



EL BLANQUEAMIENTO DE LOS TAMBORES Y LA MÚSICA AFRICANA EN LATINOAMÉRICA

MARTHA LUCÍA BARRIGA MONROY*

ANTECEDENTES DE LOS INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN

El tambor es históricamente el instrumento de Africa. Según los historiadores, el origen de los primeros instrumentos percusivos, es africano. Pero ésta opinión ha sido combatida por los etnógrafos contemporáneos.

Algunos han mantenido que los primeros instrumentos de percusión surgieron en Egipto. En las esculturas del siglo XVI a.n.e, aparecen tambores en varias escenas de bailes callejeros, y en militares que van a la guerra. Aún hoy, exceptuando la China, no hay pueblo con mayor variedad de tambores que Egipto. Por supuesto, esto no va en contra de la teoría del origen negro del tambor: Es muy significativo que una de las primeras figuras históricas del hombre negro, es la mitología del dios BES de los antiguos egipcios. BES, era el dios

del baile, y frecuentemente se representaba tocando un pandero. De esta forma, puede decirse que el negro aparece en la historia, bailando y tocando el tambor.

En las escenas funerarias de las dinastías XVIII a XX, se observa frecuentemente la figura de una vieja negra tocando el tambor. También en las pinturas de los papiros, sarcófagos y escenas murales del antiguo Egipto, se ven bailarinas negras. Aún hoy en día en el Africa central, se encuentran ciertos instrumentos musicales ya dibujados en las tumbas egipcias de la dinastía IV.

CORRIENTES CULTURALES

Existen dos teorías o corrientes de la difusión de la cultura:

1. Desde Egipto, propuesto como centro único por Elliot Smith, se puede supo-

* Estudiante del Doctorado en Ciencias de la Educación, para el Seminario de Etnoeducación, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia - Rudecolombia.

ner que el tambor fue obra de la civilización egipcia y que desde las riberas del río Nilo se extendió hacia el corazón de África por el oriente y el sur, hasta los pueblos de Mesopotamia, Siria, Frigia y el Egeo. Hoy en día ya no es un misterio la difusión de la cultura egipcia hacia el sur de África, por las caravanas que atravesaban el continente por el océano Indico; así como hacia el oeste por las caravanas milenarias que llegan a la Mauritania, pasando por Libia y Berberi, y cruzando los desiertos hasta las mismas cuencas de Senegal y del Níger; o bien por el sur del desierto del Sahara, del Sudán oriental al occidental, o sea a Guinea. *Frobenius*, ha basado su teoría de las *culturas cíclicas* en esas demostraciones en cuanto a África se refiere. Pero si la influencia centrífuga de la cultura egipcia es algo ya probado, aún queda por profundizar otra corriente cultural.

2. Desde la primitiva África negra, hacia Egipto prehistórico y faraónico, y de ahí, hacia los pueblos europeos de más rápido alcance. El hecho de que en el centro de África existan instrumentos que puedan atribuirse a los egipcios faraónicos, no significa que la relación entre los antiguos indígenas de Egipto y los negros no fuera recíproca. Parece que en muchos casos ha debido ser aún más fácil el paso del África etiópica al Egipto, que viceversa. Pero esto aún ha sido imposible de averiguar con exactitud.

LA OLEADA MUSICAL DE ÁFRICA EN EUROPA E HISPANOAMÉRICA

Los tambores nacen en niveles de civilizaciones muy anteriores a las históricas.

Los pueblos europeos debieron recibir de los del Nilo dicho instrumento, y por eso les atribuyeron a ellos su invención. Pero al surgir la civilización egipcia, los tambores, que pertenecían a épocas prehistóricas, ya habían sonado mucho. Es simple entender que pueblos de cultura más primitiva como la de los negros de África, hayan debido bastarse en todo momento para fabricar sus tambores, y ello hace presumir que fueran ellos, quienes llevaron sus tambores a Egipto, y de allí pasarían a Siria, Frigia, Creta, Grecia y Roma.

El tambor en el África fue el símbolo de una potencia sobrenatural, y aún continúa siéndolo. Por esta razón, cada jefe de clan o de tribu, tiene uno. *El tambor regio*, es una institución típica del África negra. Para construir el tambor de un nuevo rey, hay que cumplir a veces con ritos sagrados y hasta alimentarlos con sangre de un decapitado, antiguamente de un enemigo vencido o un esclavo; hoy en día con sangre de toro en pleno vigor. El padre *Trilles*¹, ha señalado el *tam-tam* portátil propio de cada jefe de los negros pigmeos del África central, con el nombre de *kuá*, o sea el viejo, o el jefe.

Los tambores sagrados y oficiales, en las regiones del Nilo superior, están colgados frente a la casa del jefe, o bajo el "árbol del pueblo", y se les observa con respeto. Los distintivos de todo jefe, son sus tambores sagrados. Entre ellos, la pérdida del tambor es una deshonra.

