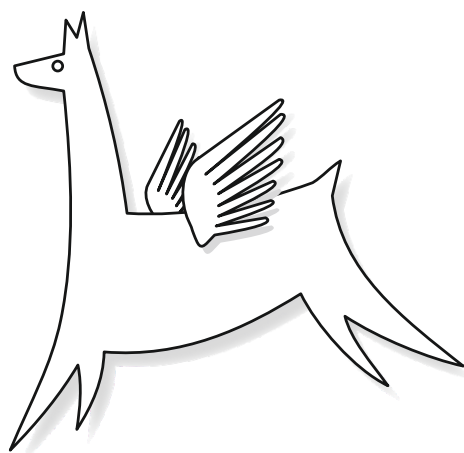




Edgardo Civalero

Las raíces africanas
de la caña de millo
colombiana



wayrachaki
editora

Edgardo Civallero

Las raíces africanas de la caña de millo colombiana

2° ed. rev.

Wayrachaki editora

Bogotá - 2021

Civallero, Edgardo

Las raíces africanas de la caña de millo colombiana / Edgardo Civallero. – 1.ed. – Madrid : Edgardo Civallero, 2015.

34 p. : il..

1. Música. 2. Aerófonos. 3. Clarinete. 4. Colombia. 5. África. 6. Afro-colombiano. I. Civallero, Edgardo. II. Título.

© 1° ed. Edgardo Civallero, Madrid, 2015

© de la presente edición, Edgardo Civallero, Bogotá, 2021

Diseño de portada e interior: Edgardo Civallero

Este libro se distribuye bajo una licencia Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons.

Para ver una copia de esta licencia, visite:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Imagen de portada: El flautero Andrés Jiménez con su caña de millo.

Foto de <http://diarioadn.co/>.

1. Introducción

La caña de millo es un clarinete tradicional colombiano que empezó utilizándose en el llamado "eje musical del Caribe occidental", sector que ocupa parte del noroeste del país; concretamente, los departamentos de Atlántico, Bolívar, Córdoba y Sucre. En las tierras bajas del Atlántico se lo denomina "caña de millo" o "flauta de millo", mientras que en las sabanas de Bolívar, Córdoba y Sucre se lo conoce como "pito atravesao" (Olsen y Sheehy, 2008; Savia, s.f.).

Se trata de un aerófono de estructura sencilla: un clarinete idioglótico de ejecución transversal, de tubo abierto por ambos extremos, originariamente construido con una sección de tallo de millo o sorgo, y que se hace sonar tanto mediante la exhalación como mediante la inhalación de aire a través de su lengüeta.



A pesar de su sencillez y de lo limitado de su rango melódico, sus posibilidades interpretativas son muy ricas. Como parte del llamado "grupo de millo", donde actúa como instrumento solista acompañada por varios membranófonos e idiófonos, la caña de millo ha sido la inconfundible e inimitable voz de numerosos ritmos tradicionales de la región: desde la muy conocida cumbia hasta las puyas y los perilleros, entre otros. En la actualidad ha alcanzado una enorme difusión y aparece también en áreas y contextos distintos de los originales, donde a veces se la ha re-significado y adaptado a nuevos esquemas socio-culturales.

Los rasgos más característicos de la caña de millo la vuelven un instrumento único en América Latina; una especie de "isla organológica". Esta singularidad, y la aparente ausencia de vínculos claros con aerófonos vecinos, han llevado a algunos investigadores a preguntarse

sobre el origen del curioso clarinete colombiano. Al respecto se han formulado varias hipótesis preliminares, ninguna de ellas lo suficientemente explorada o documentada (*vid.* Ochoa Escobar, 2012), que pueden agruparse en dos líneas principales: las que se inclinan por la procedencia africana del instrumento, y las que buscan sus raíces entre los pueblos indígenas y mestizos del área Caribe. Las viejas hipótesis de un posible origen europeo —y las contemporáneas de un origen asiático— han sido descartadas debido a una sustancial falta de evidencias.

En el presente texto se pretende proveer elementos documentales que sustenten la hipótesis del origen africano, a la vez que se analizan coincidencias e influencias mutuas con algunos clarinetes empleados por las sociedades originarias del extremo septentrional de América del Sur.

Imagen 1 (pág. ant.).

El flautero Andrés Jiménez con sus cañas de millo.

[Foto: <http://diarioadn.co/>].

2. Los clarinetes tradicionales en América del Sur

Los clarinetes (422.2 en la clasificación de Hornbostel y Sachs) son instrumentos de viento de lengüeta simple, en los que el sonido se produce mediante el movimiento batiente de una lámina elástica, provocado directa o indirectamente por el soplo del intérprete.

El clarinete-tipo suele contar con un cuerpo principal, cilíndrico o cónico, en el cual se abren un número variable de orificios de digitación. En el extremo distal de ese cuerpo, abierto, se sitúa un pabellón amplificador, mientras que en el extremo proximal o de soplo, cerrado, se encuentra la lengüeta.

A pesar de tener tal patrón como referencia, muchos miembros de esta familia organológica tienden a alejarse del instrumento modelo: sus materiales de construc-



ción, sus dimensiones, y su diseño y estructura general son increíblemente variables. Pueden llegar a estar desprovistos de orificios, de pabellón o, en ocasiones, incluso de cuerpo, y contar con aeroductos complementarios o tubos abiertos por ambos extremos. De esta manera se configuran numerosas tipologías instrumentales, cada una con unas características propias bien determinadas.

