

EL SEXTETO DE MARÍMBULA COMO EVIDENCIA DE TRANSCULTURACIÓN EN EL CARIBE COLOMBIANO

Monografía presentada para obtener el título
de Licenciada en Música.

MAIRA YILDE ARDILA REDONDO

COD. 2016175004

Asesor: Hector Ramón Rojas.

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ, 2020.

Agradecimientos.

Expreso mi agradecimiento:

A Dios, quién ha sido el porqué de mis estudios musicales.

A mis padres, quienes me han apoyado incondicionalmente a lo largo de mi vida, por su amor expresado en cuidados y sabios consejos.

A mi hermano Wilson Ardila, quién es mi compañero de viaje en la formación profesional, por nuestros sueños juntos que me motivan a ser mejor persona y profesional.

A mi esposo Esteban Epinosa, quién con amor me ha apoyado y me ha permitido soñar con un camino profesional a su lado, quién me ha cuidado en las noches y despertado en las mañanas, confiando en mí y mis capacidades.

Al Semillero Sabor Caribe, y la Orquesta Música del Caribe, espacios donde mi interés por nuestra música se ha hecho evidente y ha crecido gracias a los conocimientos que allí emergen.

Al maestro Hector Ramón Rojas, quién a través de su paciencia ha depositado gran confianza en lo que puedo hacer, lo que ha sido invaluable en mi crecimiento profesional.

A todos los maestros que han sido parte de este camino, de cada uno de ellos he recibido grandes aportes y la profesional que seré en un futuro cercano, es gracias a ellos.

CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN	5
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	6
3. JUSTIFICACIÓN.....	7
4. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN.....	8
5. OBJETIVOS	8
5.1. Objetivo General	8
5.2. Objetivos Específicos	8
6. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN	9
6.1. Ruta Metodológica.....	9
7. MARCO TEÓRICO	11
7.1. Música Popular.....	11
7.2. Oralidad	16
7.3. Cultura y Transculturalismo.....	18
7.3.1 Traducción, sincretismo e hibridación como términos afines	19
7.3.2 Cultura y transculturación.	24
7.3.3 Concepto de transculturalidad en Fernando Ortiz	27
7.4. Identidad.....	31
8. LA MARÍMBULA	32
8.1. Organología e interpretación	33
8.2. Origen e Historia en El Caribe.....	36
9. SEXTETOS AFROCOLOMBIANOS	40
9.1 Llegada a Colombia.....	41
9.2. El Changüí y los sextetos afrocolombianos	44
9.3. El bullerengue.....	45
9.4. El Lumbalú	49
9.5. Popularización.....	50
9.5.1 Sextetos en Bolívar	51
9.5.2 Sextetos en Córdoba	51
9.5.3 Sextetos en el Urabá.....	52

9.6. La música en los sextetos	53
10. El SEXTETO EN EL SILENCIO.....	56
10.1. Contexto	57
10.1.1. Municipio de Puerto Escondido	57
10.1.2 Corregimiento de El Silencio	58
10.2. La música de sexteto en El Silencio	60
10.2.1 Llegada y creación del sexteto en el corregimiento	60
10.2.2. La música del sexteto en El Silencio.	64
10.3 Análisis de “Tetero” del sexteto “Estrellas del Silencio”.	65
10.3.1 Texto de la obra	66
10.3.2. Estructura	67
10.3.3 Ritmo	67
10.3.4. Melodía.....	69
10.3.5. Armonía	71
11. CONCLUSIONES.	71
BIBLIOGRAFÍA.....	75

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo propone mostrar el carácter transcultural de la marímbula y el sexteto constituido en torno a este instrumento musical del complejo cultural bantú, procedente del África y que llega al Caribe dentro de un amplio proceso de intercambio, en el cual se articula con los formatos tradicionales de la música regional costeña.

Este documento constituye un recorrido por la historia del Sexteto de Marímbula en el caribe colombiano, puntualmente en la expresión del sexteto del corregimiento del Silencio en Puerto Escondido - Córdoba. Se 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.

Este es un estudio que trata de sintetizar las ideas, opiniones y conocimientos recibidos durante los 5 años de aprendizaje de cada uno de los maestros que han sido parte de mi proceso de formación musical en mi paso por la universidad.

Este texto pretende dar a conocer la agrupación de sexteto de marímbula, como una de las expresiones tradicionales del caribe colombiano, reconociendo los diferentes elementos culturales que confluyen en este formato de música tradicional. La marímbula como instrumento y el sexteto como agrupación han sido invisibilizados con el pasar de los años, por ello y desde la perspectiva de la educación musical la intención es evidenciar la importancia de estas músicas en los procesos de formación de los estudiantes de música del país.

Así mismo se busca una mirada a los orígenes y a las culturas locales que apoyan los procesos integradores del mundo y reafirma los lazos que unen a nuestra región a través del tiempo, convirtiendo al concepto de tradición en uno que se reconstruye permanentemente. La tradición es propiedad de nuestros ancestros y posesión colectiva también de nuestra época, donde cada uno de los elementos de ayer y hoy, toman parte para comprendernos como seres humanos. En este caso concreto, este trabajo se orienta a registrar este instrumento y la agrupación de sexteto en el corregimiento del Silencio en Puerto Escondido Córdoba.

En este sentido se toma en cuenta el concepto de transculturación introducido por Fernando Ortiz (1940) y las aportaciones de Néstor García Canclini (1990) y otros autores, con el propósito de encontrar dentro del propio texto, claves para identificar la huella de diferentes culturas y que han sido sincretizadas o mejor dicho transculturadas, en la expresión musical de sexteto de marímbula.

El caribe y las expresiones culturales de nuestro país, no son la hechura exclusiva de la llamada cultura occidental, ni el producto de varios imperios que nos condicionaron. Es otra cosa, nuestra cultura, literatura, música, no rechaza sino asimila todas las influencias, tiene el rasgo común de lo diferente.

El presente trabajo documental tiene como fin realizar una indagación referente a la marímbula y al sexteto de marímbula, teniendo en cuenta los usos, funciones y características organológicas en la cultural rural del corregimiento del Silencio en el municipio de Puerto Escondido- Córdoba, en donde su expresión musical fue parte de su vida cotidiana. En este sentido, se realiza una recopilación de información histórica y bibliográfica, para llegar a la caracterización del instrumento, así mismo, acerca de la música popular, investigación, análisis musical, además de abordar conceptos como la transculturalidad, para dar cuenta de los diferentes procesos socioculturales llevados a cabo en la región y que resultan en la expresión del sexteto de marímbula.

Estos procedimientos disciplinares, analíticos, recopilativos y reflexivos permitirán la formulación de algunas conclusiones.

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La elección de un objeto de estudio ciertamente es precedida por los diferentes intereses del investigador y que no son ajenos a la producción de conocimiento. Carlos Sabino menciona que para la producción de conocimiento no solo existe el método científico, sino otras maneras que dependen del acercamiento y actuación crítica del hombre frente a un tema de su interés. (Sabino, 1992, p. 15).

Este proyecto nace del interés propio por las expresiones musicales latinoamericanas y especialmente las de nuestro país a partir del sentido de pertenencia con este. Es un trabajo que indaga acerca del viaje en Colombia de la Marímbula y su expresión musical en la región caribe, debido a la necesidad que existe en Colombia de reconocer el patrimonio cultural, surge esta propuesta como una posibilidad de análisis de la marímbula y el sexteto de marímbula, siendo consciente de que nuestras expresiones musicales tradicionales no han tenido una presencia significativa dentro de la academia y la formación de músicos profesionales, haciendo que estas alternativas sonoras sean poco conocidas y difundidas en el medio académico.

La marímbula como instrumento además ha estado presente en otras regiones de Latinoamérica, sin embargo en nuestro país se encuentra en las zonas rurales de municipios apartados de las ciudades, de la región caribe Colombiana, conformados por personas mayores asentadas en estos lugares, donde la falta de financiamiento y de interés de las organizaciones públicas han llevado a que esta expresión musical se encuentre en ostracismo, aún a pesar de que en la actualidad algunas asociaciones privadas como la fundación Úvendedor en Montería- Córdoba, y la casa de cultura del Uraba, trabajan por su recuperación y la preservación como patrimonio cultural de nuestro país.

En cuanto a nuestra universidad, podemos decir que a través de los años se ha podido gestionar gracias al esfuerzo de algunos maestros, espacios de estudio dentro de nuestra licenciatura, como es el caso del semillero Músicas del Caribe, grupo que ha sido fundamental en mi formación profesional y en la escogencia de mi objeto de estudio, además del espacio de ensamble de la Orquesta Músicas del Caribe, y la orquesta de músicas típicas, agrupaciones que responden a los intereses particulares de los estudiantes. Sin embargo se observa que los contenidos y repertorios de músicas tradicionales incluyendo la música del caribe, no tienen la misma presencia que tienen los de procedencia centroeuropea. Esto se refleja en las pocas monografías encontradas en el repositorio de la universidad respecto a las expresiones del Caribe y la inexistente información respecto al sexteto de marímbula o la marímbula como instrumento, por lo que este es un trabajo pertinente en el aporte al reconocimiento de nuestra cultura en la universidad.

3. JUSTIFICACIÓN

Como anteriormente ha sido descrito, esta investigación se desarrolla dentro de un marco académico que privilegia la música “clásica” o mal llamada “académica” en los procesos de formativos de los estudiantes de la licenciatura en música pero en donde se encuentran quienes su práctica musical se basa en las expresiones populares que no tienen el mismo lugar dentro del ámbito académico, lo que se ha convertido en una desventaja para la universidad y para los estudiantes, esto no con el fin de demeritar su papel en la formación musical ya que es indispensable también dentro de nuestros estudios, y tampoco con el fin de pretender que el estudio de las músicas tradicionales colombianas es mejor o supera las formas de estudios ya existentes.

El objetivo de este trabajo no es realizar afirmaciones ligeras ni demostrar verdades que modifiquen la configuración social, musical o educativa de nuestra universidad o la sociedad pues sería muy pretencioso, pero si se quiere evidenciar que nuestras músicas autóctonas merecen estudio y un espacio más visible dentro de la academia, es decir transformando el pensamiento a un punto de vista académico, en este caso la música realizada con la marímbula y la expresión musical del sexteto de marímbula.

Esta investigación se presenta como un aporte en el análisis musical y cultural de una expresión autóctona que es colombiana, que ha sido enriquecido a través de su historia y qué permanece resguardada en algunos pocos territorios. Se pretende evidenciar también las formas en las que el estudio de estas expresiones culturales aportan a la formación profesional de un Licenciado en música de la Universidad.

4. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿De qué forma, se evidencia el proceso de transculturación en la historia e interpretación de la música del sexteto constituido alrededor de este instrumento?

5. OBJETIVOS

5.1. Objetivo General

Evidenciar el proceso de transculturación en la historia e interpretación de la música del sexteto de marímbula a partir de los elementos musicales y socio culturales. Este instrumento y los fenómenos sociales alrededor de esta expresión, a partir del caso del Silencio en Puerto Escondido Córdoba.

5.2. Objetivos Específicos

- Describir históricamente la presencia y evolución de la marímbula en el corregimiento del Silencio- Córdoba.
- Caracterizar a la marímbula desde su morfología y formas de interpretación.
- Caracterizar la agrupación Sexteto de marímbula.
- Relacionar el concepto transculturación con las expresiones musicales del sexteto de marímbula del Silencio- Córdoba.
- Aportar al reconocimiento del sexteto de marímbula y su música en el país desde una perspectiva académica.

6. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

Esta es una investigación documental descriptiva que adopta elementos del paradigma metodológico constructivista, el cual "... no intenta controlar, predecir o transformar el mundo real, sino reconstruirlo, solamente en la medida en que éste existe en la mente de los constructores" (Flores, 2004, p.5).

Hernández et al. (2010) afirman que el constructivismo es un sustento para la investigación cualitativa, e indican las siguientes afirmaciones como aportaciones principales de este paradigma:

- La realidad se la construye socialmente desde diversas formas de percibir.
- El saber se construye de forma social por los participantes en el proceso investigativo.
- La investigación no es ajena a los valores del investigador.
- Los resultados no pueden ser generalizados en forma ajena al contexto y el tiempo.

Si bien es cierto que este método posibilita un enfoque etnográfico, el análisis cualitativo busca comprender los fenómenos dentro de su contexto usual, no solo en la actualidad, sino a través de la historia, basados en las descripciones detalladas de situaciones, eventos, personas, interacciones, comportamientos observados, documentos, y demás fuentes que persigan el fin de pretender no generalizar los resultados, lo que para el proyecto resulta una parte fundamental, ya que la recopilación de información sería únicamente de material escrito o audiovisual ya creado, con información relevante

"Ante la pregunta ontológica En el constructivismo, si bien la realidad existe, ésta se encuentra representada de múltiples formas en las construcciones mentales de los individuos que conforman un determinado grupo humano. En oposición al determinismo del paradigma positivista en el constructivismo el relativismo afirma que no existen realidades únicas y determinadas, sino construcciones que responden a la percepción individual de cada individuo, lo que construye diversas necesidades e interpretaciones de lo que rodean a los individuos" (Flores, 2004).

6.1. Ruta Metodológica

Para la realización este trabajo de tipo cualitativo, se ha organizado la ruta metodológica de la siguiente manera:

1. Recopilación bibliográfica y entrevistas

- a. Selección bibliográfica de las fuentes para abordar conceptos de investigación.
- b. Selección bibliográfica fuentes que recopilen la historia de la marímbula y su llegada a territorio colombiano.
- c. Selección bibliográfica de las fuentes para abordar conceptos de análisis musical y formal.
- d. Selección de repertorio dentro la expresión del sexteto de marímbula en el caribe Colombiano.
- e. Entrevistas A JHON CARRILLO, encargado de la Fundación Úvendedor, quien amablemente ha dedicado de su tiempo y conocimiento al aporte de este trabajo. Ellos han estudiado el fenómeno del sexteto en el corregimiento del Silencio.

2. Análisis

- a. Sistematización y clasificación de la información recopilada anteriormente.
- b. Análisis de la marímbula como instrumento, y su forma de interpretar.
- c. Análisis morfológico del repertorio, a partir de interrogantes que puedan describir la influencia de los elementos sincréticos en su interpretación y creación.
- d. Reconocimiento de las expresiones que dan paso a la transculturación.
- e. Reconocimiento de las expresiones de hibridación cultural, presentes en los textos y en la música.
- f. Visibilización de los elementos transculturado que dan como resultado el sexteto de marímbula y su música en el Corregimiento del Silencio.

3. Conclusiones

- a. Desde lo musical: en las que se evidencien los puntos de encuentro, entre las relaciones culturales presentes en la música del sexteto de marímbula
- b. Desde lo transcultural: evidenciando el proceso de transculturación en la expresión musical del sexteto de marímbula géneros y sus clasificaciones.
- c. A nivel general: donde se dé cuenta de los resultados investigativos, y aportes pedagógicos que genera este trabajo.

7. MARCO TEÓRICO

Es pertinente hacer una breve exploración de los conceptos con los que se trabajarán para explicar y comprender los desarrollos que serán expuestos en el cuerpo de este trabajo. Se revisarán en esta sección del trabajo los conceptos de música popular y folclórica trabajados por investigadores como Alejandro Acosta, Bela Bartók y Carlos Miñana, el fenómeno de la oralidad y los conceptos de cultura, transculturación, identidad y tradición, que sirven de ejes referenciales para el desarrollo de este trabajo.

7.1. Música Popular

La música ha sido parte constitutiva de nuestras sociedades, a través de las diferentes épocas nacen nuevas expresiones musicales reflejando situaciones cotidianas, sentimientos, emociones, etc, sirviendo de memoria histórica para los pueblos. En este sentido, por la experiencia de los diferentes entes que han interactuado con ella han surgido algunas polaridades respecto a su uso y contexto, de allí surgen términos como música popular o folclórica, académica o comercial. Para el desarrollo de estas ideas se toman algunos conceptos de los estudios de Bela Bartok y Carlos Miñana al respecto, las cuales se exponen a continuación.

Bela Bartok, en su obra *“Escritos sobre música popular”* (1907-1944), en lo que comprende a su investigación a través de la música de Europa oriental, nos demuestra que la música popular está conformada por dos géneros: a) La música popular ciudadana (o música culta popularesca); y b) la música de las aldeas, o campesina.

En la primera, predominan los cantos con melodías simples, cuya estructura se facilita para ser cantada por cualquier ciudadano, compuestas por autores pertenecientes a la burguesía, por ende, son generalmente conocidas y difundidas en ese medio; su trascendencia se debe principalmente a la oralidad (fenómeno del que hablaremos más adelante), pues no se consideraba importante la escritura de estos cantos, ni sus mismos autores así fuesen mencionados en algún momento, aunque si se hubieran escrito posiblemente también habrían llegado al olvido ya que no se consideraba necesario al momento de la actividad musical; en este sentido se pudiera decir que estas podrían ser exigencias de culturas ciudadanas, que se han incorporado en su diario

vivir, incluso en su habla también. Es decir, características de transformación y adaptación original, a su diario vivir y a lo que ataña sus vidas “*per se*”.

La música culta, considerada, “no popularesca”, ha estado relacionada directamente, con la música popular; compositores del siglo XVII y XVIII, como J. S. Bach, y Beethoven, en la mayoría de sus obras, reflejaban en sus obras características de músicas populares y sus instrumentos, en las melodías predominantes de estas obras; claro, en ésta época aún el asunto de la investigación del folclor, no era mencionada. Sin embargo, con el estudio que hace Bartók, años más tarde, da cuenta sólida de ello. En el siglo XIX, se comienza a dar este paso, a conocerlas, a estudiar y a utilizar estos recursos de las músicas populares, en obras de algunos compositores *nacionalistas*, como por ejemplo: Liszt, con sus rapsodias, y Chopin, con sus polonesas; luego, aparecen otros compositores rusos, como Dvorak, Smetana y Grieg, que notablemente, comenzaron a introducir estas características originales de las culturas de sus gentes.

En 1931, Bartók escribió sobre la música folclórica y resaltó una considerable confusión sobre los conceptos de la música popular y las canciones folclóricas. La razón es que la música popular está compuesta de dos tipos de material. Uno de sus componentes es la música de arte popular, generada en las urbes. El otro componente es la música popular rural, es decir, la música de los campesinos. Esta es la manera al menos en Europa oriental, el área de estudio de Bela Bartok. La música popular urbana la conforman melodías de estructura simple compuestas por autores de las clases más altas y propagadas por dicha clase. Estas melodías son desconocidas para los campesinos o llegan allí en un momento comparativamente tarde por medio de la aristocracia.

Alejo Carpentier en el libro “Ese músico que llevo dentro”, haciendo referencia a una conversación que sostuvo con el compositor Heitor Villa-Lobos después de dirigir un concierto y de regreso a su hotel en Sao Paulo dijo:

“Quiero que trasmitas un mensaje mío a los jóvenes compositores venezolanos... Diles... que estudien a fondo el folclor de su país, que lean trabajos de su música, que escuchen grabaciones de cantos populares, que se empapen de su música popular para hallar su propia personalidad a través de sus músicas nacionales ¿me entiendes?”
(Carpentier: 1980, pág. 14)

En su texto *“Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia”* (A contratiempo, Revista de música en la cultura- 2000) El autor Carlos Miñana indaga sobre el tema de la música del llamado *folklore* y su interacción con la etnomusicología. Miñana se refiere al concepto del británico William J. Thoms en el S. XXVIII. El origen de la palabra *“folklore”* viene de dos vocablos de la lengua inglesa: *Folk* que se traduce como *“gente”* y *lore* que significa *“saber”* con esta definición se aludiría a *“los saberes populares”*. Al consultar el diccionario de la Real Academia Española, este nos dice que Folclor es el *“conjunto de costumbres, creencias, artesanías, canciones, y otras cosas semejantes de carácter tradicional y popular”* (RAE,2020).

