la p. 124 una melodía de xilófono de los lobi, con características rítmicas muy similares a las colombo-ecuatorianas. Ver también para un estudio más específico en África Central el trabajo integral de Brandel, R. (1961).

24 “Desde mediados del siglo XVII en adelante, viajeros europeos a las costas occidentales del continente [africano] se refieren al instrumento (...); los nombres más comunes para él eran *bala*, *balafo(n)* y *ballard(s)* en África Occidental y *marimba* en las áreas que hablan bantú —los mismos términos usados por escritores que se refieren al instrumento en el Caribe, América Central y Sudamérica” (Anderson, L. A., J. Blades, *et al.*, 1995, p. 620).

25 En Latinoamérica el xilófono se encuentra en México, Belice, Nicaragua, Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Colombia y Ecuador. En Suriname se interpreta el gambang, de la tradición del gamelán javanés. En Brasil hay documentación histórica, iconográfica y etnográfica del uso de la marimba por los negros desde el siglo XVIII, pero ha ido en desuso; estuvo asociado hasta la década de 1950 al acompañamiento de algunas danzas dramáticas como la congada.



FOTO 7. Orquesta de marimbas (4) con tambores ingoma (2) e ikandi (2) de los salampasu (sur de Kasayi, Zaire) acompañando la danza misengu. Fuente: Jos Gansemans, 1973.

origen indígena del instrumento que identifica mundialmente la región, incluye un artículo del etnomusicólogo mexicano Félix Rodríguez León (Rodríguez León, 2004) que concluye: “En conclusión, no existe una evidencia firme sobre la utilización de algún tipo de marimba en Mesoamérica, lo cual por supuesto, no disminuye en absoluto su valor histórico y cultural como parte del patrimonio de Chiapas, para nuestro caso particular, y de América en general (...) A partir de todo esto, podemos afirmar que la marimba chiapaneca tiene una procedencia indígena... pero de África”.

- 7) El trabajo más exhaustivo sobre organología indígena en Suramérica, el de Karl Gustav Izikowitz (Izikowitz, 1935) y que recogió casi toda la evidencia documental, etnográfica y museística hasta esa época, apenas dedica una página al xilófono (pp. 13-14), mientras que los aerófonos ocupan más de 150 páginas. En ese texto únicamente señala como tal en el subcontinente

un instrumento de los uitoto consistente en dos palos sobre un agujero en el piso, instrumento provisional para enviar señales. Es contundente cuando afirma:

Este es el único xilófono indígena del que he tenido conocimiento en Sur América (...) En épocas posteriores a Colón la llamada marimba, un xilófono africano, ha sido instruducida a América. Por lo que sé las únicas tribus en Suramérica que la han adoptado son los colorado (Rivet) y los cayapa en Ecuador (Barett) que, a propósito, son también en otros aspectos influenciados por los negros. En Centroamérica, de otra parte, la marimba se ha hecho muy popular, especialmente en Nicaragua y Guatemala (D'Harcourt). Según d'Harcourt, esto se explicaría por el hecho de que en esas regiones existió el teponaztli, que también es una clase de xilófono (Izikowitz, 1935).

Es claro para Izikowitz que hasta 1935 no había evidencias documentales, etnográficas, ni museísticas de la presencia de xilófonos en las poblaciones indígenas de Suramérica, mientras que sobre otro tipo de instrumentos —especialmente aerófonos e idiófonos como las maracas y sonajeros— hay sobreabundancia. Bruno Nettl, en un macro panorama comparativo de la música tradicional en Occidente, también sostiene el mismo argumento: “Los xilófonos más sencillos —con una o dos láminas de madera que se golpean— se encuentran en todo el mundo, incluso entre los indígenas de América Latina, lo cual ha dado pie evidentemente a la creencia errónea de que el xilófono (o más bien, su forma con resonadores, la marimba) es originario de América Central y que de allí se transportó a África” (Nettl, 1985, p. 160).

- 8) La tradición oral de los intérpretes y la mayoría de las fuentes documentales e iconográficas asocian la marimba del Pacífico a la población afro. Por ejemplo, en 1952, Harry Davidson entrevistó a Lisandro Castillo —nacido en 1876 en Bocagrande, caserío al sur de Tumaco (Nariño)—, y le afirmó que “el bambuco es cosa del diablo y que el baile de marimba viene del África, según creencia de los antiguos pobladores de acá” (Davidson, 1970, pp. 352-353). Esta vinculación de la marimba con los espíritus peligrosos (diablos) apareció también en nues-

tra conversación con José Torres en 1986 y en el documental *La marimba de los espíritus*, de Jorge Ruiz y Gloria Triana, grabado en Sansón (Guapi) con los Torres:

Cuentan los antepasados que la marimba no la inventó el hombre sino que apareció en mitad de la selva en el África y fue hecha por los malos espíritus dueños de los bosques. Pasaron muchos años hasta que los hombres pudieron aprender sus secretos. Cuando los antepasados llegaron a la Costa Pacífica no conocían los árboles que servían para construirlas, fue necesario ensayar muchos de ellos. Aprendieron cuándo se debe cortar la madera, cuánto tiempo debe dejarse al sol para secar, recibieron por tradición cómo construirla y los secretos para interpretarla.

Creencias similares se encuentran en África:

Entre los minianka, el balafón es usado para todas las ceremonias religiosas que establecen contacto con el mundo invisible. Es esencial para la música de entierro y para la ceremonia de la madera sagrada. Se sabe que el balafón atrae los espíritus (...) Los músicos tradicionales no tocarán el balafón a no ser que lleven amuletos protectores diseñados para repeler cualquier espíritu malo entre los muchos atraídos por la música de este instrumento sagrado (Diallo and Hall, 1989, p 91).

