

SEXTETO DE MARÍMBULA EN EL CARIBE COLOMBIANO

Resumen:

La marímbula, instrumento musical del complejo cultural bantú, procedente del Africa, concretamente de Congo y Angola, llega al Caribe dentro de un amplio proceso de intercambio interétnico, en el cual se articula con los formatos tradicionales de la música regional costeña.

El presente artículo constituye un recorrido por la historia del Sexteto de Marímbula en el caribe colombiano, especialmente en Cartagena. El autor intenta rastrear la huella de la presencia e importancia de la marímbula que, al parecer, se mantiene viva con mayor fuerza en la oralidad que en los registros documentales.

LA MÚSICA SIGNO DE LA HISTORIA

La música está presente en la historia cultural de los pueblos. Y cruza los diferentes niveles sociales e históricos de la humanidad, no como un elemento decorativo, sino como parte sustantiva de un lenguaje estético que, también, construye un discurso desde sus propias categorías artísticas.

La música popular tiene una rica veta en el proceso de creación anónima y colectiva, que configura y define la expresión el “arte del pueblo”. Las creaciones plurales anónimas propician el lugar del hecho folclórico; lo popular si bien es un saber comprendido en el evento folclórico, se tiene conocimiento y conciencia de un hecho singular o colectivo en el acto creativo, como aconteció con la aparición de la marímbula en la geografía del Caribe colombiano. Lo folclórico está definido como un tipo de saber o-ral que, por ende, cae en lo que se denomina prehistoria. Con el advenimiento de la escritura los acontecimientos sociales y culturales se convierten en sucesos no-tables y hacen parte de la historia.

A la luz de hoy, el término folclor debe resemantizarse y no fosilizarse, ya que la cultura oral es alternativa y no predominante. El folclor y sus sujetos históricos, como agentes sociales de cambio, están en capacidad de manejar complejos instrumentos y de hacer ellos sus historias de vidas como actores y directores de sus propios proyectos

culturales. Aquí cabe, señalar lo que sugiere el historiador francés Fernand Braudel, que el material y las informaciones utilizadas sean vueltas a pensar, lo mismo puede suceder con la música que es el objeto de la investigación de la marímbula en el Caribe colombiano.

La música negra subvalorada, casi siempre, por una mirada eurocentrista, no deja ver el grueso cultural del aporte africano y sus enormes raíces que profundizan nexos interétnicos que abrazan y exponen la música folclórica, entre otras, la que se ejecuta con el sexteto de marímbula. La óptica del escritor Héctor Rojas Herazo, nos pone a pensar desde el fraterno encuentro interétnico al enunciar que, “el idilio racial entre América, España y África, ha tenido acentuadas características en la cuenca del Caribe. Desde la isla de Cuba arrullada por la melódica cadencia del montuno, hasta el lago de Maracaibo, rizado por el llanto estremecido de las gaitas zulianas- late bajo la piel de la canción, el estruendo de 400 años de comunión étnica¹”.

Los sextetos de marímbula, al surgir en el escenario del Caribe colombiano, se articulan a los formatos tradicionales de la música regional costeña y, desde allí, han de valorarse como elementos de reapropiación al integrarse a la música costeña y pertenecer a un formato que ubica e identifica a una cultura musical. A modo de ilustración que sirve de credencial argumentativa, bien puede señalarse el Grupo de Totó La Momposina, el conjunto de la can-taora, desarrolla los aires más auténticos del Caribe colombiano, como las tonadas de un Caribe más amplio como el son y el bolero que rubrican como sexteto palenquero. En el grupo hizo parte Paulino Salgado Valdez, “Batata”, el más ilustre de los percusionistas folclóricos del Caribe colombiano y un exponente sin par en la ejecución de la marímbula.

1. Ángulo del folklore: danza y canción del litoral. Tomado de la Revista Sábado, 21 de diciembre de 1946.

Existe, pues, un arte popular folclórico, y los puristas lo localizan para poder afirmarlo como suyo, no logran ver las ínter influencias, hijas legítimas de los cruces de saberes y de los intercambios culturales. Pero, también, hay un arte popular que no lo es y en esa línea puede percibirse el fenómeno musical de la marímbula en Cartagena, donde más se ha invisibilizado la presencia marimbulera. Tal vez, la vieja y rancia polémica, de qué es folclor y qué no lo es, haya incidido en su sistemático desconocimiento como un hecho eminentemente cultural nuestro.

El musicólogo español Adolfo Salazar, sostiene que: “lo folclórico, pues, es lo conservado por el pueblo y que presenta una raíz popular distante de un conocimiento académico de orden científico²”. El pueblo, en cambio puede conservar un artefacto hechura de la ciencia y dista de ser un objeto folclórico. Se puede deducir, en virtud de lo que expone Salazar, que lo que es popular hoy, no necesariamente cae en el territorio de lo folclórico.

LA HERENCIA AFRICANA

La organología de la música colombiana y de manera particular de la región Caribe, presenta, entre sus componentes, elementos del sustrato africano, de tal manera que, la marímbula es un instrumento del complejo cultural bantú. El instrumento aparece en la costa norte de Colombia a través del formato de sexteto, con la presencia de la marímbula en el conjunto, pasa a denominarse: Sexteto de Marímbula.

LA SONORIDAD INSULAR CUBANA

La marímbula aparece en la cultura musical cubana con los ejecutantes del género del son, se cree que el instrumento deriva de la sanza o mbila africana, cuya presencia es visible en muchos pueblos del Caribe y en ese contexto hay que ubicarla en Colombia. En el complejo del son, entre sus variantes, se encuentra el changüí, aire musical de Guantánamo, de vieja procedencia de monte adentro, es decir, de

carácter rural y encuentra amplia difusión por medio de la marímbula que oficia de bajo marcante.

EL CHANGUI

La prestigiosa musicóloga cubana María Teresa Linares en su comentado libro: “La música y el pueblo”, menciona que para 1920, el son iba tomando forma diferente. Igual que su antecedente campesino, se ejecutaba con pocos instrumentos: tres, bongó, claves que llevan el equilibrio rítmico, botijuela o marímbula, hasta ampliarse con maracas y guitarra, que se vino a conocer con el nombre de sexteto³. El changüí de Guantánamo se desarrolla a partir del conjunto de sexteto de marímbula.

EL INSTRUMENTO

La marímbula es un instrumento de aparente percusión, en forma de baúl rectangular (caja), formado por 7 o 9 flejes o láminas de acero puestos en su cara frontal y cruzado por un par de varillas que pasan sobre la boca o caja de resonancia, el instrumento participa como bajo de cuerda y se pulsa con los dedos; el marimbulero se sienta sobre la parte superior. Algunos estudiosos del folclor afro, llaman a la marímbula: piano de pulgares y se conoce también como laminófono africano de acuerdo con el rigor musicológico.

