



MÚSICA MÚSICA
Música

Génesis y evolución del folclor musical colombiano*

Miguel Camacho Sánchez
Miembro de la Academia de Historia de Cartagena

Ritmo, melodía y armonía

Hace muchos siglos que un hombre primitivo, o quizá un lejano antepasado hombre-mono u homínido, descubrió que entrechocando las palmas de sus manos, o golpeando su cuerpo, podía producir sonidos acompañados que le agradaban. Era la repetición de una serie de ruidos semejantes en tiempos semejantes, era el hallazgo del ritmo, efecto que le excitaba e incitaba a seguirlo con movimientos de su cuerpo tales como pasos o salticos dados simultáneamente con el palmoteo: a ese son el primitivo se iniciaba en la danza. Era un nuevo modo de exteriorización de sentimientos, era la expresión corporal. Gracias a ese descubrimiento comenzó a buscar cadencias que armonizaran con su alegría, su ira o su tristeza: ritmos para incitar a la guerra, para celebrar las victorias, apaciguar las fuerzas adversas o atraer a las propicias en fin, una nueva actividad, en general agradable y sugestiva que cohesionaba a las gentes y hasta las disciplinaba porque no podían desentonar. Pero ¿de dónde sacaron nuestros lejanos antepasados ese gusto por tal descubrimiento? Seguramente porque ellos mismos poseían órganos que funcionaban casi cíclicamente: el corazón latía unas 72 veces por minuto; inhalaban aire, en ese mismo lapso, por cerca de 16 ocasiones; comían y eliminaban con cierta periodicidad, determinada por el hambre y la saciedad; dormían alrededor de 8 horas y velaban durante las demás; en fin, sus necesidades orgánicas eran cíclicas y estaban supeditadas a la regularidad de los llamados ritmos circadianos, los que se repiten en tiempos semejantes cada 24 horas. Y a su vez ese orden era la conse-

cuencia de sucesos externos, del concierto universal que hace que la tierra gire en torno del sol dando una vuelta sobre sí misma en el término de un día, arrastrando consigo a su satélite lunar, en tanto que éste atrae y menea de aquí para allá y viceversa la masa acuática del océano, en un incesante vaivén de mareas, de pleamar y bajamar; por esto nuestro cuerpo, sometido al pulso cósmico, está también lleno de ritmos. Por eso el feto humano reproduce las pulsaciones del corazón materno y late con la frecuencia de los impulsos desatados por el aparato cardionector.¹ El sistema nervioso sigue la periodicidad de unas 10 ondas por segundo o ritmo Alfa de Berger que le es característico y el parasimpático desencadena, también regularmente, una marea interior: las ondas peristálticas intestinales.²

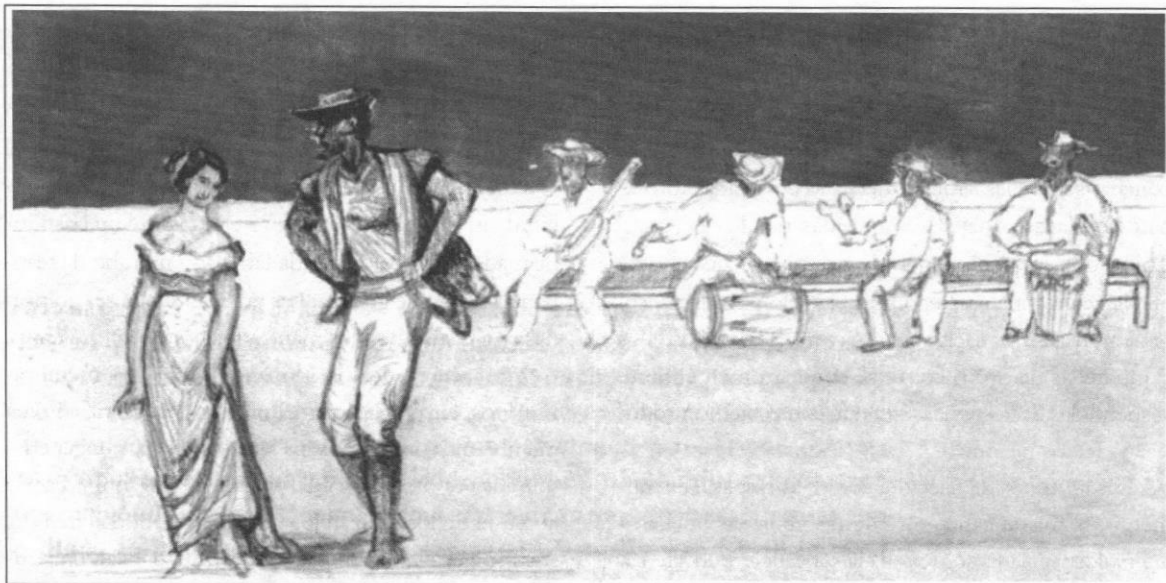
Pero el hombre posee, además, un aparato de fonación. Puede emitir con su laringe sonidos determinados por la vibración de sus cuerdas vocales, y modularlos en su cavidad oral, con la asiduidad que escoja. Tales fonemas pueden ser amorfos o poseer un sentido para quien los produce con la intención de agradar el oído: es el canto.

Asombrado el ser humano por su magnífica adquisición, la consideró mágica y la utilizó para tratar de comunicarse con los *daimones* o fuerzas ocultas que podían ser benéficas o malignas y a las que intentaba atraer o alejar con el canto (es decir, por *en-canto*, del latín *incantare*, embrujar con cantos, en inglés *charm* y en francés *charme*, de *charme*, efecto del encanto, maravilla, en sanscrito *karman*, obra mágica, en latín *carmen*, canto, verso,

* Trabajo presentado a la Academia Colombiana de Historia.

¹ Carl Sagan, *Cosmos. La armonía de los mundos*, Cap. III, 7a. Edic., Bogotá, Ed. Planeta, 1982, p. 45.

² Edward Ayensu, Philip Whitfield, "Ritmos vitales", en *Los ritmos de la vida*, Cap. I, Madrid, Ed. Círculo de Lectores, 1983, pp. 10, 11.



fórmula de encantos). Los brujos o chamanes lo usaron al igual que el baile para manipular a los espíritus que suponían rigen la naturaleza. Pero luego descubrieron que sus voces diferían en timbre y que podían emitirse en tonalidades elevadas o bajas. Acoplarlas para formar coros o conjuntos vocales requería de un ordenamiento para que no interfiriesen ni disonasen, surgía la Armonía y ya poseyendo Ritmo, Melodía y Armonía el hombre había completado, después de varios siglos, su conocimiento básico del arte musical.

