

Los tambores de Manikong **O**

REALIDADES Y FICCIONES DE UNA BÚSQUEDA DE HERENCIAS MUSICALES Y SIMBÓLICAS *BAKONGO* (ANGOLA)

Ana María Arango Melo



Marimbero de Malange

PALABRAS CLAVE

Identidad, etnomusicología, fusión.

RESUMEN

Los espacios de creación artística contemporánea cuyo fin es la recuperación de herencias y raíces culturales, ponen en evidencia el papel de los intelectuales en la construcción de identidades emergentes en contextos globales y desterritorializados. *Odantalan*, un taller de creación e improvisación musical realizado en Luanda (Angola) es, sin lugar a dudas, uno de estos espacios. El objetivo de este taller es fortalecer una identidad cultural a partir del encuentro con los legados musicales

y simbólicos del pueblo bakongo reproducidos en el Nuevo Mundo. Esta ponencia expone el ejercicio etnográfico que se llevó a cabo en Odantalan. Así, - cuestionando la búsqueda de huellas ancestrales en medio del afán por la negación del legado colonial-, dicha exposición se centra en los organizadores e “intelectuales” de este proyecto y su discurso sobre la creación artística, los intereses simbólicos y las identidades de los músicos participantes.

KEY WORDS

Identity, ethnomusicology , fusion.

ABSTRACT:

Contemporary spaces for artistic creation, whose end is the recovery of cultural roots and heritages, make evident the role intellectuals play in the construction of emerging identities in global and deterritorialized contexts. *Odantalan*, a musical creation and improvisation workshop realized in Luanda (Angola), is without a doubt, one of these spaces. The objective of this workshop is to strengthen a cultural identity through the encounter with

the musical and symbolic legacy of the bakongo people that are reproduced in the new world. This paper exposes the ethnographic exercise realized in Odantalan. Thus, -by questioning the search for ancestral traces and the urgency provoked by the denial of the colonial legacy, this paper centers on this project's organizers and intellectuals and their discourse on artistic creation, symbolic interests and the identity of participating musicians.

Los escenarios artísticos y musicales son espacios en los que los individuos recrean imágenes y sonidos condicionados por una identidad artística, étnica y cultural. Estos espacios permiten comprender la identidad como la construcción de un conjunto de imágenes compartidas o no, que se movilizan en una dinámica constante de aceptación, rechazo o creación de nuevas formas, sonidos, olores, colores y sabores. Así, la identidad se consolida en la negación, integración y desintegración de elementos que nos remiten a un pasado, un presente y un futuro, propio o ajeno.

que buscan la reivindicación de las minorías étnicas en los países desarrollados o en vía de desarrollo, 2) las políticas culturales que sustentan y fortalecen dichos movimientos, 3) los estudios que desde las instituciones académicas se centran en la despolarización del conocimiento de los saberes occidentales y búsqueda de narrativas no occidentales que expongan otros tipos de verdad sobre el mundo y, finalmente, 4) el interés por parte de la industria discográfica en la música “exótica” y a veces desconocida del “otro”.

La identidad se consolida en la negación, integración y desintegración de elementos que nos remiten a un pasado, un presente y un futuro, propio o ajeno.

En los escenarios de creación artística y musical contemporánea podemos encontrar un discurso que conduce a los individuos a un estado de conciencia en el que éstos aceptan y asumen órdenes sonoros; muchos de ellos, establecidos en panoramas regionales, étnicos o nacionales. Pero, ¿en qué forma se relacionan la música y la identidad? En otras palabras, ¿cómo fomenta la música dicho estado de conciencia? Aunque la música es una de las herramientas más eficaces en la construcción de identidades raciales, regionales, nacionales o generacionales, entre otras, los procesos de construcción de una identidad y el fenómeno sonoro en sí mismo, no siempre están relacionados

de una forma directa. Esto quiere decir que muchas veces la música —como organización de sonidos que se construye culturalmente—, en sí misma nos dice una cosa y el discurso que se apropia de dicha gama de sonidos nos dice otra.

Odantalan

Como un espacio de creación musical contemporánea, *Odantalán* se llevó a cabo en Luanda, capital de Angola. Del 27 de marzo al 7 de abril de 2002 músicos de Angola, Brasil, Colombia y Cuba estuvieron reunidos para crear un nuevo lenguaje musical y acceder a una herencia cultural angolana desde el periodo del reino de Manikongo hasta el presente¹.

