

**MARIMBEAT: Currulao y disco house, hibridación musical y exploración socio cultural para la difusión de la música tradicional del Pacífico sur en espacios culturales de la ciudad de Bogotá**

Trabajo de grado para optar al título de Licenciada en Música

María Alejandra Bayona Aguilar

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de bellas artes

Licenciatura en Música

2023

**MARIMBEAT: Currulao y disco house, hibridación musical y exploración socio cultural para la difusión de la música tradicional del Pacífico sur en espacios culturales de la ciudad de Bogotá**

María Alejandra Bayona Aguilar

Código: 2018175008

Asesor Específico:

Andrés Eduardo Flórez Escobar

Asesor metodológico:

Manuel Antonio Hernández Martínez

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de bellas artes

Licenciatura en Música

2023

## **Tabla de contenido**

Índice de imágenes.....	6
Índice de tablas .....	7
<b>Capítulo 1: Planteamiento del problema .....</b>	<b>10</b>
1.1 Objetivo general.....	15
1.2 Objetivos específicos .....	15
1.3 Pregunta de investigación .....	16
1.4 Preguntas orientadoras .....	16
1.5 Justificación .....	16
1.6 Antecedentes.....	20
<b>Capítulo 2: Marco referencial .....</b>	<b>24</b>
2.1 Región Pacífica.....	24
2.1 Instrumentos.....	37
2.1.1 Marimba de Chonta.....	37
2.1.2 Afinación .....	39
2.1.3 Interpretación en el currulao .....	41
2.1.4 Cununos .....	44
2.1.5 Bombo.....	45
2.1.5 Guasá .....	48
2.1.6 Cantadoras del Pacífico.....	49
2.2.1 Música electrónica .....	51
2.2.2 Música disco .....	55
2.2.3 Interpretación disco y no disco .....	56

2.2.4 Nueva Música Colombiana.....	58
<b>Capítulo 3: Metodología.....</b>	<b>61</b>
3.1 Herramientas de recolección.....	63
3.2 Ruta metodológica .....	66
3.3 Fase de contextualización .....	66
3.4 Fase de análisis .....	67
3.5 Fase de creación y grabación.....	67
3.6 Fase de socialización .....	67
<b>Capítulo 4: Análisis.....</b>	<b>68</b>
4.1 Análisis musical.....	68
4.2 Currulao .....	69
4.3 Patrones rítmicos.....	69
4.4 Ciclos formales .....	72
4.5 Cantadoras del pacífico.....	73
4.6 Disco House.....	77
4.7 Armonía modal .....	80
<b>Capítulo 5: Resultados.....</b>	<b>82</b>
5.1 Etnografía y narrativa .....	82
5.2 Proceso creativo.....	84
5.3 Forma musical.....	84
5.4 Elementos armónicos .....	85
5.5 Elementos rítmicos y melódicos .....	89
5.6 Flauta .....	89
5.7 Bajo eléctrico .....	89

5.8 Percusión.....	90
<b>Capítulo 6:Conclusiones.....</b>	<b>91</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>94</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>101</b>
• Anexo 1: Entrevista Elena Hinestroza.....	101
Elena Hinestroza .....	101
• Anexo 2: Entrevista Francy Riascos.....	101
Francy Riascos .....	101
• Anexo 3: Entrevista Soranyi Hinestroza .....	101
Soranyi Hinestroza.....	101
• Anexo 4: Score composición Marimbeat .....	101
Marimbeat.....	101
• Anexo 5: Video composición .....	101
Video.....	101

## Índice de imágenes

<b>Imagen 1</b> Mapa del Pacífico Colombiano .....	26
<b>Imagen 2</b> Conjunto de Chirimía .....	30
<b>Imagen 3</b> Marimbula .....	31
<b>Imagen 4</b> Estructura musical del currulao .....	36
<b>Imagen 5</b> Marimba de Chonta, ASAB.....	37
<b>Imagen 6</b> Tacos marimba.....	38
<b>Imagen 7</b> Bordón marimba .....	42
<b>Imagen 8</b> Transcripción bordón .....	42
<b>Imagen 9</b> Bordón .....	42
<b>Imagen 10</b> Variación bordón .....	42
<b>Imagen 11</b> Ondeada .....	43
<b>Imagen 12</b> Variación ondeada .....	43
<b>Imagen 13</b> Ondeada .....	44
<b>Imagen 14</b> Cununo.....	44
<b>Imagen 15</b> Transcripción cununo apagador.....	45
<b>Imagen 16</b> Transcripción cununo repicador .....	45
<b>Imagen 17</b> Bombo .....	46
<b>Imagen 18</b> Base bombo arrullador.....	47
<b>Imagen 19</b> Base bombo golpeador .....	47
<b>Imagen 20</b> Transcripción bombo golpeador .....	48
<b>Imagen 21</b> Guasá .....	48
<b>Imagen 22</b> Ritmos guasá.....	49
<b>Imagen 23</b> Base rítmica guasá.....	49
<b>Imagen 24</b> Variación ritmo guasá.....	49
<b>Imagen 25</b> Elena Hínestroza, la cantadora de la paz .....	50
<b>Imagen 26</b> Transcripción bajo .....	56

