

Memorias del saber hacer

MEMORIAS XI ENCUENTRO

Noviembre de 2010
Santa Cruz de Mopox, Colombia

Memorias del saber hacer

XI Encuentro para la Promoción y Difusión

del Patrimonio Inmaterial de Países Iberoamericanos

© Los respectivos autores

© Corporación para la Promoción y Difusión de la Cultura

ISBN: 978-958-98841-2-6

Editor

Carlos Tello

Diseño y diagramación

Paolo Angulo Brandestini

Preprensa e impresión

Dupligráficas Ltda.

XI Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial de Países Iberoamericanos

Memorias del saber hacer

Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, España, México,
Paraguay, Perú, República Dominicana, Uruguay y Venezuela

Directora general y coordinadora académica

Isadora de Norden



Organización

Ministerio de Cultura de Colombia

*Gobernación de Bolívar, Fondo Mixto para la Promoción de la Cultura
y las Artes de Bolívar, Alcaldía Municipal de Santa Cruz de
Mompox*

Corporación para la Promoción y Difusión de la Cultura

Unesco

*Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural
Inmaterial de América Latina (Crespial)*



Comité Científico de los Encuentros

Monika Therrien

Antropóloga, Colombia

Adriana Molano

Antropóloga, Colombia

Patrick Morales

Antropólogo, Colombia

Carlos Miñana

Antropólogo y etnomusicólogo, Colombia

María Adelaida Jaramillo

Especialista en Gerencia del Desarrollo Social, Magíster en Gestión Cultural, Colombia

Francisco Cruces

Antropólogo, etnomusicólogo, España

Luís Repetto

Director del Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú

Emanuele Amodio

Antropólogo e historiador, Venezuela



Corporación para la Promoción y Difusión de la Cultura
Equipo de dirección y producción

Isadora de Norden, directora general de los Encuentros

Patricia Uribe, coordinadora de las Memorias

Jackeline Cárdenas, asistente de dirección

Rony Monsalve, apoyo logístico

Tito Medina, director artístico

Jaime Osorio, equipo técnico

Paolo Angulo Brandestini, diseño y diagramación

Diana Aristizabal, página web

María José Casasbuenas, fotografía e imagen

Carlos Tello, edición Memorias

Fondo Mixto para la Promoción de la Cultura y las Artes de Bolívar

María Claudia Berrocal, asesora, gerente del Fondo Mixto

Juan Carlos Torres, coordinador general en Mompox

Bernardo Garrido, coordinador en Mompox

Jorge Monterrosa, área contable

Holman Caro, asistente de contabilidad

Jessie Montenegro, asistente de gerencia en Cartagena

Yania Galvis, asistente de gerencia en Mompox

Yulis Mulet, servicios generales

Kellys Palomino, servicios generales



Actividades académicas

Conferencia inaugural

Óscar Arquez Van-Strahlen, Colombia

Relatoras

Marta Eugenia Arango, Colombia

María Adelaida Jaramillo, Colombia

Moderadores

Emanuele Amodio, Venezuela

Carlos Miñana, Colombia

Patrick Morales, Colombia

Conferencistas

Carlos Miñana Blasco, Colombia

Francisco Cruces, España

Ramiro Delgado, Colombia

Ana Aveledo, Venezuela

Fernando Urbina, Colombia

Edgar Bolívar, Colombia

Tito Medina, Colombia

Germán Ferro, Colombia

Emanuele Amodio, Venezuela

Adrián E. Medero, Colombia

Alfonso García, España

Marleni Martínez, Perú

Arturo Gómez, México

Marcia Dittmann, Colombia

Dagoberto Tejeda, República Dominicana

Inocencio Ramos, Colombia

Cristian Ararat, Colombia

Reynold Kerr, República Dominicana

Hugo Mantilla y Amín Castellanos (canto), Colombia



Taller Unesco

*Taller de capacitación sobre la implementación de la Convención para
la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*

Santa Cruz de Mompox, Colombia,

22 y 23 de noviembre de 2010

Participantes:

Hermann van Hooff, Unesco

Fernando Brugman, Unesco

Gilda Betancourt, Unesco

*Isadora de Norden, Corporación para la Promoción y Difusión de la
Cultura, Colombia*

Silvia Martínez, Crespial

Pablo del Valle, Crespial

Gabriela López, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), Ecuador

Dinorah Cruz, Instituto del Patrimonio Cultural, Venezuela

Miguel Ángel Hernández, Ministerio de Cultura de Perú

Adriana Molano, Ministerio de Cultura de Colombia

Adrián Medero, Comunidad wayuu, Colombia

*Morena Salama, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
(IPHAN), Brasil*

Mónica Lacarrieu, Secretaría de Cultura/Unesco, Argentina

*Marianela Tarifas, Unidad de Catalogación (Unacat), Ministerio de
Culturas de Bolivia*

Jesús N. Pérez Palomino, Palenque de San Basilio, Colombia

Angelina Huamán, Ministerio de Cultura de Perú

Gabriela Pacheco, Oficina Unesco en Montevideo

Antonio di Candia Cutinella, Oficina Unesco Montevideo



Taller Crespial

Participantes:

*Gabriela López, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC),
Ecuador*

*Marianela Tarifas, Unidad de Catalogación (Unacat), Ministerio de
Culturas de Bolivia*

Dinorah Cruz, Instituto del Patrimonio Cultural de Venezuela

Jesús N. Pérez Palomino, Palenque de San Basilio, Colombia

Miguel Hernández, Ministerio de Cultura-Perú

Hermann van Hooff, Unesco

Gilda Betancourt, Unesco

Adriana Molano, Ministerio de Cultura de Colombia

*Morena Salama, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
(IPHAN), Brasil*

Angelina Huamán, Ministerio de Cultura de Perú

Gabriela Pacheco, Oficina Unesco en Montevideo

Mónica Lacarrieu, Secretaría de Cultura/Unesco Argentina

Silvia Martínez, Crespial



Actividades pedagógicas

Talleres de Música y Danza

Coordinadora: María Rosado, México

Laboratorio de interculturalidad "Lo que nos une"

*Participaron todos los grupos tradicionales invitados al XI Encuentro,
acompañados por la agrupación local Don Abundio y sus
traviesos. Intercambiaron experiencias y conocimientos.*

Alegría del flamenco

*Talleristas: Grupo Flamenco de Graná, directora: Alicia González,
Andalucía, España.*



La memoria viva en los bailes del Sacromonte Granadino: la Zambra

Tallerista: Inmaculada Fernández, España

La música llanera

*Talleristas: Darío Robayo, Amín Castellanos y su grupo llanero,
Villavicencio, Colombia.*

Cantos de Baní, República Dominicana

Talleristas: Chuineros de Baní.