Este escrito, mediante la exposición del trabajo etnográfico realizado en *Odantalan*, busca analizar de qué manera existen o no encuentros o desencuentros con elementos de la *herencia bakongo*. En este sentido, miraremos hasta qué punto se superpone la construcción de una identidad ancestral a una realidad sonora; y desde esta perspectiva, ¿será que tiene un mayor peso el afán por una búsqueda de reivindicación étnica, que el reconocimiento a los hechos sonoros que se evidencian en el encuentro y diálogo de dichas culturas musicales?

Odantalan sugiere el reconocimiento de un quehacer musical correspondiente

La “World Music”, categoría construida por el mercado discográfico para agrupar las músicas tradicionales y locales del mundo, presenta en una forma cada vez más generalizada productos que nacen del encuentro entre diferentes culturas musicales. Aunque de ninguna manera éste es un fenómeno nuevo —presentándose en la industria discográfica desde su nacimiento e incluso siendo uno de los espectáculos preferidos durante los conciertos de rock durante los años sesentas y setentas—, en los noventas el fenómeno se fortaleció y además de proyectarse en el ámbito de la música popular, consolidó su fuerte carga ideológica.

La búsqueda de encuentros entre diversas tradiciones musicales responde en las últimas décadas a diversas situaciones que aunque no son del todo nuevas, se han venido acentuando dentro de los fuertes y cada vez más marcados contextos de globalización. Tales situaciones son 1) los movimientos

¹ Gama, Víctor. (2002). “Introdução”. En: *Odantala 0n.02*, Pangeiart, Ámsterdam, p. 7. “Odantalan é um projecto de intercâmbio cultural cujo objectivo é aceder à herança cultural e espiritual angolana desde o período do reino de Manikongo até ao presente”.

a una —muy lejana o muy cercana— herencia *Kongo*. Así, este taller busca promover espacios de creación y encuentro entre diferentes culturas musicales: de Angola, la música *kibumdu* de la región norte y la música de marimba de la región de Malange; de Brasil, la tradición musical de *candomblé* y la *capoeira* de Salvador-Bahía; del Pacífico Colombiano la *música de marimba*; y de Cuba, la música de *santería* y *Palo Monte*.

La más temprana referencia de Angola está relacionada con el Reino del *Kongo* que estaba situado en lo que hoy en día es el norte de este país. Ndongo era un pequeño reino tributario del Reino del Kongo y corresponde a lo que actualmente es Luanda. Por este motivo, esta ciudad no fue casualmente escogida como sede de *Odantalán*. Luanda fue el punto de partida de un largo camino

que habrían de recorrer, hace más de cinco siglos, los instrumentos y los saberes musicales de distintos pueblos de África Central difundidos con el comercio esclavista a lo largo del Caribe y ciertos ejes económicos de América Continental.

Desde esta perspectiva, nos interesa anotar que los desarrollos musicales que existían en esta zona son fundamentales en la influencia posterior que habrían de tener los instrumentos y las técnicas de interpretación que llegarían a América con los esclavos procedentes del puerto esclavista de Luanda. Así, instrumentos como el *bungo* (arco musical), la marimba y los tambores reconocidos en Cuba y en Brasil como de origen kongo, son evidencias materiales de la recreación de códigos tecnológicos, sonoros, simbólicos y contextuales de la cultura africana en el Nuevo Mundo.

La Costa de Luanda se caracteriza por la expansión de la música militar en los siglos XVII y XVIII, en donde tenemos la presencia de campanas de metal y tambores. En 1648 Da Roma describe en el Reino del Kongo una fuerte aculturación por parte de la música militar. Este misionero italiano describe la presencia de trompetas con boquilla de madera. Reportes posteriores como los que ofrecen los misioneros capuchinos Cavazzi (1654) y Merolla (1683) hablan de la presencia de violines con tres cuerdas que se acompañan por el reque-reque (raspador) y tambores largos de piel. Además reportan en la zona la existencia de lamelófonos llamados chinsanje (o Kissange), marimbas con resonadores de calabaza tocadas por cuatro personas, arcos musicales con resonador de calabaza, pluriarcos y tambores de fricción². Esta

²Kubik, Gerhard
1980. "Angola" En: *The new grove*

Ronda de Capoeira





Felipe García tocando el tambor itotele y cantando una canción de Santoría

caracterización musical es entonces fundamental para la misión de *Odantalan* del encuentro de rasgos legendarios bakongo en la música del Nuevo Mundo.