Habiendo hecho esta mención, Miñana asegura que dicha palabra o concepto, se constituyó como el derrotero que ha guiado los estudios y trabajos sobre la música tradicional en Colombia, a pesar de lo cual, nos dice las interpretaciones de esta, han variado según el contexto en que se ha presentado, lo que constituye una dificultad a la hora de abordar este tópico.

Según Miñana esta palabra extraña, es una forma de moderación, reducción y reclamo a un momento de gran productividad musical. La historiadora Nettie Lee Benson, que dirigió su mirada al trabajo extendido por todas las ciencias y por supuesto a la ampliación de folklore nos proporciona una manera de comenzar la consideración del folklore como asunto importante, no solo en el ámbito de las artes, sino en los estudios de la historia en general. Lee Benson cita a Marx diciendo que *“folklore”*, es políticamente el patrimonio ideológico más continental, más universal y no solo de unos pocos llamados *“héroes”* por rescatar algunas tradiciones. Aun así el folclorista está cómodo con la definición desde la individualidad y la propia responsabilidad, pues según ella, se debe proporcionar a las personas las formas de ganar conciencia y de entender su papel dentro de las necesidades históricas en la sociedad.

Considerar el *folklore* como una disciplina, es lo enunciado por Nettie Lee Benson¹. Ella muestra el folclor casi como una ciencia, siendo herramienta fundamental para comprometerse con cambios sociales y para crear progreso. Es pensar que los folcloristas pueden reclamar este aspecto como el más importante de la sociedad, pues la mayor responsabilidad, es preservar la cultura a través del folklore. La grabación

¹ Lee Benson, Nettie (1905-1993). Nación Texas, EE.UU. profesora y archivera, trabajó en la colección latinoamericana de la Universidad de Texas por 34 años, que luego fue nombrada como *“Benson Latin American Collection”*.

mecánica y exacta de fragmentos hasta nuestros días, nos llaman la atención a tratar de mejorar nuestros textos a través del tiempo y registrar el avance constante de nuestra realidad. Eso es progreso científico, según Benson. En este sentido entonces es sentir que la ciencia del folklore es progreso regresado a nuestro pasado.

A pesar de las diferencias de los llamados por Miñana "*folklorogos*", este señala un punto en común que los une y sobre el cual no pareciera tener discusión: las tradiciones se están perdiendo con el paso del tiempo y hay que buscar la manera de cómo reconocerlas y apropiárselas, de allí la necesidad de documentar y registrar todo lo que sea posible, esto deviene en que los proyectos folkloristas se ligen casi que, por regla al nacionalismo, y busquen crear una identidad a partir de elementos del pasado. Ese deseo de conservación, el autor no lo califica como algo negativo. Sin embargo, denuncia el uso excesivo de esta perspectiva y sus limitantes al señalar que los folklorogos se preocupan demasiado por acumular información y entender poco el contexto sociocultural y su transformación.

En consecuencia, dice el autor que los trabajos hechos sobre el folklore han estandarizado las tradiciones, siendo ellos los que definen la "pureza" o veracidad de por ejemplo una cumbia o un bambuco, imponiendo parámetros en concursos y festivales, creando cánones de lo que se puede llamar folklore o mejor dicho reduciendo la cultura popular a objetos y símbolos no revocables en el tiempo. Por otra parte, también se hace evidente que dicha estandarización no deja de estar sometida a criterios morales o de conveniencia para un grupo social específico y dominante, como las élites sociales o los grupos religiosos mayoritarios.

En esa discusión muchos han llegado a determinar, que se debería propender a la conservación intacta de ciertos elementos y de las tradiciones musicales, y otros por el contrario argumentan que la música responde a cambios culturales de época, como consecuencia de la diversidad. Este movimiento coyuntural se viene desarrollando desde los años 30, algunos con el intento de ser fieles a lo antiguo y otros con una nueva mirada interceptada por el asunto comercial y consumista, generando toda una estructura económica más que cultural, la llamada música popular-comercial.

Entonces dos aspectos fundamentales se pueden encontrar en la llamada "música folclórica" y que dentro de lo que nos dice Bartók "música popular" uno es el intento por conservar la música con sus fuentes originarias, representada en la tradición oral de lenguaje en los pueblos; y otra la música popular elaborada en las urbes citadinas, por supuesto con intereses comerciales. Aunque surge una evidente arista, y es esa música

que toma elementos de la primera, con algunas variaciones para dar las respuestas a la actualidad, creadas en ciertos grupos para satisfacción de aspectos económicos, dijo Leonardo Acosta (2009): “la música comercial es por definición una música elaborada con el solo propósito de venderla”

Por otra parte, Miñana también señala la tardía incursión de los estudios del folklore en Colombia comparado a otros países de Europa y Norteamérica, en donde ya hay registros sobre el tema hacia finales del S. XIX. Acá apenas se dan a mediados del S. XX. Dichos registros a pesar de hacer aportes desde el punto de vista musicológico, demuestra falencias, como la ausencia de un juicioso análisis musical y la exposición de argumentos sin sustentación muchas veces producto de un desconocimiento de teoría musical que no permite ir más allá a sus autores. A pesar de la deficiencia de textos, se han convertido casi con total hegemonía, en referentes respecto al folklore nacional y esto no puede ser de otra forma, ya que se nutren, refuerzan, reproducen en una espiral más amplia a lo que los ojos han limitado las expresiones tradicionales por no abarcar toda su complejidad, llegando incluso a cercenar la creatividad y evolución natural del folklore.

Al hablar de música popular podríamos referirnos tanto a tipos de música que son muy conocidos por ciertos círculos sociales, cómo a la que nos referimos también como comercial, Leonardo Acosta en el libro “ensayos”, muestra dos oposiciones en torno a la música. La música ligera y la música seria. En la “música ligera” se da la autodeterminación de la música de entretenimiento; y la “música seria”, es algo como esa forma musical que tiene el objetivo de cultivar el espíritu la música folclórica es sin duda parte del acervo popular, de la cultura popular, esta diferenciación es absurda, y obedece a los mismos mecanismos de consumo que se establecieron en clasificaciones. Como vemos, hay unas representaciones que se han dado a raíz del consumismo, y bien es cierto que las músicas que hacen parte del folklore no tienen propósitos comerciales.

Ahora bien, en otro sentido en el texto “*la música popular tradicional en el curriculum escolar*”(2011) escrito por María del Pilar Polo y María Isabel Pozzo, evidencian el lugar de nuestra concepción del ser artistas, ubicados desde un punto de vista casi “divino”, evidenciando así una de las polaridades que se presentó al inicio de este segmento del escrito, al poner la distinción entre quiénes y como realizan música pueden llegar a ser superiores o la opinión de que el arte es para unos pocos, ideas que según las autoras se encuentran arraigadas en los actores sociales desde lo cotidiano y que termina permeando el ámbito educativo, entrando a la constante discusión presente en la

academia (y presente en nuestra universidad) de lo popular vs lo académico y la relación desigual entre las expresiones musicales latinoamericanas frente a un discurso hegemónico. Polo y Pozo (2011) “El tratamiento de los géneros populares tradicionales en el sistema educativo evidencia la devaluación de las “otras músicas” dentro del currículum mediante el tratamiento positivista en el modo de inserción de las mismas en la escuela”. (p.194).

Sodré (1998) afirma que “todo arte es poesía e implica una técnica, cataliza el fondo mítico y político del grupo, siempre comprometido con el origen y destino de la comunidad” (p. 109) Es por esto que en este trabajo se presenta esta posición, con el fin de evidenciar la importancia de la música popular, no solo en términos musicales, sino también contextuales, identitarios y sociales, que por lo tanto concierne a la formación de los docentes en música.

7.2. Oralidad

Jenny González Muñoz en su texto “la oralidad: tradición ancestral para preservación de la memoria colectiva” (2020), nos presenta a la tradición oral como medio para sustenta la memoria colectiva, entendiendo esta como aquella que es compartida por un grupo social, con recuerdos que se identifican como comunes por su desarrollo en espacio y tiempos similares, por lo que el fenómeno de la memoria existe a través de la relaciones sociales, cuyas referencias principales son el lenguaje, como palabra; el espacio, como lugar que hace posible el acontecimiento. La lengua oral sirve de vehículo para perpetuar sucesos que tuvieron lugar en el pueblo formando parte de su memoria colectiva.

La transmisión de historias, conocimientos y tradiciones se lleva a cabo de individuo a individuo en un contexto social y un entorno geográfico, acompañado esto de la entonación, la gestualidad, la mirada y la expresión de quién lo cuenta ha logrado que la expresión oral mantenga su vigencia frente a otros medios de soporte y difusión de la memoria que actualmente existen.

Aristóteles dice que la memoria es del tiempo, siendo que éste se construye e incluso se destruye del mismo modo que el hombre se recuerda y se olvida, de ahí dice González, que el rol de la palabra se torne significativo para expresar esos recuerdos que pertenecen al individuo, pero que tienen connotación social.

En otro de los subtítulos del texto González nos presenta a la oralidad como forma de herencia cultural, mostrándonos la aplicabilidad del concepto de tradición, ya que la oralidad es una tradición que constituye nuestras creencias de generación en

generación a partir de su carácter simbólico y la fácil incorporación en juegos infantiles, reuniones familiares y la vida cotidiana de los adultos, aquí se resalta el valor de los ancianos, ya que confían en su memoria para replicar la historia del grupo social al que pertenecen. (González, 2012).

En la academia de origen centroeuropeo, la tradición oral de los pueblos no era reconocida al mismo nivel que el conocimiento escrito, y se creía que quienes hacían uso de esta eran personas poco ilustradas, esto se originó ya que la definición de literatura se refería exclusivamente a lo escrito, sin embargo con el paso del tiempo la RAE ha ampliado esta definición incluyendo lo expuesto de boca en boca y transmitido de generación en generación (Zapata 2008).

A través del tiempo las tradiciones han sobrevivido gracias a que existe un narrador y un escucha, siendo este último quién puede desarrollar la capacidad de transmitir de nuevo la información, convirtiéndose en un nuevo narrador. En este sentido, Barcia (2004), afirma que: “La tradición oral es como un conjunto de producciones en las que, a modo de espejo, un grupo, una comunidad, un pueblo se reconoce y se ve reflejado” (pág. 17). De igual manera, el autor expone que en la tradición se reflejan las señas de identidad de un pueblo o de una comunidad, como si fuese una proyección hacia el pasado en la que se transmite lo ancestral a través de la palabra, la llamada “narración de los relatos tradicionales” (Barcia, 2004)

La UNESCO, es la organización de las naciones unidas para la educación, ciencia y cultura, esta entidad contiene dentro de su visión la defensa de la libertad de expresión y la promoción del patrimonio cultural y la igualdad de todas las culturas, esto según lo nombrado en su propia página web, allí mismo se encuentra que desde 1982 trabaja activamente por el patrimonio inmaterial de la humanidad, en 1988, se crea la revista Oralidad por la oficina regional de cultura para América latina y el Caribe de la UNESCO, está dedicada a la salvaguardia de la tradición oral de América latina y el Caribe como vehículo del patrimonio inmaterial de la región; en 1989 hace la recomendación de salvaguardar la cultura tradicional y popular, y en 2001 declara universalmente la diversidad cultural. Finalmente, el 17 de octubre de 2003 crea la convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial considerando la importancia que reviste el patrimonio cultural, y garante del desarrollo sostenible, considerando también la profunda interdependencia que existe entre el patrimonio cultural inmaterial y el patrimonio material cultural y natural, generando diferentes mecanismos instrumentos internacionales que garantizan su realización. Lo más importante para la preservación de las tradiciones y expresiones orales es mantener su presencia diaria en la vida social.

También es esencial que pervivan las ocasiones de transmitir conocimientos entre personas, de mantener una interacción de los ancianos con los jóvenes y de narrar relatos en la escuela y el hogar. (Unesco, 2007)

En cuanto a nuestro país en el año 2011 el ministerio de cultura creó la cartilla de patrimonio cultural inmaterial en Colombia, que contiene la política de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial en Colombia, basándose en el decreto 2491 de 2009 de la legislación colombiana, el cual establece un mecanismo de salvaguardia a través de listas representativas de patrimonio cultural inmaterial del nivel nacional, departamental, municipal, distrital y de grupos étnicos. *Las lenguas, entendidas como vehículo del patrimonio cultural inmaterial y la tradición oral*, es el primero de las áreas de trabajo de esta política, reconociendo que la lengua es el principal campo del patrimonio cultural inmaterial por ser el medio de expresión y comunicación de los sistemas de pensamiento y un factor de identidad e integración de los grupos humanos, tal como lo reconoce la Declaración Universal de la Unesco sobre la Diversidad Cultural en su plan de acción (2001). Así mismo otro de los campos de acción de este plan es el de las artes populares, evidenciando la recreación de tradiciones que son perpetuadas por las mismas comunidades. Debido a su carácter colectivo, no se identifica un autor, pero si los ejecutantes. Sin embargo, como lo veremos más adelante con la agrupación objeto de análisis, y según la conversación sostenida con el representante de la fundación Úvendedor en Córdoba, no existen garantías para el cumplimiento de las mencionadas políticas, ni sistemas de protección para todas las expresiones de nuestro país lo que hace que algunas de estas estén en estado ostracismo.

Ahora bien, la música en definitiva ha estado interpelada por esta tradición. La mezcla cultural dada en nuestra región, no sólo por la conquista, sino a través de los años por diferentes migraciones, cambios de época, modas, y hasta los intercambios comerciales. Como vemos, el hombre ha sacado provecho de cada manifestación cultural, y como lo sostenemos anteriormente la oralidad es uno de los elementos principales de transmisión de los aspectos culturales y en el caso de nuestra especificidad musical, aportando una gama de técnicas instrumentales que se añaden a los diferentes ritmos.

7.3. Cultura y Transculturalismo

Si bien es cierto los conceptos que listaré a continuación son importantes para la comprensión del trabajo desarrollado, no es el interés profundizar o generar discusiones

alrededor de ellos, en cambio, se trata de brindar luces respecto a las generalidades pertinentes con los objetivos de este trabajo.

7.3.1 Traducción, sincretismo e hibridación como términos afines

En este primer apartado, mi intención al describir los siguientes conceptos es poder establecer la diferencia entre términos que pudieran ser similares, mas no idénticos al de transculturación. Se realiza un breve acercamiento ya que estos fueron motivo de reflexión durante el proceso de desarrollo del trabajo, y que en el caso, por ejemplo del sincretismo, fueron previos al de transculturación.

a. Traducción:

Jan Assman (1996) ha llamado “traducción de dioses” al proceso mediante el cual los pueblos y sociedades antiguas “traducían” a sus propias culturas las divinidades de otros pueblos, identificándolas con las propias. El intercambio se convertía así en un mecanismo de aceptación y tolerancia mutua, porque unos y otros suponían que sus respectivos dioses eran los mismos bajo otros nombres en otras lenguas. La religión se convirtió en la promotora de la traducción cultural y ésta, a su vez, fue generando una conversión de los nombres, símbolos y ritos para final traspasar las fronteras culturales de cada parte, permeándolas a diferentes niveles.

Nos encontramos frente al proceso de interpretación cultural y religiosa que algunos definieron como *sincretismo*. El término procede del griego *syncretismós* de *syn* que significa con y *kretizen* que significa obrar o hablar como un cretense, ser un impostor. Sincretismo no es simplemente mezcla. Describe un tipo de mezcla que coexiste con las distintas entidades originales.

Assmann distingue tres tipos de lo que podríamos llamar transculturación, pero en este caso mencionada como traducción, a saber: a) la sincretística, o traducción a una tercera lengua/ cultura; b) la traducción asimilatoria o traducción a una cultura/ lengua dominante; y c) la traducción mutua, dentro de una red de intercambios económicos/ culturales. La traducción sincretística consiste en la identificación de los dioses de ambas partes mediante una tercera forma superior, a partir de una base común. Se da por entendido que existe una unidad fundamental, más allá de las diversidades culturales, por lo que se refiere a la

traducción asimilatoria sería la que identifica en la cultura otra los rasgos de la propia, suponiendo en consecuencia que la primera adquirió en algún momento, posiblemente por un préstamo lo que ha sido siempre de la cultura propia.

En el caso del Caribe, no es posible hablar de una *traducción de dioses*, ya que aquí no se dio una relación de aceptación mutua, ni un intercambio de dioses iguales aunque con distinto nombre. Desde el principio, los conquistadores españoles consideraron paganos los ritos de los nativos, inferiores a sus deidades, incluso falsas o diabólicas. El cristianismo era la única religión válida y los ídolos locales eran aberraciones que debían ser “corregidas” con la predicación del Dios verdadero. La comunicación era en un solo sentido: los indios eran convertidos y bautizados, incluso perdieron sus propios nombres autóctonos. En el Caribe no hubo una “traducción”, sino la supresión de los cultos y la imposición de un cambio de dioses y de identidad.

b. Sincretismo

Anteriormente vimos la etimología de la palabra, a continuación, veremos algunos de los elementos de este concepto, ya que nos encontramos más bien frente a lo que luego sería el proceso de interpenetración cultural y religiosa que se definiría como sincretismo. Ésta palabra, según Nicola Abbagnano, fue introducida en la terminología para indicar:

“una conciliación mal hecha de doctrinas filosóficas totalmente disidentes entre sí. El término ha sido también usado en la historia del pensamiento religioso, que a menudo muestra fenómenos de superposición y fusión de creencias de distinta procedencia.” (Abbagnano, 1975)

En el Caribe durante la época colonial, el sincretismo se manifiesta significativamente como una correlación de la religión católica con las creencias africanas, ambas importadas durante el proceso de colonización por los europeos. En su novela *El reino de este mundo* (1949), Alejo Carpentier muestra el desarrollo del fenómeno del sincretismo en Haití a finales del S.XVIII y primeras décadas del XIX.

El sincretismo resulta en un mecanismo de asimilación, integración, afirmación y rechazo, que resulta en amplias y variadas repercusiones para las culturas en diálogo y oposición.

En este sentido, resulta interesante evidenciar una de las formas en que se manifiesta el sincretismo religioso en Cuba. Los Yorubas, negros africanos que fueron llevados como esclavos a la isla, establecieron una serie de relaciones entre los *orishas*, dioses de su culto, y los santos de la religión católica impuesta por los españoles, a continuación algunas de esas correspondencias:

Obatalá	Nuestra Señora de las Mercedes.
Yemayá	Virgen de Regla.
Changó	Santa Bárbara.
Oshún	Caridad del Cobre
Oyá	Nuestra Señora de la Candelaria
Elegguá	El niño de Atocha y San Roque
Babalú- Ayé	San Lázaro
Orula	San Francisco de Asís.