El Son Jarocho en el fandango tradicional

Talleristas: Son de Maíz, México.

Músicas de San Andrés y Providencia: Shotise,
polka, mazurka, reggae y Calipso

Tallerista: Jimmy Archbold, Archipiélago de San Andrés, Colombia.

El torbellino

*Talleristas: Grupo Ancestros, Nuestro Patrimonio, director: Jorge A.
Ardila; Jesús María, Santander, Colombia.*

Las bases instrumentales del Currulao y el paso
del Bunde del Pacífico sur colombiano

Talleristas: Grupo Raíces del Pacífico, directora: María Elena Anchico.



Taller de Gastronomía

Comidas: Los ingredientes y las regiones

Coordinador: Ramiro Delgado, Colombia

Participantes:

Dionisia Gómez, Providencia.

Rufa Herrera, Quibdó, Chocó.

Luisa Espitía, Cereté, Córdoba.

Carlos Julio Unda, Llanos Orientales.

Los alumnos de la Escuela Taller.



Taller de Filigrana

Diseño y comercialización

Coordinador: Luis Repetto, Perú

Participantes:

Emilio Cortés, Barbacoas, Nariño, Colombia.

Francisco Antonio Benítez, Santa Fe de Antioquia, Colombia.

Lorenzo Cona, Temuco, Chile.

Adriana Campos de la Peña, Xalapa, Veracruz, México.

Jorge Lionel Núñez, Luque, Paraguay.

Víctor Yarleque, Catacaos, Perú.

Los alumnos de la Escuela Taller.



Salón de medios

Coordinador: Bernardo Garrido

Venezuela

Miradas para rememorar Venezuela

Venezolanos Estado Bolívar

Producción ejecutiva: Benito Irady.

Dirección, producción y guión: Karen Méndez.

Asistencia de producción: Camila Cardúz.

Dirección, edición y producción general: Zoum Domínguez y Pablo Bayley.

Asistente de cámara: Jesús Guevara.

Centro de la Diversidad Cultural.

Los Waraos

Producción ejecutiva: Benito Irady.

Dirección, producción y guión: Karen Méndez.

Asistencia de producción: Samantha Iono Sassi.

Centro de la diversidad Cultural.

El Bautista Cimarrón

Producción ejecutiva: Benito Irady.

Dirección, producción general y guión: José Michelli.

Cámara y dirección de fotografía: León Grauer.

Centro de la Diversidad Cultural.

Venezolanos Estado Táchira

Producción ejecutiva: Benito Irady.

Dirección, producción y guión: Karen Méndez.

Asistencia de producción: Camila Cardúz.

Dirección, edición y producción general: Zoum Domínguez y Pablo Bayley.

Asistencia de cámara: Jesús Guevara.

Centro de la Diversidad Cultural.

Venezolanos Táchira Lara

Producción ejecutiva: Benito Irady.

Dirección, producción y guión: Karen Méndez.

Asistencia de producción: Camila Cardúz.

Dirección, edición y producción general: Zoum Domínguez y Pablo Bayley.

Asistencia de cámara: Jesús Guevara.

Centro de la Diversidad Cultural.

Eladio Tarife "La Pluma del Oro del Llano"

Producción ejecutiva: Benito Irady.

Dirección, producción y guión: José Michelli.

Cámara y dirección de fotografía: Alejandro Chaparro.

Montaje: Jonathan Moreno y Natalia Odüber.

Centro de la Diversidad Cultural.

José Julián Villa Franca

Producción ejecutiva: Benito Irady Producción.

Dirección general y guión: José Michelli.

Cámara y dirección fotografía: Alejandro Chaparro.

Montaje: Natalia Odüber.

Centro de la Diversidad Cultural.

Los rostros de la Cultura Popular

Producción ejecutiva: Benito Irady.

Dirección y producción general: José Michelli.
Cámara: Alejandro Chaparro.
Producción de campo: Karen Méndez y José Michelli.
Centro de la Diversidad Cultural.

Colombia
Proyecto Memorias de la libertad

Jiisa WEÇE. Raíz del conocimiento

Dirección: Colectivo Cineminga.
Nabusimake: Memorias de una independencia.
Dirección: Grupo Zhigoneshi Organización Gonawindua Tayrona.

Mi fink

Dirección: Grupo Fundación Villarica y soporte Klan.

El Beat de la tambora

Directores: Juan Pablo Ríos y Félix Corredor.

Perú

El recuerdo del Inca, tradición, conflicto e identidad

Producción: Instituto Nacional de Cultura del Perú (INC).

México

Ciclo de cine "El cine indigenista"

Comisión Nacional para el Desarrollo de los Indígenas

Piowachuwe "La vieja que arde"

Pueblo Indígena: Maya.

Ubicación: Campeche, Yucatán y Quintana Roo.

Realización: Juan Francisco Urrusti, Ana Piñó.

Producción: Helene Damet, Ana Piñó.

Fotografía: Mario Luna.

Edición: Fernando Pardo.

Danza de conquista

Ubicación: Tanetze de Zaragoza, en el Distrito de Villa Alta de la Sierra Zapoteca, Oaxaca.

Realización: Fernando Cámara Sánchez.

Investigación: Blanca Alonso.