Según escritos de Schneider², El tambor en África acostumbraba ser el símbolo de los grandes imperios, y según la tradi-

1. Padre Trilles. *Lees pignées de la forest ecuatoriale*. Paris, 1953, p. 350.

2. SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antigua*. Barcelona, España, 1946.

ción, el tambor resonaba por sí solo, cuando el imperio corría algún peligro. Por esto, el tambor era venerado como el protector del pueblo.

Los tambores debieron de ser hechos de grandes calabazas, guiros o jícaras, que aún son frecuentes en diversos pueblos sudaneses de África occidental. Luego fueron imitados en madera y en metal, produciéndose en esta forma el timbal, tambor de los africanos del norte³. En los pueblos bantús, el tambor también es signo de alto mando. “Llevar el tambor”, equivale a “reinar”. En Uganda, el tambor es insignia del soberano, hasta el punto que la palabra tambor en lengua indígena, significa “gobierno”.

Recordemos que los primeros cristianos no usaron música instrumental, sino oral, pues los instrumentos que eran paganos, debían callar, puesto que se suponía que estaban al servicio de los demonios y falsos dioses. Por esta razón el cristianismo evitó el uso de tambores, y éstos quedaron sobreviviendo sólo para antiguos cultos agrícolas, mantenidos por el folklore y los panderos de los juglares, acróbatas y vagabundos. Así, en la alta Edad Media, no se usaron los tambores.

En Europa, sólo hasta plena edad Media, llegan a conocerse los tambores oriundos de pueblos negros, instrumentos de gran tamaño y sonoridad.

Se conoce que los tambores siempre acompañaron a los negros en la guerra, para animar a los guerreros y ordenar sus movimientos; pero los tambores, sobretodo, llamaban a los dioses que acudían a ayudar a los creyentes. Cada pueblo negro posee su tambor de guerra.

También se conoce que los moros invadieron a los españoles con numerosas tropas negras, al son de sus tambores, quedándose allí aquellos africanos de tez oscura y cultura exótica. Dichas migraciones afronegras en España debieron de producir algún sedimento cultural en tierra hispana: el tambor, debió ser uno de esos sedimentos, superior sin duda en su valor musical a cuanto instrumento en su género percusivo habían conocido los cristianos de Europa.

Se ha dicho que en el siglo XI, fue el emir Yusuf Ben tachfín, quien invadió a España frente de los almorávides, quienes introdujeron en Europa los tambores de los ejércitos. El ejército de los almorávides, estaba formado por: los *tuaregs* del Sahara, muy amulatados o denegridos de tez, por sus constantes cruzamientos con mujeres negras; y de soldados del Sudán, Senegal, Yolofes y mandingas. De ésta manera pasó a los españoles la misma tradición militar, basada en el simbolismo negro y moro del tambor guerrero.

A fines del siglo XV, se produce otra migración de negros africanos en España, y de allí se extiende a las colonias españolas. Apenas los portugueses descubren tierras en África, una gran corriente de esclavos sale de Guinea y del Congo, desplazándose a Lisboa y Sevilla; miles de negros se establecen entonces en Portugal y en España, desde antes del descubrimiento de América; y la trata de negros entre África y España, continuará en los siguientes siglos.

Durante los siglos XVI y XVII, los ritmos africanos invaden a Europa, y los negros son los tamboreros tanto de ejércitos,

3. Dr. B. Anckermann. *Die Afrikanischen musickinstrume*. En: *Etiologisches Notzblatt*. Berlín, 1901. band III, heft 1.

como de grupos de diversión popular. Bart Scarion de Pavia, en su *Doctrina militar*, obra del siglo XVIII, escribe: “El oficio de tambor, es oficio bajo y no de honra, de negros y gentes viles”. Por esta razón, conquistadores como Diego Velázquez (1509), traían un negro para tocar en sus tropas, y lo mismo hizo Hernán Cortés en México. Los negros se han distinguido como jefes y soldados en casi todas las campañas de independencia del Nuevo Mundo; contribuyeron con su talento y aptitud, a las campañas de Simón Bolívar, y la de San Martín, en donde no faltaron sus tropas, organizadas y disciplinadas. (Herring, 1961, citado por Whitten)⁴.

En esa forma, se introdujeron los tambores en España y en las colonias hispano-americanas; no con ínfulas de señor, sino por abajo, con rusticidad, con deseos de agradar, y de ser tolerados. Así, los tambores no son siempre autoritarios, sino populares; donde hubo esclavitud de africanos, aquellos instrumentos fueron humildes para poder perdurar y ser libertados⁵.

Entonces en Europa, la presencia de grandes migraciones de negros, ya fuera como esclavos, o como soldados invasores, se tradujo en la aparición y popularidad de los tambores y sus ritmos; en los ejércitos, en el folklore, y más tarde en las fiestas cortesanías. Así ocurre en la Edad Media, y luego en la música de los siglos XVI y XVII.

Fernando Ortiz enfatiza que en los siglos XV y XVI, se descubrieron tres Nuevos Mundos: el negro de Africa, el cobrizo de América, y el amarillo de Asia; y

que “el viejo mundo aprendió y se tiñó con los coloridos de sus culturas”.

