



**Percepciones sobre danzas con flautas de pan en África del Sur a partir del estudio de Percival Kirby.**

**Perceptions about panpipe dances in South Africa based on the study by Percival Kirby.**

**Percepções sobre danças com flautas de pã na África do Sul a partir do estudo de Percival Kirby.**

Jhonny Alexander Muñoz Aguilera<sup>1</sup>

**Artigo recebido em:** 10/12/2022

**Artigo aprovado em:** 23/04/2023

**Resumo:** Danzas con flautas de pan son muy populares en África Austral, siendo encontradas entre diversos pueblos, como los khoikhoi, san, tsuana, venda, pedi, ndebele, chopi, shona, luba y nyungwe. Este texto analiza relatos de viajeros que desde finales del siglo XV dejaron registros sobre este tema entre diversos pueblos de África del Sur, y que fueron recopilados por Percival Kirby en el artículo “The reed-flute ensembles of South Africa”. Son resaltados cuatro aspectos en el análisis: algunos elementos en común en medio de la variedad de estas prácticas; las maneras como son construidas las figuras de un “salvaje” que toca este instrumento; la percepción de “una grande confusión” que está presente en muchos de los relatos; y finalmente, algunos elementos dramáticos que aparecen en las danzas con flauta de pan.

**Palavras-chave:** Danzas con flautas de pan; África del Sur; Percival Kirby; polifonía en la escena.

---

<sup>1</sup> Profesor del Departamento de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Javeriana (Colombia). Licenciado en Arte Dramático de la Universidad del Valle (Colombia) y Maestro en Artes Escénicas y Doctor en Estética e Historia del Arte de la Universidad de São Paulo. E-mail: jhonny-munoz@javeriana.edu.co.

El presente trabajo fue realizado con el apoyo de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.



**Abstract:** Panpipe or pan flute dances are very popular in Southern Africa, being practiced by various peoples, such as the Khoekhoen, San, Tswana, Venda, N. Sotho, Ndebele, Venda, Chope, Shona, Luba and Nyungwe. This text analyzes accounts of travelers whom, from the late fifteenth century, left records on this subject among various peoples of South Africa, and that were collected by Percival Kirby in the article "The reed-flute ensembles of South Africa". Four aspects are highlighted in the analysis: some common elements in the midst of the variety of these practices; the ways in which the figures of a "savage" playing this instrument are constructed; the perception of "a great confusion" that is present in many of the stories; and finally, some dramatic elements that appear in the Panpipe or pan flute dances.

**Keywords:** Panpipe dances; Southern Africa; Percival Kirby; polyphony in the scene.

**Resumo:** As danças com flautas de pã são muito populares na África Austral, encontradas entre diversos povos, como os khoikhoi, san, tsuana, venda, pedi, ndebele, chopi, shona, luba e nyungwe. Este texto analisa relatos de viajantes que, a partir do final do século XV, registraram esse tema entre vários povos da África do Sul, sendo compilados por Percival Kirby no artigo "The Reed-Flute Ensembles of South Africa". Quatro aspectos são destacados na análise: elementos compartilhados em meio à diversidade dessas práticas; as maneiras como a figura de um "selvagem" que toca esse instrumento é construída; a percepção de uma "grande confusão" presente em muitos dos relatos; e, por fim, certos elementos dramáticos que emergem nas danças com flauta de pã.

**Palavras-chave:** Danças com flautas de pan; África do Sul; Percival Kirby; flautas de Pã



Músicos con flautas de Pan del pueblo Bamalete, África del Sur. Fotografía de Percival Kirby (1933).

### **Sobre cordilleras, viajeros y flautas de pan**

Soy actor y músico colombiano. Nací en las montañas de la cordillera central, uno de los ramales en que en mi país se divide la inmensa cordillera de los Andes. Soy intérprete y constructor de la flauta de pan, un instrumento que ha tenido una significativa importancia entre las culturas indígenas que han habitado los Andes. La primera vez que vi este instrumento fue en mi niñez, adornando un bar cerca a mi casa, en un pequeño pueblo de campesinos, y me llamó mucho la atención su forma; constituida en pequeños tubos de bambú amarrados unos a otros. Es decir, un instrumento construido con un material que en mi origen campesino tenía una cierta cercanía. Luego, en mi adolescencia, lo escuché tocar en varias agrupaciones de música andina, que desde el sur del continente viajaban de manera itinerante mostrando su arte. Años después, que entré a un conservatorio, al conocer un maestro de este y otros instrumentos andinos (quenás, quenachos, zampoñas y moceños), abandoné los estudios de guitarra clásica para asumir la zampoña o flauta de pan como mi instrumento principal, indagando en sus maneras de construcciones y técnicas de interpretación.

“Flauta de Pan”, es el nombre con el que internacionalmente ha sido más conocido este instrumento de viento, por su atribución a Pan, dios de los bosques, pastores y rebaños en la mitología griega. Este instrumento, conformado por tubos de bambú o madera, que son amarrados o pegados



uno al lado del otro y que producen su característico sonido por un principio de resonancia acústica al estar completamente cerrados sus tubos en uno de sus extremos. En América del Sur, sin embargo, es posible encontrar una enorme variedad de formatos y tamaños de este instrumento, que reciben tradicionalmente nombres como *sikus*, *zampona*, *antara* o *capador*, entre otros.

Durante algún tiempo pensé, como para muchas personas de América Latina, que la flauta de pan era un instrumento originario y exclusivo de los pueblos amerindios, desconociendo su presencia y participación en diversas culturas y músicas ancestrales de diferentes partes del mundo.

Durante varios años, también, había pensado que la flauta de pan y las músicas latinoamericanas con influencias de matriz afro (salsa, currulao, joropo, tango, latín jazz, entre otros), que me encantaba escuchar, y en alguna medida tocar, pertenecían a dos universos estéticos y sonoros distintos.

Al ser estudiante de posgrado en la USP y compartir clases con el investigador mozambicano Antonio Alone Maia, oriundo de la provincia de Tete, conocí la práctica del *nyanga*, una compleja danza y práctica musical con flautas de pan del pueblo nyungwe. Sus integrantes van girando en círculo, mientras tocan sus instrumentos, cantan y danzan con maracas amarradas a sus pies, lo que constituye una compleja mezcla entre instrumentos de viento, canto y percusión, así como diversas tareas que cada integrante tiene que realizar, *todo al mismo tiempo* y en una exacta coordinación grupal<sup>2</sup>. Su riqueza expresiva me cautivó, al punto de comenzar una exhaustiva investigación sobre documentos que estuvieran disponibles en internet sobre este tema. Sin embargo, una atención hacia un carácter histórico y cultural más amplio, atendiendo a las tensiones y dinámicas culturales y políticas de esta región, me llevó a reconocer la presencia de diversas danzas y músicas con flautas de pan en un territorio más amplio, correspondiente a África Austral.

---

<sup>2</sup> TRACEY, Andrew. The Nyanga panpipe dance. *African music*. v. 5, n. 1, 1971; TRACEY, Andrew. Some Dance Steps for The Nyanga Panpipe Dance. *African Music*. Vol. 7, No. 2, 1992, p. 108-118; MALAMUSI, Moya Aliya. The Nyanga/Ngororombe Panpipe Dance: 1. Thunga la Ngororombe — the Panpipe Dance Group of Sakha Bulaundi. *African Music*. v. 7, n. 2, 1992, p. 85-107.



### *The reed-flute ensembles of South Africa*

En la búsqueda de materiales y documentos sobre el tema de las danzas con flautas de pan en África Austral, el artículo del etnomusicólogo sudafricano Percival Kirby<sup>3</sup> (1887-1970) *The reed-flute ensembles of South Africa*<sup>4</sup>, tiene un valor especial por ser el primer artículo publicado en una revista de impacto internacional y por develar el profundo interés que la temática despertó en su autor, un destacado estudioso de las músicas sudafricanas, nacido en Escocia, pero posteriormente profesor de la *University of the Witwatersrand* en Johannesburgo. En 85 páginas el documento recoge las observaciones e impresiones de más de 40 viajeros, que desde finales del siglo XV dejaran registros, escritos en diversos idiomas, sobre las danzas con flautas de pan entre los khoikhoi, san, venda, tsuana, pedi, ndebele, korana y otros pueblos de África del Sur.

El artículo, publicado en *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, sirvió como material fundamental para el renombrado libro de Percival Kirby, *Musical Instruments of the Native Races of South Africa*<sup>5</sup>. Igualmente, analizando los materiales disponibles sobre el tema de las danzas con flautas de pan en África Austral, es posible notar que dicho artículo sirvió como base para trabajos posteriores de destacados etnomusicólogos, como Christopher Ballantin<sup>6</sup>, John Blacking<sup>7</sup> y Andrew Tracey<sup>8</sup>. Así, es posible percibir, que este tema ha despertado un relevante interés en el área de los estudios de la música africana. Sin embargo, más allá de una referencia bastante breve al trabajo de Kirby, en dichos trabajos posteriores no existen análisis o comentarios a la pluralidad de miradas y

---

<sup>3</sup> Percival Robson Kirby (1887-1970). Presidente de la Southern Africa Association for the Advancement of Science en los años 1953-1954. Fue uno de los más grandes musicólogos y etnomusicólogos sudafricanos. Nacido en Escocia en 1887, después de completar sus estudios en el Royal College of Music en Londres, se fue a Sudáfrica como organizador musical del Departamento de Educación de la provincia de Natal. En 1920 se mudó a Johannesburgo, donde rápidamente pasó a ser profesor de música y permaneció en la Universidad de Witwatersrand durante 30 años. Kirby fue director de orquesta, timbalero, flautista, compositor, profesor, musicólogo, científico y artista. Además de investigar y escribir sobre música africana, escribió un libro sobre el hundimiento del velero Grosvenor.

<sup>4</sup> KIRBY, Percival. *The Reed-Flute Ensembles of South Africa: A Study in South African Native Music*. *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, v. 63, 1933, p. 313-388.

<sup>5</sup> KIRBY, Percival. *Musical Instruments of the Native Races of South Africa*. Oxford: Univ. Press, 1934.

<sup>6</sup> BALLANTINE, Christopher. *The Polyrhythmic Foundation of Tswana Pipe Melody*. *African Music*, v. 3, n. 4, 1965.

<sup>7</sup> BLACKING, John. *Venda children's songs: a study in ethnomusicological analysis*. Johannesburg: Witwatersrand University Press, 1967.