Encuentros de Medicina Maya

Realización: Juan Francisco Urrusti.

Producción: Alejandro García Berumen, Sandra Luz Aguilar.

Fotografía: Mario Luna.

Edición: Juan Francisco Urrusti A.

La festividad de muertos en México

Producción de Culturas Populares de Conaculta

Purépechas, los que viven la vida.

Ubicación: Cherán y Pátzcuaro, Michoacán.

Realización: Roy Roberto Meza.

Investigación: Blanca Ornelas M.

Argentina

La voz de los sin voz

Davuelando: música y fiestas en los valles orientales de altura de Jujuy

Dirección: Susana Moreau.

De calandrias y zorzales

Dirección: Blas Moreau.

Personajes, vidas con historia

Dirección y guión: Miguel Rodríguez.



Agrupaciones artísticas

Director Artístico: Tito Medina.

Coordinadores: Juan Carlos Torres y Bernardo Garrido.

Colombia: Música Típica de San Andrés, director: Jimmy Archbold.

Banda de Yegua, Resguardo Indígena de Guachaves, Santa Cruz, Nariño.

Raíces del Pacífico; directora: María Elena Anchico.

Ancestros, Nuestro Patrimonio, director: Jorge A. Ardila; Jesús María, Santander.

Darío Robayo, Amín Castellanos y su grupo Ilanero, director: Amín Castellanos, Villavicencio, Meta.

Los Gallegos de Santana, director: Edilberto Campos, Departamento del Magdalena.

Farotas de Talaigua, director: Manuel J. Matute; Talaigua, Departamento de Bolívar.

La Danza del Casabe, director: Hugo Pabón; San Zenón, Departamento de Magdalena.

Diluvina Muñoz y las Tamboras de Hatillo de Loba, Departamento de Bolívar.

España: Flamenco de Grana, directora: Alicia González, Granada.

México: Son de Maíz, director: Nazario Martínez, Cosoleacaque, Veracruz.

Venezuela: Los Golperos de Don Pío, director: Teófilo Escalona, estado Lara.

Perú: Conjunto Sentimiento Andino de Chopcca.

República Dominicana: Chuineros de Baní, director: Williams Radhames Mejía.



Carreta Literaria de Martín Murillo.



Exposiciones

*Crónicas de la luz, fotografías de Santa Cruz de Mompox, 1922
– 2008*

Recopilación y montaje: José Antonio Muñoz.

El Hipil, prenda milenaria de la mujer peninsular mexicana
Curadora: María Rosado, México.



Auspiciadores

Auspician:

Organización de Estados Iberoamericanos (OEI)

Unión Latina

Ministerio de Cultura de República Dominicana

Ministerio de Cultura del Perú.

*Ministerio de Cultura de España, Dirección General del Libro, Archivos
y Bibliotecas.*

Junta de Andalucía Consejería de Cultura, España.

Artesanías de Colombia.

Escuela Taller de Santa Cruz de Mompox.

Gobernación de Santander.

Universidad de Antioquia.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México (Conaculta)

Secretaría del Cultura de Quintana Roo, México

Centro de la Diversidad Cultural, República Bolivariana de Venezuela



Colaboran:

Instituto de Cultura del Meta

Programa Centros Municipales de Memoria

Cooperación Regional para los Países Andinos, República de Francia.

Alcaldía Municipal de Talaigua

Alcaldía Municipal de Hatillo de Loba

Alcaldía Municipal de Santana

Agradecimientos especiales

Institución Educativa Colegio Nacional Pinillos, a su rector Manuel de los Santos Cassiani Reyes

Escuela Taller de Santa Cruz de Mompox, a su director Álvaro Castro

Gustavo Díaz Ospino

Secretario de Educación, Cultura y Turismo de Santa Cruz de Mompox

María Celina Rodríguez

Directora de Programa de Artesanía, Universidad Católica de Chile.

Claudia Sáez Erices

Secretaria Programa de Artesanía, Facultad de Arquitectura, diseño y estudios urbanos, Santiago de Chile

Celso Benítez

Director General de Promoción y Desarrollo. Instituto Paraguayo de Artesanías

Rafael Ferragut

Subdirección de Promoción Cultural Internacional Conaculta



Contenido

Sesión Inaugural

Presentación

<i>Isadora de Norden</i> <i>Directora general de los Encuentros</i>	29
--	----

Instalación del XI Encuentro

<i>Herman van Hooff</i>	32
-------------------------	----

Conferencia Inaugural

<i>Visiones, sonidos, olores y sabores. Patrimonio e imaginarios en un mundo globalizado</i> <i>Óscar Arquez Van-Strahlen</i>	35
--	----

Marco conceptual

<i>Memorias del saber hacer</i> <i>Los sentidos cotidianos del patrimonio inmaterial</i>	43
---	----



Eje Temático Uno

<i>Los problemas de la memoria musical en la conexión África - Colombia: el caso de las marimbas de la Costa Pacífica colombo-ecuatoriana</i> <i>Carlos Miñana Blasco</i>	49
--	----

::22::

*¿Postales, humo o cebollas? Memoria y reconocimiento en
la escucha musical*

Francisco Cruces

74

*Comidas y culturas regionales: dispositivo simbólico,
memorias del saber hacer y patrimonialización de la identidad*
Ramiro Delgado Salazar

92

Ética para el saber resguardar memorias
Ana Aveledo Álvarez

100

*Mito y gesto, mi abuelo y el hombre-esqueleto, un relato de
don José García*
Fernando Urbina Rangel

115

Del gesto etnografiado al gesto creador
Edgar Bolívar Rojas

129

Un conservatorio en la selva
Tito Medina

144



Eje Temático Dos

*Los sentidos del lugar: apropiaciones y re significaciones
cotidianas del patrimonio construido*

