

Profesor titular

Instituto de Investigaciones Estéticas
Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia

Sede Bogotá

E-mail: demusica@unete.com

Poro-Sande-Bunde:
vestigios de un complejo ritual de África
occidental en la música de Colombia

BERMÚDEZ, EGBERTO, *Porro-Sande-Bunde: vestigios de un complejo ritual de Africa occidental en la música de Colombia*. ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE, vol. 7, N° 7, 5 fotogs. Bogotá D. C., 2002 / 2003, Universidad Nacional de Colombia - Instituto Caro y Cuervo, págs. 5-56.

Resumen

El *porro*, el *chandé* y el *bunde* son géneros representativos de las tradiciones musicales afrocolombianas. Éstos incluyen canto, música y baile y son todavía practicados en pueblos y localidades de la costa atlántica, así como en la costa pacífica y las áreas montañosas adyacentes. En el contexto amplio de las tradiciones musicales afroamericanas, este artículo explora las conexiones rituales, musicales y culturales de estos géneros con el complejo ritual de *Porro*, *Sande* y *Bunde* en la forma en que éste es aún practicado en África occidental, en países como Guinea, Liberia, Sierra Leone y Costa de Marfil.

Palabras clave

Egberto Bermúdez, porro, chandé, bunde, porro, sande, música colombiana, baile, canto.

Title

Porro-Sande-Bunde: Traces of a West African Ritual Complex in the Music of Colombia

Abstract

Porro, *chandé* and *bunde* are significant musical genres from the Afro-Colombian musical traditions. They all include song, music, and dance and are still practised in villages in the northern coastal areas, the western Pacific lowlands, and southern neighboring areas. In the wider context of the various Afro-American musical traditions, this article explores the ritual, musical, and cultural connections of these genres with the West African ritual complex of *Porro*, *Sande*, and *Bunde* as still practiced in Guinea, Liberia, Sierra Leone and Côte d'Ivoire.

Key words

Egberto Bermúdez, porro, chandé, bunde, porro, sande, Colombian music, dance, singing.

PORO-SANDE-BUNDE: VESTIGIOS DE UN COMPLEJO RITUAL DE ÁFRICA OCCIDENTAL EN LA MÚSICA DE COLOMBIA¹

Desde hace algún tiempo, el origen y la historia de géneros musicales colombianos como *porro*, *bunde* y *chandé* han llamado la atención de aficionados y especialistas. Sin embargo, las propuestas sobre estos temas han sido planteadas en forma muy general y ninguna se ha referido específicamente a sus contextos rituales y estructuras musicales².

Este estudio pretende identificar y caracterizar algunas supervivencias de rituales originarios de África occidental, llamados Poro, Sande (Bundu) y Wunde, en los mencionados géneros de la música campesina colombiana. Hoy en día, estos tienen sólo una vigencia marginal, ya que son más importantes los géneros urbanos de músicaailable popular que se desarrollaron a partir de aquellos, como el *porro*, la *cumbia* y el *vallenato*, los cuales recibirán un tratamiento separado³. La identificación aquí propuesta, aborda la naturaleza de los procesos sincréticos que llevaron a la conformación de dichos géneros y constituye una aproximación a los mecanismos del sincretismo cultural y musical. Mas adelante, en otros trabajos se profundizará en los aspectos históricos de este proceso, así como en el análisis técnico

¹ Este trabajo es un complemento de otro más extenso que estudia la conformación histórica del bambuco a través de un proceso en el que fue fundamental la presencia de ciertas retenciones musicales africanas en la cultura de la población afroamericana e indígena de la región de la costa pacífica y el macizo colombiano. Cf. E. BERMÚDEZ, *El bambuco. La invención de la música nacional colombiana. Un caso de historia cultural*, Bogotá, 2000 (ms. inédito). Para una visión global sobre la música campesina e indígena de la costa atlántica y su historia, ver mi trabajo *El patrimonio musical del Caribe colombiano. una visión histórica*, Barranquilla: Museo del Caribe, 2000. Uso aquí mayúsculas para los grupos étnicos y nombres propios, minúsculas y bastardillas para nombres de géneros e instrumentos musicales.

² Hay otros, sin embargo, que también recibieron atención de diferentes épocas, como *bambuco*, *cumbia* y otros. Para referencias al *porro*, *chandé* y *bunde* anteriores a 1970, ver HARRY DAVIDSON, *Diccionario folklórico de Colombia*, Bogotá: Banco de la República, 1970. Sucesivos tratamientos lo hallamos en NORMAN E. WHITTEN JR., *Black Frontiersmen: Afro-Hispanic culture of Ecuador and Colombia*, Prospect Heights (Illinois): Waveland Press, 1974; OCTAVIO MARULANDA "Folklore del litoral pacífico de Colombia", folleto LP *Colección Música Folklórica, vol. 1: Costa Pacífica de Colombia*, Bogotá: Colcultura, 1979. Para el *porro*, ver AQUILES ESCALANTE, "Aspectos mágico-religiosos presentes en la cultura popular de la costa atlántica de Colombia y sus posibles orígenes afroamericanos", en ASTRID ULLOA (ed.), *Contribución africana a la cultura de las Américas*, Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología, 1993. En ese trabajo, Escalante hace mención del *porro* sin ninguna referencia bibliográfica y posiblemente extraída de una obra muy general sobre etnografía africana. Ver también, del mismo autor, *Santa Ana de Baranoa en la Costa del Caribe*, Barranquilla: ed. del autor, 1992, cap. VII.

³ El estudio musicológico de los géneros de música popular de baile se halla aún en elaboración y en su primera etapa (1994-95) contó con el apoyo del Leverhulme Trust de Liverpool, Inglaterra, a instancias del profesor Peter Wade de la Universidad de Manchester. Ver P. WADE, *Music, Race and Nation*, Chicago: University of Chicago Press, 2000.

de las estructuras musicales que sólo se esbozan aquí en forma muy general. Esos vestigios africanos no sólo se presentan en la música colombiana sino que también aparecen en el contexto caribeño, particularmente en Jamaica en referencias históricas a las festividades navideñas y en el estilo musical denominado *burru*, que desempeñó un papel muy importante en la conformación del *reggae*. Este y los otros paralelos caribeños de los fenómenos aquí estudiados, también serán objeto de un tratamiento separado y en este artículo sólo se harán referencias muy rápidas a ellos.

INTRODUCCIÓN

En la actualidad, el *porro* y el *chandé* forman parte esencial de la tradición musical campesina de la costa atlántica de Colombia (que históricamente incluye a Panamá y está relacionada con el noroeste de Venezuela). Por su parte, el *bunde* es uno de los géneros principales de la música del litoral pacífico colombiano (que culturalmente abarca áreas del interior del país, como también algunas zonas de Panamá y Ecuador).

La población de origen africano de la costa atlántica colombiana es una de las más antiguas del continente y de acuerdo a los documentos históricos se sabe que ella fue el núcleo del cual se originó la población que se dispersó a otros lugares como los valles de los ríos Magdalena y Cauca, el Chocó y las regiones adyacentes al litoral pacífico. Esta dispersión trajo consigo procesos culturales significativos, ya que fue relativamente lenta, desde finales del siglo XVI (establecimiento de las minas en el noreste y suroeste de Antioquia) hasta finales del siglo siguiente, cuando se comienza a consolidar la población negra de las minas de los ríos de Nariño y el Chocó⁴. Los

⁴ La bibliografía es muy extensa y sus principales trabajos son los de ROBERT WEST, *The Pacific Lowlands of Colombia: A Negroid Area of the American Tropics*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1957; JAIME JARAMILLO URIBE, "Esclavos y señores en la sociedad colombiana del siglo XVIII", (1963), *Ensayos de historia social*, I, Bogotá: Tercer Mundo Editores/Ediciones Uniandes, 1989; AQUILES ESCALANTE, *El negro en Colombia*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1964; DONALD PAVY, 'The Provenance of Colombian Negroes', *Journal of Negro History*, III, 1 (1967); JORGE PALACIOS PRECIADO, *La trata de negros en Cartagena de Indias*, Tunja: Ediciones Pato Marino, 1975; GERMAN COLMENARES, "Popayán: una sociedad esclavista 1680-1800", *Historia económica y social de Colombia*, II, Bogotá: La Carreta, 1979. En cuanto a sus aspectos culturales, ver GERMAN DE GRANDA, *Estudios sobre un área dialectal hispanoamericana de población negra*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977; NICOLAS DEL CASTILLO MATHIEU, *Esclavos negros en Cartagena y sus aportes léxicos*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1982; NINA S. DE FRIEDEMANN y JAIME AROCHA, *De sol a sol: génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*, Bogotá: Planeta, 1986, y N. S. de FRIEDEMANN, *Criele, criele son. Del Pacífico negro*, Bogotá: Planeta, 1989; ADRIANA MAYA (ed.), "Los afrocolombianos", *Geografía humana de Colombia*, VI, Bogotá: Instituto de Cultura Hispánica, 1998, y JAIME AROCHA, *Obligados de Ananse. Hilos ancestrales y modernos en el Pacífico colombiano*, Bogotá: Universidad Nacional, Centro de Estudios Sociales, 1999.

procesos culturales que se verificaron en esas zonas durante los siglos XVI y XVII incluyeron, además de los diversos aportes culturales africanos, los de las poblaciones aborígenas y europea y son de especial interés en lo musical, pues difieren de procesos similares pero más tardíos y mejor conocidos, como aquellos ocurridos en Cuba, Brasil o el sur de los Estados Unidos⁵.

En los géneros musicales colombianos, las retenciones africanas mencionadas se presentan en varias formas. Por un lado existen géneros musicales colombianos cuyos nombres están relacionados con rituales e instituciones de origen africano como Poro, Sande, Wunde. En algunos casos, los géneros colombianos tienen aún cierto significado ritual pero en general sobreviven como géneros de música popular de baile que se han alejado de su estado original de músicas campesinas con funciones comunitarias. En la actualidad, en el ámbito campesino, el *porro* (de los conjuntos de gaitas o de las bandas), el *chandé* (de las tamboras) y en menor grado los *bundes* (del litoral pacífico sur) colombianos no mantienen sus funciones rituales originales africanas aunque algunas de sus características actuales pueden indicar que las mantuvieron al menos durante un tiempo. Históricamente, aquéllos (*porro*, *chandé*) estuvieron ligados al *bunde*, nombre con el que en el siglo XVII se conocieron los primeros bailes cantados de origen africano de Cartagena y su antigua provincia. Por otra parte, en África occidental los conceptos Poro y Sande y en menor grado Wunde o Bundu se refieren a sociedades secretas que incluyen rituales y usos musicales que sobreviven marginalmente en Liberia, Sierra Leone, Guinea y algunas zonas de Burkina Faso y Côte d'Ivoire⁶.

En Colombia, la población de dichas zonas campesinas ha estado sujeta históricamente a la voracidad y la explotación de propietarios, con los inherentes conflictos por el control de la tierra y sus recursos, en los que siempre han participado diferentes facciones armadas. El resultado ha sido el desplazamiento forzado y la urbanización marginal de gran parte de su población⁷. Algo similar ha sucedido en Guinea, Liberia y Sierra Leone, en donde los sucesivos regímenes militares, con sus luchas intestinas, han arruinado dichas regiones y han capitalizado el conflicto étnico, produciendo anarquía y millares de desplazados y refugiados que hoy sobreviven en condiciones infrahumanas. Los contextos originales de estas músicas han casi desaparecido y hoy en día sobreviven sólo como vestigios en las zonas

⁵ Ésta es una de las maneras más usadas para hacer una presentación de la música afroamericana; ver, por ejemplo, GERARD BÉHAGUE y BRUNO NETTL, 'Afro-American Folk Music from North and Latin America', *Folk and Traditional Music of the Western Continents*, Englewood Cliffs(NJ): Prentice Hall, págs. 238-246.

⁶ Prefiero usar Sierra Leone y Côte d'Ivoire, nombres oficiales adoptados por esos países.

⁷ Para una visión general de este proceso, especialmente durante el siglo XX, ver ORLANDO FALS BORDA, *Historia doble de la Costa*, Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1979-86, 4 vols.

marginales urbanas⁸. En África, también la islamización de dichas comarcas, acentuada desde mediados del siglo XIX, consiguió reemplazar las funciones y los antiguos contextos rituales, sociales y jurídicos de dichas asociaciones y reducir sus supervivencias a su dimensión mágica, muy útil en el marco del conflicto armado⁹.

En lo musical, en los casos colombiano y africano (aunque con diferencias esenciales) han ocurrido procesos parecidos. La riqueza musical constituida por las instituciones sociales y su música, sus instrumentos musicales y sus estructuras (patrones rítmicos y melódicos) han salido de su ámbito campesino y han pasado a formar parte, como elementos descontextualizados, del repertorio usado por los músicos profesionales, sobre de todo de aquellos vinculados con la industria discográfica y la industria del entretenimiento. Como consecuencia, los músicos campesinos (y en África los tribales) y las generaciones siguientes también se han profesionalizado y hoy se desempeñan como profesionales que actúan según las pautas de la industria musical y discográfica, con sus paradigmas internacionales¹⁰.

Como resultado de esos procesos, palabras como *porro*, *bunde*, *mapalé*, *bullerengue* y algunas otras se comenzaron a conocer en ambientes diferentes a los musicales alrededor de 1930. En ese momento, los conceptos asociados a ellas mezclaban las pocas nociones históricas existentes con las del momento, que venían de la música popular de baile y de las creaciones musicales nacionalistas de entonces. Fue el momento de expansión de la cultura musical popular grabada y radiodifundida, que tuvo como reacción el fortalecimiento del folclorismo paternalista que pretendía fosilizar dichos géneros, los cuales, por el contrario, se encontraban ya en procesos de cambio irreversible. El resultado de esto es una terminología vaga que generalmente confunde géneros campesinos y populares del mismo nombre y que desafortunadamente ha sido usada desde entonces sin mayores atisbos críticos.

Este trabajo es la fase inicial de otro, más amplio, que constituye una aproximación doble, musicológica e histórica, que mediante el análisis de algunas de las estructuras musicales de estos géneros campesinos colombianos pretende revelar sus conexiones africanas, tenues en lo social y ritual pero aún fuertes en lo musical¹¹.

⁸ Ver ROBERT D. KAPLAN, *The Ends of the Earth: A Journey to the Frontiers of Anarchy*, New York: Vintage Departures, 1997, caps. 1-3.

⁹ LESTER P. MONTS, 'Islam in Liberia', *The Garland Encyclopedia of World Music, 1. Africa*, ed. R. Stone. New York and London: Garland Publishing Inc., 1998, págs. 337-344.

¹⁰ El fenómeno de profesionalización de la música tradicional ha sido abordado con ejemplos de Sicilia y el norte de África por BERNARD LORTAT-JACOB, 'Community Music as an Obstacle to Professionalism: A Berber Example', *Ethnomusicology*, xxv, 1 (January 1981), págs. 87-98 y 'Community Music and the Rise of Professionalism: A Sardinian Example', *Ethnomusicology*, xxv, 2 (May 1981), págs. 185-197.

¹¹ Este análisis incluye los aspectos melódicos, rítmicos, formales, organológicos y contextuales es decir, los relacionados con su función y significado simbólico. Sin embargo por razones de espacio, sólo los dos últimos (organológicos y contextuales) van a ser considerados en este estudio.

Sin embargo, dichas conexiones y su supervivencia son consideradas productos del cambio y del sincretismo, y se hallan presentes en una población que hoy se considera más colombiana y costeña, que afroamericana.

El análisis de los elementos musicales permite proponer conclusiones que se alejan de las nociones corrientes acerca de la música afrocolombiana. De la misma forma, permite enfatizar la relación que tienen las culturas musicales del Atlántico y el Pacífico a pesar de que hoy prevalezcan conceptos aislacionistas que presuponen, para cada una de ellas, una casi absoluta autonomía histórica. Además, de forma implícita se propone una revisión de nociones como la de la preponderancia de elementos Bantúes en el caso colombiano y la revaluación de la importancia que se les ha dado en la historia de estos grupos. Sin embargo, éste no es un estudio de léxico o con énfasis etimológico; solamente asocia esos nombres a estructuras musicales que son aquellas en las que se observa la continuidad de los patrones africanos mencionados. Todo esto se propone, en gran parte, a través de la reconsideración de las referencias bibliográficas e históricas ya conocidas.

Entre los investigadores colombianos, Aquiles Escalante fue el primero que mencionó el Porro, que aquí estudiaremos como uno de los posibles orígenes de la palabra *porro*, al igual que Guillermo Abadía lo había hecho antes con el *bunde*. Sin embargo, en ambos casos sus conocimientos de los fenómenos africanos eran muy superficiales y sus propuestas no proporcionan ninguna hipótesis sobre el contacto cultural ni musical concreto entre uno y otro fenómenos¹².

¹² ESCALANTE, *Aspectos*, pág. 238, y *Baranoa*, págs. 140-41. En el segundo trabajo, Escalante describe en líneas generales las características del Porro africano, que él llama *porro*. Como ya se dijo, en ningún caso cita ninguna fuente bibliográfica para sus afirmaciones (ver arriba nota 4). Por su parte, Guillermo Abadía afirma que "*Bunde* es nombre africano bajo el cual se conocen algunas tribus de Angola" y más tarde escribe que "Etimológicamente se deriva de la voz 'wunde' que designa una tonada, canto y danza propios de Sierra Leone. África occidental inglesa. La forma que allí se halla vigente (grabación que conocemos como del año 1962, Mongheri y Expedición colombo-británica". "Adiciones al vocabulario folklórico colombiano", *Boletín de Programas. Radiodifusora Nacional*, 228 (1966), pág. 37, y *La música folklórica colombiana*, Bogotá: Universidad Nacional, 1973, pág. 111. Debido a que dicha información no aparece en la publicación sobre la música de dicha expedición, Abadía probablemente hace eco de una información verbal dada por los miembros de dicha expedición, en la que confunde a Mongheri con un autor. En realidad se trata de una localidad de Sierra Leone citada en un estudio sobre la sociedad secreta Wunde en la década de 1930. Ver DONALD TAYLER, *The Music of Some Indian Tribes of Colombia. Background notes and commentary on the music collections of the Anglo-Colombian recording Expedition 1960-61 (Moser-Taylor Collection)*, London: BIRS, 1972, y W. ADDISON, 'The Wunde Society: Protectorate of Sierra Leone, British West Africa', *Man*, 36, 273-274 (1936), págs. 207-209.