La música de Africa invadió con sus tambores y marimbas, con sus bailes e histrionismos, zarabandas, cumbés guineos, gatatumbas, mojjigangas, ñaques, gangavillas y bululús, a los pueblos de uno y otro lado del Atlántico. Donde quiera que están los bailes negros, ahí se encuentran los tambores. En las mojjigangas se utilizaban instrumentos populares ruidosos como las castañetas, la flauta, y el imprescindible tamboril. También estuvieron presentes en los bailes zapateados del siglo XVI, y en la procesión de Corpus Christi.

LA TRANSCULTURACION DE LOS TAMBORES Y LA MÚSICA AFRICANA

Los tamborinos se extendieron a toda música de salvajes o de rústicos. En una “danza de indios de América”, celebrada en 1585, se dispuso que saliera un atabalón grande con otro pequeño, un tamborino, y una flauta. En la marcha, tocaban panderos y tiple; en Andalucía, sonajas y pandereatas; en Galicia, gaitas; en Portugal guitarras, etc.

Esa oleada musical de Africa en Europa, es semejante a la producida en siglo XX, después de las guerras mundiales, por la influencia de América, que lleva por toda Europa los bailes afroamericanos, el jazz, la samba, el tango, la rumba, el son, la conga, el mambo, la salsa, etc. Pero sobresale un fenómeno social curioso: La trascendencia musical de los negros en las culturas de los blancos, se manifiesta por la penetración y difusión de los ritmos de sus

4. WHITTEN, Norman. *La cultura negra en el litoral Pacífico ecuatoriano y colombiano*. En: *Revista del ICAN*. Mayo 20, 1964, p. 100.

5. ORTIZ, Fernando. *Estudios sociológicos*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1991.

tambores, pero no por la adopción de estos instrumentos, fuera de los de carácter militar que fueron introducidos por los tamboreros y tropas negras de los ejércitos.

Los negros de Guinea y del Congo que entraron en España en la segunda mitad del siglo XV, no lograron imponer sus tambores, pues eran considerados instrumentos propios de esclavos, gente vil, y de ritos paganos inspirados en el demonio. Pero influyeron mucho con sus ritmos y bailes, en los cuales ejecutaron *tamborinos*, *tamborilees* o *tamborilillos*, en vez de tambores.

En esta forma, se ha ocultado mucho la realidad de las influencias africanas en Europa en los siglos XV a XVII, y la invasión de los ritmos que penetran la música blanca, ha quedado sin explicarse. La música de los bailes negros, penetra primero en los bailes de las clases más bajas de los blancos; allí, se establecen contactos y se inicia la *transculturación musical*. Poco a poco, los bailes exóticos van penetrando con diversos reajustes en las costumbres de la gente pobre y del hampa que convive con los negros en los estratos sociales bajos de las ciudades, y llega el momento en que ya generalizados y naturalizados en la plebe y en el pueblo, los *bailes nuevos*, excitantes y picarescos, van ascendiendo por la vía de las diversiones populares, de la iglesia y del teatro, a los niveles sociales altos.

Allí, en las altas esferas de la sociedad, en un principio, los moralistas más sesudos, trinan contra los nuevos bailes como creaciones del diablo; pero los bailes continúan de moda, hasta que terminan incorporándose a la música, y a las costumbres aceptadas por todo el mundo. Los bailes africanos que comienzan por ser rechaza-

dos y repudiados por su supuesta obscenidad, acaban como bailes de moda en las cortes europeas.

Vemos así, cómo los ritmos de la música de los negros penetran en los gustos de los pueblos blancos; pero no se quedan en ellos para reconocer su origen negro, ni los tambores africanos donde nacieron en los tiempos paganos y fiestas pastoriles. Pasan varios siglos, antes de que los tambores lleguen a hacer parte de la orquesta europea. Y aún así, los tambores no serán morfológicamente africanos, sino otros ya modificados y *blanqueados*, es decir transculturados a las exigencias de los pueblos europeos. Ya en 1670, en obras de Bach y Haendel, se utilizan los timbales; y en el siglo XVIII, son aún más utilizados por los clásicos, entre ellos Beethoven y Mozart.

Los demás tambores, también van pasando a la música alta de los blancos. En 1791, el *tam-tam*, se escuchó por vez primera en París, en los funerales de Mirabeau. Luego el *bombo* entra en la ópera en 1807, por Spontini, para la marcha en La Vestale, y los usarán también Straus, Mahler y otros, para expresar efectos fúnebres y misteriosos. Así, ya los tambores ganan su alto rango en la música universal.

En América, puede observarse el mismo fenómeno social en la historia de la música: en América del norte, se prohíben los tambores a los negros, excepto en Luisiana, región de influencia francesa, y en la antigua población afroespañola de la Florida. Al parecer no quedaron en esos países de América del norte, tambores de tipo africano; pero sí perduraron los ritmos característicos de la música negra, intensamente percusiva: Tamboreos interpretados por el ruido de manos y pies en los

shouts, ceremonias y coros religiosos, y por la insistencia del enérgico ritmo de los bailes de tap, jazz, swing, y otros de influencia afroide, nacidos en los estados del sur, particularmente el hor-jazz, que se originó en New Orleans.