En la obra *Los Orishas en Cuba*, la etnóloga y folklorista Natalia Bolívar Aróstegui (1990) explica el proceso de sincretismo en Cuba de la siguiente manera:

“Desde finales del siglo XVIII los hacendados azucareros habían abandonado en sus ingenios toda práctica religiosa, con excepción de aquellas ceremonias anuales que servían de mínimo disfraz moral. La religión robaba algunas horas a la producción, pero también podía resultar un freno a la rebeldía de los esclavos. Por su parte, como nada más ajeno al sectarismo dogmático que el pensamiento primitivo, los africanos aceptaban de buena gana los nuevos “orishas” que les presentaba el santoral católico. Oriéntandose por la simple semejanza, fundían ingenuamente las figuras de sus antepasados divinizados con la hagiografía de la iglesia y, al ritmo de tambores, la figura de San Lázaro se confundió con la de Babalú- Ayé, la de Aggayú Solá con la de San Cristóbal, la de Changón con la de Santa Bárbara, la de Elegguá con San Antonio, y así un largo desfile de sincretizaciones. Nació la *santería*, la sincretización de los cultos yorubas y la religión católica, en un proceso natural y lógico” (Bolívar, 24)

El sincretismo no sólo es mezcla de creencias religiosas, no es únicamente “mezclas culturales que emergen a través de la aculturación”, el sincretismo es

interpretación de culturas y se traduce en modificación y ampliación de las cosmovisiones en juego.

c. Hibridación

Nestor García Canclini (2003) prefiere utilizar el término *hibridación*, aunque admite que proviene de la Biología. Habría que agregar aquí que, en la Genética, se emplea para designar el cruzamiento entre dos individuos que hipotéticamente difieren por un solo carácter. También se usa para designar el cruzamiento de individuos de una especie, pertenecientes a poblaciones, variedades o razas distintas, o especies diferentes. Ya en el campo que nos ocupa en este trabajo, García Canclini lo ha definido de la siguiente manera:

“entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas. Cabe aclarar que las estructuras llamadas discretas fueron resultado de hibridaciones, por lo cual no pueden ser consideradas fuentes puras.” (García Canclini, 2003)

La hibridación es un fenómeno de gran complejidad con el que se vinculan algunas de las transformaciones sociales de las últimas décadas. A pesar de los avances en esta materia, no se dispone aún de un concepto acabado o suficientemente validado que pueda aplicarse a todas estas manifestaciones del cambio social que expresan los heterogeneidad, presentes a nivel de la sociedad global.

En un artículo del año de 1997, titulado “Culturas híbridas y estrategias comunicacionales”, García Canclini define el concepto de la siguiente manera: “... El término de hibridación no adquiere sentido por sí solo, sino en una constelación de conceptos. Algunos de los principales son: modernidad, modernización-modernismo, diferencia-desigualdad, heterogeneidad multi temporal, reconversión. La hibridación sociocultural no es una simple mezcla de estructuras o prácticas sociales discretas, puras, que existían en forma separada, y al combinarse, generan nuevas estructuras y prácticas. A veces esto ocurre de modo no planeado, o es el resultado imprevisto de procesos migratorios, turísticos o de intercambio económico o comunicacional” (García Canclini, 2003).

Según el autor este concepto nos permite entender los procesos culturales de manera más amplia; menciona que la aplicabilidad práctica del concepto de hibridación radica en que es incluyente respecto a los otros conceptos, como los de mestizaje, usado

principalmente para la mezcla biológica entre razas (indígena-español, negro-blanco, etc.); sincretismo, que hace referencia a la mezcla de creencias religiosas, como es el caso de la cosmogonía religiosa de los grupos étnicos; y creolización, que Canclini define como: “La lengua y la cultura creadas por variaciones a partir de la lengua básica y otros idiomas en el contexto del tráfico de esclavos”(García Canclini, 2003).

Aún cuando García Canclini es el primero en proponer el concepto de hibridación desde esta perspectiva, hoy día hay varios autores que han trabajado apoyándose en este concepto. Entre los autores más reconocidos que utilizan el término de la hibridación cultural están Homi K. Bhabha con su libro *The location of Culture* (1994); Marwan M. Kraidy con *Hybridity, or the cultural logic of globalization* (1995); Jan Neverdeen Pieterse con *Hybridity, so what?* (2001); Ien Ang con *Together in difference: beyond diaspora, into hybridity* (2003).

En el libro *The location of Culture*, Bhabha señala a manera de demarcación del contexto en donde se posibilita la hibridación que: “La demografía del nuevo internacionalismo es la historia de la migración poscolonial, las narrativas de la diáspora cultural y política, los grandes desplazamientos sociales de campesinos y aborígenes, las poéticas del exilio, la sombría prosa de los refugiados políticos y económicos. Es en este sentido que el límite se vuelve el sitio desde el cual algo comienza su presentarse en un movimiento no distinto a la articulación ambulante y ambivalente del más allá que he trazado” (Bhabha, 1994. P 21).

La migración es un fenómeno mundial que ha transformado el mundo, una de las principales características que ha salido a flote es el transculturalismo. Es en los límites donde se permite el cruce y la hibridación, en esos límites que no siempre son perceptibles, sino que son borrosos o incluso difusos, es donde se dan esos cruces culturales que llamamos híbridos.

Otro de los autores que han trabajado con el concepto de hibridación es Jan Nederveen Pieterse. Para Nederveen la hibridación es un concepto que adquiere distintos significados cuando se ubica en diferentes contextos culturales; esto lo que genera es una diversidad de formas híbridas. Afirma que es una verdad retórica decir que las culturas son híbridas, lo verdaderamente importante y significativo es descubrir cómo esta característica híbrida cambia y reestructura los significados y las significaciones del mundo, Samuel P. Huntington (2002) llamara el “choque de civilizaciones”. Sin embargo,

para este autor la pregunta más importante que debiéramos preguntarnos es: ¿Cuál es la importancia de la hibridación? (Jan Nederveen Pieterse, 2001)

7.3.2 Cultura y transculturación.

Edward Taylor, quien es considerado el padre de la antropología, escribió en el año de 1871 un libro que tituló "Las culturas primitivas" en el que definía a la cultura como: "Aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres, y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre. La situación de la cultura en las diversas sociedades de la especie humana, en la medida en que puede ser investigada según principios generales, es un objeto apto para el estudio de las leyes del pensamiento y la acción del hombre." (Taylor 1977, 29).

Para Clifford Geertz (1973) este concepto, dificulta el entendimiento del significado de la cultura, por su generalidad. Geertz define la cultura, en su libro "La interpretación de las Culturas", como una telaraña de significados. Geertz expone que está convencido que el hombre se encuentra inmerso en una telaraña de significados que él mismo ha creado, y que la cultura está formada por estas. La cultura puede ser entendida entonces como un entramado de significados e interpretaciones construidas socialmente para construir una visión del mundo, que se convierte en determinante de la forma de actuar.

Cada cosa que existe en nuestro entendimiento cuenta con un significado otorgado por los elementos pertenecientes a una comunidad determinada. De esta manera, una acción podría contar con significados diferentes en lugares distintos y entre personas que integran distintos contextos culturales. Estas al ser compartidas por una colectividad son entendidas de manera similar por todos los que formaran parte de ella.

Gilberto Giménez por su parte define la cultura como: "La organización social de significados, interiorizados de modo relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidas, y objetivados en formas simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados" (Giménez, 2009, 6).

Wolfgang Welsh tiene un artículo que se titula Transculturality -the Puzzling form of cultures today, en el que presenta un concepto de cultura que a su juicio es el más apropiado para las culturas contemporáneas: el concepto de transculturalidad, el cual compara con otros tres conceptos de cultura: a) cultura única, b) multiculturalismo, c) interculturalismo.

El primer concepto que desarrolla Welsh en su texto es el concepto tradicional de cultura única, el cual, según el autor: “está caracterizado por tres elementos principales: la homogenización social, la consolidación étnica y la delimitación intercultural” (Welsch 1999, 3) nos presenta algunas características al respecto, la primera hace referencia a que toda cultura debe moldear en su totalidad la vida de los sujetos inmersos en dicha cultura y al mismo tiempo hacer de todo acto y todo objeto una instancia indisociable de dicha cultura. La segunda característica tiene que ver con que la cultura está relacionada con el vínculo popular; y la tercera característica tiene que ver con la manera en que la cultura marca límites hacia dentro y hacia afuera de un grupo social.

El segundo concepto que expone Welsch es el de interculturalismo, y al respecto dice: “El concepto de interculturalidad se estremece ante el hecho de que una concepción de la cultura entendida como esferas ó islas necesariamente llevará hacia el conflicto intercultural. Las culturas constituidas o entendidas de esa manera no pueden hacer otra cosa que chocar y colapsar la una con la otra” (Welsch 1999, 22), más adelante dice también:

“La concepción de interculturalidad busca formas a través de las cuales dichas culturas puedan, a pesar de todo, sobre llevarse, entenderse y reconocerse mutuamente. Sin embargo, la deficiencia de este concepto se origina cuando reproduce sin cambios las premisas de la concepción tradicional de cultura. Ya que aun concibe a la cultura ó las culturas como esferas”
(Welsch 1999, 23)

Por último, se trabaja el concepto de multiculturalismo el cual, dice Welsch, es muy similar al de interculturalismo. En este caso se sigue trabajando con una relación en el concepto tradicional de cultura, el multiculturalismo se enfoca en los problemas que genera la interacción de diferentes culturas dentro de una comunidad o sociedad. Para el autor, este concepto busca oportunidades para la tolerancia y evitar o poder manejar adecuadamente el conflicto.

El autor trabaja con un cuarto concepto, con el cual se siente más identificado. Este concepto es el de transculturalismo, y que para este trabajo viene a ser fundamental, por lo que aquí solamente se nombrará lo relacionado al trabajo de Welsch, y en el siguiente apartado nos referiremos a este concepto de forma más detallada. Welsch al respecto encuentra dos vertientes. En primer lugar, define la manera en que la transculturalidad tiene un impacto a nivel macro. En segundo, explica los efectos de la

transculturalidad a un nivel micro. Para Welsch este es el concepto que mejor describe el estado en el que se encuentran las culturas en el mundo contemporáneo, y lo define de la siguiente forma:

“Transculturalidad es, en primer lugar, una consecuencia de la diferenciación y complejidad interna de las culturas modernas. Esto abarca una amplia gama de formas de vida y culturas, las cuales se entrelazan o surgen unas de otras” (Welsch 1999, 25). El autor dice que la característica general de las culturas contemporáneas es la hibridación. Y al respecto dice lo siguiente: “Para toda cultura, todas las otras culturas han adoptado la tendencia de incorporarse, formando parte activa, o tomando la forma figurativa de satélites. Esto aplica en los niveles de población y en el flujo mercantil e informativo” (Welsch 1999, 27).

Este concepto es tratado también en el libro de cultura latinoamericana de la Universidad Católica de Colombia, del cual podemos hacer referencia que, si se pierde un equilibrio entre lo propio y lo foráneo dando prelación a lo extranjero, el mundo se vuelve cada vez un lugar sin fronteras, donde el capitalismo y el consumismo llevan hacia un desconocimiento de lo tradicional de la cultural, de lo propio (De Laurentis, 2015: 121); llenando así nuestra cotidianidad, nuestro estilo de vida y todas nuestras actividades con prácticas, ideas o situaciones nuevas, que pueden afectar muchos espacios y ocasionar migraciones por cuestiones ecológicas, crisis económicas y guerras, haciendo que se presente una inestabilidad de identidad y de creencias. El ser humano ha tenido que adaptarse a distintas situaciones que el medio ha ofrecido haciendo que campos tan específicos como el arte, se ajuste a nuevas reglas, pero pese a todos estos cambios, es necesario recordar el pasado, y reactivar las memorias en todos los aspectos.

“La era hipermoderna ha transformado radicalmente el lugar, el peso, el significado de la cultura; esta ha adquirido una importancia y una centralidad inéditas tanto en la vida económica como en los debates nacionales e internacionales, se ha convertido en foco de disensiones o de enfrentamientos múltiples, así como en un dominio cada vez más politizado; la cultura ocupaba un segundo lugar en este mundo pero al día de hoy, se puede decir que está mucho más arriba que el primero ya que esto hace que se caracterice la vida económica y las ideas sociales de un lugar fragmentado su identidad y haciendo que entre en crisis la educación en nuestras escuelas, lugares donde debe enseñarse nuestras ideas de tradición histórica para que perduren”

(Lipovetsky, Gilles- Serroy, 2010:26)

7.3.3 Concepto de transculturalidad en Fernando Ortiz

Desde el inicio de su investigación, Fernando Ortiz se preocupó por el rastreo de los orígenes y las causas históricas de los fenómenos que estudió, considerándolos fundamentales para su interpretación científica.

Cuba es uno de los países que ha sido objeto de estudios etnológicos. “todas las grandes razas clásicas parece que se han dado cita para cruzarse y entrecruzarse, formando una confusa maraña étnica que constituye a su vez la base de nuestro pueblo” (Ortiz, 1946.14). Aquí se inserta un concepto de raza que más tarde desarrollara en su obra *El engaño de las razas* (1946), importante para los fines de este trabajo, por que Ortiz relaciona el concepto de raza con el término cultura:

“importa mucho fijar el concepto que debe merecer la voz raza, cuando se usa de ella en estudios sociológicos de la índole del presente. No entienda por raza una especie de hombres que, distintos por caracteres fisio-psíquicos, se presentan a nuestra consideración como entidades diferenciadas desde la nebulosa prehistoria hasta el incógnito porvenir de la humanidad: nacidas unas para ser las favoritas de la creación, las que los dioses crearon a su imagen y semejanza, y otras para vivir mísera y eternamente estigmatizadas por crueldad celestial. No, no se crea en razas superiores e inferiores, sino como expresiones que traducen realidades demopsíquicas en determinado tiempo y espacio, no como concertación de caracteres inalterables y persistentes en el transcurso de los tiempos”(Ortiz, 1946,17)

Coincide con lo planteado por José Martí: “No hay razas, no hay más que modificaciones diversas del hombre, en los detalles de hábito y formas que no le cambian lo idéntico y esencial, según las condiciones de clima e historia en que viva” (Martí, 1992, XXVIII,249). Ortiz agrega que por raza se debe entender una especie de hombres que tiene una especial forma de vida física, intelectual y moral que los distingue de los demás. Como se observa, el concepto transita de lo biológico, a lo social y cultural.

“Hoy como ayer hace cuatro siglos, a toda honda manifestación de vida política cubana responde una conjunta o paralela cuestión de razas. Ya que ése es nuestro destino, ¿sabremos, podremos trocar los moralmente anticuados procedimientos de la lucha étnica por humanos y sabios principios de cooperación universal?”

(Ortiz, 1997,34)

En este mismo texto Ortiz nombra a “el alma cubana”, “definir la psiquis cubana, sacar a la luz los repliegues todos del alma de cuba; plantear siquiera ese problema de psicología colectiva es aún más difícil que analizar los complejísimos matices psicicos de cualquier mortal” (Ortiz,1997,36)

El conocimiento de los factores étnicos de la sociedad cubana lo llevan a publicar en 1929 en la *Revista Bimestre Cubana*, un artículo llamado “ni racismos ni xenofobias”. Allí menciona que el concepto de raza es perjudicial, debido a que el racismo divide, particularmente en la región latina donde “la nacionalidad necesita robustecerse por la creciente integración patriótica de todos sus complejísimos factores raciales” (Ortiz, 2002, 679). Lo realmente nuestro, dice, es una “misma cultura” y “lo único que puede vincularnos unos a otros en el porvenir para nobles y puras actividades no es sino “la cultura” en su sentido más comprensivo, sin las colocaciones parciales de tal o cual política, religión, escuela o raza”(Ortiz,2002, 679). señala que la palabra raza se ha usado para significar una comunidad, pero se pregunta enseguida “¿No es preferible el vocablo “cultura”? De esta manera introduce un sentido de comunidad espiritual, también de lenguaje, en un posible concepto de cultura, entonces nos presenta una serie de dualidades:

“La raza es un concepto estático; la cultura, lo es dinámico. La raza es un hecho; la cultura, es además, una fuerza. La raza es fría; la cultura es cálida. Por la raza sólo pueden animarse los sentimientos; por la cultura los sentimientos y las ideas. La raza hispánica es una ficción, generosa, si se quiere; pero la cultura hispánica es una realidad positiva, que no puede ser negada ni suprimida en la fluencia de la vida universal. La cultura une a todos; la raza sólo a los elegidos o a los malditos. De una cultura puede salir para entrar en una cultura mejor, por autosuperación de la cultura nativa o por exatriación espiritual y alejamiento de ella. De su raza propia nadie puede arrepentirse” (679)

Con el fin de acercarnos al concepto de cultura en Ortiz, a continuación se relacionan algunas de las ideas que sobresalen en este texto: Para Ortiz, cultura es: lo que nos pertenece a todos, comunidad espiritual, lenguaje. Lo dinámico; un hecho y una fuerza. Lo cálido. Sentimientos e ideas. Una realidad positiva. Lo que une a todos y de lo que se puede entrar o salir. Lo que atrae. Lo universal y lo particular.

Diez años después, en una conferencia en la univesidad de La Habana, Ortiz planteó el asunto desde la cubanidad, entendiendo que “principalmente la peculiar calidad de una cultura, la de cuba. Dicho en término corrientes, la cubanidad es condición del alma, es complejo de sentimientos, ideas y actitudes” (Ortiz, 1939.3).

“la cubanidad es la pertenencia a la cultura de Cuba. Pero ¿cuál es la cultura característica de Cuba?. Para saberlo habría que estudiar un intrincadísimo complejo de elementos emocionales, intelectuales y volitivos. No sólo en las manifestaciones de las individualidades destacadas en la vida cubana por la culminancia de sus personalidades, sino también en todas las manifestaciones, en las cumbres, en las laderas, en los valles, en las sabanas y hasta en las ciénagas. Toda cultura es esencialmente un hecho social. No sólo en los planos de la vida actual, sino en los de su devenir previsible. Toda cultura es dinámica. Y no sólo en su trasplatación desde múltiples ambientes extraños al singular de Cuba, sino en sus transformaciones locales. Toda cultura es creadora. Toda cultura es creadora, dinámica y social. Así es la de Cuba, aún cuando no se hayan definido bien sus expresiones características. Por esto es inevitable entender el tema de esta disertación como un concepto vital de fluencia constante; no como una realidad sintética ya formada y conocida, sino como la experiencia de los muchos elementos humanos que a esta tierra llamada Cuba han venido y siguen viniendo en carne o en vida para fundirse con su pueblo y codeterminar su cultura (Ortiz, 1939,4).

Entonces, una definición de cultura implica el estudio de complejos elementos emocionales e intelectuales en todos los individuos integrantes de una sociedad. La cultura es un hecho social, con una historia, una perspectiva y un dinamismo propios, agrega Ortiz: “ en su trasplatación” y “en sus transformaciones locales”. A lo que podríamos llamar transculturación que luego él nombrará en su obra “contrapunteo” de 1940. Para Ortiz, la cultura es en realidad un concepto semiótico, un conjunto de símbolos que sintetizan el proceso de renovación y cambio. Es creadora, dinámica y social, no una realidad ya establecida. No consiste en una explicación, sino que demanda una interpretación de la realidad que se expresa en las experiencias del pueblo.

En el libro *Estética de la creación verbal* (1982), M.M Bajtín se refiere a la idea de que para una mejor comprensión de la cultura ajena es necesario trasladarse a su interior y tratar de ver el mundo a través de los ojos de esa cultura ajena, sin embargo Ortiz, estudioso de las manifestaciones culturales afrocubanas, no hizo su estudio a partir de esa mirada, sino que conservó la mirada desde su propia formación cultural. En ese sentido coincidiría con Bajtín en cuanto a que:

“Una comprensión creativa no se niega a sí misma ni su lugar en el mundo, su cultura, y no olvida para nada. Para la comprensión, la exotopía, el hallarse fuera de aquél que comprende- hallarse fuera en el tiempo, en el espacio, en la cultura- es una gran

ventaja en comparación con aquello que se quiere comprender creativamente. Por que el hombre no puede ver ni comprender en su totalidad, ni siquiera su propia apariencia, y no pueden ayudarle en ello la fotografía ni los espejos. La verdadera apariencia de uno puede ser vista tan sólo por otras personas, gracias a su extopía espacial y gracias a que son otros.” (Bajtín, 2000,158-159, negritas en el original).