La peregrinación o la batalla por lo sagrado
Germán Ferro Medina

155

Lugares de la memoria y paisajes culturales en Venezuela
Emanuele Amodio

166

<i>El proceso organizativo autónomo de los palabreros en el territorio ancestral wayuu</i> <i>Ooutkajawaa Mülousükalü Natuma Pütchipü'üirua</i> <i>Adrián Esteban Medero Uriana</i>	184
<i>La memoria como reconstrucción del rito de la muerte en un pueblo minero de la montaña de León (España)</i> <i>Alfonso García</i>	195
<i>Los chopcca: patrimonio cultural inmaterial y memoria colectiva</i> <i>Marleni Martínez</i>	203



Eje Temático Tres

<i>Iconografía, arte y tradición en los textiles mexicanos</i> <i>Arturo Gómez Martínez</i>	217
<i>Tradición oral y cultura letrada en la literatura de la comunidad raizal de San Andrés y Providencia islas, Colombia</i> <i>Marcia L. Dittmann</i>	230
<i>Los Chuines, Creatividad popular e identidad en la comunidad campesina del Cañafistol, Baní, República dominicana</i> <i>Dagoberto Tejeda Ortiz</i>	260
<i>Conocimiento milenario: Saber que camina del silencio a la palabra</i> <i>Inocencio Ramos</i>	296
<i>El patrimonio cultural inmaterial, la memoria colectiva y el registro</i> <i>Proyecto: "Cosas de pueblo", experiencia concreta de participación comunitaria</i> <i>Antonio di Candia Cutinella</i>	299

::24::

Conversatorios

<i>Gagá: Identidad Afrodominicana Vudú, las 21 Divisiones, Ogun y Santa Marta la dominadora</i> <i>Reynold C. Kerr</i>	311
<i>Recetarios locales, cocinas parentales, la memoria, el recuerdo y el momento presente</i> <i>Equipo de gastronomía y alumnos de gastronomía de la Escuela Taller Santa Cruz de Mompox</i>	326
<i>Centros Municipales de Memoria</i>	330



Relatorías

<i>Laboratorio de interculturalidad: lo que nos une</i> <i>Talleres de música y danza</i> <i>Taller de filigrana: diseño y comercialización</i> <i>Taller de comidas y culturas: de los sabores y las alegrías de las comidas tradicionales iberoamericanas</i> <i>Las comidas, los ingredientes y las regiones</i> <i>Salón de medios-proyección de documentales</i> <i>María Adelaida Jaramillo G.</i>	335
<i>Acto de cierre</i> <i>Conclusiones</i> <i>Marta Eugenia Arango C.</i>	365
<i>Taller de capacitación sobre la implementación de la convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial</i> <i>Pablo del Valle</i>	377

*Hacia una propuesta de Indicadores de Impacto en la Salvaguardia
del Patrimonio Cultural Inmaterial de las manifestaciones y/o
expresiones culturales reconocidas por los países del
Crespial y/o la Unesco*
Pablo del Valle

:: 2 5 ::

420



Concurso Unión Latina

Concurso: Conoce y evalúa tu patrimonio inmaterial

465

*El Sombrero Vueltiao: símbolo cultural de la Nación, Patrimonio
(In)material Zenú, entre el (re)conocimiento y la marginalización*

466

Los problemas de la memoria musical en la conexión África - Colombia: el caso de las marimbas de la Costa Pacífica colombo-ecuatoriana

Carlos Miñana Blasco

“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”.¹

Otro religioso que apareció en Telembí en la segunda mitad del mismo siglo, describe el episodio 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. Allí 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”.²

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

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

::50::

Mi amistad con el constructor de tambores y guasás Addo Obed Possú Dimas, residenciado en Cali, me llevó a interesarme en la construcción y afinación de las marimbas³ 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 tenía problemas debido a que las marimbas “estaban desafinadas”. Después de analizar varios instrumentos que se encontraban en Bogotá realicé un viaje con Addo a Buenaventura y Guapi en la Semana Santa de 1986. Los resultados de ese trabajo fueron difundidos entre algunos músicos y en la Web (Miñana Blasco, 1990), y posteriormente ampliados y publicados (Miñana Blasco, 2010).

En el trabajo investigativo publicado en 2010 concluí, a partir del análisis de una muestra de 9 marimbas construidas entre 1948 y 1986, así como teniendo en cuenta algunos aspectos de la ejecución del instrumento (Tascón, 2005, 2008a, 2008b; y Martínez, 2005) 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, 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,

3 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 percuten con los “tacos”, es decir, 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.

y los intervalos de tercera que armonizan masivamente la música tradicional guapireña tienden a ser terceras neutras un poco bajas, es decir, más próximas a la tercera menor que a la mayor” (Miñana Blasco, 2010, p. 323).

::51::

En resumen, la afinación de las marimbas analizadas tiende hacia un modelo equiheptatónico (siete sonidos equivalentes por octava) tal como ha sido caracterizado en los estudios africanistas (Jones, 1971; Nketia, 1974; Kubik, 1985; Rouget, 1986; Arom, 1991; Bourgoin, 1992; Voisin, 1993). Este modelo se distancia significativamente de la afinación diatónica que caracteriza la inmensa mayoría de la música denominada “occidental” y que escuchamos a diario.

La mayor parte de investigadores 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 (1981, p. 59). Más recientemente, el historiador Germán Patiño, en conferencias y artículos de prensa, ha sostenido también su origen indígena. Por esta razón me parece conveniente aportar algunos datos que apuntan a consolidar la hipótesis del origen africano, además de la afinación.

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. Su presencia ampliamente extendida en el continente africano.⁴

2) La existencia de instrumentos idénticos y con idéntica o muy similar afinación –no occidental– en los continentes africano y americano.⁵

4 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.

5 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, 1995, p. 618-629). 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).

::52::

3) La existencia de orquestas o conjuntos instrumentales-vocales muy similares en ambos continentes.⁶

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 de baja resonancia), y registro bajo al máximo de intensidad para las mujeres, sin vibrato, etc.⁷

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).⁸

6) La mayoría de los investigadores reconocidos sobre la historia de la marimba en poblaciones indígenas en mesoamérica⁹ coinciden en señalar su procedencia africana y no indígena (Vela, 1962; Chenoweth, 1964; Monsanto, 1982; Garfias, 1983). López Moya ha mostrado los usos polí-

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.