PORO, SANDE Y WUNDE: SOCIEDADES SECRETAS

A comienzos de los años ochenta las llamadas "sociedades secretas" Poro (masculina) y Sande (femenina) existían todavía sin mayores cambios en la zona tropical de África occidental. En ese momento, su existencia era legal en Liberia, Sierra Leone y Côte d'Ivoire, e ilegal en la vecina Guinea. Donde estaban legalizadas, pertenecer a ellas era obligatorio y constituían las instituciones políticas, judiciales y religiosas más importantes a nivel local¹³. En la misma región, una importante porción de la población de los países ya mencionados, así como de Senegal, Gambia, Guinea, Guinea-Bissau, Mali y Burkina Faso, no posee Poro y Sande pero tiene otras sociedades secretas (de pertenencia voluntaria) así como festivales rituales de iniciación (con circuncisión masculina y excisión femenina) que en líneas generales funcionan de la misma forma que aquéllas. Poro y Sande son en consecuencia multiétnicas y transnacionales, pero presentan, en sus detalles, especificidades que pueden ser clánicas, étnicas, regionales o locales y que se ubican dentro del marco general que se presenta a continuación¹⁴.

En Liberia y Sierra Leone, estas sociedades secretas funcionan entre grupos de lenguajes Mande y atlántico-occidental. En el caso de Liberia (hasta el golpe militar de 1980), Poro había sido adoptada por el gobierno nacional, asignándole al presidente la categoría de gran *zo*, o sumo sacerdote, y en Sierra Leone, en los sectores urbanos la sociedad era asimilada a un sindicato de trabajadores¹⁵. En la Côte d'Ivoire, Poro y Sande no tienen la importancia que en los países citados, ya que su categoría es menor y se equipara a la de otras sociedades de afiliación voluntaria, las cuales, sin embargo, usan generalmente símbolos y prácticas de aquéllas.

En Poro y Sande (llamada también Bundu en algunos lugares) coexisten y se diferencian las jerarquías seculares y religiosas y, además, es frecuente que dentro de las dos organizaciones existan otras sociedades, menores, a las que los miembros de la gran sociedad pueden también pertenecer, ya que son de asociación voluntaria¹⁶. El ingreso se hace a través de una ceremonia de iniciación que requie-

¹³ Los trabajos de BERYL L. BELLMAN, *The Language of Secrecy: Symbols and Metaphors in Poro Ritual*, New Brunswick (NJ): Rutgers University Press, 1984, pág. 8, y SYLVIA A. BOONE, *Radiance from the Waters. Ideals of Feminine Beauty in Mende Art*, New Haven/London: Yale University Press, 1986, son las fuentes etnográficas fundamentales para el estudio de los dos rituales; en ellos están basadas las descripciones aquí contenidas. Desde mediados del siglo xx, los antropólogos coinciden en que muchas de sus descripciones etnográficas son en parte reconstrucciones modernas de lo que estas sociedades secretas fueron en el pasado.

¹⁴ Un tratamiento de estas variaciones en el caso de Liberia es el proporcionado por GEORGE W. HARLEY, *Notes on the Poro in Liberia*, Cambridge (Mass.): Papers of the Peabody Museum, 1941.

¹⁵ BELLMAN, págs. 14-15.

¹⁶ Por ejemplo, aquellas asociadas con animales, etc. BELLMAN, pág. 10.

re un confinamiento cuya duración varía entre los diferentes grupos y que incluye la circuncisión y escarificación ritual (especialmente en el cuello y la espalda). Durante ese período los nuevos integrantes pasan por la tradicional prueba de “nuevo nacimiento” y aprenden una serie de actividades y conocimientos especializados, canciones, bailes, etc. Este confinamiento se efectúa en un lugar apartado y selvático denominado en general “monte” y se basa en la comunicación con los espíritus o “demonios” del “monte”¹⁷. A estas sociedades se las llama secretas debido a la importancia que tiene mantener esos conocimientos como algo esotérico y no porque el contenido de éstos no sea conocido por la mayoría de los integrantes del grupo.

En donde existen, los rituales públicos de Poro y Sande están asociados a la música, al canto, al baile y a la fabricación y el uso de máscaras y disfraces; y los conocimientos especializados sobre estas actividades que son proporcionados a los iniciados en la escuela del “monte” son de primordial importancia. Sin embargo, en el último cuarto de siglo xx, la reciente urbanización, los conflictos sociales y políticos locales y regionales y la influencia del Islam han afectado notablemente la celebración de estos rituales.

Como ente legislativo, el consejo conformado por los individuos de grados más altos en Poro ha sido históricamente fundamental en la regulación de las relaciones con otros grupos africanos y con los europeos. Poro ya había desempeñado esa función política por parte de los grupos conquistadores Mande, quienes la impusieron como medio de control a las poblaciones conquistadas y, de acuerdo con los datos históricos y las supervivencias actuales, en América (Colombia y Jamaica) continuó –al parecer durante un tiempo– teniendo esa importante función social¹⁸.

De acuerdo con la etnografía de los siglos xix y xx, la especialización musical (canto y el baile) es muy importante para acceder a los altos escalones de estas sociedades y sus dignatarios de alto rango deben ser excelentes bailarines y cantantes. En general, la música de la Poro masculina está asociada a tambores y troncos xilofónicos mientras que la de la sociedad femenina, Sande o Bundu, lo está al canto (acompañado de palmas) y los idiófonos sacudidos. Si bien los instrumentos usados en Liberia y Sierra Leone no están representados en América, la asociación del canto de mujeres con palmas y con idiófonos como el *guacho*, es útil para plantear cierta continuidad en dicha tradición. Ésta se refuerza con el hecho de que el término *bunde* pueda estar relacionado ya sea con Bundu, nombre que se le da

¹⁷ En la bibliografía etnográfica en inglés se le llama *bush*, y en francés, *forêt*. Ver también BELLMAN, pág. 41.

¹⁸ ADAM JONES, *From Slaves to Palm Kernels. A History of the Galinhas Country (West Africa) 1730-1890*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1983, pág. 49.

a la sociedad femenina entre los Temne, o probablemente con Wunde, otra sociedad masculina entre los Gpa-Mende, todos pertenecientes al mismo horizonte cultural¹⁹.

La existencia de las actividades esenciales de Poro es revelada alrededor de 1670 en las descripciones de las costumbres de los habitantes de la costa de Sierra Leone. Entre ellas encontramos la circuncisión, el aprendizaje en el “monte” de los códigos de la ley social, la guerra y el comportamiento político, así como de canciones, bailes, el uso de los instrumentos musicales y la parafernalia ritual usados en ellos²⁰. Por su parte, el carácter ritual y la música de Sande están documentados en la región de Sierra Leone y Liberia desde aproximadamente el mismo momento (1670), cuando se documenta el uso en ellos de un tronco xilofónico percutido con dos baquetas²¹. Sin embargo, Poro como reguladora de la vida social aparece antes, en los relatos de los viajeros y misioneros presentes en Sierra Leone, Guinea y Guinea-Bissau entre 1500 y 1600. El más temprano es de Valentim Fernández, de 1505, que se refiere a las prácticas de Sande, y al final de ese siglo, en una descripción de la vida de los Bran y Bioho, de Guinea-Bissau, se describen todos los elementos atrás mencionados, enfatizando la ordalía de virtual muerte y resurrección y la adquisición de nuevos nombres²². En estos recuentos aparecen también, como instrumentos musicales, los troncos xilofónicos de varias longitudes, algunos de ellos portátiles y todos usados como instrumentos parlantes²³. Además, la importancia social y cultural de estos instrumentos está ya atestiguada desde finales del siglo XVI en el área de la costa, desde la actual Guinea-Bissau hasta Sierra Leone²⁴.

El comercio de esclavos (a través del Sahara antes del siglo XVI y después a través del Atlántico) rompió los lazos de reciprocidad entre los grupos Mande y los

¹⁹ W. ADDISON, nota 2.

²⁰ OLFERT DAPPER, *Description de l'Afrique...*, Amsterdam: Wolfgang, Waesberge, Boom et van Someren, 1686, pág. 268. Las descripciones de las ediciones anteriores son citadas por JONES, págs. 179-180. En su recuento, Dapper asocia el Poro (Paaro) al Belé (Belly) una importante categoría ritual-musical presente en estos grupos. Ver RUTH STONE, 'Time in African Performance', *The Garland Encyclopedia of World Music, 1. Africa*, ed. Ruth Stone, New York: Garland, 1998, págs. 124-145.

²¹ JOHN OGILBY, *Africa*, London, 1670, citado por A. M. JONES, 'Drums Down the Centuries', *African Music*, I, 4 (1957), pág. 7. Ogilby lo denomina “zandy”.

²² Esta y la relación de Alvares de Almada (1569) son citadas por WALTER RODNEY, *A History of the Upper Guinea Coast, 1545-1800*, Oxford: Clarendon Press, 1970, pág. 65, y ALONSO DE SANDOVAL S.I., *De instauranda Aethiopia salute*, Bogotá: Biblioteca de la Presidencia de la República, 1956, pág. 73.

²³ En la costa de Sierra Leone se les llamaba “bombalos”. ANDRÉ DONELHA, *Descrição da Serra Leoa e dos Rios de Guiné do Cabo Verde (1615)*, Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1977, pág. 102.

²⁴ ANDRÉ ALVARES DE ALMADA, *Tratado breve dos Rios de Guiné do Cabo Verde... 1594*, Lisboa: LIAM, 1964, pág. 98. Este autor los llama “bambalos”.

grupos de lenguajes atlántico-occidentales (Kru, Sherbro, Bollom, etc.) que habían recibido de ellos el uso de estas sociedades secretas. Durante la migración Mande al sur desde mediados del siglo xvii hasta comienzos del xix, muchos de los grupos vencidos ya habían asimilado dichas sociedades y fueron precisamente esos grupos los que proporcionaron gran cantidad de cautivos para el comercio trasatlántico, que había pasado a manos de holandeses e ingleses. Los Mende tradicionalmente libraban guerras para la obtención de esclavos de los que se lucraban económicamente, y es muy probable que hayan sido esos esclavos, plenos conocedores de este complejo ritual, quienes lo hayan desarrollado en nuestro territorio. Hasta la década de 1950, los grupos Mande (Maninka, Mandinka, Bamana) seguían teniendo sociedades secretas (Komo, Nama, Nya, Kono) y públicas (Ntomo, Kore) en las que, sin llamarse Porro y Sande, se mantenían sus características esenciales, en especial la relación de los rituales del ciclo vital (otorgamiento del nombre, circuncisión y excisión, matrimonio, muerte) con la música, el canto, el baile, las máscaras, y en particular con el uso de varios tipos de tambores y otros instrumentos musicales²⁵.

El proceso de expansión Mande, con las influencias que mencionamos, llegó a su apogeo durante la primera mitad de siglo xviii, precisamente el apogeo de las actividades esclavistas de las compañías francesas y inglesas de Cartagena, cuyos cautivos en ese entonces ya no provenían de las regiones preferidas por los portugueses (Senegal, Guinea, Zaire y Angola) sino de la zona de las actuales Sierra Leone, Liberia, Côte d'Ivoire y Ghana. Esta zona, que tuvo un desarrollo tardío en el comercio esclavista, está ubicada entre el cabo Palmas y la isla de Sherbro (en los actuales territorios de Liberia y Sierra Leone), llamadas entonces respectivamente costas de la Pimienta (Pepper Coast), del Grano (Grainkust) y de Malagueta. La otra porción costera se llamó Costa de Marfil (Ivory Coast, Côte d'Ivoire), conocida también, en general, como la costa de Barlovento y, más hacia el este, las regiones denominadas costa de Oro (Gold Coast) y de los Esclavos (Slave Coast)²⁶.

PORRO, CHANDÉ Y BUNDE

Tal vez la primera mención del *porro* aparezca en la colección de poemas de Candelario Obeso (1849-84) publicados en Bogotá en 1877. Allí se refiere a los bailes en rueda de bogas y campesinos de ascendencia indígena y africana de los alrede-

²⁵ ERIC CHARRY, *Mande Music: Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2000, págs. 200-210.

²⁶ J. D. FAGE, *A History of West Africa*, Cambridge: Cambridge University Press, 1969, pág. 73.

dores de su Mompo natal²⁷. En esa misma región (aldea de Regidor), en 1857 este tipo de bailes había sido llamado “currulao” y documentado como un baile en rueda²⁸.

El *porro* sólo reaparece en las primeras décadas del siglo xx, como se ha dicho, dentro de las compilaciones del vocabulario regional, en las que cuenta con dos acepciones: primera, como un tambor cónico tocado con las manos y, segunda, como el baile que se hace con dicho instrumento²⁹. Esta caracterización es ampliada en 1930 por De Lima, quien describe el *porro* como una “danza del pueblo” del departamento de Bolívar (que comprende hoy, como se ha dicho, los actuales Bolívar, Sucre y Córdoba), bailada en parejas y que comienza lentamente y va acelerando su ritmo e intensidad³⁰. En los mismos años, Antolín Díaz, en sus relatos de la vida campesina en las sabanas de Córdoba durante los años veinte y treinta, no lo menciona y señala, entre los bailes por él presenciados, sólo el *mapalé*, el *fandango* y la *cumbia*³¹.

Datos de la tradición oral recogidos por Fortich parecen no corroborar las observaciones de estos autores. De Lima indica que, en el *porro*, en un momento cesaba la música y se improvisaban coplas³². Sin embargo, de acuerdo con el testimonio de viejas cantadoras, Fortich indica que el *porro*, en la tradición regional, no incluía texto alguno y además señala que los indígenas de algunas zonas de Córdoba (Cerro Vidales) incluyen el *porro* o *porrito* en el repertorio del conjunto de gaitas y que en Sucre se conoció interpretado en conjunto de “tambora y pito”, muy seguramente flauta o caña de millo³³. Es probable, entonces, que en ese momento (1930-1940) se haya operado una transición entre el baile cantado y otro puramente instrumental, como parte del impacto de la ampliación del ámbito de la música popular de baile.

²⁷ “Er boga charlatán”, en CANDELARIO OBESO, *Cantos populares de mi tierra*, Bogotá: Imprenta de Borda, 1877, págs. 21-23. Sus observaciones datan de las décadas anteriores, ya que el poeta abandona Mompo en 1866 para estudiar y vivir en Bogotá y luego en el exterior.

²⁸ JOSÉ MARÍA SAMPER, “De Honda a Cartagena” (1858), en JOSÉ JOAQUÍN BORDA (ed.), *Cuadros de costumbres y descripciones locales de Colombia*, Bogotá: Librería y Papelería de Francisco García Rico, 1878, págs. 142-147.

²⁹ ADOLFO SUNDHEIM, *Vocabulario costeño o textografía de la región septentrional de la república de Colombia*, París: Librería Cervantes, 1922, pág. 537, y PEDRO MARÍA REVOLLO, *Costeñismos colombianos o apuntamientos sobre el lenguaje costeño de Colombia*, Barranquilla: s.e., 1942, págs. 219-20. Revollo reproduce la definición de Sundheim, aunque añade que se trata de un baile del pueblo y que en su música pueden participar “otros instrumentos populares”.

³⁰ EMIRTO DE LIMA, ‘La musique Colombienne’, *Acta Musicologica*, III, 3 (1930), pág. 93.

³¹ ANTOLÍN DÍAZ, *Sinú. Pasión y vida del Trópico*, Bogotá: Editorial Santafé, 1935, págs. 38-40.

³² DE LIMA, ‘Divers manifestations folkloriques sur la cote des Antilles de Colombie’, *Acta Musicológica*, VI, 4 (oct.-dic. 1935), pág. 168, y *Folklore colombiano*, Barranquilla: ed. del autor, 1942, pág. 15.

³³ WILLIAM FORTICH, *Con bombos y platillos. Origen del porro, aproximación al fandango y bandas pelayeras*, Montería: Domus Libri, 1994, págs. 8-9.

La confluencia entre la música de los campesinos antes descrita y la tradición de música de banda que se había iniciado en varios lugares de la región a mediados de los años sesenta del siglo XIX, parece haberse consolidado sólo a comienzos del siglo XX³⁴. Así lo indica el testimonio de José Dolores Zarante, uno de los promotores de las bandas en Córdoba, quien nos describe minuciosamente el repertorio de éstas en las décadas finales del siglo XIX, compuesto exclusivamente por *polkas*, *mazurkas*, *valeses* y, en el terreno de lo popular, *pasillos*, *danzas* y *danzones*³⁵.

Y es precisamente en Córdoba donde encontramos las evidencias de la supervivencia de Sande en nuestro medio. Existen datos de la tradición oral en Mocarí, Sabanal, San Carlos, San Pelayo y Ciénaga de Oro, que se refieren a las primeras décadas del siglo XX y en los que se mencionan los bailes antiguos. Uno de ellos era el *andé* (vocablo probablemente derivado del Sande africano). El testimonio oral reportado indica que era un baile de rueda que se hacía alrededor de los instrumentos musicales, en el que salían parejas a bailar y en el que el canto se acompañaba de palmas. Se bailaba con velas y también se cantaban coplas o décimas³⁶. Es muy probable que se tratara del mismo *chandé*, recordado esquemáticamente por los informantes de los años cuarenta. Otros testimonios coinciden en que se cantaban y bailaban para la Pascua de Navidad y que se los llamaba también “fandangos paseaos”³⁷.

En la región del sur de los actuales Cesar y Magdalena (Astrea, El Paso, Guamal, El Banco) en los años treinta y cuarenta también está documentado el *chandé*, y los mismos testimonios indican que su baile era “brincao y haciendo morisquetas” contrariamente a la cumbia, y la puya era con el “pie sobao en el suelo, sobaíto”³⁸. Coincidiendo con lo anterior, se indica que se hacía, junto con la llamada *tambora*, en las fiestas de diciembre (nochebuena)³⁹.

³⁴ Ver E. BERMÚDEZ, “La música campesina y popular en Colombia: 1880-1930”, *Gaceta*, Colcultura, 32-33 (abril 1996), págs. 113-129.

³⁵ JOSÉ DOLORES ZARANTE, *Reminiscencias históricas (Recuerdos de un soldado liberal)*, Loricacartagena: Imprenta Departamental, 1933, págs. 396-96. Ver también ALBERTO ALZATE, *El músico de banda: aproximación a su realidad social*, Montería: Editorial América Latina, 1980.

³⁶ GUILLERMO VALENCIA SALGADO, “Festividades, instrumentos y ritmo”, *Nueva Revista Colombiana de Folclor (NRCF)*, III, 11 (1991), págs. 158-159.

³⁷ El baile todavía se identificaba así en los años sesenta. Ver FALS BORDA, IV, (1986), pág. 126A.

³⁸ Testimonio de Francisco Pacho Rada (1907-2003) de 1983, en RITO LLERENA VILLALOBOS, *Memoria cultural del vallenato. Un modelo de textualidad en la canción folclórica colombiana*, Medellín: Universidad de Antioquia, 1985, págs. 166, 191, 181, 185, 145. Hay otro testimonio, de 1989, en TOMÁS DARIO GUTIÉRREZ, *Cultura vallenata: origen, teoría y pruebas*, Bogotá: Plaza y Janés, 1992, págs. 590-591.