Todos esos tipos coinciden en un rasgo común: la lengüeta, el elemento productor de sonido, una pieza de obligatoria presencia en cualquier clarinete por ser la que define a esta categoría de aerófonos. Se trata de una fina laminilla rectangular, estrecha y alargada, fija por un lado y libre por los otros tres, que se corta y levanta en el propio cuerpo del instrumento (clarinetes idioglóticos) o en/como una pieza independiente (clarinetes hetero-

glóticos). En este último caso puede fabricarse a partir de la boquilla –pieza cilíndrica, cerrada por un extremo y abierta por el opuesto, que se introduce en el cuerpo principal o directamente en el pabellón– o bien elaborarse de otro material y sujetarse a la boquilla o al cuerpo del clarinete mediante un sistema especial de ataduras. La lengüeta puede abrirse de arriba abajo o viceversa, y tiene una longitud variable, ajustable mediante lazos de hilo móviles u otros mecanismos similares.

Si bien existen diferentes técnicas para interpretar un clarinete, por lo general la lengüeta se introduce parcial o totalmente dentro de la boca; la presión de aire creada por el músico en el interior de la cavidad bucal (exhalando o, más raramente, inhalando el aire) la pone en movimiento, y su batimiento genera un sonido zumbón que puede ser modulado de diversas formas. En algunos casos, los labios o dientes se apoyan sobre la lámina para variar la longitud de la sección que bate y, por ende, la nota que emite; en otros, se aumenta la presión para obtener distintos armónicos; más habitualmente, son los orificios de digitación los que se ocupan de modular

Imagen 2 (pág. ant.).

Clarinetes *tule* de los Wayampi.

[Foto: <http://pib.socioambiental.org/>].



el sonido. En todos los casos suele colocarse un fragmento de hilo, pelo, crin o fibra vegetal bajo la lengüeta; se consigue así que la vibración no se interrumpa, pues dicho fragmento impide que la lámina se adhiera al cuerpo principal del aerófono o a la boquilla por la humedad del soplo.

En la interpretación de ciertos modelos, los labios del músico ni siquiera se acercan a la boquilla o a la lengüeta, pues ambas piezas se ubican al final de un aeroducto, un tubo que funciona como una cámara de aire estanca (tal y como hace la boca del músico). Al soplar por el extremo abierto, el intérprete logra que la presión del aire aumente dentro del aeroducto y que, en consecuencia, la lengüeta vibre.

El clarinete es un instrumento que aparece en todo el mundo. Quizás los representantes más conocidos de

Imágenes 3 y 4.

Clarinetes *tule* de los Wayampi.

[Fotos: <http://www.maisondesculturesdumonde.org/>].

esta familia sean los clarinetes de banda y orquesta, desarrollados en Europa occidental. Pero hay muchísimos otros, de construcción y uso popular y tradicional; entre ellos, algunos clarinetes campesinos europeos que dieron origen, durante el Renacimiento, a la actual versión de orquesta.

En América del Sur, estos aerófonos son construidos y utilizados sobre todo en comunidades indígenas y mestizas rurales. Aunque están bastante extendidos, su presencia se concentra en áreas de las tierras bajas del Chaco, la Amazonia, la Orinoquia y las Guayanas, en manos de las sociedades originarias de la región. Sin embargo, dado que muchos de ellos suelen ser construidos en el momento de ser usados (en el contexto de determinadas fiestas o ceremonias) y que otros son sagrados y están protegidos por numerosas prohibiciones y sujetos a no menos tabúes (especialmente para observadores

Imagen 5.
Clarinetes *teke'ya* de los Ye'kuana.
[Foto: Hurtado Dueñez (2007)].



externos), los datos que se manejan en la actualidad distan de ser definitivos, lo que impide conocer el número y la distribución reales de estos clarinetes.

El origen de estos aerófonos continúa en discusión. Hasta el momento no existe evidencia arqueológica o documental directa que demuestre la presencia o el uso de instrumentos de lengüeta (simple, doble, libre) en la América precolombina; autores como Hornbostel (en Koch-Grünberg, 1923), Izikowitz (1934) y Métraux (1946), basándose en estas ausencias, presupusieron un origen estrictamente europeo/ibérico de los mismos. Otros, como Olsen y Sheehy (2008), se abstienen de una afirmación tan radical y plantean sus dudas al respecto, indicando que la falta de pruebas no avala en absoluto la hipótesis de un origen externo.

El análisis de los distintos tipos de aerófonos de lengüeta conocidos hoy en tierras sudamericanas sugiere que algunos de ellos –p.e. los "toré" del Amazonas y las Guayanas o las cañas rajadas de los Moré de Bolivia– serían de origen local; si bien no se puede asegurar, sin docu-



Imagen 6.
Clarinetes *teke'ya* de los Ye'kuana.
[Foto: Coppens *et al.* (1975)].

mentación oportuna y fehaciente, que sean prehispanicos, sí pueden identificarse como indígenas debido a sus

particulares características (y en base a ellas podría plantearse la hipótesis de un origen anterior a la conquista). Otros, en cambio, muestran rasgos ibéricos/europeos; p.e. los clarinetes de pabellón de calabaza (y sus adaptaciones con asta) que aparecen en las comunidades Chipayá al oeste y entre los Bororo y los Abipón al este. En ese caso, los instrumentos foráneos pudieron influir sobre instrumentos pre-existentes o haber sido adoptados directamente, con o sin variaciones posteriores, por las comunidades locales. Aunque también podría tratarse de una coincidencia, un ejemplo de "evolución convergente": soluciones similares a inquietudes o problemas (musicales, sonoros) idénticos.