Conclusiones

La conexión transatlántica musical África-América fue introducida por Herskovits en Surinam (Herskovits and Herskovits, 1936) y Brasil (Herskovits, 1941). También Fernando Ortiz hablando de la música cubana (Ortiz, 1950). Bruno Nettl advirtió hace años de los peligros de las teorías difusionistas en el caso de la etnomusicología y que, aunque la dimensión espacio-temporal es fundamental en los fenómenos humanos, la aparición de un mismo instrumento, melodía o escala en lugares remotos no siempre se puede explicar simplistamente basándose en un solo indicio y en un marco explicativo general unidireccional (Nettl, 1983, pp. 216 ss.) Recientemente, Kubik, otro de los más importantes investigadores sobre los xilófonos africanos, con más de 25.000 grabaciones de música tradicional, y que ha realizado trabajo de campo

también en Brasil (Kubik, 1998), y el brasileño Pinto (Pinto, 2008) han sido críticos sobre las ideas de las “raíces africanas”, las “supervivencias”, las “huellas” y, en concreto, sobre las conexiones construidas sobre marcos interpretativos de tipo general basados en el reduccionismo biológico (que asume un vínculo causal entre “raza” y “cultura”), el determinismo socio-psicológico (la “forma de ser” de los afro), el reduccionismo pseudo-histórico (no basado en un trabajo histórico concienzudo), el particularismo histórico (con los conceptos de selección, retención, supervivencia, reinterpretación, sincretismo, aculturación...), el materialismo cultural (con su determinismo socio-económico y ambiental), o el difusionismo cultural (aplicando métodos históricos a materiales de campo contemporáneos de la tradición oral o de archivo y basándose en la cultura material).

“África” o “América” o “Colombia” distan mucho de ser unidades integradas o monolíticas, de ser “sociedades” o “culturas” claramente delimitadas. África, además, es el continente que ofrece una mayor variedad de xilófonos, desde los más simples a los más complejos, y la mayor diversidad de afinaciones. Estas afinaciones, a pesar de investigaciones exhaustivas y rigurosas de especialistas franceses, británicos, alemanes, austríacos, norteamericanos e italianos durante más de cien años, son tan complejas y diversas que no han sido decodificadas en su totalidad. Solamente desde los años 90, con metodologías como las de Arom y Voisin se están logrando explicaciones comprensivas de dichos sistemas. Igualmente ha habido profundas transformaciones históricas, movimientos poblacionales, apropiaciones, abandonos en función de intereses y situaciones específicas en momentos y lugares determinados a cargo de poblaciones también específicas. El mejor ejemplo de cómo unos grupos humanos pueden apropiarse creativamente de una tradición musical ajena es precisamente el caso de las marimbas centro-americanas y mexicanas; la marimba africana fue prácticamente abandonada por las poblaciones afro en casi todo el continente americano,²⁶ a

26 La marimba está documentada prácticamente en todos los países donde hubo esclavitud de africanos, desde grandes países como Brasil, de tradición portuguesa (1764) (Fryer, 1996), numerosas colonias españolas, como en Perú (José Rossi y Rubí escribió en el *Mercurio Peruano* en 1791 que los negros de Lima tocaban tambores de cuero con sus manos, flautas nasales y la “marimba” con teclas de madera y resonadores de calabazo (Stevenson,

excepción tal vez de Colombia y Ecuador. Y la marimba más desarrollada en sus procedimientos constructivos, en sus técnicas de ejecución, en sus repertorios, y la que identifica al continente americano, no es la marimba colombo-ecuatoriana, sino la apropiada por los indígenas de Chiapas en México, o los indígenas en Guatemala.²⁷ En este último país la marimba es, además, el instrumento “nacional”, incluso reconociendo públicamente, como hemos visto, su origen africano. En África también han sucedido fenómenos similares; por ejemplo, en Zimbabwe no había una tradición de marimbas, y es precisamente por eso que adoptaron este instrumento como símbolo nacional en 1960, pues no estaba vinculado a la tradición musical de ninguna de las etnias en conflicto en el país; actualmente hay una importante industria de fabricación de instrumentos que incluso exporta a otros países africanos y europeos (Tracey, 2004). En la cuna del balafón heptatónico, reconocida por la UNESCO en 2001, uno de los más reconocidos intérpretes, Kélétigui Diabaté, de Mali, que toca desde los años treinta, influenciado por el vibrafonista Lionel Hampton, adaptó tempranamente el sistema cromático tocando dos balafones cada uno de ellos afinado a un semitono. Y en Camerún los xilófonos se volvieron diatónicos desde los años setenta para tocar salsa tomada de los discos provenientes de Zaire, Congo y Cuba en las fiestas populares (Kubik, 1997, p. 661).

La historia de las culturas afroamericanas en este hemisferio es una historia de muchos encuentros culturales diferentes (...) Las analogías y diferencias en las culturas afroamericanas a través del hemisferio pueden ser entendidas como el resultado de una interacción compleja entre factores sociales, económicos, psicológicos, y otros extendidos a lo largo de cuatro dimensiones en el espacio y el tiempo (Kubik, 1998, pp. 224-225).

1960, p. 151). y hasta pequeñísimas islas en el Caribe como Barbados, colonias británicas (Richard Ligon, *A True and Exact History of the Island of Barbados*).

- 27 Por ejemplo, en un panorama sobre la música en América Latina publicado por la Organización de Estados Americanos en 1953, la marimba aparece ampliamente mencionada en los países centroamericanos y en México, pero no en Colombia o en Ecuador (Division of Music and Visual Arts, 1953).

En mi propia perspectiva soy incapaz de percibir la música africana meramente como las ‘raíces’ de algo más. Yo considero las formas música/danza africanas como los productos de gente viviendo en varias culturas africanas que han cambiado continuamente en la historia, absorbiendo y procesando elementos de adentro y de afuera del continente, creando nuevos estilos y maneras todo el tiempo. La música afroamericana aparece, entonces, como una extensión resultante y creativa en el ultramar de las culturas musicales africanas que han existido en el período entre los siglos XVI y XX. Desde esta perspectiva la música afroamericana no se puede describir adecuadamente en términos de ‘conservaciones’ y ‘supervivencias’, como si las culturas africanas en las Américas fueran condenadas desde el comienzo, y quizás sólo por algún acto de clemencia, para ‘conservar’ ciertos elementos (Kubik, 1979, p. 8).

La tarea es, pues, explicar las “extensiones” en términos de Kubik, transformaciones, apropiaciones y abandonos musicales basándonos en un trabajo empírico serio y específico para cada caso, y no tanto en explicaciones generales de tipo deductivo.