³⁹ Testimonio de Alejo Durán en LLERENA, págs. 197-198. Indica también que a la *tambora* se le llamaba también “pajarito”. Éste está también mencionado en el mismo contexto por Pacho Rada, quien indica que era un baile “cantao”, que se hacía con un tambor, canto y palmas, y cuyo estribillo era: “Le le le le, pajarito volá”. Ver nota 169.

En general, en la primera mitad del siglo xx se mantenía aún, en varios lugares de la costa atlántica (Atlántico, Bolívar, Magdalena, Sucre, Cesar), la tradición de usar los bailes cantados recorriendo las calles en las festividades navideñas. El *chandé* era frecuente en los meses de diciembre y enero y en él sobresalían el papel de las cantadoras y el del baile callejero. Como conjunto musical se contaba con la presencia de la *tambora* y el *tambor macho* o *llamador*. El baile descrito es un baile de parejas en el que el hombre efectuaba reverencias y movimientos que por su habilidad intentaban impresionar a su pareja, quien “se dejaba cortejar”. Esto se hacía también en frente de las casas de los notables del pueblo, a quienes se homenajeaba con coplas, y donde concurrían músicos y bailarines. Se bailaba también al aire libre después de la misa navideña. Otro baile usado en los mismos contextos era la *maya*, baile hecho en fila en el que también se cantaban coplas⁴⁰.

En lo que se refiere a sus antecedentes africanos, el carácter procesional del *chandé*, al igual que las otras características del baile de pareja, está relacionado con los bailes de los grupos que en la actualidad poseen los rituales de Poro y Sande. Los ya mencionados Vai efectúan una procesión para las iniciadas de Sande (*sande bo tombo*) una vez que se termina el periodo de confinamiento, y ésta se hace en las calles del pueblo, acompañada de cantos y con el sonido de los sonajeros de calabaza. Por otra parte, uno de los bailes sociales de competencia del mismo grupo, el llamado *ngele*, se hace formando dos filas, de hombres y mujeres, en las que, por turnos, los integrantes de cada fila invitan a bailar a los de la otra⁴¹.

Las fuentes etnográficas actuales mencionan el *chandé* en Talaigua Viejo y Nuevo, El Peñón y Arenal (Bolívar) y La Gloria (Cesar), y se lo considera uno de los cuatro tipos de música de la *tambora*, pero en realidad es difícil de diferenciarlo del *berroche* y la *tambora*. En Arenal, por ejemplo, se diferencia de la *tambora* y el *berroche* y se le llama también *son de tuna*. Allí el repertorio incluye otro tipo, que se llama *guacherna* (diferente de la usada en los bailes de carnaval). En todos estos casos existen sutiles diferencias en sus ciclos rítmicos. El *berroche* tiene la misma velocidad del *mapalé* o de la *puya*, que es notablemente diferente al *chandé*, más lento y semejante al *bullerengue*. También parece haber una terminología para diferentes tipos de *bullerengue*: el lento o “asentao” y uno más rápido, llamado “corrido”, “chalupa” o “chalupiao”, que además posee una estructura rítmica básica diferente.

⁴⁰ ANTONIO BRUGÉS CARMONA, “Las danzas de nochebuena”, *Hojas de Cultura Popular Colombiana*, 24 (dic. 1952), s.p.

⁴¹ LESTER P. MONTS, ‘Notes. Liberia’, *The JVC/Smithsonian Folkways Video Anthology of Music and Dance of Africa*, Book 2, Tokyo: Victor Company of Japan, 1996, págs. 15, 20.

El ámbito de estas manifestaciones musicales es bastante extenso y se centra en las zonas ribereñas de la depresión de Mompo, al igual que en sus brazos río arriba hasta la zona de Barrancabermeja. Además tienen vigencia en zonas de los departamentos de Bolívar, Cesar y Magdalena y en las costas de Córdoba y Antioquia.

Bundu o Wunde parecen ser los vocablos africanos de los cuales deriva *bunde*. Bundu es otro de los nombres que se le da a la sociedad secreta femenina Sande entre los grupos Susu y Temne de Sierra Leone⁴². Sin embargo, en la misma región, entre los Mende de Sierra Leone, se conoce como Wunde a otra sociedad. Es posible que en un comienzo ésta haya competido por el poder con la Poro local, y en la primera mitad del siglo xx se podía describir como una sociedad masculina dedicada a la celebración de bailes en eventos como el fallecimiento de un jefe. Tiene cuatro grados entre sus miembros, quienes organizan estos bailes especiales, los cuales se presentan a la población en general en dichos eventos⁴³.

En Cartagena, de 1767 a 1770, se discute sobre una prohibición eclesiástica de los “bailes y fandangos que ahí llaman bundes” y que son considerados una “diversión antiquísima” en la ciudad y su territorio⁴⁴. Éstos son descritos como bailes en rueda, una mitad de hombres y la otra de mujeres, alrededor de un tambor, en los que se cantan coplas y en los que las parejas van saliendo al centro a bailar por turnos sin tocarse los unos con los otros⁴⁵. Alrededor de 1735, estos “fandangos” habían sido descritos como los bailes del populacho de Cartagena, caracterizados por el consumo de licor, formas de bailar que resultaban obscenas y escandalosas para las normas europeas y, en general, lo que se llamaba la ligereza de sus costumbres. Se menciona que eran más frecuentes cuando había barcos en el puerto; es decir que de alguna manera estaban ligados a las pautas culturales de diversión de los puertos, producto de la cultura de marineros, tratantes, contrabandistas, vagos, aventureros, prostitutas etc.⁴⁶.

Parece que a comienzos del siglo xix el *bunde* era uno de los bailes en boga en Popayán y sus alrededores. Así lo sugiere un testimonio tardío que indica que estaba asociado a otros como el *bambuco* y la *jota*⁴⁷. Esto se confirma décadas más

⁴² BOONE, pág. 22, n. 6.

⁴³ Ver ADDISON y MERRAN Mc CULLOCH, *Peoples of Sierra Leone*, London: International African Institute, 1964, pág. 37. También se la conoce como sociedad Wundu. Ver J. DE HART, ‘The Dance of the Wundu Society’, *Sierra Leone Studies*, III (1919), págs. 5-7.

⁴⁴ Documentos de 1767, 1768 y 1769, citados por A. ALZATE, págs. 28-30.

⁴⁵ JOSÉ P. URUETA, *Documentos para la historia de Cartagena*. Cartagena: Antonio Araújo, 1891, v, págs. 320-321.

⁴⁶ JORGE JUAN y ANTONIO DE ULLOA, *A Voyage to South America*, London: L. Davies and C. Reymers, 1760, I, pág. 39.

⁴⁷ DIEGO CASTRILLÓN ARBOLEDA, *Manuel José Castrillón (biografía y memorias)*, Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1971, I, pág. 60. Este testimonio es de 1868.

tarde, cuando se indica que en esa región, entre los grupos negros, el *bunde* también estaba asociado al *bambuco* y, como cantos, ambos incluían las coplas cantadas en estilo responsorial⁴⁸. En un contexto genérico de baile popular, la palabra *bunde* también se usaba en Bogotá y sus alrededores (Cundinamarca y Boyacá) a mediados del siglo XIX⁴⁹. En estas menciones se usa de la misma forma que la palabra *fandango*, es decir, para referirse al baile y a la ocasión en que se realiza, y en 1865 aparece mencionado en forma genérica refiriéndose al sur del Tolima en las celebraciones de San Juan⁵⁰.

Unas décadas más tarde (1850-70), en ciudades como Santa Fe de Antioquia, el *bunde* se describe como un baile al aire libre, efectuado de noche, con círculos de danzantes que bailaban con la música de un tambor. Se hace alusión también a su censura por parte de la Iglesia y a su relación con los centros mineros y con su población de origen africano⁵¹. Como canto y como baile, el *bunde* también aparece en otros lugares de Antioquia, especialmente en la literatura costumbrista de las décadas finales del siglo XIX⁵². Aún a mediados del siglo XX, en la región del suroeste de Antioquia (río Cauca) se le daba el nombre de *bunde* al canto de composiciones del estilo del romance o corrido, es decir, a historias cantadas en series de coplas octosilábicas⁵³. Como bailes, los *bundes* estaban asociados a otros como las *vuelatas* (de parejas sueltas y con figuras de cortejo)⁵⁴. Es interesante ver que la tradición oral recogida en estas obras se refería casi siempre a un baile común en los tiempos de la esclavitud y asociado al trabajo de los africanos en las minas de la región. Las fuentes de la época sugieren la asociación a la población africana, especialmente en el Cauca. Un caso llamativo son las referencias de 1861 a los músicos del ejército insurrecto de Tomás Cipriano de Mosquera (mayoritariamente conformado por negros e indígenas), a los que se llama “tocadores de bundes”⁵⁵.

⁴⁸ JOSÉ MARÍA VERGARA Y VERGARA, *Historia de la literatura colombiana* (1867), Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1974, II, págs. 208-211.

⁴⁹ JOSÉ MARÍA SAMPER, *Colección de Piezas Dramáticas, originales y en verso, escritas para el teatro de Bogotá*, Bogotá: Imp. de El Neograndino, 1857, págs. 169-70. Este autor usa esta palabra en el diálogo de su obra costumbrista “Los Aguinaldos, comedia en un acto de costumbres nacionales”, presentada en Bogotá en 1857.

⁵⁰ DAVIDSON, I, pág. 69

⁵¹ Varias referencias desde 1848 son citadas por DAVIDSON, I, pág. 48 y sigs.

⁵² La misma información se obtiene en las obras de TOMÁS CARRASQUILLA (1858-1940), *Frutos de mi tierra* (1896) y *La marquesa de Yolombó* (1928). Ver DAVIDSON, I, págs. 48-65.

⁵³ ARTURO ESCOBAR URIBE, *Rezadores y ayudados. Influencia de la magia en el folclor*, 2a. ed., Bogotá: ed. del autor, 1967, págs. 67-71.

⁵⁴ ANTONIO JOSÉ RESTREPO, “Conviene a saber” (1926), *El cancionero de Antioquia*, Medellín: Bedout, 1955, pág. 63.

⁵⁵ ÁNGEL CUERVO, *Cómo se evapora un ejército*, Bogotá: Biblioteca Víctor M. Londoño, 1970, pág. 35.

Otros de los términos que aparecen asociados al de *bunde* son *currulao* y posteriormente *mapalé*. A mediados del siglo XIX se indica que, como bailes de negros, eran equivalentes⁵⁶. Hacia finales de ese mismo siglo hay descripciones del *mapalé* como baile entre los negros de algunas regiones mineras de Antioquia (Zaragoza, etc.) y en las primeras décadas del siglo siguiente en la costa atlántica, en las que se menciona que está acompañado de dos tambores y en la zona del Magdalena por otros instrumentos como la *guacharaca*⁵⁷. Es muy probable que también el término *mapalé* tenga relación con conceptos como *belé*, uno de los nombres que se le da a la sociedad Poro entre los Vai de Liberia⁵⁸.

En el litoral pacífico, hasta el último tercio del siglo XX, el *bunde* era descrito como un canto femenino de tipo responsorial, acompañado solamente con *guasás* (sonajas tubulares), *cununos* (tambores cónicos) y *bombos* (tambores cilíndricos). En algunas localidades de esta zona se usaba, junto con los *arrullos*, en velorios de santos patronos, la Navidad y velorios de niños (*chigualos*)⁵⁹. Entre la población negra del norte del Cauca (río Cauca y su piedemonte) está también asociado como baile a los velorios de niños y al baile de los *arrullos* de las *adoraciones* navideñas. Una de sus descripciones menciona dos líneas, de hombres y mujeres, con pañuelos, que luego forman una rueda en presencia del cadáver, ante el cual se hacen inclinaciones y cruce de pañuelos, y se usa un paso de baile con la punta del pie⁶⁰. Una de las características distintivas de los *bundes* mencionados es su métrica binaria, que contrasta con los metros ternarios y hemiólicos de los otros géneros como el *arrullo* y los diferentes toques del *baile de marimba*⁶¹. Además, este acompañamiento instrumental se usa también para algunos juegos infantiles o de jóvenes, que también se usan en el mencionado velorio⁶².

⁵⁶ JOAQUÍN POSADA GUTIERREZ, *Memorias histórico-políticas*, Bogotá: Foción Mantilla, 1865, I, pág. 400, y JOSÉ M. VERGARA Y VERGARA, *Historia de la literatura en Nueva Granada* (1867), Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1974, II, pág. 216.

⁵⁷ DAVIDSON, II, págs. 342-345.

⁵⁸ MONTS, *Islam*, pág. 328.

⁵⁹ NORMAN E. WHITTEN, 'Notes', *Afro-Hispanic Music from Western Colombia and Ecuador*, Folkways LPFE 4376, 1967, pág. 5.

⁶⁰ En Quinamayó (Santander de Quilichao, Cauca). Ver MARULANDA, pág. 9, y GUILLERMO ABADÍA, *Compendio general del folklore colombiano*, Bogotá: Colcultura, 1977, pág. 324. En ambos casos la información parece venir del trabajo de campo de Luis Carlos Espinosa. Ver también JAIME ATENCIO e ISABEL CASTELLANOS, *Fiestas de negros en el norte del Cauca: las adoraciones del Niño Dios*, Cali: Universidad del Valle, 1982, págs. 82-85.

⁶¹ LEONARDO D'AMICO, *Moduli ritmici e poliritmici della musica afrocolombiana*, Bologna: Università degli Studi, Tesi di Laurea, DAMS, 1992-93, pág. 181. Agradezco al autor el haberme proporcionado una copia de su trabajo.

⁶² LEONIDAS VALENCIA y JESÚS ANTONIO FERRER, *El Chocó y su folklore*, Medellín: Editorial Uryco, 1994, pág. 15, y ABADÍA, *La música*, págs. 111-115.

Parece que el uso del término *bunde*, asociado con los rituales funerarios infantiles (que incluyen juegos cantados y cuentos), se limita ciertas zonas y además tampoco parece usarse en los velorios de santo, comunes de la región⁶³. En el norte del Cauca, en Villarrica, reciben el nombre de *bundes de angelito*, y en Guapi, *arrullos y bundes*, cantados con acompañamiento de *guasás, cununos y tamboras* se usan dentro y fuera de la iglesia durante el novenario de las fiestas religiosas, la Navidad y las de la Virgen⁶⁴.

También en Panamá (Darién), *bunde* y *bullerengue* son términos relacionados con el canto y el baile. El *bunde* tenía aún en las últimas décadas del siglo xx funciones rituales relacionadas con la adoración del niño Jesús en toda la temporada que se extendía desde la fiesta de la Concepción hasta la Epifanía. En este baile, las parejas se van alternando y el conjunto que acompaña el baile está conformado por un *tambor, maracas* y un *cajón* que se percute con baquetas. A la celebración navideña se le da el mismo nombre y en ésta es importante el canto de villancicos y loas al Niño, así como la procesión que se hace, presidida de la figura del recién nacido. De esta devoción se encargan familias que nombran sus mayordomos y preparan la celebración, en la que además del baile se ofrece bebida y comida a los asistentes⁶⁵.

Desde el punto de vista estructural existe una fuerte confluencia entre las formas antes descritas y el *bullerengue* de Colombia y de Panamá. Esto estaría corroborado por la gran importancia del canto responsorial con el acompañamiento de palmas o tablas de percusión, así como sus posibles connotaciones rituales (de las cuales se hablará mas adelante). Aunque no se los llame así, hay una descripción de estos bailes cantados en la región del Darién panameño, de 1887, en donde se anota la presencia de indígenas y de gente negra que llegó de Colombia (Bolívar y Magdalena) para la explotación de caucho. Las únicas diversiones son fiestas con baile y licor en días de santo, de bautizos y de muerte de un niño, acompañados de uno o dos tambores (sin ningún otro instrumento), al aire libre, con nombres como *cumbia, tamborillo* o *pasito*. El baile es cantado, de parejas sueltas, separadas primero, que va intensificándose en movimientos (que califica de “vaivén de caderas poco decente”) y acelerando el ritmo. Las mujeres permanecen bailando a lo largo de toda la pieza mientras que los hombres lo hacen por turnos⁶⁶.

⁶³ G. DE GRANDA, “Chigualo en el litoral pacífico del departamento de Nariño (Colombia)” y “Dos notas sobre romances tradicionales en el Chocó (Colombia)”, en *Estudios...*, y SUSANA FRIEDMANN, “¿Hibridación o resistencia?: el velorio de santo en la música del Pacífico colombiano”, *Ensayos*, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2 (1995), págs. 75-96.

⁶⁴ FRIEDEMANN y AROCHA, pág. 22, y FRIEDEMANN, *Criele*, pág. 170.

⁶⁵ MANUEL F. ZÁRATE, *Tambor y socavón*, Panamá: Dirección Nacional de Cultura/Ministerio de Educación, 1962, págs. 107-110, y EDUARDO LLERENAS, “Notas”, CD *África en América*, México: Corason, 1992, pág. 19.

⁶⁶ VICENTE RESTREPO, “Un viaje al Darién”, *Repertorio Colombiano* (nov. 1887), págs. 359-360.

El *bullerengue* es el paradigma de los bailes cantados de la costa atlántica colombiana y el Darién panameño. Además de la estructura mencionada, en algunos casos el canto se hace acompañándose de idiófonos sacudidos como el *guateche*, construido de media calabaza con vidrios (como se usa en la *tambora* de Arboletes, Antioquia), o simplemente acompañándose de tablitas de madera o de las palmas de las manos. El resto del conjunto lo conforman el *llamador*, el *tambor alegre* y según la región la *tambora*, tocados por hombres. Esto plantearía una vinculación adicional con la tradición africana de canto responsorial acompañado de idiófonos de que se tratará más adelante.

SUPERVIVENCIAS

I. ASPECTOS MUSICALES

La supervivencia en Colombia de vestigios relacionados estructuralmente con los de las sociedades Poro y Sande está basada en el examen de ciertos elementos musicales (canto, baile e instrumentos musicales) de los géneros asociados a dichos nombres (*porro*, *chandé*, *bunde*). Por un lado, contamos con la continuidad entre África y Colombia en el uso de varios instrumentos idiófonos (tronco xilofónico o sus sustitutos, sonajeros) en los conjuntos musicales relacionados con ellos. Por otro, existe también la continuidad en la especialización musical de los dos sexos: por un lado, la función musical de las mujeres (canto, palmas, sonajeros) y, por el otro, la de los hombres en la interpretación de otros instrumentos, principalmente los tambores.