En América del sur, se vieron y oyeron los tambores africanos en bailongos, candomblés, y demás ocasiones religiosas y de diversión de los negros. Cuando se van acabando los negros de nación, estos se llevan sus tambores al otro mundo, pues son enterrados con ellos, con sus imágenes, amuletos y otros elementos de su religión.

En la música indígena de América del sur, predominan las flautas y los idiófonos sacuditivos, en contraste con Africa, donde predominan los tambores y las cuerdas. No hay duda de que los pueblos indígenas que tuvieron contactos con los pueblos afroamericanos, no despreciaron las innovaciones musicales que estos les presentaron. El ejemplo más importante fue el de la marimba o balafón, pero en otros casos adoptaron alguno de sus tambores. También adoptaron algunas ideas de los instrumentos musicales negros, como la ligadura del cuero de un tambor al borde de su caja, y ciertas modificaciones de sus maracas⁶.

Pero el indio prefirió los tambores blancos conquistadores, a los de los esclavos negros, ya que los de los conquistadores eran mucho más simples y tenían más rango social: tambora, bombo, caja, tamboril, timbales, etc.

Tampoco la música del blanco colonizador aceptó ningún tipo de tambor negro. Era cosa de esclavos!

El mulato, mientras está adherido socialmente al negro, participa de sus creencias y distracciones, y baila al son de los tambores africanos. Pero apenas se aparta de sus progenitores oscuros, reniega de sus instrumentos, porque estos le retrasan el ascenso social. Los abandona, o los transforma, y se entrega a sus ya profanas danzas, al compás de la música "blanca", denegrada indudablemente por los ritmos africanos, pero teñidos por el sincretismo mimético en timbales europeos, o al menos de origen local o mestizo⁷.

En los núcleos sociales de mezclas étnicas complejas, también se encuentran algunas veces tambores de influencia negra, pero ya modificados y amestizados en curiosas formas sincréticas.

LOS TAMBORES EN AMÉRICA LATINA

Analicemos los que sucede en América Latina: Se aceptan desde los primeros contactos los ritmos africanos, y así la música de los países se va amulatando, debido a la fuerte influencia de esos ritmos en los bailes, y canciones, pero no se aceptan los instrumentos negros. ¿Por qué?

1. En primer lugar, porque en la antigüedad, los tambores eran instrumentos sagrados, y no se podían tocar en ocasiones profanas. Ese era un sacrilegio que los dioses negros no toleraban, y sus instrumentos sólo podían escucharse en las festividades de los cabildos negros de nación, donde no se admitían ni mulatos, ni blancos. Los tambores negros sólo permanecían en los recintos sagrados. Los negros que hacían la

6. IZIKOWITZ, Karl Gustav. *Musical and other sound instruments of the south american indians*. Gotemburgo, 1953, p. 415.

7. ORTIZ, Fernando. Op. cit.

- música para los bailes, debían tocar tambores improvisados en otros instrumentos que no fueran típicos de sus religiones. Así, los tambores *batá* que sonaron por primera vez en Cuba en 1936, no eran los tambores auténticos, sino unos contruidos con ligeras variantes estructurales, e intrascendentes musicalmente. Así, se aseguraba a los dioses que esos no eran sus tambores, sino unos diferentes, para engañar a los profanos.
2. Aparte de los cultos misteriosos, existieron bailes negros de diversión colectiva. Eran aquellos los bailes de los negros de los ingenios azucareros y los cafetales, y aún de los cabildos urbanos. Pero aún en dichos bailes, se repudiaba la presencia de blancos. Mas los contactos de los jóvenes blancos y la gente “de la orilla” con las negras y mulatas que emigraban a las ciudades, hicieron que la música africana se fuera difundiendo. En dichos contactos, los blancos aprendieron los bailes negros, por lo menos los más populares en ritmo.
 3. Pero existieron otros inconvenientes, entre ellos la estructura de la música africana, su diferencia radical con la música de los blancos, el arte mágico de construir sus instrumentos, mas la gran variedad, dificultad y complejidad de los ritmos africanos, junto con la técnica tan difícil de la rítmica percusión de los tambores. Aún hoy en día, sólo quien desde niño haya adquirido la preparación y predisposición necesaria, puede tocar con exactitud y con verdadero espíritu, la música africana. Aunque parezca increíble, esta música aún no se ha podido escribir en los pentagramas en su totalidad; ni mucho menos se ha podido enseñar en las escuelas y conservatorios latinoamericanos, a pesar de la cantidad de instituciones que existen. Y sólo los negros iniciados en los sagrados misterios, saben construir, consagrar, templar, y hacer que hablen los tambores africanos.
 4. En España hubo otra dificultad, y fue que allí llegaron esclavos monicongos y angoleños, quienes originaron los bailes que se hicieron populares. Los tambores utilizados en los bailes congos, debido a su gran tamaño y su potencia vibrátil, no se prestaban para el transporte fácil, ni mucho menos para ser tocados en recintos cerrados, ya que fueron creados para ser tocados al aire libre en África; de otro modo, para los blancos se hacían intolerables tales tamboreos incesantes. Por ésta razón, la músicaailable de los negros tuvo que ser reinterpretada para los blancos, en instrumentos portátiles de menor sonoridad, en los tambores pequeños de las congas, y sobre todo en el híbrido cajón.
 5. La música afrocubana no triunfó completamente en Cuba ni en el mundo, hasta que ellos inventaron el bongó. Pero aún así, no todos los ritmos africanos emergieron a la superficie. Los ritmos más complicados y más bellos todavía están inmersos en las grandes profundidades de las liturgias *yorubas* o *ararás*, que es sólo donde se encuentran los seis cueros de los *batá*, o los siete de los tambores *ararás*. Por esta razón, tanto en España como en las colonias hispanoamericanas los más sencillos tambores africanos, los de los congos y angolas, quedaron entre ellos, y no pudieron pasar a las músicasailables de los blancos.
 6. Pero hubo otra razón más decisiva para que los tambores africanos no fueran aceptados: Si a los negros no les gusta-