<sup>8</sup> TRACEY, 1971.



escuchas sobre estas danzas y sus sonoridades, que presentan los registros de los viajeros recopilados por este autor.

Estos registros son hechos por geógrafos, misionarios, militares, exploradores, navegantes, botánicos, médicos, poetas, astrónomos, hacendados, artistas, etnólogos, historiadores, lingüistas y musicólogos, que durante diversas épocas (desde finales del siglo XV, hasta las primeras décadas del siglo XX) visitaron o convivieron en diversos territorios correspondientes a África del Sur. En este texto quisiera resaltar cuatro elementos, a partir de una lectura y análisis detallados de estos relatos recopilados por Kirby, considerando, también, la luz que sobre el tema de las danzas con flautas de pan arrojan estudios posteriores como los de Tracey<sup>9</sup> y Malamusi<sup>10</sup>. En primer lugar, quisiera distinguir algunas características que formarían un trazo común en medio de la fuerte y diversa presencia de danzas con flautas de pan en África del Sur, y hasta cierto punto, también, en otros lugares de África Austral, como Mozambique y Zimbabue. En segundo lugar, analizar los modos como es construida la figura (o figuras) de un “salvaje”, que no sólo es descrito en su comportamiento “inmoral”, “violento” y en medio de un paisaje igualmente agreste, sino que también toca un instrumento que, a pesar del asombro que suscita, y las sorprendentes asociaciones hechas con expresiones culturales y artísticas europeas, es catalogado como atrasado con relación a la evolución de los instrumentos musicales utilizados en Europa. En tercer lugar, estudiar y analizar los desafíos que presenta, en muchos de los relatos, el entendimiento de una performance que parece ser “una grande confusión”. ¿En qué medida esa idea de “confusión” no está, realmente, basada en la dificultad de percibir y reconocer una composición escénica y un trabajo creativo fuertemente orquestados por grandes y calificados colectivos artísticos? Y, en cuarto lugar, apuntar algunos elementos dramáticos que están presentes en las danzas con flautas de pan, como una forma de relacionar quehaceres y disciplinas artísticas que el propio sistema de pensamiento hegemónico occidental ha establecido como independientes, pero que en estas formas expresivas se encuentran de manera integrada.

Esta reflexión parte del reconocimiento de que, en el proceso y mecanismos de recepción de un evento escénico o artístico, el sujeto perceptor “participa activamente en la constitución de la obra; su trabajo roza al del crítico y también al del escritor que utiliza su trabajo anterior en la creación

---

<sup>9</sup> TRACEY, 1971, 1992.

<sup>10</sup> MALAMUSI, 1992.



presente y futura”<sup>11</sup>. Igualmente, que en muchos de estos relatos de viajeros es necesario distinguir “el peso de las intencionalidades y categorías mentales de los colonizadores”<sup>12</sup>, la función de colaboradores de los administradores coloniales<sup>13</sup>, o parte integrante de un sistema de dominación basado en el entendimiento del Otro como inferior, incapaz, ignorante, arcaico, bárbaro o atrasado<sup>14</sup>. Sin embargo, en estos relatos de viajeros, con sus vacíos, entrelíneas y, en algunos momentos, su propia ignorancia, dejan, en alguna medida, “acceder a la historia y las subjetividades de los colonizados”<sup>15</sup>. Así, cargados de una tensión, estos relatos traen, de alguna manera, un testimonio de la fuerte presencia, complejidad y expresividad de las prácticas artísticas de los colonizados o subalternos. Ellos traen “lo invisible”, o “los nadie”, como dice el uruguayo Eduardo Galeano, los maestros y protagonistas de formas expresivas, cargadas de lenguajes, colectividades y presencias, que el propio sistema colonial, con sus instituciones, sus gobiernos y sus narrativas, muchas veces pretenden ocultar.

### Algunos elementos en común

La popularidad de las danzas con flautas de pan en África Austral puede ser verificada por su fuerte presencia entre diversos pueblos como los khoikhoi, san, tsuana, venda, pedi, ndebele, chopi, shona, luba, nyungwe y sena/tonga, entre otros<sup>16</sup>. En el caso de África del Sur, Kirby<sup>17</sup> elaboró este mapa señalando la distribución de los conjuntos:

---

<sup>11</sup> PAVIS, Patrice. Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología. 1a edición castellana, Barcelona: Ediciones Paidós, 1984.

<sup>12</sup> FERREIRA, José. Arquivos Coloniais. 2015. SERRÃO, José Vicente; MOTTA, Márcia; MIRANDA, Susana (dir), e- Dicionário da Terra e do Território no Império Português. Lisboa: CEHC-IUL.

<sup>13</sup> SILVA, Teresa Cruz e; FIOROTTI, Silas; MAIA, Antonio Alone; PIMENTA, Denise Moraes. Rupturas e Continuidades em Moçambique: Entrevista com Teresa Cruz e Silva. Ponto Urbe, 16, 2015.

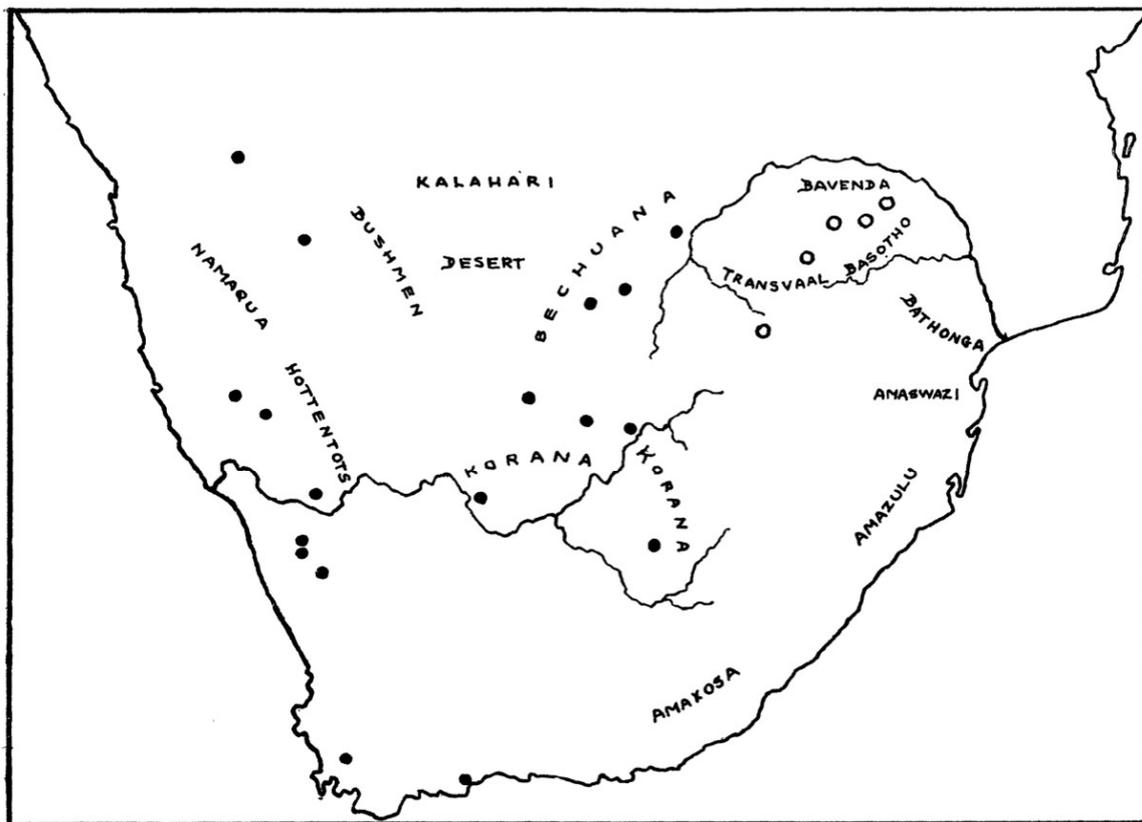
<sup>14</sup> MENESES, Maria Paula G. O indígena africano e o colono europeu: a construção da diferença por processos legais. Cadernos do Centro de Estudos Sociais, Coimbra, 7, 2010, p. 68-93.

<sup>15</sup> FERREIRA, 2015.

<sup>16</sup> TRACEY, 1971; KIRBY, 1933.

<sup>17</sup> Ibid., p. 315.





DISTRIBUTION OF REED-FLUTE ENSEMBLES OF SOUTH AFRICA.

- HOTTENTOT-BECHUANA-BUSHMAN GROUP.
- BAVENDA-BASOTHO-NDEBELE GROUP.

El autor indica que hasta el siglo XIX las descripciones son apenas de performances de los khoikhoi. Con Burchell<sup>18</sup>, en 1812, comienzan las referencias a los conjuntos con flautas de pan tsuana, y, en un caso son mencionados los san. Sólo en la primera mitad del siglo XIX surgen las referencias a los pueblos del Transvaal<sup>19</sup>. Es decir, las primeras impresiones sobre el tema son realizadas cerca del litoral en la región sudoeste de África del Sur, mientras los estudios posteriores señalan expediciones y trabajos de campo en la región del norte, entre los pueblos venda.