En el tiempo...

El encuentro de los instrumentos y las alianzas rítmicas, tímbricas y tonales en el ejercicio interpretativo de *Odantalan*, estuvieron permeados por condiciones de orden histórico y social. En primer lugar, la supervivencia de rasgos musicales en América está mediada por la condición de los afrodescendientes en el sistema esclavista y por los usos que se le dio a la música en el proceso de asimilación del catolicismo y la cultura europea durante los siglos XVI y XVII. Como señala Egberto Bermúdez, los africanos se desempeñaron como músicos en el sistema colonial; estos fueron por lo tanto

trompetistas, cornetistas y atabaleros en las ceremonias religiosas y fiestas públicas, y en los acontecimientos de orden militar. Además, existieron normas específicas para controlar la actividad musical de los esclavos. No obstante, a pesar de que estas comunidades adoptaron las lógicas musicales europeas, también conservaron en su memoria infinidad de elementos técnicos, interpretativos, ideológicos y funcionales. El quehacer musical de las poblaciones negras en Colombia, Brasil y Cuba tiene matices bastante diferentes; como asegura Bermúdez “los elementos africanos no se presentan en forma coherente cada vez que aparecen a menos que provengan de una tradición relativamente reciente, como la de los cultos *Yoruba* y su correspondiente uso de instrumentos musicales y lenguajes rituales en el caso de Cuba y Brasil”³. Por lo tanto, las

condiciones históricas condicionan profundamente la producción de convenciones sonoras y el entendimiento de ellas.

Por otra parte, tales convenciones en el mundo musical africano y afroamericano, no se pueden reducir simplemente a las situaciones de un pasado lejano que se remonta a la trata esclavista. Es fundamental comprender que el desarrollo de la música africana y afroamericana ha sido supremamente complejo y dinámico. En este sentido, el camino que siguió la herencia musical del continente africano no ha sido unidireccional; es decir, no se ha limitado a ir de África a América en los siglos pasados desarrollándose en el Nuevo Continente dentro de un circuito cerrado y alejado. Por el contrario, la música de entretenimiento de las poblaciones negras de América ha sido desde las décadas de los 30's y 40's,

dictionary of music and musicians. Ed: Stanley Sadie, McMillan Publishers. Vol. 1, pp 431 – 434. 1989.

³ BERMÚDEZ, Egberto. 1992. “Música, identidad y creatividad en las culturas afro-americanas: El caso de

Colombia”. En: *América Negra*. Ed: Friedemann y Arocha, Bogotá, Vol. 3, pp 58).

fundamental en la producción musical africana; y la recreación que se ha hecho de esta música en el continente africano, se ha convertido a la vez en los 60's en una fuente importante de posibilidades sonoras para las poblaciones del Caribe. Este desarrollo musical, interviene inevitablemente en el panorama sonoro de aquellos que interpretan las músicas campesinas y tradicionales, al estar fuertemente presente en los medios de comunicación y la industria de entretenimiento. Pero a la vez, las culturas musicales que se dieron cita en *Odantalan* se han mantenido por tradición oral, conservando altamente los elementos estructurales de la música precolonial. Así, algunos elementos como el canto responsorial y los tambores, se han mantenido en estas culturas musicales durante siglos, conservando un papel ritual importante, un rol comunicativo, una jerarquía y poderes extraterrenales⁴.

Encuentros y desencuentros en *Odantalan*: Aceptación y rechazo de huellas y rasgos coloniales

Los puntos de encuentro entre las cuatro culturas musicales que se dieron cita en *Odantalan* están basados fundamentalmente en dos dinámicas. En primer lugar, en la estructura ideológica, contextual y sonora que dejó el sistema colonial con la enseñanza del catolicismo⁵; y en segundo lugar, en las

estrategias de tales culturas musicales para resistir a este fuerte esquema de dominación y mantener elementos propios de un legado africano. A partir de tales dinámicas, se ha conformado y constituido el quehacer musical y su función en la vida cotidiana de las sociedades negras. En este sentido, tanto en la música del Continente Africano como la música americana, existen dinámicas de aceptación, rechazo y recreación de esquemas musicales precoloniales y estructuras estéticas, sociales y económicas impuestas desde los grupos europeos dominantes. Son precisamente tales desencuentros los que en el plano simbólico, contextual y musical, no pueden ser ignorados en el panorama sonoro en un taller de creación artística como *Odantalán*. Sin embargo, el discurso que subyace a este taller de creación, sólo reconoce ciertos matices culturales que están plenamente ligados a la alianza ciega con una herencia africana.

