

LA MBIRA EN CARTAGENA

Doctor GEORGE LIST

El único instrumento musical cuyo origen se piensa que tuvo lugar en el Africa, al sur del Sahara, es la *mbira* o el "piano de pulgares". En varias regiones de ese continente se le conoce con distintos nombres, de los que *mbira*, *mbila*, *sansa* o *sensa* son quizás los más comunes. El instrumento se compone de un cierto número de listones de hierro forjado, de longitudes diferentes, montados sobre una tabla. En la mayoría de estos instrumentos, cada una de estas teclas de metal se asegura insertando uno de sus extremos entre los puentes, también de metal. Los extremos libres se puntean, por lo común con los pulgares e índices; de ahí el nombre de "piano de pulgares". Los instrumentos pequeños se sostienen con las palmas de ambas manos en tanto se ejecutan. A los más grandes se les coloca sobre las rodillas. La tabla se dispone a veces en el interior de una calabaza abierta que hace las veces de resonador, o bien las teclas de metal se montan directamente sobre una caja de madera en vez de una tabla. Este instrumento se difundió en América a raíz de la introducción de esclavos traídos del Africa y se le conoce en el Brasil, en Cuba, en la República Dominicana y en Haití.

Los Chopi de Mozambique y los Venda de Sudáfrica dan al xilofón el nombre de *mbila*, aunque también usan para el mismo instrumento el nombre genérico de *marimba*¹. Por otro lado, los Lemba de Sudáfrica y algunos grupos de Rhodesia llaman *deze* al "piano de pulgares", pero también aluden al instrumento bajo el término genérico de *mbila*². En Angola, el "piano de pulgares" es conocido como *marimba*³. Se ha sugerido que esta confusión en la terminología respondería a diferentes aplicaciones de la raíz *imba*, la cual proviene del verbo que significa "cantar" en las lenguas Bantú⁴.

La terminología es igualmente confusa en el área del Caribe. En la República Dominicana, el instrumento de tipo *mbira* es conocido bajo el nombre de *marimba*, en tanto que en Cuba se le co-

noce como *marímbula*. En Haití, el mismo instrumento recibe indistintamente los nombres de *marimba* o *marímbula*, e incluso varios otros nombres, como *mbila*, *malimba* y *manímbula* ⁵.

La *marímbula* cubana generalmente se compone de una larga caja, de unos 60.8 centímetros de alto o de largo, la cual funciona como resonador. Se encuentran también instrumentos más pequeños que se sostienen en las palmas de las manos al ser ejecutados. Las teclas se aseguran a la caja de modo muy similar al método empleado en el Africa. Sin embargo, las teclas no son de hierro forjado, como en el Africa. Por el contrario, se emplean cortas secciones de lámina de metal enroscado que se extrae de relojes o tocadiscos. En áreas rurales, estas láminas de metal enroscado se reemplazan a veces con planchuelas de bambú, pero se considera que este material es inferior por cuanto carece de sonoridad adecuada. Al parecer, los instrumentos cubanos fueron empleados originariamente para acompañar la danza, junto con varios tipos de tambores ⁶.

Hace unos cuarenta años, la *marímbula* grande se empleaba como bajo en algunas exitosas bandas de danza cubana, tales como el "Quinteto La Plata" y el "Sexteto Habanera". Ninguno de estos conjuntos había visitado a Cartagena de Indias, capital del Departamento de Bolívar en la costa del Caribe colombiano; no obstante, sus grabaciones eran conocidas en esta ciudad, y hacia 1927 o 1928 las películas sonoras en que estos conjuntos tocaban comenzaron a exhibirse en los cine-teatros de Cartagena ⁷. La música popular cubana hizo furia en esa ciudad. Unos cuantos conjuntos locales, cada uno con su *marímbula*, surgieron a imitación de los grupos cubanos. De tal modo, la *marímbula* se difundió de Cuba a Cartagena por medios rigurosamente audiovisuales.

En la región de la costa atlántica de Colombia, el término *marimba* se aplica genéricamente a cualquier instrumento melódico que no sea aerófono o membranófono. Por tanto, la *marímbula* es también denominada *marimba*, como lo es el arco musical. En la costa del Pacífico, el término *marimba* se aplica primariamente al xilofón. Este último instrumento no se halla en vigencia en la costa del Atlántico, a despecho de que una nutrida población negra habita en ambas regiones costeñas ⁸.