Idiófonos de uso ritual

Existe una inmensa bibliografía tanto en el terreno de la antropología social como el de la etnomusicología, en la que se propone y se discute la relación que existe entre el sonido y los procesos rituales de comunicación con el mundo sobrenatural y se habla, en especial, sobre la importancia que en esto tienen los instrumentos percutidos (xilófonos, tambores, etc.)⁶⁷. La función ordenadora de los

⁶⁷ Sólo anotaré aquí los trabajos mas sobresalientes en este terreno. Ver RODNEY NEEDHAM, 'Percussion and Transition', *Man* II, 4 (1967), págs. 606-614; ANTHONY JACKSON, 'Sound and Ritual', *Man*, III, 2 (1968), págs. 293-99, y JOHN BLACKING, 'Correspondence: Percussion and Transition', *ibíd.*, págs. 313-14. Una visión diferente que enfatiza la función ritual de las flautas y trompetas ha sido desarrollada por otros autores. Ver CURT SACHS, *The Wellsprings of Music*, New York: Da Capo Press, 1962, págs. 92-96. También en relación con el uso de instrumentos musicales en estados de conciencia alterada o trances, ver GILBERT ROUGET, *La musique et la transe*, Paris: Gallimard, 1980.

idiófonos (campanas y cencerros) ha sido puesta de relieve en los estudios acerca de los conjuntos musicales en África occidental⁶⁸. Esta función puede ser asumida por tambores de sonido alto⁶⁹, pero también, en otras regiones, por los troncos xilofónicos, de los que trataremos a continuación. De igual forma se tratará de la asociación de los sonajeros con el canto de las mujeres.

Instrumentos xilofónicos

Los troncos xilofónicos han sido tradicionalmente de uso común en la región de África occidental a la que nos referimos, y en general son instrumentos fabricados con troncos de madera (cilíndricos, ovalados, poliédricos, etc.) de varios tamaños a los que se les hacen una o varias incisiones longitudinales y por dentro (generalmente por medio del fuego) se modifica el espesor de sus paredes para que, al ser golpeados, produzcan diferentes sonidos⁷⁰. Existen en Asia, América y África (occidental y central), y en este último continente tienen gran importancia ritual y son considerados instrumentos parlantes, asociados con los lenguajes tónicos cuyas inflexiones reproducen⁷¹.

Sin duda, entre los grupos que tienen Poro (y en algunos casos en Sande), éste es el instrumento musical preponderante y el que tiene el mayor grado de sacralización en sus conjuntos. Entre los ya mencionados Kissi, las diferentes va-

⁶⁸ JAMES KOETTING, 'Analysis and Notation of West African Ensemble Drumming', *Selected Reports*, 1, 3 (1970), págs. 121-22, y DAVID LOCKE, 'Principles of Offbeat Timing and Cross Rhythm in Southern Eve Dance Drumming', *Ethnomusicology*, 26, 2 (1982), pág. 217.

⁶⁹ V. KOFI AGAWU, 'Gu Dunu and Nyekpadudo, and the Study of West African Rhythm', *Ethnomusicology*, 30, 1 (1986), pág. 67.

⁷⁰ En varios idiomas se los conoce como *slit-drum*, *slit-gong*, *tambour à fente*, *tambour à levres*, *tambour de bois*, *Schlitztrommel*, *tamburo in legno* o *tamburo a fessura*, y en español como tambores con hendidura, hendididos o troncos xilofónicos. Ver ANÓNIMO, 'Slit-drum', *New Grove Dictionary of Musical Instruments*, London, Macmillan, 1984, 3, págs. 405-406; J. K. NKETIA, *The music of Africa*, London: Victor Gollancz, Ltd., 1979, págs. 73-74, y ANDRÉ SCHAEFFNER, *Origine des instruments de musique*, Paris: Mouton & Co/Maison des Sciences de l'Homme, 1968 (cito de la traducción italiana, *Origine degli strumenti musicali*, Palermo: Sellerio, 1978, págs. 85-95).

⁷¹ El estudio clásico sobre estos instrumentos es el de J. F. CARRINGTON, *Talking drums of Africa*, New York: Negro University Press, 1975. Ver también SCHAEFFNER, *Origine*, págs. 85-96; CHRISTRAUD M. GEARY, 'Tambours à fente des Grassfields du Cameroun: beauté et puissance des formes et des sons', en MARIE-THERÈSE BRINCARD (ed.), *Afrique: formes sonores. Musée national des Arts Africains et Océaniens 7 février-2 avril 1990*, Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1990, págs. 55-62, y DANIEL BARIAUX y DIDIER DEMOLIN, 'Naissance de la voix d'un tambour à fente chez les Mangbetu. Du geste de l'artisan a celui du musicien et du danseur', *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, 8 (1995), págs. 105-114. Los troncos xilofónicos se prefieren para estas funciones, las cuales también se pueden asignar a tambores convencionales de una o dos membranas.

riedades de este instrumento (madera, bambú, con una o varias incisiones) se usan como instrumentos guías en el aprendizaje y la interpretación de los bailes que se enseñan a los iniciados durante su periodo de confinamiento⁷².

Algo similar ocurre entre los Limba de la región de Bafodea, en la zona centro-norte de Sierra Leone, donde el conjunto musical que acompaña las actividades de Poro está compuesto por tres instrumentos. Los dos principales son idiófonos: el primero, un tronco xilofónico con tres hendiduras (*nkali*) que deja dos segmentos de madera resultantes y es interpretado con dos baquetas; y el segundo, una barra de metal en forma de U (*kongole*). A éstos se añade un tambor cilíndrico de dos membranas (*huban*), del tipo de la *gran cassa* de la música de banda y orquesta. Los instrumentos de este conjunto siguen patrones rítmicos fijos, que también se presentan en otro conjunto conocido como *kunkuma*, el cual toma su nombre de un lamelófono de tres lengüetas de metal, que en este caso reemplaza al *huban* de Poro. Las canciones usadas en los dos estilos son similares, cosa que también ocurre con sus bailes, ambos hechos en círculo, lentos y con movimiento contrario al de las manecillas del reloj⁷³. También entre los Vai del noroeste de Liberia, el conjunto musical para las actividades de Poro incluye como instrumentos musicales uno o dos troncos xilofónicos⁷⁴ (foto 1).

Para los bailes de la versión Wusa de Poro se usan dos troncos xilofónicos de dos tamaños: uno de tamaño mediano, *kelen*, y otro más grande, *gihn*, que es interpretado por el *kembe* o director del baile y especialista ritual, y con el que da, mediante patrones rítmicos, las instrucciones para el baile, que constituyen un lenguaje codificado. El conjunto lo completa un tambor cilíndrico del tipo occidental al cual nos referiremos más adelante⁷⁵.

Los grupos pertenecientes al conjunto étnico Senúfo y que habitan en la región fronteriza de Mali, Guinea, Burkina Faso y Côte d'Ivoire, tienen sociedades Poro y Sande y sus equivalentes. Entre los Minianka (Bamana) las encargadas de la iniciación son las sociedades Komo (masculina) y Niewoh (femenina). Los rituales de estas sociedades no son tan estrictos como los de las de Liberia y Sierra Leone, pero en ambos casos se hace énfasis en el periodo de reclusión y su función endoculturativa, así como en el uso de ciertos instrumentos musicales, cantos y bailes⁷⁶. Los Fodonon son otro de los grupos integrantes de esta macroetnia que también posee sociedades de iniciación: Pono (masculina) y Cepono (femenina).

⁷² SCHAEFFNER, *Ethnologie*, págs. 159-160.

⁷³ SIMON OTTENBERG, *Seeing with music: The Lives of Three Blind African Musicians*, Seattle and London: University of Washington Press, 1996, págs. 123-129. Ver foto 5.

⁷⁴ MONTS, *Islam*, pág. 328.

⁷⁵ MONTS, 'Notes Liberia', pág. 13.

⁷⁶ YAYA DIALLO y MITCHELL HALL, *The Healing Drum. African Wisdom Teachings*, Rochester (VT): Destiny Books, 1989, págs. 64-76.

Además, este grupo vive en una relación muy estrecha con los Tyembara, entre quienes la sociedad de iniciación masculina sí recibe el nombre de Poro⁷⁷.

Estos grupos cuentan con un gran número de instrumentos musicales que incluyen xilófonos, arpas, tambores, aerófonos e idiófonos. Sin embargo los instrumentos usados en los rituales de las sociedades mencionadas tienden a ser, en su mayoría, idiófonos (con algunos pocos membranófonos) como, por ejemplo, un tubo metálico sonajero que se golpea con trozos de madera y que acompaña los cantos masculinos de insulto a las mujeres que forman parte del ritual de la sociedad. En forma simétrica esto también sucede en la sociedad femenina, pero en ese caso los cantos femeninos están acompañados por sonajeros de calabazos con red externa y tambores que se usan exclusivamente para estos fines⁷⁸.

Como se dijo, en esa región hay grupos que no tienen Poro y Sande como tales, pero entre los que también se manifiestan sus características rituales y musicales. Éste es el caso de los ya mencionados Kissi de la zona selvática del sudeste de Guinea (en la frontera con Liberia y Côte d'Ivoire). Sus sociedades de iniciación masculina y femenina presentan las mismas características del Poro y Sande, y es interesante notar que en las primeras décadas del siglo xx, y después de haberlos abandonado durante casi medio siglo, los Kissi tomaron de nuevo dichos rituales de sus vecinos, los Toma de Liberia, quienes sí los habían conservado⁷⁹.

Entre los We (Gueré), la música de los bailes de la sociedad secreta masculina Kwi también incluye un tronco xilofónico (*gulé*). Éste es percutido con dos baquetas y se usa como instrumento hablante (el We es un lenguaje tónico) y también para mantener los patrones rítmicos de los bailes de dicha sociedad, que es complementaria de las sociedades de máscaras⁸⁰. Entre sus vecinos, los Dan (que habitan al norte y en parte de Liberia), un pequeño tronco xilofónico de varias incisiones, hecho de bambú y percutido con una baqueta, se usa para acompañar, junto con un sonajero de calabaza, los cantos de la máscara *guian*, que representa los espíritus. Los Dan también tienen sociedades masculinas y femeninas en las que los cantos y la música que acompañan la circuncisión son interpretados con otros instrumentos, entre ellos las sonajas esféricas⁸¹.

⁷⁷ MICHEL DE LANNOY, 'Notes', CD *Côte d'Ivoire, Sénoufo. Musique des funérailles Fodonon*, Paris: CNRS/Musée de l'Homme, 1994, pág. 3.

⁷⁸ DE LANNOY, págs. 9-10, 17-18.

⁷⁹ En el caso de los Kissi, se cuenta afortunadamente con excelentes recuentos etnográficos y a la vez con estudios etnomusicológicos sobre sus instrumentos y rituales, ambos documentados entre 1930 y 1950. Ver DENISE PAULME, *Les gens du riz: Kissi de Haute Guinée*, Paris: Plon, 1972 (1a. ed., 1954), y ANDRÉ SCHAEFFNER, 'Les Kissi: Une société noire et ses instruments de musique' (1951) y 'Ethnologie musicale et rituels africains' (1962), *Le sistre et le hochet: Musique, théâtre et danse dans les sociétés africaines*, Paris: Herman, 1991, págs. 13-136 y 155-189.

⁸⁰ HUGO ZEMP, 'Notes', CD *Côte d'Ivoire, Musiques des Wé (Gueré)*, Paris: CNRS / Le Chant Du Monde, CNR 2741105, 1998, pág. 12.

⁸¹ HUGO ZEMP, 'Notes', LP OCR 52, *Musiques Dan*, Paris: Ocora/Radio France, c.1969.

Uno de los aspectos más interesantes que aportan en nuestro caso los estudios de Schaeffner es la clarificación sobre lo que significa el “secreto” relacionado con los bailes y los instrumentos musicales. En efecto, el secreto se refiere a la preparación de los bailes y a los instrumentos usados en el momento de la salida del grupo de iniciados de su sitio de reclusión durante seis meses. Los ensayos de los bailes y las canciones son secretos, pero pueden ser oídos día tras día sin que eso represente ninguna transgresión; sin embargo, la salida de la reclusión, que es la representación final, es un evento público. Por otra parte, al final del periodo de reclusión de los muchachos, el instrumento principal (tronco xilofónico con incisiones llamado *keñde*) se saca del lugar sagrado y se usa para que las niñas bailen, lo que significa la sacralización y desacralización voluntaria de dicho instrumento. Además, por fuera del periodo de confinamiento, el tronco xilofónico se encuentra albergado en una casa cualquiera y no se considerada sagrado⁸².

A pesar de la mencionada separación ritual de los sexos en las actividades de dichas sociedades, hay posibilidad de interdependencia ritual, debido a la especialización entre los sexos. Entre los Kpelle de Liberia, en el momento de la iniciación de Poro las mujeres cantan en el pueblo mientras que los iniciados son escarificados y luego, una vez finalizado el ritual, bailan en círculo con el acompañamiento de sartas de cascabeles vegetales en los tobillos⁸³.

Otros objetos sonoros de madera son comunes entre los grupos de aquella región. Por ejemplo, entre los Dogon de la actual frontera entre Mali y Burkina-Fasso los niños usan un pequeño tronco invertido en forma de canoa que percuten al colocarlo sobre las piernas y con el cual juegan, alejan a los animales que rondan los graneros y acompañan sus bailes, que están encaminados a aprender aquellos relacionados con las máscaras rituales usadas por los adultos⁸⁴.

En el Caribe se presentan bastantes ejemplos de la supervivencia del tronco xilofónico (o sus sustitutos) como instrumento principal o guía de los conjuntos musicales en los que participa⁸⁵. Estos instrumentos (que generalmente son tubos de madera o de bambú) acompañan a conjuntos de tambores de varios tipos y además están asociados al canto y al baile. Los ejemplos que se citan a continuación tienen la intención de contextualizar los casos colombiano y africano.

⁸² SCHAEFFNER, ‘Ethnologie...’, págs. 159-160.

⁸³ BELLMAN, pág. 81.

⁸⁴ SCHAEFFNER, *Origine*, pág. 88.

⁸⁵ Para la discusión que sigue, dejo de lado instrumentos emparentados con éste pero que poseen otro sistema sonoro como es el caso del *carángano* de la música colombiana y venezolana, que es también un tubo de bambú pero que posee una cuerda de percusión. Ver ISABEL ARETZ, *Los instrumentos musicales en Venezuela*, Cumaná: Universidad de Oriente, 1967, págs. 112-117, y WILLIAM GRADANTE, ‘Andean Colombia’ en JOHN M. SCHECHTER (ed.), *Music in Latin American Culture. Regional Traditions*, [New York]: Schirmer Books, 1996, págs. 357-359.

En Cuba, por ejemplo, en el conjunto de *tumba francesa* está presente un instrumento de este tipo, al cual se le llama *catá* y que aparece junto a los sonajeros usados por las mujeres cantantes (*chá-chá*)⁸⁶. También en los conjuntos de *rumba* de Matanzas (Cuba) se le da el mismo nombre a un tubo de caña que se percute con baquetas⁸⁷. En general, en Cuba, en la primera parte del siglo xx se contaba con conjuntos de cajones (caja, segundo, tercero) que a veces sustituían los tambores, aun aquellos de gran significado ritual como los *batá* de los cultos Yoruba⁸⁸.

Instrumentos idénticos son usados en la música de Martinica y Jamaica. En la isla francesa, es llamado *tibwa* o *ti-bois* y es uno de los instrumentos de la música tradicional que se ha recuperado recientemente y se usa como parte de las modificaciones recientes (en búsqueda de un elemento étnico) en estilos como el *biguine*⁸⁹. En Jamaica se le llama *kwat* y se usa en la música de los grupos negros cimarrones (*maroon*)⁹⁰.

Sin embargo, tanto en África como en América es frecuente que el tronco xilofónico a que nos referimos sea sustituido por instrumentos con sonido y timbre similares. Éste es el caso de un banco de madera rectangular que se percute con dos baquetas, al cual en Surinam se le denomina *kwakwabangi* y en Guyana *tibwa*, al que, por ejemplo, entre los Boni de Surinam lo tocan varias personas, especialmente en contextos rituales⁹¹. Otros de los sustitutos posibles parecen ser los *cajones* (ca-

⁸⁶ OLAVO ALÉN, *La música de las sociedades de tumba francesa en Cuba*, La Habana: Casa de las Américas, 1986, págs. 50-51.

⁸⁷ ROBERT WITMER, 'Music and Dance of the Caribbean', *The JVC Smithsonian/Folkways Video Anthology of Music and Dance of the Americas*, Tokyo/Washington: Victor Company of Japan, 1995, págs. 14-15, y RAÚL MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, "La rumba en la provincia de Matanzas", *Panorama de la música popular cubana*, Cali: Universidad del Valle-Editorial Letras Cubanas, 1996, págs. 142, 145.

⁸⁸ FERNANDO ORTIZ, *Los instrumentos de la música afrocubana: el catá, el cajón* (1952), La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1995, págs. 25-26.

⁸⁹ WITMER, pág. 32. *Ti-bois*, equivalente de *patit-bois*, en francés.

⁹⁰ KENETH BILBY, 'Notes', CD SF 40412 *Drums of Defiance: Maroon Music from the Earliest Free Black Communities of Jamaica*, Washington: Smithsonian/Folkways, 1992. Se llama también *cuas* a las varillas de madera de percusión usadas en la *bomba* de Puerto Rico y que se tocan junto con tambores en forma de barril y a veces maracas. Ver LUIGI ELONGUI, "Puerto Rico: bailes de bomba", *Africultures*, 8, (mai 1998), pág. 27, y LLERENAS, CD 2, 8.

⁹¹ En estos conjuntos se usan también varios tipos de tambores y su música está asociada al canto y al baile. Ver PETER MANUEL, *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae*, Philadelphia: Temple University Press, 1999, pág. 222. El instrumento también se usa en Guyana. Ver *Tradition Créole. Guyane. Dahlia Chants Traditionnelles*, CD 82892, Guyane?, 1994?; CLAARTJE GIEBEN, 'Muziek in Suriname', *Samba, salsa en Kaseko*, Amsterdam: Trouw/Kwartet, 1985, pág. 70, y MONIQUE BLERARD-NDAGANO, *Musique et danses créoles au tambour de la Guyane Française*, Cayenne: Ibis Rouge Editions, 1996, págs. 57-67. Los Boni lo llaman solamente *kwakwa*. Ver PIERRE BOIS, 'Besessensheit und Begräbniszeremonien der Boni, Französisch-Guyana', *Dhin Dha Tum Dak. Festival traditioneller Musik 90*, Berlin: Internationales Institut für vergleichende Musikstudien, 1990, pág. 24.

jas de madera de percusión manual), los cuales son de los instrumentos más importantes de la actual música afroperuana y que en la última década se han adoptado también en el *flamenco*. Evidencia oral indica que en el Perú se usaban dos cajones (*llamador* y *repicador*) y que antiguamente también existían entre los esclavos y sus descendientes otros instrumentos del mismo tipo, como la denominada *cajita*⁹². Hasta las décadas centrales del siglo pasado, cajones del mismo estilo se usaban también en los conjuntos de los diferentes tipos de *rumba* de Matanzas; uno de ellos suele reemplazar o reforzar al *quinto*, o tambor más pequeño⁹³. En la *rumba* de Matanzas también es frecuente el sonido llamado "de los palitos" o baquetas que golpean el cuerpo de los tambores, y en el pasado se hablaba también de cajones y aun de bancos golpeados con baquetas. El *güiro*, las *claves* y el *acheré* (sonajero de calabaza) complementan este variado conjunto instrumental⁹⁴.