Para Víctor Gama, gestor de este proyecto,

otras culturas musicales, señala que la música occidental ha intervenido en las sociedades no occidentales de diferentes formas de acuerdo con diversas situaciones históricas y culturales: 1) inclusión de la música occidental por medio de las misiones católicas y protestantes, 2) expansión de la música militar como símbolo de poderío colonial, 3) popularización de la música de conciertos con las orquestas sinfónicas y la ópera, y 4) impacto mundial del baile social moderno, el cine, la radio y la música de disco ligera. Tales "trasplantes" han sido contrarrestadas de diversas formas por los distintos protagonistas de las músicas locales y transnacionales en el mundo. En: "Transplantaciones de músicas, confrontaciones de sistemas y mecanismos de rechazo". *Revista musical chilena*, 1980. XXXIV, No. 149-150 .p. 6.

Odantalan é um projeto de intercambio cultural cujo objetivo é aceder à herança cultural e espiritual angolana desde o período do reino de Manikongo até ao presente.

Así, Gama explica que

"El trabajo [investigativo] culminó con una residencia en Luanda durante la cual los participantes trabajaron sobre conceptos de la filosofía y sistemas de conocimiento Kongo/Angola como puntos de partida para nuevos procesos de creación..." "Los procesos de experimentación musical ligados a una perspectiva antropológica y lingüística transforman a *Odantalan* en una estructura alternativa para la generación de procesos de creación y reconstrucción contemporánea a partir de las tradiciones Kongo/Angola respaldadas por los cantos del Atlántico y del Pacífico".

El encuentro de los instrumentos y las alianzas rítmicas, tímbricas y tonales en el ejercicio interpretativo de *Odantalan*, estuvieron permeados por condiciones de orden histórico y social.

Y agrega Víctor Gama a estas ideas que

"Al trabajar para una nueva comprensión de las formas visuales, musicales y lingüísticas del mundo Bakongo de un lado y del otro del Atlántico, se torna clara la necesidad de acceder a la herencia espiritual que funcionó como plataforma de

⁴ HINDLEY, Geofrey 1965 "African Music", en: *The Larousse Enciclopedia of Music*. Londres, 1977, pp. 23.

⁵ Bruno Nettl en su estudio sobre los "trasplantes" de músicas específicas sobre

resistencia, sobrevivencia y negociación de un espacio forzado a pesar de las privaciones de la esclavitud y el colonialismo”⁶.

Vemos entonces cómo claramente la argumentación que sustenta *Odantalan* está ligada a superponer la existencia de unos encuentros culturales desde un conjunto de valores estéticos musicales que provienen de una herencia *Kongo*. Aquí hay varios problemas; por una parte, dentro de los músicos del taller, sólo el representante de la religión *Palo Monte* de Cuba y los músicos angolanos comprenden conceptos de la filosofía *Kongo* —y lo que ésta significa en el uso y contacto con los instrumentos tradicionales—. Y por otra parte, se desconocen otro tipo de nexos entre tales culturas musicales; nexos que como vimos anteriormente, tienen alianzas históricas mucho más complejas que las simples alianzas de tipo organológico. Por lo tanto, es importante reconocer que hay una fuerte presencia de instrumentos del imperio Kongo en el nuevo mundo, así como también existen patrones rítmicos y tonales que llegaron también en la mente y el corazón de los esclavos; pero no hay que desconocer la inmensidad de procesos musicales que han tenido cabida en los últimos cinco siglos y que marcan por completo los intercambios musicales entre África y América.

Cómo ver la negación en la construcción de discursos identitarios

Para Gerard Kubik, es importante comprender que la cultura musical siempre está sujeta a cambios; así, el contacto musical crea convergencia cultural y por lo tanto promueve nuevos idiomas. Pero el resultado de la convergencia no es una especie de ‘cultura híbrida’; el resultado es el desarrollo de una nueva configuración cultural⁷. Esta “nueva configuración” es el producto del ejercicio de creación contemporánea y responde por lo general a un “nuevo idioma” que tiene sus propias reglas, significaciones y convenciones internas.