Los guapiños de hoy no son los africanos de ayer; tampoco los africanos de hoy que interpretan la madimba o el bala son los que hacían música en la época colonial. La marimba “colombo-ecuatoriana” presenta evidentes diferencias con las “africanas”, incluso con las equiheptatónicas, y los músicos interpretan música religiosa, cantos con letras de villancicos y romances, y también tumbaos de salsa.²⁸ Pero los indicios que encontramos muestran que, aunque los esclavos africanos no pudieron traer sus instrumentos, sí trajeron su memoria y su saber hacer musical que tallaron y fijaron de alguna forma en las marimbas y tambores del Pacífico.²⁹ Hoy estas marimbas proporcionan una sonoridad

28 Así como en África reconocidos marimberos adaptaron sus marimbas a la escala diatónica y cromática, fueron tal vez los músicos ecuatorianos los primeros en hacerlo en el contexto colombo-ecuatoriano; Alberto Castillo, en Esmeraldas, afinaba sus marimbas con afinador electrónico desde los años 90 (Ritter, 1998).

29 “Los sistemas tonales como una base para la afinación de los instrumentos y como determinantes de la percepción musical son sumamente resistentes a las influencias culturales ajenas. Las innovaciones o cambios en el sistema tonal en el nivel de una cultura como un todo sólo ocurre con el paso de ge-

que los identifica, mestiza —también las africanas—, pero inconfundible. Independiente del hecho de si las marimbas y sus afinaciones son “extensiones” de homólogos africanos, hay que reconocer que explorar dicha hipótesis es apasionante por cuanto nos conecta con una tradición de ciento diez años de investigaciones monumentales y en torno a las cuales se ha tejido buena parte de la etnomusicología como disciplina, y de las innovaciones pedagógicas (pensemos no más en el método Orff, o las innovadoras propuestas de notación de los xilófonos de Gerhard Kubik), musicológicas y compositivas de nuestro tiempo. La hipótesis de la conexión africana de la música de marimbas abre también todo un mundo desde el punto de vista de los fenómenos identitarios y se convierte en una herramienta heurística para explorar nuevos acercamientos a los fenómenos musicales tradicionales y contemporáneos en Colombia.

El análisis de la afinación de una pequeña muestra de marimbas colombianas anteriores a 1985 evidencia una estructura claramente no diatónica ni temperada, y una cierta tendencia hacia el uso mayoritario de un intervalo en torno a los 160 cents y a la armonización por terceras neutras. El estudio es apenas exploratorio y ha pretendido abrir caminos a posteriores trabajos. La investigación de la música de marimba

neraciones. En África, como probablemente en otras partes, son los jóvenes y los niños los que adoptan un nuevo sistema tonal (a menudo introducido desde el extranjero) con cierta rapidez y luego lo continúan como una nueva tradición. El sistema tonal enculturado está grabado de una forma tan profunda en la mente de un individuo que inevitablemente es proyectado en los estímulos externos a manera de reflejos condicionados. Uno constantemente interpreta el mundo acústico externo desde el ángulo de su Sistema tonal enculturado, arreglando o ‘corrigiendo’ los estímulos entrantes para ajustarse al modelo esperado. Los hábitos de escucha en el ámbito de los sistemas tonales y escalas son probablemente irreversible, o al menos difíciles de modificar a una edad posterior a la adolescencia. Es posible mostrar experimentalmente que la gente educada en las tradiciones musicales occidentales inevitablemente escuchan las afinaciones equiheptatónicas africanas aproximándolas a uno de los modos diatónicos occidentales. Un buen test que he usado con frecuencia con varias audiencias es la música de los grandes xilófonos ulimba, o las cítaras bangwe del grupo de pueblos Sena en el sur de Malawi y el valle del Zambezi de Mozambique. Este es uno de los baluartes equiheptatónicos en África. Si se hace un test a personas con una procedencia sociocultural musical occidental —y esto incluye a la mayoría de los africanos educados a la manera occidental— regularmente oyen las piezas ulimba en un modo mayor o menor, con mayor frecuencia en menor, a pesar de que la modalidad es ajena a esta música” (Kubik, 1985, p. 46).

en Colombia y Ecuador apenas está iniciando. Los mejores trabajos son los centrados en los aspectos socioculturales —no estrictamente musicológicos— y han sido llevados a cabo por antropólogos (Whitten, 1967, 1970a, 1970b, 1992; Ritter, 1998). En lo musicológico prácticamente no conozco sino dos investigaciones de cierta envergadura y detalle descriptivo y analítico: El excelente trabajo de pregrado de Alejandro Martínez, bastante descriptivo, centrado en el currulao, muy completo en lo rítmico-percutivo recogiendo formas de ejecución de grupos de Guapi, Timbiquí, Buenaventura, Barbacoas (Colombia) y Esmeraldas (Ecuador), con algunos fragmentos de transcripciones de las partes vocales (especialmente del grupo Naidy de Guapi), y la transcripción de la marimba en el “currulao corona” interpretada por Gualajo (Martínez Carvajal, 2005). La segunda es un conjunto de trabajos del profesor Héctor Tascón ya mencionados anteriormente (Tascón, 2005, 2008a, 2008b) centrados en una propuesta pedagógica para la ejecución de la marimba, y basados en un análisis de las interpretaciones de Gualajo principalmente, y recientemente en algunos otros marimberos de Guapi. Los dos trabajos se han basado prácticamente en las ejecuciones de Gualajo tocando la marimba en contextos urbanos e interpretando él mismo el bordón y la requinta en forma sucesiva en talleres filmados. No existe hasta el momento ninguna transcripción integral de una pieza completa interpretada por un conjunto completo, lo que permitiría evidenciar las relaciones entre voces e instrumentos, y entre instrumentos. Las pocas investigaciones realizadas no han sido publicadas; son muy meritorios primeros trabajos de investigación, pero con precarias bases teóricas y metodológicas, así como de herramientas tecnológicas de registro y análisis en el campo de la etnomusicología. Es necesario un trabajo de campo *in situ* prolongado, con un muestreo sistemático de las diferentes subregiones y de la diversidad de músicos. Los trabajos se han centrado en la descripción de un aspecto de la música, pero no en un análisis integral de ésta como se da en la práctica (por ejemplo, se centran en la transcripción vocal con fines pedagógicos,³⁰ en lo rítmico-percutivo (Martínez Carvajal, 2005) o en la ejecución de la marimba

30 Vale la pena destacar el excelente trabajo de Rafael Arboleda —inédito todavía— de transcripción de melodías vocales e instrumentales del Pacífico, aunque no fueron realizadas con criterios etnomusicológicos sino pedagógicos. Lamentablemente el trabajo no siguió desarrollándose hacia un nivel analítico.