El encuentro con lo ajeno, explica Bajtín, se establece en un diálogo, y aquí vale indicar que la obra de Ortiz es justamente una apertura al diálogo entre las distintas expresiones culturales que conforman la cultura cubana. Ortiz hace que interactúen negros, mulatos, blancos, en torno a la idea de cubanidad. Bajtín afirma que esa conversación está hecha de preguntas mutuas y propias que permiten la comprensión de lo otro y lo ajeno: “en un semejante encuentro dialógico de dos culturas, ellas dos no se funden ni se mezclan, sino que cada una conserva su unidad y su integridad abierta, pero las dos se enriquecen mutuamente.”(159).

“En esto, como en todo, Cuba necesita ser tecnificada nuestra música típica pasó de africana y de europea a criolla, de negra y de Blanca a mulata, de folclórica pasa a popular; y ahora, ya sin pigmentos discriminadores, cubana y nada más que cubana, también ha de llegar a ser clásica mediante el casorio tan de cálculo como de amor, entre la bella y rica heredada de una politécnica ancestral con el joven y potente tecnicismo artístico que nos está abriendo el futuro”(Ortiz: p. 140-41).

Cómo ya se ha dicho, en 1940 Fernando Ortiz utilizó el término en vez de varias expresiones tales como “cambio cultural”, “aculturación”, “difusión”, “migración”, etc. que él consideraba como de sentido imperfectamente expresivo” (Malinowski,2002). Sin embargo la definición de Ortiz es:

“entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana acculturation, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran llamarse neoculturación. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo

abrazo de culturas sucede lo que en la cúpula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre distingue de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una transculturación, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola.”

(Ortiz, 2002,260)

Considero entonces que la transculturación, como fenómeno y descrito por Fernando Ortiz, no es en si mismo un resultado estático de la confrontación entre culturas, donde unas prevalecen en detrimento de otras. La transculturación no es sincretismo, ni la suma de distintas culturas aleatorias, sino la interrelación de los diferentes elementos en diálogo constante y dinámico.

7.4. Identidad

A través del tiempo en las teorías sociales, el hablar de la identidad nos lleva más allá de ellas mismas, a lugares como la psicología, la comunicación y la historia. Para las ciencias sociales, principalmente para las latinoamericanas, la cuestión de la identidad ha sido fundamental. Generalmente, cuando hablamos acerca de tener una identidad, nos referimos a aquellas cosas que nos hacen iguales y diferentes de unos grupos sociales y de otros. Según Horowitz, citado por Alejandro Figueroa, “los indicios de identidad son indicadores operacionales de la identidad y con ellos se refiere a color, fisionomía, vestimenta. Y los criterios de identidad dan origen a los juicios de igualdad o diferencia que determinan cuáles son los indicios o símbolos más relevantes para marcar las diferencias o las similitudes” (Figueroa, 1984).

Gilberto Giménez (2009) nos brinda la siguiente definición de identidad: “La identidad está relacionada con la idea que tenemos acerca de quiénes somos y quiénes son los otros, es decir, de la representación que tenemos de nosotros mismos en relación con los demás”. En el marco de este trabajo se entiende por identidad aquel conjunto de ideas, costumbres, significados, tradiciones, historia y formas de relacionarnos que nos hacen similares a los demás con ese mismo trasfondo cultural.

Giménez distingue dos tipos de identidades sociales. Por un lado, las identidades colectivas y por otro, las identidades individuales. La identidad, por lo tanto, debe contar, por lo menos, con dos atributos principales: 1) Atributos de pertenencia social, que implican la identificación del individuo con diferentes categorías, grupos y colectivos sociales; y 2) Atributos particularizantes, que determinan la unicidad idiosincrásica del sujeto en cuestión. Melucci, citado por Giménez,(2009) sostiene que: “La identidad

colectiva implica, en primer término, una definición común y compartida de las orientaciones de la acción del grupo en cuestión; en segundo término implica vivir esa definición compartida no simplemente como una cuestión cognitiva, sino como valor o, mejor, como “modelo cultural” susceptible de adhesión colectiva, para lo cual se le incorpora a un conjunto determinado de rituales, prácticas y artefactos culturales. Y por último, construirse una historia y una memoria que confieran cierta estabilidad a la autodefinición identitaria; en efecto, la memoria colectiva es para las identidades colectivas lo que la memoria biográfica para las identidades individuales” (Giménez, 2009)

Alejandro Figueroa (1984) define la identidad colectiva como: “La forma en que se perciben a sí mismos los miembros de una colectividad en relación con quienes no lo son. Es la auto percepción de un “nosotros” relativamente homogéneo y persistente en el tiempo, en contraposición con los “otros”, sobre la base de atributos, marcas o rasgos distintivos que funcionan como símbolos valorativamente connotados” .

Nuestro país, está conformado por diversos grupos humanos entre los cuales se reconocen culturas de origen afroamericano, quienes desde un estilo particular de vida nos han legado^o múltiples tradiciones e ideas musicales que con el paso del tiempo se han ido transformando y adaptando a sus necesidades específicas e integrando a las dinámicas socio culturales. Dice Jafeth Paz Rentería en su libro “los afrocolombianos y el territorio” (2014 :36).“los territorios en los que predomina actualmente la población afrocolombiana en general están relacionados remotamente con la introducción de africanos esclavizados en diversas zonas de extracción minera, con las diferentes manifestaciones de la negritud como fenómeno individual y colectivo, y en algunos casos, con la compra y apoderamiento de minas por parte de ex esclavos”. Los negros en búsqueda de libertad construyeron ideas y estilos de vida, en los que desarrollaron características culturales y sociales. Hay que destacar que estos afrodescendientes al llegar a estas tierras se encontraron con pueblos indígenas y mestizados, donde estas diversas interacciones de grupos humanos dieron paso a construir una nuevas realidades y nuevas dinámicas culturales enriqueciendo la diversidad de las regiones de nuestro país.

8. LA MARÍMBULA

En esta sección del trabajo, se realiza una caracterización del instrumento *marímbula*, ésta entendida desde un punto de vista descriptivo, con fines de identificación, sabiendo que este no es un instrumento muy popular, o reconocido dentro de los actuales contextos musicales académicos de nuestro país, ya que su importancia se mantiene viva con mayor fuerza en la oralidad de los pueblos a los que pertenece que en registros documentales, reconociendo además el estado de ostracismo en el que éste se encuentra, y su tendencia a la desaparición dentro del mapa sonoro de nuestro país.

La información a continuación descrita ha sido recopilada principalmente de trabajos audiovisuales de organizaciones privadas y las entrevistas realizadas a Jhon Carrillo, Director de la fundación Úvendor en Montería- Córdoba, que por iniciativa propia han decidido desarrollar procesos de investigación respecto a la marímbula en nuestro país y la expresión musical surgida alrededor de este instrumento, ya que son pocas las referencias de documentos escritos respecto a este instrumento y su expresión musical en el país. Habiendo hecho estas aclaraciones, comencemos.

8.1. Organología e interpretación

La marímbula, también llamada marimba o marimbol, es un instrumento musical, de la tradición Bantù africana, consiste en una caja de madera que sirve de caja de resonancia, con 3 hasta 12 flejes de metal atrapados por un puente de madera o metal. Fernando Ortiz comenta respecto a su construcción que: “no obedecen a regla fija en cuanto a su morfología y cada músico las construye a su gusto y manera” (Ríos y Stevenson, 2006:68). Se encuentra dentro de la clasificación de los idiófonos, los cuales son instrumentos que producen sonido por la resonancia de sus mismas partes, sin embargo el investigador Fernando Ortiz lo clasifica de la siguiente manera: “La marímbula en términos organológicos, dentro del marco de la música popular tradicional: instrumento musical pulsativo laminófono” (Ortiz, 2006:97). La etnomusicóloga colombiana María José Alviar Cerón la nombra como un idiófono pulsado o lamelófono, es decir, que produce su sonido por que resuenan sus lengüetas. (Alviar Cerón. 2020).



Imagen nº 1: *Marímbula, tomado de fundación Bat (2012)*

“Este es un baúl rectangular, formado por 7 o más flejes o también llamadas láinas de acero puestos en su cara frontal y cruzado por un par de varillas que pasan sobre el orificio o caja de resonancia, cualquier cosa que produzca sonido puede servir de instrumento musical” (Ortiz, 2006:97). Esta descripción organológica del instrumento hace referencia a su forma, que puede ser rectangular, cuadrada o en forma de paralelogramo, así mismo, los materiales con que está hecho, las particularidades en la construcción y sus diferentes técnicas interpretativas, varían de acuerdo a los lugares donde este instrumento esté ubicado. “la construcción las dimensiones y la forma de la marímbula son casi idénticas a través de todo el caribe, el instrumento está construido por los mismos músicos lo cual explica que su construcción sea un poco rudimentaria, según las costumbres locales y la habilidad del luthier la forma de la caja de resonancia puede ser rectangular, cuadrada o en forma de paralelogramo” (Gansemans, 1989). Este instrumento, aporta una idea de tradición antigua y marcada, pero a la vez ha pasado por varias generaciones teniendo diferentes nombres y técnicas de construcción, lo que la convierte en un instrumento nuevo y antiguo a la vez.

La marímbula, también llamada Kalimba bajo o lamellaphone, según Michel Sisson, corresponde desde las culturas africanas a “instrumentos melódicos y contrapuntísticos, utilizados individualmente o en conjunto con otras lamellaphones para tocar una música polifónica compleja, mientras que la marímbula del Caribe toca solamente las líneas bajas relativamente simples que proporcionan un acompañamiento rítmico y armónico a los diversos instrumentos de una banda de baile popular o comercial”. (Sisson, 2000). Las características del instrumento han evolucionado dependiendo de cómo los

fabrican, de los nuevos materiales y las nuevas técnicas de construcción, esto ha propiciado que las teorías de clasificación se mezclen para crear unas nuevas.

Dependiendo del lugar en donde es construida varía el número de teclas (flejes) haciendo de esto una característica tanto del instrumento como de quién la interpreta, ya que si la marímbula tiene un número pequeño de flejes, el músico podrá tocarla con una mano y con la otra golpear la caja produciendo un ritmo percutido, teniendo este instrumento las dos funciones, tanto rítmicas como armónicas de acompañamiento.

Fernando Ortiz nos presenta diferentes marímbulas, según su morfología: marímbula Kimbala, marímbula circular, marímbula de cajón, marímbula de guira, marímbula escafoidea, marímbula ñaniga, y marímbulas rectangulares. (Ortiz, 1995).

En este momento existen las marímbulas autóctonas (cómo la de la primera imàgen) y las marímbulas temperadas, en ambos casos estas suelen estar construidas con los flejes que emiten notas graves y que por lo tanto son más grandes hacia el centro, y los flejes que emiten notas agudas hacia los extremos. la marímbula cumple la función de un bajo, pero de un bajo de percusión que está al interior de los grupos a los que pertenece, es de notar el tránsito de los instrumentos más pequeños, a los más grandes emitiendo sonidos más graves, que por su herencia afro, tiene una construcción melódica poco precisa, es decir, en términos de la afinación temperada y con el sistema de afinación europeo, sino con un sistema pensado más hacia lo percutido, y que tiene una preocupación más insistente hacia los registros, es decir que haya unas notas de cada registro: grave, medio y agudo Refiriéndose a las marímbulas autóctonas presentes en el Caribe, D. Thompson, instrumentista puertorriqueño en 1976, resume su posición de la siguiente manera: "lo que necesitas es una nota grave, otra nota aguda y una no tan aguda, el resto es ritmo".

Dentro del territorio colombiano, y en cuanto a la construcción del instrumento, en este sentido empírico y artesanal propio de su sonido, el texto *sextetos afrocolombianos*, nos cuenta la experiencia de Simacongo, marimbulero del sexteto Tabalá de San Basilio de Palenque:

"El grupo de arriba tenía su marímbula, nosotros hicimos la primera con una caja de jabón oro, se le hacía una media luna y se le ponía la varilla, luego le poníamos las cuerdas. Buscamos un carpintero que hizo una caja en forma de baúl, le hizo la media luna y las cuerdas las pusimos con cuerdas de vitrola. Una vez un señor Pancho que vino de Ovejas y que había estado mucho tiempo en Bogotá, estuvo acá y se interesó

en nuestra música, él nos trajo un rollo de cuerdas de vitrola, las usábamos para ponerlas como flejes, le poníamos las que cupieran a la caja de 7 u 8. La caja debe quedar sellada para que no le entre ninguna respiración, entonces uno le hace la media luna, le pone la varilla y le pone los flejes. La primera marímbula que yo ví era de un cubano que vivía en Arjona” (Simacongo, Marimbulero sexteto Tabalá. En Sextetos afrocolombianos 2015).

Originalmente este instrumento se pulsaba con los dedos pulgares, pero debido a las modificaciones en su forma de ejecución, se usan también hoy en día, los dedos índices y medios de las manos. Cotidianamente se toca con el instrumentista sentado encima del instrumento con las piernas abiertas y las manos puestas sobre las lenguetas, especialmente con los dedos índice y medio, sin embargo en diferentes lugares como en Mexico aún se toca la marímbula con el dedo pulgar. La marímbula también es usada como cajón, por lo que con una mano pueden estar tocando las lenguetas y con la otra percuten sobre la madera completando así su participación musical. En algunos momentos no se tocan las lenguetas, sino que exclusivamente lo interpretan como instrumento de percusión sentándose en el centro y con las manos hacia los lados (Alviar Cerón, 2020).



Imagen nº 4: Marimbulero y bongocero en el Silencio. Fundación Úvendedor (2014)

8.2. Origen e Historia en El Caribe

La marímbula es un instrumento musical procedente del África, esta según la profesora Alviar, proviene concretamente de Congo, Angola, Senegal, Guineas y demás de los

países que conocemos de la costa occidental del continente, llegan al Caribe dentro de un amplio proceso de intercambio interétnico (Alviar Cerón- 2020).

El proceso migratorio llevado a cabo en la época colonial debido al desarrollo de la esclavitud durante el S. XVI y XVII, hizo que los esclavos que traficaron hacia América fueran despojados de sus pertenencias, incluyendo sus instrumentos musicales; ellos fueron traídos de lugares diversos de la costa este africana (ver imagen nº 5), región que tiene gran diversidad de dialectos y costumbres, pero que hacen parte común del complejo cultural Bantú, provenientes del reino de Manicongo que comprendía los estados de Ngoyo; Kakomogo, Lango, Matamba y Ndongo. (Rios y Stevenson, 2006. 10).



Imagen nº 5: *mapa de África.* (Martin23230, 2009)

En el libro sextetos afrocolombianos, los investigadores citan a Manuel Zapata Olivella, quién afirma que fue la nación más apta para poblar a América por una serie de

características: se mostraban mas permeables a las influencias extranjeras, además tenían extraordinarias habilidades agrícolas, mecánicas y artesanales. (Rios y Stevenson, 2015. 11)

Una de las estrategias de quienes los embarcaban hacia américa era la de separarlos de sus comunidades, mezclándolos con otros africanos con otras costumbres y dialectos con el fin de que no pudiesen ponerse de acuerdo con intenciones de revolución.

Al llegar a estas tierras buscaron la forma de comunicarse e intentaron reconstruir sus manifestaciones culturales entre ellas sus tradiciones sonoras, sin embargo no encontraron los mismos materiales para reconstruir sus instrumentos, así que tomaron lo que encontraron a la mano, en especial cajas de madera que encontraban en los barcos y cuerdas de relojes, con esto ellos empezaron a construir instrumentos que les funcionaran, entre ellos la marímbula, la cual fue llamada “la gran caja” (Alviar Cerón, 2020).

Menciona la maestra Alviar que se encuentran antecedentes de este instrumento tanto en África como en el caribe, algunos de ellos se siguen construyendo y tienen vigencia en la actualidad: la Kongoma, Sanza y Mbira; todos estos tienen la cualidad de tener una caja de madera y que se ejecuta con los dedos pulgares, por lo que son llamados también “*pianos de pulgar*” estos instrumentos se diferencian porque emiten sonidos agudos y que cumplen una función melódica.



Imagen nº 6: Sanza- Kalimba. Tomado de: *Otrosmundos.es*. (2020)²

² <http://otrosmundos.es/Open/Idiofonos/Sanza-Kalimba>



Imagen nº 7: Mbira. Tomado de instrumundo.blogspot.com 2012 (2020)³.



Imagen nº 8: Kongoma. Tomado de europeana.eu (2020)⁴

Para la investigadora Alviar, es posible que entre Cuba y Haití se hayan desarrollado estos procesos y allí se gestaran los orígenes de lo que hoy conocemos como la marímbula, a través de los países del caribe, (Puerto Rico, Venezuela, Jamaica, Cuba, Mexico, Colombia, Republica Dominicana) existen diferentes marímbulas con diversas formas, pero se pueden reconocer como pertenecientes a una misma familia.

La marímbula tuvo una época de oro, iniciando el s. XX, entre Cuba y Haití de allí comenzó a viajar por otras zonas del caribe, en 1925, la marímbula fue reemplazada por el contrabajo en Cuba, pero ésta, por lo fácil de transportar y por ser resistente y económica, siguió siendo usada en las comunidades rurales optando por el nombre de “contrabajo del hombre pobre”. Hacia los años 60 70 tuvo una decaída importante por la

³ <https://instrumundo.blogspot.com/2012/07/likembe-mbira-sanza-kisanze-kalimba.html>

⁴ https://www.europeana.eu/es/item/09102/spk_obj_258078

incursión del bajo eléctrico, reemplazando la función que cumplía esta. (Alviar Cerón, 2020).

A continuación, se realiza un breve recuento de los distintos lugares del caribe en donde se encuentra la marímbula, cómo la nombran y en que expresiones musicales son utilizadas. En la imagen nº 9 se encuentra un mapa de referencia para ubicar dichos lugares, teniendo en cuenta lo mencionado por la investigadora, pensar en el caribe como una región cultural unida a través del agua más allá de los límites políticos: Iniciamos en Cuba, donde en la región de Guantánamo encontramos el ritmo de changüi, donde es fundamental el uso de la marímbula de 12 flejes. En Haití, es llamada MANOUE e interpretan con ella la música llamada manumba o merine. En República dominicana es llamada marimba con la que se interpreta Perico Ripiao. En Puerto Rico la marímbula es llamada Marimbola, esta es representativa para tocar su ritmo autóctono conocido como plena, allí es clara su función de acompañante armónico, muy cercano al uso del bajo eléctrico en el merengue, la marímbula usada por ellos tiene entre 4 y 5 flejes. En Jamaica la marímbula es llamada Rumba Box y es usada para tocar mento y calipso. En Mexico es conocida como Marimbol y con esta se interpreta el Son Jarocho. En Venezuela se conoce como Marímbula y en algunas regiones es usada para acompañar el joropo. Por último aquí en Colombia la marímbula es utilizada en la expresión musical de los sextetos de marímbula, tema que estaremos ampliando en la siguiente sección. (Alviar Cerón, 2020).

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

9. SEXTETOS AFROCOLOMBIANOS

El libro Sextetos afrocolombianos de la editorial Iguana Ciega es el resultado de la investigación de la fundación Nueva Música de la ciudad de Barranquilla, liderada por Samuel Minski, y desarrollada por los investigadores Claudia Rios y Adlai Stevenson. En él, se hace un recorrido por la historia de los sextetos en Colombia, lo que a continuación es reseñado, es lo recolectado de esa investigación junto con lo conversado con Jhon Carrilo en las entrevistas realizadas y el video documental realizado por él mismo llamado: Sones de marímbula, patrimonio musical vivo de

Córdoba y el Caribe Colombiano, y que fue facilitado directamente por él para el desarrollo de este trabajo.