Existen, por último, ejemplos aislados de influencia africana: clarinetes llegados a América en las manos de los cientos de miles de seres humanos que formaron parte del tráfico esclavista. Tal sería el caso de la caña de millo colombiana.

3. La caña de millo

A pesar de que en ocasiones es llamada "flauta" o "pito", la caña de millo es un clarinete. Su estructura es simple: el cuerpo principal es un tubo de caña de millo o sorgo (*Sorghum vulgare*), carrizo (*Phragmites australis* o *Arun-do donax*), o corozo o lata (*Bactris guineensis*) de 20-30 cms. de longitud y 3-4 cms. de diámetro, abierto por ambos extremos. En él se perforan 4 orificios de digitación circulares, de 1,5-2 cms. de diámetro. En el extremo proximal se recorta la lengüeta, de 4-6 cms. de largo y 4-6 mm. de ancho, abierta de abajo hacia arriba; se trata, pues, de un clarinete idioglótico. Una cuerda, atada en ese mismo extremo, impide que la lámina se abra de más y termine rajando el instrumento; al mismo tiempo, uno de los extremos de dicha cuerda permite sujetar el clarinete con los dedos de la mano izquierda (excepto el pulgar, que normalmente es con el que se tapa y desta-

pa el tubo) y controlar, en cierto grado, el comportamiento de la lengüeta.

La caña elaborada con un fragmento de tallo de millo o sorgo es la versión original del aerófono. En otras partes del mundo este tipo de instrumentos suelen ser estacionales y para su elaboración se emplea el tallo verde de la planta; sin embargo, los músicos colombianos prefieren sobre todo el seco. Las características propias de esa materia vegetal hacen que esa caña sea la de paredes más delgadas y la de estructura más delicada, rasgos que se reflejan en la calidad del sonido que produce: a decir de los músicos, es la de voz más fina y cantarina. Lamentablemente, también es muy frágil y extremadamente sensible a los golpes, los cambios de temperatura y de humedad, por lo cual no resiste bien el uso continuado durante demasiado tiempo.

En un intento de buscar un material más duradero se consideraron varias opciones, entre las cuales, por su difusión, destacan dos: el corozo y el carrizo. La caña de corozo o lata es un instrumento recio y resistente; demasia-

do, quizás. Por la propia dureza del material, el músico debe realizar un enorme esfuerzo para lograr que el clarinete emita un sonido; para facilitar el proceso por lo general se lo humedece antes de cada ejecución, lo cual ablanda sus fibras. La caña de carrizo, por su parte, soporta muy bien los continuos trajines a los que se ve sometida, tiene buen sonido (aunque no es comparable al millo), es de interpretación sencilla y dura mucho tiempo. Por ello, en la actualidad el carrizo suele ser el material más popular y utilizado en la fabricación de estos aerófonos (Parra, 2011).

Para su construcción se utiliza carrizo que no esté totalmente maduro; es decir, extraído de una planta que no supere los 2-3 mts. de alto. Se corta un segmento –que puede incluir un nudo central– y se deja secar a la sombra una semana. Luego se lima el interior, eliminando el nudo si es preciso, y se corta a la longitud definitiva (de acuerdo a la tradición, "una palma y cuatro dedos", es decir, entre 20 y 30 cms.). Tras eso se procede a levantar la lengüeta: a 5 mm. del borde proximal se ata una cuerda (que, como queda dicho, quedará allí de forma per-



manente), se realizan dos cortes paralelos longitudinales y uno transversal, y se alza la lámina. El siguiente paso consiste en perforar los orificios de digitación, generalmente con un hierro al rojo: el más bajo se abre a unos 5,5 cms. del extremo distal y, a partir de él, se hacen los otros tres manteniendo una distancia de unos 1,5 cms. entre ellos. Finalmente, se desbasta la lengüeta y se lija el interior del tubo nuevamente hasta que el aerófono dé el sonido deseado. Todo el proceso puede tomar, para un fabricante experto, unas cinco horas (Savia, s.f.).

La elaboración de un instrumento con un tallo de millo o sorgo es similar, aunque en ese caso no se dejan nudos intermedios y sí se suelen aprovechar nudos en los extremos. En el caso de una caña de corozo o lata el proceso es totalmente distinto debido a las particularidades del material. Se corta a machete una sección de tronco

Imagen 7 (pág. ant.).

Caña de millo colombiana.

[Foto: <http://www.becaggm.fnpi.org/>].

de palma y con la misma herramienta se le dan las dimensiones aproximadas (alrededor de 30 cms. de largo y 1,5-2 cms. de diámetro), se le remueve la médula y se lo deja secar. La lengüeta se corta a una distancia de dos dedos desde el extremo proximal del tubo, y los orificios se perforan con un hierro candente, comenzando a dos dedos del extremo opuesto y manteniendo una separación de un dedo entre ellos.

Sea del material que sea, el instrumento se toca en posición transversal (es uno de los pocos clarinetes sudamericanos ejecutados en esa posición) y se lo suele sujetar junto a la boca con la mano izquierda mientras se lo digita con la derecha. Los labios se entreabren para cubrir la lengüeta por completo, de forma que la lámina quede enteramente dentro de la cavidad bucal.