<b>Imagen 27</b> Transcripción bombo y hi hat disco .....	57
<b>Imagen 28</b> Transcripción "El currulao me llama" .....	71
<b>Imagen 29</b> Transcripción de la canción "Volando" .....	72
<b>Imagen 30</b> Transcripción voces cantadoras .....	76
<b>Imagen 31:</b> patrón rítmico disco .....	79
<b>Imagen 32</b> Patrón rítmico batería canción "Gimme, gimme" .....	79
<b>Imagen 33</b> Transcripción bajo eléctrico canción "Gimme, gimme" .....	79
<b>Imagen 34</b> Transcripción bajo eléctrico, canción "Free Yourself" .....	80
<b>Imagen 35</b> Escalas modales .....	81
<b>Imagen 36</b> Escalas modales .....	81
<b>Imagen 37</b> Fragmento composición musical .....	86

### **Índice de tablas**

<b>Tabla 1</b> Categorías de análisis .....	63
<b>Tabla 2</b> Formato recolección datos entrevista .....	64
<b>Tabla 3</b> Formato recolección datos entrevista .....	64
<b>Tabla 4</b> Formato recolección de datos diario de campo .....	65
<b>Tabla 5</b> Formato recolección de datos diario de campo .....	65
<b>Tabla 6</b> Formato recolección de datos memoria personal .....	66
<b>Tabla 7:</b> Análisis forma musical y formato canción "YMCA" .....	77
<b>Tabla 8:</b> Análisis forma musical y formato canción "Gimme, gimme" .....	77
<b>Tabla 9:</b> Análisis forma musical y formato canción "Free Yourself" .....	78
<b>Tabla 10</b> Forma musical y formato instrumental.....	84
<b>Tabla 11</b> Armonía por secciones .....	85
<b>Tabla 12</b> Armonía glosa 1 .....	87
<b>Tabla 13</b> Armonía glosa 2 .....	88
<b>Tabla 14</b> Armonía glosa 3 .....	88
<b>Tabla 15</b> Armonía puente .....	89

## **Introducción**

Este trabajo nace a partir de la falta de conocimiento y reconocimiento de las músicas tradicionales de Colombia en las principales ciudades, teniendo en cuenta que en el país hay gran diversidad cultural que se expresa en una gran pluralidad de identidades y de expresiones culturales de los pueblos y que se manifiesta a través de las diferentes propuestas musicales locales.

En ese sentido, se escogió la música tradicional de la Región del Pacífico sur, específicamente el currulao por la riqueza musical, la carga histórica, reflexiva y de tradición que poseen estas músicas con el fin de realizar una hibridación cultural y musical junto con el género disco house teniendo como referencia los resultados sonoros de los movimientos de Nueva Música Colombiana y el World Music, con el fin de identificar espacios culturales en la ciudad de Bogotá que permitan realizar una socialización del resultado sonoro.

Además, se tomaron los resultados de la investigación a partir de la exploración del contexto y las vivencias sociales de los habitantes del departamento del Cauca, específicamente de los municipios de López de Micay, Timbiquí y Santa Rosa con el fin de reflejarlos en el resultado compositivo de este trabajo. Esta composición estuvo ubicada dentro de un diseño narrativo (aborda las historias sobre procesos, hechos, eventos, experiencias, siguiendo una línea de tiempo, ensambladas en una narrativa general, Sampieri, 2014, pg.17) . Cabe destacar que se empleará la flauta travesera para representar las voces de las cantadoras del Pacífico.

Este es un trabajo de investigación creación, está enmarcado en un enfoque de investigación cualitativo, que se ocupa de indagar a fondo las motivaciones, ilusiones y significados de las acciones de actores individuales, situando como prioridad el sentido que poseen las experiencias humanas. (López Canon y San Cristóbal, 2014, pg.108). Los diseños que se emplearán serán el etnográfico y el narrativo.

Las fases que se llevaron a cabo para cumplir el objetivo de este trabajo fueron cuatro, la primera fue la fase de contextualización, en esta fase se hizo la respectiva



contextualización de los escenarios sociales, geográficos, usando como herramienta la información documental, los recursos audiovisuales y libros.