Por otra parte, el concepto ordenador del ritmo asociado al tronco xilofónico ha sobrevivido en la música Rará de las celebraciones de Semana Santa en Haití, donde se llama *catá* al patrón rítmico que se interpreta en el cuerpo de las trompas de metal (*vacciné*), el cual es reforzado por el sonido de las barras de percusión de hierro (*fé*)⁹⁵.

Tambor cilíndrico

En el caso americano, en el proceso de sustitución del tronco xilofónico como ordenador rítmico de las estructuras musicales, el elemento más importante parece haber sido el tambor cilíndrico, llamado, en varias zonas, *hombo* o *tambora*.

El instrumento que se desarrolló como el tambor militar a finales del siglo xv (*tabor*, *side drum*, *caja*) tenía una caja de mayor longitud que el diámetro y una cuerda redoblante en una de sus membranas, generalmente la inferior. A través del

⁹² Se trata de una caja con una tapa con bisagras que tiene una manija y que permite percutir esa tapa; además, con una baqueta se percute uno de sus lados. CÉSAR BOLAÑOS, FERNANDO GARCÍA *et al.*, *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*, Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1979, págs. 38-40. Ver también SUSANA BACA, FRANCISCO BASILI y RICARDO PEREIRA, 'Black Contribution to the Formation of Peruvian Popular Music', CD *Del fuego y del agua*, Beverly Hills: Tonga Productions, 1997, págs. 58, 63.

⁹³ Ver nota 73 y WITMER, pág. 14. En otras variantes del mismo conjunto se usan instrumentos de timbre similar, como las cucharas de madera que se hacen sonar sobre un trozo del mismo material.

⁹⁴ MANUEL, pág. 25. ISABELLE LEYMARIE, *Cuban Fire. Musiques Populaires d'expression cubaine*, Editions Outre Mesure, 1997, pág. 33, y LARRY CROOK, 'Musical analysis of the Cuban Rumba', *Latin American Music Review*, III, 1 (1982), pág. 93.

⁹⁵ VERNA GILLIS y GAGE AVERILL, Textos CD *Caribbean Revels: Haitian Rara and Dominican Gaga*, Washington: Smithsonian/Folkways, 1991, pág. 2.

tiempo, su longitud fue recortándose y sólo durante el siglo XIX se llegó a las dimensiones del redoblante actual, con un diámetro considerablemente mayor que su altura. Alrededor de 1830 apareció una variante de este instrumento, el *tenor drum*, más corto y sin cuerdas redoblantes⁹⁶.

En el conjunto militar europeo, el tambor tenía mayor importancia que los instrumentos melódicos. En la infantería, por ejemplo, éste era el encargado de las señales militares (alarma, avance, escaramuza, retirada, etc.) y su función preponderante es destacada en manuales militares italianos e ingleses de los siglos XVI y XVII. En uno de ellos, de 1622, se dice que “el pífano es un instrumento de placer y no de necesidad, es sólo a la voz del tambor que el soldado debe obedecer”. Este instrumento era también fundamental en la marina, y uno de los instrumentos históricos más importantes conservado hoy es justamente el usado en los viajes interoceánicos de sir Francis Drake⁹⁷. La tradición militar hispánica de los siglos XVI al XIX mantuvo las mismas pautas que las de otros conjuntos europeos, y en España y América el “tambor mayor” era parte de la plana mayor de una compañía, mientras que el pífano no⁹⁸. En toda América la terminología militar ha sobrevivido en la organización de muchos de los conjuntos musicales de campesinos, indígenas y negros. En las comparsas o cuando se usa más de un tambor es frecuente que al *bombo* o *tambora* se le llame también “tambor mayor” y, aun cuando éstos no se usan, al instrumento principal se le llama también “instrumento mayor”⁹⁹.

Los tambores cilíndricos de factura similar a la caja o tambor militar europeo de los siglos XV al XIX tienen una tradición propia y gran arraigo en África occidental. Se trata de instrumentos característicos del mundo islámico, y éstos fueron (a través de Turquía y Europa oriental) los prototipos de los que se desarrolló el tambor cilíndrico militar europeo¹⁰⁰. Su dispersión en el norte de África (Argelia, Marruecos, Libia) esta asociada a un conjunto ceremonial de instrumentos que, además de otro *tambor redoblante* de pequeñas dimensiones, incluye *trompetas largas* y *chirimías*. Este conjunto es usado, por ejemplo, como emblema heráldico y de poder entre los Hausa y Fula, quienes lo han llevado con sus migraciones a zonas

⁹⁶ ANTHONY BAINES, *European and American Musical Instruments*, London: Chancellor Press, 1966, pág. 157.

⁹⁷ JAMES BLADES, *Percussion Instruments and their History*, London: Faber and Faber, 1975, págs. 216-217, pl. 104.

⁹⁸ SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1611), Barcelona: Alta Fulla, 1993, ed. facsimilar, págs. 162, 870; REAL ACADEMIA DE LA LENGUA, *Diccionario de autoridades*, VI (1739), Madrid: Gredos, ed. facsimilar, 1990, pág. 220.

⁹⁹ En Colombia, esto es frecuente en las costas atlántica y pacífica, los llanos orientales y las comunidades campesinas e indígenas de Cauca, Nariño, Caldas, Antioquia, etc.

¹⁰⁰ FRANK HARRISON y JOAN RIMMER, *European Musical Instruments*, London: Studio Vista, 1964, pág. 18.

tan lejanas como Chad, Nigeria o las montañas del norte de Camerún. También son esenciales en la música de los descendientes de esclavos que pertenecen a las fraternidades Gnawa de Marruecos o de Túnez¹⁰¹. Sin embargo, instrumentos similares a éstos son comunes en la música de casi todas las etnias de la región de la sabana y la selva, desde los límites del desierto del Sahara hasta la zona interior de África central¹⁰².

Como se dijo, su difusión es amplia en África occidental y se le conoce con el nombre de *dunun* (*dundun, junjun*) entre las poblaciones Mandinka, Bamana (Bambara), Soninke, Xasonke (Khasonka) de Mali, Senegal, Gambia, Guinée y Côte d'Ivoire. Se construye en varios tamaños (principalmente tres), que se tocan en conjunto y una de cuyas principales características es ser percutidos con una baqueta recta o curva. Instrumentos similares se hallan también entre poblaciones diferentes a los Mande, desde los Serer de Gambia hasta varios grupos del norte de Ghana¹⁰³.

Uno de los mejores ejemplos del uso de estos tambores cilíndricos se presenta entre los Xasonka (Khasonka, Xasonque) del occidente de Mali. Es un instrumento tocado por los especialistas (*jeli*) y en general se tocan dos *dunun* del mismo tamaño y uno de ellos (el secundario) tiene una afinación más alta. Éstos se tocan con baquetas curvas y quien los toca sostiene en la otra mano un cencerro metálico que golpea con un anillo metálico usado en el dedo pulgar. El primer *dundun* toca los ritmos principales mientras que el segundo (más alto) toca patrones fijos. Aunque no se considera de gran importancia, con los dos anteriores usa otro tambor cilíndrico de una membrana (*tantan*), que se toca en posición vertical y que reposa sobre cuatro patas. Un músico toca la membrana con las manos y otro golpea con una o dos baquetas el cuerpo del instrumento¹⁰⁴. En Guinea se usan tres tamaños (*kenkeni, sangba, dundumba*) y éstos tienen el cencerro fijo al cuerpo del tambor, el cual se toca con una baqueta mientras que el parche se toca con una baqueta recta. A veces el mayor de ellos se puede tocar con dos baquetas en posición vertical o en ocasiones dos de ellos se unen horizontalmente para ser tocados por una persona. En la región del sur de Mali se le llama *dununin* o *konkoni* y se toca

¹⁰¹ MAISON DES CULTURES DU MONDE, 'Die Bruderschaft der Gnawa. Marokko', en *Dhin Dha Tum Tak*, págs. 17-20, y AHMED RAHAL, *La communauté noire de Tunis. Thérapie initiatique et rite de possession*, Paris: L'Harmattan, 2000, págs. 34-38.

¹⁰² JAMES BLADES, 'Drum', *New Grove Dictionary of Musical Instruments*, London: Macmillan, 1984, I, págs. 610-611; A. SCHAEFFNER, 'Notes sur la musique des populations du Cameroun septentrional', *Le sistre...*, pág. 142, y MONIQUE BRANDILY, *Introduction aux musiques africaines*, Paris: Cité de la Musique/Actes Sud, 1997, pág. 62. En esta región, cuando se tocan en pares generalmente se les asigna un rol masculino/femenino.

¹⁰³ CHARRY, págs. 229-232.

¹⁰⁴ PATRICK LE DU, 'Notes', CD *Khasonka Dunun. Musique traditionnelle du Mali*, Paris: Playa Sound, 1997, págs. 7-8.

para acompañar el *jembé* sin el cencerro metálico mencionado. El tambor de tensión variable (*tama*) complementa este conjunto¹⁰⁵. Entre los Bambara (Bamana) también se percute con baquetas la caja del tambor cilíndrico¹⁰⁶. Con base en el análisis del material musical y etnográfico, se puede afirmar que esta combinación de timbres es muy común en África occidental y fue uno de los elementos fundamentales en el proceso de sustitución sonora a que nos hemos referido.

Estos instrumentos también son importantes entre los grupos que habitan el norte de Ghana, principalmente los Gonja, Grunshi, Mamprusi y Dagomba. Entre estos últimos se llama *gongon* y tiene en sus membranas una cuerda redoblante y se toca con una baqueta curva y también con la mano, mediante la cual se puede cambiar el sonido de la membrana. El conjunto está conformado además por tambores de tensión variable, llamados *dundun*¹⁰⁷. La dispersión de estos instrumentos alcanza las culturas costeras de Ghana, como es el caso de los Ga, quienes tienen un importante repertorio de canciones rituales cuyo contexto incluye el baile. Éstas son cantadas exclusivamente por mujeres, con el acompañamiento de un grupo musical de hombres que incluye membranófonos como el tambor cilíndrico y otros en forma de barril además de idiófonos. Por su parte los Wé (Gueré) de la Côte d'Ivoire, tienen tambores cilíndricos (*gwe-a-zadé*) con dos membranas entrelazadas, que se usan en combinación con dos tambores de una sola membrana en los bailes de entretenimiento¹⁰⁸.

El tambor cilíndrico de uso militar español también fue importante en la aculturación de grupos indígenas y negros de la costa atlántica. Entre los Chimila de las planicies del Magdalena, quienes se mantuvieron relativamente aislados hasta mediados del siglo XVIII, este instrumento musical parece haberse incorporado a la parafernalia ritual usada en sus fiestas; así lo sugiere el caso de un tambor cilíndrico de origen europeo encontrado en una casa ceremonial junto con un tronco xilofónico, uno de sus instrumentos musicales autóctonos de uso ritual¹⁰⁹. Ambos instrumentos son registrados en las descripciones etnográficas de los grupos de dicha zona durante la segunda parte del siglo XIX¹¹⁰. Algo similar ocurrió en otras

¹⁰⁵ CHARRY, pág. 231.

¹⁰⁶ SCHAEFFNER, *Origine*, pág. 190.

¹⁰⁷ JOHN MILLER CHERNOFF, *African Rhythm and African Sensibility. Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980, pág. 44. Los tambores de tensión variable *dundun* son equivalentes a los *tama* de Senegambia.

¹⁰⁸ ZEMP, *We*, págs. 8, 24

¹⁰⁹ JOSÉ MARÍA DE MIER, *Poblamientos en la Provincia de Santa Marta. Siglo XVIII*, Bogotá: Colegio Máximo de las Academias de Colombia, 1987, II, págs. 323-324. Se indica que el tronco xilofónico medía alrededor de 180 cm (dos varas), y el tambor cilíndrico, aproximadamente 75 cm (tres cuartas). Agradezco a Hugues Sánchez el haberme señalado esta fuente.

¹¹⁰ HENRI CANDELIÉ, *Rio-Hacha et les indiens Goajires*, Paris: F. Didot, 1893, págs. 260-261.

regiones de América; un ejemplo revelador nos lo proporciona el uso a finales del siglo XIX, del *bass drum* de la banda europea en los bailes de grupos indígenas como los Oglala Sioux de South Dakota, Estados Unidos¹¹¹.

La vinculación de estos instrumentos (*tamboras*) con el baile social parece haber sido temprana en nuestro medio, a juzgar por una mención de 1811 en Antioquia, en donde se lo usó junto con el violín para la música del baile (*fandango*) que se ofreció a los delegados que concurrieron al Congreso General en Santafé¹¹².

En el contexto afrocolombiano, el papel del mencionado tambor era protagónico en el ya mencionado *andé* de Córdoba, ya que se indica que para el baile “se tenía por guía el golpe de la tambora”¹¹³. La continuidad de esta tradición se observa en la música de bandas de Córdoba y Sucre, en su género más importante, el *porro*. Allí, el bombo (tambor cilíndrico) de la música campesina es reemplazado por la *gran cassa* o *bass drum* de la tradición europea de orquesta y de banda desde comienzos del siglo XIX¹¹⁴. Su construcción (con aros metálicos y tornillos de tensión) no permite los golpes que se tocan sobre el cuerpo de los instrumentos de madera. Por esta razón, en aquéllos se monta una placa de madera en la que se pueden tocar los patrones rítmicos usados en éstos¹¹⁵. En el repertorio se diferencian el uso del bombo en el *porro* “palitiao” con la placa mencionada y un uso preponderante del parche del instrumento en el llamado “tapao”. En ambos, el bombo tiene un papel protagónico que usa patrones rítmicos variados y un cierto grado de libertad que son similares a los de la tambora en la *cumbia*¹¹⁶. En efecto, el papel protagónico de este instrumento se ve reforzado por el nombre del conjunto en los lugares en donde una variante del *chandé* o *bullerengue* se llama “tambora”¹¹⁷.

En el conjunto denominado chirimía en el Chocó, la *tambora* es también el instrumento más importante desde el punto de vista rítmico. En el caso del llamado *porro*, tiene patrones muy claros en sus dos sonidos, el de parche y el del aro con baqueta (similar al del llamador en la música de la costa atlántica). El *porro*, en el

¹¹¹ THOMAS VENNUM JR., *The Ojibwa Dance Drum. Its History and Construction*, Washington: Smithsonian Institution, 1982, pág. 57.

¹¹² ROBERTO M. TISNÉS, *Don Juan del Corral, libertador de los esclavos*, Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1980, pág. 71.

¹¹³ Ver atrás, nota 36.

¹¹⁴ Este tambor de dos membranas y cuerpo cilíndrico tiene un diámetro dos veces mayor que su profundidad. Ver BLADES, *Percussion...*, pág. 367.

¹¹⁵ En algunas ocasiones, la placa de madera no está fija sobre el bombo y el músico la usa suelta en su otra mano en las secciones “palitiadas” del *porro*. E. BERMÚDEZ, “Notas”, XVII Encuentro Nacional de Bandas, Sincelejo, Agosto 2002.

¹¹⁶ Otros patrones son descritos en D'AMICO, págs. 73-75.

¹¹⁷ GUILLERMO CARBÓ, “Al ritmo de... tambora-tambora”, *Huellas*, 39 (dic. 1993), págs. 27-58.

Chocó, designa dos tipos de música con esquemas rítmicos diferentes: por una parte, canciones (coplas sin canto responsorial) y, por otra, melodías instrumentales de baile, muy similares a la música popular comercializada con el nombre de *porro* durante los años cincuenta¹¹⁸.

En el conjunto de marimba colombiano y ecuatoriano de la costa se reconoce que el *bombo* es también el “instrumento mayor” y el organizador rítmico de la textura musical. Además, en general se usan dos bombos con diferentes características y funciones musicales. Por un lado, el *golpeador*, que mantiene un patrón más o menos fijo, y, por el otro, el *arrullador*, que con mayor grado de libertad varía el patrón del anterior¹¹⁹.

En el sur de Colombia existe cierta homogeneidad en la continuidad del uso de este instrumento (llamado *tambor*, *tambora* o *bombo*) entre los grupos indígenas, campesinos y negros. En todos los casos, se usa su parche para la producción de sonidos bajos y su aro percutido con baquetas para la producción de sonidos altos. En las chirimías de Popayán, conjuntos esenciales en los contextos festivos, la *tambora* es considerada el instrumento principal y su “claridad” al igual que la presencia de uno o varios instrumentos era, hasta mediados del siglo xx, un símbolo de mejor calidad y categoría¹²⁰. Algo similar ocurre en los citados conjuntos de marimba de los grupos negros de las costas del Valle del Cauca, Cauca y Nariño, en donde el *bombo* es considerado instrumento guía y fundamental en el tejido rítmico de los diferentes estilos y géneros¹²¹.

El uso de *bombos* en los conjuntos (llamados “bandas”) de los indígenas y campesinos de esta región colombiana presenta algunas variaciones, aunque en términos generales coincide con lo que se ha expuesto atrás. Dicha tradición parece haberse extendido a la región de Nariño (danza de San Diego o Corpus en Muellamués), aunque en la actualidad se presentan cambios en los grupos musicales en que ellas se usan¹²². En algunos casos, placas metálicas (Guambiano) o

¹¹⁸ ANDRÉS PARDO TOVAR y JESÚS PINZÓN URREA, *Ritmica y melódica del folclor chocoano*, Bogotá: Cedefim/Universidad Nacional de Colombia, 1961, págs. 10-11, 26-35.

¹¹⁹ LINDBERG VALENCIA y PAPA RONCÓN [Guillermo Ayovi], “Construcción de instrumentos con técnicas tradicionales”, *Influencias africanas*, pág. 357, información personal de Ana María Arango y D’AMICO, pág. 159.

¹²⁰ Testimonio de músicos integrantes de aquellos conjuntos en los años 1940-50, en CARLOS MIÑANA BLASCO, *De fastos fiestas. Navidad y chirimías en Popayán*, Bogotá: Ministerio de Cultura, 1997, págs. 90, 111.

¹²¹ Comunicación personal de Ana María Arango; presentación grupo Naidy, Sala de Concursos Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, junio 2002.