(Tascón, 2005, 2008a, 2008b), o en mi caso en la afinación, pero por separado). Además, lo vocal —tal vez lo más interesante de la música del Pacífico— no ha sido abordado sistemáticamente, ni tampoco en sus relaciones con los otros instrumentos. Considero que en el Festival Petronio Álvarez de Cali se ha sobredimensionado y “estelarizado” la marimba y sus intérpretes, quedando lo vocal en un segundo plano. La música vocal es central en el contexto del Pacífico sur. El canto y las palmas —casi siempre a cargo de las mujeres— son capaces de expresar por sí solas lo fundamental de los valores estéticos y de las estructuras musicales de la música del Pacífico. Muchas expresiones musicales en esta región no requieren de la marimba ni de los instrumentos de percusión y, en ausencia de instrumentos, la voz y las palmas son suficientes.

La mayoría de estudios no se han planteado sobre una perspectiva teórica y analítica adecuada al tipo de música a analizar, sino que se han basado en categorías de tradiciones musicales centroeuropeas desconociendo las teorías etnomusicológicas y los desarrollos de las investigaciones en África —ver, por ejemplo, los principios para el análisis estructural de la polifonía en los xilófonos de Arom (Arom, 1991, pp. 508 ss.), así como los conocimientos propios de los marimberos y músicos en su verbalización contrastada con sus prácticas. Igualmente es necesario salir del provincianismo y del síndrome de Adán, de modo que los marcos teóricos, analíticos y metodológicos que se adopten permitan comparaciones con los estudios realizados en África, en México, Centroamérica e Indonesia en relación con las marimbas, y con otros países latinoamericanos para la percusión y el canto (especialmente Brasil, Venezuela, Perú y Cuba).

Un asunto es el análisis juicioso del fenómeno sonoro como se daba hace veinte años o como se da hoy, y otra cosa, hablar de tendencias a futuro. Lo que pase con la afinación de las marimbas lo decidirán los músicos de marimba y los constructores, pero como investigador considero que se debe ser riguroso y dar cuenta empíricamente de lo que sucede y de las transformaciones que se producen. Hay miles de ejemplos de afinaciones no temperadas o no diatónicas que han resistido la avalancha tonal, y con gran éxito. Por ejemplo, la flauta bansuri de la India, Pakistán, Bangladesh y Nepal, flauta que actualmente musicaliza buena parte de las películas de amor de la gigantesca industria cinematográfica de la India, que ha sido incorporada al repertorio académico de la música contemporánea por numerosos flautistas europeos y norteamericanos,

y que incluso han enriquecido las técnicas clásicas (ver por ejemplo, las composiciones y los métodos de flauta traversa de Wil Offermans). En Colombia, los campesinos e indígenas del Cauca siguen hoy en día tocando sus flautas “desafinadas”, incluso si interpretan con ellas música de la radio. La riqueza sonora de estas afinaciones, las posibilidades armónicas y técnicas son muy interesantes. Mi trabajo de investigación durante años no ha girado en torno a las marimbas, sino en torno a estas flautas, sobre las que he publicado libros, discos, artículos, métodos, videos. Si los músicos del Pacífico deciden adoptar la afinación “occidental” en sus marimbas es un asunto legítimo y que ellos decidirán, y que afectará profundamente los valores estéticos tradicionales. A los investigadores nos corresponde documentar la diversidad musical, las otras formas de pensar, sentir, percibir y valorar la música, y también los mecanismos a través de los cuales se abandonan o se transforman esas formas. Difícilmente se pueden analizar las transformaciones contemporáneas de la música en la región sin una perspectiva histórica y sin puntos de referencia en la tradición.

Cuando uno ve trabajos como el de Voisin, Arom o Jones no puede sino asombrarse por la diversidad y la riqueza humana frente al quehacer musical, diversidad y riqueza que muy probablemente se empobrece si analizamos todas las marimbas del Pacífico desde las escalas y las lógicas convencionales. Es claro que hoy muchos constructores afinan sus marimbas con un afinador electrónico buscando una escala diatónica o cromática temperada. Pero considero que es misión de la etnomusicología dar cuenta de la riqueza de esa diferencia —si es que existe—, como sucedió en el Cauca en los años ochenta con los campesinos e indígenas que ahora se enorgullecen de su música, y ya no son señalados por los músicos urbanos y del conservatorio de Popayán como “desafinados” (Miñana, 1989, 1994). La aplicación de las metodologías de modelización de Arom y Voisin no sólo serviría para tener un conocimiento confiable sobre la afinación de las marimbas, sino para que los músicos de la región hicieran un ejercicio reflexivo y analítico, individual y colectivo, colaborativo, sobre cuáles son los valores estéticos y las lógicas que articulan su música, sobre cuál es la unidad en la diversidad, sobre cuál es el legado de los mayores, de modo que puedan orientar también en una forma más consciente y reflexiva las transformaciones e innovaciones en el futuro.

REFERENCIAS

Videos

La marimba de los espíritus (1983), serie Yuruparí, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá,, 26 minutos. Directores, Jorge Ruiz y Gloria Triana. Grabado en Sansón (Guapi, Cauca).

El retorno (1983), serie Yuruparí, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 24 minutos. Directores, Jorge Ruiz y Gloria Triana. Grabado en Santa Rosa de Saija.

Discografía

Marimba Cayapas (Típica marimba esmeraldeña que dirige Leandro Quiñonez, Sello ONIX, FEDISCOS, Guayaquil (Ecuador), LP-50031 (1972).

Música tradicional y popular colombiana, vol. 9. Aguacerito llové, Procultura, Bogotá, 1987. Selección de Egberto Bermúdez.