ba profanar sus tambores, los blancos a pesar de no resistir la atracción de sus ritmos y bailes, no adoptaron sus tambores por las dificultades ya mencionadas, pero además porque no querían “rebajarse” a tocar los instrumentos de los esclavos, es decir de gente vil, bárbara y salvaje. Si llegaron a bailarse en todas partes los pasos y movimientos de la *zarabanda*, y de muchos otros bailes de igual condición, es porque estos, aunque de origen negro, ya habían sido naturalizados por el pueblo español. Eran bailes de gente baja, pero blanca, cristiana y española; la danza podía ser atrevida y picaresca, pero ya no era “cosa de negros”. Pero si se hubieran adoptado los tambores africanos, aquel blanqueamiento, cristianización y nacionalización, no habría disimulado el exótico y pagano origen del baile, ni se habría permitido que en la corte de Felipe II se bailara con instrumentos negros del Congo. Esto explica por qué sólo hasta pleno siglo XX, comenzaron a entrar los más típicos instrumentos de la ritmación africana en las orquestas.

7. Por otro lado, la influencia rítmica de los negros se hace tan irresistible, que aunque no pudieran transmitir a los blancos sus tambores africanos, ya que la transculturación estaba impedida por convencionalismos y prejuicios sociales y religiosos, los tambores africanos se desquitan traspassando sus ritmos a las técnicas de los instrumentos de cuerda, y reforzando los demás medios de percusión:
- En Andalucía, España, no sólo se hace música con las palmas de las manos, el zapateado o las castañuelas, sino que también se percute con las cuerdas y las cajas de las guitarras.

- En Latinoamérica, el guayo, no sólo se raspa, sino se golpea; se tamborea con taburetes, cajones, ollas, botellas; se rima el chasquido de las changletas como maracas.
- y se inventa la clave en Cuba. Hasta el contrabajo y el piano a veces hacen el papel de tambores.

Todos estos son fenómenos muy curiosos de *transculturación de los tambores africanos*, que se destacan aún en la misma Colombia, donde tenemos pobladores negros que desde hace siglos, trajeron consigo de Africa su música y tambores.

Los mismos tambores han prevalecido durante mucho tiempo en Europa, de donde fueron traídos a Colombia, ya adaptados por la música blanca, es decir ya eran “blancos”. Primero llegan los tambores militares con los conquistadores. A mediados del siglo XIX, las orquestas populares ya contaban con la “tambora” para los bailes populares. Luego se introdujeron los tambores en la ópera, y de allí, pasaron a los bailes de salón, porque eran “blancos”. Pero no faltó quien se escandalizara cuando se empezaron a tocar los timbales en las contradanzas, o sea cuando se empezó el amestizamiento de la música, acentuándola con “golpes de Africa”.

En Latinoamérica hubo diversas músicas

- La negra, con sus tambores.
- La blanca urbana con sus timbales, bombos y redoblantes de Europa.

La blanca guajira sin ningún tambor: Los campesinos blancos no quisieron los tambores de la tierra porque eran esclavos, ni los tambores populares, porque no comprendían su lenguaje.

En el siglo XIX, no se admitía en las catedrales latinoamericanas músicos negros o de color. Pese a la igualdad doctrinal, no se podía ser clérigo o seminarista, sin previa declaración de limpieza de sangre. Pero poco a poco, se fue transigiendo con los músicos negros, y se fue aceptando que influyeran en la música criolla. En cambio sus instrumentos, especialmente sus tambores, fueron un tabú. Ser negro o mulato era ser casta vil, y esto alcanzaba a sus tambores.

Sólo hasta mediados del siglo XX, es cuando la gente blanca latinoamericana empieza a comprender el tambor africano, la magia de sus ritmos y movimientos. Los tambores que son negros, todavía no se habían “blanqueado”. El blanqueamiento social de los tambores ha sido un proceso que ha tomado siglos. Hacia 1939, sólo los negros bailaban al son de los tambores, y por ello sus expresiones musicales fueron conocidas como “bailes de tambor”.