La segunda fase fue la de análisis, en esta fase se realizaron los análisis musicales de los géneros seleccionados y a partir de los resultados se escogió el formato que se empleó en la composición musical, teniendo en cuenta el balance de los instrumentos. La tercera fase es la de creación y grabación y por último, se encuentra la fase de identificación, en esta fase se determinaron los espacios pertinentes para la respectiva socialización. El espacio dentro de la universidad fue la radio de la Universidad Pedagógica Nacional y los espacios en la ciudad fueron: Casa Kilele, La redada miscelánea cultural, La perra casa cultural y Espacio Kb Matik Matik, El Anónimo, Casa quiebra canto y Palenque de Delia Zapata, cada uno de ellos comparte como objetivo fomentar la creación de espacios culturales en donde se expongan proyectos artísticos, pedagógicos y políticos realizados por artistas de todo el país.

## **Capítulo 1: Planteamiento del problema**

En Colombia la música es parte importante de la sociedad pues es uno de los modos de construcción individual y colectiva más queridos y con mayor potencial (Min. Cultura, 2010, pg, 55). Gracias a la creación de la gran diversidad de músicas de amplia autenticidad proporcionado en su gran mayoría por los elementos de la naturaleza y las tradiciones que toman las comunidades y agrupaciones, se representa y se evidencia la riqueza presente en la música del país.

La musicalidad de los colombianos ha sabido recrear hasta el día de hoy sus antiguas festividades, sus rituales ancestrales. Del encuentro familiar en torno a la música y al palo de mango o de maguey, pasando por las ionas y los bailes de las poblaciones indígenas, hasta los conciertos sinfónicos, las nuevas fusiones de las músicas juveniles y la industria mundial de la música, la musicalidad de los colombianos se hace sentir. La música es un referente del ser colombiano. (Min cultura, 2010).

Por otro lado, la diversidad cultural para la Unesco es la multiplicidad de formas en que se manifiestan las culturas de los grupos y sociedad y esta se manifiesta a través de los distintos modos de creación artística, producción, difusión y disfrute mediado por la tecnología y otras herramientas (Unesco, 2005, pg, 15). Además, afirma que es una característica esencial de la humanidad, patrimonio que debe preservarse en pro de todos y es indispensable en el marco de la democracia la justicia social y la paz.

En Colombia es amplia pues “se expresa en una gran pluralidad de identidades y de expresiones culturales de los pueblos y comunidades que forman nación (Min. Cultura, 2010, pg, 01). Las comunidades afrocolombianas, raizales, palanqueras, pueblos indígenas, comunidades campesinas, mestizos, entre otras, nutren la amplia variedad de cultura del país.

Partiendo de lo mencionado anteriormente, cada comunidad tiene diferentes expresiones y géneros musicales que reflejan la cultura y el contexto en el que se desarrollan. En este trabajo se abordará específicamente la Región del Pacífico colombiano y la riqueza cultural que esta posee proveniente mayormente de las raíces africanas. Es reconocida por su amplia diversidad en cuanto a sus recursos naturales, la danza, la música y la gastronomía. Su riqueza musical se caracteriza por su multiplicidad cultural, las manifestaciones musicales están presentes en la cotidianidad: se canta al festejar, en los velorios, en el trabajo, en los matrimonios, en la iglesia, etc. (Duque, Sánchez y Tascos, 2009, pg,07).

Gracias a la diversidad presente en esta región y con el fin de reconocer la legitimidad cultural de las expresiones afrocolombianas, en 1991 con la nueva constitución política, se impulsa una ley<sup>1</sup> que busca a través del reconocimiento de las músicas tradicionales generar un mecanismo para afrontar la violencia que azota a esta región. A pesar de ser una región rica culturalmente, la situación de violencia, guerra, pobreza y desplazamiento se intensifica después de la promulgación de esta, sin embargo, el interculturalismo<sup>2</sup> emerge y mediante la difusión de la música local y las experiencias de cada individuo dentro de su cultura, se empieza a dar visibilidad a la música y las vivencias para confrontar los actos de violencia de la época.

Entre los años 60 y 70 nació una nueva tendencia que tuvo como principal objetivo recuperar y reinterpretar las músicas locales gracias a la presencia de estas en las ciudades del país, principalmente en Bogotá. Diversas agrupaciones, cantantes y cantadoras desde Peregoyo, Petronio Álvarez (música tradicional del pacífico) hasta cantadoras como, Zully Murillo, Inés granja, entre otros, ayudaron a visibilizar estas sonoridades tradicionales.