La caña de millo es el único clarinete tradicional sudamericano que se ejecuta exhalando e inhalando el aire, una técnica en la que son diestros sus intérpretes, llamados "cañamilleros", "milleros", "piteros" o "flauteros". Asimismo, es el único con ambos extremos del tubo abier-



tos; el proximal puede dejarse destapado o taparse con el pulgar o la palma de la mano izquierda. Estas características, combinadas con la presencia de los orificios de digitación, posibilitan tres formas de producir el sonido.

La primera es la manera tradicional de soplar un clarinete: expulsando el aire a través de la lengüeta. Si el extremo proximal está abierto, se producen las notas del registro medio, y si se taponan, las del registro grave. La segunda forma implica inhalar el aire a través de la lengüeta. En este caso, ambos extremos permanecen abiertos, y se generan las notas del registro agudo. La tercera es el "garganteo": se exhala el aire con la garganta, lo cual permite conectar las notas del registro medio con la del registro grave.

Los sonidos agudos se usan muy poco, debido a lo difícil de su producción y a que inhalar el aire conlleva ciertos

Imagen 8 (pág. ant.).
Caña de millo colombiana.
[Foto: J. Núñez].

daños, menores pero continuados, en los labios y la encías del músico. Los graves tampoco se emplean demasiado, debido a su escaso volumen; generalmente no logran sobresalir por encima de toda la percusión que suele acompañar a las cañas de millo.

Las canciones, por ende, suelen desarrollarse en el registro medio, lo cual da a los cañamilleros solo un puñado de notas con las que jugar. Esta clara limitación melódica se soluciona con el uso de numerosos y ricos efectos y adornos (Parra, 2011). Entre ellos se incluyen el "ronquido" (ataque intenso a determinadas notas o frases musicales), el "güiteo" (empleo de sonidos breves muy agudos) y el "lamento" (un fuerte vibrato).

La caña de millo forma parte del llamado "grupo de millo" o "conjunto de millo" (D'Amico, 2013), en donde el tradicional clarinete lleva la voz melódica solista sobre una potente base percusiva: tambor alegre o hembra y tambor llamador (tambores cónicos de un solo parche, tensados con cuñas), tambora (tambor cilíndrico con dos parches, tensado con aros y abrazaderas y percutido

con baquetas), y dos maracas o un guache (sonaja tubular). Este conjunto interpreta sobre todo cumbia, pero también otros ritmos del eje musical del Caribe occidental, como la puya, el bullerengue o el chandé (PNMC, 2005). Bermúdez (1985) señala además que participa en expresiones musico-coreográficas como "las Danzas de la Conquista, de Indias Faraotas, Indios Chimilas, Los Negritos, Coyongos", que tienen lugar para los carnavales o las fiestas patronales de la depresión momposina (Mompós, Hatillo de Loba, Barranco de Loba, Talaigua, Chimichagua, El Banco, San Martín de Loba).

4. Los vínculos sudamericanos

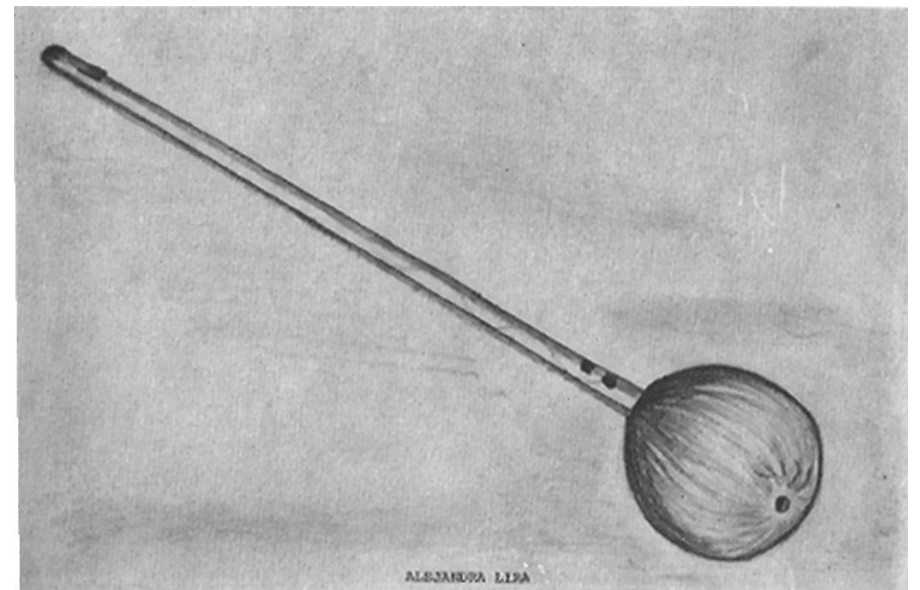
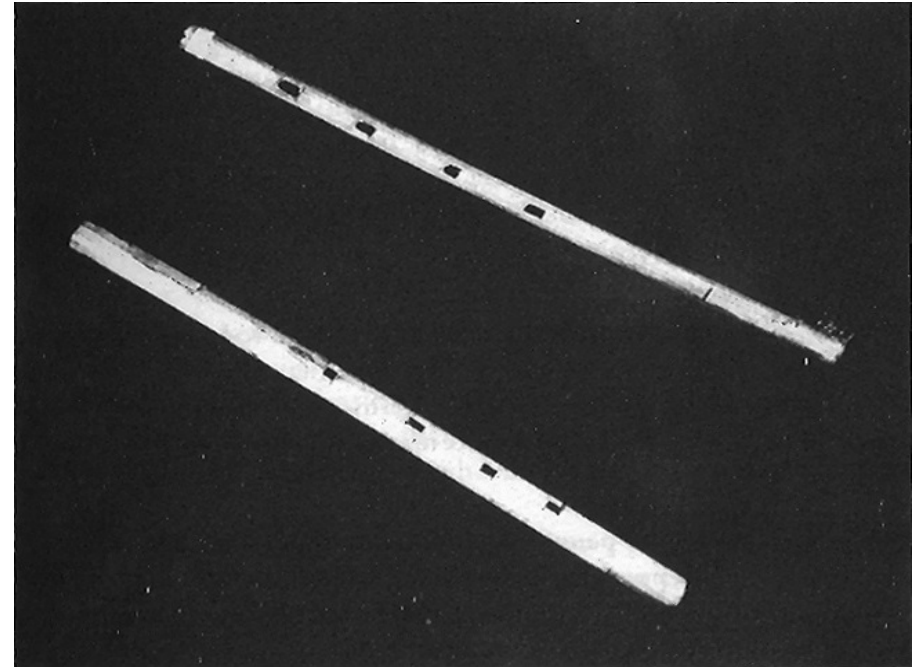
Numerosos autores han asignado a la caña de millo un origen indígena:

La gaita, al igual que la flauta hecha con caña de millo, es la herencia que los indígenas precolombinos de la zona han legado a la música del litoral caribe. La primera aún persiste como instrumento tradicional de comunidades Cunas y Kogui, pero recibe el nombre de suarras y kuisi, respectivamente (PNMC, 2005).

Los clarinetes indígenas geográficamente más cercanos al área de influencia de la caña de millo son los interpretados por los Yukpa de la Serranía de Perijá (estado del Zulia y áreas vecinas del departamento colombiano de Cesar) y por los Wayuu de la península de la Guajira (re-

partida entre el departamento colombiano de La Guajira y el estado venezolano del Zulia). Ambas sociedades originarias utilizan dos clarinetes: uno pequeño, muy similar en forma a la caña de millo, y uno más grande, provisto de pabellón de resonancia.

Los de los Yukpa se llaman *timi* y *taparukcha* o *shattre*, respectivamente (Lira, 1989). El *timi* es un clarinete idióglótico fabricado a partir de una caña delgada (zmuku), de unos 15-20 cms. de largo y 7-10 mm. de diámetro, abierta por un lado y cerrada por el otro por un nudo natural (*yistabru*). Presenta cuatro orificios de digitación (*yoacho*), frontales y de forma rectangular, espaciados aproximadamente 1 cm. el uno del otro. En el extremo proximal, cerrado, se levanta una lengüeta (*setúntupu*) generalmente cortada de abajo arriba. Se lo interpreta en posición vertical, metiendo todo ese extremo –lengüeta incluida– dentro de la boca y exhalando el aire, y



Imágenes 9 y 10.
Clarinetes *timi* y *taparuchka* de los Yukpa.
[Fotos: Lira (1989)].

usando los dedos índices y medio de cada mano para digitar (Lozada, 2009). No hay restricciones de género o edad para su uso, y se lo ejecuta como una forma de ocio y entretenimiento, en los rituales de enamoramiento, y para facilitar la comunicación de los amantes a distancia.

Por su parte, el *taparukcha* o *shattre* es un clarinete idioglótico con un grueso cuerpo de caña (2 cms. de diámetro) cerrado por un extremo y abierto por el otro, y un pabellón amplificador elaborado con una *tapara* o *totuma* (fruto seco de *Crescencia kujete*), con una boca de 2-3 cms. de diámetro. En el extremo distal, cerca del pabellón, el cuerpo presenta dos orificios de digitación elípticos, de unos 8 mm. de diámetro, abiertos con un hierro al rojo y limados. En su extremo proximal, cerrado por un tabique natural de la caña, se levanta una lengüeta relativamente larga (5-6 cms.). A diferencia del *timi*, el músico cubre con sus labios la sección de caña donde está la lengüeta; no introduce todo el extremo en la boca, debido a la longitud de la lámina y al grosor de la caña. El clarinete se coloca, pues, en posición transversal; los orificios de digitación pueden quedar a la izquierda o a la dere-

cha, dependiendo de las preferencias del intérprete, y se obturan con los dedos índice y medio.

Los de los Wayuu se denominan *sawawa* y *ontorroyoi*. El *sawawa* (*sa'wawa*, *sahuahua*) es un clarinete idioglótico formado por un tubo de caña o carrizo de entre 20 y 30 cms. de largo y 1-1.2 cms. de diámetro, abierto por el extremo distal y cerrado por un nudo en el proximal. Posee 5 orificios de digitación frontales, rectangulares, de alrededor de 1 cm. de largo, separados entre sí unos 1,5 cms. A 8,5 cms. del orificio superior se abre la lengüeta, lámina fina, estrecha, de unos 3 cms. de largo, que se corta de abajo hacia arriba a partir del propio tubo principal; su longitud está regulada por un hilo encerado. Para ejecutar el *sawawa*, en posición vertical, basta introducir el extremo proximal del tubo en la cavidad bucal hasta que los labios se topen con el hilo encerado, y soplar (Valbuena Sarmiento, 2005).