En este sentido, los desarrollos musicales dentro de un taller de creación contemporánea, tendrán sus propias lógicas y modos de comunicación y las alianzas más evidentes estarán en los sistemas musicales que encuentran en sus estructuras cierto tipo de analogías. Sin embargo, es importante tomar en cuenta, que en *Odantalan* estas analogías no pueden reducirse a una historia pasada, anterior a las imposiciones del sistema colonial. Tomaremos tres casos concretos del taller para comprender cómo los organizadores en la descripción y análisis de *Odantalan* niegan las asociaciones musicales que trascienden

los órdenes sonoros de una herencia africana:

1. En el taller fueron muy evidentes las alianzas entre la música de *capoeira*⁸, la música popular de Angola⁹ y la música de marimba

⁸ La tradición musical de Salvador de Bahía, Brasil, fue representada por Giba Conceicao. Este joven músico llevó a *Odantalan* algunos *berimbau*, un tambor *ônca*, un *pandeiro*, una *cuica* y múltiples sonajeros o “efeitos” que tienen una importante función en la música del *candomblé*, la *capoeira* y el Carnaval de Bahía: *pau de chuva*, *caxixi*, *sapucaia*, *país*, etc.⁸. *Candomblé*, es un término de origen africano que designó primeramente las grandes fiestas religiosas anuales que los negros yorubanos realizaban en la capital de Bahía, la ciudad de San Salvador, y que se usó más tarde para denominar todas las ceremonias del culto afrobahiano. (Del Carvalho, 1979: 279). Por otra parte, la *capoeira* —*angola* es una forma profana de baile y canto particular, aunque no es totalmente ajena al tema religioso. Esta danza, es una especie de juego atlético que a pesar de su nombre parece haber sido inventada en Brasil por antiguos esclavos y en su forma original, es probable que se tratara de un tipo de lucha ofensiva y defensiva. En la actualidad, esta danza es un simulacro de lucha y ha conservado algunos pasos estilizados en los que sólo se utilizan las piernas y los pies. Los instrumentos que participan en la *capoeira* son el *berimbau*, el *pandeiro*, el *atabaque* y un pequeño sonajero de cestería llamado *caxixi*. Algunas veces, también participan en este conjunto el *ganzá* o *reco-reco* y un *agogó*. Las canciones de la *capoeira* son de las más antiguas en el repertorio afrobrasileño, como las canciones de niños o *samba de roda*, y se caracterizan por su forma de diálogo entre el mismo cantante y algún personaje abstracto (Nettl, y Béhague, 1973: 246).

⁹ Kituxi fue el representante de la tradición *Kimbundu* de Angola. Los instrumentos de este músico que participaron en *Odantalan* fueron el *bungo* y el *Kissange*. Su música es tocada en un contexto de entretenimiento y se

⁷ KUBIK, Gerhard. (1991) “Documentation in the Field: Scientific Strategies and the Psychology of Culture contact”, en: *Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy*. Baumann (Ed). Berlin: International Institute for comparative music studies and documentation. P. 333.

⁶ Gama, Víctor. (2002). “Introdução”. En: *OdantalaOn.02*, Pangeiart, Amsterdam, p. 7. “Odantalan é um projecto de intercâmbio cultural cujo objectivo é aceder à herança cultural e espiritual angolana desde o período do reino de Manikongo até ao presente”.



Instrumentos de carnaval de Babía y el carnaval de Luanda. Porca, Pandeiro,sonajeros, berimban

colombiana¹⁰; estos músicos encontraron desde un principio confluencias en los sonidos de sus instrumentos, fundamentales dentro de lo que se constituiría más adelante como el lenguaje musical de *Odantalan*. Sin embargo, no podemos desconocer que en este tipo de música el grado de influencia europea es alto; se trata de músicas africanas y afroamericanas en las

interpreta en el idioma *Kimbundu*. Además de la voz, en su grupo se interpretan los siguientes instrumentos musicales: *dikansa* o *reco-reco*, *mukindu*, *ngoma*, *hungo*, *kisange* y *puita*. Los tres últimos son los que ejecuta Kituxi.