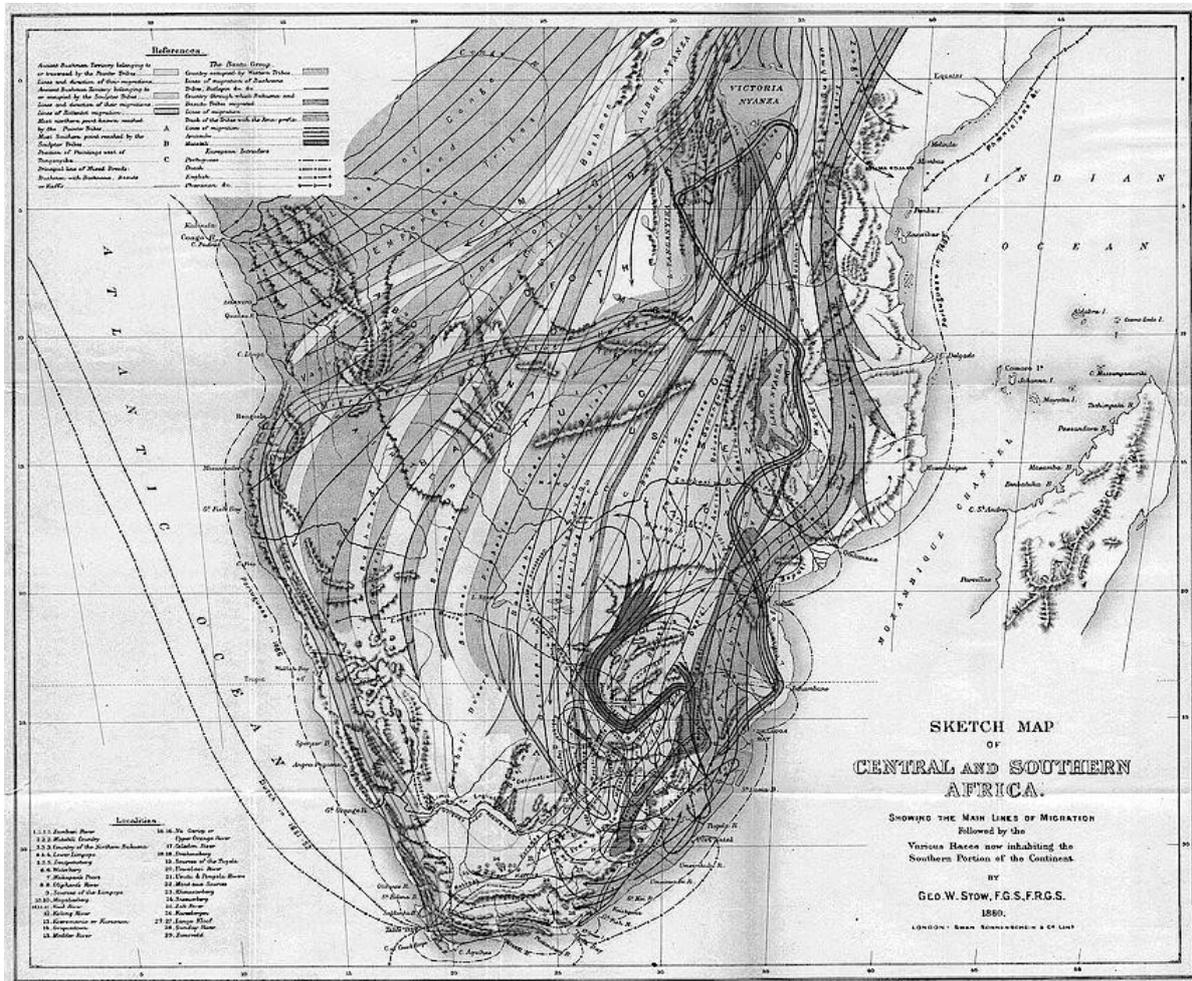
Sin embargo, uno de los viajeros referidos por Kirby, George William Stow (1822-1882), geólogo, etnólogo, poeta, historiador, artista y cartógrafo inglés, elaboró en 1880 un boceto

<sup>18</sup> William John Burchell (1781-1863). Explorador, naturalista, viajante, artista y autor inglés. Publicó los libros: *Travels in the Interior of Southern Africa*, Vol. 1 (1822) y Vol. 2 (1824).

<sup>19</sup> KIRBY, 1933, p. 313.



cartográfico, publicado en su libro *The Native Races of South Africa*<sup>20</sup>, que muestra un intenso movimiento migratorio en los territorios central y meridional de África:



G. W. Stow, "Sketch Map of Central and Southern Africa, Showing the Main Lines of Migration" (1880)<sup>21</sup>

Este material no aparece en el artículo de Kirby, sino que hace parte de un texto más amplio en el que aparece la referencia de Stow a las danzas con flautas de pan, y que considero importante traer en este análisis por guardar una estrecha relación con los interrogantes de Kirby sobre los

<sup>20</sup> STOW, George W. *The Native Races of South Africa*. London: Swan Sonnenschein & Co., Limited, 1905.

<sup>21</sup> La copia original de este mapa es guardada en la Colección G. W. Stow en la Biblioteca Nacional de Ciudad del Cabo, África del Sur. El mapa impreso aparece como desplegable en la publicación póstuma de Stow *The Native Races of South Africa*, ed. G. M. Theal (Londres, 1905). Disponible en: [https://www.researchgate.net/figure/275300336\\_fig2\\_FIGURE-4-G-W-Stow-Sketch-Map-of-Central-and-Southern-Africa-Showing-the-Main-Lines](https://www.researchgate.net/figure/275300336_fig2_FIGURE-4-G-W-Stow-Sketch-Map-of-Central-and-Southern-Africa-Showing-the-Main-Lines).





orígenes, intercambios y circulación de las danzas con flautas de pan entre diversos pueblos de los territorios de África Austral. Desde luego que la imagen no presenta una historicidad sobre los movimientos migratorios que señala y ella sola ya merecería un estudio detallado, incluso considerando que hacia 1880 el espacio geográfico africano todavía no era un espacio efectivamente conocido en su totalidad por los exploradores y colonizadores europeos. Pero sin duda es una imagen que, como mínimo, contrasta con una visión pasiva o inerte que prevalece en los mapas contemporáneos sobre África que circulan frecuentemente en América Latina, que designan líneas y colores a fronteras que fueron definidas arbitrariamente por las potencias colonizadoras europeas reunidas en la Conferencia de Berlín (1884-1885).

Reconociendo la intensa dinámica de movimientos entre los pueblos de África Austral, así como una lectura detallada de los relatos e investigaciones expuestas por Kirby<sup>22</sup>, es posible señalar, a continuación, algunos elementos en común en las performances con flautas de pan descritas en los relatos recopilados por este autor.

### “One man, one note”

En todas las performances de las danzas con flautas de pan de los pueblos de África del Sur, que son descritas en los relatos recopilados por Kirby, cada uno de los músicos utiliza sólo un tubo, que está cerrado en su extremo inferior, y que produce una sola nota musical. “*One man, one note*”, es la forma utilizada posteriormente por Tracey<sup>23</sup> para definir este tipo de organología y estructura musical y que coloca grandes desafíos para alguien formado en un conservatorio donde un instrumento de viento, por ejemplo, es entendido como un instrumento melódico, con posibilidad de tejer múltiples notas musicales.

No obstante, es necesario diferenciar esta estructura de una variación existente entre los conjuntos de *nyanga* (Mozambique) y de *ngororombe* (Zimbabue), donde las flautas son construidas por varios tubos (dos, tres o cuatro), a pesar de que las escalas “resultantes” en la totalidad del conjunto puedan llegar a ser, como en diversos casos de varios pueblos de África del Sur, escalas heptatónicas (de siete notas). O sea, todos los conjuntos con flautas de pan de África Austral, según

---

<sup>22</sup> KIRBY, 1933, 1934.

<sup>23</sup> TRACEY, 1971, p. 73.



los estudios disponibles sobre el asunto<sup>24</sup>, presentan una configuración en la cual “**las notas son divididas entre las partes**”<sup>25</sup>. Sin embargo, en el caso de los pueblos de África del Sur, esta división es, en alguna medida, todavía más extrema, considerando que cada músico es intérprete de una sola nota. Este elemento característico puede ser observado en la primera fotografía que es expuesta en este trabajo, así como en la siguiente, donde cada músico es portador de un tubo/nota:



“Portion of a Bavenda Reed-Flute Circle” (África del Sur) Fotografía de P. Kirby (1933)

### Danzas circulares

Otro elemento característico expuesto en todos los relatos de los viajeros, que también puede ser observado en la anterior fotografía, es que todas las danzas con flautas de pan descritas en África del Sur son circulares. En la mayoría de los relatos son los hombres que tocan las flautas, mientras las mujeres participan aplaudiendo rítmicamente sus palmas, danzan o tocan tambores. Solamente Stow<sup>26</sup>, en sus observaciones entre el pueblo korana, afirma que las flautas son tocadas

<sup>24</sup> TRACEY, 1971, 1992; MALAMUSI, 1992.

<sup>25</sup> TRACEY, 1971, p. 78.

<sup>26</sup> STOW, 1905, p. 109.



exclusivamente por mujeres. Por otro lado, cuando los relatos incluyen la participación de hombres y mujeres, describen una organización escénica consistente en dos círculos que giran en sentidos contrarios; en el círculo interno están los hombres, generalmente descritos como girando en sentido antihorario, y en el círculo externo las mujeres<sup>27</sup>. Es necesario decir, sin embargo, que algunos autores señalan la participación eventual de las mujeres formando el círculo interno<sup>28</sup>, así como su localización en medio del grupo, tocando los tambores<sup>29</sup>.

El número de performers descrito puede ser solo un pequeño grupo, de cinco a seis personas<sup>30</sup>, pero también algunos relatos apuntan la presencia de más de trecientas personas<sup>31</sup> o incluyendo una aldea entera<sup>32</sup>.

---

<sup>27</sup> A este respecto, Agnes Winifred Hoernlé, profesora de Antropología Social del Departamento de Estudios Bantú de la University of the Witwatersrand, compartió con Kirby notas y registros fonográficos de conjuntos con flautas de pan del pueblo Nama que oyó en 1911 (KIRBY, 1933, p. 344-348). Igualmente, L. F. Maingard, profesor del Departamento de Filología Francesa y Románica, de aquella misma universidad, le compartió al autor informaciones recogidas en trabajo de campo en 1931 (Ibid., p. 372). Así mismo, es posible encontrar relatos relacionados con este asunto en el propio trabajo de campo de Kirby (1933), así como en otros autores: TACHART, Guy. Voyage de Siam des Peres Jesuites. Paris, 1686; GODÉE MOLSBERGEN, Evarhardus Cornelis. Reizen in Zuid-Afrika. Vol. 2, 1916, p. 56; PATERSON, William. A narrative of four journeys into the country of the Hottentots and Caffraria. London, 1789; SHAW, Barnabas. Memorials of South Africa. London: Sold by J. Mason [etc.] 1840; CAMPBELL, John. Travels in South Africa (Second Journey). 2v. London, 1822; WURAS, Carl Friedrich. An account of the Korana. Bantu studies, v. 3. 1929, p. 287-296; SCHINZ, Hans. Deutsch-Sudwes Afrika. Oldenburg: Schulztesche Hof-Buchhandlung, 1891; FRANÇOIS, Hugo Von. Nama und Damara. Deutsch Süd-West-Afrika. Magdeburg: Baensch, 1896.

<sup>28</sup> ALEXANDER, James Edward. An Expedition into the Interior of Africa. v. 1, London, 1838.

<sup>29</sup> KIRBY, 1933.