6 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 solo 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, París, 1981, y donde, además, aparece una fotografía del conjunto).

7 Ver el trabajo clásico de J. H. Kwabena Nketia (1974) con numerosos ejemplos de polifonía vocal muy similares a los del Pacífico colombo-ecuatoriano, así como las referencias a la danza, percusión, polimetría... 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 (1961).

8 “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, 1995, p. 620).

9 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 y, si bien fue cayendo en desuso, estuvo asociada hasta la década de 1950 al acompañamiento de algunas danzas dramáticas como la congada.

ticos 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 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) (Rodríguez León, 2004).

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, 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

::54::

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)–, quien 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 apareció también en nuestra 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).

No obstante las numerosas evidencias sobre la conexión entre África y Colombia en torno a las marimbas, vale la pena matizar esa relación. La conexión transatlántica musical África-América fue abordada por Herskovits en Surinam (Herskovits and Herskovits, 1936) y Brasil (Herskovits, 1941); también Fernando Ortiz, a propósito 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 afirmó 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 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, nor-

::56::

teamericanos 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 (1976, 1989, 1997, 2001) y Voisin (1993) 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 centroamericanas y mexicanas: la marimba africana fue prácticamente abandonada por las poblaciones afro en casi todo el continente americano,¹⁰ a 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.¹¹ 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: en Zimbabwe, por ejemplo, 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,

10 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, 1960, p. 151); hasta pequeñísimas islas en el Caribe como Barbados, colonias británicas (Richard Ligon, *A True and Exact History of the Island of Barbados*).

11 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). *Music of Latin America*. Washington, Pan American Union - OAS.

Kélétigui Diabaté, de Mali, que toca desde los años 30, 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 70 para tocar, en las fiestas populares, salsa tomada de los discos provenientes de Zaire, Congo y Cuba (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).

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).

De esta manera la tarea, en términos de Kubik, es explicar las "extensiones", 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.

::58::

Si bien falta mucho para poder afirmar algo concluyente, vale la pena seguir explorando algunas hipótesis más en torno a la afinación y la memoria interválica: ¿sería posible cierta conservación de la memoria escaística e interválica por tantos siglos a pesar de la influencia sostenida y la presión del sistema diatónico traído a Colombia por los españoles? ¿Cómo opera en este caso el “recuerdo colectivo” –para no caer en la metáfora biologicista de la “memoria”–? La pregunta es significativa en un momento en que se ha fortalecido esta tradición musical como símbolo de la afrocolombianidad en el Pacífico, y en que la música de marimba ha sido recientemente patrimonializada¹². En caso de que exista un recuerdo colectivo significativo, ¿cómo son las bases y modalidades de dicho recuerdo? ¿Se articula en torno a lo narrativo o el lenguaje, lo espacial o institucional, las obras, las normas, los rituales o celebraciones comunitarios, los eventos? (Halbwachs, 1925, 1939, 1941, 1950; Bastide, 1970; Wertsch, 2002).

La historia está inscrita en su geografía, de tal forma que “el pasado y el presente se encuentran en el territorio en el que viven, cultivan y caminan. La memoria se ha construido sobre una compleja estrategia de recuerdos en la que el pasado lejano y reciente se une con el presente en la topografía” (Rappaport, 2000, p. 37). El pionero de los estudios sobre la memoria colectiva, Maurice Halbwachs, ya desde *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925) había dedicado un capítulo a las relaciones de ésta con lo espacial. No obstante, en *La topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte. Étude de mémoire collective* (2008 [1941]), los vínculos mutuos entre recuerdos y topografía (hoy diríamos territorio) se abordaron de forma más específica: el lugar no es un tablero sobre el que puede escribirse cualquier cosa, “el lugar ha recibido la huella del grupo, y recíprocamente. Entonces todos los pasos del grupo pueden traducirse en términos espaciales” (p. 133). Los cruzados no hacían arqueología en Jerusalén, sino que construían una topografía sagrada, topografía que se

12 Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la Unesco del 16 de noviembre de 2010, <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&RL=00436>.

reproducía en pequeña escala en cada templo católico, así como hoy lo seguimos haciendo en los museos –aunque con un mayor sustento arqueológico– con la topografía simbólica de los muisca, o con las cartografías del Ministerio de Cultura. Estas traslaciones entre el espacio físico y el espacio simbólico son también las que se producen entre África como territorio y el candomblé brasileño, o a la inversa entre el mito y el rito, como sugiere Bastide (1958). Sin embargo, esta conexión entre recuerdo colectivo y territorio poco nos ayuda a explicar la memoria interválica de las tablas de las marimbas, a no ser que pensemos el mismo instrumento de la marimba como un espacio físico que se recorre, navega y “rema” con los tacos,¹³ algo que valdría la pena seguir explorando, sobre todo después de las conclusiones de los trabajos de Héctor Tascón sobre la interpretación de las marimbas, y sobre los vínculos de la pesca, la navegación y las actividades cotidianas con los contextos de currulao que sugiere la tesis de maestría de César Giraldo (2009).

Si exploramos las relaciones de la memoria con la narrativa, como señala Wertsch (2002, pp. 55-57), ésta es una herramienta del recuerdo que se articula en torno a dos funciones: una referencial, que tiene que ver con su potencial para referir escenarios [*settings*], actores o caracteres y eventos; y otra dialógica (Bakhtin), en cuanto una narrativa se relaciona con otra. Las narrativas no existen aisladas ni son instrumentos cognitivos neutrales, sino que están inmersas “en discursos concretos caracterizados por oposiciones dialógicas y retóricas” (2002, p. 59). Los grupos que comparten el uso de determinadas narrativas configuran una “comunidad textual”. “La función referencial de las narrativas tiende a proveer la base para discusiones sobre exactitud en la memoria, y la función dialógica de las narrativas se asocia con la impugnación y negociación implicadas en crear un pasado usable” (2002, p. 62). Jerome Bruner en su libro *Actos de significado* (1994) descubre en el relato, en la narración, el vehículo «natural» para la psicología popular puesto que

13 En la zona andina del Departamento de Cauca, se dice “remar” la tambora para referirse al hecho de tocarla con el mazo y el palo.