“para que exista el sexteto debe haber marímbula. Cualquier otro instrumento puede obviarse, pero sin su bajo profundo y resonante, la formación estructural y el concepto se convierten en otra cosa sonora” (Rios y Stevenson, 2015:55)

9.1 Llegada a Colombia

Entre los años 1902 y 1905 en Colombia comenzó un proceso de recuperación económica después de las pérdidas que dejó la guerra de los mil días, así que el gobierno comenzó a gravar con impuestos las actividades ganaderas, lo que incitó diferentes manifestaciones por parte de este gremio debido a que consideraban que esto les perjudicaba, por lo que se pensó en nuevas formas de movilización de la economía. En esos años Colombia no producía azúcar para el consumo interno, por lo que se debía importar, en 1906 el gobierno del general Rafael Reyes se comprometió con Velez Danies y Cia. En otorgar un subsidio para la construcción de un ingenio azucarero en la población de Sincerín, pensando en que éste sería un proyecto con futuro en nuestro país.

Este proyecto llamado el Central Colombia, se ubicó en los predios de una hacienda llamada san Agustin de torohermoso, cercana a Cartagena y a las aguas del canal del dique, esta zona por años fue territorio que pertenecía a negros cimarrones que escapaban de la esclavitud y que habían levantado algunos palenques; las poblaciones cercanas al proyecto eran: San Basilio de Palenque, Malagana, Mahates, y Sincerín.(Rios y Stevenson, 2015. P 26)

Durante los años 1920 y 1952, fueron creados diferentes ingenios azucareros en el Caribe, el más grande era el central Colombia en la región del Gran Bolívar (que en ese momento comprendía los departamentos conocidos hoy en día como Bolívar, Sucre y Córdoba), existía uno en Berástegui, Ciénaga de Oro, y el ingenio de Sautatá en el uraba chocoano. En este proceso, se trajeron ingenieros y labriegos cubanos para que replicaran el éxito que tenían en la isla con los cultivos de caña de azúcar capacitando a los trabajadores colombianos. Durante las noches, los descansos y los fines de semana los ingenieros se iban a sus haciendas, y los labriegos afrocubanos se quedaban junto con los palenqueros y los trabajadores colombianos compartiendo y haciendo música en el Batey, allí se comenzaron a generar interrelaciones entre el changüi y el son que traían de Cuba con los bullerengues, cantos responsoriales y

estructuras de bailes cantados característicos de la herencia africana de los habitantes de Palenque y el Gran Bolívar; este hecho cultural fue posible gracias a la herencia común Bantú, tanto en Cuba como en la costa colombiana. Existía una estructura étnica común que permitió el diálogo musical. (Carrillo, 2020).

En la población de San Basilio de Palenque se crea el primer sexteto sabanero, incluyendo de la herencia cubana la instrumentación como el bongó, maracas, la clave y por supuesto la marímbula que era de entre 11 a 12 flejes. Los formatos de sexteto, se fueron extendiendo por toda la región debido al fenómeno de migración interna. “Las divisiones políticas se rompen en el ámbito cultural” (Alviar Cerón, 2020).



Imagen nº 9: *Sexteto en Puerto Escondido. Fundación Úvendorf. (2014)*

En el libro sextetos afrocolombianos, encontramos el testimonio de Rafael Casiani Casiani, quién es el líder del sexteto Tabalá de San Basilio de Palenque y uno de los últimos labriegos sobrevivientes que trabajaron en el central Colombia, allí nos cuenta su experiencia como parte del proceso de mezcla entre las experiencias cubanas y colombianas y el proceso de desaparición de los ingenios en la Costa. Nos cuenta Casiani, que durante el gobierno de Lleras Restrepo, y la intalación de la reforma agraria, los terratenientes tenían que vender sus tierras para dárselas a otras personas que no tenían para que fueran productivas, sin embargo los dueños de la tierras no querían hacerlo.

- “Ellos -los Vélez- no querían vender y fueron a Bogotá, pero nada. Yo trabajaba en el Desengaño y en el Ingenio Santa Cruz. Mi labor era en el campo. Yo repartía los trabajadores. Me dijo un día el patrón: Cassiani, esto tenemos que venderlo. Le van a dar 100 hectáreas a cada uno de ustedes.

Bueno, vendieron. Y llegaron varias comisiones a ponerle precio al ingenio grande (El Central Colombia) y al Desengaño. Nunca se pusieron de acuerdo. De último llegó el Agustín Codazzi. Se fueron.” (Rafael Cassiani, en Sextetos Afrocolombianos. 2006).

“Así es la cosa. Estamos sin Azúcar en la costa desde el año 60 que se metió la reforma agraria. La llegada de trabajadores del Valle del Cauca desplazó a todos: los palenqueos, los arjoneros, los san pableros, los malaganeros; todos quedaron por fuera. Todo ese proceso a la larga fracasó. Ellos aguantaron allí como unos cuatro años. Vivían una parte en Malagana, otra en sincerín. Aquí no vivió ninguno de ellos. Se aburrieron y se fueron. A la larga la caña de azúcar no resultó y tuvieron que repartir eso por parcelas. Me dieron una parcela de caña pero les dije que no quería eso. El pobre, lesdeije, no puede con la caña.” – “que hizo entonces el Incora? Dijeron que iban a dar dinero para poner ganadería. A unos cuantos les dio bestia y plata.” (Rafael Cassiani, en Sextetos Afrocolombianos. 2006).

Esta experiencia en los ingenios azucareros y su experiencia en la música con los cubanos y sus compañeros le inspiraron una de las canciones insignias del sexteto Tabalá: “Esta tierra no es mía”. Al respecto Cassiani comenta:

- “me voy pa`la cas triste. Mi esposa dice: -Ajà, mi hermanito, ¿y què te traes?.
- Vengo despedido, -le dije. Me acordé, como a los tres días de estar en mi casa que en las tierras no tiene un derevho de propiedad y que si fuera cierto la gente no obligaría uno a venderla. Comencé a buscarle la letra y así fue saliendo”:

Esta tierra no es mía,

Esta tierra no es mía, esta tierra es de la nación.

El Ingenio santa Cruz

Una cosa poderosa

Legaron a El Desengaño y derrotaron toas las cosas

Esta tierra no es mía,

*Esta tierra no es mía, esta tierra es de la nación
Yo salí de cacería, lo que maté su una lora
La pérdida de Colombia desde que llegó el Incora
Esta tierra no es mía,
Esta tierra no es mía, esta tierra es de la nación
Llegó la reforma agraria
Con una bolsa infinita
Que lo malo que hicieron
Es que nos dejaron sin azúcar. (Sexteto Tabalá, 2017)*

9.2. El Changüí y los sextetos afrocolombianos

El changüí es un género que inicia en la provincia de Guantánamo, Cuba, durante las últimas 3 décadas del S. XIX. El musicólogo Eduardo Llerenas dice: “Las formas llamadas de transición, pueden evidenciarse como tales en 1860, aunque quizás sean anteriores, decantaron con el tiempo en estilos bien definidos como serían el son y el changüí sin dejar de existir algunas de ellas hasta la actualidad”. (Llerenas, Eduardo. 1995).

Según el historiador cubano, el son y el changüí fueron la integración de elementos hispanos europeos, sobretodo de las islas canarias, África, a través de los bantú y afrofranceses provenientes de Haití en corrientes migratorias laborales en las plantaciones de caña de azúcar del oriente de Cuba.

La instrumentación del changüí incluye al tres, (en Colombia este fue reemplazado en algunos casos por un tiple o una guitarra), la marímbula, el bongó, cuya característica más notable, es su elaboración artesanal y que el diámetro de su parche es mayor; un güiro metálico llamado guayo, y las maracas. En Colombia no se usan güiros metálicos, sino que se utilizan maracas, tablitas y claves (Rios y Stevenson, 2015).

Para el changüí el tres desempeña un papel estructural, desempeñando un papel importante con su punteo percusivo, realizando líneas rítmico melódicas, con acentos en determinados segmentos. Es importante resaltar que este instrumento no se adaptó en los sextetos creados en Colombia, debido a que se desarrolló en un contexto social precario, si bien es cierto se adaptaron algunos instrumentos, les era imposible copiar la guitarra o el tres por la falta de maderas, cuerdas y en especial la ejecución por la tradición existente en estas regiones; sin embargo en Cartagena, por ser una ciudad

portuaria con nexos comerciales con España y Cuba, sí lograron impulsarse los instrumentos de cuerda.

En los sextetos afrocolombianos la marímbula ocupa el papel estructural que desempeñaba el tres en el changüí. La marímbula realizaba una función de bajo, es decir, de acompañante armónico, sin embargo aquí delimita una melodía. En Colombia se replicaba lo aprendido por los cubanos, con un movimiento líneal, alternando golpes repetidos graves, pero en el changüí la marímbula va creciendo en intensidad sonora a medida que el tema se desarrolla.

En cuanto al bongó el changüí lleva una base rítmica denominada *picao*, basa su ejecución en un patrón de cortos sonidos y a partir de ese apoyo repate golpes fragmentados en vínculo con la marímbula, son series o repartos que forman simetría golpes abruptos simples o dobles. Estos golpes y repiques además de las variantes y repeticiones del patrón inicial en continuo vínculo con las llamadas de la marímbula son una propiedad de trascendencia de la música cuabana, y también hace recordar rasgos de lo africano y de la rumba en particular. En Colombia Cayetano Blanco del Sexteto Tabalá llama *conjuntao* a los repiques súbitos durante la marcha rítmica.

El canto lo inicia una voz guía, en que lentamente expone el tema en coplas o cuarteta, con algún acompañamiento de coros. Después de la introducción sigue una sección de pregunta y respuesta. El grito de emoción representativo es: ¡Ahora sí!. En los sextetos colombianos se utiliza el lenguaje representativo de otras músicas como el bullerengue, el que fue uno de los ritmos fusionados con el changüí para generar la música de sexteto.

“Al igual que los sextetos colombianos, el changüí oriental es una forma musical marginal cuya existencia es precaria dentro de los actuales esquemas musicales de la isla antillana. En la provincia de Guantánamo hay alrededor de 60 grupos de changüí, siendo Yeteras una de sus zonas principales, epicentro alrededor del cual se efectúan encuentros anuales”. (Ríos y Stevenson, 2015. P. 23).

9.3. El bullerengue

El bullerengue es una danza de tipo festivo. Su característica principal es que pertenece a la población afrocolombiana, Juan Sebastián Rojas en su documento “*El Bullerengue grande de Urabá*”

“A partir de la insaturación de los palenques desde inicios del siglo XVII en la zona del Bolívar Grande, la vida musical de los pueblos afrocolombianos se fortaleció, siguió girando alrededor del canto, el baile de los tambores, de manera relativamente aislada y libre. La diversión eran los “fandangos callejeros” y las ruedas de “bullerengue”, como también otras músicas de tambores como, “el son de negro”, “la tambora” y “el chandé”” (Rojas, 2009).

El bullerengue se desarrolló especialmente en la región del Urabá en el límite de los departamentos entre Córdoba y Bolívar. Esta región está conectada a través del Darién con Panamá, constituye una parte importante del aporte al mapa sonoro de nuestro país. Algunos investigadores sostienen que surgió en las zonas circundantes a Cartagena y que se estableció por la huída de esclavos a las zonas de Barú.

Otros sostienen que el origen de este canto, se debe a rituales en torno a la maternidad, a la pubertad de África occidental y que fue modificándose ente las denámicas de cada fiesta regional (Valencia, 1995). Según testimonios orales de cantadoras y de investigadores, que viene de las reuniones de mujeres embarazadas sin marido que no podían asistir a festejos oficiales. A las mujeres sólo se les permitía hacer música sin la presencia de hombre, tal vez, esto permitió crear una forma musical femenina (Lemoine, 1998) Ríos y Stevenson (2006) sostienen que es más acertado atribuirle el origen al bullerengue en cantos de lumbalú palenqueros.

Algunos de los pueblos de Bullerengue son: Mahates, Malagana, Evitar, San Pablo, Maria la Baja, San Onofre, Gamero, San Cayetano, San Antonio y palenque. En poblaciones como Puerto Escondido, Chigorodó, Arbeláez, Necoclí, existió comunicación con estas expresiones culturales debido al flujo comercial desde Cartagena y la migración por la zona costera y el movimiento por el río Atrato.

El bullerengue es una práctica de manifestación cultural, donde su organología instrumental, es dada por dos tambores: *el alegre* que lleva la voz principal y *el llamador* que marca el tiempo. Estos son los dos instrumentos membranófonos principales, también se acompaña por totumos, tablas y las palmas. Este canto esta acompañado por la ingesta de ñeque.⁵

⁵La elaboración del ron ñeque también conocido como chirrinchi, una bebida alcohólica artesanal con una importante carga simbólica para pueblos como el Wayuú y Zenú que lo utilizan para eventos relevantes con el objetivo de compartir, unir y apoyar en comunidad. El ingrediente principal para la elaboración del

El bullerengue se caracteriza por ser parte de las estructuras de baile cantado, interpretado por mujeres, con costumbres desprendidas de la comunidad palenquera, por eso se considera que es un baile de tradición negroide de los esclavos cartageneros asentados en San Basilio de Palenque. Su conservación se ha dado por tradición oral, pero estuvo invisibilizada en nuestro territorio. Según Petrona en el texto de Manuel García Orozco dice:

“En el bullerengue una mujer mayor o cantadora pregona e improvisa los versos, un coro comunitario contesta ostinatos melódicos mientras palmorea el pulso, y un ensamble de tambores de amarre provee el acompañamiento instrumental. Estos, son tambores artesanales particulares a la región, que constan de un sencillo método de amarre en el que un lazo ata un cuero tratado de animal, usualmente venado hembra, chivo, carnero, a una caja de resonancia de madera. Las maderas se cortan durante el ciclo lunar de cuarto menguante o luna llena. Los materiales más efectivos provienen de la ceiba, el balso, el caracolí, el coco y el campano. Actualmente, este ensamble lo conforman tres tambores: la tambora que refuerza el pulso, el llamador que lleva el contratiempo y el alegre que asume un lenguaje musical complejo, improvisado y siempre particular al intérprete o tambolero.” (García, 2015. P.17).

Las temáticas de las canciones son generalmente de la cotidianidad; el principal instrumento aparte de la voz, es el tambolero por sus repiques. Unos de los aires es el *fandango*, el que es una variante con métrica ternaria. Es de carácter festivo, por lo que es más rápido que los demás aires, otro es el llamado *fandango de lengua* en este el llamador y la tambora llevan el mismo patrón rítmico, el tercero es el llamado *chalupa*, maneja un tiempo un poco menos rápido que el fandango, especial para el jolgorio

ñeque es la panela, El proceso de preparación de esta bebida consiste en disolver la panela en una gran cantidad de agua, que luego se deja fermentar durante seis o siete días tiempo en el que se va midiendo el nivel de dulce. Culminado el periodo de fermentación la bebida es llevada a un alambique, artefacto generalmente hecho de cobre utilizado para la destilación. Es entonces cuando se somete al calentamiento y gracias a la evaporación se recolecta gota a gota lo que será el resultado final. El ñeque recibe su nombre de un animal parecido a una ardilla, que no pasa de los 70 cm de altura y que habita en cuevas difíciles de encontrar, escondiéndose de acechadores como lo hacían en antiguas épocas los fabricantes de ron “ilegal” en el Caribe cuando se prohibía su fabricación. (<https://www.elcampesino.co/neque-el-ron-artesanal-del-caribe-colombiano>)

donde los versos son más cortos al Bullerengue sentado, pero con frases tradicionales a los versos octosílabos. Como representantes están Dolores Salinas de palenque y a Petrona Martínez de San Cayetano Bolívar.

El canto obedece al sistema de llamada y respuesta del coro, intercalado con gritos de apoyo como ¡Ay!, ¡Vamos mis hijos!, ¡soa, Soa!, y otros similares. Ese tipo de agrupación era la que existía en la zona del canal del dique cuando llegó la forma del sexteto cubano y sobre él se construyó el sexteto colombiano.

El elemento fundamental de la enseñanza de estas músicas tradicionales, está en lo responsorial a las dinámicas de diálogos como medio de manifestación cultural, por lo que hay una voz líder que es el de la mujer cantadora, con un diálogo entre un coro, y que relatan historias de sus manifestaciones del pueblo. El Bullerengue tradicional corresponde a una práctica de esas pequeñas comunidades en forma de fiestas y de celebraciones populares, la mayoría de ellos ligados a sus arraigos transmitidos por miembros de la familia, entre hijos, sobrinos y nietos, interponiendo una nueva generación de Bullerengue.

En Colombia se realizan anualmente festivales nacionales de bullerengue en poblaciones como Puerto Escondido, Córdoba; María La Baja, Bolívar y en Necoclí en el Urabá antioqueño. Este hecho por conservar la cultura a través de festivales, ha mostrado otra manera de transmisión en la enseñanza del Bullerengue, que ya no es sólo por la herencia familiar, sino por la producción de festivales desde las casas de las culturas de cada una de las regiones. Esta práctica pedagógica constituye el aprendizaje de esta música tradicional, mostrando escenarios importantes de ejecución de esta música para la sostenibilidad de la historia y la comprensión interpretativa instrumental asociados a esos procesos socio-culturales.

“Las prácticas realizadas por los migrantes, dejan ver una serie de tradiciones, así como también evidencian el compromiso colectivo con la supervivencia de manifestaciones tanto sacras como profanas, y en general con los legados culturales de los migrantes que llegan de esas regiones. Son los migrantes, por medio de sus prácticas quienes intentan mantener el legado histórico de la cultura afropacífica desde lo sonoro y a partir de rituales propios, a pesar de manifestarse en un contexto en el que hay procesos asociados al sincretismo y la aculturación, que a su vez pueden ocasionar la desaparición.” (Cano, 2013. P. 4 y 5)

Analizando la instrumentación de los sextetos y la de los grupos de bullerengue encontramos varias similitudes. Los tambores, excepto los bongoes, plantean la misma

función sonora. Las maracas igual incorporándose el compás de Bullerengue sobre el rasgueo típico cubano. La tonada del canto es de inflexiones negras campesinas costeñas montada sobre un coro que no pertenece, por sus arreglos y tiempos, al sentido sonero cubano. Son imbricaciones directas unas, y sutiles otras, del bullerengue con la música de sextetos.(Rios y Stevenson, 2015).

Según la experiencia contada por Jhon Carrillo, es relativamente fácil encontrarse con sexteteros que hacen parte también de grupos de bullerengue y cantadoras de este género musical en la región. De hecho en los festivales de la costa, los grupos de bullerengue y los sextetos de marímbula se presentan como parte de un mismo contexto histórico y cultural (2020).

9.4. El Lumbalú

Señala Fernando Ortíz que los negros congos cubanos practican ceremonias en los cementerios, frente a los árboles y la selva. Zapata Olivella por su parte, enfatizando el hecho de que la primitiva cumbia se baila en torno a un árbol engalanado similar al hougan de los haitianos, presentándose en ella tambores sagrados de origen bantú. (Zapata Olivella, 1974).

Los cultos religiosos bantú perdieron a sus dioses en Colombia, a diferencia de Cuba, en donde se llevaron a cabo los procesos de sincretismo descritos anteriormente. Sin embargo, un elemento religioso ligado a los tambores de origen congolés son los toques de Lumbalú, de los negros de Palenque, realizados durante la velación del cadáver. El tamborero Batata Salgado decía en 1974 para el libro de Zapata, que el toque usado en los ceremoniales se llamaba angola.

Otra similitud encontrada por Zapata Olivella entre los palenqueros colombianos en sus lumbalús y los congos cubanos es en los cantos: “Estos cantos mortuorios o mbembo, son generalmente improvisados en el acto fúnebre de los plañideros de uno y otro sexo que intervienen ritualmente en las exequias, y so conmueven y complacen al auditorio luego se repiten una y otra vez y quedan en el repertorio popular para ocasiones similares”(Ortiz, 1950).

Lo mismo ocurre, dice Zapata, con los cantadores y cantadoras de bullerengue en los que se improvisan versos, se reverencia a los tambores y se tocan palmas, mostrando una serie de relaciones entre el ceremonial religioso original y las festividades paganas a los que derivaron.