Zaire. Musique des Salampasu, grabación hecha por Jos Gansemans en 1973, patrocinada por el Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, Belgique, y editada por la BRT y Radio France, Paris, 1981.

Colección Música Folclórica, vol. 1. Costa Pacífica de Colombia, 2 discos, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1978.

In praise of Oxalá and other gods. Black music of South America, Recorded in Colombia, Ecuador & Brazil by David Lewiston, Nonesuch Records, New York, H-72036, s/f. Jacket notes by Guillermo Abadía M. and David Lewiston. 33 1/3 rpm. [1970].

Antología de la música popular y tradicional de Colombia, Telecom-Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1985.

Whitten, Norman E. *Afro-Hispanic music from western Colombia and Ecuador*, Ethnic Folkways Library, FE 4376, 1967, 33 1/3 rpm. 6 páginas de comentarios en inglés con transcripción de los textos cantados en castellano e inglés.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Abadía Morales, G. (1981). *Instrumentos de la música folclórica de Colombia*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.

Anderson, L. A., J. Blades, *et al.* (1995). Xylophone. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. S. Sadie, Norton/Grove. 20: 618-629.

- Arom, S. (1976). "The Use of Play-Back Techniques in the study of Oral Polyphonies." *Ethnomusicology* 20(3): 483-519.
- . (1989). "Un sistetizzatore nella savana centro-africana. Un metodo di ricognizione iterattiva delle scale musicali." *Culture Musicali*(15/16): 9-24.
- . (1991). *African polyphony and polyrhythm. Musical structure and methodology*. Cambridge, Cambridge University Press.
- . (2001). Modelización y modelos en las músicas de tradición oral. *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. F. Cruces and Sociedad de Etnomusicología. Madrid, Trotta: 203-232.
- Arom, S. and F. Voisin (1997). Theory and Technology in African Music. *The Garland encyclopedia of world music*. R. M. Stone. New York, Garland Pub. 1. Africa.
- Bourgoin, A.-C. (1992). Contribution à l'étude des systèmes scalaires en Centrafrique: L'orchestre de xylophones ngbaka-manza. Paris, Université de Paris IV. Maîtrise.
- Brandel, R. (1961). *The Music of Central Africa. An Ethnomusicological Study. Former French Equatorial Africa, The Former Belgian Congo, Ruanda-Urundi, Uganda, Tanganyika*. The Hague, Netherlands, Martinus Nijhoff.
- Coba Andrade, C. A. (1981). *Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador*. Otavalo, Instituto Otavaleño de Antropología.
- . (1992). *Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador*. Otavalo, Instituto Otavaleño de Antropología - Banco Central del Ecuador.
- Chenoweth, V. (1964). *The marimbas of Guatamala*. Lexington, University of Kentucky Press.
- Davidson, H. C. (1970). Diccionario folklórico de Colombia: música, instrumentos y danzas. Bogotá, Banco de la República. 1.
- Diallo, Y. and M. Hall (1989). *The healing drum: African wisdom teachings*. Vermont, Destiny Books.
- Dias, M. (1986). *Instrumentos musicais de Moçambique*. Lisboa, Instituto de Investigação Científica Tropical. Centro de Antropologia Cultural e Social.
- Division of Music and Visual Arts (1953). *Music of Latin America*. Washington, Pan American Union - OAS.
- Ellis, A. J. (1885). "On the musical scales of various nations." *Journal of the Society of arts* 33: 485-527.
- F, J. D. (1965). "Review: Xylophones and Colonists." *The Journal of African History* 6(3): 413-415.

Fernando, Nathalie, 2004. "Expérimenter en ethnomusicologie", en *L'Homme*, 171-172, p. 284-302.

———. 2007. "Study of African Scales: A new experimental approach for cognitive aspects", en *Trans. Transcultural Music Review*, edición digital, N° 11, <http://www.sibetrans.com/trans/trans11/art03.htm>

Fryer, P. (1996). *Rhythms of Resistance : African Musical Heritage in Brazil*. London, Pluto Press.

Garfias, R. (1983). "The Marimba of Mexico and Central America." *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 4(2): 203-228.

Herskovits, M. J. (1941). *The Myth of the Negro Past*. New York, Harper and Brothers.

Herskovits, M. J. and F. S. Herskovits (1936). *Suriname Folk-Lore: With Transcriptions of Suriname Songs and Musicological Analysis by M. Kolinski*. New York, Columbia U. Press.

Hogan, B. (2006). "Locating The Chopi Xylophone Ensembles of Southern Mozambique." *Pacific Review of Ethnomusicology* 11: 1-18.

Hood, M. (1965). "Review: Africa and Indonesia: The Evidence of the Xylophone and Other Musical Factors by Jones, A. M." *American Anthropologist* 67(6): 1579-1581.

Hood, M. and H. C. Fleming (1966). "Review: Africa and Indonesia: The Evidence of the Xylophone and Other Musical and Cultural Factors by Jones, A. M." *Ethnomusicology* 10(2): 214-218.

Izikowitz, K. G. (1935). *Musical and other sound instruments of the south american indians. A comparative ethnographical study*. Goteborg, Elanders Boktryckeri Aktiebolag.

Jones, A. M. (1966). "A Kwaiker Indian Xylophone." *Ethnomusicology* 10(1): 43-47.

———. (1971). *Africa and Indonesia; the evidence of the xylophone and other musical and cultural factors*. Leiden, E. J. Brill.

Kubik, G. (1966). "Review: Africa and Indonesia: The Evidence of the Xylophone and Other Musical and Cultural Factors by Jones, A. M." *Journal of the International Folk Music Council* 18: 93.

———. (1985). "African Tone-Systems: A Reassessment." *Yearbook for Traditional Music* 17: 31-63.

———. (1997). Central Africa: An Introduction. *The Garland encyclopedia of world music*. R. M. Stone. New York, Garland Pub. 1. Africa: 651-680.