I. Antecedentes de la música americana

Debido a su desconocimiento de la notación musical, los primitivos americanos no nos dejaron muestras de sus aires. Hay quienes intentan deducir las melodías analizando los instrumentos, pero esto puede sólo darnos una idea de las posibilidades que éstos tenían y no del espíritu que animaba al ejecutante. Sin embargo, aun está a nuestro alcance la música aborígen contemporánea. Hemos tenido oportunidad de escuchar muestras de melodías koguis o huitotas, por ejemplo, ejecutadas con flautas y tambores. Atendimos a las explicaciones de un músico de la Sierra Nevada de Santa Marta sobre el sentido de sus composiciones, dedicadas todas a dialogar con la naturaleza: la nube, la

roca, el agua, son los motivos que intentan traducir a su idioma melódico. Para nuestros oídos, habituados a otro tipo de música, aquella resulta monótona y hasta cansona por su característica pobreza rítmica y melódica; en cuanto a la armonía, podemos quizá afirmar que ellos cantaban al unísono, pero no en coro: en efecto, las voces no habían sido ni ordenadas ni clasificadas y se cantaba casi *ad libitum*.

Mejor es la información que poseemos sobre sus instrumentos musicales acerca de los cuales dice el profesor Julio César Cubillos: “*Se clasifican los instrumentos musicales, ballados en Colombia en cuatro categorías: idófonos, aerófonos, membranófonos y cardófonos, según la forma de producir las vibraciones*”.³ Siguiendo esta taxonomía, hay seis clases de idófonos de sacudimiento: de choque, como las claves y carracas; de entrechoque, como las cucharas y las piedras sonoras que, con resonancia oral se llaman *compiladores* o el *pico de coyongo*, de la región momposina, que es hecho a imitación de las dos mitades del pico de un ave; los idófonos de sacudimiento, como maracas, hechas con un calabazo seco, lleno de piedrecitas o semillas, común a casi todos los pueblos de América. En vez de maracas, los cundiboyacenses improvisan un “chucho”, que es la mitad del mismo recipiente, o sea una “totuma”, llena de guijarros y en-

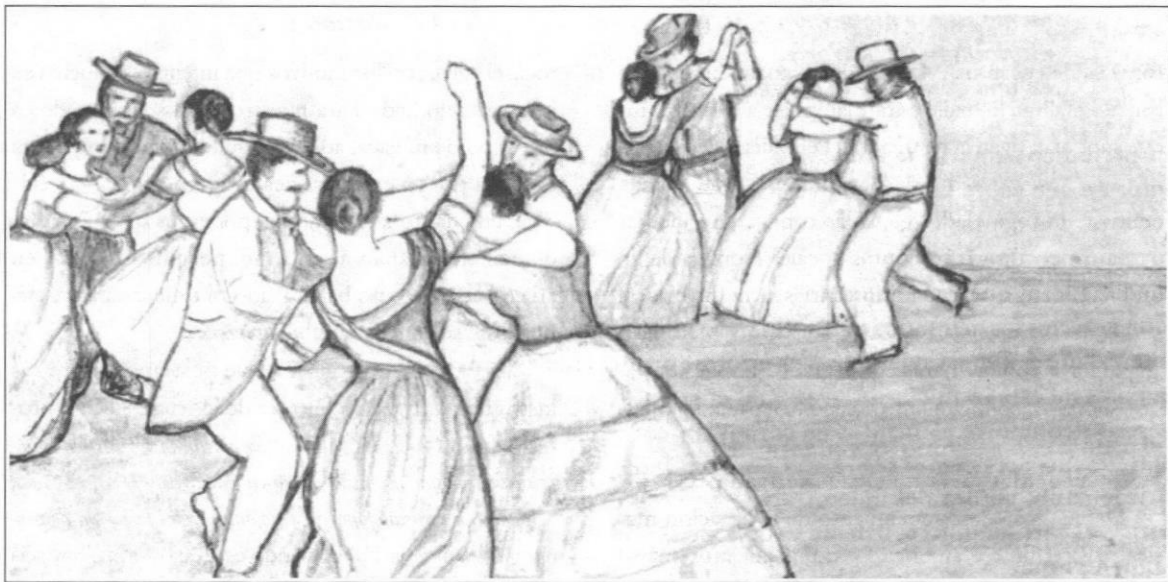
³ Julio César Cubillos, *Apuntes sobre instrumentos musicales aborígenes ballados en Colombia*, Popayán, Publicación del Instituto Etnológico de la Universidad del Cauca, en homenaje al profesor Paul Rivet, p. 169.

vuelta en un pañuelo o trozo de tela. Los frutos secos de algunas leguminosas son también buenos idófonos. Para su uso en ceremonias y ritos estos instrumentos solían ornarse con plumas y enchaparse en oro. Las conchas secas y las láminas metálicas ensartadas formaban las placas sonajeras empleadas por los taironas. Colocados sobre el mango de bastones o del asta de una lanza, resonaban al golpear el suelo y como pulseiras o ajorcas se las hacía sonar mientras se danzaba. Las campanillas de oro o cobre se emplearon en el Sinú, suspendidas de las ramas para que con el viento produjesen efectos melódicos.⁴

Los idófonos de fricción, como las raspas, generalmente trozos de caña con ranuras anilladas hechas a intervalos regulares sobre toda la superficie, permiten al

matracas, que operan mediante el frote de astillas de caña con los dientes de una rueda dentada. Los idófonos de percusión son principalmente los xilófonos o marimbas, instrumentos en los que se aprovecha el efecto de 24 tablillas de 2 cms. de espesor por 7 de longitud, espaciadas entre 20 y 75 cms., sobre un bastidor de madera. Debajo de cada tablilla va un tubo de resonancia hecho de guadua. Las tablillas deben ser golpeadas con cuatro bolillos manejados por dos ejecutantes.

Muy cerca de los idófonos están los membranófonos, cuyo sonido es el producto del batir de una membrana, como todos los tambores y sus congéneres. Son ideales para marcar el ritmo musical o marchar y con este fin los utilizan los soldados en todo el mundo. A su son se desplazan quienes desfilan, danzan o ejecu-



pasar sobre ellas algún cuerpo sólido, una moneda, por ejemplo, arrancar un sonido con resonancia en la parte excavada de la caña. La más popular, quizás, es la *guacharaca* costeña. Este mismo instrumento puede hacerse mediante muescas o ranuras no perforantes, sobre un calabazo y se obtiene un *güiro*. Con idéntico objeto se usaron los caparazones de armadillos o tortugas. Los cascabeles y campanillas, de cerámica oro o cobre, colgados a la entrada de las habitaciones, fueron comunes entre los aborígenes.