El número de flejes ubica a qué geografía corresponde el instrumento idiófono, de punteado de caja rectangular o trapezoidal, con un orificio de resonancia de 3 o 4 flejes que caracteriza la marímbula

2. Las grandes estructuras de la música. México: Fondo de Cultura Económica, 1940, pp. 143 – 147.

3 Op. Cit. La Habana: Editorial Pueblo y Educación 1974, p.109 – 110.

oriental de influencia haitiana y que en la parte oriental de Cuba se consiguen de 7 o 9 lengüetas. En Cartagena existe una marímbula cubana de la colección del investigador musical Rafael Martínez.

LA SONORIDAD DEL CARIBE

El Caribe es uno, único y múltiple, por lo tanto, a la sonoridad del Caribe le corresponden también la singularidad de lo diverso, las sonoridades alternas y múltiples en virtud de la marím-bula, instrumento de procedencia africana. El sabio Don Fernando Ortiz, conciencia crítica y lúcida de Cuba, dice sobre dicho órgano musical lo siguiente: “En Santo Domingo advirtieron esa anfibología del vocablo marimba y resolvieron el problema, reconociendo dos marimbas. La llamada marimba dominicana es la que en Cuba decimos mejor marímbula; o sea el piano de pulgares⁴”. La confusión entre marimba y marímbula en Haití es evidente y se emplean estos nombres para la marímbula: malimba, manimba, madimba, m’bila, manímbula, marimba⁵ y sanza. La marímbula es un pulsativo de la familia organológica imba⁶ de amplio espectro significativo en la organología cubana.

Fernando Ortiz señala las siguientes marímbulas: marímbula kimbala, marímbula circular, marímbula de cajón, marímbula de guira, marímbula escafoidea (las láminas tienen forma de los huesos escafoides las manos), marímbula ñáñiga, y marímbulas rectangulares. Para ilustrar su

4 Coopersmith, citado por Fernando Ortiz en *Los Palos Resonantes*, p. 141.

5 El vocablo marimba tiene varias acepciones, para algunas culturas es un nombre que significa diferentes instrumentos, unos percusivos y otros pulsativos. En Colombia en la región del Pacífico la marimba de chonta, que se percute con dos baquetas, sobre una serie de tablitas de chonta que está graduada en diferentes tonos. La marimba del Pacífico colombiano es de origen congo, es decir, del complejo cultural bantú, consiste en una hilera de tubos de guadua, colocados de mayor a menor en sentido vertical y que alcanza el número de 24; en la parte

estudio organológico Ortiz, conceptualiza sobre la pulsación, indicando así su carácter de instrumento pulsativo. La pulsación o lo pulsativo es aquella sonoridad que se obtiene por parte vibrátil de las láminas de acero.

Entre los pulsativos lami-nófonos se halla la marímbula. Ortiz, reconoce en la marímbula a un instrumento musical curioso y peculiar. Citando a Montan-dón, se expresa sobre dicho instrumento, que es el más africano de los instrumentos, ya que no pertenece ni a la cuerda, ni a los de viento, ni tampoco a la percusión propiamente dicha; el órgano musical escapa a la división tripartita de la clasificación instrumental musicológica.

Por lo tanto, la marímbula se conoce como pulsativo. A la marímbula cubana equívoca-mente la llaman marimba. Bachiller y Morales, refiriéndose al instrumento, en el Tomo I de la Revista Española, llaman marimba a un tronco que está hueco, el que se le abre una boca en el medio, con el siguiente párrafo se deduce de la enorme diferencia entre la marimba y la marímbula. Según Rose, citado por Ortiz, la marímbula se conoce como zanza, porque quiere decir madera. Así pues, zanza, en rigor, es la caja resonante; imberere o imbire se le dice a las láminas vibratorias. Los homónimos, la gran mayoría de ellos que se refieren a la marímbula, son otros instrumentos y no un simple cambio de nombres. En su notable libro, “Song and tales from the Dark Continent”, Natalie Curtis establece la diferencia entre marimba y marímbula, que denomina mbila y que Ortiz glosa como marímbula y no mbila. En África la marímbula es conocida como malimba, manimba y mandimba⁷.

inferior tienen una cuerda tensa a modo de diámetros y están cubiertas por tablillas de chontaduro, que al ser golpeadas por los palos o baquetas, con una punta de masa de goma que entran en contacto con las laminillas acostadas de chontaduro repercuten en los tubos y el aire, hace vibrar dándole sonoridad de acuerdo con la escala que sirve de patrón sonoro.

6 Marimba(mar imba) lo que suena por percusión o pulsación.

Las músicas negras presentan características rítmicas y melódicas, gracias a su instrumentación, esto puede observarse en las danzas colectivas, que exigen sonoridades muy marcadas y precisas, es ahí, donde el negro expresa con mayor énfasis su espontaneidad y su fácil sentido del ritmo.

MORFOLOGÍA

No existe un patrón único de marímbula tanto en Cuba como en otros lares del Caribe, lo que sí es común es el cajón paralelepípedo, hay marímbulas de 3, 4, 5, 7, 9 y 10 flejes o teclas y una muy particular de corte piramidal de 13 a 17 láminas, con un triángulo invertido en la parte frontal y un hueco ovoide en la parte lateral izquierda. Ortiz, considera que este tipo de marímbula hace parte del ritual lucumí que es del complejo cultural yoruba. La marímbula de rodilla en su morfología es totalmente diferente, parece un tablero de ajedrez tipo rectangular. En la marímbula circular, en la parte circunscrita a ella, van las láminas sujetas por cuerdas tensas sobre un soporte rectangular, que presenta, en el otro extremo de la circunferencia, un orificio de resonancia. La marímbula de guira, es una media calabaza con un rectángulo de resonancia en la parte del cuerpo del calabazo y otro en su parte superior sujeto por una membrana tensa. Y la marímbula ñañiga que es típica de los negros de Efik, hecha de una caja convexa de unas 12 pulgadas de largo y 6 de ancho⁸.

Quizás, la marímbula más llamativa, claro está, por su tamaño es la kimbala; tan pequeña como la caja de tabacos, con tres laminillas de trozos de caña brava. Se la colocaban sobre las rodillas y se tocaba con cuatro dedos, los dos pulgares y los dos índices. Se usó con frecuencia en la costa septentrional de la Provincia de Pinar del Río. Este tipo de marímbula era atribuido a los negros macuá y a los mozambique. Ortiz, afirma que nunca logró ver este tipo de marímbula. La kimbala no solo

llama la atención por el tamaño, sino por las láminas de caña brava, lo que bien pudo dar un sonido opaco⁹.