- . (1998). "Analogies and Differences in African-American Musical Cultures across the Hemisphere: Interpretive Models and Research Strategies." *Black Music Research Journal* 18(1/2): 203-227.
- . (2004). "Inherent patterns. Musiques de l'ancien royaume de Buganda: étude de psychologie cognitive", en *L'Homme*, 171-172, p. 249-264.
- López Moya, M. d. I. C. (2005). "El sonido de las marimbas y las políticas de la música en Chiapas." *Versión, estudios de comunicación y política*(16): 257-267.
- Marandola, Fabrice. 2004. "The Study of Musical Scales in Central Africa: The Use of Interactive Experimental Methods", en *Computer Music Modeling and Retrieval*, Springer Berlin /Heidelberg, p. 34-41.
- Martínez Carvajal, A. (2005). Currulao: Aspectos generales, patrones de ejecución y análisis musical. *Facultad de Artes Integradas*. Cali, Universidad del Valle. Licenciatura en Música: 178.
- Merrill, G. (1996). "The Marimba. Scientific Aspects of its Construction and Performance: an exhaustively researched study." *Acoustics Course Documents*. Retrieved 25 febrero, 2004, from <http://faculty.smu.edu/ttunks/projects/merrill/MarimbaH.html>
- Miñana Blasco, C. (1988). "Flautas traversas sin llaves. Técnicas de construcción." *A Contratiempo*(4): 51-66.
- . (1989). Música campesina de flautas y tambores en el Cauca y sur del Huila. Bogotá, COLCULTURA: 211.
- . (1990). Afinación de las marimbas en la costa pacífica colombiana: un ejemplo de la memoria interválica africana en Colombia. Bogotá: 34.
- . (1994). "Kuvi. Música de flautas entre los paeces." *Cuadernos Antropológicos*(8): 1-171.
- . (1997). *De fastos a fiestas. Navidad y chirimías en Popayán*. Bogotá, Ministerio de Cultura - Centro de Documentación Musical.
- Miñana Blasco, C. and Programa de Educación Bilingüe (1996). *Küc'h yuuya' u'hwechtha'w. De correría con los "negritos". Libro del maestro*. Popayán, Consejo Regional Indígena del Cauca.
- Monsanto, C. (1982). "Guatemala a través de su Marimba." *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 3(1): 60-72.
- Navarrete Pellicer, S. (2005). *Los significados de la música : La marimba maya achí de Guatemala*. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Nettl, B. (1983). *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana, University of Illinois Press.

———. (1985). *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid, Alianza.

Nketia, J. H. K. (1974). *The music of Africa*. New York, Norton.

Ortiz, F. (1950). *La africanía de la música folklórica de Cuba*. Habana, Habana.

Pinto, T. d. O. (2008). Music and the Tropics: On Goals and Achievements of Ethnomusicology in Brazil. *Systematic and Comparative Musicology: Concepts, Methods, Findings*. A. Schneider. Frankfurt, Peter Lang: 315-338.

Ritter, J. L. (1998). La marimba esmeraldeña. Music and Ethnicity on Ecuador's Northern Coast. *Ethnomusicology*. Los Angeles, UCLA. Master of Arts.

Rodríguez León, F. (2004). "La marimba en Chiapas, motivos para una africanía." Retrieved 26 de octubre, 2009, from <http://www.conecultachiapas.gob.mx/monograficos/marimba5.html>.

Rouget, G. (1986). Xylophones africains et systèmes musicaux. *Almanach 1986/1987*. Paris, Agence de Cooperation Technique: 293-298.

Sachs, C. (1966). *Musicología comparada. La música de las culturas exóticas*. Buenos Aires, EUDEBA.

Sachs, C. and J. Kunst (1962). *The wellsprings of music*. New York, Da Capo Press.

Stevenson, R. (1960). *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Washington, Pan American Union - OAS.

Tascón, H. J. (2005). Investigación marimba'e chonta. Cali, Instituto Departamental de Bellas Artes.

———. (2008a). Aspectos musicales de la marimba de chonta, en cinco aires tradicionales que interpreta el conjunto de marimba, según cinco marimberos de Guapi. Cali, Ministerio de Cultura.

———. (2008b). *A marimbar. Método OIO para tocar la marimba de chonta*. Cali, Instituto Departamental de Bellas Artes.

Temperley, D. (2000). "Meter and Grouping in African Music: A View from Music Theory." *Ethnomusicology* 44(1): 65-96.

Tracey, A. (2004). "Marimbas History : How the Southern African Marimbas came into existence." Retrieved 12 diciembre, 2004, from <http://www.kalimba.co.za/>

Tracey, H. (1948). *Chopi Musicians. Their Music, Poetry, and Instruments*. London, International African Institut - Oxford U. Press.

Vela, D. (1962). *La marimba; estudio sobre el instrumento nacional*. Guatemala, Ministerio de Educación Pública.

Voisin, F. (1993). L'accord des xylophones des gbaya et manza de Centrafrique: de l'expérimentation à la modélisation. *École des Hautes Études en Sciences Sociales*. Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales. Diplôme de l'École.

Wachsmann, K. P. (1957). "A Study of Norms in the Tribal Music of Uganda." *Ethno musicology Newsletters*(11).

Whitten, N. E. J. (1967). Afro-hispanic music from western Colombia and Ecuador. New York , N.Y., Folkways Records.

———. (1970a). Personal networks and musical contexts in the Pacific lowlands of Colombia and Ecuador. *Afro-American Anthropology. Contemporary perspectives*. N. E. J. Whitten and J. F. Szwed. New York, The Free Press: 203-217.

———. (1970b). Strategies of adaptative mobility in the Colombian-Ecuadorian littoral. *Afro-American Anthropology. Contemporary perspectives*. N. E. J. Whitten and J. F. Szwed. New York, The Free Press: 329-366.

———. (1992). *Pioneros negros. La cultura afro-latinoamericana del Ecuador y de Colombia*. Quito, Centro Cultura Afroecuatoriano.

Whitten, N. E. J. and J. F. Szwed, Eds. (1970). *Afro-American Anthropology. Contemporary perspectives*. New York, The Free Press.

Zemp, Hugo. (2004). "Paroles de balafon", en *L'Homme*, 171-172, p. 313-331.