Abadía califica como Idófonos de lengüeta a las

tan otros instrumentos; también los emplearon nuestros antepasados indígenas. El maestro Abadía Morales los subdivide en cinco clases: los de fondo cerrado, como el *cununo* del litoral Pacífico, seguramente de origen africano, en el que se distinguen *bembra* y *macho*. Se afirma que procede de los quechuas, sus medidas oscilan entre 70cm a 1m de altura, por 30cm a 50cm de diámetro. Uno similar, en la misma área, es denominado "*guacherna*" y en el sur de Bolívar existe otro cuyo fondo es obturado con un disco de madera de balso (*Ochroma lagopus*). Los membranófonos de fondo abierto son la

⁴ Guillermo Abadía Morales, *Instrumentos de la música folklórica de Colombia*, Bogotá, Colcultura, 1981.

caja vallenata, del Magdalena y Cesar, el *mapalé* y el denominado *pechiche* en San Basilio de Palenque, utilizado en el *lumbalú* o canto fúnebre.

Existen, además, algunos con dos membranas, semejantes a un bombo: son el *nubalé* guambiano, el *snjanabé* de los Camsá y el *katsatí* de los Sibundoy, Tinigua y Sáliba. Hay aún otros con membrana perforada: el *furruco* es un enorme calabazo cerrado con una membrana atravesada por una varilla fija con amarras y encerada que se frota para que emita un zumbido que resuena en el recipiente. Una versión manual del mismo instrumento, se hace con un calabazo y se llama *zambomba* o *zambumbia* y también *puerca*, por el parecido de su sonido con el gruñido de los cerdos; se usa también en España.

Abadía clasifica como membranófonos de madera a los objetos huecos, como artesas o bateas, o elaborados con gran ceremonial, como el *maguaré*, empleado para transmitir mensajes a distancia, a manera de telegrafo, colgado generalmente en la puerta de la maloca. Al *maguaré* lo llaman los tucano *toá-toré*, *dyadico* o *jatdico* los Huitotos. Gumilla nos enseña que en el Orinoco denominaban al caucho con el que forraban los mazos percutores *currucay*.⁵

Los cordófonos, que producen sonido por la vibración de una cuerda, fueron prácticamente desconocidos por los americanos, que no poseían hilos metálicos. Tal vez el *arco de boca*, llamado en la Guajira *Soski* o *Birimbro*, cuya ejecución se verifica haciendo vibrar entre los labios una cuerda, hecha con la vena de una palma, denominada *napa*, es uno de los pocos ejemplos.

Otro tipo de instrumentos es el de los aerófonos en los que se aprovecha la vibración de una columna de aire, insuflada en recipientes vacíos de longitud y formas diversas. Los más primitivos surgieron seguramente del hallazgo de trocitos de caña doblados, en los cuales se colaba el viento produciendo silbidos. Al practicar orificios a lo largo de un canuto o trozo de bambú y soplar se reproducía a voluntad el sonido, ya como simple silbato o ya como flauta, si se hacían diferentes orificios, obturándolos y abriéndolos a voluntad y sucesivamente

con las yemas de los dedos. De estos pitos se hizo gran variedad, particularmente al descubrirse que la altura del sonido que producían era inversamente proporcional a su longitud, hallazgo que indujo a colocar pedazos de caña de diferente largo, atados uno al lado del otro para hacerlos sonar alternativamente, consiguiéndose así el caramillo flauta de Pan, instrumento favorito de los pastores griegos, que fue realmente universal. También lo tenían los americanos. Suele llamarse "capador", porque en algunas regiones de España lo utilizan para anunciar su presencia quienes afilan cuchillos y castran animales domésticos.

Poseían los indígenas americanos gran variedad de aerófonos, no sólo vegetales, sino también silbatos de oro y tumbaga o cerámica, y flautas para ejecutarlas transversal o verticalmente, y llegaron a hacerse tan hábiles en su elaboración que les daban, por ejemplo, la forma de ciertas aves, cuya voz simulaba el instrumento. La mayor perfección que en este sentido lograron fue, tal vez, la ocarina, de forma aovada y provista de una serie de orificios, hasta ocho. Podía también moldearse con aspectos antropo o zoomorfos.⁶ De todos estos instrumentos, quizá el más admirable es la "gaita", flauta de caña denominada así por los europeos, tal vez por su embocadura, que solía ser el cañón de una pluma de ave, y de la cual se elaboraban versiones hembra y macho; subsiste aún en el norte de Colombia. Seguramente que el mayor instrumento de estas culturas precolombinas fue el fotuto, botuto, corneta o trompa, que describe fray Pedro Simón como «flautón grande de madera, que tocan los indios en batallas y fiestas». Solían hacerlos también de caracoles marinos (*Strombus gigas*) que llamaban *Urantia*, o de cuernos de venado. Dice al respecto Castellanos:

«Hallaron también grandes caracoles
y estas son las trompas o cornetas
que se tocaban en los regocijos
y en los sangrientos trances de la guerra».⁸

Entre las representaciones de ejecutantes de aerófonos, se cuenta una de las estatuas de San Agustín, que es la de un flautista; indudablemente cumplieron importante

⁵ Joseph Gumilla, *Historia natural, civil y geográfica ilustrada de las naciones situadas en las riberas del río Orinoco*, Imprenta de Carlos Gilbert y Tuto, MDCCLXXXI, pp. 100, 101.

⁶ José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la Música en Colombia*, Bogotá, Plaza & Janés, 1980, p. 11.

⁷ Fray Pedro Simón, *Noticias históricas*, T. IX, p. 16.

⁸ Juan de Castellanos, *Elegías de Varones Ilustres de Indias*, Madrid, Ediciones Atlas, 1944.

"Como ya arriba anotamos, la palabra 'canto' guarda relación con 'encanto', que significa 'obrar maravillas por arte sobrenatural' y, en efecto, era lo que estos primitivos pretendían realizar con sus ceremoniales, pero el 'encanto' es también atractivo irresistible, tal es la dualidad de la música para el hombre: mágica y encantadora".

papel entre los primitivos músicos de América. Pero ¿cómo eran las fiestas y danzas precolombinas? Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés las describe:⁹

"Cuando quierem haber placer y cantar, júntase mucha compañía de hombres y mujeres, y tómanse de las manos mezclados, y guía uno y dícenle que sea él el tequina id est el maestro; y este que ha de guiar, ahora sea hombre, ahora sea mujer, da ciertos pasos adelante y ciertos atrás, a manera propia de contrapás, y anda en torno de esta manera y dice cantando en voz baja o algo moderada lo que se le antoja, y concierta la medida de lo que dice con los pasos que anda dando; y como él lo dice, respóndele la multitud de todos los que en el contrapás o areito andan lo mismo, y con los mismos pasos y orden juntamente en tono más alto; y dúrales tres y cuatro y más horas, y aun desde un día hasta otro, y en este medio tiempo andan otras personas detrás de ellos dándoles a beber un vino que ellos llaman chicha. y beben tanto, que muchas veces se tornan tan beodos, que quedan sin sentido; y en aquella borrachera dicen cómo murieron los caciques, según de suso se tocó, y también otras cosas como se les antoja; y ordenan muchas veces sus triciones contra quienes ellos quieren, y algunas veces se remudan los tequinas o maestro que guía la danza y aquel que de nuevo guía la danza, muda el tono y el contrapás y las palabras. Esta manera de baile cantando, según es dicho, parece mucho a la forma de los cantares que usan los labradores y gentes de pueblos cuando en el verano se juntan con los panderos, hombres y mujeres, a sus solaces y en Flandes he visto también esta forma o modo de cantar bailando".