<sup>30</sup> Con relación a esto, el Dr. Selmar Schönland (1860-1940), fundador del Departamento de Botánica de la Rhodes University, compartió informaciones con Kirby en una carta con fecha del 23 de marzo de 1932. (KIRBY, 1933, p. 342). Igualmente lo hizo el Dr. Nicolaas Jacobus Van Warmelo (1904-1989), lingüista y etnólogo sudafricano, profesor de la Universidad de Witwatersrand y etnólogo estatal en la Unión Sudafricana, en una carta del 4 de marzo de 1932 (Ibid., p. 369). Otros relatos con informaciones semejantes pueden ser encontrados en: SCHINZ, 1891; MORELET, Arthur. Journal du Voyage de Vasco da Gama en MCCCXCII. Traduit du portugais. Lyons: Imprimerie de Lous Perrin, 1864; TORDAY, Emil. On the Trail of the Bushongo, 1925.

<sup>31</sup> KIRBY, op. cit., p. 358.

<sup>32</sup> Ibid., p. 372.



## La duración de las performances



**FIG. 1.—BECHUANA REED-DANCE BY MOONLIGHT. (After Livingstone.)**

Primera imagen publicada sobre las danzas con flautas de pan y su adoración a la luna entre los Bechuana, en la expedición de Livingstone (1857). Disponible en el artículo de Kirby (1933).

Existen, igualmente, grandes coincidencias entre los autores al describir la duración de las performances con flautas de pan. La mayoría de los autores que se refieren a este asunto enfatizan que generalmente ellas suceden de noche, y muchas veces duran toda la noche<sup>33</sup>. Algunos autores

<sup>33</sup> MEERHOFF, Pieter van. *Journal of Pieter van Meerhoff*, 1661. MOLSBERGEN, Evarhardus Cornelis Godée. *Reizen in Zuid-Afrika in de Hollandse tijd. Deel I. Tochten naar het Noorden 1652-1686*. s-Gravenhage: Martinus Nijhoff, 1916; VALENTYN, François. *Keurlyke beschryving van Choromandel, Pegu, Arrakan, Bengale, Mocha, van't Nederlandsch Compoir in Persien; [etc.]* Amsterdam, 1726; WIKAR, Hendrik Jacob. *Reisen am Oranje 1778/9: Bericht des Hendrik Jakob Wikar von Gothenburg an den Gouverneur Baron Joachim von Plettenberg (merkwürdige abenteuerliche Reise am Oranje 1778 und 1779)*. MOSSOP, E. E. (Ed.) *The Journal of Hendrik Jacob Wikar (1779) with an English translation by A. W. van der Horst*. Cape Town: The van Riebeeck Society, 1935; BURCHELL, William John. *Travels in the Interior of Southern Africa*. London, v.1, 1822; v. 2, 1824; LIVINGSTONE, David. *Missionary Travels and Researches in South Africa*. London, 1857; ANDERSON, Andrew. *Twenty-Five Years in a waggon in South Africa*. London, 1887; FRANÇOIS, 1896; KIRBY, 1933; PATERSON, 1789; SHAW, 1840; WURAS, 1929; SCHINZ, 1891.



resaltan, también, que las celebraciones llegan a extenderse por tres o más días continuos<sup>34</sup>. La presencia de comida (un toro, por ejemplo) o de bebidas se muestra, igualmente, como un fuerte estímulo para la intensidad y la continuidad de las celebraciones<sup>35</sup>.

Desde comienzos del siglo XVIII aparecen menciones que asocian estas danzas con adoraciones a la luna. Sin embargo, algunos relatos sugieren las prácticas en luna nueva<sup>36</sup>, mientras todos los restantes que abordan el asunto describen las danzas en las noches de luna llena. Existen también, apreciaciones que señalan estas performances como una forma ritual, en época de sequía, para pedir la lluvia<sup>37</sup> o de celebración por su llegada<sup>38</sup>. Igualmente, en algunos casos hace parte de una práctica de “intercambio de mujeres” entre pueblos vecinos, en las que los hombres de dos grupos étnicos diferentes tienen relaciones sexuales con las mujeres del otro grupo<sup>39</sup>.

### En el momento justo

Un elemento estético y técnico, fundamental para el éxito en el desempeño de las performances con flautas de pan en África Austral, debe ser resaltado: ¡tocar en el momento justo! Este es un elemento fundamental cuando consideramos, como expuse anteriormente, la característica de que cada músico es portador de una sola nota musical. Este aspecto puede ser observado de manera notable en el relato que Emil Torday hace en el libro *On the Trail of the Bushongo*, sobre su trabajo en el sur de la República Democrática del Congo, pero que también es citado por Kirby:

Los cantos Luba son muy agradables a nuestros oídos, y la ejecución de sus orquestas es espléndida; ningún jefe estaría sin uno. El “líder” toca la marimba, un xilófono que consiste en un tablero de teclas de madera dura y afinado en la escala pentatónica; debajo de cada tecla se adjunta una calabaza que actúa como un resonador. El “líder” toca la melodía con algunas ornamentaciones comunes a los instrumentos que se tocan con baquetas. Le siguen en

---

<sup>34</sup> STOW, 1905; ALEXANDER, 1838.

<sup>35</sup> LIVINGSTONE, 1857; STOW, 1905; KIRBY, 1933.

<sup>36</sup> BOGAERT, Abraham. *Historische reizen door d'oostersche deelen van Asia*. Amsterdam: Ten Hoorn, 1711; HAHN, Theophilus. *Tsuni-//Goam, The Supreme Being of the Khoi-khoi*. London: Trübner & Co., Ludgate Hill, 1881; GODÉE MOLSBERGEN, 1916.

<sup>37</sup> STAYT, Hugh Arthur. *The Bavenda*. Oxford University Press. London: Humphrey Milford, 1931.

<sup>38</sup> CAMPBELL, 1822.

<sup>39</sup> STOW, op. cit.; KIRBY, 1933.



importancia los flautistas; debe haber al menos cinco, pero generalmente hay muchos más, cada nota de la escala está representada por una o más flautas, y cada flauta puede tocar solo una nota; **el éxito de la ejecución depende de que cada músico toque su instrumento en el momento justo**. Tenemos aquí un órgano, **en el que cada tubo es tocado por un organista diferente**. El conjunto es generalmente perfecto. El ritmo es acentuado por tambores, gongs y maracas<sup>40</sup>.

Este elemento estético y técnico configura dentro de la propia performance la necesidad de una estricta y justa organización en la participación comunitaria, que Emil Torday llega a describir como *un órgano tocado de manera colectiva*. De tal manera, la precisión es aquí un componente fundamental, pero al mismo tiempo lo es la necesidad de una cohesión, que bien se puede relacionar con el concepto de “unión vital” fundamental para la filosofía y cosmovisión de los pueblos bantúes. Con relación a este concepto, es importante saber que “la clave para la comprensión de las costumbres e instituciones de los bantúes parece ser el hecho de la comunidad, de la unidad de vida. La piedra angular de la sociedad bantú parece ser un principio único, la participación”<sup>41</sup>.

Sin embargo, además de la fuerte exigencia en el desempeño rítmico y técnico colectivo de los conjuntos con flautas de pan, el referido relato de Emil Torday es muy interesante al señalar la estrecha relación de estas músicas con la interpretación de marimbas. El tema resulta fascinante, el propio Kirby<sup>42</sup> llama la atención sobre eso, y autores posteriores<sup>43</sup> se refieren también a la relación armónica y rítmica de los conjuntos de flautas de pan con la interpretación de la *mbira o kalimba*<sup>44</sup>. Una investigación detallada sobre ese asunto permitiría, inclusive, establecer posibles relaciones entre las prácticas con flautas de pan del África Austral y diversas formas musicales de América del Sur, en particular de Colombia y Ecuador, que incluyen de manera preponderante la marimba, instrumento

---

<sup>40</sup> TORDAY, 1925, p. 46, traducción y resaltados nuestros.

<sup>41</sup> ALTUNA, P. Raul Ruiz De Asúa. Cultura Tradicional Banto. Luanda: Edições do Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 1985, p. 46.

<sup>42</sup> KIRBY, 1933.

<sup>43</sup> TRACEY 1971; JOHNSTON, Thomas F. Tsonga Musical Performance in Cultural Perspective. *Anthropos*, v. 70, n. 5/6, 1975, p. 761-799; JONES, Arthur Morris. Panpipes and the Equiheptatonic Pitch. *African Music*, v. 6, n. 1, 1980, p. 62-69.

<sup>44</sup> Instrumento musical africano conformado por una placa de madera formando un resonador y láminas de metal escalonadas, tocadas con los pulgares, mientras se asegura el instrumento en las manos.



llegado a estos países desde el continente africano durante la diáspora. Resalto este elemento como posibilidad de establecer relaciones entre músicas africanas y de la diáspora no necesariamente a partir de la configuración física de los instrumentos, o de su catalogación como instrumentos de percusión, cuerdas o viento. Infelizmente, este es un tema que sobrepasa los límites del presente trabajo.

De todas maneras, quisiera resaltar otro aspecto sobre la comparación o relación entre las flautas de pan y los instrumentos de percusión como la *mbira* o la marimba. En mi propia trayectoria de investigación artística, y a partir del aprendizaje con grandes marimberos, como el maestro afrocolombiano José Antonio Torres “Gualajo”<sup>45</sup>, he trabajado con la imagen o impresión de que la flauta de pan, más allá de ser un “instrumento de viento”, tiene unas exigencias técnicas que se acerca a un instrumento de “percusión con la boca”<sup>46</sup>, en el que es necesario ir “saltando de un tubo a otro”, como se va de una tabla a otra en una marimba, por ejemplo. Desde luego que este aspecto en la configuración de los conjuntos de África del Sur, donde un instrumentista tiene un solo tubo, adquiere otro sentido; pero, justamente, es necesario resaltar cómo en dicha configuración la precisión rítmica y sonora en medio del colectivo se intensifica.

### Las figuras del “Salvaje”

Un elemento que quisiera resaltar en los relatos de los viajeros expuestos por Kirby es la construcción de diversas figuras del “salvaje”. Ellas se erigen a partir de la percepción de una performance que estaría en un nivel primario dentro de la evolución musical, con instrumentos musicales hechos con materiales rústicos (raíces y cortezas de árboles, bambú o intestinos animales), así como “violentos” movimientos de cuerpo y de situaciones de “inmoralidad”. Son, por consiguiente, una construcción, una especie de ejercicio creativo que los espectadores/autores de los relatos realizan ante una performance del *Otro*, estableciendo un contraste entre ese *Otro* (en este

---

<sup>45</sup>José Antonio Torres Solís mereció varios reconocimientos importantes, entre los cuales es posible destacar: Premio Vida y Obra (2013), otorgado por el Ministerio de Cultura de Colombia; Mejor Intérprete de Marimba en el Festival de Música del Pacífico “Petronio Álvarez” (2005 y 2006) y el reconocimiento como el Rey de la marimba, en el Festival de la Marimba (2008).