El *ontorroyoi* (*tootoroyoi*, *wootoroyoi*) es un clarinete heteroglótico (Valbuena Sarmiento, 2005). Está compuesto por tres piezas: la boquilla de caña (*massi*) en



donde se ubica la lengüeta; el cuerpo principal (hecho de una planta llamada *aùnot*), con 4 orificios de digitación frontales; y el pabellón de resonancia (de *totuma*). Se ejecuta en posición vertical.

Estos aerófonos son los únicos en la región que guardan ciertas similitudes –morfológicas, sobre todo– con la caña de millo. Un poco más alejados geográficamente se encuentran el *isimói* de los Warao (delta del río Orinoco, estado venezolano de Delta Amacuro, y áreas aledañas de Guyana) y el *teke'ya* de los Ye'kuana (estados venezolanos de Bolívar y Amazonas y áreas aledañas de Brasil), aunque esos clarinetes ya pertenecen a una familia totalmente distinta, la de los "toré": instrumentos amazónicos ceremoniales provistos de aeroducto complementario, sin orificios de digitación y, por lo general, de grandes dimensiones.

Imágenes 11 y 12 (pág. ant.).

Clarinetes *sawawa* y *ontorroyoi* de los Wayuu.

[Fotos: Valbuena Sarmiento (2005)].

Descartando los clarinetes con pabellón de resonancia y los heteroglóticos, los instrumentos autóctonos no guardan con la caña de millo más que algunos parecidos en su estructura general. No existen, pues, vínculos claros que permitan afirmar que la caña de millo derive de los clarinetes de las sociedades originarias vecinas (o de otras más alejadas). Ninguno de los aerófonos indígenas aquí citados está abierto por ambos extremos y solo uno, el *taparukcha* de los Yukpa, se ejecuta en posición lateral o transversal, pero esto se debe, básicamente, a las grandes dimensiones de la lengüeta, que impide o cuanto menos dificulta cualquier otra forma de ejecución. Por otro lado, ninguno utiliza la aspiración del aire como forma de producción de sonido.

Las semejanzas percibidas entre la caña de millo, el *timi* de los Yukpa y el *sawawa* de los Wayuu –los dos últimos, instrumentos señalados como posibles "antecesores" del primero en la literatura– podrían deberse a la adquisición, préstamo o copia de la caña de millo por parte de los pueblos originarios, que habrían adaptado el instrumento a sus materiales, idiosincrasias, estéticas y cir-



cunstances. Esta hipótesis vendría sustentada por una sugerente ausencia de citas sobre la presencia y el uso de estos clarinetes indígenas en tiempos coloniales: el único descrito en esa región (por el padre Gumilla en 1741) es de tipo "toré", y fue utilizado por los ya desaparecidos Betoí.



Imágenes 13 y 14.
Clarinetes *sawawa* de los Wayuu.
[Fotos: YouTube].

5. Los vínculos africanos

Debido a la fuerte e innegable influencia cultural africana en la zona Caribe colombiana y a la abundante presencia de clarinetes –con rasgos muy cercanos a los de la caña de millo– en el patrimonio organológico del África occidental, la hipótesis de un origen africano tiene muchísimos más puntos a su favor que la del origen indígena, y cuenta con no pocos defensores.

En Sadie y Tyrrell (2001) se indica:

Este instrumento [la caña de millo] es una versión modificada de clarinetes similares, de caña de sorgo o millo, de las regiones sudánicas de África.

Bermúdez (2004), por su parte, señala:

Los instrumentos de lengüeta libre están representados por algunas flautas dobles del Medio Oriente y el Mediterráneo, al igual que por la caña de millo y los *massi* [sic] y *wotoroyoi* de los Wayúu de la Guajira, probables versiones americanas de modelos usados en el África Occidental.

Uno de los primeros proponentes y defensores de esta hipótesis, List (1988), elaboró una lista de un puñado de clarinetes traveseros africanos muy parecidos a la caña de millo, algunos de ellos contruidos también con tallos de *Sorghum*. Aunque valiosa, la documentación que este autor ofreció en su momento fue fragmentaria y de difícil comprobación. En las siguientes líneas se intenta ampliar y enriquecer esa información recogiendo y analizando nuevas fuentes.

Según Kwabena Nketia (1974), Sadie y Tyrrell (2001) y Stone (2008), los clarinetes traveseros africanos se encuentran principalmente en África occidental, a lo largo de la región de sabanas, desde Senegal y Gambia

hasta Chad, y sobre todo en el norte de Ghana, Burkina Faso, Benín y Nigeria. Suelen elaborarse con tallos de sorgo aún verde: la pulpa se elimina extrayéndola con un alambre (como entre los Angas de Nigeria) o empujándola con una varilla metálica (como entre los Berom de Nigeria) o con un palito de *henna* (como entre los Hausa de Nigeria y Níger). Los clarinetes pequeños consisten en un internodo, la pieza comprendida entre dos nudos de la caña; los más grandes incluyen dos internodos seguidos.