Como ya arriba anotamos, la palabra "canto" guarda relación con "encanto", que significa "obrar maravillas por arte sobrenatural" y, en efecto, era lo que estos

primitivos pretendían realizar con sus ceremoniales, pero el "encanto" es también atractivo irresistible, tal es la dualidad de la música para el hombre: mágica y encantadora.

II. La música de la Colonia

Es menester considerar este periodo desde los dos puntos de vista de las recíprocas influencias y aún es preciso añadir un tercer factor: la introducción del negro en América y su aporte al folclore del Nuevo Mundo.

El afán catequístico de los españoles los mueve a imponer ante todo las melodías del culto a los naturales neoconvertos. Pero la música para los hispanos provenía de los trovadores medioevales de la Provenza y de los romances que contenían desde las epopeyas hasta los chismes locales contados por los ciegos callejeros. Destácase entre nosotros la kilométrica obra de Juan de Castellanos, escrita para relatar todo lo extraordinario que vivió u oyó este autor, aun cuando no sepamos de nadie que le haya puesto música. Cumplió, claro está, destacado papel la música sacra: misas, motetes, antifonas, salmos y los populares villancicos, tonadas, canciones y madrigales, que luego se imitaron aquí con éxito, dado el buen sentido musical de los indígenas quienes, según cita la salvadoreña María de Baratta, «*Si el indio no poseyera facultades musicales, no hubiera podido efectuarse ninguna combinación de estilos; y entonces los aborígenes todo lo más repetirían servilmente lo que oyeron de los españoles.*»¹⁰

Pero fue precisamente aprovechando esta afición de los nativos por la música como se hizo posible la aculturación de los hispanos. En efecto, el Padre Acosta nos informa que: «*Los nuestros, que andan entre ellos, han probado ponelles las cosas de nuestra santa fe, en su modo de canto y tonada, están días enteros oyendo y repitiendo, sin cansarse.*»

⁹ Gonzalo Fernández de Oviedo, *Sumario de la natural historia de las Indias*, "Toledo", cap. X, 1526, p. 132.

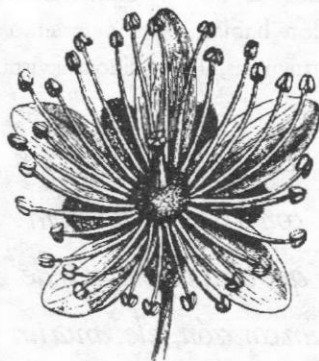
De tal manera que así asimilaron las modalidades musicales europeas y llegaron a aceptarlas. Nuestra cita continúa: «También han puesto en su lengua, composiciones y tonadas nuestras, como de octavas y canciones de romances, de rondallas, y es maravilla cuán bien las toman los indios, y cuanto gustan».¹¹ Tal fue el comienzo de la traslación de la cultura melódica occidental a los aborígenes, de allí a que la asimilaran no había sino un paso que finalmente se dio. Sin ir más lejos, aun se estila ponerle música a antiguas coplas. Una de origen andaluz, que estaba impresa al pie de un viejo naípe español, reza:

«A mi sólo me queda el recuerdo de tu amor,
como el ave que canta en la selva y no se ve.

Con este recuerdo vivo yo,

Con este recuerdo moriré.»

Mucho nos sorprendió escucharla aquí, como parte de una canción popular costeña. Hacia el siglo XVI se trajo a América la “Historia de Moros y Cristianos”; la salvadoreña María de Baratta en su *Cuzcatlán Típico* incluye una extensa versión (15 páginas) de esta obra, preparada para ejecución dramatizada en plazas públicas por indígenas que la asimilaban de tal manera que llegaban, dice la autora, a identificar a los personajes con sus propios antepasados. De todos modos, por su índole religiosa servía muy bien al objetivo propuesto que era el catequístico. Susana de Herz en su libro “Viajes y Mutaciones de una danza” nos habla de las cuadrillas de San Martín, espectáculo que data de 1735 cuando comenzó a celebrarse el 11 de noviembre la fiesta patronal del santo obispo de ese nombre. Disfrazados de indios (guahibos), negros (cachacheros), árabes (moros) y blancos (galanes), los jinetes pasan formando cuadrillas y se enredan en una cabalgata que termina haciendo un enorme caracol que llena la plaza; evidentemente se trata de una representación similar a la que hacen en Centroamérica y tiene igual origen. En otra tonadilla muy costeña se canta:



«Corre, corre capuchón, que te cogen los galanes!
Los galanes son catorce, siguiendo a la capuchona.»

Porque los versos son cantados en una comparsa del Carnaval de Barranquilla, pero esto de “galanes”, como gallardos mozos lo han utilizado desde la Colonia, importado de España en varias regiones de Colombia, así, por ejemplo, en las Cuadrillas de San Martín en los Llanos Orientales, participan también jinetes blancos llamados “los galanes”.

Ahora bien, traer desde la Península estas manifestaciones del sentimiento popular y adaptarlas a la idiosincracia de los americanos, implicaba también hacer venir los instrumentos musicales adecuados entre los cuales destaca Luis Antonio Escobar la vihuela, el arpa, el órgano y el piano.¹³ Paredes señala como cuerdas importadas a Bolivia la guitarra, el arpa, el charango, y el violín; vientos, la chirimía y el clarinete y de percusión, el tambor, el bombo, los timbales, las panderetas, crócalos y castañuelas.¹⁴

La guitarra era muy común en España en tiempos de la Conquista; Miguel Angel Martín en su “Del Folclor Llanero”, nos enseña que: «... del árabe quitar, éste del griego khitara: cítara. Los romanos llevaron (a España) la cítara romana que originó la cítara hispánica o guitarra. Los árabes llevaron también una guitarra a España.

La guitarra he tenido seis cuerdas sencillas definitivamente, pues hubo quien le pusiera cuerdas dobles en cada orden, pero inicialmente tenía cuatro cuerdas».

Para este autor el tiple y el requinto son derivaciones de la guitarra «El tiple es una afortunada copia de la guitarra que conservó su forma, los cuatro órdenes, la afinación y la tonalidad (generalmente) y su forma de ejecutarlo».¹⁵

La primitiva guitarra, importada de España era un pequeño instrumento de cuatro cuerdas, utilizado principalmente como acompañante en varias afinaciones, con encordado de tripa de gato, perro o venado. De ella proceden, entre nosotros, el requinto y el cuatro. El

¹⁰ María de Baratta, *Cuzcatlán típico*, San Salvador, Ministerio de Cultura, 1952, p. 410.