¹²² En las danzas de Corpus, que incluían la de los negros, se usaban *bombo*, *caja* y *flauta*; hoy en día, en las danzas supervivientes se usa la música de banda. Ver CLAUDIA AFANADOR HERNÁNDEZ, “Fiesta de San Diego en Muellamués”, *NRCF*, 3, 15 (1995), págs. 30-31.

trozos de caña (Paez) se usan como elementos vibrantes en el cuerpo de algunos tambores cilíndricos con el propósito de proporcionarles un sonido adicional¹²³.

La influencia del uso de este instrumento (*tambora*) está presente hacia el norte a lo largo del río Magdalena en los departamentos del Huila y Tolima, particularmente en los conjuntos usados en la celebración de las fiestas de San Juan y San Pedro. En las décadas centrales del siglo xx los instrumentos usados por los campesinos y en las ciudades de esta región eran adquiridos a los indígenas de los pueblos cercanos, quienes los fabricaban¹²⁴.

El complejo rítmico resultante de la combinación de los patrones de varios instrumentos con base en el del *bombo* o *tambora* es reconocido como el “golpe” de las fiestas de San Juan en aquella región¹²⁵. En el valle de San Juan (Tolima), la *tambora* (hoy de cuerpo metálico) es considerada el instrumento más importante del conjunto de la música de comparsas y bailes, tiene los dos tipos de sonido ya mencionados y se encarga del establecimiento de los diferentes patrones rítmicos que diferencian las danzas¹²⁶.

Otro contexto en el que el tambor cilíndrico desempeña un papel fundamental es el de los grupos musicales que hacen “correrías” o *tunas*, conformados por danzantes, músicos, cantantes, disfraces; con reyes, reinas y banderas o pendones, son un fenómeno universal en América Latina y el Caribe. Estos conjuntos (y las danzas asociadas a ellos, como la de espadas o los *paloteos*) tienen una clara tradición europea y una función particular dentro de ciertos ciclos festivos católicos como las fiestas del verano (Corpus Christi, San Juan, San Pedro) o las del ciclo de Navidad y carnaval¹²⁷.

En el caso colombiano (y en otros de América Latina), la presencia del tambor cilíndrico es una de las constantes en estos grupos (llamados también danzas, comparsas, cuadrillas, etc.), al igual que las temáticas europeas de diablos, matachines, judíos, y aquellas tradicionales en los casos americanos como las de indios, negros, negritos, etc.

¹²³ CARLOS MIÑANA, *Kuvi. Música de flautas entre los Paeces*, Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología, 1994, *Informes Antropológicos*, 8, pág. 115, y JESUS BERMÚDEZ SILVA y GUILLERMO ARADIA, *Aires musicales de los indios guambiano del Cauca (Colombia)*, Bogotá: CEDEFIM/Universidad Nacional, 1970, pág. 23.

¹²⁴ GRADANTE, pág. 351.

¹²⁵ ANDRÉS ROSA, “Esencia, estilo y presencia del rajaleña”, *Thesaurus*, XIX (1964), separata, ICC, págs. 10-11; SUSANA FRIEDMANN, *Las fiestas de junio en el Nuevo Reino*, Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1982, págs. 180-181, y GRADANTE, págs. 372-376.

¹²⁶ HÉCTOR GALEANO ARBELÁEZ, *Danzas autóctonas del valle de San Juan*, Ibagué: Alcaldía del Valle de San Juan/Fondo Mixto de Promoción de la Cultura del Tolima, 1996, págs. 12-15.

¹²⁷ En el contexto hispánico, los trabajos principales son los de JULIO CARO BAROJA, *El carnaval. Análisis histórico-cultural*, 2ª ed., Madrid: Taurus, 1979, *La estación del amor (fiestas populares de mayo a San Juan)*, 2ª ed., Madrid: Taurus, 1983, y *El estío festivo (fiestas populares del verano)*, Madrid: Taurus, 1986. La bibliografía sobre este tema con respecto a otras zonas es bastante amplia.

Dentro de este contexto, el *bombo* o *tambora* se usa en las danzas y comparsas de Corpus en Atánquez (Cesar), de San Juan en El Guamo y Natagaima (Tolima) y de Navidad en varias regiones de la costa atlántica, Antioquia, Caldas, Cauca, Huila, Nariño y los llanos orientales. Su ausencia en danzas similares en Cundinamarca, Santander y Boyacá confirma que la dispersión de dicho instrumento y la función que aquí hemos descrito coinciden con áreas donde fue significativa la población de origen africano¹²⁸. *Tamboras* (con cuerdas redoblantes) de diferentes tamaños se usan en la música de las comparsas llamadas *cucambas* y *diablos* en Atánquez, así como también en las de los *matachines*, *gallinazos*, *indios Catuza* y otras danzas del Guamo y Natagaima¹²⁹.

La importancia de la *tambora* como instrumento base de los conjuntos de estas comparsas se puede observar también en conjuntos que son parte de la tradición colonial hispánica pero que contaron con la participación de población de origen africano. Varias *tamboras* sin cuerdas redoblantes (una más grande, llamada mayor, y las demás, hasta tres, menores) son la base del conjunto instrumental de *La Negrera*, comparsa que se usa aún en Arauquita (Arauca, llanos orientales), durante toda la pascua de Navidad (desde la fiesta de la Concepción hasta la fiesta de la Candelaria)¹³⁰. Existió y existe una pequeña población negra en aquella región, que posiblemente participó con sus instrumentos (cañas de fricción y tambores de fricción y cilíndricos), aunque la estructura de esta manifestación es consistente con la tradición hispánica colonial de baile de negros con disfraces (barniz en la cara y el cuerpo), baile de *matachines* y *diablos*, y la presencia de dignatarios como presidente, alcalde, juez, alférez, policías, reinas, princesas, banderas, etc.¹³¹. En todos los casos el uso de este instrumento y del conjunto que lo incluye está relacionado con las fiestas religiosas católicas dentro del marco de la cultura musical

¹²⁸ La *tambora* no forma parte del instrumental de las danzas de Corpus y San Isidro Labrador en Fómeque (Cundinamarca). Ver MYRIAM CLEMENCIA OLIVEROS GARAY, "Mojigangas del oriente de Cundinamarca", *NRCF*, 1, 3 (1988), pág. 93. Y es interesante que en Pasca (Cundinamarca) la danza de los negros tampoco la usa y presenta simultáneamente el paloteo y el baile de cintas. Ver LOLY LUZ TRIANA, "Origen de la danza de los negros", *NRCF*, 3, 14 (1994), págs. 164-173.

¹²⁹ ANTONIO SERJE CANTILLO, YOMAIRA ORTIZ RODRÍGUEZ e IBSEN DÍAZ, "Procesión de Corpus Christi en Atánquez: Cucambas, Diablos y Negritos", *NRCF*, II, 9 (1990), págs. 69, fotos 72, 80, y FRIEDMANN, págs. 69-71. En Atánquez, la danza de *negritos* se hace con un tambor cónico de una sola membrana, dentro de la misma tradición de los *bailes de negro* de dicha región.

¹³⁰ MIGUEL MATUS CAILE, *La negrera (folclor arauquiteño)*. Bogotá: ed. del autor, 1996, págs. 22, 79-80. Se usó también en Arauca. Ver MIGUEL ÁNGEL MARTÍN, *Del folclor llanero*, Villavicencio: ed. del autor, 1978, págs. 43-44. Los otros instrumentos usados son el violín, la flauta de caña, la *bandola*, el *cuatro*, el *furruco* (tambor de fricción), las *maracas* y la *charrasca*, versión más larga de la *guacharaca* de la costa atlántica.

¹³¹ MATUS CAILE, págs. 58-59, 66.

consolidada durante los siglos XVIII y XIX, que sin duda les proporciona a estos estilos musicales un alto contenido ritual.

La componente africana asociada al tambor cilíndrico es clara en otras regiones de América como en los instrumentos usados en el *bumba meu boi*, danza dramatizada de Maranhão y Piauí (Brasil). La *zabumba* (tambor cilíndrico) aparece también aquí junto a un tambor de fricción y esquemas rítmica de filiación africana¹³².

Así parece ser también en otras zonas andinas de América, a juzgar por la forma como estos tambores se usan en las comunidades de origen africano en Ecuador y Bolivia. En el primer caso, hay dos tradiciones; de la primera ya hemos hablado y es la extensión de los conjuntos de marimba de la zona sur del Pacífico colombiano, en donde se mantienen las mismas pautas de uso de dicho instrumento que ya se han mencionado para aquél¹³³. La otra se presenta entre la población negra de la región del valle del Chota, en Ecuador; el tambor cilíndrico (*bomba*) forma parte del conjunto de instrumentos de cuerdas e idiófonos para el acompañamiento de la música tradicional de esa zona, que toma su nombre del tambor¹³⁴. En este conjunto, el tambor cilíndrico se toca con las manos en un solo parche sujetado entre las piernas, siguiendo el sistema de los tambores africanos¹³⁵.

En este caso (en la región de los Yungas, departamento de La Paz) se usan tambores cilíndricos de dos membranas, de tres tamaños, percutidos directamente con la mano sobre uno de sus parches (*tambor mayor*, *tambor menor* y *ganguingo*), y la interpretación de cada uno de ellos está asociada con un prestigio diferente, siendo el más importante el *tambor mayor* lo que reforzaría el origen militar del instrumento y del contexto de su uso¹³⁶.

La ya mencionada alternancia de los sonidos de parche y los sonidos xilofónicos producidos en el aro es la característica de la *tambora* en el conjunto del *merengue* campesino de la República Dominicana, en donde los patrones rítmicos de este

¹³² KAZADI WA MAKUNA, 'Sotaques: Style and Ethnicity in a Brazilian Folk Drama', en BÉHAGUE, págs. 216-218.

¹³³ WHITTEN, *Black Frontiersmen*, pág. 110.

¹³⁴ SILVANA RUIZ, "Habitat y resistencia en una comunidad afroandina del Ecuador", *Memorias. Influencias africanas en las culturas tradicionales de los países andinos. Santa Ana de Coro, noviembre 2001*. Bogotá: [s.e.], 2002, pág. 267, y ÓSCAR CHALÁ, "La bomba: exposición de la tradición oral de lo afrochoteño, valle del río Chota", *Influencias africanas*, págs. 149-150.

¹³⁵ JOHN SCHECHTER, 'Los Hermanos Congo y Milton Tadeo Ten Years Later. Evolution of an African-Ecuadorian Tradition of the Valle del Chota, Highland Ecuador', en GERARD BÉHAGUE (ed.), *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America*, Coral Gables: University of Miami, North-South Center, 1992, págs. 288-291.

¹³⁶ WALTER SÁNCHEZ, "La diversidad musical y sonora de Bolivia. La comunidad afroboliviana", *El Festival Luz Mila Patiño. Treinta años de encuentros interculturales a través de la música*, Ginebra: Fundación Simón I. Patiño, 2001, pág. 61. Este tambor cilíndrico también se puede percutir con una baqueta. Cf. SÁNCHEZ, fotos págs. 30 y 69 y contraportada.

instrumento funcionan como elemento organizador del género¹³⁷. Además, esto continúa apreciándose en el formato actual del *merengue* orquestal, en el que la *tambora* sigue teniendo el mismo protagonismo y la misma función musical

Sonajeros de calabazo con red externa

Entre los ya mencionados Vai de Liberia no hay muchos instrumentos musicales que acompañen las actividades musicales de la sociedad de iniciación femenina Sande, siendo el canto sin duda, lo más importante en ellas. Sin embargo en segundo lugar, para acompañar el canto se usan sonajeros de calabazas cubiertas con redes externas con conchas, vértebras de ofidios y semillas que actúan por fricción (*sasaa*). En las actividades importantes de esta sociedad secreta, este instrumento es interpretado por la *kengai*, o especialista ritual, al igual que sucede con los troncos xilofónicos en la Poro masculina. En este caso, también el instrumento es usado para transmitir instrucciones para el canto y el baile a través de un lenguaje de señales que se aprende como parte de la instrucción ritual del período de reclusión¹³⁸.

Entre los ya mencionados We, las actividades de las sociedades femeninas tenían por objeto la infibulación (hoy prohibida por las leyes nacionales de aquellos países) y en el período de clausura las iniciadas se comunicaban con el exterior a través de un lenguaje codificado con un tambor en forma de mortero (pilón), de una membrana. Además, para las canciones rituales asociadas a las máscaras el instrumento adecuado era el sonajero de que hablamos (*sao*), el cual también es interpretado por los hombres para el acompañamiento de los cantos de alabanza¹³⁹.

Estos sonajeros también son comunes en la llamada zona de la Slave Coast (actuales Togo, Benin y Nigeria) y sus supervivencias en Brasil (*agué, xaque-xaque*) y Cuba (*chekeré, agbé, güiro*) son muy importantes en las religiones de filiación africana (Yoruba, Fon). En este caso, los instrumentos presentan una variación, constructiva, ya que la red esta amarrada a la calabaza y el sonido se produce cuando ésta y sus percutores se deslizan sobre el cuerpo de aquélla, aunque a veces su sonido se logra en forma indirecta mediante la percusión. Otra importante diferencia es la presencia de instrumentos de diferente tamaño tocados en forma de conjunto¹⁴⁰. La asociación de este instrumento con la fertilidad (visto

¹³⁷ LUIS F. RAMÓN Y RIVERA, 'Dominican Republic', *New Grove Dictionary of Music*, London: Macmillan, 1980, 5, pág. 536.

¹³⁸ MONTS, *Liberia*, pág. 11.

¹³⁹ ZEMP, *We*, pág. 11.

¹⁴⁰ FERNANDO ORTIZ, *Instrumentos de la música afrocubana (1952-55). El acheré y los chekeré*, La Habana: Letras Cubanas, 1995, págs. 12-23.

en su función original de receptáculo) esta enfatizada en la Santería actual a través de su uso en los rituales de Ochún, diosa acuática Yoruba¹⁴¹.

En otros lugares de Ghana, estos sonajeros (sacudidos y golpeados) se usan para acompañar el canto, junto con otros instrumentos, en los rituales mágicos (por ejemplo, el Nana Tongo) de los Ewe, el de purificación anual de los grupos Ewe de Benin, o el de liberación de brujería de éstos y de los Ga, rituales que en su mayoría involucran procesos de trance o posesión¹⁴². Entre los grupos del occidente de la costa de Ghana también se usan, y bajo el nombre de *danka* forman parte del instrumental de los grupos *adzewa*, que son grupos femeninos auxiliares a las organizaciones guerreras de los Fante, y como *akasaa* del de los conjuntos de música de baile de los Assin¹⁴³.

Los Anyi-Morofoué de la Côte d'Ivoire (de filiación Akan) usan los instrumentos musicales de éstos, en especial los tambores parlantes, en parejas. Sin embargo, ellos y sus vecinos, los Baoulé, tienen el sonajero de calabaza con red externa típico de los grupos situados hacia el oeste, que poseen los rituales Sande. Entre éstos, el instrumento es usado por las mujeres cantantes y se llama *adowa*, un término relacionado con el baile de los rituales funerarios entre los grupos Asante y Ga de Ghana¹⁴⁴. En estos grupos, el sonajero no se toca como en aquellos grupos sino al contrario, con el mango hacia arriba, y parece ser una adaptación de instrumentos locales a los rituales Akan llegados del oeste a comienzos del siglo XVIII, el momento de expansión de los Asante.

En efecto, entre los grupos de la Côte d'Ivoire situados más hacia el este (en la frontera con Liberia) este mismo sonajero se usa y se toca de la misma forma que lo usan los grupos que poseen Sande y Poro, es decir, con la red suelta y girando el calabazo por su mango. Es muy frecuente en la región de los grupos Dan y está asociado a los bailes de máscaras y las danzas mixtas de jóvenes, pero también es un instrumento tocado por los hombres para el acompañamiento de sus cantos. Sin embargo en algunas regiones aisladas todavía es el instrumento usado en algunas sociedades secretas femeninas como Kon y Tokpa, en la cual a su vez también se usa el tronco xilofónico, que está usualmente reservado a los hombres¹⁴⁵.

¹⁴¹ STEVEN CORNELIUS, 'Encapsulating Power: Meaning and Taxonomy of the Musical Instruments of Santería in New York', *Selected Reports in Ethnomusicology*, VIII, págs. 129-131.

¹⁴² KLAUS E. MULLER y UTE RITZ-MULLER, *Soul of Africa. Magie eines Kontinent*, Köln: Konemann, 1999; cito de trad. española, *Corazón de África*, id., 2000, págs. 139, 143, 155, 241, 273-274.

¹⁴³ ROGER VETTER, 'Notes' CD *Rhythms of Life, Songs of Wisdom Akan Music from Ghana, West Africa*, Washington: Smithsonian/Folkways, 1996, págs. 10, 13, 20-21.

¹⁴⁴ VERONIQUE DUCHESNE, *Le cercle de kaolin. Besson et initiés en terre Anyi Côte d'Ivoire*. Paris: Institut d'Ethnologie, 1996, pág. 274.

¹⁴⁵ HUGO ZEMP, *Musique Dan: La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*, Paris: Mouton, 1968, págs. 35-36.

Volviendo a los mencionados Anlo-Ewe (o Ewe del sur), allí se usan estos sonajeros (*axtase*) como elementos principales del estilo de baile denominado *axatsewu* y también se hallan junto a otros instrumentos (cencerros, tambores) en otros estilos de baile social. En *axatsewu*, los sonajeros deben ser tocados exclusivamente por los hombres y se agrupan según su función en tres grupos que interpretan partes independientes de la textura rítmica¹⁴⁶. Por el contrario, en la música de otro de los bailes sociales de los Anlo-Ewe, *akpewu*, predominan las palmas o las barras de percusión tocadas con las manos. Los sonajeros con red externa también forman parte del conjunto, pero aquí intervienen unos pocos instrumentos (cuatro en general) y tocan un solo patrón rítmico¹⁴⁷. Estas mismas varillas o tablas de percusión se usan entre los Ga para el acompañamiento de los cantos y bailes, en los que también se usan los sonajeros de que hablamos, que aquí también se tocan percutidos¹⁴⁸. La confluencia de estos dos instrumentos es interesante en sus conexiones con el caso colombiano, ya que ambos forman parte de la tradición de la costa atlántica y pueden considerarse una clara muestra la continuidad de estos patrones musicales en nuestro medio.

II. ASPECTOS RITUALES

El *bunde* y el *chandé* tienen aún, al menos en la etnografía producida en los años 1970-1980, asociaciones a rituales funerarios y a actividades rituales femeninas. Estas no son evidentes en el *porro*, pero hay otras manifestaciones musicales en la zona de su influencia que también presentan importantes conexiones rituales con sus modelos africanos.