---

<sup>1</sup>Colombia, Ley 70 de 1993

<sup>2</sup> La interculturalidad implica una comunicación comprensiva entre las distintas culturas que conviven en un mismo espacio, siendo a través de estas donde se produce el enriquecimiento mutuo y, por consiguiente, el reconocimiento y la valoración (tanto intrínseca como extrínseca) de cada una de las culturas en un marco de igualdad. (Hernández, Cultura, multiculturalidad, interculturalidad, transculturalidad: evolución de un término, 2006, pg,06)

De esta manera los músicos investigadores de lo local se interesaron y la denominaron como “nuevas tendencias” y además la describieron como “músicos extraños, tangencialmente vinculados pertenecientes a una tradición musical, apropiaron temas, instrumentos, formas de instrumentalización, textos o danzas de estas y los ejecutan creándolos en un contexto de difusión esencialmente destinada a un grupo urbano” (Bermúdez, 1987, p.123).

Lo mencionado anteriormente dio paso a plantear y generar nuevas maneras de crear música colombiana que incorporara sonidos locales junto con géneros occidentales consolidados como el jazz, el rock, la electrónica, entre otros, con el fin de crear y abrir nuevos espacios para la música. Estas mezclas junto con las sonoridades colombianas podrían ir enlazadas con una tendencia que ha hecho presencia durante la última década, donde existe un interés por el nacionalismo y el patriotismo que generó, a su vez, una “necesidad de buscar un sonido a nuestro país, que nos identifique en cualquier país así toque fusionarlo” (2004)<sup>3</sup>. Lo anterior se puede evidenciar en la incertidumbre y falta de reconocimiento de la música tradicional colombiana en otras partes del mundo tanto académica como en la difusión en ámbitos comerciales.

Como consecuencia de la falta de conocimiento de estas músicas, varios artistas como Juancho Valencia, Victoria Sur, Jacobo Vélez, entre otros deciden investigar y ahondar más en las raíces musicales y a partir de ahí nacen diversas agrupaciones en diferentes partes del país como: Puerto candelaria, Polaroid, La Mojarra Eléctrica y Herencia de Timbiquí. En Bogotá los intereses estaban más guiados por la música electrónica, por lo tanto, agrupaciones provenientes de otras regiones del país como Choquibtown, Bomba Estéreo y Systema Solar iniciaron fusiones con sonidos del caribe y electrónicos, tomando como guía los sonidos de agrupaciones como Sidestepper llevando así estas nuevas sonoridades a la capital de Colombia.

---

<sup>3</sup> Pontificia Universidad Javeriana. (2004). Fusión en la música colombiana - Desafíos RCN (CD Audio)

El surgimiento de estas agrupaciones llamó la atención de los medios de comunicación, lo cual provocó que esta nueva tendencia de la NMC<sup>4</sup> creciera. Tanto así que la música empezó a sonar con más frecuencia en la radio y, además, nacieron nuevas disqueras independientes.

Con el crecimiento de la NMC y el interés por llevar estas músicas a escenarios más grandes como los festivales del World Music, el objetivo principal con el que inicia este movimiento se distorsiona al querer promocionar una imagen exótica e irreal del significado de las tradiciones culturales del país por entrar en el mercado de la industria musical.

Siguiendo la misma línea, muchas agrupaciones existentes dentro de la NMC en pocas oportunidades exploran y se interesan en la historia detrás de los géneros que están usando, por lo tanto, no hay un tipo de interés en que se recupere o se visibilice la raíz de donde proviene la música, específicamente, la música local. Para varias de estas agrupaciones su propuesta está enmarcada en el campo de lo estético y en los procesos creativos, como lo menciona Julián Salazar, líder de la agrupación Mitú en la entrevista realizada por radiónica:

Nosotros no estamos tratando de perpetuar nada, ni de fusionar nada. Nunca nos proponemos hacer música con el objetivo de coger de un lado y de otro o que esto sirva para conservar unas raíces, nunca ha sido nuestro objetivo, simplemente es música que queremos hacer obviamente con las influencias que trae cada uno que son notables y no se pueden desconocer los orígenes de eso. (2017)

Lo mencionado anteriormente no es sinónimo de ser un producto musical con repercusiones negativas, sin embargo, es relevante mencionar que será música exclusiva de espacios de consumo masivo y urbano teniendo en cuenta lo dicho por el artista previamente.