¹¹ Joseph de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, 2a. reimpresión, p. 317.

¹² Luis Antonio Escobar, *La música en Cartagena de Indias*, Bogotá, Intergráficas Ltda, 1985, p. 18.

¹³ Rigoberto Paredes M., *El arte folklórico de Bolivia*, La Paz, Talleres Gamarra, 2a. Edic, p. 79.

¹⁴ Miguel Angel Martín, *Del folclor llanero*, Villavicencio, Gráficas Juan XXIII, 1978, pp. 48-51.

arpa traída en los albores de la colonización a Cartagena de Indias y a Mompós, reinó en los hogares y se tuvo por ornato de las jóvenes en estas y otras ciudades de las Indias Occidentales.

III. Los aires folclóricos

La progresiva fusión de aires nativos y foráneos fue configurando nuestro folclore musical, pero intervino otro elemento de gran peso cual fue la traída a las malas de esclavos africanos por traficantes que habían comenzado esa trata mucho antes del llamado Descubrimiento de América. En efecto, algunos de los conquistadores -entre ellos el propio Colón- habían participado en expediciones, en especial portuguesas, al Continente Negro antes de 1492.

Pero, ¿qué aportó cada uno de los tres contingentes étnicos: blanco europeo, cobrizo americano y negro africano al surgimiento de los modos musicales que nos caracterizan? Ya hablamos brevemente de lo relacionado con América y Europa. Los africanos traen un estilo conformado por vigorosos ritmos, bien marcados por instrumentos de percusión y usan la síncope o emisión de una nota, en tiempo débil, continuado en uno fuerte. Poseían gran número de instrumentos que aún se emplean en la región de Senegal y en la República Malí, tales como el *tomtom*, tamborcillo de variadas formas; el *cora*, gran calabazo provisto de mastil estriado, a manera de guitarra; el *balafon*, especie de xilófono y los instrumentos de cuerdas de crines trenzadas o tendones, entre los que se destacan 21 tipos diferentes de violas, instrumentos de 9, 5 ó 4 cuerdas como el *hoddou*, el *riti* o *violín del pastor Peul*, y el *khalam*, de una sola cuerda. Los calabazos, enteros o cortados o inmersos en una vasija llena de agua ejecutados con tiras de madera, a manera de arcos o llenos de guijarros y sacudidos como nuestros *chuchos*. Las *flautas de millo*, tan comunes aquí en la región del Sinú, con dos o tres orificios; los *clarinetes* nasales y

las *trompetas* de cuerno de antílope; una especie de maraca llamada *el diablo*, que se emplea para asustar a los niños y las campanillas o sonajeras cosidas a los trajes de los bailarines, algunas constituidas por semillas envueltas en hojas. Las danzas comienzan con el batir del *tomtom* que imita el palpar de un corazón, se levanta un *vocerío* y se escucha el chocar de palmas, se sostiene un ritmo y sale un danzante al centro del ruedo; cuando se cansa, lo reemplaza otro y luego otros dos y después diez, el ritmo sigue *in crescendo* pero después de una agotadora faena, disminuye y se extingue. Lo que se sigue no es realmente el compás de los instrumentos, sino el movimiento de los líderes o guías, no se baila al oído sino a la vista.¹⁶ Pero, como es obvio, los esclavos africanos no traían sus instrumentos

musicales, aun cuando tratarían de fabricarlos en cuanto tuvieron ocasión, utilizando los elementos que tenían a mano, de este modo produjeron, por ejemplo, los tambores que en sus ceremonias eran de primera necesidad. En efecto, los hay como las flautas, machos y hembras, algunos entablan un diálogo, otros son meramente rítmicos y otros, en fin, deben ser acompañados hasta por cuatro más.

La región de *Bambouk* o *Bambuké*, en el alto Senegal, entre los

rios Falamé y Baling, afluente del Senegal, entre los 14° y 15° de latitud N y 11° y 12° de longitud O, dominada por los portugueses en el siglo XV, desde 1858 pasó a ser protectorado francés. Era uno de los estados Mandingas, cuyo grupo étnico fundó en el siglo XIII el Imperio Malí que entre 1959-60 formó con Senegal la Federación del Malí. La actual República de Malí, capital del Bamako, al este de Senegal, está poblada por bambaras, fulbes, songhais, con unos 9.000.000 de habitantes la mayor parte de los cuales es musulmana. Se proclamó república en 1960. El mayor número de los esclavos negros que vinieron a nuestro suelo provenían de Senegal y Guinea. Melville y Herskovits afirman:

"Las danzas comienzan con el batir del tomtom que imita el palpar de un corazón, se levanta un vocerío y se escucha el chocar de palmas, se sostiene un ritmo y sale un danzante al centro del ruedo..."

¹⁶ Mylene Remy, *Senegal today*, París, Editions Jeune Afrique, 1974, pp. 50-55.

«Los esclavos fueron extraídos en su mayoría de una zona limitada de la costa occidental, comprendida aproximadamente entre el río Senegal y el Coanza; y segundo, que esta zona esclavista formaba un cinturón cuyo espesor no iba más allá de tres o cuatro centenares de kilómetros».¹⁷

Escalante cita, además un canto funerario de Palenque:

«Chi man congo

Chi man luango

Chi man luango

Chi man ri luango de Angola»

y leemos que «Los Locumí, tan abundantes en Cartagena, Santa Fé, Popayán y otras regiones eran Yoruba de Nigeria; muy bien representados en Cuba, según Bascom, el especialista en esta tribu. Los Mina, vinieron del territorio Fanti, cerca de Dabomey. Los Chamba del norte de los Ashanti en la Costa de Oro. Algunos de estos Chamba fueron ayudados especialmente por San Pedro Claver en Cartagena, como consta en sus procesos, y recordamos la región que existe desde su tiempo denominada Chambací, con un sufijo claramente africano. Los Caravali vinieron de la costa de Calabar entre los deltas del viejo y nuevo Río Calabar; los Bambana del alto Senega; los Guagui del Níger; los Mondongo del Congo, de las cabeceras del río Lisala. Los Mandinga del Sudán francés. Su nombre quedó en la lengua española con uso en América y en la Península para designar al demonio: el Mandingas. Los Arará, tan nombrados por los historiadores de San Pedro Claver, vinieron del Dabomey».¹⁸

He aquí, pues una ojeada sobre la procedencia de los esclavos negros que van a contribuir al folclor nacional. Antes hicimos breve reseña sobre las otras dos etnias que se destacaron en la estructuración de nuestros aires musicales. Echemos ahora un vistazo sobre lo que hacían para lograr un poco de diversión dentro de su cautividad, aquellos siervos.