<sup>46</sup> Resalto esta idea a partir de la observación de cómo en otros instrumentos de viento de madera el método para obtener diferentes notas es definido por la apertura o cierre de agujeros en el lateral del tubo, lo que implica un cambio o movimiento en los dedos, cosa que no ocurre en las flautas de pan, donde es necesario un desplazamiento conjunto de brazos y boca.





caso catalogado como arcaico, atrasado o bárbaro) y la civilización que lidera el sistema colonial y del cual, en una forma u otra, hace parte.

Llama la atención que en diversos casos estas características corresponderían a una “condición racial”, de la cual “no se esperaría nada bueno”, como podemos ver en este fragmento de Vasco da Gama:

El sábado llegaron como 200 negros, grandes y pequeños, conduciendo doce bestias con cuernos, bueyes y vacas, así como cuatro o cinco ovejas; y empezaron a tocar cuatro o cinco flautas, unas altas, otras bajas, de modo que juntas sonaban maravillosamente bien para los negros, **de quienes difícilmente se espera cualquier música**, y bailaban **a la manera de los negros**<sup>47</sup>.

De igual forma, llama la atención este fragmento del comandante Simon van der Stel, en el cual este reconoce la “decencia” de la performance que observa:

Bailaban en círculo con una mano en la oreja y la otra sosteniendo firmemente el tubo contra sus labios. Fuera del círculo de músicos había hombres y mujeres que bailaban al son de la música y la reforzaban con palmas. **Todo esto transcurrió muy decentemente, considerando que ellos son salvajes**<sup>48</sup>.

Esa “manera de los negros” o ese “ser salvaje” es manifiesto, también, en la percepción de una música con elementos silvestres, en medio de un paisaje inhóspito, que contrasta con los instrumentos musicales de los espectadores coloniales. Como puede ser observado en el relato de Guy Tachart:

Pero cuando llegamos al grado veintisiete de latitud, a diez o doce leguas de las costas del Océano, encontramos una nación, muy numerosa y mucho más tratable que las que hasta entonces habíamos encontrado. Ahora M. Van der Stel había traído con él dos trompetistas, algunos oboes y cinco o seis violinistas. El pueblo al oír el sonido de estos instrumentos acudió en multitud, y convocó a su conjunto musical, el cual se componía de cerca de treinta personas, que tenían casi todos los diferentes instrumentos. El del medio tenía una especie de “Cornet à

<sup>47</sup> MORELET, 1864, p. 9, traducción y resaltados nuestros.

<sup>48</sup> WATERHOUSE, Gilbert. Simon van Der Stel's Expedition to Namaqualand, 1685. Hermatena, Vol. 21, n° 46, 1931, p. 125.



Bouquin” [corneta] de gran longitud, y hecho con tripa de buey seca y preparada; los otros tenían flageolets y flautas hechas de cañas, de diferentes longitudes y grosores<sup>49</sup>.

Igualmente, es posible percibir en otros relatos el encuentro con gritos y cuerpos desnudos e infatigables, completando, en la atmósfera de la noche y del fuego, un cuadro “totalmente salvaje”:

Al caer la noche se hicieron los preparativos para la digna celebración del feliz acontecimiento, y se escenificó un gran baile, al que naturalmente no dejé de asistir. ¡Una escena salvaje, de hecho! En torno a un grupo de cinco hombres que tocaban flautas sobre cañas hechas de corteza” (sic), “bailaba un círculo de mujeres jóvenes, acompañando el movimiento rítmico de las nalgas de los músicos con el batir de palmas y el canto a gritos. Con los brazos en alto por encima de la cabeza, lanzan piernas y cabeza de manera graciosa a derecha e izquierda, y hacia adelante y hacia atrás, mostrando coquetamente, ahora aquí, ahora allá, sus cuerpos desnudos y relucientes debajo de sus *kaross* [prenda de cuero animal]. A las pisadas le sucedían a veces nuevos pasos; y los hombres seguían tocando incansablemente, y si uno u otro hacía como si hiciera una pausa, entonces la canción se hacía más poderosa, y los gritos más locos animaban a los sopladores a seguir esforzándose. Permanecí unas dos horas en las inmediaciones de este pintoresco drama y luego me retiré. Incluso hacia la medianoche pude distinguir desde mi campamento figuras iluminadas por titilantes tizones que aún bailaban. En el Este apareció un tenue rojo en el horizonte, y ahora por primera vez, los más infatigables de los participantes buscaron sus chozas para esperar junto al cálido fuego la aparición del lucero de la mañana<sup>50</sup>.

Las apreciaciones sobre estas performances llegan, inclusive, al punto de hacer comparaciones con los saltos de un sapo<sup>51</sup>, gruñidos de un bando de perros ingleses<sup>52</sup> y aullidos de lobos<sup>53</sup>. La danza y sus sonidos son equiparados peyorativamente tanto a una condición animal como a una condición

---

<sup>49</sup> TACHART, 1686, p. 106.

<sup>50</sup> SCHINZ, 1891, p. 31, traducción y resaltado nuestro.

<sup>51</sup> SHAW, 1840.

<sup>52</sup> ENSIGN BEUTLER. Godée-Molsbergen, Reizen in Zuid Africa. v. 3, 1752.

<sup>53</sup> WURAS, 1929.



inmoral de locura, esto último si tenemos en cuenta que, durante un largo periodo, y hasta una cierta época, el loco y el inmoral eran casi la misma cosa:

Los brazos y la cabeza también se lanzan en todas direcciones; y todo este tiempo se mantiene el bramido con el mayor vigor posible, el pisoteo continuado hace subir una nube de polvo, y dejan un profundo anillo en el suelo donde han estado. **Si la escena se presenciara en un manicomio, no sería nada del otro mundo, y bastante apropiada incluso**<sup>54</sup>.

Este tipo de percepciones, muestran, igualmente, niveles altamente feroces en las campañas de misionarios, que sustentan la necesidad de combatir unas prácticas donde reina la más grande inmoralidad:

[...] ellos se excitaron mutuamente hasta un frenesí más loco de juego y baile. Zerwick ahora cabalgaba hacia la loca y repulsiva masa de humanidad ante la cual su propio caballo parecía asustarse, y ahora ellos hicieron acopio de su máxima fuerza y parecían estimularse a sí mismos para **eleva su diabólico juego al más alto nivel**<sup>55</sup>.

Llama la atención, no obstante, que existan relatos de viajeros que hagan otro tipo de asociaciones, relacionando las danzas y músicas con flautas de pan al sonido de un órgano<sup>56</sup>, trompetas de la marina<sup>57</sup>, una polca<sup>58</sup> o los cornos rusos:

Reunidos una docena de hombres, y con cañas que, cerradas por un extremo, tenían de un pie a siete de largo, como los cuernos, de diferentes tamaños, de **las bandas de trompas rusas**, cuya música yo acostumbraba oír flotar como la de **un piano de cola, sobre las aguas del Neva**<sup>59</sup>.

De igual forma, en algunos relatos es posible encontrar relaciones de los sonidos de las flautas

---

<sup>54</sup> LIVINGSTONE, 1857, p. 125, traducción y resaltado nuestros.

<sup>55</sup> BERLINER MISSIONSBERICHTE. Berlin: Wilhelm Schultz, 1858, p. 180-181, traducción y resaltado nuestros.

<sup>56</sup> WATERHOUSE, 1931, p. 125.

<sup>57</sup> DAPPER, Olfert. Naukeurige Beschryvinge der Afrikaensche Geweesten, etc., 1668.

<sup>58</sup> LIVINGSTONE, 1857, p. 125.

<sup>59</sup> ALEXANDER, 1838, p. 233, traducción y resaltado nuestros.



de pan con el sonido de campanas de iglesias:

La [danza] *tshikona* está un tanto asociada con los ancestros y es la danza nacional [...] Tiene un gran valor social, ya que permite la salida de las emociones de la tribu y es un medio de autoexpresión de unidad. Se baila con solemnidad y concentración [...] De cerca, el sonido de las flautas es muy estridente y discordante, pero cuando se escucha a lo lejos, el sonido se atenúa y las diferentes notas, que se suceden en una peculiar cadencia ondulante, forman una melodía agradable, que **suenan muy parecidas al tañido de distantes campanas de una iglesia**<sup>60</sup>.

Al revisar estos relatos, podríamos hacer un curioso cuestionamiento: ¿Cómo es posible que las mismas performances que suscitan impresiones de “desorden”, “rusticidad” y “salvagismo” puedan remitir, también, a expresiones artísticas de alta calidad de la escena europea? ¿Cómo es posible que las mismas performances, que en momentos son atacadas en su impresión de inmoralidad por muchos misionarios, sean, también, relacionadas con el sonido de las campanas de una iglesia? ¿Cuál “salvaje” es ese? Incluso, ¿no sería necesario también “provincializar a Europa”<sup>61</sup>, también, en sus discusiones estéticas y en sus dispositivos (mentales) de recepción? O como decía el gran escritor afrocolombiano Manuel Zapata Olivella: “son muchas las vendas que tenemos que quitarnos de nuestros ojos para comprender lo que se esconde detrás de las palabras alienadoras”<sup>62</sup>.

Sin embargo, es en el propio análisis musicológico realizado por Kirby donde, considero, aparece un elemento inquietante, en el que quisiera profundizar: el autor afirma que la configuración de las flautas utilizadas en estas performances, que como ya expliqué corresponde a que cada músico toca solamente una nota, es una etapa primitiva del *syrinx*, flauta de pan utilizada en la tradición europea y que produce una gran cantidad de notas (un instrumento diatónico en su primera posición

---

<sup>60</sup> STAYT, 1931, p. 322-323, traducción y resaltado nuestros.

<sup>61</sup> FEIERMAN, Steven. Colonizers, Scholars, and the Creation of Invisible Histories. BONNELL, Victoria E.; HUNT, Lynn Avery; BIERNACKI, Richard. Beyond the cultural turn: new directions in the study of society and culture. Berkeley, Calif.: University of California Press, 1999; CHAKRABARTY, Dipesh. Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2000.

<sup>62</sup> LÓPEZ, María Adelaida. Manuel Zapata Olivella, abridor de caminos. Documental dirigido por María Adelaida López, 29 minutos, 2007.



de tocar, generalmente construido con 20 tubos/notas, pero con posibilidades de hacer cromatismos variando la posición de los labios o inclinando el instrumento).