::60::

la narración trata (casi desde las primeras palabras del niño) del tejido de la acción y la intencionalidad humanas. Media entre el mundo canónico de la cultura y el mundo más idiosincrático de las creencias, los deseos y las esperanzas. Hace que lo excepcional sea comprensible y mantiene a raya lo siniestro [...] Reitera las normas de la sociedad sin ser didáctica. Y [...] proporciona una base para la retórica sin confrontación. Puede incluso enseñar, conservar recuerdos o alterar el pasado (1994, p. 63).

Sin embargo, y a pesar de que la perspectiva narrativa ha sido muy fecunda en los estudios sobre el recuerdo colectivo, no considero que resulte tan útil en este caso de la afinación de las marimbas.

Un aspecto que ya hemos desarrollado en trabajos anteriores (Miñana, 2002, 2003) es el papel de lo festivo, del gesto y de la ritualidad en la construcción y actualización de la memoria, vinculando el pasado con el presente y con la geografía local, algo que ya habían señalado Eliade (1954) y Conner-ton (1989), y que también plantea Rappaport para los nasa: “la ceremonia confiere historicidad a sitios que no representan hechos del pasado por ellos mismos. El ritual expande, así, la franja de espacio y tiempo en el presente, de tal forma que éste también incluya el pasado (2000, p.191).

Los contextos rituales, como lo ha mostrado Whitten (1967, 1970, 1992) magistralmente para el caso del Pacífico colombo-ecuadoriano, son fundamentales para entender la música de marimba y sus relaciones sociales, pero tampoco aportan luces sobre los mecanismos de la fijación de los intervalos en las marimbas y en los cantos.

En este caso, tal vez debemos explorar otros caminos a los ya recorridos. Oliver Sacks, en su ensayo *Musicofilia* (2009), señala que existen muchas clases de memoria e innumerables mecanismos del recuerdo. Sin embargo existe una distinción muy clara –que puede evidenciarse en la actividad cerebral– entre la memoria consciente de los hechos, la memoria episódica, y en la cual se basan la mayoría de los estudios sobre memoria colectiva, y la memoria inconsciente de los procedimientos, del saber hacer (curiosamente, ésta no se ve afectada por la amnesia) (p. 246).

En ella intervienen zonas más grandes y más primitivas del cerebro: estructuras subcorticales como los ganglios basales y el cerebelo, así como sus muchas conexiones mutuas y con el córtex cerebral. El tamaño y la variedad de los sistemas garantiza la robustez de la memoria de procedimiento y el hecho de que, contrariamente a la memoria episódica, la memoria de procedimiento pueda permanecer en gran medida intacta aun en el caso de grandes daños en el hipocampo y en las estructuras del lóbulo temporal medial (p. 248-249).

Es decir, la memoria del saber hacer, que sería el recuerdo de la intervención de las marimbas y de los patrones de ejecución del instrumento, pareciera ser una especie de memoria automática y blindada incluso frente a los traumas cerebrales.

Ya lo había advertido hace años Kubik, refiriéndose precisamente a la afinación de las marimbas africanas:

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 generaciones. 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 irreversibles, o al menos difíciles de modificar a una edad posterior a la adolescencia. Es posible mostrar experimentalmente que la

::62::

gente educada en las tradiciones musicales occidentales inevitablemente escucha 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).

La memoria episódica depende de la manera como percibimos y recordamos eventos particulares, marcados profundamente por nuestros intereses y valores individuales. Dichos recuerdos se revisan y se reelaboran cada vez que se evocan. En cambio, la memoria procedimental es literal, exacta y reproducible, inconsciente, como la que se pone en acción en el hecho de caminar. “La repetición y el ensayo, el ritmo y la secuencia, son esenciales” (Sacks, 2009, p. 149).

Rodolfo Llinás, el reconocido neurofisiólogo colombiano, se refiere a este tipo de memoria con los términos “patrones de acción fijos” (PAF), patrones vinculados profundamente con las emociones y que se logran con años de práctica y repetición (Llinás, 2002, p. 202). Repetición que se logra no solo con la práctica sobre el instrumento, sino que se refuerza con la interválica y la escalística del canto a él asociado. Algunos de estos patrones –no estoy hablando en este caso de los musicales– pueden estar presentes incluso antes del nacimiento (los fetos de caballo, por ejemplo, a veces galopan en el útero). “Gran parte del desarrollo motor precoz del niño se basa en aprender y refinar tales procedimientos a través del juego, la imitación, la prueba y el error, y el ensayo incesante. Todo esto comienza a desarrollarse antes de que el niño pueda evocar recuerdos episódicos explícitos” (Sacks, 2009, p. 249).

Obviamente, la interpretación de una obra musical implica no solo la memoria procedimental, implícita, sino toda una serie de recuerdos y mecanismos explícitos que tienen que ver con el manejo de un repertorio, interacciones con otros músicos y con el auditorio, reflexionar sobre experiencias pasadas, etc.

Como dijimos anteriormente, existen múltiples formas y estrategias de memorizar una obra musical, pero “una vez aprendida e incorporada –a la memoria de procedimiento– ella misma se interpreta de manera automática, sin esfuerzo, deliberación o pensamiento consciente” (Sacks, 2009, p. 250). Si esto es así con una pieza musical, el recuerdo es mucho más duradero y automático cuando se trata de una relación interválica que es prácticamente una constante (la placa de la marimba emitirá, en principio, todas las veces el mismo sonido al ser percutida con un taco similar), y que se repite una y otra vez en diferentes piezas y repertorios. Esta sería una de las claves de la persistencia durante siglos de los sistemas tonales a pesar de la gran variedad de repertorios y estilos interpretativos.