Un elemento adicional que se refiere a la persistencia de ciertos aspectos rituales de estas sociedades secretas en nuestro territorio es el relacionado con algunas de sus prácticas funerarias. Entre los ya mencionados grupos Senufo de la Côte d'Ivoire, figuras esculpidas en madera como las que aquí se muestran (foto 2) son esenciales en los entierros de los ancianos miembros de Poro. Son *pisones* usados para compactar la tierra de la sepultura y se les llama "personas o hijos del Poro" o "espíritus del monte". Éstos son llevados por los iniciados que visitan la casa del difunto y se colocan al pie del cadáver en los momentos previos al entierro.

¹⁴⁶ ALFRED KWASHIE LADZEKPO y KOBILA LADZEKPO, 'Anlo Ewe Music in Anyako, Volta Region, Ghana', en ELIZABETH MAY (ed.), *Musics of Many Cultures*, Berkeley: University of California Press, 1983, págs. 221-222.

¹⁴⁷ LADZEKPO y LADZEKPO, pág. 222.

¹⁴⁸ BAREIS, pág. 31, y E. BERMÚDEZ, "Notas", Presentación grupo *Katatixi*, Purcell Room, Londres, julio 2002. En ambas ocasiones y en las ya mencionadas se usan otros instrumentos, como tambores de una y dos membranas, tambores de marco y cajas de percusión.

También se usan para apisonar la tierra de la sepultura al son de la música de los instrumentos del Poro. En algunas ocasiones, después de terminado el ritual, alguien golpea la tierra recién apisonada siete veces para asegurar que el espíritu del difunto pase a habitar la “ciudad de los muertos” y no permanezca en los alrededores¹⁴⁹.

Algo similar, importante como supervivencia de rituales como el ya descrito, ocurre en el caso de la *zafra de entierro* del corregimiento de Severá (vereda de Cereté, Córdoba), en donde quienes apisonan la tierra encima del féretro cantan mientras efectúan su trabajo (foto 3). Estos cantos son parecidos a los usados en la misma región como cantos de trabajo agrícola, ganadero, de cacería y de recolección, llamados en general *cantos de vaquería*, *zafras* o *gritos de monte*¹⁵⁰. En Cereté y San Carlos, así como en Severá, se usan tres *pisones* (uno grande y dos de menor tamaño) para compactar la tierra de la sepultura. Quien usa el *pisón* más grande lleva el ritmo como guía y canta la parte principal de las *zafras* mientras que los otros dos lo siguen con sus *pisones* en el ritmo y le responden en el canto¹⁵¹. En Severá, el *pisón* principal se reconoce como *macho* mientras que los dos secundarios son considerados “hembras”. En el canto, la función de estos últimos es provocar la reacción de quien toca el macho, el cual puede tomarse la libertad de cambiar de ritmo, variación que es seguida por las *hembras*. En este tipo de entierros se usan siete capas de tierra y la participación de los que cantan y usan los *pisones* es remunerada generalmente con alcohol¹⁵². La persistencia del uso de los *pisones* en rituales funerarios de África occidental y Colombia, así como la del uso de siete golpes en África y siete capas de tierra en Colombia, puede considerarse una conexión estructural profunda entre ambos fenómenos.

Es posible que, durante los siglos xvii y xviii, algunos de los elementos del complejo ritual antes descrito hayan sido descubiertos por las autoridades civiles y eclesiásticas e inmediatamente, como ocurrió en muchos casos, hayan sido incorporados a los procesos de cristianización de la población de la región.

La confluencia entre los rituales de las sociedades secretas y los rituales funerarios es uno de los elementos esenciales de la vida ritual de los Djimini (Bambara, Senufo) de la Côte d’Ivoire. El ritual de iniciación femenina de la sociedad secreta *sagbara* está condicionado a comenzar su ciclo sólo en coincidencia con las cele-

¹⁴⁹ Museum of Art and Archaeology, University of Missouri. Columbia, Missouri, McLorn Gallery. Ver www.research.missouri.edu/museum/oa

¹⁵⁰ La ilustración es reproducida en GLORIA TRIANA, “El litoral caribe”. *Música Tradicional y Popular Colombiana*, 5, Bogotá: Procultura, 1987, pág. 69.

¹⁵¹ ALEXIS ZAPATA MEZA, “Gritos y cantos en el Sinú y la Sabana”, *NRCF*, 3, 11 (1991), págs. 176-177. Este autor le atribuye a esta costumbre un origen indígena sin indicar ninguna fuente etnográfica ni histórica.

¹⁵² Información personal de Gustavo Abad Gómez, Cartagena, dic. 20, 2001.

braciones de los funerales. El baile funerario femenino está acompañado de un tambor y de los sonajeros de calabaza con red externa y tiene cantos que están relacionados con la iniciación. Estos cantos hacen claras alusiones a la especificidad femenina y también a su vida cotidiana, temas fundamentales de la enseñanza que reciben las iniciadas durante su periodo de reclusión¹⁵³.

Es posible que aquí se halle la clave del proceso de sincretismo que observamos en nuestro medio. Éste se presenta en dos niveles: de un lado, la continuidad de las tradiciones funerarias, es decir, de bailes y usos musicales asociados a Poro y Sande, y del otro la adaptación y reinterpretación de éstos en el contexto cristiano, en nuestro caso en las celebraciones navideñas.

Un aspecto importante de estas primeras descripciones del *chandé* (la cual es corroborada décadas más tarde) es la presencia de un árbol seco (tronco ramificado), adornado con papeles, cintas y velas encendidas, detrás del cual los bailarines, cantadoras y músicos hacían su procesión por las calles¹⁵⁴. Al igual que ocurre en los rituales funerarios atrás descritos, también los Senufo (Fodonon) parecen haber contribuido, al menos parcialmente, el origen de esta tradición, que después se adaptó a las condiciones de la cultura colonial católica. Entre ellos, con motivo del entierro de un hombre, los jóvenes que están en curso de iniciación de la sociedad masculina Pono cantan canciones de insulto a las mujeres y lo hacen alrededor del fuego, con un tronco ramificado en las manos, acompañados, como se dijo, por un tubo metálico percutido y algunos sonajeros de red externa, símbolos de los idiófonos asociados a lo masculino y lo femenino respectivamente¹⁵⁵. Esta tradición fue observada en Jamaica (Montego Bay) alrededor de 1820, en las celebraciones callejeras entre la Navidad y el Año Nuevo. Allí, se indica, los negros libres hacían procesiones vestidos elegantemente, al son de “conjuntos musicales”, y con grandes árboles “artificiales” con velas encendidas. Una solista femenina se alternaba en el canto con los demás y en ocasiones paraban ante la puerta de personas importantes para cantar canciones de alabanza al propietario, que los recompensaba con dinero¹⁵⁶.

Sin embargo la misma información etnográfica puede sugerir una doble vinculación ritual africana y europea. Esta última estaría presente en otro de los bailes

¹⁵³ MAMADOU COULIBALY, ‘Musique et excision chez les Djimini (Côte d’Ivoire), *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, 5 (1992), págs. 39-44.

¹⁵⁴ BRUGÉS CARMONA, loc. cit., y CIRO QUIROZ, “Estampas negras de aquel río Magdalena”, *NRCF*, 1, 4 (1988), pág. 109.

¹⁵⁵ DE LANNOY, pág. 17.

¹⁵⁶ CHARLES CAMPBELL. *Mémoires*, Glasgow, 1828, en ROGER ABRAHAMS (ed.), *After Africa. Extracts from British Travel Accounts and Journals of the Seventeenth, Eighteenth and Nineteenth Centuries Concerning the Slaves, their Manners, and Customs in the British West Indies*, New Haven/London: Yale University Press, 1983, págs. 255-256.

usados en los mismos contextos, la *maya*, baile hecho en fila en el que también se cantaban coplas¹⁵⁷. El concepto de *maya* (a veces escrito *malla*) está relacionado con las fiestas de mayo, de tradición europea y española de origen precristiano. Su uso en América está confirmado en las últimas décadas del siglo XVI (en México) cuando se llamaba *maya* a un personaje con un disfraz extravagante que divertía a la gente en las fiestas públicas¹⁵⁸. En la tradición festiva española medieval y renacentista era evidente su conexión con los antiguos rituales de fertilidad simbolizados por un tronco, vara o poste alrededor del cual los muchachos de ambos sexos hacían una representación alegórica del matrimonio¹⁵⁹. Asociada a esta celebración era la danza o baile de *trenza*, que se hacía con cintas alrededor del mencionado poste o tronco. Esta tradición también pasó a América y se conserva en las tradiciones campesinas de diferentes regiones (México, Colombia, Venezuela, Perú, Bolivia, Argentina). En el norte de Argentina, por ejemplo, este baile está asociado también a las procesiones de la época de Navidad, que se hacen con el conjunto musical que lo acompaña y con un poste, ocho cintas y otros tantos bailarines, cuatro niñas y cuatro niños. El baile se efectúa en frente de los pesebres dispuestos en los andenes de las calles¹⁶⁰.

En Riohacha la descripción de 1890-1891 de la *cumbiamba* está vinculada con el tipo de bailes que discutimos. Allí se indica que era el baile de los obreros al aire libre y que se hacía de noche en un espacio abierto en el cual había un asta de dos metros y medio en la cual se ponían la bandera nacional y unas linternas. Los tres músicos (acordeón, tambor y guacharaca) se apoyaban en ella y tocaban una "invitación" a la que concurrían las parejas al baile, las mujeres con velas encendidas y con "cocuyos" en el pelo y en el torso¹⁶¹.

En lo que se refiere a sus antecedentes africanos, el carácter procesional del *chandé*, al igual que las otras características del baile de pareja, está relacionado con los bailes de los grupos que en la actualidad poseen los rituales de Poro y Sande. Los ya mencionados Vai efectúan una procesión para las iniciadas del Sande (*sande bo tombo*), una vez que se termina el periodo de confinamiento, y ésta se hace en las calles del pueblo, acompañada de cantos y con el sonido de los sonajeros de calabaza. Por otra parte, uno de los bailes sociales de competencia del mismo

¹⁵⁷ BRUGÉS CARMONA, *loc. cit.*

¹⁵⁸ HERNÁN GONZÁLEZ DE ESLAVA, *Teatro selecto. Coloquios y entremeses*, ed. Juan Tovar, México: SEP, 1988, págs. 130, 214.

¹⁵⁹ COVARRUBIAS, pág. 780.

¹⁶⁰ CARLOS VEGA, "Danzas de trenzar", *Música suramericana*, Buenos Aires: Emecé, 1946, pág. 56.

¹⁶¹ CANDELIER, págs. 88-89. Hay traducción: *Riohacha y los indios guajiros*, Bogotá: ECOE/ Gobernación de La Guajira, 1994, págs. 59 y sigs. En la traducción (pág. 59), *large* se traduce, erróneamente, como "largo" en lugar de "ancho", como debe ser.

grupo, el llamado *ngele*, se hace formando dos filas, de hombres y mujeres, en las que, por turnos, los integrantes de cada fila invitan a bailar a los de la otra¹⁶².

Hay otras pruebas que refuerzan la continuidad de los procesos que hemos descrito. En el *bunde* de Panamá, entendido como celebración musical de adoración al recién nacido, se hacen diferentes bailes, uno de los cuales, con su respectivo canto, se llama la *bámbara*. Allí bailan mujeres de dos en dos, se cantan coplas especiales y con esto se da fin a la parte ceremonial de la celebración¹⁶³. Es evidente que el nombre de este baile está asociado al del grupo étnico Bambara (Bamana-Djimini-Senufo), que, como ya vimos, es uno de aquellos en los que confluyen las tradiciones funerarias y las de las sociedades Poro y Sande. Por otra parte, entre este grupo africano, como parte de la celebración del ciclo ritual de la sociedad de iniciación femenina, se hace también un baile que imita los movimientos de un ave (*berekun 'de*) que con su canto anuncia la llegada de la estación de lluvias, baile que podemos considerar representado en nuestro medio en el llamado *baile de coyongos*, baile de disfraces y máscaras alusivo a los movimientos de un ave (especie de garza) llamada así, todavía corriente en la región de Chimichagua. Entre los Senufo, en el “monte” ceremonial se conservaban enormes esculturas de un ave (también una especie de garza) que se interpretaba como ancestro o como “madre del hijo de Poro”, simbolizando la autoridad de los ancianos de Poro. Eran esculturas decoradas con figuras de colores, de formas geométricas, de aves y de reptiles¹⁶⁴.

Por otra parte, en la zona occidental de la costa atlántica (margen izquierda del río Magdalena) el *bullerengue* (equivalente al *chandé* o tambora de las regiones orientales) no está asociado a ninguna fiesta religiosa en particular, pero en la región del norte de Bolívar, se usaba hasta los años setenta en fiestas familiares, matrimonios y cumpleaños¹⁶⁵. Sin embargo, testimonios orales indican que el *bullerengue* y la *cumbia* estaban asociados a las celebraciones de la Semana Santa (sábado de gloria) y Navidad¹⁶⁶. En esta zona, en fiestas como las de San Juan y San Pedro se hace un canto responsorial sin acompañamiento instrumental que no es bailado y se canta en forma procesional. En esas fechas se bailaba el *fundango*, baile cantado también en forma responsorial con el acompañamiento de palmas, un tambor cónico y la *tambora* o *bombo*¹⁶⁷.

¹⁶² MONTS, *Liberia*, págs. 15, 20.

¹⁶³ ZÁRATE, págs. 111-112.

¹⁶⁴ COULIBALY, pág. 50, y E. BERMÚDEZ, “Notas”, Mompox, abril 2002, y www.twigagallery.com/tribal/senufo

¹⁶⁵ GEORGE LIST, *Music and Poetry in a Colombian Village*, Bloomington: Indiana University Press, 1983, pág. 419.

¹⁶⁶ LIST, págs. 107, 109.

¹⁶⁷ LIST, págs. 398 y 438-444.

La asociación del *chandé* con un antiguo ritual femenino o de fertilidad aparece esbozado en los testimonios sobre este baile de mediados de los años cincuenta. No es posible precisar claramente de dónde vino esa información, pero presumimos que de los vestigios de una antigua tradición que fue luego tomada e incorporada a los espectáculos folclóricos creados en esa época¹⁶⁸. Testimonios posteriores (de los años ochenta) corroboran la presencia de los elementos femeninos y de fertilidad, pero es difícil saber si se trata de una continuidad de la tradición antigua o de la nueva.

Entre los grupos negros de toda América y el Caribe se presentan innumerables paralelos en el uso de los instrumentos musicales que hemos tratado, asociados a los rituales funerarios y de fertilidad o a sus supervivencias marginales. Un caso interesante es el de la *semba* de la población afroboliviana, baile que se acompaña solamente por los tambores cilíndricos y que es reconocido hoy como manifestación de un antiguo ritual de fertilidad¹⁶⁹. Algo similar se presenta entre grupos de campesinos indígenas de diferentes zonas de Nariño (Colombia), en donde el conjunto usado para las danzas de los rituales agrarios celebrados anualmente entre mayo y octubre también está formado por flautas y dos tipos de tambores (*bombo* y *caja o redoblante*)¹⁷⁰. Sin embargo, la forma de uso del tambor cilíndrico es diferente a la de los grupos negros de la zona y a la de los indígenas del Cauca y Huila, y es probable que en Nariño se conserve en forma más clara la vinculación histórica entre las matrices musicales y de danza europeas, y las tradiciones rituales indígenas.

Aparentemente los sonajeros de calabaza con red externa de que hemos tratado, y que son los instrumentos preferidos en los rituales Sande, fueron sustituidos en América por otros, semejantes, que tenían notable afinidad sonora con ellos. Hemos ya mencionado la gran importancia que estos sonajeros tienen entre grupos de Togo y Nigeria o en contextos rituales afroamericanos como el *voudun* de Haití o la Santería de Cuba y Nueva York. En la primera tradición se le llama *ason* y en su red externa se tejen vértebras de serpiente, debido a que está asociada a Danbala, deidad acuática en forma de serpiente, considerada fuente de energía vital. El instrumento es parte de los objetos usados por los sacerdotes y, por ejemplo, al convertirse en uno de ellos se dice que se ha "tomado el *ason*"¹⁷¹. En la Santería, este

¹⁶⁸ DELIA ZAPATA OLIVELLA, 'An Introduction to the Folk Dances of Colombia'. *Ethnomusicology*, 11, 1 (1967), pág. 93.

¹⁶⁹ SANCHEZ, pág. 79.

¹⁷⁰ EDUARDO ZÚÑIGA ERASO, "Rituales de fertilidad en Chiranquer, comunidad indígena del resguardo de Ipiales", *NRCF*, 3, 15 (1995), pág. 160, y HÉCTOR E. RODRÍGUEZ ROSALES, "Tipología de la música popular en la región andina de Nariño", *Memorias del Encuentro Andino sobre Etnomusicología, Mopa Mopa*, 6 (1990), págs. 92-94, donde se refiere a las comunidades de Sapuyés, Males, Pascual y Muellamués.

¹⁷¹ LOUIS WILCKEN, *The Drums of Vodou*. Tempe (AZ): White Cliffs Media Company. 1992, págs. 22-23, 41.

instrumento (*chekeré* o *güiro*) está asociado con Ochún (diosa acuática), quien a su vez, de acuerdo con tradiciones míticas, está relacionada con el latón, así que es frecuente que estos instrumentos tengan adornos de este material¹⁷².

La presencia de estos paralelismos en estratos profundos de la tradición colombiana está sugerida por una de las primeras menciones de la interpretación de la actual *guacharaca* en la costa colombiana. Es el citado testimonio de Riohacha de 1890-1891, donde se habla de un instrumento de caña con una placa metálica de hierro o de zinc superpuesta sobre la que se producía el sonido¹⁷³. Como también se ha mencionado, el esquema rítmico de las maracas y de la *guacharaca* en los diferentes estilos de la costa atlántica está estrechamente relacionado con el que es usado por los sonajeros de calabazo en los rituales Sande en Liberia y Sierra Leone¹⁷⁴.

La confluencia de tambores e idiófonos raspados en un contexto ritual se presenta también en la ya citada tradición africana de Bolivia. Además de los tambores cilíndricos, en este conjunto se usa también un idiófono raspado (*guencha*, *cuencha*), hecho de un trozo largo de madera con muescas, que se toca colocado sobre el hombro y raspado por otro trozo de madera. El repertorio de estos grupos, que unen música, baile y canto, está centrado en la *saya* (baile de mujeres), el baile de la tierra o *cueca negra* (para bodas), el *huayno* y la *semba*, hoy casi desaparecida y que —como se dijo— estaba asociada a rituales de fecundidad. La *semba* y la *cueca negra* se tocan sin la participación de los idiófonos, sólo con los tambores *menores* y *mayores*¹⁷⁵. Éste parece ser el caso de la también mencionada *negrera* de Arauca (Colombia). Allí el conjunto de tamboras tiene como importante contraparte la *charrasca*, que presentaría un ejemplo de la confluencia de ambos instrumentos en un contexto ritual poscolonial¹⁷⁶. Este tipo de instrumentos es también común en África, en la zona de influencia de Poro y Sande, y además funciona así en contextos muy marginales como el del *son de negro* de la región del canal del Dique (Bolívar)¹⁷⁷.