El musicólogo cubano Olavo Alén R. Rodríguez, al escribir sobre la oriunde de del antiguo son, citando a su colega Danilo Orozco, considera que en el complejo sonero las más antiguas expresiones del ritmo se encuentran en el nengón y el kiribá, eventos musicales donde hunde raíces el changüí y lo más probable es que la marímbula haya desempeñado un papel importante en dicha variante rítmica, a través de la difusión de los sextetos de marím-bula¹⁰. Alén Rodríguez, manifiesta que el complejo del son en su origen, según el musicólogo Argeliers León, tiene relación con el intenso comercio marítimo de cabotaje que existía entre Cartagena y Yucatán y entre los puertos del sur de Cuba, comprendiendo la Isla de Pinos y las islas de Santo Domingo y Puerto Rico. Lo que viene a mostrar que el son y el porro se hallan en un área de ínter influencia que condiciona el Caribe. Bachiller y Morales, por su parte, hablan de las relaciones comerciales entre Santiago de Cuba y Cartagena de Indias¹¹.

Entre los viajes de ida y vuelta musical, encontramos temas del cancionero caribeño desarrollados en diferente geografía y con distintos ritmos y muchas voces, compartiendo el mismo patrón rítmico, como sucede con los bullerengues colombianos “Rosa” y “A pilar arroz”. El primero de ellos se grabó en Cuba en ritmo de son montuno y el segundo en guaguancó; no obstante, en Panamá “A pilar arroz” es un bullerengue muy difundido entre la herencia conga de Colón. Cabe resaltar, que no se trata de buscar diferencias, sino en ahondar en lo que nos une como pueblo y cultura, caso específico, el sustrato his-panoafriano.

7 Op. Cit., p. 333. Valioso trabajo sobre la marímbula se halla en Internet 2000 de Michael Sisson.

8 Ibid.

Ahora bien, por ningún motivo se abstrae el investigador de la creación colectiva del complejo cultural caribeño; lo que desea señalar, sobre manera, es que la fuente folclórica no es estática, ni mucho menos, un cadáver insepulto, se trata de unas dinámicas populares que por su antigüedad no se pueden referenciar como una hechura singular, es decir, personal; sin embargo, la creación individual negocia siempre con grandes colectividades humanas, y en ese recorrido, siempre, se corre el riesgo de los peccadillos autorales a manera de hurto o el subterfugio de refrendar la obra musical con la anónima doctora (Dra.), que significa, derecho reservado autoral. Muchos temas musicales colombianos han pasado en la cultura panameña como suyos, lo mismo sucede con motivos panameños que han pasado como colombianos.

COLOMBIA

En Colombia el área de influencia de la marímbula comprende: Arjona, Sincerín, Carta-gena, Malagana, San Cayetano, Mahate, Gamero, San Onofre, María La Baja, San Basilio de Palenque y la zona del Canal del Dique, algunos pueblos de Córdoba y Antioquia. Lo que sí queda claro es que, tanto la marimba de chonta como la marímbula, pertenecen a la familia instrumental imba, siendo la primera percutiva y la segunda pul-sativa.

9 Fernando Ortiz. Op. Cit., p. 329.

10 De lo Afrocubano a la salsa. Puerto Rico: Editorial Cubanacán, 1992, p. 41.

11 Op. Cit., p. 41. Ver relaciones epistolares entre Santiago y Cartagena. Sin más datos.

SINCERÍN ENTRE AGUA Y AZÚCAR. LA MARÍMBULA SUENA EN LA CALLE DEL PUERTO

El cañaveral de Sincerín comprende el sitio poblado de cañas de azúcar; sin embargo, la dulzura de la caña, también produjo la viva expresión de la música gozosa y sandunguera, para apalabrarlo en la voz de Ortiz.

La dulce caña, trajo la mano del trabajador cubano en el montaje del ingenio azucarero y con ella, parte de su música campesina de monte adentro, como el complejo del son y la ya comentada caja baúl de la marímbula. El instrumento pasó de manos cubanas a las manos de los criollos de Sincerín y pueblos circunvecinos del Canal del Dique.

El Canal del Dique ha sido una vía acuática fundamental en la economía de la región y, de manera esencial, para Cartagena, hace parte de la conexión del puerto con el río Magdalena. Esa misma vía de agua sirvió para que navegara la música de sexteto de marímbula y se difundiera en gran parte de la región, a través de sones de negros y la música de influencia cubana matrimoniada con los ritmos afrocolombianos del Caribe.

En 1902 los hermanos Carlos y Fernando Vélez Daníes, compraron al señor Tomás Cabeza de Vaca y Posada las 8000 hectáreas de tierra, donde más tarde quedó el Ingenio Central Colombia¹². Las tierras pertenecieron al Convento San Agustín de Cartagena y se conocieron con el nombre de San Agustín de Sincerín y, como consecuencia de la desamortización de los bienes de manos muertas, las remató el señor Cabeza de Vaca y Posada¹³.

EL INGENIO

El antecedente del ingenio en Bolívar se da con los hermanos Tomás y Juan Carlos Stevenson y Nicolás de Zubiría, asesorados por el sabio cubano Francisco Javier Balmaseda, en María La Baja; el Ingenio María fue su nombre. En febrero de 1906 los hermanos Vélez Danies regresan a Cartagena procedentes de Cuba, llegan en compañía del ingeniero cubano Luis Bacallado, con la intención de montar un ingenio azucarero inspirado en el modelo cubano. El ingenio lo instalan en 1907, en las inmediaciones de la población de Sincerín, a cincuenta kilómetros de Cartagena. A orillas del Canal del Dique se construyó El Central Colombia; iniciándose la producción azucarera en 1909 con calidad de exportación.

El agrónomo cubano Joaquín Ruiseco y José Antonio García, otro cubano, fueron responsables de la siembra y cultivo de cañas. Los tres cubanos mencionados son, a grandes rasgos, los nativos de la isla caribeña que nombra la historiadora María Teresa Ripoll en su trabajo titulado “El Central Colombia. Inicios de industrialización en el Caribe colombiano”¹⁴.

Lo más probable es que la presencia cubana en Cartagena se remonte a finales del siglo XVIII, con Pedro Romero, el artesano que lideró el 11 de noviembre de 1811 la revuelta independentista; Virgilio Pérez López, arquitecto cubano del cual da noticia en Cartagena El Registro de Bolívar de 1872 y con Francisco Javier Balmaceda. De ahí en adelante, oleadas de hombres cubanos llegaron a las playas del Caribe

12 El Central Colombia es el verdadero nombre del Ingenio Azucarero de los Vélez Danies.

13 Donaldo Bossa Herazo. Nomenclator Cartagenero. Segunda Edición. Cartagena: Casa Editorial, 2002, p. 340.

14 Boletín Cultural Bibliográfico Volumen XXXIV. 45-97.

colombiano, entre otros, el ingeniero Francisco Javier Cisneros para la construcción de las vías ferroviarias.