Los conjuntos que se habían formado en Cartagena, a imitación de los de Cuba, eran básicamente grupos aficionados de niños y muchachos, aunque también había uno que otro adulto y algunos grupos más profesionales. Uno de mis informantes, José Isabel Castillo Martínez, había comenzado a tocar la *marímbula* a

la edad de quince años en un conjunto de jóvenes tal como como el que, a imitación de su modelo cubano, se llamara "Sexteto Habanera". Los instrumentos de tal conjunto incluían una *marímbula*, un bongó (pequeño tambor que se ejecuta con las manos en su única membrana), las claves (par de varillas de madera dura que suenan al entrechocarse), la maraca (sonaja fabricada con el fruto de la planta llamada calabaza), y cualquier otro instrumento de percusión que estuviese a mano. También se empleaban a menudo latas largas de sonoridad adecuada.

Estos conjuntos de jóvenes varones solo ejecutaban la música popular cubana, es decir, habaneras, guarachas, etc., que habían aprendido escuchando los discos editados por los conjuntos cubanos. Tocaban en las reuniones de cumpleaños, en las fiestas y en otras ocasiones en las que se necesitaba música, por cuya ejecución recibían a cambio alguna pequeña compensación.

Castillo no sabía leer música, y aprendió sólo a tocar la *marímbula*. Tal como él dijera, "mi oído fue mi maestro". Casi cualquiera hacía los instrumentos y los ejecutantes a menudo fabricaban el suyo propio, tal como Castillo lo había hecho. La materia usual para las teclas era la lámina de metal enroscado extraída de alguna vitrola vieja. Los muchachos que no podían hacerse de estas láminas empleaban fragmentos de fleje, esto es, bandas de metal delgado que se usan corrientemente para cerrar las encomiendas, pero la sonoridad resultante con tales flejes no se consideró satisfactoria. Las *marímbulas* de uso en estos conjuntos constaban generalmente de cuatro, cinco o seis teclas. Los ejecutantes más talentosos, sin embargo, tocaban instrumentos con un número mayor de teclas: ocho, diez, doce, o incluso catorce. El instrumento que Castillo ejecutaba tenía normalmente diez teclas, pero también había tocado algunas veces instrumentos con doce y hasta catorce teclas.

Entrevisté a Castillo en 1965. Por ese entonces, la *marímbula* no estaba ya en vigencia en Cartagena desde hacía muchos años. En su opinión, el instrumento había desaparecido de los conjuntos porque ya no era posible hallar viejas vitrolas de dónde extraer las láminas de metal enroscado para fabricar las teclas. Castillo me dijo que en el tipo de conjuntos en los que él había tocado, la *marímbula* había sido reemplazada por la timba, que es un tambor en forma de reloj de arena. Es de mayor tamaño que el bongó y, lo mismo que este instrumento, tiene un solo parche y se ejecuta con las manos.

Un segundo informante, Pedro Goyazo, fue entrevistado ese mismo día. El señor Goyazo tenía por entonces 84 años de edad.

Había sido director de bandas profesionales de danza en la región y se las componía para leer música. Lo mismo que Castillo, nuestro primer informante, Goyazo consideraba que la introducción de la *marímbula* en Cartagena debía datar de 1927 o 1928. Con anterioridad a esos años, él nunca había visto este instrumento. Estimaba asimismo que la *marímbula*, en los años en que fue introducida en Cartagena, se usó en unos diez o doce conjuntos, pero no especificó si se trataba de grupos juveniles o conjuntos profesionales.

Durante ese mismo período, Goyazo había dirigido un conjunto de trece instrumentistas, denominado "Los Marineros". A más de la *marímbula*, otros instrumentos empleados en este conjunto eran el bajo de cuerdas, la guitarra, el mandolín, el tiple, el cornetín y tres timbales. En la música popular colombiana, el cornetín es una corneta soprano pequeña. Los timbales no son los "tympani" de la orquesta sinfónica, sino un conjunto de tres tambores — pequeño, mediano y grande —, del tipo local corriente, que se afinan ajustando las cuñas a las cuales se sujeta el parche.