Entre las variantes africanas cortas (de entre 20 y 40 cms. de largo), idioglóticas, interpretadas en posición lateral o travesa mediante exhalación e inhalación del aire, con tubo de extremos abiertos que se obturan para producir distintos sonidos, y provistas de un hilo para regular el sonido del instrumento (características todas que se encuentran también en la caña de millo colombiana) se cuentan el *teekuluwal* de los Fulani de Níger, el *ligaliga* de los Kilba, el *tilboro*, *tilboro* o *til'boro* de los Hausa, el *vengkung* de los Angas, el *birong* de los Cham, el *otwah* de los Duka, el *hitiribo* de los Gunga, el *kungagiwa* de los

Kambari, el *binakun* de los Nupe, el *litku* de los Sukur, y el *tsiriki* de los Kebbi del norte y centro de Nigeria; el *tale-tenga* de los Akan de Ghana: el *tilibartci* de los Fali de Camerún; y el *tunturu* de los Maninka, el *dilliara* de los Songhai y el *leru* de los Dogón de Malí. Hay ejemplares más largos (de entre 50 y 60 cms.), como el *damalgo* de los Hausa, el *k'cindo* de los Dakakari, el *tukpolo* de los Gwari y el *gworitod* de los Berom de Nigeria; y el *boū-kām* o *bumpa* de los Bisa de Burkina Faso (citado por List). Estos, sin embargo, suelen tener uno (como en el caso del *damalgo*) o ambos extremos (como en el caso del *k'cindo* o del *boū-kām*) insertos en resonadores de calabaza o cuerno.

En el caso de los instrumentos cortos, uno de los extremos abiertos se obtura para producir distintos sonidos y notas (técnica también utilizada con la caña de millo). Se lo hace con la palma de la mano (como entre los Fali y los Kilba), con el dedo índice de la mano izquierda (como en el *tilboro* de los Hausa) o con el pulgar de la derecha (como en el *tsiriki* de los Kebbi), dependiendo de la posición en la que se toque.

Arom (1999) proporciona algunos detalles muy útiles sobre uno de estos instrumentos, el empleado por los Peul Djelgobé (Fulani) de la región de Téra (Níger):

El *teekuluwal* es un instrumento usado por los pastores mientras caminan detrás de su ganado; también se toca ocasionalmente en bodas y en las ceremonias de puesta de nombre de los recién nacidos. Es el único instrumento de lengüeta de los Fulani, y es usado exclusivamente por hombres, adultos y jóvenes. Se fabrica a partir de un fino tallo de *Sorghum* de unos 40 cms. de largo: la lengüeta, que se corta a lo largo de la pared del propio tubo, vibra cuando el intérprete exhala e inhala el aire. Abriendo y cerrando uno de los extremos del tallo con el dedo índice de la mano derecha, el intérprete puede alterar la altura del sonido, y cubriendo el otro extremo con su mano izquierda puede obtener efectos de sordina que, por su calidad nasal y comprimida, recuerdan a las notas tapadas de ciertos vien-

tos de metal europeos. De esta forma, en este instrumento tan simple el ejecutante puede producir una serie de notas y una gran variedad de timbres en el ámbito de una octava.

Para Burkina Faso en general, Rosellini y Wiggins (en Sadie y Tyrrell, 2001) explican:

El clarinete de calabaza se elabora a partir de un tallo ahuecado de *Sorghum* con una lengüeta idioglótica, un orificio de digitación y dos pequeños resonadores de calabaza colocados en los extremos del tubo. Otro clarinete está formado por un tallo ahuecado de *Sorghum* más fino con una lengüeta idioglótica, y sin orificios de digitación; la mano derecha o izquierda es usada como cámara de resonancia.

Muchos de estos instrumentos son elaborados por niños y jóvenes; el constructor es, generalmente, el propio intérprete. Suelen ejecutarse con mayor frecuencia durante la cosecha de sorgo (noviembre-diciembre),

cuando hay material disponible para su elaboración. También puede aparecer durante el resto de la estación seca, siempre que el instrumento aguante o que haya tallos de sorgo secos para construirlos.

En Malí los clarinetes son considerados instrumentos pastoriles entre los Dogón, como ocurre también entre los Kilba de Nigeria. Los Songhai, por su parte, los tienen como elementos infantiles, algo que también ocurre en el norte de Chad, en donde, según Brandily (en Sadie y Tyrrell, 2001), son usados única y exclusivamente por niños sin circuncidar.

La mayoría de las interpretaciones son en solitario, aunque se dan casos de varios intérpretes que tocan juntos: entre los Berom y los Hausa de Nigeria, los jóvenes los ejecutan para bailar y divertirse, acompañados por algunos instrumentos de percusión.

Es muy común que los clarinetes traveseros, sobre todo los de mayor longitud, sean utilizados para imitar el habla humana: dado que muchas lenguas africanas occi-

dentales tienen un característico sistema de tonos, las notas del aerófono se emplean para imitar la pronunciación de las palabras.

De acuerdo a Blench (1984), los clarinetes traveseros de esta región de África serían una creación local, y no tendrían relación con los clarinetes idioglóticos presentes en el norte del continente.

El término árabe *zummara* se aplica a la mayor parte de los instrumentos de lengüeta simple de la costa norte de África, especialmente a aquellos contruidos a partir de una herbácea gigante que crece en el Magreb. Hasta cierto punto se han extendido a través del desierto, y se han encontrado instrumentos simples, presumiblemente copiados de prototipos norteafricanos, en el área que rodea el lago Chad, por ejemplo, y entre los Idoma de Nigeria central. En el área de sabana del África occidental se usan clarinetes traveseros con un único orificio de digitación; pero estos parecen ser muy anti-

guos, a juzgar por lo amplio de su distribución y la diversidad de términos empleados para denominarlos, por lo cual no hay razón para proponer vínculo alguno con los aerófonos de lengüeta árabes.