El lumbalú es uno de los rituales que se realiza durante los periodos de velorio, que está acompañado por un alistamiento del lugar, para recibir a los familiares, el alistamiento del fallecido, la preparación de la comida, y la comunicación al pueblo de la muerte de uno de los suyos y del inicio de los rituales mortuorios; los palenqueros tienen dos formas de avisarse entre sí, uno tienen que ver con el consejo lumbalú, donde batata toca el tambor pechiche para empezar los rituales, y dar el aviso de la muerte en el pueblo. El otro lo hace el grupo de sexteto, a quienes les avisan de primera mano que hay un muerto en el pueblo, y ellos se reúnen y empiezan a cantar por el pueblo sus sextetos, invitando a las personas a que acompañen a la familia en su duelo. Es por esto que en las letras del sexteto palenquero vemos continuas alusiones a la muerte, tales como: “recíbeme en tus brazos, reina de los jardines, recíbeme cantando, reina de los jardines” o “micaria, adiós micaria, muero contigo me voy mi hermana, adiós micaria muero, mañana por la mañana, adiós micaria muero”, con esto encontramos que además de cantar sobre cosas cotidianas, y al amor, también tenemos temas que hablan sobre la muerte. (Carrillo, 2020).

Con los migrantes cubanos, y sus sextetos, la marímbula y los sones, al fusionarse en Colombia con los palenqueros con los bailes cantados, en el caso de Palenque en específico entra a convertirse en una pieza fundamental para sus rituales funerarios y festividades.

9.5. Popularización

Durante los años comprendidos entre las décadas de los treinta y cincuenta del siglo pasado, los grupos de sexteto en su fusión con los grupos de bullerengue, eran los encargados de las reuniones sociales en las zonas rurales de los municipios ya nombrados, ya que no contaban con energía eléctrica, por lo que las fiestas populares se realizaban con sus músicas tradicionales, en algunos lugares con gaitas y en otros lugares con bullerengues, porros, pitos y tambores, en este caso, los músicos de bullerengue giraban por los pueblos del Caribe Colombiano, en ese momento, Córdoba, Sucre y Bolívar eran un solo departamento, por lo que todos tenían familia desde el Urabá hasta la región del dique, los grupos de bullerengue estaban conformados por músicos que también participaban en los grupos de sexteto, esto permitió que ambas expresiones musicales viajaran juntas, de esta manera, salieron de Bolívar, y los sones de marímbula empezaron a tocarse por el norte del departamento de Córdoba, en especial en su zona costera, y la región del Urabá antioqueño y chocoano (Carrillo, 2020).

Los sextetos se expanden por el Gran Bolívar por el fenómeno de migración interna llegando hasta el Urabá. Aún se conserva en las zonas rurales muy apartadas utilizando en bautizos, velorios o celebraciones de fin de semana, por lo que no llegaba ningún grupo siquiera con vientos como en el caso del Silencio

En este momento desde el Bolívar hasta el Urabá, se han reconocido alrededor de 10 grupos conformados por adultos mayores y con carentes procesos formativos (con excepción del proceso de Palenque) y de semilleros que impiden que la marímbula y su ejecución se pierda.

9.5.1 Sextetos en Bolívar

Estos procesos se desarrollaron en barrios populares de cartagena entre ellos, el barrio negro de Cartagena anteriormente llamado Santo Toribio, hoy San Diego. Unos de los grupos más populares fueron los del barrio Getsemaní, el sexteto criollo creado por el marimbulero Castro, ha sido el de mayor reconocimiento por las viejas generaciones de bailarines, entre los que se cuentan tres músicos importantes en Cartagena: Sofronín Martínez, Remberto Brú e Isidro Carriazo. También existió el sexteto criollo en la estrella roja, del que hacía parte Remberto Brú, quién incluyó bolero y algunos ritmos colombiano como el porro y una especie de mapalé. Entre los sextetos más recordados del barrio Getsemaní tenemos: Sexteto Apolo de Fernando Guardiola, Sexteto Colombia del callejón San Antonio de Victor Díaz, sexteto criollo, sexteto marancia de Miguel García, Sexteto Nacional, Sexteto ABC y el sexteto Corazón del guitarrista José Arrieta Vargas. (Muñoz Vélez, 2016).

En el departamento de Bolívar es necesario nombrar al sexteto Tabalá, que tiene una trayectoria de aproximadamente 90 años. Siendo en la actualidad la cuarta generación del primer sexteto habanero, al día de hoy aún vive Rafael Cassiani, quién fue uno de los fundadores. Debido a la declaración de esta población como patrimonio cultural e inmaterial de la Humanidad, proclamado originalmente en 2005, se han desarrollado diferentes investigaciones, y proyectos de preservación de su cultura; sin duda es la población insignia y madre de los sextetos afrocolombianos, y muchas otras expresiones culturales de nuestro país.

9.5.2 Sextetos en Córdoba

En Córdoba hubo sextetos en todos los municipios costeros: San Antero, Paso nuevo, Moñitos, Puerto Escondido y El Cordobés. Los 5 municipios tenían hasta hace poco

tiempo grupos de sexteto, que se diferenciaban entre sí, no sonaban iguales, sino que hacían variaciones con el fin de dar identidad a sus sonidos. Por el mismo fenómeno migratorio en Córdoba la marímbula fue mutando en su viaje, por lo que en el departamento se encuentran 3 tipos de marímbulas, fenómeno coincidente únicamente en esta región: marímbula de 4 flejes en El Silencio -Puerto Escondido, de 7 flejes en Moñitos con el sexteto Sikelesan, en Paso Nuevo- San Bernardo del viento y San Antero, En el municipio de El Cordobés se encuentra la marímbula de 12 flejes en el grupo los córdobas, quienes como elemento diferenciador, que han decidido mantener las tradiciones cubanas, entre ellas la clave de son, que no es utilizada por otro sexteto en el departamento y la marímbula de 12 flejes, tradicional en la música de changüí.

Actualmente solo sobreviven 4 grupos de sexteto: los Córdobas, el Silencio, Moñitos y San Antero, en este último se realiza el festival del burro, donde hacen una noche de sexteto y bullerengue, se invitan 2 o 3 grupos de sexteto de la región, y en donde pocas veces se ve interactuar al grupo sexteto Arturi Hernandez, que es el grupo insignia y quienes llevan un proceso de gestión propio. En la población de Paso Nuevo, en el corregimiento de San Bernardo del viento existía un grupo de sexteto llamado costeños del caribe, sin embargo sus integrantes han ido desapareciendo, en 2014 aún estaban con vida 3 de ellos y se pudieron reunir en el encuentro de sextetos del Silencio, sin embargo al día de hoy, ya solamente con vida permanecen 2, por lo que la música de sexteto desapareció en esta población, por no haber generaciones que relevaran este legado.

Actualmente en Montería existe un sexteto llamado Son del amanecer, integrado por un grupo de gestores culturales jóvenes, quienes han querido indagar acerca de estas sonoridades, haciendo investigación, visitando las zonas y haciendo levantamiento etnográfico, para enriquecer su propuesta sonora. (Carrillo, 2020)

9.5.3 Sextetos en el Urabá

En el Urabá cercano a Córdoba se mantiene el grupo Sexteto Revivir de Arboletes, conformado por una generación de jóvenes dispuestos a continuar con el legado de la música de marímbula. El Sexteto de la población de San Juan de Urabá: Soneros del Caribe, quienes hacen uso de la guitarra dentro de su formato, han intentado incluir instrumentos de viento como el saxofón y la trompeta con la intención de que se convirtiera en un poco más comercial y su sonido no estuviese limitado por la marímbula y los instrumentos de percusión, sin embargo es importante reconocer la importancia

del reconocimiento del patrimonio y la preservación por parte de las comunidades del patrimonio del sexteto afrocolombiano que aún se encuentra en riesgo.

También existieron sextetos además de en Arboletes y San Juan de Urabá, en Turbo, donde ya se extinguió, como en Chigorodó, en la región de Atrato Arriba hay un grupo de adultos mayores y en Urindón, ya en el chocó encontramos en la frontera con Panamá, en la población de Sabzurro algunos grupos que interpretan sones de marímbula (Carrillo, 2020).

En la década de los 70 con la llegada de la electricidad, se desplaza la importancia de los grupos tradicionales con la incursión del llamado Picó (Pick up), y poco a poco, por la falta de interés de las nuevas generaciones y situaciones como la marginalidad social, el racismo y su difusión en las zonas campesinas de la población costeña, trabajaron en común para que esta expresión musical fuese invisibilizada, así como el muy escaso registro sonoro y pérdida progresiva de espacios sociales afecta su supervivencia y según Ríos y Stevenson (2015), consideran que esta podría desaparecer dentro del transcurso de los próximos 10 años.

9.6. La música en los sextetos

La expresión de la marímbula es usada por los sexteteros de una forma extrema según el libro sextetos afrocolombianos: “para que exista el sexteto debe haber marímbula. Cualquier otro instrumento puede obviarse, pero sin su bajo resonante, la formación estructural lo convierten en otra cosa sonora” (Ríos y Stevenson, 2006.p. 71).

La importancia de la marímbula, radica en que este instrumento vino a reemplazar el papel del tres o la guitarra, ya que en el formato de sexteto afrocolombiano no existe (aunque algunos sextetos como los de San Juan de Urabá lo han implementado). Es por esto que el liderazgo instrumental se reconoce en la conformación espacial del sexteto, la marímbula se encuentra en el centro del grupo. Podría decirse que toda la agrupación gira alrededor de ella, incluso el cantante, que suele ser, en algunos casos, el mismo marimbulero constructor a su entero gusto del instrumento y al que adorna con colores siguiendo también la tradición cubana al respecto: al frente, bajo la obertura en que se alinean las lengüetas, se encuentra la fecha de formación del grupo. (Ríos y Stevenson, 2006).

La estructura de los temas de sexteto descrita por Ríos y Stevenson podría ser: una introducción percutida con acentos fuertes en la marímbula. El cantante, por lo general el mismo marimbulero, entra en seguida con la descripción del tema, seguido del resto

del grupo que no entra en un mismo tiempo. El inicio tiene cierto aire caótico en que los instrumentos se montan cada uno por su cuenta en el desarrollo de la canción.

Bobby Carcases, músico y cantante cubano, menciona que los grupos de changüí oriental tienen una lógica musical de comunicación entre sus integrantes: Una cosa es lo que ellos tocan para sí y otra lo que escuchan los espectadores. En este sentido podemos extrapolarlo respecto a los grupos de sexteto en cuanto a que tienen una aparente “descoordinación” entre los músicos, con una gran libertad en la interpretación sin que exista un plan determinado. Esa situación conlleva a que las formas de los temas tengan cambios permanentes en las versiones, dependiendo de quienes lo interpretan, quienes obedecen a un sistema de gritos, repiques, miradas, soneo de maracas y ataques súbitos de la marímbula.

La segunda parte en los temas sexteteros es la marcha que viene después del inicio lento expositivo, con un cambio en la velocidad, tornándose mucho más rápido alternándose con un diálogo antifonal: solista coro. El cantante repite en variaciones segmentos del coro, alterando sus sílabas y la métrica. En ocasiones se monta sobre el coro reiterando, en otra medida y oración gramatical sus mismos contenidos. El coro sigue invariable hasta que termine el tema, que se va de la misma manera como empezó: sin una aparente coordinación de salida. Algunos grupos como Tabalá rematan con frases de combate sobre sus músicos, su pueblo y con el nombre de la agrupación. (Ríos y Stevenson, 2006).

No se conocen autores definitivos de los temas y muchas de sus canciones han pasado como legado de padres a hijos por proceso de tradición oral después de recibirlos por parte de sus amigos cubanos.

Otros temas son asimilados del repertorio conocido del son cubano como Sarandonga y Salomé. Así mismo en algunos lugares, el manejo de líneas melódicas similares con temas de la tradición oral puertorriqueña como en el caso de la canción esta tierra no es mía, de Rafael Casiani del Sexteto Tabalá y de la que hablamos anteriormente, con la plena que bonita bandera, algunos de estos temas han llegado incluso a interpretarse en el bullerenge. (Carrillo, 2020. N.P)

Igual ocurre con la canción me duelen los pies, compuesta por Ezequiel Carnazo del sexteto Soneros del Caribe de San Juan de Úraba. El coro es similar a una vieja plena puertorriqueña grabada hace algunos años por el grupo plena libre: “A ti na ma te quiero a ti na ma, a ti na ma te quiero a ti nada más”

Esta presencia puertorriqueña en la música de sextetos tendría un referente en la llegada de personas de esa isla al ingenio Sautatá en 1928. De esta experiencia cultural musical se habrían difundido estas tonadas que ahora se toman como propias.

A continuación veremos un ejemplo de una canción que realizó este viaje desde Cuba, hasta la tradición oral de los sextetos de Palenque y Puerto Escondido. Las diferencias las podemos encontrar como primera medida en la apropiación de la letra, según Jhon Carrillo (2020, NP) el proceso era el siguiente: alguno de los que les enseñó a cantar el tema durante una fiesta o reunión, ya sea porque lo escucharon en la radio o de otros grupos, y si gusta lo cantan durante toda la noche, y se replica entre las personas que lo escucharon, debido a esto su melodía se va tergiversando, y las palabras las imitan como suenan, por lo que poco a poco su sentido va cambiando, y es apropiado por las poblaciones a su manera, o mejor dicho, se transcultura.

Canción: Pegaita.

1. Pegadita de los hombres: canción original que data de 1950, compuesta por Diomedes Nuñez Villea y con arreglos de Julio León. Pertenece al ritmo la rosa de Cuba y hace parte del ritmo tamborera. Se cree que llegó a Colombia a través de los labriegos cubanos que trabajaron en el Central Colombia, por tradición oral.

mírala como baila,
mírala como baila,
mírala como baila,
pegadita de los hombres,
como baila esa negrona (pregón)
mírala como baila tan pegadita de los hombres (coro) (Nuñez, 1950).

2. Pegadita de los hombres: interpretado por el sexteto Tabalá de San Basilio de Palenque, se dice que es interpretada desde aproximadamente los años 70.

Mírala como baila pegadita de los hombres
Mírala como baila pegadita de los hombres (coro)
Lo que quiere mi negra es que los hombres se la lleven (pregón)
Mírala como baila pegadita de los hombres (coro)
Pero mírala, mírala, mírala, como baila.
Mírala como baila pegadita de los hombres (coro) (Sexteto Tabala, 2015)

3. Pegadita: Sexteto “Estrellas del Silencio”, llegó a sus tierras gracias a la migración interna desde Bolívar hacia Córdoba por la zona costera.

Así es que le gusta a ella, que los hombres la enamoren. (coro)

Pero mírala como baila pegadita, pegadita. (pregón)

Así es que le gusta a ella, que los hombres la enamoren. (coro)

Heee, mayo pegaita, pegadita. (pregón)

Así es que le gusta a ella que los hombres la enamores. (coro)

Pero mirala como baila, juntitica, juntitica. (pregón)⁶

Algunos otros ejemplos que podríamos mencionar son: Mentira Salomé: que hace parte del repertorio de Héctor Lavoe y que se puede escuchar en palenque, en el sexteto los Córdoba y en algunos grupos de San Juan de Urabá. y Bruca Marigua de Ibrahim Ferrer que hace parte del repertorio del sexteto del Silencio.

10. EL SEXTETO EN EL SILENCIO

La información a continuación expuesta ha sido facilitada por la Fundación Úvendedor a cargo de Jhon Carrillo, quienes desde el año 2010, iniciaron un proceso investigativo desde 0 en el corregimiento del Silencio, trabajando con el sexteto de esta población, para ello la fundación Úvendedor, en conjunto con la institución educativa del Silencio comenzaron un proyecto de aula con los estudiantes, para indagar sobre la identidad cultural del corregimiento y los orígenes de sus manifestaciones artísticas.

Gracias a su gestión frente al Ministerio de Cultura, se pudo obtener recursos por 6 años, para el apoyo del proceso de investigación en el Silencio, con esto se pudo realizar la escuela de formación para el rescate a través de los niños niñas y adolescentes de la institución educativa del Silencio. Formaron la escuela de sexteto en el Silencio, en donde también se trabajó la lutheria y la circulación artística nacional con el grupo de sexteto las Estrellas del Silencio y los danzantes en Medellín y Bogotá, también se convocó al segundo encuentro de sextetos en el corregimiento del Silencio en donde se obtuvo la presencia de los grupos del Urabá y Córdoba.

⁶ Sexteto estrellas del silencio. (2015) – pegadita. Audio recuperado de fundación transfigurart en Youtube. https://youtu.be/C_KWqIDP7oY

10.1. Contexto

10.1.1. Municipio de Puerto Escondido



Imagen nº 10 . Ubicación de Puerto Escondido en Córdoba y Colombia. (Milenioscuro, 2011)

El corregimiento del Silencio se encuentra ubicado en el municipio de Puerto Escondido-Córdoba. El cual está poblado por inmigrantes procedentes de las Islas de Barú y Cartagena, e indígenas provenientes de San Andrés de Sotavento. éste se encuentra ubicado en la zona costanera del departamento. Este municipio centra su actividad económica en la ganadería y la agricultura tradicional. Siendo este sector la principal fuente de ingresos y trabajo, siguiendo en menor escala la agricultura tradicional, el comercio, la pesca y el turismo. Este municipio tiene una población aproximada de 24.410 habitantes, de los cuales el 15.98% habitan en la zona urbana (3.900) y el 84.02% en la zona rural (20.510). El municipio de Puerto Escondido, Córdoba está

dividido por la cabecera municipal con dieciséis barrios, trece corregimientos y ochenta y dos veredas. (Alcaldía de Puerto Escondido, 2020).

El municipio de Puerto Escondido es rico en cultura, se celebran anualmente fiestas tradicionales, como el festival del pastel en el corregimiento del Pantano Tierra Bonita, fandangos y carreras de caballos en la mayoría de las veredas y el Festival Nacional del Bullerengue, el cual resalta la idiosincrasia del pueblo conservando y preservando las costumbres de sus ancestros.

El festival y reinado nacional del bullerengue tienen como objetivo principal afianzar la identidad cultural afrocaribeña. Especialmente la de los habitantes de las costas de los golfos de Urabá y Morrosquillo. Es un espacio donde participan más de 25 delegaciones nacionales en especial de la Costa Caribe. (La Guía de Montería, 2020)

10.1.2 Corregimiento de El Silencio

Hacia fines del S. XIX, aproximadamente en el año 1898, por las costas de Puerto Escondido, se fueron estableciendo varias familias afrodescendientes provenientes de la isla de Barú, frente a Cartagena en el departamento de Bolívar. Tal parece que la zona en el interior del municipio se encontraba deshabitada.

A partir de este periodo de tiempo comenzaron las migraciones de más familias de la zona del bajo y medio Sinú hacia esta región. A la zona conocida actualmente como el silencio llegó a mediados de la primera década del S. XX. La familia Hernandez Durango llegó desde el corregimiento de Carrillo del municipio de San Pelayo, buscando terrenos baldíos en donde vivir y trabajar. Posteriormente, a principios de los años 20, llegaron los hermanos Bartolo y Blas Jimenez, acompañados de su madre Josefa, quienes compraron las tierras a la familia Hernández Durango y las dividieron en dos fincas que las llamaron El Silencio, perteneciente a Bartolo y el Darién, propiedad de Blas. (Carrillo, 2015).

En la década de los 30 aumentó el flujo de personas que arribaban a la región, ya fuera por la búsqueda de tierras para trabajar y vivir o huyéndole a la violencia en la que se había sumido el país;. Al Silencio llegaron las familias Correa Morelo en 1930 y los Torres Torres en 1936, padres de la primera generación de músicos de Sexteto en El Silencio, quienes llamaron a su finca Cantarán.