¹⁰ Hugo Candelario González, es un joven músico proveniente de la Costa Pacífica de Colombia que se ha formado en medio de la tradición musical del grupo de marimba de esta región. Los instrumentos de esta cultura musical que participaron en *Odantalan* fueron la marimba, el *cununo*, el *bombo* y el *guasá*. Por lo tanto, vemos que en el taller participaron todos los instrumentos que identifican esta tradición musical. Sin

que también ha existido un fuerte legado colonial en el sentido melódico de su estructura¹¹; en este sentido, lo importante es tener en cuenta que son culturas musicales que han tenido un desarrollo muy cercano al sistema musical

embargo, es importante aclarar que el conjunto de marimba está integrado por dos tambores *cununos* (macho y hembra), y dos tambores *bombos* (bombo arrullador y bombo golpeador). El *baile de marimba* o *currulao* del sur del litoral, es un baile social que ha sido considerado una especie de ritual profano por su alto contenido simbólico. En el contexto funerario encontramos los alabaos (cantos sin instrumentación) y unos cantos especiales para los velorios de santos, que reúnen elementos hispánicos que se mezclan con otros elementos que pueden ser considerados como una recreación de patrones rituales africanos (Bermúdez, 1986; List, 1989: 581; Whitten, 1977).

¹¹ Esta posición ha sido trabajada por etnomusicólogos como Gerard Kubik, Bruno Nettl, Gerard Béhague, Egberto Bermúdez, y

occidental y su escala cromática y temperada.

2. La inclusión de la marimba de Angola de la región de Malange¹² dentro del proyecto y la inserción de los demás músicos de *Odantalan* en el orden sonoro de ésta, tuvo un mayor grado de complejidad. En

George List, en sus estudios correspondientes sobre músicas africanas y afroamericanas.

¹² La marimba es uno de los instrumentos más comunes e importantes de Angola. Este instrumento es un xilófono con resonadores de calabaza que se percuten con dos baquetas de madera; en ocasiones es colgado alrededor del cuello y otras veces es común ver que tres músicos interpretan una misma marimba. *Odantalan* contó con la participación de los marimberos Neves Moreira y Pascoal Monteiro, provenientes de Malange, una de las dieciocho provincias de Angola, quienes llevaron a los bloques de trabajo una antigua marimba con resonadores de calabaza que es conservada en el Museo Nacional de Antropología de Luanda.

efecto, se trató de una experiencia totalmente nueva en la que los sonidos no eran tan fácilmente asimilados como los demás¹³. Tal apreciación se puede explicar si consideramos que la organización de sonidos de la cultura musical de Malange se ha transformado desde diferentes directrices en comparación con la música congo cubana, la música de candoblé, la marimba colombiana, y la cultura musical Kibumdu, que han sufrido fuertes procesos de transformación en medio de las lógicas de la cultura musical europea. Sin embargo, tampoco

podemos descartar la existencia de lazos sonoros entre ellas desde el punto de vista rítmico, técnico y organológico.

3. El tercer y último ejemplo que retomamos de esta etnografía, está relacionado con los tambores batá¹⁴.

convenios culturales entre al menos algunos seres humanos que perciben, nunca podría haber música" (Blacking, 1973: 10).

¹⁴ El representante de la cultura musical cubana en *Odantalan* fue Felipe García Villamil. La condición de este maestro cubano, residente en Estados Unidos es extraordinaria; por una parte, él es representante de la tradición musical y religión *Palo Monte* y por otra parte, también encarna los valores de las religiones Yoruba y Abakua. Así *Odantalan*, con la participación de Felipe García abrió sus puertas a estas tradiciones incluyendo además de los cantos congo cubanos o de palo mayombe, los tambores batá, que fueron acompañados por los respectivos cantos del complejo cultural

Estos tambores, a diferencia de los otros instrumentos, no corresponden a una herencia africana *Kongo*.

yoruba. Helio Orovio en su Diccionario de la música cubana define lo bantú en Cuba a partir de la presencia de grupos congos que hablan lenguas de origen bantú y se conocen como paleros. Citando a A. León, Orovio cuenta que en los cultos congo "se emplean tres tambores de duelas rectas (en forma cónica invertida), con cuero clavado". La imagen musical y danzaria del complejo cultural congo de Cuba ha quedado concretada en un sistema mítico religioso con dos vertientes principales: la regla kimbisa y la regla mayombe. Ambas tienen a Zambia como deidad suprema y al Palero o Tata nganga como supremo sacerdote. (Urfe, 1979: 105).