En el libro “El Miscelánico” de Francisco Javier Balmaseda, editado en Cuba en 1894, se puede leer sobre la Inmigración cubana en Colombia durante la revolución de Yara. Balmaseda, comenta: “parecíame un hecho providencial, que los hijos de Cuba, errantes, proscritos y perseguidos, por amor a la libertad, hallasen una nueva patria en el sagrado suelo de Colombia, regado con la sangre de tanto héroes y de tantos mártires, por efecto de ese mismo amor, y que trayendo sus capitales para invertirlos de un modo productivo en esta tierra; él menciona a los ganaderos cubanos Cecilio Machado y Ramón Milanés, entre otros”¹⁵.

Se puede suponer, que muchos cubanos anónimos, personas elementales como trabajadores, bien pudieron traer la práctica de tocar marímbula en el departamento de Bolívar, desde la fecha que Balmaseda insinúa, el último cuarto de siglo del XIX, o lo más probable, en la construcción y elaboración de la caña de azúcar, desde 1906 con la presencia de Luis Bacallado.

Donaldo Bossa Herazo señala, en el Nomenclator Cartagenero, lo siguiente:

*"La Tercera Puerta de la Boca del Puente, llamada "Puerta Balmaseda", en homenaje al filántropo cubano, abierta en 1905 por D. Luis Felipe Jaspe, siendo Gobernador e impulsor de la obra D. Henrique L. Román"*¹⁶.

El sábado 3 de mayo de 1919, el periódico El Porvenir de Cartagena, titula “Bajo el cielo cubano”; la nota se refiere a la presencia de cartageneros en la isla de Cuba, la estampida de los jóvenes del patio en la tierra de Martí no era una aventura turística, sino impulsados por la necesidad de buscar trabajo en aquella tierra. De aquella presencia

cartagenera pudo darse un encuentro con la música del complejo sonero y con personas aficionadas al arte musical que, tal vez, vieron en el ritmo y posiblemente en la marímbula un instrumento novedoso. El primer inspector del barrio Canapote, Antonio Coronel, lo apodaban el cubano; él fue uno de los tantos cartageneros que incursionaron en Cuba a finales de la segunda década de 1920. Hay que recordar el marcado estilo de vida cubano en los años veinte, especialmente en la manera de vestir y en la música de Cartagena, reflejo fiel del fenómeno lo encontramos en obras musicales de los compositores: Carlos Gómez Padilla, Nick de Zubiría, Daniel Lemaitre y Lucho Bermúdez, para citar algunos de ellos.

RECUERDOS DE UN INFANTE

El locutor deportivo Teófilo De Avila Camacho, recuerda su infancia incendiada a golpe de música de sexteto, él con escasos 10 años se dejó llevar de los sonos de sexteto y de la cautivante voz de una negra menudita y de baja estatura, pero con el alma plena de sonoridades para cantarle a vivos y a muertos. No era otra, que la reina de los cantos de bullerengue, tamborito y la mejor cantaora de las noches de velorio, se trataba de María La O Chávez, muchas veces, acompañada por las prodigiosas manos del tamborero, Cruz Maldonado¹⁷.

De Avila Camacho conoció a los miembros del Sexteto Sin-cerín, los más afamados con el Sexteto de Abel Marín y un sexteto de marímbula, que se pierde su nombre en la bruma del olvido. La única imagen borrosa en los recuerdos de su infancia, es la presencia de algunos músicos cubanos relacionados con personas nativas de la región.

16 Bossa Herazo, p. 283.

BAILE DE SEXTETO DE MARÍMBULA

No cabe duda alguna, la marímbula acompañante del sexteto, hace tránsito del mundo rural al citadino y en ese sentido el espacio natural fue Cartagena que, en su condición de puerto marítimo, sirvió de enlace entre la producción industrial de azúcar y los lugares de siembra, corte selección y procesamiento de la caña en el Ingenio Central Colombia de Sincerín y posteriormente con el Ingenio Santa Cruz, ambos de la familia Vélez Daníes.

La música de sexteto de marímbula ofició a finales de la década de 1920, en lugares concurridos por gentes simples, población conformada por negros y mulatos de los barrios pobres de la ciudad. Era considerada como diversión de las negradas inferiores, de hecho, estas manifestaciones de la baja escala social, herencia del coloniaje, nunca fueron vistas en relación a su fuerte impacto popular, más bien, bajo el rasero de los prejuicios sociales, lo que hizo que dicho evento popular no tuviera resonancia en la prensa de Cartagena, salvo raras excepciones como una nota hallada en El Mercurio de febrero de 1929, que habla de un baile de sexteto de marímbula en el barrio Pekín y lo dirigía el marimbulero Camilo Perinián con su Sexteto Pekín¹⁸. Cabe señalar, que el primer sexteto de marímbula que se conoce en Cartagena fue el de Sebastián Herrera Ibarra, conocido como Sexteto Nacional¹⁹ en honor a su homónimo cubano, data de 1927 y fue creado en el barrio Getsemaní.

EXTRAMUROS

En la memoria del recuerdo, los bailes de sexteto se realizaron en los extramuros de Boquetillo, Pekín y Pueblo Nuevo, de ello dan fe los

17 Teófilo De Ávila Camacho, nació en la calle del Puerto en Sincerín, el 6 de mayo de 1937. La entrevista se realizó en Cartagena, 1986. Y una segunda entrevista en el 2006.

pobladores mayores del Barrio Canapote, que procedían de aquellos lugares y fueron reubicados entre 1936 y 1939, en lo que hoy se llama Canapote. Pero el único músico de marím-bula sobreviviente en Canapote es el “Mono Loma”, apodo del marimbulero, Pedro Hernández, quien reside en la carrera 15 con calle 65 esquina; él creó el Sexteto Santo Domingo²⁰. El Sexteto Pequinero²¹ de Pello Cardona en la marímbula, Lino Bennett Franci en el bongó, Víctor Dautt, cantante y mara-quero. Otro sexteto famoso en Pekín, fue el Sexteto Matamoros: marímbula: Eduardo Gómez, Julio Delgado: mara-quero y como cantante: Rafael Jiménez Calderón²². En el barrio Canapote también existió el Sexteto Chiricá de un señor de apellido Gómez Malambo²³.

Quizás, el sexteto de Pekín que, los mayores pobladores del barrio Canapote, más recuerdan es el Sexteto La Flor de Cuba, del marimbulero Bernardo Martínez. El grupo interpretaba sones cubanos y mucho porro, principalmente para las festividades de la Candelaria de la Popa y las fiestas del 11 de noviembre.