Esto equivale a decir que los músicos de marimba no solo son una “comunidad textual” (Wertsch, 2002) que comparte una serie de relatos y que se identifica con un conjunto de sonoridades de muy variada procedencia; son también una “comunidad imaginada” (Anderson, 1991) que re-actúa, re-experimenta e incorpora un pasado musical a través de una intensa actividad musical, ritual y festiva. Pero sobre todo son una “comunidad implícita” en términos de Wertsch (2002, p. 63), es decir “un grupo de individuos que usa un conjunto común de herramientas culturales aunque pueden no ser conscientes de este hecho y pueden no hacer esfuerzo para crear o reproducir su colectividad” en torno a la música de marimba.

Los guapireños 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

::64::

y romances, y también tumbaos de salsa.¹⁴ 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, sus patrones de acción fijos, que tallaron y fijaron de alguna forma en las marimbas y tambores del Pacífico. Hoy estas marimbas proporcionan una sonoridad que los identifica, mestiza –también las africanas–, pero inconfundible (el “sabor”). 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 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.

Un asunto es el análisis juicioso del fenómeno sonoro como se daba hace veinte años o como se da hoy, y uno diferente 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

14 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).

numerosos flautistas europeos y norteamericanos, y que incluso ha enriquecido 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. 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 que no es “desafinación”, como le decían a Addo Obed Possú de sus marimbas.

En un contexto de patrimonialización de la música de marimba, sin lugar a dudas la acción del Estado y de diferentes entidades se va a orientar a la salvaguardia. Pero ¿qué se va a salvaguardar? ¿La escalística y los patrones de afinación no son un componente importante de esta música? Junto con la salvaguardia muy probablemente se impulsarán proyectos para fortalecer la práctica de esta música en las nuevas generaciones, se crearán escuelas y academias. ¿Qué tipo de marimbas se van a fabricar? ¿Con qué estrategias se va a enseñar la música del Pacífico? Todo proceso de escolarización y de masificación de una práctica transmitida por tradición oral

::66::

acarrea cierta estandarización y normalización (el caso de la enseñanza del lenguaje es un excelente ejemplo). ¿Qué marimbas se encargarán a los constructores para las escuelas de marimba, con qué patrones de afinación se construirán? Considero que en la actual coyuntura es urgente encarar una serie de investigaciones sobre la música del Pacífico, considerando también la afinación de las marimbas. Para ello, las metodologías de modelización de Arom y Voisin sobre las marimbas africanas puestas a prueba con éxito durante los últimos veinticinco años, no solo servirían para tener un conocimiento confiable sobre la afinación de los instrumentos, sino para que los músicos de la región hicieran un ejercicio reflexivo y analítico, individual y colectivo, colaborativo y participativo, 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.

FUENTES

VIDEOS:

RUIZ, Jorge y TRIANA, Gloria (directores) *La marimba de los espíritus*, serie Yuruparí, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 26 minutos. Grabado en Sansón (Guapi, Cauca), 1983.

_____, *El retorno* serie Yuruparí, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 24 minutos. Grabado en Santa Rosa de Saija, 1983.

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 Ilové, 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

- ABADÍA MORALES, G., *Instrumentos de la música folclórica de Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1981.
- ANDERSON, B., *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1991
- ANDERSON, L. A.; J. BLADES, et al., "Xylophone". *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. S. Sadie, Norton/Grove, (1995) 20, pp. 618-629.
- AROM, S., "The Use of Play-Back Techniques in the study of Oral Polyphonies." *Ethnomusicology*, (1976) 20(3), pp. 483-519.
- AROM, S., "Un sintetizzatore nella savana centro-africana. Un metodo di ricognizione iterativa delle scale musicali" *Culture Musicali*, (1989) (15/16) pp. 9-24.

::68::

- AROM, S., *African polyphony and polyrhythm. Musical structure and methodology*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- AROM, S., "Modelización y modelos en las músicas de tradición oral. Las culturas musicales". *Lecturas de etnomusicología*. F. Cruces and Sociedad de Etnomusicología. Madrid, Trotta, 2001, pp. 203-232.
- AROM, S. and F. VOISIN, *Theory and Technology in African Music*. The Garland encyclopedia of world music. R. M. Stone. New York, Garland Pub. 1. Africa, 1997.
- BASTIDE, Roger, *Le candomblé de Bahia (Rite Nagô)*, Paris, Plon, 2000 [1958].
- BOURGOIN, A.-C., *Contribution à l'étude des systèmes scalaires en Centrafrique: L'orchestre de xylophones ngbaka-manza*. Paris, Université de Paris IV. Maîtrise, 1992.
- BRANDEL, R., *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, 1961.
- BRUNER, Jerome, *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*, Madrid, Alianza, 1994.
- CHENOWETH, V., *The marimbas of Guatamala <Lexington>*, University of Kentucky Press, 1964.
- CONNERTON, Paul, *How societies remember*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- DAVIDSON, H. C., *Diccionario folklórico de Colombia: música, instrumentos y danzas*, Bogotá, Banco de la República, 1970.
- DIALLO, Y. and M. HALL, *The healing drum: African wisdom teachings*, Vermont, Destiny Books, 1989.
- ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires, Emece, 2001 [1954].
- FRYER, P., *Rhythms of Resistance: African Musical Heritage in Brazil*, London, Pluto Press, 1996.