Goyazo decía que la *marímbula* usada en el conjunto "Los Marineros" tenía trece teclas y que estaba afinada conforme a la escala cromática. Dicha *marímbula* ejecutaba la misma parte que el bajo de cuerdas. Goyazo le había enseñado a su hijo a ejecutar también los timbales, afinándolos de modo tal que pudiesen tocar al unísono con la *marímbula*. En su opinión, los conjuntos no empleaban ya la *marímbula* porque se habían dado cuenta que el bajo de cuerdas era más eficaz en lo tocante a sostener la parte del bajo dentro del conjunto. Incluso él mismo había fabricado una *marímbula* para uso en su grupo, pero no era la de trece teclas mencionada más arriba.

Ninguna *marímbula* pudo hallarse en Cartagena en 1965. En consecuencia, se hizo un arreglo para que un hombre avezado en su construcción fabricara una para nosotros. El señor Castillo, que es el primer informante al que aludimos más arriba, fue contratado para tocarla y un conjunto de jóvenes que por entonces ejecutaba en Cartagena fue asimismo contratado para tocar con Castillo. Este conjunto era un quinteto compuesto por acordeón, bongó, timba, guacharaca (especie de raspador de madera), y cencerro (cascabel de vaca que se hace sonar con una varilla de metal).

El *marimbero*, Castillo, ensayó con este grupo por espacio de dos días, pero se quejaba de no disponer de una *marímbula* adecuada puesto que de la que se le había provisto carecía de las teclas usuales, fabricadas con la rosca de metal de la vitrola. El constructor de la *marímbula*, de tal suerte criticado, se las arregló para

hallar una rosca de vitrola y fabricó entonces un nuevo instrumento más satisfactorio. Grabé el quinteto con *marímbula* al día siguiente, 18 de marzo de 1965.

La figura 1 muestra la *marímbula* con que se ejecutó en tal ocasión, junto con el modo de ejecutarla. Al presente, dicha *marímbula* forma parte de la colección de instrumentos musicales del Museo de Antropología, Folklore e Historia de la Universidad de Indiana. El instrumentista, que se ve de pie, sostiene la guacharaca o raspador de madera.

La caja de resonancia de la *marímbula* se fabrica con tablas de 1.6 centímetros de espesor, las cuales se clavan a un armazón, y mide en su conjunto 52.4 centímetros de largo; 32.72 centímetros de alto y 29.54 centímetros de profundidad. En la parte superior el instrumento tiene una manija de metal fija a la manera de gozne y que sirve para transportar el instrumento más cómodamente (esta manija no alcanza a apreciarse en la fotografía). Los tres puentes son delgadas varas de metal que se sujetan firmemente a su lugar mediante presillas de alambre, también delgado, las cuales se insertan en agujeros perforados en la madera y se cierran en la parte de adentro de la caja. Las secciones de la rosca de vitrola con la que se fabrican las teclas se insertan por debajo del puente central, y es la presión de los puentes opuestos — superior e inferior — la que mantiene las teclas en su sitio. La longitud de las teclas oscila entre los 13.02 cm. y los 17.16 cm., y su ancho va de los 0.16 cm. a los 2.4 cm. Los extremos libres, en la parte superior de las teclas, son redondeados.

Las pequeñas bandas blancas que se observan en los dedos del instrumentista son vendas. Durante algunos años había dejado de tocar el instrumento y las yemas de sus dedos no tenían ya los callos que le habían crecido en la época en que tocaba este instrumento con frecuencia. Sin las vendas, sus dedos se habrían ampollado en un muy corto plazo.

La figura 2 muestra al conjunto en el momento de la grabación. Sentados, de izquierda a derecha, se ven la *marímbula*, el bongó y la timba. De pie, también de izquierda a derecha, se ven el acordeón, la guacharaca y el cencerro.

Grabé el grupo en su totalidad tocando primeramente un paseo. En grabaciones subsiguientes de la misma pieza, todos los miembros del grupo se detuvieron a una señal, con la sola excepción del tocador de *marímbula*, quien siguió ejecutando solo lo que antes

tocara con el grupo. Este paseo se ejecuta en Sol Mayor y la secuencia acórdica que aparece en el acordeón y en las partes vocales puede representarse del siguiente modo:

I I V V (repetido) IV IV V V (repetido)

Cada número romano simboliza un compás en ritmo binario rápido.

Durante la ejecución, el *marimbero* emplea los siguientes sonidos (figura 3):

Teclas del instrumento:



1, 2, 3, 4, 5, 8.