Otro importante aspecto que puede haber tenido cierta continuidad de pautas africanas en el caso americano y colombiano es el relacionado con el baile, y en especial la relación que parece existir entre el nombre de algunos de los bailes colombianos (*bunde* y *bullerengue*) y la posición usada en ellos por las mujeres.

¹⁷² CORNELIUS, págs. 129-131.

¹⁷³ CANDELIER, pág. 89.

¹⁷⁴ MONTS, *Liberia*, ejemplos musicales 2-5, 6, 9, 13 y 15b.

¹⁷⁵ SÁNCHEZ, págs. 78-79.

¹⁷⁶ Ver atrás, nota 136.

¹⁷⁷ COORJE VAN OVEN, *An Introduction to the Music of Sierra Leone*, Freetown: Author's Publication/Minister for Development Cooperation, The Netherlands-Government Printing Office, 1981, págs. 27-28, y MANUEL ANTONIO PÉREZ, "Notas", CD *Son de Negro. Música del canal del Dique*, Barranquilla: Fondo Mixto de Promoción de la Cultura y las Artes del Atlántico, c. 1999, s.p.

En Cuba, a mediados del siglo XIX, *bullarengue* era un africanismo que se usaba para referirse a las "nalgas postizas que usan las mujeres"¹⁷⁸. Por otra parte, en el léxico de origen africano de Brasil y Uruguay, *bunda* se usaba (y actualmente se usa en Brasil) para referirse a las nalgas femeninas¹⁷⁹. El mismo término (con ortografía francesa, *bounda*) ocurre con el mismo significado en los lenguajes criollos del Caribe francés y ha sido identificado con el mismo significado en África occidental (*bunda* en Malinke) y central (*ngbonda* en Songo)¹⁸⁰.

La asociación entre las nalgas femeninas y los nombres de bailes afrocolombianos (*bunde*, *bullerengue*) parece tener su origen en la posición más usada en el baile africano, en la que las piernas flexionadas y el tronco y la espalda rectos hacen que las nalgas tengan una posición protuberante, tal como se aprecia en una figura ritual Dan de la Côte d'Ivoire (foto 4). En el lenguaje ritual secreto *glae* de los Guéré (Wêon) de Côte d'Ivoire, a esta posición se le llama *dooplé* y es fundamental en los bailes de las máscaras sagradas y sus rituales¹⁸¹. Sin embargo esta posición no está restringida a estos grupos y es usada en toda el área subsahariana del continente, especialmente en África occidental y central (Zaire), en donde se le llama *djïebeta*¹⁸².

Uno de los pocos ejemplos de una conexión directa de esta posición de baile con las actividades rituales de Poro y Sande nos lo proporciona la etnografía del ya mencionado grupo Djimini (Bambara). Allí, el baile funerario, que, como se ha dicho, está estrechamente ligado a las actividades de la sociedad secreta femenina, se hace con la una variación de la posición mencionada, es decir, mediante la enfatización del movimiento de la espalda en posición flexionada. Este baile no es exclusivo de los funerales y, en efecto, es usado en todos los demás bailes de las ceremonias de iniciación y se llama *poro-gbon*, término que se refiere al movimiento mencionado. Esta posición es también usada en los bailes cantados del ritual funerario que se realiza el tercero, el séptimo y el cuadragésimo días después de la

¹⁷⁸ FERNANDO ORTIZ, *Los negros curros* (1926-1928), La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1993, pág. 91.

¹⁷⁹ ILDEFONSO PEREDA VALDÉS, *El negro rioplatense y otros ensayos*, Montevideo: Claudio García, 1937, pág. 72. Este autor lo identifica como un término Kimbundu, *mbunda*, pero sus etimologías, en general, no parecen muy confiables.

¹⁸⁰ PIERRE ANGLADE, *Inventaire ethymologique des termes créoles des Caraïbes d'origine africaine*, Paris: L'Harmattan, 1998, pág. 76. Entre los Bosquimanos (*bushmen*) de la zona del Kalahari se presenta la esteatopigia, acumulación voluntaria de grasa en las nalgas de las mujeres, usada como fuente de energía y agua en sus largas migraciones. Ver MULLER y RITZ-MULLER, pág. 89.

¹⁸¹ ALPHONSE TIEROU, 'Nécessité de la recherche pour une véritable création africaine', *De la danse à la sculpture. Un autre regard sur l'esthétique africaine*, Paris: Musée de l'Homme, 2000, págs. 16-17.

¹⁸² ANNIE DUPUIS, 'Presentation', en *De la danse...*, pág. 10.

muerte, entre los ya mencionados Vai de Liberia. El más elaborado y de mayor relevancia social es el último (*daa*) y allí se presenta además una clara relación entre Poro y los rituales funerarios, ya que sus bailes se realizan con la música de los especialistas del Poro y sus instrumentos. Otros elementos que presentan continuidad parcial en el caso americano son las procesiones de los músicos especialistas en los rituales, así como el baile de mascararas y disfraces, que, además de serlo en Poro y Sande, son esenciales también en estos rituales funerarios¹⁸³ (foto 5).

Otro ejemplo africano actual de este tipo de baile viene de la zona costera en los alrededores de Accra (Ghana), cuya cultura ha sido muy permeable a las influencias africanas y extraafricanas. Allí, entre los Ga existe un tipo de música y baile recreativo llamado *gome*, nombre que también se da al principal tambor del conjunto musical que lo acompaña (en el que hay otros tambores, una campana metálica y canto acompañado con palmas o con percutores hechos con secciones de bambú). En este baile los hombres usan vestidos ridículos y grandes, y las mujeres se rellenan las nalgas debajo de sus faldas para lucir más atractivas¹⁸⁴. En el mismo grupo, la música funeraria, *adowa*, es cantada y bailada exclusivamente por las mujeres usando la posición ya descrita, que tiene algunas variaciones¹⁸⁵. El mismo abultamiento artificial de las nalgas es usado por las mujeres Ewe (Ghana), en especial en su baile más importante, el *agbadza*, propio de los funerales y otros acontecimientos sociales. Este baile tiene pasos muy sencillos con movimientos del torso hacia adelante, que enfatizan, como ya se ha dicho, la posición de los glúteos, que resultan más notorios por el abultamiento artificial mencionado. Por fuera de los contextos rituales o de baile social, es frecuente que entre los Anlo-Ewe lo utilicen las mujeres que toman parte en la representación teatral de la celebración anual de las tradiciones históricas y fundacionales de este grupo (*hogbetsoto*)¹⁸⁶.

Estudios de la estatuaria africana, usualmente relacionada con contextos iniciáticos, adivinatorios y terapéuticos, han constatado la preponderancia de esta posición en obras de poblaciones de la sabana y de la selva, desde Mali hasta Zambia y el Congo. A pesar de que se observan cambios en el estilo de este tipo de escultura, especialmente relacionados con la comercialización de que ha sido objeto en los últimos años, es importante constatar que es una expresión plástica genuinamente africana, pues se diferencia claramente de otros estilos presentes entre los mismos pueblos, como el usado para la representación de europeos o no africa-

¹⁸³ COULIBALY, pág. 40, y MONTS, *Liberia*, págs. 332-334.

¹⁸⁴ PATIENCE KWA KWA, *The JVC/Smithsonian Video Anthology of Music and Dance of Africa, Book 2: Africa*, Tokyo/Washington: JVC Victor Company of Japan Ltd., 1996, pág. 30.

¹⁸⁵ BARBARA HAMPTON, 'Music and Ritual Symbolism in the Ga Funeral', *Yearbook for Traditional Music*, 14 (1982), pág. 83.

¹⁸⁶ KWA KWA, pág. 28, y MULLER y RITZ-MULLER, pág. 39.

nos, estatuas en las que es notoria la rigidez de la figura y especialmente de sus piernas. Además, en dichos estilos la posición flexionada tampoco es común en representaciones de africanos que estén por fuera de un contexto ritual¹⁸⁷. Una de las pocas menciones históricas que puede referirse a este estilo de baile es la ya mencionada descripción de la *cumbiamba* en Riohacha, de 1890-1891, en donde se indica que el baile lo hacían las parejas alrededor de este mástil con pasos arrastrados por el suelo y las mujeres movían el vientre de atrás hacia delante y las caderas en forma sensual. Se indica además que los hombres hacían los mismos movimientos¹⁸⁸.

Las pruebas léxicas a las que nos hemos referido en América, así como su asociación con los nombres de bailes, hacen pensar en que históricamente dicha posición de baile fue común entre los grupos de africanos en América. En la actualidad, la posición no es frecuente en los géneros de baile afroamericano popular, pero su existencia en América es sugerida por su importante presencia en expresiones marginales de claro parentesco africano, como los bailes de los *hosneger* o descendientes de cimarrones de la Guyana y Surinam, entre quienes también se hallan variantes de los elementos musicales y los rituales a que nos hemos referido¹⁸⁹.

Finalmente, hay algunos aspectos aislados que aparecen en la etnografía y que, por estar relacionados con lo que aquí se ha tratado, se mencionan aunque deben ser investigados más profundamente. Es el caso del concepto de "secreto" que se usa entre la población de origen africano en el Baudó (Chocó, Colombia)¹⁹⁰. Definido como "combinación de palabras o de entonaciones vocales" relacionada con el poder mágico o religioso, parecería encerrar elementos remanentes de los lenguajes secretos y rituales que se usan en Poro y Sande, al igual que en otros complejos rituales de otras regiones de África. En la zona de población africana de la costa atlántica y Antioquia, esto sería asimilable al concepto y a la función de los ensalmos, rezos, ayudados, etc.¹⁹¹.

Otros aspectos se sitúan en el terreno del léxico. En Antioquia (Colombia), tanto *bunde* como *bullaranga* son términos equivalentes a ruido, desorden y bu-

¹⁸⁷ MANUEL VALENTIN, 'L'expression de la danse dans le statuaire africaine', *De la danse...*, págs. 26-27. La asociación de la representación estatuaria de figuras con piernas flexionadas con el baile ritual fue inicialmente propuesta por ROBERT FARRIS THOMPSON, *African Art in Motion*, London: University of California Press, 1974, y posteriormente desarrollada por el citado Tierou.

¹⁸⁸ CANDELIER, pág. 90.

¹⁸⁹ GIBBEN, pág. 67, y JEAN HURVAULT, *Africains de Guyane. La vie matérielle et l'art des Noirs Réfugiés de Guyane*, Cayenne: Guyane Presse Difussion, 1989, fotos.

¹⁹⁰ AROCHA, pág. 204.

¹⁹¹ Hay que anotar, sin embargo, que los conceptos y procedimientos de magia que se emplean tanto en la tradición popular occidental como en la indígena americana incluyen conceptos similares. Ver ESCOBAR URIBE, ob. cit., y LUIS FLÓREZ, "Medicina, magia y animismo en Segovia de Antioquia", *Revista de Folklore*, 6 (1951), págs. 184-236.

lla¹⁹². Esto parece ser común en América con algunos africanismos como *quilombo*, que en Brasil conserva su significado original de palenque, pero que en Argentina y Uruguay tiene exactamente la misma acepción que hemos mencionado –bulla, desorden, etc.–, significado que también se da a la palabra *candombe*, que a su vez designa un baile y género musical¹⁹³. Fernando Ortiz considera términos musicales de diferentes procedencias (especialmente africanos, europeos y algunos orientales) que entre las sociedades nacionales de Europa y América se asocian a los conceptos de ruido y desorden a que aludimos atrás¹⁹⁴.

Otra concordancia terminológica refuerza la matriz hispánica en la que esta música festiva se consolidó en América. En la de los conjuntos llamados *tamboras* en el río Magdalena (especialmente en la zona ribereña río arriba: Tamalameque, Arenal, Rioviejo) se llama *tuna* o *son de tuna* a las actividades ya referidas como *chandé*¹⁹⁵. Se trata sobre todo de los grupos que van tocando y bailando por las calles en las festividades navideñas. En otro contexto festivo, en el Huila también se llama *tuna* al grupo musical que cumple con las mismas funciones en las fiestas de San Juan; de forma similar, en Cáceres (Antioquia), *tuna* es el baile cantado de las festividades navideñas, y en Panamá recibe el mismo nombre, aunque en un contexto festivo más amplio¹⁹⁶.

La acepción de *tuna* como vida “holgazana y libre, de lugar en lugar” parece haberse hecho popular a mediados del siglo XVIII¹⁹⁷. En nuestro medio, aparece en la región a que nos referimos (San Martín de Loba, río Magdalena) en 1793, asociada con las penalidades que se imponían a los padres de familia que dejaran que en las horas de la noche sus hijos y esclavos “anden por las calles en tunas, corrillos, etc.”¹⁹⁸. Vemos que la matriz hispánica del contexto festivo del *chandé* se extendió, especialmente durante los siglos XVIII y XIX, por las áreas de presencia africana a lo largo del territorio nacional.

¹⁹² ÓSCAR VAHOS JIMÉNEZ, “Bailes antiguos de Antioquia”, *NRCF*, 7, 21 (2001), pág. 197.

¹⁹³ PEREDA VALDÉS, pág. 78.

¹⁹⁴ FERNANDO ORTIZ, *La africanía de la música folklórica cubana* (1954), La Habana: Letras Cubanas, 2001, págs. 131-133.

¹⁹⁵ CARBO, pág. 31, y E. BERMÚDEZ, “Notas”, *Crea. Encuentro Nacional Costa Atlántica*, Magangué-Mompox, noviembre 1997.

¹⁹⁶ ROSA, pág. 7, y MARÍA NELLY GONZÁLEZ, “El municipio de Cáceres y su folclor”, *NRCF*, 7, 21 (2001), págs. 71-72. También se llama *tuna-tambora*, y se mencionan tablillas para acompañar el canto. ROQUE CORDERO, ‘Panamá’, *New Grove Dictionary of Music*, London: Macmillan, 1981, pág. 154.

¹⁹⁷ *Diccionario de autoridades*, VI (1739), pág. 375; el vocablo no aparece en Covarrubias (1611).

¹⁹⁸ Archivo General de la Nación, Bogotá, Sección Colonia. Empleados Públicos, Bolívar, 15, fols. 616-623.

CONCLUSIÓN

El análisis de los elementos musicales y rituales presentados pone de manifiesto la presencia histórica (fragmentada o no) de las actividades rituales de las sociedades secretas de África occidental en Colombia y diferentes lugares de América. La descontextualización de los rituales originales puede considerarse la principal razón para que sus nombres se mantengan en América relacionados sólo con aspectos muy superficiales de ellos. Sin embargo, es importante también recordar que el préstamo lingüístico y la adquisición de nuevos significados se vieron facilitados por la flexibilidad de los lenguajes que hablaban los grupos que practicaban originalmente los rituales de Poro y Sande.

Otra fuente de sincretismo fue el uso político que se les dio a dichos rituales en algunas regiones de África, especialmente el relacionado con la imposición de ellos en los grupos recién conquistados para consolidar su dominación, o, más tarde, como fuente de cohesión tribal ante la amenaza de poderes foráneos¹⁹⁹. Procesos similares parecen haber operado en la conformación de los fenómenos sincréticos que hoy conocemos, todos de matriz festiva católica, fundamentales en la incorporación de la población americana al contexto cultural y religioso europeo.

Históricamente, la presencia de Poro y Sande refuerza las sucesivas reinterpretaciones del legado cultural africano en nuestro medio. En un comienzo, seguramente presente en la primera ola de esclavos africanos de estrato sudánico y después reforzado por influencias Akan y de la Côte d'Ivoire durante siglo XVIII a través de sucesivos y complejos procesos sincréticos y de adaptación. Estos procesos se aclaran al considerar los patrones musicales (así como los de bailes y cantos), ya que éstos son un importante indicador en aquéllos, que, como se ha dicho, serán tratados en un trabajo separado.

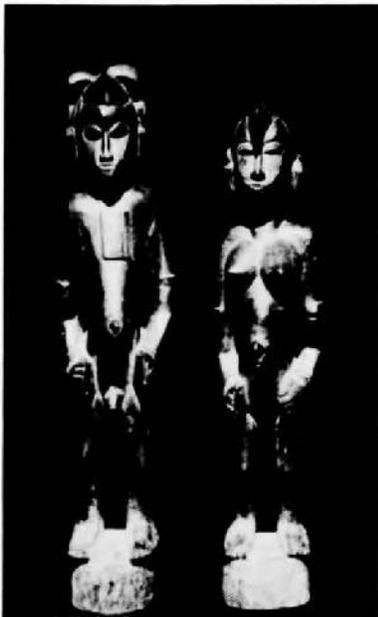
Finalmente, otro aspecto fundamental es lo que se puede denominar el sincretismo compacto de estos fenómenos y su amplia cobertura cultural. Como se ha intentado explicar, este sincretismo se logró debido a la homogeneidad que existía entre las tradiciones africanas y europeas, por ejemplo con respecto al uso del tambor cilíndrico. Además las claras asociaciones rituales en el contexto africano y americano y su persistencia a través de un largo periodo histórico contribuyeron a que patrones tan antiguos y dispares hayan mantenido la coherencia que muestran en las manifestaciones musicales colombianas que hemos considerado.

¹⁹⁹ JONES, págs. 182-184.



1. Instrumentos musicales de Poro, Limba, (Bafodea, Sierra Leone). *Huban*, tambor cilíndrico; *nkali*, idiófono xilofónico. Simon Ottenberg, *Seeing with music: The lives of three blind African musicians*, London: University of Washington Press, 1996, pág. 130.

2. *Hijos del Poro*, Figuras humanas usadas como pisones en el ritual funerario. Senufo, Côte d'Ivoire, Museum of Art and Archaeology, McLorn Gallery, University of Missouri, Columbia, Missouri, USA.



3. Enterradores de Severá (Cereté, Córdoba), Colombia. Foto Vicky Ospina, Egberto Bermúdez (ed.), *Música tradicional y popular colombiana*, 5, Bogotá, Procultura, 1987, pág. 69.





4. Cuchara ceremonial en forma humana danzante, Dan, Côte d'Ivoire, Musée de l'Homme, Paris. *De la Danse à la Sculpture. Un autre regard sur l'esthétique africaine. Exposition du 5 avril au 20 mai 2000*, Paris: Musée de l'Homme, 2000, pág. 37.

5. Baile en ritual funerario (daa). *Jeke*, sonajero de canasta, *kongoma*, lamelófono de caja, Vai, (Bulumi, Liberia). Lester P. Monts, 'Islam in Liberia', en R. Stone (ed.), *Africa: The Garland Encyclopedia of World Music and Dance*, t. 1. New York: Garland Publishing Inc., 1998, pág. 334.