EDITORES Y AUTORES

EDITORES

JUAN SEBASTIÁN OCHOA ESCOBAR

Profesor instructor del Departamento de Música de la Universidad Javeriana. Egresado de la misma universidad como Músico, con énfasis en ingeniería de sonido en el 2000. Desde ese mismo año se vinculó como docente de cátedra en la misma universidad en las áreas de Entrenamiento Auditivo, Teoría del Jazz, Teclado Jazz, Ensamble latino, entre otras. Coautor del libro *Gaiteros y Tamboleros: material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar* (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2007). Miembro del Grupo de Investigaciones Musicales, ha participado en diversos encuentros de investigación musical tanto dentro como fuera del país. Como ingeniero de sonido, ha trabajado como productor, ingeniero de grabación y mezcla en varias producciones de música tradicional. Participa como músico y arreglista en las agrupaciones Alé Kumá y María Mulata. En 2010 publicó su primer trabajo discográfico titulado *Agua'e lulo* haciendo una reinterpretación de músicas populares y tradicionales colombianas.

CORREO ELECTRÓNICO: juan.ochoa@javeriana.edu.co

CAROLINA SANTAMARÍA DELGADO

Profesora asistente del Departamento de Música de la Pontificia Universidad Javeriana y Editora General de la revista *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* publicada por la Facultad de Artes de la misma universidad. Maestra en Música con énfasis en clavecín de la Pontificia Universidad Javeriana; MA en Etnomusicología gracias a

una beca Fulbrigh, y Ph.D. en la misma disciplina en la Universidad de Pittsburgh, donde también obtuvo dos certificados en estudios avanzados en las áreas de Estudios Culturales y Estudios Latinoamericanos. Es miembro del Grupo de Investigaciones Musicales, donde ha trabajado sobre la historia de la música popular en Colombia, y ha presentado varias ponencias en congresos internacionales. Se ha desempeñado como asesora del repertorio de música latinoamericana del sello discográfico académico *Smithsonian Folkways Recordings*, con el cual ha colaborado en la organización de contenidos del website y en la traducción de textos de varios de los discos de su catálogo. Ha publicado varios artículos en revistas nacionales e internacionales. Profesora visitante en University of Texas at Austin durante el otoño de 2008.

CORREO ELECTRÓNICO: santamariac@javeriana.edu.co

MANUEL SEVILLA PEÑUELA

(Colombia, 1974). Director del Departamento de Humanidades y profesor asociado de la Pontificia Universidad Javeriana Cali. Es Ph.D. y MA en Antropología (University of Toronto), Comunicador Social-Periodista (Universidad del Valle). Sus temas de investigación son producción cultural de la música, economía de la cultura e historia de los medios de comunicación. Es miembro del grupo de investigación Procesos y Medios de Comunicación, donde ha trabajado con músicos de la Costa Caribe en Cali y con músicos tradicionales del norte del Cauca y sur del Valle. Becario del Banco de la República, el Ministerio de Cultura de Colombia, y el Gobierno Canadiense. Profesor visitante en Seattle University (E.U.) y The University of British Columbia (Canadá). En la actualidad es consultor del Ministerio de Cultura dentro del programa Ruta de la Marimba. Músico aficionado, preside el equipo de creación e investigación MartinaPombo (www.martinapombo.com).

CORREO ELECTRÓNICO: : msevilla@javerianacali.edu.co

AUTORES

ANA MARÍA ARANGO MELO

Antropóloga de la Universidad de los Andes y candidata al Doctorado en Antropología Social de la Universidad de Barcelona. En el 2007 terminó el documental “Los sonidos invisibles”. Fue la Coordinadora de los Componentes de Divulgación e Investigación del Plan Nacional de Música para la Convivencia del Ministerio de Cultura en 2004 y 2005 y se desempeñó como docente en la Universidad Javeriana, la Universidad El Bosque y la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB) con las cátedras “Antropología de las Músicas del Mundo”, “Música, fiestas e identidades en Colombia” y “Seminario de Etnografía” entre otras. Desde 1998 se ha dedicado a investigar la música del Pacífico Colombiano con trabajos de campo en el Río San Juan, Quibdó, Guapi y Cali. Actualmente es la directora del Archivo de Música y Danza de la Universidad del Chocó y la coordinadora de investigación y ediciones de ASINCH (Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó).

CORREO ELECTRÓNICO: anitaarango78@yahoo.es

MICHAEL BIRENBAUM QUINTERO

Doctor en etnomusicología de New York University y profesor asistente en Bowdoin College (Maine, EE.UU). Su trabajo se enfoca en las prácticas musicales del Pacífico Sur y ha sido presentado y publicado en América Latina, EE.UU, y Europa. Un artículo reciente aparece en *Traslaciones, legitimaciones e identificaciones. Música y sociedad en Colombia*. Ha recibido varios reconocimientos académicos y becas y ha colaborado con músicos y con entidades gubernamentales, culturales, académicas y activistas. Fue director del equipo de investigaciones de la Asociación de Investigaciones Culturales del Chocó y coordinador técnico del Centro de Documentación Músico-Dancístico del Pacífico Norte en Quibdó. Fundó conjuntos de marimba en Nueva York y Maine para dar a conocer la música afrocolombiana en EE.UU. Actualmente está alistando un libro para publicación sobre música, multiculturalismo y el movimiento afrocolombiano.

CORREO ELECTRÓNICO: mibiqui@gmail.com

OSCAR HERNÁNDEZ SALGAR

Maestro en Música con énfasis en Administración Cultural y Magíster en Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Javeriana. Se ha desempeñado como docente desde 1998 en las universidades Javeriana y del Rosario. Durante 2000 y 2001 fue Coordinador del Programa Infantil y Juvenil de la Facultad de Artes de la Universidad Javeriana. Ha publicado varios artículos sobre música, etnomusicología y estudios culturales en revistas nacionales e internacionales, así como capítulos de libros en diversas compilaciones. También ha escrito varios artículos de crítica de música publicitaria y es miembro de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional de Estudios de Música Popular. Actualmente se desempeña como director del Departamento de Música de la Universidad Javeriana.