La señora Elida Caraballo, nacida en Bocachica, sobrina del músico Betsabé Caraballo, cuenta que su tío abuelo, Nemesio Caraballo, había creado en la isla de Bocachica el Sexteto del Mar en 1928, luego, él y su familia se vienen a vivir en el barrio Lo Amador en 1930, cuando ella tenía 20 años de edad y llega por primera vez a Cartagena. Los bailes de sexteto de marímbula eran frecuentes en Getsemaní, Pekín, Boquetillo, Pueblo Nuevo, Marbella, Torices, El Espinal, Lo Amador y La Quinta²⁴.

18 Fragmento del periódico El Mercurio de Cartagena, hallado en sección hemeroteca del Archivo Histórico de Cartagena.

19 Entrevistas con los familiares de Sebastián Herrera Ibarra, Cartagena, 1995, 1997 y 2000. Entrevista con Elida Caraballo, Cartagena, 2000, residente del barrio Torices y quien participara en los bailes del Sexteto Nacional, para la fecha de la entrevista contaba con 90 años y una lucidez envidiable para su edad.

20 Entrevistas, Cartagena, 1987, 1989 y 1998.

LA ORALIDAD

Gran parte de la información obedece a la fuente oral, debido al distanciamiento social de una ciudad, como Cartagena, fragmentada étnicamente desde sus orígenes. Lo anterior permite comprender la ausencia de información escrita en la prensa de la ciudad y la carencia de un referente fotográfico, ya que los pobladores pobres de la urbe no tenían acceso al aparato mecánico –cámara fotográfica-. Lo que no descarta que existan algunas fotografías en archivos familiares. La oralidad no es tan pasajera como la gente supone, lo que amerita un tratamiento serio y ponderado, confrontado con otros sujetos históricos, como testigos de aquellos acontecimientos musicales y de una enorme importancia en la historia popular de los barrios de la ciudad y subvalorada por la élite local.

LA RUTA PERDIDA

No he encontrado ningún documento escrito sobre los sextetos de marímbula en Cartagena, ni siquiera en los celebrados cronistas y reporteros, como Daniel Lemaitre Tono, Clemente Manuel Zabala y Aníbal Esquivia Vásquez, quien realiza una breve síntesis musical en Cartagena, en el Diario De La Costa, el 11 de noviembre de 1944; Eustorgio Martínez Fajardo, Galo Alfonso López, Antonio J. Olier,

21 Conocido como El Sexteto Aurora.

22 Fuente: Moisés Jiménez Lorduy, hijo del cantante del Sexteto Matamoros. Y Carlina Dalmatt, en algunos apellidos se nota el origen francés haitiano y jamaicano.

23 La misma fuente.

24 La información suministrada por Elida Caraballo fue confrontada con músicos supervivientes del formato de sexteto de marímbula, entre ellos: Miguel Cabeza, el cantante Eliseo Herrera Junco, cuyos padres provenían de Bocachica y en su juventud fue miembro del Sexteto de Saúl Marrugo en el barrio Torices.

Héctor Rojas Herazo y Gabriel García Márquez. Ellos, como notarios públicos del diario acontecer cultural de Cartagena, no han dejado testimonio escrito del pasado musical de la marímbula.

El tuerto López, en el poema. “Noche Buena”, habla del pueblo del tambor y la guitarra, del tiple y del viejo Pacho Parra, que apura ron de caña y de maíz, hace mención de la cumbia, pero, no menciona para nada la marímbula ni, mucho menos, el sexteto.

A raíz de los festivales de música clásica la Sociedad Pro Arte Musical de Cartagena, dio cabida al desarrollo folclórico que lideraban Guillermo Espinosa, Adolfo Mejía, Clemente Manuel Zabala, Gustavo Ibarra Merlano, Aníbal Esquivia Vásquez, Héctor Rojas Herazo y Jorge Artel. La organización, Pro Arte Musical, a través de su órgano informativo, la revista Rapsodia; propició una línea de comentarios alusivos al folclor costeño y realizan en 1946 el Primer Festival Folclórico Costeño, con veladas musicales y literarias a cargo de Rojas Herazo, Ibarra Merlano, Clemente Manuel Zabala y Jorge Artel. En la versión del Segundo Festival de 1947 se presentaron en el Teatro Heredia, Crescencio Salcedo, Estercita Forero y Abel Antonio Villa.

El comentarista Hernando de J. Grau, ponderó la segunda versión del festival folclórico en la revista Rapsodia de agosto de 1947, y a su vez, dice que por fin no se muestra las tonadas de la tierra teñida de la influencia antillana. Aquí hay un guiño crítico que pone alerta, a la comunidad folclórica, de ahondar en la veta de la cultura raizal; sin embargo, el comentarista se abstrae de las inter influencias de la cultura caribeña, de la cual el norte de Colombia es parte vital de dicho saber. Tal vez, esa mirada prevenida hacia lo antillano (cubano), sesgada desde todo punto de vista, no permitió a la prensa de Cartagena valorar la presencia de los sextetos de marímbula en la ciudad.

En la década de 1940, Adolfo Mejía, Héctor Rojas Herazo y Gustavo Ibarra, dejaron un intento fallido sobre la historia del folclor

costeño, lograron realizar algunos bosquejos rítmicos y unos bocetos pictóricos de Rojas Herazo²⁵. Estudiosos del folclor costeño, los hermanos Zapata Olivella, tampoco hacen referencia a los sextetos de marímbula en sus trabajos investigativos; el vacío documental es enorme y deja sobre el tapete un reto para el campo musicológico.

La Universidad del Valle publicó el ensayo “Música Cari-beña” en 1992, de la musicóloga Rocío Cárdenas, el texto presenta un capítulo denominado “La música en el palenque de San Basilio”, en el mismo se hace omisión al sexteto de marímbula, para nada se habla del instrumento y, lo más lamentable, se desconoce al grupo Tabalá, que es un sexteto de marímbula insignia de la población, lo que presume que no hubo un trabajo de campo exploratorio.

Existe una nota marginal del folclorista Guillermo Abadía Morales, sobre la marímbula en “Instrumentos de la música folklórica de Colombia”, bajo el auspicio del Instituto Colombiano de Cultura, en ella consta una mención expresa a San Basilio de Palenque y una alusión a la marimba de boca.

En la “Introducción al cancionero noble de Colombia”, de Joaquín Piñeros Corpas, también se desconoce la presencia de la marímbula en el Caribe colombiano, de tal manera, que la invisibilización del órgano musical y la recurrente nombradía de la marimba del Pacífico, no obedece a una simple omisión y, tal vez, pone en escena la circulación de un saber ajeno y de espaldas al trabajo de campo que exige la etnomusicología histórica. Otro interrogante que bien puede formularse, y que, de alguna manera, pone a dudar la popularización de la marímbula y su área de influencia en las poblaciones cercanas a Cartagena, es que no haya sido tan influyente como lo pregona la oralidad. Y hasta dónde

25 Ver, trabajo biográfico de Alvaro Suescún sobre Ibarra Merlano. Tengo un facsímil del bosquejo folclórico obsequiado por Ibarra Merlano.

la proliferación de sextetos sea un invento del imaginario popular, hablando en términos cuantitativos.