Escala:



Los números que se adjuntan a las notas indican las teclas del instrumento, al contar de izquierda a derecha, desde el punto de vista del observador. Desde el punto de vista del ejecutante, la cuenta es de derecha a izquierda.

Los dibujos más frecuentes que pueden escucharse en la parte de la *marímbula* son los siguientes (figura 4):

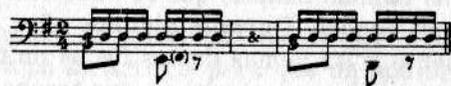


Figura 4.

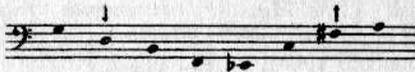
Estos motivos se agrupan indistintamente y no parece que siguieran con regularidad la progresión acórdica que se indicó más arriba. Otras veces, lo que se escucha es un pasaje de bajo más convencional (figura 5):



Figura 5.

Los sonidos que se obtienen en este instrumento son notablemente imprecisos, por lo cual parece que variaran según se puntean las teclas. Tal como puede apreciarse en la Fig. 4, el sonido producido con la cuarta tecla varió en una ejecución del Mi al Fa. Más adelante, durante las ejecuciones de este paseo, le pedí al instrumentista que puntease cada tecla de la *marímbula* ordenadamente y por separado, para poder precisar cómo se afina este instrumento. Los sonidos obtenidos de tal modo aparecen a continuación (figura 6):

Teclas del instrumento:



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Escala:



Figura 6.

Carezco de los medios necesarios para averiguar si la variación en altura a la cual aludí más arriba (cfr. figura 4) es característica general de la *marímbula*. Podría ser que este instrumento en particular fue deficientemente construido, o bien que el instrumentista no fue capaz de afinarlo correctamente.

Los intentos efectuados para establecer con el sonógrafo los sonidos exactos en esta grabación resultaron lamentablemente infructuosos. Los sonidos obtenidos en el instrumento grabado cesan tan rápidamente y producen armónicos de tal intensidad que cualquier medición exacta resulta imposible. Si fuera correcta la interpretación de los gráficos de dichos sonidos, obtenidos por medios electrónicos, los sonidos de la *marímbula* tendrían que ser escritos una octava superior a la empleada para las figuras de esta monografía. Sin embargo, resulta casi imposible diferenciar en los gráficos si los sonidos que el oído percibe son los fundamentales, o bien los armónicos que tienen mayor fuerza que los fundamentales.

Agradecimiento

Mucho aprecio la generosa ayuda que el doctor Manuel Zapata Olivella me brindó durante el trabajo de campo en el que se basa esta monografía. Asimismo, desearía expresar mi reconocimiento a

Delia Zapata Olivella y a Elena Fraboschi por la colaboración prestada en la transcripción y traducción del dialecto español en el que se grabó la entrevista, lo mismo que al Profesor Ralph Appelman, de la Escuela de Música de la Universidad de Indiana, por la confección y análisis de los gráficos sonoros correspondientes a la afinación de la *marímbula*.

NOTAS

- 1 KIRBY, PERCIVAL R. — *The Musical Instruments of the Native Races of South Africa (Los Instrumentos Musicales de las Razas Indígenas de Sudáfrica)* (London, 1965), 2ª ed., p. 47.
- 2 *Ibid.*, p. 65.
- 3 ORTIZ FERNANDO. — *Los instrumentos de la música afrocubana* (La Habana, 1952), Vol. I, p. 269.
- 4 *Ibid.*, p. 268.
- 5 *Ibid.*, p. 267.
- 6 COURLANDER, HAROLD. — “Musical Instruments of Cuba” (“Los Instrumentos Musicales de Cuba”), *The Musical Quarterly*, Vol. XVIII, Nº 2 (April 1942), p. 239.
- 7 Las fechas de la aparición de películas sonoras cubanas en Cartagena me fueron suministradas por mis informantes. Son, sin embargo, visiblemente erróneas, por cuanto la primera cinta de cine sonoro, “Luces de Nueva York”, se exhibió por vez primera el 6 de julio de 1928.
- 8 Estas observaciones se basan en mi trabajo de campo en Colombia, en 1964-65, cuando fui becado por la Comisión Fulbright en calidad de investigador.

Artículo extractado del *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. XX, 1968.



Fig. 1



Fig. 2