---

<sup>4</sup> La Nueva Música Colombiana (NMC) se registró en la prensa “para simbolizar un espacio de experimentación con músicas locales.” (Ochoa y Botero, 2008, pg. 29)

En consecuencia, con las propuestas musicales realizadas desde el concepto de NMC y de la hibridación musical, se planteó hacer uso del género disco house como subgénero dentro de la música electrónica apostándole a un mayor alcance y visibilidad en los espacios que habita quien escribe este trabajo, teniendo en cuenta que es un género comercial mayormente conocido en las grandes ciudades y que, además, no ha sido usado por las agrupaciones de referencia mencionadas en este texto para realizar hibridaciones con las músicas tradicionales de Colombia. Allí se encontró un espacio para la creación de nuevo conocimiento.

Es importante mencionar que se escogió el disco house también como parte de la narrativa a la que se quiere llegar con la composición musical, al ser un género que nace de la música negra (Rhythm and blues) y que además fue una herramienta de manifestación y liberación para las poblaciones que en ese tiempo eran marginados por su color de piel, orientación sexual, raza, etc., trazando un paralelo con el impacto que ha tenido la música como medio de resistencia y expresión para las comunidades pertenecientes al pacífico sur colombiano especialmente.

Como consecuencia de las indagaciones y referencias estéticas encontradas por la autora, se identificó que las fusiones musicales se realizaban en su mayoría con músicas de la Región Caribe y Andina de Colombia y, por el contrario, las músicas del Pacífico colombiano apenas estaban en proceso de reconocimiento fuera de su territorio. Esta es una de las razones por las cuales se escogió hacer uso de las músicas de esta región y, por otro lado, por toda la carga histórica, reflexiva, práctica, de enseñanza y de tradición que estas músicas poseen.

Con lo mencionado antes, este proyecto propone realizar una composición musical haciendo uso de la hibridación musical<sup>5</sup>, fusionando los ritmos del currulao (pacífico sur) y del género disco house, basada en las características históricas, sociales y culturales de esta región del país y en las historias de vida relatadas por

---

<sup>5</sup> Procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas. (García Canclini, 2001, pg. 14)

personas pertenecientes al departamento del Cauca, específicamente a los municipios de Timbiquí, López de Micay y Santa María de Timbiquí, con el fin de preservar y reconocer la música tradicional de Colombia a través de las posibilidades de interacción sonora y de espacios que ofrece el World Music y la NMC.

Además, se propone identificar espacios culturales en la ciudad de Bogotá y escenarios de difusión dentro de la Universidad Pedagógica Nacional con el objetivo de ser una herramienta de divulgación desde los espacios que la autora habita sin ningún tipo de pretensión de apropiarse de una cultura a la que no pertenece. Además, se propone emplear la flauta traviesa como elemento explorador e innovador que represente las voces de las cantadoras del Pacífico.

### **1.1 Objetivo general**

Visibilizar la relación entre las características musicales y sociales de los habitantes del Pacífico Sur colombiano a través de la realización de una composición (creación) musical en donde se evidencie una hibridación entre elementos musicales, culturales y sonoros del aire de currulao con aspectos rítmicos y tímbricos del género disco house y que lleve a la flauta traviesa a representar el rol que ejercen las voces de las cantadoras del Pacífico.

### **1.2 Objetivos específicos**

Fusionar elementos rítmicos e instrumentales de la región del pacífico colombiano con elementos rítmicos de la música electrónica, específicamente de la música disco house.

Reconocer la importancia de la música como medio y herramienta para la formación de resistencia e identidad cultural, a través de elementos artísticos.

Identificar escenarios culturales y radiales en Bogotá y en la Universidad Pedagógica Nacional con el fin de hacer difusión del resultado de la investigación realizada.

### **1.3 Pregunta de investigación**

¿Cómo reflejar aspectos culturales, musicales e históricos de los habitantes del pacífico sur colombiano, a través de una composición que fusione los elementos sonoros del currulao junto con el género disco house?

### **1.4 Preguntas orientadoras**

¿Qué características sonoras y culturales de las cantadoras son necesarias para tener en cuenta en la representación a través de la flauta traversa?

¿Qué posibilidades sonoras y tecnológicas empleadas en la música electrónica se pueden tomar para lograr un resultado sonoro donde se evidencie la interacción social y cultural?

### **1.5 Justificación**

La Región del Pacífico colombiano ha sido una de las que más se ha visto afectada por la violencia y la guerra presente en el país que lleva más de 50 años, en donde los grupos armados, paramilitares, ejército y otras organizaciones criminales intimidan a la población civil por sus constantes enfrentamientos. Sumado a lo mencionado anteriormente, la pobreza, la desigualdad y la falta de oportunidades llevó al narcotráfico y a la minería de oro ilegal a proporcionar ingresos y “medios de vida que de otro modo serían inaccesibles para los habitantes” (ICG, 2019, pg, 24). Por otro lado, hay intereses allí por parte de los grupos armados ilegales de utilizar la región para importar su material de guerra y exportar los cultivos ilegales en los que se fundan (Almarino, 2004).