La importancia del conjunto de flautas de caña de Sudáfrica, desde el punto de vista del historiador musical, es considerable. **Representa una etapa en el desarrollo de los instrumentos de la especie de la flauta anterior a la *syrix*** o flauta de pan de la época clásica. La verdadera flauta de pan, en la que se unen varios tubos que producen notas de diferentes alturas, se encuentra en todo el mundo, incluso en África. Pero **en Sudáfrica, la etapa en la que en la que los tubos son unidos y manipulados por un solo individuo aparentemente nunca se ha alcanzado**<sup>63</sup>.

Resulta inquietante que la cantidad de notas musicales que un instrumentista de manera autónoma pueda producir, así como la posibilidad de construir líneas melódicas, es expuesto por el autor como criterio para designar un nivel avanzado en el desarrollo musical. Resulta paradójica esta afirmación, pues le resta posibilidades a la percepción sobre las complejidades estéticas pertenecientes a procesos simbólicos, culturales o epistémicos que transitan por vías diferenciadas, no unicéntricas ni unidireccionales<sup>64</sup>. El arte africano es mirado, en ese sentido, como arte primitivo. El instrumento que hace parte de un difícil trabajo artístico y creativo, en que se tiene que tocar, cantar, danzar y representar, dentro una estructura escénica y musical, igualmente, muy compleja, es catalogado como “una etapa anterior”.

Desde mi perspectiva de artista y pedagogo latinoamericano, me inquieta altamente esta observación, pues es latente cómo en las escuelas de formación artística la figura de un músico o artista “virtuoso” es, frecuentemente, idealizado por la cantidad de notas (o malabarismos) que puede producir en su instrumento o cuerpo a grandes velocidades. Aprendemos en muchos programas de formación a diferenciar, también, la música del teatro, la danza de la poesía, la palabra cantada de la palabra que narra, y nos formamos como “artistas destacados” por nuestra capacidad de “producir solos”, como una especie de héroes o “protagonistas” dentro de la escena o la composición.

---

<sup>63</sup> KIRBY, 1933, p. 384, traducción y resaltado nuestros.

<sup>64</sup> FEIERMAN, Steven. “African histories and the dissolution of world history” [Histórias africanas e a dissolução da história mundial]. BATES, R. H.; MUDIMBE, V. Y.; O’BARR, J. (editors). Africa and the disciplines: the contributions of research in Africa to the Social Sciences and Humanities. Chicago: University of Chicago Press, 1993, pp.167-212. Trad. Elisangela Queiroz.





### La “confusión” como elemento estético

Un aspecto que también merece ser resaltado en los relatos recopilados por Kirby es la dificultad que genera en los autores la percepción de una performance que parece ser una grande “confusión”. Este elemento puede ser observado en el relato de Kolbe:

Su música, cuando se escuchaba desde la distancia, sonaba agradable e incluso bastante armoniosa; pero en cuanto a su baile, no había ninguna regulación al respecto, y hasta se podría decir que **no era más que confusión**<sup>65</sup>.

Apreciaciones de ese tipo, incluso, llegan a considerar las performances como siendo hechas sin una organización previa, sin reconocer el trabajo de un líder, maestro o director de las composiciones escénicas y musicales, ni de un fuerte trabajo en la orquestación colectiva de un largo proceso de formación y de transmisión entre generaciones. Esto puede ser observado, también, en este comentario de Burchell:

En esta música no pude descubrir ningún aire particular; tampoco me fue posible escribirlo ya que se escucharon muchas notas a la vez, **juntándose, tal vez sólo de forma accidental, o sin ningún orden preestablecido**<sup>66</sup>.

La idea de “confusión” parece estar relacionada con la dificultad que el espectador colonial tiene de no lograr identificar líneas melódicas, estructuras armónicas o patrones rítmicos reconocidos. Una vez más el uso de categorías de un oído eurocentrado, que no sale de una zona de certezas<sup>67</sup>, parece dificultar el proceso de percepción:

Ellos no tienen melodías, o por lo menos yo nunca he oído ninguna, y no sólo he estado entre ellos muchos años, sino que también he visitado muchos otros pueblos<sup>68</sup>.

---

<sup>65</sup> KOLBE, 1719, p. 530, traducción y resaltado nuestro.

<sup>66</sup> BURCHELL, 1824, p. 411, traducción y resaltado nuestro.

<sup>67</sup> FEIERMAN, 1993.

<sup>68</sup> KOLBE, Peter. Caput Bonae Spei Hodiernum. Nürnberg, 1719, p. 521.



El propio Kirby manifiesta que tuvo la misma dificultad de no lograr “descubrir ningún aire [música] en particular”. Sin embargo, él señala un elemento que resulta muy interesante:

[...] los cantantes se movían en círculo todo el tiempo, de modo que las voces que estaban más cerca de él en cualquier momento tendían a oscurecer las que estaban lejos [...] si los tocadores de cañas permanecieran inmóviles durante su interpretación, todas las repeticiones sonarían exactamente iguales; pero como **ellos bailan en círculo, el oído se engaña y escucha secuencias melódicas (y armónicas) de notas aparentemente variadas**. El efecto general es algo similar al repique de las campanas, aunque **el cambio de posiciones de los jugadores parece alterar la línea melódica de tanto en tanto**, siendo el efecto análogo a la famosa ilusión óptica de cuadros antiguos<sup>69</sup>.

Es importante resaltar este efecto notado por Kirby, que es producido por un colectivo de músicos que está constantemente girando, y cada uno de ellos es intérprete solamente de una nota musical. Ese ejercicio que podríamos llamar de “trashumante”, se presenta, inicialmente, como un gran productor de “caos”. El espectador es exigido a tejer (o intentar tejer) en su oído melodías, frases, diversas combinaciones de sonidos que están en un tránsito continuo. No existe, por consiguiente, una única percepción sobre la composición, cada espectador es exigido a tener una percepción particular de “aquello”. En esta performance es posible decir que “la participación no se limita a la observación exterior del acontecimiento”<sup>70</sup>. Pero, también, en cierta medida, podemos decir que las músicas producidas son múltiples. Las danzas con flautas de pan en África Austral presentan un dispositivo que agencia la posibilidad de múltiples perspectivas de la composición escénico-musical<sup>71</sup>. No existe en ellas *una* composición escénica, o *una* música, sino la complejidad de una estructura “capaz de relacionar realidades contrarias y dispares [...] el cruce de planos [...] llena de diversidad, de polifonía”<sup>72</sup>.

---

<sup>69</sup> KIRBY, 1931, p. 329-360, traducción y resaltados nuestros.

<sup>70</sup> PAVIS, 1984, p. 182.

<sup>71</sup> MEYERHOLD, Vsévolod Emílievich. Teoría Teatral. Madrid, Ed. Fundamentos, 1971; SANTOS, Maria Thais Lima. O encenador como pedagogo. São Paulo, 2002. Tese (Doutorado em Artes) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. Orientador: Jacó Guinsburg.

<sup>72</sup> SANTOS, op. cit., p. 114.



En este punto es muy preciso e iluminador el pensamiento de Andrew Tracey<sup>73</sup>, etnomusicólogo sudafricano, también estudioso de las danzas con flautas de pan, quien propone la *cooperación* y el *conflicto*, como conceptos fundamentales para el entendimiento de las músicas africanas. El primero de estos conceptos expresa la importancia de relacionarse con lo que los otros están haciendo, entender cómo *una parte coordina las otras partes*, percibir los puntos particulares de coincidencia o no coincidencia. El segundo concepto se refiere a una exigencia de que *las partes deben ser diferentes entre sí*, “reñir bien”, “estar juntos en el conflicto”, llenar los vacíos o fisuras en los ritmos y, de modo simétrico, crear un vacío en su propia parte para que los otros tengan un espacio para llenar.

En su propio proceso de investigación y su ejercicio de aproximarse al entendimiento de las músicas, Kirby cuenta que solamente consiguió superar su dificultad de no lograr percibir “un orden”, en medio de tantos sonidos que eran tocados al mismo tiempo, cuando usó algunas estrategias: (a) escuchar repetidamente; (b) escuchando desde la distancia, y también desde arriba, sentándose en una ladera cercana; y (c) grabando los sonidos y después transcribiéndolos<sup>74</sup>.

Quisiera resaltar la segunda estrategia adoptada por Kirby para lograr percibir una performance con una enorme complejidad en su estructura composicional: subir en una colina y sentarse para oír desde lejos. Es muy interesante ese ejercicio de *retroceder*, alejarse, o *ir hacia atrás*, adoptado por el autor, delante de su imposibilidad de entender “la cantidad de notas que estaban sonando”. Y hasta podríamos preguntarnos (así sean preguntas que queden abiertas): ¿En qué medida ese ejercicio de *ir hacia atrás* puede ser un dispositivo para pensar, no sólo una actitud estética de un espectador delante de la multiplicidad de voces y ritmos de una performance que está constantemente en tránsito, sino, también, la elaboración de una investigación etnográfica? ¿Cuáles son los posibles desdoblamientos dese *ir hacia atrás* delante del trabajo de intentar comprender esa “tela de significados”<sup>75</sup> con la cual tiene que lidiar un antropólogo? ¿Cómo ese *ir hacia atrás* podría ser entendido, igualmente, desde la investigación con fuentes históricas, donde también es necesario

---

<sup>73</sup> TRACEY, Andrew. Music in Mozambique: structure and function. Africa Insight, v. 13, n. 3, 1983.

<sup>74</sup> KIRBY, 1933, p. 329.

<sup>75</sup> GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC-Livros técnicos e Científicos Editora S.A., 2008, p. 4.



trabajar con una cantidad enorme de informaciones, que en el comienzo pueden ser “una grande confusión”? ¿Qué es lo que ese *ir hacia atrás* puede hablar para nosotros, investigadores de formas expresivas africanas nacidos o residentes en territorios de América del Sur?

### Elementos dramáticos en las danzas con flautas de pan

Finalmente, algunos elementos dramáticos pueden ser observados en las danzas con flautas de pan en África del Sur a partir del artículo de Kirby. El primer elemento es la presencia de una narrativa que estaría en la base de las canciones y también de muchas coreografías de las danzas. El segundo elemento son unas curiosas analogías, en los relatos de los viajeros, con tradiciones dramáticas europeas que interactúan con formas musicales y una fuerte comicidad. Con relación al primer aspecto, Hahn afirma:

Los khoikhoi tienen dos clases de poesía, sagrada y profana. Los himnos sagrados, así como los cantos profanos, se cantan acompañados de las llamadas músicas de caña o danzas de caña [flautas de pan]. [...] Las danzas de caña profanas o los cantos de caña son de naturaleza muy diferente. Se lamenta el destino de un héroe que cae en batalla o pierde la vida en una expedición de caza; y en tal ocasión una performance está relacionada con ello<sup>76</sup>.