Con el paso del tiempo fueron arribando más familias procedentes del medio y bajo Sinú a colonizar tierras desde los límites con Lorica, Cereté y San Pelayo, hasta las zonas cercanas a los cerros que separan la zona costera del interior del municipio en donde, a finales del S. XIX se habían asentado las familias procedentes de la zona de Barú en Cartagena.

Los primeros arribos llegaron caminando o sobre el lomo de animales y en los años 70 y principio de los años 90, comenzaron a llegar en vehículos motorizados. Estos habitantes del Sinú trajeron consigo las historias de Tío conejo y Tía Zorra, juegos como la gallina ciega, la gallina Tapía, El tigre, entre otros; las fiestas tradicionales como el fandango y el porro, ritos y ceremonias ancestrales como los velorios bailables; las costumbres culinarias de las Semana Santa y el trabajo del campo con cinto y el machete en la cintura.

Los primeros visitantes que llegaron, usaron como tecnología de trabajo el hacha y el machete, actualmente siguen siendo herramientas de trabajo básicas para la población de características rurales. De esta forma tumbaron montañas para el cultivo y el pastoreo y se ubicaron en los diferentes terrenos conformando fincas, que más adelante se irían dividiendo en parcelas dando paso a la creación de pequeños asentamientos, en el año 1994 esta región fue elevada a la categoría de corregimiento del municipio de Puerto Escondido. (Carrillo y Morales, 2015)

A partir del año 2000 y 2001 se dan dos pasos importantes en el desarrollo de esta comunidad, con la llegada del servicio de energía eléctrica y la construcción de la carretera de balastro que une a la región con la cabecera municipal de Puerto Escondido ubicada a 11 km.

Desde la llegada de sus fundadores, no ha habido cambios significativos en sus costumbres, pese a los intercambios étnicos derivados de la cercana presencia afro y de las múltiples migraciones.

Culturalmente predominaron las manifestaciones traídas del Sinú como las fiestas con los tradicionales fandangos, carreras de caballo, riñas de gallo y la gastronomía tanto cotidiana como la de Semana Santa. Igualmente subsisten artesanos que fabrican para si mismos hamacas de nylon, de sepa de platano, mochilas y esterillas y diferentes objetos para la vida doméstica fabricados a partir de totumo y calabazos.

En 1952 nace el primer grupo musical del corregimiento quienes ejecutaban la música de Sexteto, un ritmo floreciente en las zonas rurales, nacido del proceso de

transculturación presentado entre labriegos cubanos y palenqueros en los cañaduzales del Caribe Colombiano.

Como eran campesinos, los primeros cultivos que trajeron consigo fue el maíz, la yuca y ñame, en ese entonces sembraba poco y en los pies de los troncos. Con el peso del tiempo el ñame comenzó a cultivarse en mayor cantidad y el cultivo de plátano se difundió rápidamente convirtiéndose en la actualidad en uno de los más representativos de la región, al igual que el ajonjolí y el frijol, sin reemplazar al maíz como el cultivo insignia de esta cultura.

10.2. La música de sexteto en El Silencio

10.2.1 Llegada y creación del sexteto en el corregimiento

El Silencio es una zona profundamente rural con casas diversas ocupadas por agricultores, un grupo conformado por: Carlos Torres, Eugenio Torres, Manuel Martínez, Pedro Martínez y Lácides Ávila, originarios de Palo de Agua corregimiento del municipio de Lórica llevaron a la región del Silencio, la música de sexteto en año 1949. Los hermanos Juan Francisco y Andrés Torres en conversación con Jhon Carrillo, trajeron de sus memorias anécdotas sobre el sexteto en el Silencio. Durante esta sección del trabajo se mencionará el fragmento de dicha conversación que nos relata la llegada de la música de sexteto al corregimiento: (Fundación Úvendedor 2015).

Juan Francisco Torres Torres, voz líder y marimbulero original del sexteto “Estrellas del Silencio”:

- “ Ellos nos contaban a nosotros que ellos habían comenzado el grupo allá en Palo de Agua, corregimiento de Lórica, pero entonces ellos como eran tan tomadores de trago, por que a ellos si les gustaba el trago, Y ahí vivía una familia Ballesta, eran allí donde ellos iban a visitar que se pegaban sus pisas de ñeque, Francisco Ballesta e Inocencio Ballesta ellos iban a tocar , pero la estaba en Palo de Agua. En Palo de Agua ellos tenían unos familiares que eran de apellido Hernández, ese Carlos Torres era apellido Hernández por parte de la mamá, y era familia con el suegro mío, con Isidro Hernández, de ahí entonces ellos como tenían acá otro familiar que era Fermín, hermano del Señor Isidro Hernández, Fermín Hernández hizo una fiesta, un velorio, pagó un velorio para la virgen del Carmen y ellos vinieron esa vez y se trajeron unos cantaros de ñeque, ahí quedaron, ahí entonces ahí fue cuando ellos dijeron, ombe´, nosotros tenemos un conjunto de sexteto, ellos vinieron fue a la fiesta, al velorio, dijeron,

nosotros tenemos un conjunto de sexteto, ombe´ tráiganselo, le dijimos nosotros pues, tráiganselo que nosotros los acompañamos, como uno ya estaba también tragado de ñeque , total que ellos fueron a Palo de Agua, y trajeron el conjunto y se quedaron allá donde el señor Fermín Hernández que a él en ese momento le decían era Fermín Cabadía, que ellos le daban el apellido era de la mamá, no del papá”

Los investigadores, se dirigieron a los corregimientos Palo de Agua y Nariño en el municipio de Lorica, donde se encontraron con los señores Lácides Martínez Hernández y Manuel Francisco Villegas Altamiranda quienes recordaron las fiestas de sexteto a orillas del Sinú durante los años 30 y 40 del S. XX. Lácides Martínez comenta:

- “El sexteto, música autóctona de nuestros pueblos, llegó a esta localidad llamada Gallinazo, hoy Nariño en el año 1927, el sexteto vino fue por allá del lado de Moñito, por allá apreciaron los sextetos aquí, y los buscaban inclusive para hacer fiestas, y allá en ese tiempo les decían cuando llevaban una sola noche de fiesta o dos noches, ya no le decían fiesta sino que le decían cucaña, que era incompleta, por que ellos decían que era completa cuando duraban tres noches”
- “esos conjuntos llegaban a contratados a Gallinazo cuando se realizaban las fiestas patronales del pueblo, de allí en adelante los propios gallinaceros armaron sus propios conjuntos de pito, tambor, maraca, marimba y violina”

Durante esta conversación Martínez y Villegas comentan que en las regiones rurales en esa época no había más música que la de sexteto, más adelante llegaron las vitrolas, las personas tenían que comprar 20 paquetes de agujas para que estas sirvieran durante toda la fiesta. Así mismo comentan como hacían sus marímbulas con los materiales que encontraban:

- “El me lleva casi como 30 años a mi arriba, ellos utilizaban un cajón que les ponían unos flejes de alambre le decían que marimba, cojian tipo blam blam blam y eso hacia bailar a la gente y había un vocalista yo me acuerdo que habían unas canciones que yo oía cantar, yo era muy niño comode unos 6 años que tocaban: “ maría de los reyes lloraba por que malanga murió, y todos en coro porque malanga murió”

En su conversación comentan que el conjunto de sexteto en ese entonces fue integrado por: Juan izquierdo Rojas, Justo rojas Martinez, Abel Rojas Altamiranda, Manuel García Vargas, Antonio Negrete Narváez, José Rojas Martínez, Feliz Dámaso Blanquiset, Justo

Rojas Martínez, Pedro Sánchez Santamiranda, Jose de los Reyes Hernández y José Torres Martínez, como vocalista en ese entonces tenían a Catalina Rojas y Fermina Díaz, “estas personas que integraban estos conjuntos, fueron migrando en el año 1947, comenzaron a emigrar de aquí, para unas partes lejos de aquí de Gallinazo” (Martínez y Villegas para Jhon Carrillo y Fundación Úvendedor, 2015).

De regreso a la conversación con los hermanos Torres en el corregimiento del Silencio comenta Juan Francisco Torres:

- “entonces ellos ahí, como trajeron su grupo, entraron a hacer fiestas por aquí, es decir principalmente en la casa de mi papa Pablo Torres”

Andres Torres maraquero original del sexteto Estrellas del Silencio menciona que ellos (quienes vinieron de Moñitos) se quedaron en la finca del señor Isidro Hernández y los hermanos Torres Torres vivían cerca de este lugar, ellos se acercaban a la finca a trabajar y allí se hicieron amigos quienes les enseñaron a “cantar sexteto”, como ellos lo mencionan.

- “cuando comenzaron a tocar, nosotros ya éramos amigos de ellos, nos acercamos ahí a beber ron a beber ñeque, aquí había un puerto de sacar ron eso de guarapo de caña, nos convidaron entonces con los chocoros esos a tocar y a bailar, nosotros con las hermanas, y eso pasaban las hermanas de nosotros, formaba uno sus fiestas de sexteto y ellas a bailar”

Francisco Torres comenta que cada fin de semana era la oportunidad para hacer fiesta con el sexteto, sin embargo dos años después de iniciar este proceso de intercambio los habitantes de la hacienda decidieron irse, sin embargo Lácides Ávila quién era el tamborero del grupo les dijo que les dejaban los instrumentos para que continuaran haciendo música.

- “nosotros tocábamos la marímbula, el tambor y la maracas la clave, todas llevan el mismo golpe, que todo caiga junto, pero si cae uno primero y luego cae el otro, ahí no hay compas me gustaron las maracas pero entonces los muchacho los que me enseñaron se ponían a hacerme perder cojían a formarme bulla, los ruidos y cojín ese bongo pruum, y lo que ellos iban haciendo yo lo iba haciendo yo en el golpe de las maracas y no me podían hacer perder, y así me hicieron aprender o medio aprender atocar” me enseñó Manuel martinez, era el maraquero y Carlos torres, Eugenio Torres, ellos todos eran maraqueros, yo no

sé, sería por inteligente o por que me gustaba le puse amor a la cosa y aprendí”
Esto comenta Andrés Torres.

También menciona Andrés Torres, que Pablo otro hermano de él, fue quien hizo el “tamborito”, uno más de sus hermanos, llamado Abel era quién tocaba el bongó y según el: “ese si tocaba bongó ese tocaba bongo le rodoaba el codo así por el cuero lo hacia maullar”. Al respecto Francisco Torres menciona:

- “un hermano de nosotros que si era tamborero de verdad verdad, ese se pone a tocar bongo y se ponía a rodar el codo y sonaba guuup, y el como era chusco, por que el pelo era mono, el decía, quieren mono, quieren mono cantar, y rodaba el codo y ruuup, el cuero de mono, el mono colorado”

Manuel Martínez fue quién le brindó a Francisco Torres, a quien llaman “Sico” en el corregimiento, la oportunidad de tocar la marímbula según él en el año 52, y fue quien le puso el nombre al sexteto: “Estrellas del Silencio”. Él cuenta que fue en una ocasión en San Antero, cuando les preguntaron por este asunto, y el respondió espontáneamente, “las Estrellas del Silencio”, según él porque no había más grupos de más clase, no habían ni pick up’s ni nada.

De esta manera nos cuenta una de las formas en las que el sexteto acompañaba la vida cotidiana de la comunidad:

- “Yo creo que la gente en ese entonces estaba como ansiosa, porque como la gente de pronto si oía música en otra spartes, y en esta montaña cuando iban a oír música, y oían era el sexteto y ellos se emocionaban con el sexteto, mire, nosotros por aquí hacíamos fiesta en todas las casa nuevas que hacían, cuando construian una casa nueva ahí había fiesta, porque la iban a bautizar, a cada orcon le ponían un padrino, y cada padrino ponía una botella de ñeque ahí en el orcon, entonces rezan, el cura venia y rezaba por que ese señor era lo mas ocurrente, eso tenia de todo, tenia cosas de lo que habla el cura pa rezar, y decía bueno este aquí ya esta listo, el cachetaba asu padrino y madrina, ya cuando terminaba de bautizar todos los orcones, ya ahora si, siga la música, y después en otra parte, por fuera, donde quiera que paraban una casa, om e, vamos a buscar el sexteto para bautizar la casa, aquí recorrimos un trayecto grande con el conjunto, es que no había más música sino esa”.
- “ Aquí recuerdo a Digna torres, difunta, que ya falleció, ella era hermana mia también, y estaba reyes martinez también muchahcas nuevecitas todavía,

dondequiera que iba el conjunto, invitaban de una vez bailadores de verdad verdad, este Enrique Carrascal una vez que estábamos tocando, donde el difunto Primitivo Jiménez, Bueno ahí estábamos tocando esa noche sexteto, y pasaba Enrique que venía de Puerto, estaba comprando unas medicinas por que estaba enfermo, y estábamos cantando ese disco de la vida, decía “gocen mujeres la vida, la vida es muy bonita, pero así siempre se acaba” y decía Enrique esa si es la que me gusta a mi, eso sí, mira primitivo, échale ron a la gente, pa fuera, échale ron si yo estaba era en busca de la vida, estaba era comprando unas medicinas por que estoy enfermo, pero me las tomaré”.

10.2.2. La música del sexteto en El Silencio.

El sexteto en el corregimiento del Silencio, como lo vimos anteriormente se originó debido a la tradición oral, y gracias a la investigación de la fundación Úvendedor se encontraron diferencias en este sexteto con la expresión de esta misma agrupación en otras ubicaciones geográficas, dentro de las que podemos nombrar por ejemplo que una de las cuestiones características del grupo es que en su instrumentación se encuentra la marímbula con 4 flejes, así como el uso de un solo bongó macho, así mismo el uso de la clave, es distintivo respecto a que no lleva el patrón rítmico del son como los demás sextetos, sino que marca la segunda negra de cada pulso en compás de dos medios, acercándose más al bullerengue.

“El sexteto del Silencio es una fusión de música afrocubana con música afrocolombiana. El ritmo y la melodía nos indican que no sólo tiene similitud con la música afrocubana, sino que su base rítmica es similar también al porro, la cumbia, el vallenato, al currulao y casi a todos los ritmos de nuestra costa norte y pacífica colombiana”

(Carrillo y Morales, 2015)

La música del sexteto del Silencio se encuentra en métrica de dos medios (2/2), como casi toda la música de nuestra costa, la clave marca la segunda negra de cada pulso, como lo mencioné anteriormente, este instrumento como la marímbula llegaron a Colombia desde Cuba; su sonido se produce al percutir uno sobre otro, el sexteto del Silencio usa adicionalmente el instrumento conocido como compases, las cuales son un par de tablirillas que cumplen la misma función que las claves, estas se ejecutan al unísono acompañando el golpe de la marímbula y el bongó.

En cuanto a la marímbula, este es el instrumento que marca el inicio de las canciones en este sexteto, y sobre el cual los demás instrumentos ejecutan el acompañamiento, los bongós son un instrumento membranófono conformado por un juego de dos cuerpos de madera (uno macho, más grande y uno hembra, más pequeño) unidos por un listón del mismo material, sus bocas superiores están cubiertas por cuero sin pelo que se tensa con un anillo de metal. en el caso del sexteto del Silencio solo se conserva el bongó macho, este acompaña durante el tema a la marímbula, en algunas secciones el coro y los pregones se detienen para escuchar los repiques del bongó.

Las maracas por su parte son un instrumento idiófono, compuesto por una parte esférica de totumo llena con pequeñas semillas de “cigüi” o “capacho”, las que producen sonido al golpearlas contra la pared interna del totumo, esta se sostiene por un mango que atraviesa o que está adherida a ella. En el sexteto del Silencio se utilizan dos pares de estas, uno ligeramente más pequeño que el otro.

En cuanto a las voces, podemos decir que a diferencia de otros sextetos el marimbulero puede o no ser la voz principal, a la cual, acompañan las voces de los demás instrumentistas y en algunos casos un coro adicional, los cuales hacen pregones en respuesta a la voz principal.

Las canciones que hacen parte del repertorio del sexteto “Estrellas del Silencio” son parte de la cultura popular y se han transmitido de generación a generación por tradición oral, lo que ha hecho que estas hayan variado en su interpretación. Un ejemplo de canción que demuestra la influencia cubana en esta expresión musical es “Malanga”, el cual es un tema dedicado a un bailarín de rumba cubana, aunque “Sico” Torres, el más antiguo del grupo no tenga referencia de él, solo conoce la canción por transmisión oral.

Otros temas como “tetero” y “el tigre en la montaña” son interpretados por los grupos de Gaita, además de otros temas que hacen mención del Sinú y las sabanas de Bolívar.

10.3 Análisis de “Tetero” del sexteto “Estrellas del Silencio”.

“sólo el análisis del lenguaje en sí, y la música puede proporcionarnos la clave de su interpretación. Solo el estudio de su obra en sí puede determinar su carácter” (Ibarra: 1997, p. 18)

De forma general, podemos empezar diciendo que este tema representativo del sexteto “Estrellas del Silencio”, representa los motivos rítmicos básicos y característicos de su música.

Así mismo podemos hablar de la cualidad acústica de su sonido, la cual viene a ser rústica debido al carácter artesanal de sus instrumentos, los cuales son hechos por los mismos instrumentistas. Durante el desarrollo del tema se presentan las características idiomáticas propias de cada uno de los instrumentos, además se mantiene una dinámica constante durante el tema, sin contraste de intensidad entre cada una de sus secciones; otra de las características que en este caso sí se presenta como diferenciadora entre las interpretaciones de sextetos es que su velocidad es constante, los otros grupos para entrar al estribillo se duplica la velocidad en su interpretación, sin embargo en este caso no es así.

10.3.1 Texto de la obra

Mamita dame la teta

Para yo poder mamar (x2)

Un chupito que me des

No te van a regañar (x2)

Tetero, Tetero

Tetero mamador (x7)

Morena dame un abrazo

Para yo poder cantar (x2)

Me gusta la miel por dulce

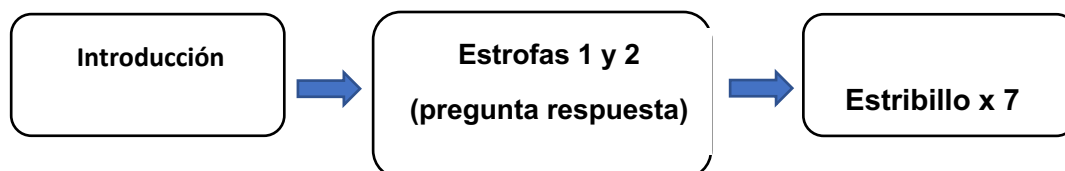
La azucar porque no amarga (x2)

Tetero, tetero

Tetero mamador (x7)

10.3.2. Estructura

El tema “tetero” a partir del audio recuperado (Sexteto Estrellas del Silencio, 2017), inicia con una sección instrumental de 10 compases, es necesario aclarar que no se consideraría como una introducción popular, ya que el inicio de la música surge de forma espontánea, de acuerdo con su tradición, ésta sección es plenamente rítmica, luego de esto, se continúa con una serie de dos estrofas, que a su vez tienen dos partes: la pregunta de la voz principal y la respuesta del resto de las voces, cada una de estas se repite 2 veces. Luego de esto se presenta el estribillo que sigue la misma lógica de pregunta y respuesta con 7 repeticiones, después se vuelve a la sección instrumental de 10 compases con variaciones en la interpretación del bongó haciendo repiques y se retoman nuevamente dos estrofas, con diferente texto y misma dinámica. Para finalizar se canta el estribillo siete veces, donde el último en su última frase hace un retardando y al terminar las voces, los instrumentos hacen repiques para concluir la canción. cabe resaltar que cada versión es diferente, aunque lo interprete el mismo sexteto, esto sucede en todas las agrupaciones, y pueden existir variaciones en la letra o en la estructura de la obra.