El desplazamiento forzado también ha sido una de las problemáticas más grande de esta región. Según el informe trimestral de la defensoría del pueblo, el departamento del Chocó ocupa el segundo lugar en afectaciones por desplazamiento o forzado, 12 de ellos afectaron a comunidades afro e indígenas, aproximadamente 3876 personas de los municipios de Bojayá, Bagadó, Alto y Bajo Baudó y Carmen de Atrato. También en el departamento del Cauca ocurrieron 8 eventos que afectaron a 3600 personas de los municipios de Tambo, Corinto, Caloto, Argelia, Guapi y Timbiquí. La región pacífica ha



sido y sigue siendo la más afectada en materia de desplazamiento forzado. Para Jesús Flórez, asesor de la CIVP (Comisión Interétnica de la verdad de la Región Pacífico):

Este fenómeno se debe a los constantes enfrentamientos entre diferentes expresiones de la lucha armada; puesto que, la confrontación armada hace que la gente por miedo o por orden de los grupos armados tenga que salir para prevenir algún desastre. En algunas ocasiones la afectación resulta ser temporal y las comunidades pueden retornar a sus territorios, en otras la condición de desplazamiento permanece hasta el presente (2021, pg, 03).

También hay otros factores como las amenazas directas por parte de grupos armados hacia las comunidades que habitan en esta región; una de las razones con mayor peso es la usurpación del territorio para realizar acciones extractivistas como la minería.

Con la promulgación de la ley 70 de 1993, en desarrollo del artículo transitorio 55 de la constitución (1991) se busca reconocer y proteger la diversidad étnica y cultural de todas las culturas que conforman la nacionalidad colombiana”, está ley también se fundamenta en el respeto a la integridad y la dignidad de la vida cultural de las comunidades negras. “Y se reconoce oficialmente a los afrocolombianos como grupo etnocultural minoritario por primera vez en la historia” (Ley 70 de 1993). Además, se busca tratar la cultura y la diversidad como elemento de paz. Con la ley general de cultura de 1997, se implementa el uso de la cultura para contribuir en la creación de unas políticas culturales frente a la violencia.

Con lo mencionado anteriormente la música del pacífico se convirtió en un mecanismo de resistencia frente a la violencia y la situación de desplazamiento que vivían los habitantes de esta región, un ejemplo de esto fue la creación de Semillas de paz, un grupo musical conformado por 30 niños de una zona vulnerable de Cali, que estaban expuestos a la violencia urbana. Este grupo juvenil llegó a ganar el primer puesto de chirimía en el festival Petronio Álvarez de ese año (Birenbaum, 2006, pg,19).

“El estudio de la música en sociedades en conflicto y post-conflicto nos puede llevar al análisis y adecuación del reconocimiento de la paz, la resolución de diversas

problemáticas y la cooperación entre grupos humanos” (Luján,2016, pg,14). La música es una herramienta muy importante en escenarios de conflicto, dependiendo del propósito con el que se emplee; esta puede generar empatía y permite expresar pensamientos, emociones, sentimientos y además contar historias que logren llevar mensajes de paz.

Dicho esto, se pretende abordar las historias de vida de las comunidades del pacífico sur colombiano, específicamente de los municipios de López de Micay, Timbiquí y Santa Rosa, que a lo largo de la historia y en un gran porcentaje han vivido situaciones de violencia; con el fin de hacer visibles estas problemáticas y que de esta manera también crezca el reconocimiento por la memoria, la divulgación e identidad de las raíces colombianas sobre todo en las principales ciudades del país, tomando como referencia el enfoque del multiculturalismo, desarrollado por Charles Taylor (2009), en donde plantea que “la identidad tanto individual como grupal, se forma gracias al reconocimiento que reciben del conjunto de la sociedad y que el falso reconocimiento o la ausencia del mismo, pueden ser perjudiciales tanto para los individuos como para los grupos sociales”. Así mismo, el multiculturalismo propone “una forma de reconocimiento cultural desde el cual es posible comprender la importancia de los grupos minoritarios” (Zambrano et al., 2019) con el fin de llevar una apuesta por la resistencia, la paz y el reconocimiento de la historia y la cultura desde los espacios que cada quien habita, por medio de los sonidos del resultado compositivo propuesto.

A lo largo del siglo XX, las músicas tradicionales del Pacífico sur colombiano han estado presentes en diversos escenarios fuera de su contexto original. Fundaciones de cantadoras, líderes y lideresas han buscado en primera medida la conservación y el desarrollo de estas músicas. El festival Petronio Álvarez creado en el año 1997, nació con el principal objetivo de divulgar y visibilizar las músicas de la región del pacífico colombiano.