Este tema es abordado también por Hoernlé, que presenta una historia muy sensible de una canción que escuchó entre el pueblo nama:

Una de las melodías más hermosas que escuché fue cantada e interpretada por los Zwaartboys. Estas personas habían sido sacadas de su reserva en Franzfontein por los alemanes y sentían una intensa nostalgia por su país. La canción conmemora su país a través de uno de los árboles que se encuentran en esa reserva y no hacia el sur donde estuvieron más o menos presos<sup>77</sup>.

Esta es la letra de la canción y la traducción realizada por Kirby<sup>78</sup>:

---

<sup>76</sup> HAHN, 1881, p. 27-28.

<sup>77</sup> HOERNLÉ, 1911 apud KIRBY, 1933 p. 346, traducción nuestra.

<sup>78</sup> Ibid., p. 346.



<i>Tlsaora Naitchi.</i>	Árbol jugoso
<i>Ti Naitchi.</i>	Mi árbol.
<i>Isa Naitchi.</i>	Árbol hermoso.

Llama la atención esa pequeña estructura poética, que bien podría recordarnos de la estructura de tres versos del Haiku japonés, o a la propia poesía indígena amerindia. Este carácter de “simplicidad” o de economía en la construcción poética es resaltado, también, por Hahn en esta otra pequeña canción:

No, por favor, mate a mi antílope, mi querido antílope; mi antílope es tan pobre; mi antílope es un huérfano<sup>79</sup>.

Otro tipo de temática en la construcción poética y en la dramatización de las composiciones escénicas es la comicidad. Dentro de ese ámbito, podemos encontrar la siguiente canción, que cuenta la historia de un paciente que está sufriendo unos fuertes cólicos o retortijones:

La pobre joven IlKharis se asustó,  
Ella está sufriendo de cólicos,  
Y muerde el suelo como la hiena que comió veneno  
¡La gente corre a ver la diversión!  
¡Estaban todos muy asustados!  
Y aun así dicen: Oh, no es nada<sup>80</sup>.

Sorprende este relato de Hahn sobre su apreciación de esta pieza de “Los Retortijones”:

Esto recuerda mucho al estilo de Heinrich Heine [poeta romántico alemán] y aún más a la manera del poeta de la Alta Edad Media, Nithart [Neidhart Von Reuental]. Vi esta obra "Los Retortijones", representada, y confieso sinceramente que me reí hasta que se me saltaron las

---

<sup>79</sup> HAHN, 1881, p. 29.

<sup>80</sup> Ibid., p. 29.



lágrimas. Helmerding [Karl Helmerding, gran actor cómico alemán del siglo XIX] podría haber encontrado aquí su pareja en caricaturizar personas<sup>81</sup>.

Sobre esta pieza de “Los Retortijones”, Hahn comenta que la presencié riendo hasta las lágrimas. Sorprende, inclusive, que este autor haga una comparación de la composición escénica presenciada con el trabajo del grande actor alemán Karl Helmerding (1822 – 1899), que ha llegado a ser considerado el comediante más popular de todos los tiempos en Berlín. Otra pieza que Hahn presencié fue la historia de un hombre muy viejo que se casa con una mujer muy joven, entonces sus amigos cantan:

La certeza (primera esposa) es despedida, su único gran pensamiento es la surgida (segunda esposa); o, como diríamos: "La edad no impide que un hombre haga un tonto de sí mismo"<sup>82</sup>.

Kirby también relata algunas historias de las músicas tocadas, entre las cuales resalta “la música sobre una grande vaca”:

Esta última se utiliza al final de una performance, y tiene por objeto transmitir una señal a quien ha contratado la banda, que actúa en matrimonios y fiestas semejantes, que es el momento de matar un animal, siendo ese el pago por sus servicios<sup>83</sup>.

Respecto a estas composiciones escénicas de los conjuntos de flautas de pan, Hahn, hace una curiosa relación:

las performances tienen mucho en común con el ‘singspiel’ alemán medieval. También podemos compararlas con nuestras óperas modernas<sup>84</sup>.

Es sorprendente la comparación hecha por este autor con el singspiel, forma de drama musical alemán, de carácter popular, cercano a la opereta, que surgió hacia el siglo XVIII, tratando de temas principalmente cómicos y caracterizado por la alternancia de diálogos hablados con músicas y

---

<sup>81</sup> Ibid., p. 29.

<sup>82</sup> Ibid., p. 29.

<sup>83</sup> KIRBY, 1933, p. 351, traducción nuestra.

<sup>84</sup> HAHN, 1881, p. 28.



fragmentos cantados. De igual modo, sorprende la comparación con la ópera moderna. Es decir, llama la atención la capacidad de relacionar los diferentes lenguajes (músicas, narrativas, canciones, danzas y representaciones) que constituyen una base común a estas expresiones, así como la posibilidad de maleabilidad, articulando analogías con expresiones artísticas europeas de diferentes épocas.

Hugo von François también señala esta característica dramática de los conjuntos con flautas de pan, en su relato sobre una pieza que abordó el asesinato en 1889 del líder kora Jan Jonker por parte de Hendrik Witbooi, reconocido jefe del pueblo khowesin da Namíbia: “mientras soplan sus flautas, realmente imitan las acciones de las personas en la historia”<sup>85</sup>. En una publicación de años más recientes, Levine ofrece más detalles sobre esta pieza, citando, a su vez, las informaciones que publicó Kirby en otro artículo de 1932:

Los artistas formaron dos grupos de hombres, uno de blusa roja (la banda de Jonker) y otro de blanco (partidarios de Witbooi). Los hombres de Jonker, sin darse cuenta [...] de nada, comenzaron el baile, con sus mujeres bailando en círculo a su alrededor. De la oscuridad, el grupo Witbooi bailó en el campo de Jonker. Cuando los hombres de Jonker notaron que se acercaban sus enemigos, las mujeres, que representaban al ganado, se hicieron a un lado y retomaron la melodía, mientras aplaudían. Los hombres, sin embargo, formaron una línea y, en cuclillas, tocaron sus tubos de caña. Los hombres de Witbooi también formaron una línea, por lo que ahora las dos partes se enfrentaron. Enviaron un “mensajero”, que se acercó a la fila de hombres de Jonker, saltando arriba y abajo, tocando su tubo de caña. Un intérprete que representaba a Jan Jonker pasó entonces a la línea Witbooi y, soplando su pipa, estrechó las manos de los extraños. Mientras tanto, el “ganado” estaba siendo inspeccionado por un hombre del grupo Witbooi. Se promulgó el asesinato de Jonker y el baile terminó con el ganado de Jonker<sup>86</sup>.

Notamos en este relato diversos elementos de una dramaticidad: personajes, una historia, un conflicto, la utilización del espacio escénico y el uso de convenciones teatrales, como por ejemplo en la representación del ganado, o la utilización de colores diferentes en las camisas de cada bando. Este

---

<sup>85</sup> FRANÇOIS, 1896 apud KIRBY, 1933, p. 342.

<sup>86</sup> LEVINE, Laurie. *The Drumcafé's. Traditional Music of South Africa*. Johannesburg: Jacana, 2005, p. 233-237, traducción nuestra.



aspecto de una teatralidad presente en estas prácticas con flautas de pan es señalado, igualmente, por Hoernlé:

La danza es intensamente dramática, cada música tiene su propia acción particular, además de su propia melodía y letra. Las palabras a menudo se reducen al mínimo, pero por las acciones y el ritmo toda la historia es contada de forma dramática<sup>87</sup>.

También sobre este mismo asunto, Hahn, al hacer el relato de una danza que cuenta la historia de dos héroes de las guerras Namaqua y Damara, termina diciendo: “Uno ve toda la lucha, en la que los bailarines y los sopladores de tubos son **los actores**”<sup>88</sup>. ¡Es admirable que este autor haya utilizado el término “actores”!

### A manera de conclusiones

Múltiples percepciones sobre las agrupaciones de música con flautas de Pan en África Austral colocan de relieve el valor de lo rítmico, un intenso trabajo corporal, gestual y coordinación grupal, afianzando una unión profunda entre lo dancístico, lo teatral, lo poético y lo sonoro. Igualmente, los diversos aspectos de una dramaticidad en las danzas con flautas de pan en África Austral, así como los otros elementos apuntados, estimulan la posibilidad de pensar la continuidad en la investigación en estas formas expresivas que no esté restringida a un estudio “disciplinar”, que generalmente concentra sus esfuerzos en analizar de manera aislada lo que es música, lo que se considera poesía o drama.

Resalto este punto, teniendo en cuenta mi propia formación artística, en el teatro y la música, reconociendo que en las danzas con flautas de pan en África Austral se conjugan elementos estéticos que en el contexto de la formación profesional en artes en América Latina son vistos como separados o correspondientes a disciplinas artísticas diferentes.

Así mismo, desde mi propia herencia cultural, puedo notar que dichos conjuntos musicales conjugan sonoridades, posibilidades rítmicas e instrumentos que en nuestro continente americano son vistos de manera, también, diferenciada: de un lado un instrumento “andino” (zampoñas u otros tipos de flautas

---

<sup>87</sup> HOERNLÉ, 1911 apud KIRBY, 1933 p. 346, traducción nuestra.

<sup>88</sup> HAHN, 1881, p. 104, traducción y resaltado nuestro.



de pan) y de otro lado la riqueza rítmica de las músicas de matriz afro. En los relatos sobre danzas con flautas de pan en África Austral, ocurre otro tipo de organización sonora y de acercamiento al propio instrumento: maneras particulares en su construcción, en su técnica y en su uso dentro del colectivo.

Igualmente, reconocer en los propios relatos de viajeros las relaciones realizadas con manifestaciones musicales o teatrales de la escena europea, en que la comicidad o la relación entre la palabra y la música se hacen presentes, estimula a pensar en un análisis que pueda crear diálogos o relaciones con tradiciones y formas expresivas de otras latitudes y contextos históricos y culturales, no necesariamente entendidas a priori como “folclóricas” o “tradicionales”.