Los esclavos africanos llevados al actual territorio colombiano procedían sobre todo de Guinea ("mandingas", segunda mitad del s. XVI), de Benín ("ararás" o "jojóes", segunda mitad del s. XVII), y de Ghana ("minas") y Nigeria ("carabalíes", s. XVIII). No es de extrañar, pues, que en Colombia estén presentes instrumentos musicales tradicionales del África occidental que aún conservan las características únicas de los originales: esos aerófonos de pueblos agrícolas, hechos con los tallos de sus cosechas para que los toquen sus niños y sus pastores.

6. Conclusiones

Al comparar los clarinetes documentados en África occidental –por fragmentaria que esa documentación sea– y la caña de millo de Colombia, y teniendo en cuenta los antecedentes históricos, queda poco espacio para dudar de su relación directa.

Es evidente que, una vez llegados a América del Sur con los esclavos (posiblemente en distintos momentos y desde lugares y marcos culturales diferentes), los aerófonos sufrieron un proceso de adaptación a su nuevo hogar, interactuando con las músicas indígenas más cercanas (a las que influirían de manera clara) y, sobre todo, con las de origen ibérico ya instaladas en el continente (para las cuales los clarinetes campesinos no eran totalmente extraños). Con el tiempo se exploraron nuevos materiales, se crearon y aprendieron nuevos reperto-

rios, y nuevas necesidades fueron satisfechas. La evolución del instrumento, sin embargo, no borró sus rasgos originarios.

Hasta el momento, los escasos estudios académicos realizados sobre la caña de millo se han centrado en sus posibilidades melódicas, su historia (oral) en el Caribe colombiano, y su repertorio tradicional y moderno. No han explorado, sin embargo, las particularidades de su origen en la otra orilla del océano Atlántico, ni los posibles vínculos mantenidos entre el aerófono sudamericano y sus familiares africanos. Queda, pues, un amplio campo de estudio por explorar. Uno que seguramente aportará más de una sorpresa.

7. Bibliografía citada

Arom, S. (1999). *Music of the Fulani / Musique des Peuls*. [CD]. París: Audivis/UNESCO.

Bermúdez, E. (1985). *Los instrumentos musicales en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Bermúdez, E. (2004). *Catálogo. Colección de Instrumentos Musicales*. Bogotá: Universidad Nacional.

Blench, R. (1984). The morphology and distribution of sub-Saharan musical instruments of North-African, Middle-Eastern, and Asian origin. *Musica Asiatica*, 4. Cambridge: University Press, pp. 155-191.

D'Amico, L. (2013). *Cumbia Music in Colombia: Origins, Transformations, and Evolution of a Coastal Music Genre*.

En: Fernández L'Hoeste, H.; Vila, P. (eds), *Cumbia! Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*. Durham: Duke University Press, pp. 29-48.

Gumilla, J. (1741). *El Orinoco ilustrado*. Madrid: Imprenta de Manuel Fernández.

Izikowitz, K. G. (1934). *Musical and other sound instruments of the South American Indians. A comparative ethnographical study*. Gotemburgo: S.R. Publishers.

Koch-Grünberg, T. (1923). *Von Roroima zum Orinoco. Vol. III*. Stuttgart: Verlag Strecker und Schröder.

Kwabena Nketia, J. H. (1974). *The Music of Africa*. Nueva York: W. W. Norton.

Lira B., J. R. (1989). *Yukpa emai'k'pe: Aproximación al mundo musical Yukpa*. Maracaibo: Universidad del Zulia.

List, G. (1988). La caña de millo. Construcción y técnica. *A contratiempo*, 2, pp. 101-109.

Lozada, L. B. (2009). *Música y parentesco en las comunidades Yukpa Macoíta de la Sierra de Perijá*. [Tesis]. Maracaibo: Universidad del Zulia.

Métraux, A. (1946). Ethnography of the Chaco. En: Steward, J. H. (ed), *Handbook of South American Indians. Vol. 1: The Marginal Tribes*. Washington: The Smithsonian Institute, pp. 197-370.

Ochoa Escobar, F. (2012). Las investigaciones sobre la caña de millo o pito atravesao. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7 (2), pp. 159-178.

Olsen, D.; Sheehy, D. E. (2008). *The Garland Handbook of Latin American music*. 2.ed. Nueva York: Routledge.

Parra, P. (2011). *Reportaje a la flauta de millo*. [En línea]. <http://radareconomicointernacional.blogspot.com.es/>.

PNMC [Plan Nacional de Música para la Convivencia] (2005). *Al son de la tierra: Músicas tradicionales de Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Sadie, S.; Tyrrell, J. (eds.) (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2.ed. Oxford: Oxford University Press.

Savia (s.f.). *Los sonidos de las plantas*. [En línea]. <http://saviabotanica.com/>.

Stone, R. M. (ed.) (2008). *The Garland Handbook of African Music*. 2.ed. Nueva York: Routledge.

Valbuena Sarmiento, G. (2005). Etnomusicología instrumental Wayúu: siglo XXI. *El Artista: Revista de Investigaciones en Música y Artes Plásticas*, 2, pp. 61-79.



<https://www.edgardocivallero.com/>