El Festival de Música del Pacífico “Petronio Álvarez” se ha consolidado como un proceso cultural que busca desarrollar, conservar y divulgar las músicas tradicionales de la región, porque instauran unas relaciones y unas prácticas sociales que desde la dimensión simbólica y representativa son el eje cohesionador

del tejido social regional que crea sentido de pertenencia, reivindicando los valores y aportes de la etnia afrocolombiana en la identidad nacional (Quiñonez, 2012, p, 02).

Teniendo en cuenta que las músicas tradicionales de Colombia empiezan a tener mayor difusión en espacios urbanos, músicos y artistas se embarcan en visibilizar estas sonoridades tradicionales, reinterpretando y empleándolas con otros sonidos que estaban más a la vanguardia. A este proceso se le dio por nombre Nueva Música Colombiana (NMC), “la etiqueta de NMC se registró en la prensa para simbolizar un espacio de experimentación con músicas locales” (Gómez, 2015, pg.45). Este movimiento dio paso a la creación de distintas agrupaciones que realizaban sus composiciones donde combinaban elementos de la música tradicional con músicas urbanas como la electrónica, el hip hop, el rap, el pop, entre otros; buscando de esta manera difundir las sonoridades y las tradiciones de las regiones de nuestro país en las grandes ciudades.

Este proyecto pretende producir y crear una composición que contenga elementos rítmicos, sonoros e instrumentos del formato tradicional del aire currulao perteneciente a la música tradicional del Pacífico sur y la música disco house, tomando como referencia resultados sonoros del movimiento artístico NMC, que refleje la hibridación entre ambos géneros y que evidencie la riqueza y diversidad de la música tradicional colombiana como también la variedad de posibilidades de creación que estas músicas poseen. La composición estará acompañada de una ilustración-collage que refleje las historias de vida previamente recopiladas con el fin de apoyar visualmente el resultado sonoro de visibilización, reconocimiento y resistencia.

Por otro lado, se escogió la flauta traversa por ser el instrumento principal de quien realiza este proyecto y también por las características de color, registro y versatilidad que puede aportar para la representación de las voces de las cantadoras del pacífico empleando las técnicas extendidas con el fin de explorar otras sonoridades del instrumento que puedan conducir a realizar de la mejor manera esta representación. Se debe agregar que este proyecto pretende en la medida de lo posible ampliar el campo de acción y la posibilidad de crear nuevas rutas de composición musical usando herramientas tecnológicas y

programas de producción musical dentro de la Licenciatura en Música. Se pretende llevar el resultado a espacios culturales dentro y fuera de la Universidad Pedagógica.

## **1.6 Antecedentes**

Dentro de la búsqueda de antecedentes, la tesis *Análisis de la polirritmia del currulao del Pacífico* (Rey, 2019), el artículo *Cruzamientos y flexibilidades rítmicas del Currulao: Desafíos en el proceso de comprensión y transmisión de esta música tradicional colombiana* (Alvarado, 2015) y, el artículo *Estructuras musicales del patacoré, el bambuco viejo y la juga grande, estudio con cinco marimberos de Guapi* (Tascón, s.f.), abordan en primera medida el contexto histórico, social y geográfico de la región del pacífico colombiano y cómo se desarrollan cada uno de los géneros musicales en esta región; posteriormente realizan un análisis de las estructuras rítmicas musicales del currulao, la juga grande, el patacoré, entre otros. De igual manera se presenta un análisis de la interacción poli rítmica conformada por métricas binarias y ternarias. Para realizar el respectivo análisis se hace una contextualización del desarrollo rítmico del estilo, además se analiza el rol que cumple cada instrumento dentro de un formato; por último, se exponen las estructuras musicales aplicadas en la marimba de chonta. Dentro de las reflexiones que se encuentran en ambos documentos se menciona el carácter variable y flexible de los patrones rítmicos y la relación entre el currulao y las músicas africanas, todo esto va en congruencia con el progreso que este proyecto aspira lograr, al abarcar aspectos históricos y musicales relevantes para el desarrollo investigativo y compositivo.