Si el imaginario popular no hiperbolizó la presencia de los sextetos de marímbula en Cartagena, entonces, se justifica la múltiple proliferación del formato a la alta población negra y mulata de su componente étnico.

El compositor, Luis Antonio Escobar, en “La música en Cartagena de Indias”, a pesar de dejar unas líneas críticas en torno a la música negra y ante todo, a la música del palenque de San Basilio, no hace mención a la marímbula; no obstante, en el mismo texto, si comenta de la marimba del Pacífico. ¿Qué pudo haber pasado para que el sexteto como formato y la marímbula, como parte integrante del conjunto, se hayan omitido.? Esto abre un interrogante tanto histórico como musicológico acerca del instrumento.

Bajo el nombre de marimba, Nicolás Del Castillo Mathieu, en su libro “Esclavos negros en Cartagena y sus aportes léxicos” (p.222), identifica a la marímbula, y dice al respecto: “marimba es un instrumento musical que en la Costa Atlántica solo existe en palenque y que corresponde más bien a la marímbula”, cita a la musicóloga argentina, Isabel Aretz. El trabajo musicológico de Aretz se realizó en el área de influencia del bullerengue y un campo cultural exploratorio fue el palenque de San Basilio.

Lo curioso del rastreo de la marímbula y su real importancia de transculturación y reapropiamiento cultural del área de influencia del instrumento, radica en su valoración organo-lógica y, fundamentalmente, su papel de acompañamiento, en la indagación histórica de musicólogos extranjeros como: Robert Stevenson, George List e Isabel Aretz.

ICONOGRAFÍA

La fotografía juega un papel de suma importancia en la reconstrucción de la memoria histórica de la ruta del sexteto de marímbula. Si bien es cierto que la música corresponde a la esfera de la sensación auditiva la fotografía como imagen congelada en el tiempo pertenece a la visualización. La fotografía, del músico y la de su instrumento, sugiere una sonoridad y trasciende su propio contenido por medio de la lectura de quien observa.

La iconografía musical revela distintas circunstancias, desde la social e histórica como la cultural, como sucede con la marímbula y su conjunto el sexteto. La experiencia visual del instrumento facilita una mejor comprensión del evento artístico musical. Pues bien, el material fotográfico se convierte en un registro informativo, en un medio de estimar el tiempo del fenómeno musical, y de manera sustantiva, en un acopio documental iconográfico, en imágenes que pintan múltiples situaciones y circunstancias sociales de la vida artística en este caso concreto: el sexteto de marímbula.

SAN DIEGO

El barrio realmente negro de Cartagena fue Santo Toribio (hoy, San Diego)²⁶. Sus límites con los extramuros de Boquetillo, Pekín y Pueblo Nuevo, comunidades estas que, en conjunto, llegaban a una población de 1500 habitantes, de acuerdo con el censo de 1919; puede haber opacado los sextetos de marímbula de este barrio; sin embargo, personas mayores como Clímaco León, recuerdan a los Sexteto de los hermanos Flórez y al de la Calle de la Bomba de 1931, dirigido por Guillermo Posada²⁷. ¿Qué sucedió con un fenómeno musical tan visible como los sextetos de marímbula, para que haya desaparecido en la ciudad sin dejar un registro gráfico que valore y estime su significación musical en el acervo popular de Cartagena?

GETSEMANÍ

El Sexteto Criollo creado en el barrio de Getsemaní, por el marimbulero Castro, ha sido el de mayor reconocimiento por las viejas generaciones de bailadores, entre los que se cuentan tres músicos importantes en Cartagena: Sofronín Martínez, Remberto Brú e Isidro Carriazo²⁸. El primer ascenso de un sexteto de marím-bula fue el Criollo en la Estrella Roja, en un baile organizado por el Club Social Los Condes Galantes, del cual hacía parte Remberto Brú. Se bailó son cubano, bolero y algunos ritmos colombianos como el porro y una especie de mapalé, dice Isidro Carriazo.

Sobre el Sexteto Criollo, comenta Angela Regina Rodríguez, esposa del músico Sebastián Herrera Ibarra, “tenía y tuvo un mayor reconocimiento que el grupo de mi marido; ellos eran buenos amigos y nunca hubo rivalidad entre ellos”. Otra fuente que respalda lo anterior es la de uno de los bailadores de la época, El señor Nicolás Miranda (El Chilo, manager del equipo de béisbol Getsemaní); “los bailes que tocaba el Sexteto de Castro, eran concurridos, iban personas pobres, pero muy consideradas en el barrio, ellos interpretaban mucho son cubano y una música que llamaban los músicos cherepa (chalupa, variable del fandango de lengua donde se clasifica al bullerengue)”²⁹.

Entre los sextetos más recordados del barrio Getsemaní tenemos: Sexteto Apolo de Fernando Guardiola, Sexteto Colombia del callejón San Antonio de Víctor Díaz, Sexteto Criollo, Sexteto Marancia de

26 Las negrerías de Santo Toribio, aparecen reseñadas por la historiografía colonial como naciones africanas diversas bajo el rótulo de cabildos de nación y lengua.

27 Clímaco León, sandiegano, hijo del guitarrista Felipe León, legendario personaje de los Cabildos de negros del barrio Pekín, y un actor festivo de Cartagena. Entrevistas, 1989 y 2005.

Miguel García, Sexteto Nacional, Sexteto ABC y el Sexteto Corazón del guitarrista José Arrieta Vargas³⁰.

LO AMADOR

En Lo Amador constan los Sextetos de Valerio Sayas, Flor del Mango de Ezequiel Franco Posada, Caney de Braulio Franco y el Lauro de Clodomiro Ceballos³¹.

LA QUINTA

En La Quinta se puede mencionar: el Sexteto 20 de Julio de Saturnino Gómez Matos, Sexteto de Raúl Pinto, Sexteto Alegre de Mañe Recuero, Sexteto 11 de Noviembre de Fausto López, Sexteto Miramar de Domingo López y el Sexteto del cubano José Mazo, quien había organizado el Sexteto La Flor de Cuba en el barrio Pekín³². El cubano Mazo fue el conductor del carro del aseo marca Reo en los años 50, se desconoce las circunstancias que lo trajeron a Colombia, lo más probable es que haya hecho parte de la nómina del ingenio azucarero en Sincerín³³. El Sexteto Costeño de Bienvenido Matos y Gilberto León, actuaba en los Centros Sociales: Ideal, El Fénix y Excelsior, en 1941³⁴.