En Hispanoamérica, el oficio de músico, no era propio de la gente blanca, por consiguiente se aceptaban negros en las orquestas de baile, y las artes musicales por aquel entonces, estuvieron en las manos de gente de color, según lo comenta Alejo Carpentier, citado por Ortiz, en sus *Estudios Etnosociológicos*.

Tanto tambores como músicos negros, no podían escucharse libremente, sino en cabildos o en escondrijos, o como cimarrones, y huidos a los palenques de los montes. No se les permitía otra oportunidad. Si el negro se inhibía con el blanco, el blanco a su vez trataba de esconder su realidad colonial imitando todo lo europeo,

hasta en la moda cortesana de las capitales frías, y sufrir por el “qué dirán”, la tortura de tales vestimentas en los climas tropicales.

Ni los negros, ni los blancos, querían el tambor. El negro en vías de transculturación y con ansias de superación, quería librarse de los tambores. “Si el tambor hace vibrar, por simpatía, las más secretas fibras de su corazón, no lo confiesa. Es posible que a veces asista a los bailes de carraguao. Pero en los bailes, donde actúa por profesión, ejecuta el Minué de la Corte...”⁸.

En las orquestas de baile de la primera mitad del siglo XIX, junto con los instrumentos “blancos” europeos (flautín, clarinete, violines, contrabajo y timbales), sonaban también instrumentos criollos como calabazos o guayos. Los tambores negros, aún no figuraban entre la “gente distinguida”.

Solo hasta mediados del siglo XX, se admiten los timbales, porque aunque de origen africano, ya se habían “blanqueado” socialmente en España. Así como pasaron años y generaciones para pasar de la música blanca del minué, la tonadilla, y la contradanza, hasta la música negra de los tangos, danzones, rumbas, sones, y congas, así mismo los tambores no salieron de los montes y barrancos, ni de “las orillas”, hasta que la transformación del ambiente económico - social, por el cese de la esclavitud, les fue arrancando su “vileza” de su negrura de abolengo, de esclavitud y menosprecio. Entonces, la emancipación del esclavo, fue el comienzo de la emancipación también de sus tambores.

8. CARPENTIER, Alejo. *La música en Cuba*. México: Colección Tierra firme, Fondo de Cultura Económica, 1947, p. 111.

Pero la sincrética transculturación blanquinegra, creadora de la música verdaderamente latina, ha sido gradual. Primero muy modesta, como para tapar sus atrevimientos, y luego, sin tanto recato.

Históricamente, los ritmos africanos van penetrando en los bailes de las clases sociales altas, antes de que en tales ritmos se admitan los tambores negros. Ni en las habaneras ni en los danzones del siglo XIX, aparecen los tambores. Sólo en el Son del siglo XX, aparece el bongó; pero se le permite entrar, por ser un instrumento criollo, blanconazo, y no negro, como un “mulato pasao”⁹.

Para que los tambores negros entren en los bailes sin discriminación, hay que llegar a la conga, hasta fines del pasado siglo XX. Pero aún las congas no son negras sino *grifas*, por su morfología acriollada.

Ya no se ignora la profunda belleza de los ritmos que surgen en los tambores; pero aún no se han explorado ni analizado del todo. ¿Cuántos ritmos permanecen aún olvidados y perdidos en las selvas africanas? Un viajero de las montañas del Atlas, se lamenta de no haber podido tocar jamás bien el *tahr*, el pequeño tambor tan popular en Marruecos y Berbería. “Nada menos que 143 ritmos bien distintos, pueden ser ejecutados en ese tamborino, y su técnica es más difícil que la de cualquier instrumento que yo conozca. Ambas muñecas están perpetuamente en movimiento, mientras los dedos acaso se muevan en un tercer ritmo. Un viejo profesor del Conservatorio de Rabat, me dijo que necesitó 16 años para

dominar ese instrumento, y poder entrar en la orquesta del sultán”¹⁰.

Todavía no se han estudiado las riquezas rítmicas capaces de brotar de los tambores de la música afrolatinoamericana. Si en el tambor *tahr* norteafricano, se pueden tocar tal número de ritmos (143), no existirá tan rico tesoro de ellos en las membranas de nuestros tambores afrocolombianos? Algún día quizás lo diga algún investigador o músico estudioso y preparado...

Hoy en día, la música de los tambores ya está incorporada definitivamente a las creaciones de los grandes músicos. Pero en el milenar tesoro de los tambores, aún quedan cantidad de riquezas intactas, inexploradas, y aprovechables por los compositores, músicos, y por todos los que aman la música integral, la música de la que es capaz la naturaleza.

Los tambores se van escuchando día tras día más, en los ámbitos musicales, aunque su técnica para dominar sus posibles ritmos, no se ha generalizado, y aún es un tema que requiere bastante estudio e investigación, pues en esta materia, los músicos blancos y mestizos, somos totalmente analfabetas.