Como indicamos anteriormente, en *Odantalan* se le otorgó un importante espacio a la participación de los tambores batá, los cuales están consagrados al dios Shangó y su esposa Oyá pero pueden asociarse también para otras deidades. Los batá son tres tambores de carácter religioso usados en Cuba, en las ceremonias que practican los yorubas y sus descendientes o iniciados en esta religión. El

¹³ Comprendemos el término "música" desde la perspectiva de John Blacking quien define la música como un "conjunto de sonidos humanamente organizados..." Así, "la creación musical es la capacidad de descubrir patrones de sonido e identificarlos en determinados tipos de ocasiones. Sin procesos biológicos de percepción auditiva y sin

Marimba de Angola



Ellos son los instrumentos más importantes dentro del culto *Yoruba* en Cuba. Los tambores *batá* fueron construcción de un lenguaje musical contemporáneo. Así, la llegada de los *batá* implicó la llegada de una nueva cultura musical con su propio orden y normas sonoras; y en esta medida implicó un gran esfuerzo por parte de los otros músicos para poder acoplarse a su ritmo y estructuras. Como resultado final se obtuvieron canciones de santería superpuestas a la música de *Odantalan* en un montaje externo de edición y un diálogo bastante limitado de la triada de tambores con los demás instrumentos. Por otra parte vemos en este ejemplo que los organizadores del taller tienen finalmente gran urgencia por mostrar importantes nexos con “lo africano”; las huellas africanas. Así, en este caso no era relevante que los tambores *batá* sean de una cultura tan agena a lo *kongo* como lo es la cultura *yoruba*. Lo realmente importante en este caso es entonces hacer énfasis en los rasgos de una herencia globalizada y determinada.

Como lo plantea Bruno Nettl, el mundo de la música es semejante al mundo de los idiomas; cada uno de ellas pertenece

tambor más pequeño se denomina *okónkolo* y generalmente también *omelé*. El tambor mediano se conoce como *itótele* y el de mayor tamaño se llama *iyá*. Además de los tambores *batá*, los cantos de santería se acompañan de *giiros*, *aggües* o *checherés*, *maraca* o *acheré* y *cencerro* o *agogó*. Tales cantos se caracterizan por su acervo polirrítmico que corresponde a varios órdenes instrumentales en armonía perfecta con solistas y coros vocales y danzarios. (Ortiz, 1963: 8)

a una población identificable, tiene un cierto grado de homogeneidad interna y se basa en una gramática específica aunque flexible¹⁵. Como lo sugiere Margareth Kartomi, “es un lugar común que la música como el lenguaje, no sólo es concebida como sonido puro y simple, sino también como una expresión simbólica de cultura, a través de la cual se asocian connotaciones más amplias a sus componentes sonoros. Gracias a ésta y otras similitudes entre música y lenguaje, es posible sugerir que los primeros estadios de la transculturación musical pueden asemejarse a las fases iniciales del sincretismo lingüístico”¹⁶. Así, como lo sugiere Bruno Nettl, son los patrones sonoros que encuentran cierta analogía de una a otra cultura musical, los que permiten que exista un fácil encuentro de un sistema musical con otro; en *Odantalan*, fueron entonces estas similitudes las que permitieron el encuentro y el comienzo de una nueva construcción de convenios estilísticos. Como vemos en los ejemplos anteriores, las analogías de las culturas musicales más “occidentalizadas” con la marimba tradicional de *Malange* y con los tambores *batá*, fueron menos evidentes

¹⁵ NETTL, Bruno y Béhague, Gerard (1973). “Música folklórica afroamericana en Norteamérica y América Latina”. En: *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Alianza Editorial. 1985, p.246.