Finalmente, si bien es importante considerar que los relatos referidos en este artículo corresponden a un periodo de tiempo bastante amplio, sobre lo cual sería necesario una mirada más profunda, es importante resaltar cómo en muchos de ellos aparece la construcción de un contraste entre lo normal y lo anormal o patológico. Se hace presente una cierta jerarquía fundamentada en visiones, escuchas y saberes eurocéntricos, que coloca las producciones artísticas de matriz africana y amerindias en un lugar de inferioridad y subalternidad en relación a las producidas por las matrices europeas y anglosajonas. En este punto, bien podríamos parafrasear a Feierman: “si el [quehacer artístico] europeo es definido como lo normal, entonces los no europeos aparecen de forma distorsiva, anormal, primitiva”<sup>89</sup>.

---

<sup>89</sup> FEIERMAN, 1993, p. 8.



## Referências bibliográficas

- ALEXANDER, James Edward. *An Expedition into the Interior of Africa*. v. 1, London, 1838.  
<https://www.biodiversitylibrary.org/bibliography/123745>
- ALTUNA, P. Raul Ruiz De Asúa. *Cultura Tradicional Banto*. Luanda: Edições do Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 1985.
- ANDERSON, Andrew. *Twenty-Five Years in a waggon in South Africa*. London, 1887.
- BALLANTINE, Christopher. *The Polyrhythmic Foundation of Tswana Pipe Melody*. *African Music*, v. 3, n. 4, 1965.
- BERLINER MISSIONSBERICHTE. Berlin: Wilhelm Schultze, 1858.
- BLACKING, John. *Venda children's songs: a study in ethnomusicological analysis*. Johannesburg: Witwatersrand University Press, 1967.
- BOGAERT, Abraham. *Historische reizen door d'oostersche deelen van Asia*. Amsterdam: Ten Hoorn, 1711.
- BURCHELL, William John. *Travels in the Interior of Southern Africa*. London, v.1, 1822; v. 2, 1824.
- CAMPBELL, John. *Travels in South Africa (Second Journey)*. 2v. London, 1822.
- CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2000.
- DAPPER, Olfert. *Naukeurige Beschryvinge der Afrikaensche Geweesten, etc.*, 1668.
- ENSIGN BEUTLER. *Godée-Molsbergen, Reizen in Zuid Africa*. v. 3, 1752.
- FEIERMAN, Steven. "African histories and the dissolution of world history" [Histórias africanas e a dissolução da história mundial]. BATES, R. H.; MUDIMBE, V. Y.; O'BARR, J. (editors). *Africa and the disciplines: the contributions of research in Africa to the Social Sciences and Humanities*. Chicago: University of Chicago Press, 1993, pp.167-212.  
Trad. Elisângela Queiroz.
- FEIERMAN, Steven. Colonizers, Scholars, and the Creation of Invisible Histories. BONNELL, Victoria E.; HUNT, Lynn Avery; BIERNACKI, Richard. *Beyond the cultural turn: new directions in the study of society and culture*. Berkeley, Calif.: University of California Press, 1999.
- FERREIRA, José. Arquivos Coloniais. 2015. SERRÃO, José Vicente; MOTTA, Márcia; MIRANDA, Susana (dir), e-*Dicionário da Terra e do Território no Império Português*. Lisboa: CEHC-IUL. (ISSN: 2183-1408). Doi: 10.15847/cehc.edittip.2015v013.
- FRANÇOIS, Hugo Von. *Nama und Damara. Deutsch Süd-West-Afrika*. Magdeburg: Baensch, 1896.



- GODÉE MOLSBERGEN, Evarhardus Cornelis. *Reizen in Zuid-Afrika in de Hollandse tijd. Deel II. Tochten naar het Noorden 1686-1806.* s-Gravenhage: Martinus Nijhoff, 1916. Disponible en: [https://www.dbnl.org/tekst/gode006reiz02\\_01/index.php](https://www.dbnl.org/tekst/gode006reiz02_01/index.php)
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas.* Rio de Janeiro: LTC-Livros técnicos e Científicos Editora S.A., 2008.
- HAHN, Theophilus. *Tsuni-//Goam, The Supreme Being of the Khoi-khoi.* London: Trübner & Co., Ludgate Hill, 1881.
- HOERNLÉ, Agnes Winifred. Comunicación personal a Percival Kirby sobre trabajo de campo en 1911. KIRBY, Percival. The Reed-Flute Ensembles of South Africa: A Study in South African Native Music. *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, Vol. 63 (Jul. - Dec., 1933), p. 344-348.
- JOHNSTON, Thomas F. Tsonga Musical Performance in Cultural Perspective. *Anthropos*, v. 70, n. 5/6, 1975, p. 761-799. <http://www.jstor.org/stable/40458830>.
- JONES, Arthur Morris. Panpipes and the Equiheptatonic Pitch. *African Music*, v. 6, n. 1, 1980, p. 62-69.
- KIRBY, Percival. The Reed-Flute Ensembles of South Africa: A Study in South African Native Music. *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, v. 63, 1933, p. 313-388. <https://doi.org/10.2307/2843797>.
- KIRBY, Percival. *Musical Instruments of the Native Races of South Africa.* Oxford: Univ. Press, 1934.
- KOLBE, Peter. *Caput Bonae Spei Hodiernum.* Nürnberg, 1719.
- LEVINE, Laurie. *The Drumcafé's. Traditional Music of South Africa.* Johannesburg: Jacana, 2005.
- LIVINGSTONE, David. *Missionary Travels and Researches in South Africa.* London, 1857.
- LÓPEZ, María Adelaida. *Manuel Zapata Olivella, abridor de caminos.* Documental dirigido por María Adelaida López, 29 minutos, 2007. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3Dpc4w2Kp6I>.
- MAINGARD, L. F. Comunicación personal a Percival Kirby sobre trabajo de campo en 1931. KIRBY, Percival. The Reed-Flute Ensembles of South Africa: A Study in South African Native Music. *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, v. 63, 1933, p. 313-388. <https://doi.org/10.2307/2843797>.
- MALAMUSI, Moya Aliya. The Nyanga/Ngororombe Panpipe Dance: 1. Thunga la Ngororombe — the Panpipe Dance Group of Sakha Bulaundi. *African Music*. v. 7, n. 2, 1992, p. 85-107.
- MEERHOFF, Pieter van. Journal of Pieter van Meerhoff, 1661. MOLSBERGEN, Evarhardus Cornelis Godée. *Reizen in Zuid-Afrika in de Hollandse tijd. Deel I. Tochten naar het Noorden 1652-1686.* s-Gravenhage: Martinus Nijhoff, 1916.



- MENESES, Maria Paula G. O indígena africano e o colono europeu: a construção da diferença por processos legais. *Cadernos do Centro de Estudos Sociais*, Coimbra, 7, 2010, p. 68-93.
- MEYERHOLD, Vsévolod Emílievich. *Teoria Teatral*. Madrid, Ed. Fundamentos, 1971.
- MORELET, Arthur. *Journal du Voyage de Vasco da Gama en MCCCXCII*. Traduit du portugais. Lyons: Imprimerie de Lous Perrin, 1864.
- PATERSON, William. *A narrative of four journeys into the country of the Hottentots and Caffraria*. London, 1789.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. 1a edición castellana, Barcelona: Ediciones Paidós, 1984.
- SANTOS, Maria Thais Lima. *O encenador como pedagogo*. São Paulo, 2002. Tese (Doutorado em Artes) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. Orientador: Jacó Guinsburg.
- SCHINZ, Hans. *Deutsch-Sudwes Afrika*. Oldenburg: Schulzesche Hof-Buchhandlung, 1891.
- SCHÖNLAND, Selmar. Comunicación personal a Percival Kirby en 1932. KIRBY, Percival. The Reed-Flute Ensembles of South Africa: A Study in South African Native Music. *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, v. 63, 1933, p. 342.
- SHAW, Barnabas. *Memorials of South Africa*. London: Sold by J. Mason [etc.] 1840.
- SILVA, Teresa Cruz e; FIOROTTI, Silas; MAIA, Antonio Alone; PIMENTA, Denise Moraes. *Rupturas e Continuidades em Moçambique: Entrevista com Teresa Cruz e Silva*. Ponto Urbe, 16, 2015. Disponible en: <https://journals.openedition.org/pontourbe/2667>
- STAYT, Hugh Arthur. *The Bavenda*. Oxford University Press. London: Humphrey Milford, 1931.
- STOW, George W. *The Native Races of South Africa*. London: Swan Sonnenschein & Co., Limited, 1905.
- TACHART, Guy. *Voyage de Siam des Peres Jesuites*. Paris, 1686.
- TORDAY, Emil. *On the Trail of the Bushongo*, 1925.
- TRACEY, Andrew. The Nyanga panpipe dance. *African music*. v. 5, n. 1, 1971.
- TRACEY, Andrew. Music in Mozambique: structure and function. *Africa Insight*, v. 13, n. 3, 1983.
- TRACEY, Andrew. Some Dance Steps for The Nyanga Panpipe Dance. *African Music*. Vol. 7, No. 2, 1992, p. 108-118.
- VALENTYN, François. *Keurlyke beschryving van Choromandel, Pegu, Arrakan, Bengale, Mocha, van't Nederlandsch Compoir in Persien; [etc.]* Amsterdam, 1726.



WARMELO, Nicolaas Jacobus van. Comunicación personal a Percival Kirby en 1932. KIRBY, Percival. The Reed-Flute Ensembles of South Africa: A Study in South African Native Music. *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, v. 63, 1933, p. 369.

WATERHOUSE, Gilbert. Simon van Der Stel's Expedition to Namaqualand, 1685. *The Geographical Journal*, v. 64, n. 4, 1924, p. 298-312. <https://doi.org/10.2307/1781812>.

WATERHOUSE, Gilbert. Simon van Der Stel's Expedition to Namaqualand, 1685. *Hermatena*, Vol. 21, nº 46, 1931, p. 112-135. <https://www.jstor.org/stable/23037261>

WIKAR, Hendrik Jacob. Reisen am Oranje 1778/9: Bericht des Hendrik Jakob Wikar von Gothenburg an den Gouverneur Baron Joachim von Plettenberg (merkwürdige abenteuerliche Reise am Oranje 1778 und 1779). MOSSOP, E. E. (Ed.) *The Journal of Hendrik Jacob Wikar (1779)* with an English translation by A. W. van der Horst. Cape Town: The van Riebeeck Society, 1935.

WURAS, Carl Friedrich. An account of the Korana. *Bantu studies*, v. 3. 1929, p. 287-29.