En el barrio de la Quinta, “vi al Sexteto Pielroja, compuesto por José Raquel Mercado Martínez³⁵, quien ejecutaba el cuatro (tiple alterado) y el getsemanicense, Justo Velázquez en la marímbula (...) Yo tenía 19 años, nací en Barú, cuando presencié varios toques de aquel sexteto de marímbula, ya practicaba la música como percusionista;

28 Entrevistas varias con los músicos citados, entre 1987 y 1995.

29 Entrevista con Nicolás Miranda y conversaciones con el médico Armando Muñoz Buelvas, residente del barrio Getsemaní.

hoy, con 86 años, participó del grupo de gaita, Tercera Edad de Cajanal³⁶”.

TORICES Y NARIÑO

En el barrio Torices los sextetos más conocidos fueron: Sexteto de los hermanos Cabeza, Sexteto Trupí de un señor de apellido Cortina y el Sexteto de Saúl Marrugo³⁷.

Los asentamientos palenqueros en Cartagena, se conocen desde 1930 en el barrio de Nariño. Presencí en mayo de 1989³⁸ varios toques de sexteto de marímbula de un grupo compuesto por músicos aficionados de palenque, entre ellos, se encontraban los siguientes miembros: Enrique Torres, Sixto Tejedor, Manuel Reyes, José Cassiani, Basilio Hernández y Casimiro Valdez. El marimbulero de la agrupación, Casimiro Valdez, sostuvo, que en el barrio se dieron varios sextetos de marímbula, pero ellos sólo tocaban en la comunidad palenquera.

LA ISLA DE MANGA

En el barrio Manga existían: el Sexteto Campo Alegre del marimbulero de Barú Juan Medrano, Sexteto Melodía de Eduardo Retamoso,

30 Miembro de la Orquesta Jazz Band Lorduy.

31 Fuente: Las hermanas Carmen Gregoria y Nicolasa Villacob López. La primera de ella, hizo vida marital con el músico Evaristo Álvarez y la segunda, bullerenguera. Tías abuelas por línea materna del autor del presente ensayo, ellas residieron en Lo Amador.

32 Fuente: El percusionista José Pinto y Domingo Campo Bertel, Cartagena, 1993.

33 Fuente: Diomedes Valiente y Santiago Romero Cogollo.

34 Fuente: Domingo Campo Bertel, miembro del Centro Social Excelsior. Entrevistas, 1986, 199, 2003 y 2004.

El Sexteto El Sol de Antonio Román y el Sexteto del haitiano René Loutiersa.³⁹

LAS PLAYAS DE MAR-BELLA

Entre los sextetos de ma-rímbula de Marbella, Diomedes Valiente recuerda: Sexteto Estrellas de Marbella del marimbulero Roberto Pedroza y en el tiple alterado el chofer Benigno Corpas. El Sexteto Playa Bonita de Ernesto Fontalvo y el Sexteto Bahía de Juvenal Romero. De acuerdo con la versión de la fuente oral, señor Diomedes Valiente, el repertorio de los sextetos era generalmente música cubana y porros de la tradición folclórica; sin embargo, la mayoría de dichas agrupaciones echaron mano de las composiciones del trovador del barrio de San Diego, José Sobrino Caro, con los siguientes temas que difundiera el Sexteto Estrellas del Mar.

Vamos para la Popa
Decía la gente
Y las mujeres
Iban llenas de gracia
Y los hombres llenos de aguardientes.

35 Líder sindical asesinado por el M-19. José Raquel Mercado Martínez, tocaba chelo e hizo parte de orquestas de cámaras en Cartagena.

36 Entrevista, 10 de marzo de 2006.

37 Fuente: Eliseo Herrera, Diomedes Valiente y Miguel Cabeza, 1992.

38 Hice parte del proceso formativo del Grupo Cultural Cimarrón del barrio Nariño, como investigador social, el grupo lo integraban: Dionisio Miranda, Rubén Hernández, los hermanos Cassiani y Dorina Hernández, propendían por la identidad de los valores culturales de la tradición africana, las reuniones se realizaron en el Colegio San Luis Gonzaga; años después, dichas prácticas de reafirmación étnica fueron transformadas en un proyecto más exigente, que hoy constituye el liderazgo de la Etnoeducación en Bolívar.

Otro tema de Sobrino Caro fue el son – pregón: “Una Señora Hermosa”:

Una señora muy hermosa
Dada a la prensa a leer
Se dirigió presurosa
Donde podía escoger
Telas variadas y finas
A precio de situación
Desde la real Sedalina
Hasta el nítido Crespón.

El trovador Sobrino Caro fue bautizado por Aníbal Esquivia Vásquez el cronista musicalizante de Cartagena, de él también escribe Daniel Lemaitre Tono en “El Corralito de Piedra” y el poeta Luis Carlos López lo nombra en una semblanza poética del Portal de los Dulces. Las letras del cancionero cartagenero, de los sextetos de marímbulas en el recuerdo de los informantes, son temas de la creación de José Sobrino Caro⁴⁰, entre ellos, el célebre porro: “Pregones de Cartagena”, con arreglo de Juan Esquivel Camargo.

TESTIMONIO

El marimbulero Miguel Rodríguez Babilonia crea el Sexteto Maravilla en el Barrio, El Espinal y más tarde el Sexteto San Antonio del Pie del Cerro. Rodríguez, cuenta que el triple andino le modificaba los sexteteros y de 12 cuerdas las simplificaban a 4 cuerdas pareadas, buscando el sonido metálico del tres cubano. Rodríguez Babilonia recuerda que, para una fiesta del 11 de noviembre, vio tocar al Sexteto Palo Alto de María La Baja, los temas eran sones lentos y de una letra confusa, posiblemente de una fuerte connotación afro⁴¹.

Emirto De Lima, recoge algunas líneas sobre el tiple y al referirse al instrumento, expresa: “antes de enumerar estos instrumentos típicos, quiero informaros que también el pueblo costeño suele acompañarse con tiples y guitarras”. Sin embargo, no hace ninguna mención en su libro, de folklore colombiano, sobre la marímbula y de manera tangencial cita a Sincerín y menciona el ingenio azucarero de los Vélez Danés, para referirse a los palen-queros y su lenguaje⁴².

El trompetista turbaquero Carlos Morales Arnedo, cuando integraba la Orquesta de Manuel Villanueva, debió alternar con un sexteto de marímbula que dirigía Ricardo Cañate, a finales de la década del cuarenta, él se doblaba con el tono flexible, una especie de instrumento artesanal pequeño al cual le sacaba melodía, especie de una caja resonante con un pequeño serrucho por dentro unido con un pedazo de caucho elástico que era percutido con un palo delgado. Después, tañía la marímbula. El Sexteto de Ricardo Cañate era del barrio El Espinal⁴³.