El músico blanco, no es el señor de los tambores. “El negro africano es un maestro en el arte del tamboreo. El indio es regular como un reloj, o el pulso humano, cuando suena el tambor; pero el negro ejecuta los ritmos más difíciles y complicados, tanto que un músico blanco, aún siendo muy ejercitado, casi no los puede imitar”¹¹.

9. ORTIZ, Fernando. Op. cit.

10 THORTON, Phillip. *The voice of Atlas*. Londres, 1936, p. 69.

11. BARNES, M. y PEYSER E. *How music grows*, Londres, 1927, p. 18.

CONCLUSIONES

Después de haber analizado diversos aspectos de la cultura africana en Latinoamérica, especialmente con relación a su influencia en la música de nuestros países, podemos puntualizar lo siguiente:

1. Diversidad en la Aculturación en Latinoamérica: Durante los casi 400 años que duró la esclavitud, llegaron diversas oleadas de africanos que fueron colocados en diferentes medios económicos y formas de producción. Todas esas diferencias culturales en el origen de los africanos, en diferentes momentos históricos, y ubicación en medios económicos disímiles, determinaron también diversos matices de transculturación de las culturas africanas, todo ello mezclándose entre sí en el continente americano. Aquí en el continente se mezclaron entre sí también los africanos de diferentes grupos étnicos, y hubo mezcla además con personas de diversos orígenes europeos, americanos y asiáticos. Por consiguiente, en el plano cultural, el mestizaje alcanzó un rango aún mayor, en el cual se confundieron las culturas africanas, haciendo desaparecer algunos de sus componentes, transformando otros, y persistiendo otros elementos culturales. De todas formas, los elementos africanos se desprendieron de su conexión étnica, y se hicieron patrimonio de las nuevas generaciones, donde los cruces son aún más complejos.
2. El africano sufrió el proceso de ajuste, o igualador, del régimen esclavista, con el fin de emparejar sus costumbres ancestrales; a pesar de ello, en las comunidades negras latinoamericanas, se pueden encontrar diferentes elementos que denotan las procedencias africanas,

algunas más cercanas, otras más lejanas. El africano encontró la manera de conservar muchos aspectos de su cultura, dentro de la diversidad de transculturaciones:

- Entremezcló los elementos católicos y espiritistas, los ritos nago a yoruba han persistido notoriamente, junto con otros procedentes de grupos llegados a América.
- El africano desarrolló unas fiestas procesionales que entroncaban con las festividades de tal tipo que practicaba la iglesia católica, como por ejemplo la del Corpus Christi, entre otras, en la cual el negro se incorporó desde muy temprano, con las expresiones de música, baile, canto y representación escénica. Esas fiestas procesionales no eran ajenas al africano, pues allá las había dejado; eran fiestas muy variadas: para las cosechas, de iniciación, de prevención de daños, de conjuros de fuerzas poderosas, etc.; podían ser públicas, espectaculares, o secretas. Las fiestas procesionales muestran los más variados elementos de transculturación.
- En muchas manifestaciones de la vida diaria se observan estos aportes africanos en la música: el negro conservó en América sus cantos rituales; se canta en los velorios, a los santos, en bailes, matrimonios, reuniones, natalicios, etc. La poesía y la música van juntas; “hemos visto negros que sin saber leer ni escribir, improvisan largas composiciones y las conservan en la memoria”, esto nos relata el padre Merizalde del Carmen, Bernardo, en su *Estudio de la Costa Colombiana del Pacífico (1921)*. La música originaria se volvió un foco poderoso de expansión de las influencias africanas. A través de las formas

de vida urbana, se agregaron más peculiaridades en la música que caracteriza a los pueblos latinoamericanos. El padre Merizalde, en su citada obra, también afirma que “Los bailes costeños, recuerdan los usados en Africa; en ellos se ven con frecuencia toda clase de piroetas y cabriolas; según los saltos, curvas, y círculos que describen los danzantes, reciben los nombres de *caderona*, *agualarga*, *aguachica*, *tiguaranda*, *la madrugada*, etc.”

3. El negro en América, tuvo que reconstruir sus tambores, dada la diversidad de estos instrumentos y de sus tamaños, existentes en Africa, fue imposible transportarlos en los barcos. Dicha reconstrucción de instrumentos en tierras extrañas, implicó:
 - La adopción de nuevos materiales. Así, algunos instrumentos africanos tuvieron que desaparecer en América, por ejemplo las trompas de marfil de las culturas guineas.
 - La limitación a las funciones de la música en el medio social. Los tambores negros estaban hechos para ser tocados en grandes espacios al aire libre, y aquí en América, su uso se limitaba a los salones, y espacios pequeños y cerrados.
 - El negro en América tuvo que explorar medios sonoros particulares en la amplia gama del ambiente que le rodeaba. Eso explica la gran variedad de medios sonoros que utilizó en su música profana, ya que cualquier objeto se convertía en instrumento, desde el tablero de una puerta, un barril, una mesa, un asiento, un par de cucharas, una lata de un envase, una botella, una rueda de hierro, etc., son ejemplares de la abigarrada organología afroamericana.