En el siglo XVIII, el 25 de octubre de 1769, se cruzaron misivas entre el gobernador de la plaza de Cartagena de Indias y el rey español.¹⁹

«El Rey.- Gobernador y Comandante general de la

ciudad y Provincia de Cartagena. En carta de 12 de Diciembre próximo pasado, dio cuenta el Reverendo Obispo de esa Diócesis, de la visita que ha hecho de toda ella, expresando entre otras cosas que por los muchos excesos que ocasionaban los bailes y *fandangos* (que allí llaman *bundes* los prohibió absolutamente con excomunión mayor en toda la Diócesis, reiterando la misma prohibición, etc.»

Así que, con la celeridad característica de la época, el obispo se quejó en diciembre de 1768, el rey tomó providencias en octubre de 1769 y el gobernador apeló en mayo de 1770:

“INFORME

Señor: Los bailes o *fandangos* llamados *bundes* sobre que S.M. por Real Zédula de 25 de octubre último me manda informe, se reducen a una rueda, la mitad de ella toda de hombres, y la otra mitad toda de mujeres, en cuyo centro, al son de un tambor, y canto de varias coplas, a semejanza de lo que se ejecuta en Vizcaya, Galicia y otras partes de esos Reinos, bailan un hombre y una mujer, que mudándose a rato proporcionado por otro hombre y otra mujer, se retiran a la rueda, ocupando con la separación apuntada el lugar que les toca, y así sucesivamente alternándose conti-

núan hasta que quieren el baile, en el cual no se encuentra circunstancia alguna torpe y deshonesto que sea característica de él, porque ni el hombre se toca con la mujer, ni las coplas son indecentes. Esta diversión es antiquísima y general en toda la vasta comprensión de este Gobierno, y difícil de contener por la muchedumbre de gentes que la acostumbran.. etc.”

Finalmente los bailes sólo se prohibieron cuando su realización tenía lugar en víspera de día en que la misa fuese obligatoria, pues eran aquí antiquísimos y frecuentes como lo eran en España, pero se les llamaba “*bundes*”, luego el *bunde* no era el nombre de un género musical sino de la fiesta misma. El *bunde* se bailaba por

*"Esta diversión es
antiquísima y general en
toda la vasta comprensión
de este Gobierno, y difícil
de contener por la
muchedumbre de gentes
que la acostumbran".*

¹⁷ Melville y Herskovits, citados por Aquiles Escalante, *El Palenque de San Basilio*, Barranquilla, Ed. Mejoras, 1979, p. 8.

¹⁸ José Rafael Arboleda, “Nuevas investigaciones afro-colombianas”, *Revista Javeriana*, mayo de 1952, p. 13.

¹⁹ Manuel Ezequiel Corrales, *Efemérides y Anales del Estado de Bolívar*, T.III, Bogotá, Casa Ed. de J.J.Pérez, Director F. Ferro, 1889, p. 452.

parejas, en el centro de un rueda, algo muy diferente a lo que vimos que hacían los indios. Entre 1825 y 1826 estuvo en nuestro país el señor Carl August Gosselman, teniente de la Armada de Su Real Majestad, el rey de Suecia, él nos cuenta que: el fandango era “una imitación del fandango español, aunque daba la impresión de asemejarse más a una parodia. Tenía todo lo sensual de él pero sin nada de los hermosos pasos y movimientos de la danza española que la hacen tan famosa y popular”.

Es decir, que del fandango no tenía sino el nombre y tal apelativo, seguramente impuesto por españoles, no era el que los danzantes le daban.

“Por la tarde del segundo día se preparaba un gran baile indígena en el pueblo (Gaira). La pista era la calle, limitada por un estrecho círculo de espectadores que rodeaba a la orquesta y los bailarines.

La orquesta es realmente nativa y consiste en un tipo que toca un clarinete de bambú de unos cuatro pies de largo, semejante a una gaita, con cinco huecos por donde escapa el sonido; otro que toca un instrumento parecido, provisto de cuatro huecos, para los que sólo usa la mano derecha, pues en la izquierda tiene una calabaza pequeña llena de piedrecillas, o sea una maraca, con la que marca el ritmo. Este último se señala aún más con un tambor grande hecho en un tronco ahuecado con fuego, encima del cual tiene un cuero estirado, donde el tercer virtuoso golpea con el lado plano de sus dedos.

A los sonidos constantes y monótonos que he descrito se unen los observadores, quienes con sus cantos y palmoteos forman uno de los coros más horribles que se puedan escuchar. En seguida todos se emparejan y comienza el baile”.²⁰

“Mezclados a las canciones, un negro indígena, acompañándose de una pequeña guitarra, recitaba versos. Su uso era frecuente y el sonido bonito, pues la música lleva siempre una armonía, que se complementa con sus voces puras y profundas que tanto tienen de melancolía y tan bien se ajustan al clima de su patria y a la orgullosa grandeza que los cobija..”.

A lo largo de estas líneas nos enteramos de varias cosas, a saber: que el instrumento que Gosselman compara con una gaita, es el que al comienzo de este escri-

to, describimos como gaitas macho y hembra y, al parecer, era originario de América, y que, para entonces, ya existía el tiple o el requinto.

En 1869 vino a la Nueva Granada el francés, Dr. Charles Saffray y, en relación con una fiesta que tuvo ocasión de observar en el barrio de Getsemaní, anotó lo siguiente:

“Aquí no se conoce más que un baile que es el *bambuco*. Mezcla de tradiciones coreográficas del indio Chibcha y del negro Congo, sirve de introducción una marcha general; los jóvenes eligen sus parejas y se da varias veces la vuelta por la sala, ejecutando un paso muy sencillo, con balanceos de todo el cuerpo, a una señal o dos, en el espacio ocupado antes por todos; entonces cambia el ritmo y comienza el bambuco. El hombre ejecuta pasos muy complicados que recuerdan un poco al *gig* irlandés; da saltos, patalea y agita los brazos para dar más expresión a su mímica; la mujer permanece entre tanto con los brazos cruzados y por un movimiento muy rápido del talón, y después del pié, deslízase hasta tocar el suelo, describiendo zig-zag y círculos, acércase a su pareja con cierta coquetería, le vuelve la espalda, dirigiéndole una mirada expresiva, huye de él y se aproxima sucesivamente. Este es un baile a la vez gracioso e ingenuo, cuya mímica me pareció muy apasionada. En cuanto a las coplas que se cantan durante el baile, suelen ser improvisación de algún poeta de cabello crespo”.²¹

Pero, ¿cómo se había llegado al maridaje de los ritmos indígenas con los negros? ¿Será posible aclarar este punto, más allá de las hipótesis y deducciones lógicas? Pues en verdad que sí. Oigamos al general Joaquín Posada Gutiérrez, quien, en 1865, nos cuenta:

“Para la jente pobre, libres i esclavos, pardos, negros, labradores, carboneros, carreteros, pescadores &c, de pié descalzo, no había salón de baile ni ellos habrían podido soportar la cortesanía y circunspección que, más o menos ríjidas, se guardan en las reuniones de personas de alguna educación, de todos los colores y razas. Ellos, prefiriendo la libertad natural de su clase, bailaban a cielo descubierto al son del *atronador tambor africano*, que se toca, esto es, que se golpea, con las manos sobre el parche, i hombres y mujeres en gran rueda pareados, pero sueltos sin darse las manos, dando vueltas al rede-

²⁰ Carl August Gosselman, *Viaje por Colombia*, Winge, Imp. PRE, 1830, p. 55.

dor de los tamborileros; las mujeres, enflorada la cabeza con profusión, lustroso el pelo a fuerza de sebo, i empapadas en agua de azahar, acompañaban a su galán en la rueda, balanceándose en cadencia mui erguidas, mientras el hombre, ya haciendo piruetas, o dando brincos, ya luciendo su destreza en la cabriola, todo al compás, procuraba caer en gracia a la melindrosa negrita o zambita, su pareja. Como una docena de mujeres agrupadas junto a los tamborilleros los acompañaban en sus redobles, cantando y tocando palmadas, capaces de dejar hinchadas en diez minutos las manos de cualesquiera otras que no fueran ellas. Músicos, quiero decir manoteadores del tambor, cantarinas, danzantes y bailarinas, cuando se cansaban eran relevados sin etiqueta, por otros i por otras; y por rareza la rueda dejaba de dar vueltas, ni dos o tres tambores dejaban de aturdir en toda la noche.

Era lujo y galantería en el bailarín dar a su pareja dos o tres velas de sebo, y un pañuelo de rabo de gallo o de guardilla para cojerlas, las que encendidas todas llevaba la ninfa en la mano, mui ufana, i era riguroso requisito arder el pañuelo cuando la luz de las antorchas llegaba a quemarlo, hasta que, amenazando quemar la mano e incendiar el vestido, se arrojaban fuera de la rueda cabos de vela y pañuelo, que los espectadores, brincando sobre ellos, se apresuraban a apagar para no asfixiarse”..

“Los indios también tomaban parte en la fiesta bailando al son de *sus gaitas*, especie de flauta a manera de zampoña. En la *gaita* de los indios, a diferencia del *currulao* de los negros, los hombres y mujeres de dos en dos se daban las manos en rueda, teniendo a los gaiteros en el centro, i ya se enfrentaban las parejas, ya se soltaban, ya volvían a asirse golpeando a compás el suelo con los piés, balanceándose en cadencia i en silencio sin brincos ni cabriolas i sin el bullicioso canto africano, notándose hasta en el baile la diferencia de las dos razas. El indio, en todo, hasta en la alegría manifiesta cierta tristeza; el negro se ríe a grandes carcajadas, el indio apenas se sonríe; el negro, cuando canta, cuando baila, se olvida hasta de la esclavitud; el indio que casi nunca canta i cuando lo hace parece que suspira, hasta bailando demuestra que recuerda i echa menos su antigua salvaje independencia i la libertad de los bosques, i en

su semblante triste i en su aspecto humilde i en su mirar reservado indica que protesta contra su suerte..”

“Estos bailes se conservan todavía aunque con algunas variaciones. El *currulao* de los negros, que ahora llaman *mapalé*, fraterniza con la *gaita* de los indios; las dos castas, menos antagonistas ya, se reúnen para bailar confundidas, acompañando los gaiteros a los tamborilleros. En lugar de velas de sebo, dan los danzantes a sus sílfides de dos hasta cuatro esteáricas, que entonces no había, i el pañuelo ha de ser de seda, que como antaño, se deja quemar”.²²

No es preciso insistir sobre el hecho de que los pasajes que acabamos de transcribir describen maravillosamente la forma cómo, muy seguramente en diversos sitios de nuestro país, se hibridizaron las formas musicales y se acoplaron los instrumentos para producir algo nuevo: la cumbia y el bambuco según predominaran el ritmo o la triste melodía indígena. Hay quienes aseveran que la palabra *bambuco* viene de bambú, por el material utilizado en la elaboración de algunos de los instrumentos empleados para su ejecución. Jorge Isaacs en el prólogo de la primera edición de *María* dice que *bambuco* proviene de la palabra de origen africano *bambouk* que denomina a una región ribereña de un afluente del Senegal, como ya tuvimos ocasión de explicar. Según Isaacs, los esclavos oriundos de allí le dieron a una de sus danzas la denominación de “bambucos” pero el general Posada Gutiérrez nos aclara que son mezcla del “*indio chibcha y del negro congo*”. Ya hemos tenido ocasión de comentar la melancolía propia del indígena, que se opone a la euforia africana, así que nada de raro tiene que, provistos de los instrumentos musicales apropiados, cual eran los de cuerda, verificasen composiciones de corte lánguido y los bautizaran “*bambucos*”. Una de las gráficas de la Expedición Corográfica (1849) nos muestra a un indiecito quien toca lo que parece ser un requinto, con lo cual se demuestra, primero que por entonces ya los naturales utilizaban cuerdas y segundo, pues es un solista, que las empleaban para cantar sus coplas y endechas. En 1852, don Manuel Pombo en su “*De Bogotá al Atlántico*”, nos hace esta narración: “*Calixto y Toribio cantaban adelante un bambuco de cuyos interminables versos apuntaré los menos escabro-*

²¹ Charles Saffray, *Viaje a Nueva Granada*, Bogotá, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, Ministerio de Educación Nacional, 1948, p. 28.

²² Gral. Joaquín Acosta, “*Fiestas de la Candelaria en la Popa*”, *Museo de cuadros de costumbres*, T. I, Bogotá, Imp. Foción Mantilla, 1866, pp. 81-84.

sos. Tenía el siguiente estribillo para después de cada cuarteta:

¡Ay! Que me zambuyo
Que me zambuyo,
Que me zambuyo mamita en el agua
De cabeza como el cocuyo». ²³

Y como poco antes nos han relatado que Calistro y Toribio “cantaban a duo las tonadas del país, melancólicas a veces, y a veces llenas de malicia y gracia..”, entendemos que ya se han diferenciado una forma humorística y tra romántica de nuestra canción popular. Hacia 1907, don Miguel Cané comenta que: “es muy frecuente, por las noches, oír en los sitios de los suburbios donde el pueblo se reúne, bambucos en coros cantados, con voces toscas, pero con un acento de tristeza que hace soñar.” ²⁴

De tal manera que bunde y bambuco, son el resultado de la hibridación de lo autóctono con lo africano, pero, por otra parte, nuevos aires de origen europeo incursionaban en nuestro repertorio musical. En agosto de 1791 se sublevaron en masa los esclavos negros de Haití, llamado entonces *Saint Domingue*, contra los inmigrantes franceses, que habían fundado una colonia en el extremo noroeste y paulatinamente habían ocupado el área occidental de la isla. Los esclavos y los *affranchis* o mulatos libres que aspiraban a la plenitud de derechos civiles terminaron por expulsar o absorber a sus antiguos amos. ²⁵

Carpentier dice: “El hecho cierto es que, cuando aparecen, a fines del siglo XVIII, canciones cubanas estudiables y comparables por existir los manuscritos, o por haber sido editadas con posterioridad a la fecha de su difusión en la isla (*tal la Guabina*, mencionada en un artículo de El Regañón de la Habana en 1801) *nada se observa en ellas que no haya sido traído, de manera absolutamente comparable, por influencias andaluzas y extremeñas, francesas o africanas*”. ¿Qué tendrá que ver esta *guabina* con nuestro aire colombiano? Es muy probable que haya sido hecha a imitación de piezas peninsulares, aun cuando, instrumentada y ejecutada aquí, sea muy difícil de reconocer.