El Sexteto del Corralón de Mainero, integrado por los hermanos: Roberto, Electo y Camilo Perriñán, fue creado en 1937. El peluquero Roberto Perriñán, sobre la agrupación, dice “tocábamos en el barrio y en Torices, amenizábamos fiestas familiares y colectivas⁴⁴.

El músico José Adán Arnedo Lara, creó bandas y sextetos en Turbaco. Sofronín Martínez, hizo parte de la agrupación de uno de los mayores artistas y líderes de una verdadera dinastía musical. El sexteto de Arnedo Lara se conoció en la década del 30 como el Sexteto Maretira, nombre que connota campo y a la vez siembra⁴⁵.

39 Fuente: el lanzador de béisbol Eugenio Díaz, mayor de 80 años, Cartagena, 1992.

40 Enrique Luis Muñoz Vélez. José Sobrino Caro, El Callejeante trovador de amores. La Plaza No. 8 de 2000, p. 14 y 15.

En la Boquilla, en la década de 1940, se organizaron dos sextetos de marímbulas: El Sexteto Alegría Caribe y El Sexteto Boquetillo de Eduardo Morales. Sobre el Sexteto de Morales, algunos pobladores de Pekín, sostienen que éste se había creado en Boquetillo años atrás por un grupo de pescadores, entre ellos, hacía parte el “Mocho” Morales.

REGISTRO FONOGRAFICO

El documento fonográfico de la marímbula en Colombia lo realiza Batata con dos temas: un solo de marímbula lo realizó Batata, y otro tema, “Clavo y martillo”, para Colcultura, con el título de “Música tradicional y popular colombiana”, para el sello CBS. El más afamado de los sextetos de Marímbula es el Tabalá de San Basilio de Palenque, con salida internacional y de grata recordación en su gira por Jamaica en 1999, en el programa: “Misión Cultural Embajada de Colombia”, organizado por el historiador y Embajador de Colombia en Jamaica, Alfonso Múnera Cavadía.

El Sexteto Tabalá ha grabado dos discos compactos: “Colombie El Sexteto Tabalá”, Ocora Radio France y “Música del mundo Sexteto Tabalá”, para el sello MTM. Y un formato de sexteto de marímbula liderado por Batata en París, del cual quedó un registro fonográfico son las mayores evidencias sonoras de la marímbula en la discografía colombiana. El musicólogo Egberto Bermúdez, relaciona los siguien-

41 Entrevista, Cartagena, 1988.

42 Folklore Colombiano,. Barranquilla, 1942, pp. 80 y 133.

43 Ricardo Cañate, era el padre del lanzador de béisbol, Oswaldo “Boca” Cañate. Fuente: Carlos Morales Arnedo, Cartagena, 15 de marzo de 2006.

44 Entrevista, mayo de 1986.

45 Fuente: Las hermanas: Dora y Ofelia Arnedo Gaviria, Cartagena, 1999. Realicé varias entrevistas a Sofronín Martínez, el participó en la banda del maestro Arnedo, pero , nunca me mencionó su presencia como músico en el Sexteto Mareira.

tes instrumentos para el sex-teto palenquero: marímbula, 2 tambores quitambre, llamador, maracas, güiro (guacharaca), claves⁴⁶.

El sexteto de marímbula es comentado por el musicólogo estadounidense George List en “Música y Poesía en un pueblo Colombiano”, se refiere específicamente a Evitar, en donde realiza su trabajo exploratorio dando a conocer la existencia del Sexteto de Felipe Jaramillo, que se inspiró en un sexteto de Soplaviento que llegó a Barranquilla lo más probable en la década del veinte⁴⁷. En el libro de List aparece un marimbulero cartagenero de nombre José Isabel Castillo Martínez, tocando dicho órgano musical.

List describe la marímbula que le hicieron en Cartagena en 1965 y señala que es de tabla de 1,5 centímetros de grueso clavadas a un marco de madera. La caja tiene 52,5 centímetros de largo, 33 centímetros de ancho y 29 centímetros de alto y tenía 7 teclas de diferentes largos; el musicólogo también comenta que había marímbulas de 4, 5 o 6 teclas en Cartagena. El marimbulero José Isabel Castillo Martínez, tocó el instrumento para List. El testimonio que presenta List demuestra la importancia de la marímbula en Cartagena, a pesar que la misma había desaparecido posiblemente desde 1950.

El investigador musical Fabio Betancur, comenta sobre el fenómeno del sexteto de marímbula en el Urabá antioqueño y ubica su presencia sobre él en Arboletes y San Juan de Urabá, describe su configuración de conjunto compuesto por: guitarra, marímbula, clave, bongó, llamador, maracas y a veces se utiliza el guache; la marímbula que utilizan consta de cuatro a seis láminas, las más pequeñas y de diez a catorce láminas, la más grande⁴⁸. La mayoría de marímbulas en Cartagena tienen de siete a nueve láminas.

LA PÉRDIDA DE SU RASTRO

Resulta curioso que, siendo Cartagena el puerto de principal importancia en el período colonial y asiento de la trata negrera que llegó

como mercancía humana proveniente de Congo y Angola (kissanga le llaman al instrumento), no se tenga noticia del africano instrumento en ambas naciones que hicieron presencia en la ciudad, como puede comprobarse con el padrón de 1777 en el barrio de Santo Toribio (hoy San Diego) donde aparecen reseñados, de acuerdo con otros historiadores, como negrerías. El investigador del siglo XIX, Monteiro, sostiene que la marímbula es el instrumento musical por excelencia del Congo, como lo es aún entre todos los bantús; sin embargo, hasta la fecha no se ha encontrado ninguna referencia del mencionado instrumento. Sólo, hasta la década de 1920 se populariza en Cartagena en virtud del surgimiento del sexteto de marímbula.

LA PARTIDA DE DEFUNCIÓN EN CARTAGENA

Así como el ingenio azucarero de Sincerín propició un lugar diverso para el surgimiento del fenómeno sextetero en poblaciones circunvecinas, el advenimiento del *pick up* produjo su lenta decadencia en la segunda mitad de la década del 40 y su posterior desaparición, principalmente en Cartagena de Indias como lo comenta Enrique Carmelo Franco Viola⁴⁹, pionero del surgimiento del *pick up* con Lino Bennett Franci, quien a su vez era miembro del Sexteto Pequinero y Aurelio “Yeyo” Franco. Los tres señores anteriormente mencionados, sin proponérselo, dieron la partida de defunción a los sextetos de marímbula en la ciudad, con el auge del *pick up* que ellos construyeron. n

46 Música del Litoral Caribe. Música Tradicional y popular colombiana, No. 7. Procultura S. A.. p. 94.

47 Op. Cit., p. 140.

48 Sin clave y bongó no hay son. Editorial Universidad de Antioquia, 1993, p. 232.

49 Entrevista, Cartagena, 6 de enero de 1993.