- GARFIAS, R., "The Marimba of Mexico and Central America." *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* (1983) 4(2), pp. 203-228.
- GIRALDO HERRERA, C., *Ecos en el arrullo del mar. Las artes de la marinería en el pacífico colombiano y su mimesis en la música y el baile*, Bogotá, Universidad de los Andes, 2009.
- HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Félix Alcan, 1925. Ed. electrónica: http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/cadres_soc_memoire/cadres_sociaux_memoire.pdf
- HERKOVITS, M. J., *The Myth of the Negro Past*. New York, Harper and Brothers, 1941.
- HERKOVITS, M. J. and F. S. HERKOVITS, *Suriname Folk-Lore: With Transcriptions of Suriname Songs and Musicological Analysis by M. Kolin-ski*, New York, Columbia U. Press, 1936.
- IHKOWITZ, K. G., *Musical and other sound instruments of the south american indians. A comparative ethnographical study*, Goteborg, Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1935.
- JONES, A. M., *Africa and Indonesia; the evidence of the xylophone and other musical and cultural factors*, Leiden, E. J. Brill, 1971.
- KUBIK, G., "African Tone-Systems: A Reassessment". *Yearbook for Traditional Music* (1985) 17, pp. 31-63.
- _____, "Central Africa: An Introduction". *The Garland encyclopedia of world music*. R. M. Stone, New York, Garland Pub. 1. Africa (1997), pp. 651-680.
- _____, "Analogies and Differences in African-American Musical Cultures across the Hemisphere: Interpretive Models and Research Strategies." *Black Music Research Journal* (1998) 18(1/2), pp. 203-227.
- La mémoire collective*, Paris, Les Presses universitaires de France, 2001 [1950]. Ed. electrónica 2001: http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.html
- La mémoire collective chez les musiciens*, *Revue philosophique*, 2001 [mars-avril 1939], pp. 136-165. Ed. electrónica: <http://classiques.uqac.ca/>

::70::

[classiques/Halbwachs_maurice/memoire_coll_musiciens/memoire_coll_musiciens.html](#)

La topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte. Étude de mémoire collective, Paris, PUF, 2008 [1941].

LLINÁS, Rodolfo, *El cerebro y el mito del yo*, Bogotá, Norma, 2002.

LÓPEZ MOYA, M. d. I. C., «El sonido de las marimbas y las políticas de la música en Chiapas.» Versión, estudios de comunicación y política (2005) (16), pp. 257-267.

MARTÍNEZ CARVAJAL, A., *Currulao: Aspectos generales, patrones de ejecución y análisis musical*. Facultad de Artes Integradas, Cali, Universidad del Valle, Licenciatura en Música, 2005.

MIÑANA BLASCO, C., "Afinación de las marimbas en la costa pacífica colombiana: ¿un ejemplo de la memoria interválica africana en Colombia?". En J. S. OCHOA, C. SANTAMARÍA, M. SEVILLA, ed. *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano*, Bogotá, Universidad Javeriana, 2010, pp. 287-346.

MIÑANA, Carlos, "Escuela modernizadora, escuela folclorizadora. Sobre usos, abusos y desusos de fiestas en la escuela". *Memorias del III Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio folclórico de los países andinos*, Granada (España), 2002, Bogotá, 2003, pp. 368-386.

_____, "Fiesta, maestros y escuela: una exploración de las relaciones escuela-cultura entre los nasa". *Memorias del IX Congreso de Antropología de la Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español*, Barcelona 4-7 de septiembre de 2002, 2002.

MIÑANA BLASCO, C., *Afinación de las marimbas en la costa pacífica colombiana: un ejemplo de la memoria interválica africana en Colombia*, Bogotá, 1990.

MONSANTO, C., "Guatemala a través de su Marimba." *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* (1982) 3(1), pp. 60-72.

- NAVARRERE PELLICER, S., *Los significados de la música : La marimba maya achí de Guatemala*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2005.
- NETTL, B., *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana, University of Illinois Press, 1983.
- _____, *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Madrid, Alianza, 1985.
- NKETIA, J. H. K., *The music of Africa*, New York, Norton, 1974.
- ORTIZ, F., *La africanía de la música folklórica de Cuba*, Habana, Habana, 1950.
- PINTO, T. d. O., Music and the Tropics: On Goals and Achievements of Ethnomusicology in Brazil. *Systematic and Comparative Musicology: Concepts, Methods, Findings*. A. Schneider, Frankfurt, (2008) Peter Lang: pp. 315-338.
- RAPPAPORT, Joanne, *La política de la memoria. Interpretación indígena de la historia en los Andes colombianos*, Popayán, Universidad del Cauca, 2000.
- RITTER, J. L., La marimba esmeraldeña. Music and Ethnicity on Ecuador's Northern Coast. *Ethnomusicology*, Los Angeles, UCLA, Master of Arts, 1998.
- RODRÍGUEZ LEÓN, F., "La marimba en Chiapas, motivos para una africanía", 2004. Consultado el 26 de octubre de 2009, en : <http://www.conecultachiapas.gob.mx/monograficos/marimba5.html>.
- ROUGET, G., *Xylophones africains et systèmes musicaux. Almanach 1986/1987*, Paris, Agence de Cooperation Technique, 1986, pp. 293-298.
- SACKS, O., *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro*, Anagrama, Barcelona, 2009.
- STEVENSON, R., *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs*, Washington, Pan American Union – OAS, 1960.
- TASCÓN, H. J., *Investigación marimba'e chonta*. Cali, Instituto Departamental de Bellas Artes, 2005.

::72::

_____, *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, 2008a.

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

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

TRACEY, A., "Marimbas History : How the Southern African Marimbas came into existence", 2004. Consultado el 12 de diciembre de 2004, en: <http://www.kalimba.co.za/>.

VELA, D., *La marimba; estudio sobre el instrumento nacional*. Guatemala, Ministerio de Educacion Publica, 1962.

VOISIN, F., *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, 1993.

WERTSCH, James V., *Voices of Collective Remembering*, Port Chester, New York, Cambridge University Press, 2002.

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

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

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

CARLOS MIÑANA. COLOMBIA.

::73::

Doctor en Antropología Social y Cultural de la Universidad de Barcelona. Profesor en la Universidad Nacional de Colombia desde 1996. Ha sido docente en la Universidad Pedagógica Nacional, la Academia Superior de Artes de Bogotá (Música) y en el Plan Piloto sobre Músicas Populares Colombianas.

Investigador en el Programa RED, grupo de excelencia de la UNC. 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. Fundador de la revista *A contratiempo. Música en la cultura* (1987). cminanabl@unal.edu.co