Una danza popular inglesa, la *country dance* o danza campestre, llegó a Francia donde, mediante traducción macarrónica, se la llamó *contre dance* y en España, obviamente *contra danza*. Considerada vulgar se la alejó de los salones cortesanos y se hizo propia de los bajos fondos. Santo Domingo está siendo poblado por franceses de origen rústico pero que han adquirido gustos burgueses o por nobles que aspiran a rehacer una fortuna explotando en la feraz tierra americana sus esclavos negros. De corsarios, pasan a aprovechar, como buenos nuevos ricos, los servicios de inmigrantes de todos los oficios: impresores, peluqueros, sastres, modistas y músicos aseguran el confort de quienes prefieren unirse a las negras esclavas que tomar como esposas a las mujerzuelas que “*ramassées dans la boue des gaupes effrantées*”, llegan de Europa cargadas de vicios y venéreas. ²⁶ Poco a poco la canción criolla se resiente de la influencia de lo importado y se mezcla en las letras de las tonadillas con dialectos africanos y con el bajo francés. La máxima atracción son el *minué* y la *contradanza* que, bailan los negros, imitando a los blancos y se usaba aquí en los años de la independencia. Nos cuenta don Manuel Pombo que: “se dividía en dos partes, denominadas *primera* y *segunda*, cada una con ocho compases, mas como se tocaba dos veces cada una de ellas, eran treinta y dos los compases a que habría que arreglar las figuras que habrían de llenarlos”. “.. había tres clases principales de contradanzas: *obligadas* o *dobles, de cambio* y *sencillas*. En las primeras se necesitaba el empleo de tres o más parejas para la ejecución de parte de las figuras, en las segundas se invertían las damas en algunas figuras”. Y concluye el autor diciendo que “requerían gente muy ducha para seguir las, so pena de embolismarse todos”. Igualmente quedamos enterados de que “.. todo acaba en la vida, y el placer más velozmente que todo: nuestra contradanza había durado una hora» ¡y aun se quejan!. Además, en este salón de 1829, «Se obtuvo de algunas señoras que luciesen su especial habilidad en el «Bambuco»; Valerio Andrade cantó los *galerones* llaneros; y el turbulento Torbellino a misa con sus graciosísimas figuras, entretuvo deliciosamente los últimos y fugaces

²³ Manuel Pombo, *De Medellín a Bogotá*, Bogotá, Imp. Foción Mantilla, 1869.

²⁴ Miguel Cané, Op.Cit, p. 167.

²⁵ Carlos Esteban Deive, *Los refugiados franceses en Santo Domingo*, Santo Domingo, Edic. Univ. Nal. Pedro Henríquez Ureña, 1984, p. 74.

²⁶ Carlos Esteban Deive, *Los refugiados franceses en Santo Domingo*, Santo Domingo, Edic. Univ. Nal. Pedro Henríquez Ureña, 1984, p. 77.

momentos”.²⁷ Ya están definidas las formas musicales que aun cuando desplazadas por otras extranjeras o de origen puramente africano, priman en nuestro repertorio popular.

En cada región se definieron los instrumentos que las caracterizarían. En Cartagena, las chicas pobres “de traje modesto de zaraza o muselina i calzado de rasete, con los mozos de su clase, decentemente vestidos, bailaban sin otra música que la de una o dos arpas cartajeneras que las mismas muchachas tocaban, i aun tocan, maravillosamente, i la de una o dos flautas de aficionados que las acompañaban”.²⁸

Pero, llamemos a otro testigo, sea esta vez José Cai-cedo y Rojas quien nos relata sus impresiones de un baile, por allá en años 70 del siglo XIX. “Comenzaron, pues, los corazones a bailar *capuchinada* i *valenciana* i *polka*, como los títeres de octava, i los cachacos a atravesarse, a darse encontrones, a ponerse los guantes, a levantarse el pelo que les cae por las narices.. Señorita, ¿tendrá usted la bondad de bailar este valse conmigo?” Y por la descripción del baile nos enteramos que la llamada *capuchinada* era una especie de resbalón o esguince que hacían las parejas y que pronto fue desterrada de los salones, pero en la calle, en la acera de enfrente, el pueblo raso veía y oía para luego, en sus modestas reuniones, imitar a los danzantes de la aristocracia y reproducir, a su gusto, las piezas de moda. El célebre 3 x 4 del valse, sincopado y acelerado sería el *pasillo*, de las contradanzas y danzas derivarían boleros y canciones

que no provendrán del bolero español, que aquí estuvo de moda, como nos lo recuerdan los personajes de Eugenio Díaz en *Manuela*, oigámoslos:

“-Pero, ¿cómo se baila? Si en el bambuco los que bailan han de ir separados.

-Entonces el bambuco se debe desterrar de la sociedad actual, como el bolero i como todo lo que se oponga a las luces del siglo.

-Entonces no bailaremos los dos en el San Juan

-Bailaremos *strauss* o *varsoviana*, que son los bailes que están más en moda en la capital”.

Si embargo, el bolero volvió, pero el nuevo bolero no tenía del español sino el nombre y fue sustituido por ritmos importados de la gran república del norte o por aires de clara estirpe africana. Pero creemos que, por ahora, hemos hecho una buena incursión en los orígenes y evolución de nuestro folclor, a manera de introito a algo mucho más amplio, posiblemente un libro. Nos conformamos con señalar cómo la aculturación operó en ambos sentidos: del más fuerte al más débil y viceversa. De todos modos, de la suma algebraica de los factores se obtuvo siempre una resultante que, por lo general, fue bautizada con un nuevo nombre, del uso combinado de los recursos, tanto de instrumentos como técnicos, surgieron nuevas posibilidades cuya aplicación ha dado lugar a la aparición, de acuerdo con la idiosincracia de los usuarios, de nuevas modalidades y experiencias en un proceso que está lejos de terminar.

bojas Universitaria

²⁷ Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, México, F. C. E., 1948.

²⁸ Manuel Pombo, *Obras Inéditas*, Bogotá, Lib. Colombiana, 1914, pp. 250, 251.