- Los instrumentos de percusión de la familia de los sonajeros, se enriquecen e incorporan nuevas formas, como fueron los hierros tomados de algunos instrumentos de trabajo agrícola: hoja de azada, rejas de arado, ruedas de vehículos o envases de metal.
4. La estructura socioeconómica del africano se pierde en América.
 - Por un tiempo, se reproducen en el nuevo mundo, los reyes, las cofradías y las sociedades secretas. Allí, los tambores eran iniciados a través de ritos específicos de presentación al tambor; se debían observar ciertas prácticas abstinentiales cuando se ejecutaba el tambor; además, tanto los ejecutantes como los observadores, debían observar ciertas pautas para acercarse o palpar los tambores, en la forma de colocarlos y guardarlos. Alrededor de cada conjunto de tambores se crea un grupo, que actúa como una asociación o compañía de ejecutantes que pertenecen a unos tambores específicos, con un jefe. El grupo de tambores forma una especie de cofradía, a la cual se entra muchas veces por contactos familiares o relaciones de compadrazgo, y casi siempre, *desde niño*, acercándose al grupo de los mayores, aprendiendo de oído, observando, y sometándose a la crítica severa de los que más saben, todo lo cual constituye un largo aprendizaje. Los más jóvenes aprovechan cualquier ocasión para acercarse a los tambores, o en ceremonias menos formales, se les permite integrarse al grupo. (Esto es descrito por MÉTRAUX, Alfred (1958), en *Le vaudou haitien*, París, Gallimard, p. 163).
 - Para tales cofradías, vuelven a construirse los instrumentos musicales acor-

des con tales circunstancias, reflejando a distancia aquellos instrumentos que quedaron atrás del Atlántico. Pero en poco tiempo las circunstancias cambian, y los instrumentos musicales deben adaptarse a los principios sonoros de la música europea. Entonces se toman algunos elementos de la música europea, preferiblemente españoles.

- El africano tuvo en los instrumentos que construía, especialmente en los pequeños y manuales, un medio de dominar las fuerzas sobrenaturales; de ahí la gran variedad de sonajeros, y panderos que aparecen en manos del negro, quien desarrolló sus artimañas para lograr un vasto repertorio de diversos medios sonoros invocadores a las divinidades, orichas, vodús, o viganges. Mientras los grandes tambores tienden a individualizarse y conservan ritualidad espe-

cífica, los tambores *batá* de los yorubas, conservan en América a Añá, divinidad que los transforma en verdaderos orichas, y exige ritos más complicados.

Blanqueamiento cultural: gentes con rasgos negros, que viven en ambientes urbanos, expresan manifiestamente patrones culturales de la sociedad nacional dominante blanca. Esta expresión en el litoral Pacífico, y en las grandes ciudades, representa el *blanqueamiento cultural* al cual se adapta el negro en las áreas urbanas, en una estrategia para lograr su movilidad social y su participación en la vida económica y política de la nación. Dentro de ese proceso, elementos y eventos de la cultura negra de las áreas rurales, han sido transformados cuando aquellos son transplantados a las urbes porteñas y citadinas.

Tunja, enero 30 del 2000



BIBLIOGRAFÍA

- ANCKERMANN. *Die Afrikanischen musickinstrume*. En: Etiologisches Notzblatt. Berlín, 1901. Band III, heft 1.
- BARNES, M. y PEYSER E. *How music grows*. Londres, 1927.
- BASTIDE, Roger. *Las Américas negras*. Madrid: Alianza editorial, 1969.
- CARPENTIER, Alejo. *La música en Cuba*. México: Colección Tierra firme, Fondo de Cultura Económica, 1947.
- IZIKOWITZ, Karl Gustav. *Musical and other sound instruments of south american indians*. Gotemburgo, 1953.
- MERIZALDE DEL CARMEN, Bernardo. *Estudio de la Costa colombiana del Pacífico*. Bogotá: Imprenta del Estado Mayor General, 1921.
- METRAUX, Alfred. *Vodu*, París: Gallimard, 1958.
- ORTIZ, Fernando. *Estudios sociológicos*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1991.
- _____. *La africanía de la música cubana*. La Habana: Ministerio de Educación, 1967.
- PADRE TRILLES. *Les pignés de la forest ecuatoriale*. París, 1954.
- PAVY, David II. *Negro in western Columbia* University of Tulane, dissertation for Ph.D in Anthropology. 1967.
- RAMOS, Arthur. *Las culturas negras en el nuevo mundo*, versión española de Ernestina de Champourcin, México: Fondo de Cultura económica, 1943.
- SACO, José Antonio. *Historia de la esclavitud de la raza africana en el nuevo mundo y en especial en los países hispanoamericanos*. Tomos I y III. La Habana, 1938.
- SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antigua*. Barcelona, 1946.
- THORTON, Phillip. *The voice of Atlas*. Londres, 1936.
- UNESCO. *Introducción a la cultura africana en América Latina*. Publicado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Brujas: Imprenta Sainte-Catherine, 1979.
- WHITTEN, Norman. *La cultura negra en el litoral Pacífico ecuatoriano y colombiano*. En: Revista del ICAN. Mayo 20, 1964.