¹⁶KARTOMI, Margareth (1981). “Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos”, en: *Las culturas musicales. Lecturas de etnomucología*. Ed. Francisco Cruces. SibE- Sociedad de Etnomusicología. Editorial Trotta, 2001. p. 376.

y esto no permitió que en tan sólo una semana se pudieran crear lenguajes sonoros autónomos y realmente condensados. Sin embargo, en el discurso que sustenta el taller *Odantalan* el argumento central es que los puntos reales de unión de estas culturas musicales están centrados en el legado de una herencia *kongo*. En el fondo, lo que encontramos es la búsqueda de una nueva tradición basada en una identidad emergente que superpone un discurso identitario y simbólico a una realidad sonora. Así, vemos cómo un grupo de intelectuales adecuan y manipulan una historia a un producto artístico, pasando por alto otras realidades como la influencia colonial en las culturas musicales africanas y afroamericanas.

Orígenes triétnicos en la música: defensa y negación

Peter Wade en su análisis e investigación sobre las dinámicas sociales alrededor de la llamada “música negra” en Colombia, plantea que dentro de los estudios musicales y folkloristas que hablan de la misma, el origen triétnico es un componente fundamental. Así, aunque muchas de estas personas buscan argumentar que las músicas de la gente negra en Colombia son parte del mestizaje, la idea que más sobresale en sus discursos es aquella que se fundamenta en el interés por las divisiones y la sobreexposición de los orígenes raciales de dichas músicas¹⁷.

¹⁷ WADE, Peter (2002). *Música Raza y Nación. Música tropical en Colombia*.

Siempre hay un interés escondido tras la exaltación de los orígenes españoles, indígenas y africanos. En Colombia pensamos muchas veces, que dicha exaltación se debe a los privilegios de la Constitución de 1991—en la que los valores nacionales se fundamentan en las diferencias y no en las identidades homogéneas—. Sin embargo, este fenómeno no se reduce a Colombia; es un fenómeno mundial en el que como lo explica Paul Gilroy al referirse a las dinámicas de la identidad de la diáspora africana, hay una emergencia en los grupos negros, por defender su origen africano y desde allí, enaltecer su diferencia acudiendo a herramientas completamente occidentales como lo es el fortalecimiento de la identidad en medio del consumo y las lógicas del mercado que acude a imágenes como el erotismo, el virtuosismo musical y el deporte¹⁸.

Algunos sectores de la sociedad se apoyan mucho más en el tema del origen —en este caso africano—, para de esta manera alcanzar la reivindicación artística, étnica o racial. Así, se construyen identidades afrodescendientes globales y desterritorializadas en medio de un fuerte discurso intelectual basado en los legados musicales y simbólicos de la cultura africana, y ante todo, en el origen ancestral de dichos legados.

Vicepresidencia de la República de Colombia, Departamento Nacional de Planeación, Programa Plan Caribe. Traducción: Adolfo Gonzalez Henríquez. Bogotá, Colombia. P. 73.

¹⁸ GILROY, Paul. (1993). *Small acts: Thoughts on the politics of black cultures*. Serpent's Tail, London.

La identidad es una construcción constante y dinámica que se consolida en medio de la aceptación y el rechazo de símbolos culturalmente constituidos. En *Odantalán*, es posible ver la negación y expulsión de códigos simbólicos en medio de la búsqueda constante de esencias culturales que promueven una unión histórica entre culturas musicales distintas.

Conclusión

El mayor esfuerzo de descentralización de la disciplina antropológica ha sido mirarse a sí misma. El ejercicio antropológico actual es una invitación permanente a que las Ciencias Sociales tomen conciencia del ejercicio de poder que practican permanentemente en el proceso de construcción de su objeto de estudio. Llevar a cabo este ejercicio implica ser partícipes del acto de la toma de conciencia, inclusión y exclusión de factores culturales para consolidar un discurso de identidad. En *Odantalan* a partir de saberes académicos históricos y artísticos, la música debía acoplarse a unos valores estéticos para que a partir de allí se pudiera acceder a los valores de la cultura *bakongo*. Sin embargo, *Odantalan* fue realmente un buen espacio para el reconocimiento de una inmensa gama de sonidos que no se restringen a los timbres, tiempos y tonalidades de la sociedad *bakongo*, ni a una cultura musical recreada en Cuba, Brasil y Colombia a partir de la herencia africana. Por el contrario, los músicos de este taller se encontraron con diversas historias musicales de más de cinco siglos, en donde es imposible pasar por

alto los patrones estéticos de un sistema colonial y la fuerza de nuevos paradigmas sonoros que se imponen desde la inmediatez de la industria cultural y la radiodifusión.