10.3.3 Ritmo

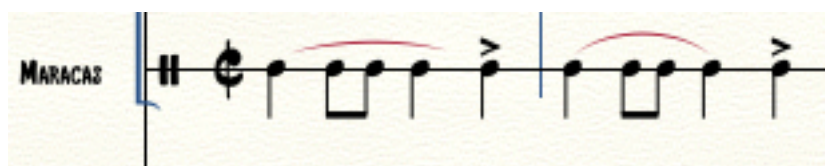
El ritmo es la sucesión de sonidos a través del constante del tiempo. Esta obra se encuentra en métrica de 2/2.

“La métrica es el patrón de pulsos regulares sobre el cual se organiza una pieza musical, así como el ordenamiento de sus partes constitutivas. Un patrón métrico completo se denomina compás. El metro principal se establece al comienzo de la pieza, y siempre que éste cambie, mediante el indicador de compás que generalmente se escribe con una fracción numérica en la que el denominador indica el valor de la nota de cada pulso y el numerador indica el número de pulsos en cada compás”.

(Diccionario enciclopédico de la música, 2008:947).

A continuación se presentan los motivos rítmicos presentes en cada instrumento, que en este caso se mantienen invariables durante el desarrollo del tema:

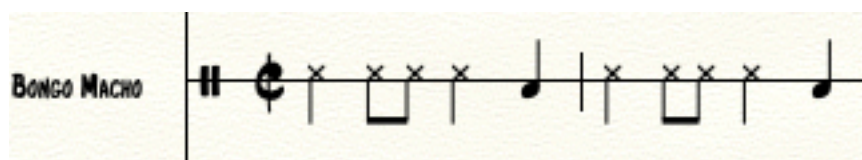
Maracas: Como anteriormente se dijo, en el grupo del sexteto del Silencio se encuentran dos pares de maracas unas más pequeñas que las otras, sin embargo mantienen el mismo patrón rítmico en unísono.



Claves: Mantienen el patrón característico del sexteto del Silencio.

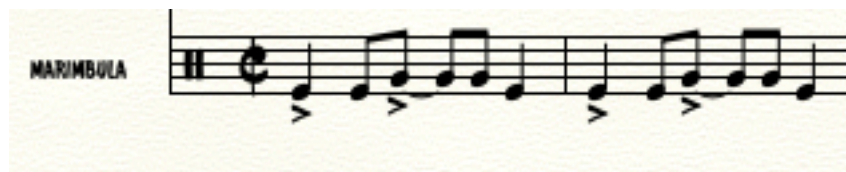


Bongo macho: En el sexteto “Estrellas del Silencio”, no se encuentran los bongós tradicionales, con dos tambores, uno hembra y uno macho, sino que solo se mantiene el bongo macho, este mantiene el siguiente patrón.



Marímbula: Como se mencionó anteriormente, la marímbula del sexteto del Silencio es una marímbula no temperada, por lo que las notas a continuación graficadas, son

aproximadas, sin embargo es importante aclarar que la función rítmica de este instrumento es fundamental para el ensamble del grupo.



En este tema encontramos el constante diálogo rítmico dando paso a lo que llamamos polirritmia, que es el contrapunto rítmico existente entre el ritmo de la palabra y los instrumentos percutidos:

Musical notation for four instruments in common time (C).
- **CLAVES**: A sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. There are accents (>) under the first, third, fifth, and seventh notes.
- **MARACAS**: A sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. There are accents (>) under the first, third, fifth, and seventh notes. Red arcs connect the first two and last two notes of each measure.
- **BONGO MACHO**: A sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. There are accents (>) under the first, third, fifth, and seventh notes.
- **MARIMBA**: A sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. There are accents (>) under the first, third, fifth, and seventh notes.

10.3.4. Melodía

“Del griego melos y ode: por esto, el verdadero significado de la palabra sería “poesía musical” o musicalmente expresada”, Resultado de la interacción entre la altura de los sonidos y el ritmo” (Latham, 2008:934). Comunmente nombramos a la melodía como la sucesión de sonidos con una altura determinada a través del tiempo, que juntos comprenden secciones pequeñas denominados distribuidos métricamente en frases o periodos.

La melodía de este tema, está conformada básicamente por ostinatos rítmicos, los cuales son una frase o patrón rítmico repetitivo acompañado por notas que pueden tener variación o no, en este caso el motivo rítmico es estable y característico tanto para la sección de voz principal, como para la respuesta de las demás voces, lo que la convierte en una canción de canto responsorial, donde la voz principal hace una primer melodía en forma de pregunta, y el coro responde con otra en forma de respuesta.



En la frase de pregunta resaltada en color rojo de la primer estrofa encontramos el siguiente movimiento melódico: segunda mayor, tercera menor, luego encontramos la repetición de la nota do y por último el arpeggio descendente del acorde de Sol mayor.

En la frase de respuesta que ejecuta el coro y resaltada en color azul encontramos un intervalo de cuarta justa, la repetición de la nota do, que nos indica una presencia de subdominante y por último un intervalo de tercera mayor.

Ahora, en la segunda estrofa encontramos la misma característica de pregunta y respuesta, con variaciones en las notas de la frase de pregunta, pero manteniendo los motivos rítmicos de la primera estrofa, a este fenómeno lo conocemos como ostinato melódico.



Estas mismas frases de la estrofa 1 y 2 se repiten de forma idéntica en las estrofas 3 y 4, cada una por dos veces.

En el estribillo encontramos las mismas notas que en las estrofas, haciendo énfasis en el arpeggio de Sol mayor, y con una pequeña variación rítmica, cambiando las corcheas del inicio por una negra; este se repite 7 veces.



En el caso de esta obra se encuentra un contrapunto marcado entre la voz y los instrumentos.

10.3.5. Armonía

El estudio de la armonía implica hablar de los acordes presente y su relación entre sí, en este caso encontramos que este tema está en el contexto armónico de Sol mayor, y una progresión armónica de I y IV, que aunque no es explícito, debido a que no hay un instrumento armónico presente en la instrumentación del grupo, si se encuentran de manera implícita y se pueden deducir gracias al movimiento melódico.

Como hemos podido ver, en el análisis encontramos algunos de los elementos musicales propios culturales de la región, como lo son las letras que tratan acerca de la cotidianidad, en este caso al acto común de amamantar, así como la estructura de canto responsorial, que encontramos en el bullerenge, siendo esta la expresión “madre” de estos sonos, de la misma forma encontramos a la marímbula de 4 flejes como evidencia del apropiamiento de un instrumento que llegó al país en el proceso descrito anteriormente, como herencia del changüí cubano y como testimonio de los procesos de transculturación dados en el territorio, así como las maracas que son parte fundamental de la agrupación.

11. CONCLUSIONES.

Desde lo musical:

- Alrededor del aprendizaje musical, existen múltiples métodos que no solo pueden contribuir a la construcción de pensamiento crítico- reflexivo, lógico e interpretativo, es importante considerar dentro de estos los que involucren el estudio de las expresiones tradicionales de nuestras regiones y que incluyan el

análisis del entorno, que favorece la expansión del pensamiento reflexivo, y una comprensión del mundo en forma holística. En este sentido, la comprensión del contexto que es afectado por diferentes actores, requiere de diferentes herramientas de reconocimiento y apropiación que nos permitan entonces una visión integral no solo desde la individualidad, sino desde lo colectivo, a partir de una perspectiva situada.

- Realizar estudios acerca de nuestras tradiciones populares es entender la esencia de nuestros pueblos en este sentido la marímbula y la expresión musical constituida alrededor de ella representa lo más profundo de las comunidades del caribe colombiano que enriquece el mapa sonoro y cultural de nuestro país.
- Existen diferentes instrumentos como la marímbula que hacen parte de nuestras tradiciones musicales como país, sin embargo han estado invisibilizados en los estudios musicales. El estudio de la marímbula y los instrumentos tradicionales nos brindan otra perspectiva de la música, haciéndonos volver a lo básico de la práctica musical, resignificando nuestra identidad y acercándonos a lo profundo de nuestras raíces, enriqueciendo no solo el pensamiento académico acerca de la música tradicional, como lo son los sonos de marímbula, sino también una reflexión acerca de la identidad musical.

Desde lo transcultural

- Las tradiciones musicales adquiridas a través de la tradición oral son parte fundamental de la construcción de nuestras sociedades y constitutivas de nuestra identidad social e incluso personal, y demuestra la herencia generacional recibida de nuestros antepasados.
- El estudio de esta expresión musical demuestra la presencia de los diversos factores que han interactuado en el intenso proceso de transculturación experimentado en nuestro país, en este caso, la interrelación entre la cultura cubana traída a nuestro país y las tradiciones de la costa caribe colombiana, generando la unión entre dos expresiones musicales diferentes y lejanas (al menos en un sentido geográfico), como lo son el changüí y el bullerengue, dando

como resultado los sones de marímbula esta región, y que se manifiesta en los diversos ámbitos de la vida y la sociedad .

- El concepto de transculturación tiene validez en la comprensión del mundo actual, en el que se requiere la afirmación de la importancia de la diversidad cultural con una perspectiva más allá de la hegemónica y eurocentrista, en este sentido la transculturación puede contribuir a la interpretación propia de nuestros entornos en cuanto a que esta se trata de un proceso de resignificación continua, como lo vemos ejemplificado en los repertorios de los sextetos afrocolombianos.
- El concepto de transculturación se puede aplicar en el análisis de las expresiones musicales de nuestra cultura, entendiéndose a la expresión artística como la interpenetración de culturas en un diálogo constante.
- Teniendo presente el proceso de transculturación podemos afirmar que aceptar las ideas propias y las particulares, es parte vital de este importante proceso, reconociendo el valor que existe en cada persona, viéndolo como un tipo de arte.
- Este trabajo viene a ser útil para descubrir las diferentes formas en que operamos en nuestro contexto como aporte al reconocimiento de nuestras músicas folclóricas

En términos generales

- El estudio de la música folclórica y popular en este caso el sexteto de marímbula sirve como medio investigativo etnomusicológico, demográficos e históricos para identificar nuestras propias culturas y aprender de ellas.
- El estudio presentado en este trabajo puede contribuir a la visibilización y revalorización de las fuentes culturales que están detrás de los repertorios del caribe, de sus raíces, tradiciones, mitos y continuas reconfiguraciones.
- Los sextetos afrocolombianos, así como los demás ritmos pertenecientes a nuestra cultura, como el bullerengue, el porro, la cumbia, llevan un lento proceso de declaración como patrimonio, en ello trabajan los gestores culturales por

iniciativa propia, en busca de los procesos investigativos que visibilicen las expresiones de bailes cantados colombianos que lleven a un proceso de declaración de patrimonio; es necesaria la evidencia de los sextetos de marímbula en el mapa sonoro de nuestro país, ya que actualmente solo existen 10 en vigencia y que amenazan con desaparecer, ya que sus integrantes son ancianos, y no existen procesos actuales de formación y este instrumento se encuentra en ostracismo. Este trabajo se presenta como un pequeño aporte dentro de esta problemática.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbagnano, Nicola (1972). Diccionario de Filosofía. La Habana: Instituto cubano del libro.
- Alcaldía de Puerto Escondido. Sitio web: <http://www.puertoescondido-cordoba.gov.co>
- Alviar Cerón, María José. (2020). Conversaciones sobre los sonidos de Córdoba. Banrepcultural, Montería. Recuperado en agosto de 2020 de: <https://www.facebook.com/116120815737684/videos/330369391678325>
- Assman, Jan (1996). "Traslating Gods: Religion as a factor of cultural translatability" en *The translatability of cultures. Figurations of the space Between*, California: Stanford university Press.
- Barcia Mendo, Enrique. (2004) "la tradición oral en Extremadura. Utilización didáctica de los materiales." en Revista Electrónica Teoría de la Educación. Educación y Cultura en la sociedad de la información. Vol 9 (#3).
- Bajtín, M.M (1999). Estética de la creación verbal. México D.F: Siglo XXI editores.
- Bhabha, Homi. K. (1994) The location of culture. Macat International. Ltd.
- Bartok, Bela (1979). Escritos sobre música popular. Juárez: siglo XXI editores s.a.
- Bolívar Aróstegui, Natalia. (1990). Los orishas en Cuba. Ediciones Unión.
- Carpentier, Alejo. (1980). Ese músico que llevo dentro. Alianza editorial.
- Carpentier, Alejo. (1949). El Reino de este mundo. Alianza editorial.
- Carrillo, Jhon. 2020. Sones de Marímbula, patrimonio musical vivo de Córdoba y el Caribe colombiano. (comunicación personal)
- Carrillo, Jhon. Úvendedor. (2015 noviembre 19) Por la ruta del sexteto – El sexteto del Silencio, un sexteto del Sinú. Recuperado de: <https://youtu.be/zT3PZ8UHzv0>

- Carrillo, Jhon. (2020) Entrevistas realizadas el : 9 de septiembre (anexo 1), 17 de septiembre(anexo 2) y el 15 de octubre.
- De Laurentis, Antonella (2015). "Ethnic minorities and language policies: a look at the Venezuela" en Universidad Católica de Colombia. *Cultura Latinoamericana Revista de estudios interculturales*. Volumen21, número 1, enero- junio. Bogotá: Planeta.
- Fundación Bat (2012). Recuperado en octubre de 2020 de: <https://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?ids=111&id=601>
- Fundación Úvendorf (2014). Sexteto Estrellas del Silencio. Recuperado en octubre de 2020 de: <https://www.facebook.com/SextetoEstrellasDelSilencio/photos/909473629101302>
- Garcia Canclini, Néstor (2003) " Culturas híbridas y estrategias comunicacionales". *En estudios sobre las culturas contemporáneas*. Vol. III, (num 5), Colima, México, p. 109-128.
- García Orozco, Manuel. (2016). Petrona Martínez, La Cantadora que alegra las penas. Bogotá: Min. Cultura, Programa Nacional de Estímulos, Premio Nacional de Vida y Obra.
- Geertz, Clifford (1973). La interpretación de las culturas. Nueva York: Editorial Gedisa S.A. traducción: Alberto L. Bixio.
- Giménez, Gilberto. (2009). Cultura, identidad y memoria: Materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas. *Frontera norte*, 21(41), 7-32. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/scielo>.
- González Muñoz, Jenny (2020). "La oralidad: tradición ancestral para preservación de la memoria colectiva" en *Arshistórica*. Vol.2 (#19). Lupa editorial. P97.(ene- jun).
- Instituto cubano de radio y televisión, Teleturquino. SF. Orígenes del son cubano, Publicado en 2012. Recuperado en octubre de 2020. <https://youtu.be/6ETJwBB1Cgg>

- Kottal, Conrad Phillip. (1999). Antropología Cultural. New York: McGraw Hill.
- La Guía de Montería. 2020. Recuperado en octubre de 2020 de: <https://www.laguiademonteria.co/festival-nacional-del-bullerengue-del-21-al-24-de-junio/>
- Lemoine, Lizette, Lloro Yo, Lamento del Bullerengue. (motion picture) (1997).
- Lipovetsky, Gilles - Seroy, Jean (2010). La cultura- mundo respuesta a una sociedad desorientada. Barcelona: Anagrama.
- Llerena, Eduardo. (1995). Ahora sí llegó el changüí. México: Texto de cd. Corazón.
- Martí, José (1975). Obras Completas, Tomo XIX. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Martin23230, 2009. Orthographic map of Africa with colonial borders, except Somalia. Descrgado en noviembre de 2020 de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Africa_\(orthographic_projection\).svg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Africa_(orthographic_projection).svg)
- Merriam, Alan (2001). "usos y funciones". En: Cruces, Francisco y otros. *Las culturas musicales. Lecturas de estnomusicología*. Madrid: Trotta.
- Milenioscuro, 2011. Mapa del municipio de Puerto Escondido, Córdoba, Colombia. Disponible en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Colombia_-_Córdoba_-_Puerto_Escondido.svg
- Ministerio de cultura (2011) Patrimonio cultural inmaterial en Colombia. Bogotá, Colombia; Editorial Nomos.
- Miñana Blasco, Carlos (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudio sobre la música popular tradicional en Colombia. En: a contratiempo N° 11 (pp 36-49) Revista de musica en la cultura. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Muñoz Vélez (2016). Sextetos de marímbula en el caribe colombiano. En *Artesanías de américa*, N° 61.
- Núñez Villea, Diomedes. (1950)- Pegadita a los hombres. La Habana, Cuba: Cuban plastics & records, inc. Recuperado de Youtube. <https://youtu.be/NWTHBFmqPxA>

- Ortiz, Fernando. 1950. La africanía en la música de Cuba. La Habana.
- Ortiz, Fernando (1995) Los instrumentos de la música afrocubana, La marímbula. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Ortiz, Fernando (2002). Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar, Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.).
- Ortiz, Fernando (1997). El pueblo cubano. La habana: Editorial de ciencias sociales (Edición póstuma).
- Ortiz, Fernando. (2002). “Ni racismos ni xenofobias”. En *Las vanguardias latinoamericanas*. México:Fondo de cultura Económica.
- Ortiz, Fernando. (1975). “El engaño de las razas”. La habana: Editorial de ciencias sociales.
- Paz Rentería, Jafeth (2014). Los afrocolombianos y el territorio. Análisis desde la teoría de la captura del estado. Colección diversidad étnica y cultural2. Bogota: Ibañez.
- Pieterse, Nederveen (2001). “Hybridity, So What? The anti-hybridity backlash and the riddles of recognition” en *Theory, culture y society*. Vol 18 (num. 2-3), p. 219-245.
- Rojas, Juan Sebastián. (2009). “El bullerengue grande de Urabá”. En *Tradición bullerenguera de San Juan de urabá*. Coombia: Reef Records.
- Rios, Claudia y Adlai Stevenson. (2006). *Sextetos Afrocolombianos*. Fundación nueva música, Barranquilla: La iguana ciega.
- Sabino, Carlos. (1992). El proceso de investigación. Caracas: Editorial Panapo.
- Sexteto Tabalá, 2017. Esta tierra no es mía. Recuperada en octubre de 2020 de: <https://youtu.be/g6EjjeB71mU>
- Sexteto tabalá- Rafael Cassiani (2010)- Pegadita de los hombres. Palenque: Palenque records- OM producciones.Recuperado de youtube <https://youtu.be/uOVGZSvGnxY>

- Sexteto Estrellas del Silencio, 2017. Recuperado en octubre de 2020 de: <https://youtu.be/sPi6I-SHY0>
- Sexteto estrellas del silencio. (2015) – pegadita. Audio recuperado de fundación transfigurart en Youtube. https://youtu.be/C_KWqIDP7oY
- Triana, Gloria. Telecaribe, Fundación Cultural Nueva Música. 2018. Las Estrellas del Silencio, documental. Recuperado en octubre de 2020 de : <https://youtu.be/i8LJYgblcvY>
- Valencia, Guillermo.(1995). “Apuntes sobre el bullerengue en la región del Dique, Colombia”. En *América Negra*. N° 9, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Welsh, Wolfgang. (1999). Transculturality- The puzzling form of cultures today. En *spaces of culture: City, Nation, World. Londres*. Editorial By Mike Featherstone and Scott Lash.
- Zapata Olivella, Manuel (1974). El hombre Colombiano. Bogotá: Antares.
- Zapata Ruiz, Teresa, “La importancia de la literatura de tradición oral. Entrevista a Pascuala Morote Magán”, en *Revista Educación y Pedagogía*, Medellín, Universidad de Antioquia, Facultad de Educación, vol. XX, núm. 50, (enero-abril), 2008, pp. 177-190.

LISTA DE ANEXOS:

- Anexo nº 1: Audio en mp3, Entrevista #1 con Jhon Carrillo .
- Anexo nº 2 : Audio en mp3, entrevista #2 con Jhon Carrillo.