CORREO ELECTRÓNICO: oscar.hernandez@javeriana.edu.co

MARÍA EUGENIA LONDOÑO FERNÁNDEZ

Licenciada en Educación Musical (Universidad de Antioquia), con especialización en Etnomusicología y Folklore (Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore INIDEF, Caracas, Venezuela). Autora de diversas publicaciones (libros, discos compactos, videos...), ha obtenido honrosas distinciones entre las cuales se destacan: Premio de Musicología *Casa de las Américas 1993*, con la obra “La música en la comunidad indígena Embera chamí de Cristianía, Colombia”. Premios Nacionales de Cultura Universidad de Antioquia, Área Musicología, 2004, como coautora del libro “Entre sonos y abozos. Aproximación a la obra de tres músicos de la tradición popular chocoana”. Fue distinguida dentro del XII Congreso Nacional de Antropología, Simposio “Conocimientos musicales” (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, octubre de 2007) y en 2009 recibió el galardón “Excelencia en el trabajo musical”, otorgado por la Cooperativa de Trabajadores de Fabricato “Cotrafa”. Es co-fundadora del Grupo de Investigación *Valores Musicales Regionales* adscrito a la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia, del cual es asesora en la actualidad.

CORREO ELECTRÓNICO: melon2@artes.udea.edu.co

CARLOS MIÑANA BLASCO

Doctor en Antropología Social y Cultural de la Universidad de Barcelona (España). Profesor en la Universidad Nacional de Colombia. Consultor de diversas entidades, entre ellas los Ministerios de Educación y de Cultura. Ha publicado nueve libros en los campos de la etnomusicología y de la educación (en especial sobre el Cauca andino), y once libros de carácter recopilatorio y cancioneros. Así mismo, artículos en revistas especializadas, contribuciones en libros, y ponencias en congresos. Guionista y productor de tres videos documentales sobre los nasa. Ha participado en cinco grabaciones (de campo, o como intérprete, arreglista o compositor). Fundador de la revista *A contratiempo. Música en la cultura* (1987). Ha ganado varios premios de investigación: dos distritales (IDEP Bogotá), dos nacionales (becas COLCULTURA de investigación - Colombia), uno internacional (Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, España), y una beca de creación de grupo (COLCULTURA).

CORREO ELECTRÓNICO: camina@cablenet.co

PALOMA MUÑOZ

Caucana. Licenciada en Música con especialización en gerencia y gestión cultural y con estudios de maestría en educación y desarrollo humano. Profesora y jefa en la actualidad del Departamento de Educación y Pedagogía, Universidad del Cauca, directora del grupo de Educación Artística inscrito en Colciencias. Asesora en el sector público y privado para el tema de formación en artes y gestión cultural. Sus temas de investigación y publicaciones han girado en torno a las músicas tradicionales y populares del suroccidente colombiano, con particular énfasis en aspectos de educación, etnicidad y consumo cultural. Produce y dirige un magazine cultural radial en Popayán. Por los Trabajos realizados en el campo investigativo y pedagógico musical obtuvo Mención de honor en el marco del premio Nacional Alejandro Ángel Escobar y la medalla del Bicentenario del Cauca.

CORREO ELECTRÓNICO: palomapueblito@hotmail.com

PAOLA ANDREA NAVIA CASANOVA

Antropóloga de la Universidad del Cauca, se inició como investigadora en el grupo Antropacífico de la misma Universidad como asistente en proyectos de investigación en salud de poblaciones Afrocolombianas y Amerindias del Pacífico Caucaño y Nariñense. Finalizando sus estudios universitarios logró formar parte del grupo de investigación para conocer el estado actual de las condiciones de salud y bienestar en grupos étnicos, desempeñándose como investigadora para el Departamento de Nariño. Ha realizado estudios sobre cambio cultural en la música tradicional de San Andrés de Tumaco, Nariño. Presentó su trabajo al fondo de becas de comunidades Afrocolombianas Ictetex y con su trabajo comunitario promocionó la organización comunitaria con algunos grupos de cantadoras para el emprendimiento cultural. Actualmente coordina el Proyecto Red de Cantadoras del Pacífico Sur, para el Ministerio de Cultura, continuando la labor iniciada en Tumaco, fortaleciendo los procesos de organización con los grupos de cantadoras del litoral Pacífico Sur.

CORREO ELECTRÓNICO: panaca31@gmail.com

PALOMA PALAU VALDERRAMA

Maestra en Música con énfasis en Musicología de la Universidad del Valle. Ha participado activamente en el Encuentro Nacional de Educación Musical, FLADEM (Foro Latinoamericano de Educación Musical), Universidad del Valle, Cali; el XII Congreso de Antropología en Colombia, Universidad Nacional, Bogotá; el II Encuentro de investigación sobre músicas tradicionales del Pacífico colombiano dentro del marco del Festival Petronio Álvarez, entre otros. Es miembro de la Red de Investigadores de Músicas Tradicionales del Pacífico Sur. Como flautista, ha hecho presencia en diversos escenarios, tales como: *Festival Bandola* en Sevilla, Valle, *IX Carnavallito de Música Andina y Latinoamericana* en El Carmen de Viboral, Antioquia, y *33 Festival Mono Núñez*; desde el 2008 integra el Dúo Solar junto a la guitarrista Doris Blandón. Actualmente se desempeña como docente del Instituto Popular de Cultura y la Universidad del Valle.

CORREO ELECTRÓNICO: palomapalau@gmail.com

ALEJANDRO TOBÓN RESTREPO

Magíster en Estudios latinoamericanos y candidato a doctor en Historia de América Latina de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, España. Licenciado en Educación Musical de la Universidad de Antioquia, y egresado del programa de Música (música popular tradicional) de la Escuela Popular de Arte EPA de Medellín. Cofundador del grupo de investigación Valores Musicales Regionales y docente del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Autor y coautor de diversas publicaciones (libros, artículos, ediciones fonográficas especializadas y ponencias), ha obtenido algunas distinciones entre las cuales se destacan: Premio Nacional de Cultura Universidad de Antioquia, área musicología 2004. Premio a la investigación Universidad de Antioquia, área ciencias sociales y humanas 1995. Primer Puesto en Concurso de música Andina “Mono Núñez” 1993 en la modalidad a capella. Declarado “Fuera de Concurso” como intérprete en “Antioquia le canta a Colombia” 1989. CORREO ELECTRÓNICO: al_tobon@yahoo.es

Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano
se terminó de imprimir en el mes de julio de 2010 en JAVEGRAF