Continuando con la contextualización social, histórica, cultural y musical de la región del pacífico, se encuentran los siguientes documentos: *El festival del Currulao en Tumaco: Dinámicas culturales y construcción de identidad étnica en el litoral pacífico colombiano* maestría realizada por Margarita Ariztizabal (2002), el artículo *Tradición y diálogos sonoros del pacífico colombiano* (Cantoni, et al., 2017) y el artículo *La música pacífica” al Pacífico violento: Música, multiculturalismo y marginalización en el Pacífico negro colombiano* (Birenbaum, 2006), que realizan un análisis y abren la puerta a que se desarrollen discusiones alrededor de la organización

de festivales, las consecuencias que trae la cultura del consumo a tal punto de convertir estos eventos en un espectáculo y perder el sentido cultural al presentar las músicas de la región fuera de su contexto pero por otro lado se puede analizar desde el hecho de dar mayor visibilidad y fortalecimientos a las identidades y las historias vividas. Por otro lado, estos textos hablan del crecimiento exponencial que ha tenido esta región, desde lo musical y cultural, sin embargo, esto no se ve reflejado en las poblaciones que habitan esta región gracias al olvido estatal que causa la normalización de la violencia sistemática.

El último artículo “La música pacífica, al Pacífico violento: música, multiculturalismo y marginalización en el Pacífico negro colombiano” realiza una investigación sobre “la manera cómo la música es integral a la construcción de nociones de la inferioridad cultural y moral de la gente afro pacífica que justifican la etnocida usurpación de sus territorios para el desarrollo modernizador” (2006, pg,01). Por otro lado, a groso modo se reflexiona sobre el sentido y las perspectivas que existen en la población colombiana sobre la música del Pacífico colombiano y las transformaciones que estas han tenido gracias a la difusión en diferentes partes del país. Estos textos permiten tener una guía y aportar en la construcción de una narrativa reflexiva sobre el impacto geográfico y social, las consecuencias a nivel político de las músicas tradicionales especialmente las del Pacífico colombiano y su uso en fusiones musicales.

Dentro de los antecedentes encontrados de música del pacífico colombiano, se identifica el artículo *De cantaoras y cantantes: apropiaciones diferenciales del patrimonio sonoro de la nación* (Goubert, 2009) en el que inicia hablando de la visibilización de las prácticas culturales tradicionales en Colombia a través de sus trabajos musicales en escenarios urbanos. En este artículo se habla sobre la espectacularización de lo tradicional, que se ha convertido en una tendencia en las prácticas musicales afro pacíficas, que posibilita la mejora de las técnicas de los músicos y también una “ruptura drástica con las prácticas tradicionales” (pg,02). Lo mencionado anteriormente ha generado que las cantadoras del pacífico se hagan famosas y su música se presente en escenarios urbanos. Más adelante el artículo presenta a varias cantadoras

del Pacífico y sus recorridos y alcances con varias agrupaciones, también menciona la música fusión y el patrimonio e identidad de la cultura del Pacífico.

Continuando con la temática de música fusión que este proyecto pretende abordar, se hallaron tesis y documentos tales como *Música popular: algunas propuestas para su estudio. Aproximaciones a la música de fusión en la ciudad de Santa Fe* (Goldsalk, et al., 2011), “*El redescubrimiento de la etnicidad: nuevas identidades y etnicidades en la fusión musical* (Milán, 2014) y *La Hibridación como posible categoría de análisis de la música fusión* (Porrás, 2015), que estudian y abordan temáticas referentes a la música fusión, desde sus inicios como aspectos sociales e interpretativos. A través de los análisis sobre este géneromusical surgen interrogantes acerca del sentido de pertenencia que pueden adquirir los músicos y los nuevos lenguajes a partir de estas músicas y en oposición a esta afirmación surgen otro tipo de diálogos frente a la pérdida de autenticidad de las músicas tradicionales. Lo mencionado anteriormente aporta en el desarrollo investigativo de este proyecto sobre el impacto que este género musical ha tenido a nivel global y nacional y permite realizar reflexiones en torno al desarrollo, la visibilidad, los lenguajes y las representaciones que ha tenido y las que este proyecto quiere alcanzar.

Otro documento que es pertinente destacar es *A cuerda de chonta tres composiciones para guitarra eléctrica y formato de marimba basadas en el género del currulao del litoral pacífico sur de Colombia* (Monroy, 2016). Esta tesis aborda las músicas de marimba del Pacífico sur desde la investigación para adaptar y construir un lenguaje sonoro entre la marimba y la guitarra eléctrica con el fin de producir nuevos lenguajes de interpretación a partir de las formas, bases estructurales y características relevantes del género currulao y ampliar el repertorio de música fusión-popular. Además, este proyecto reconoce la importancia que tiene este género musical en las comunidades del Pacífico sur, permitiendo visibilizar y mantener la tradición. Este documento se puede tomar como guía en el desarrollo investigativo realizado sobre el currulao para aplicarlo en este proyecto y como a partir de esto, utilizarlo para realizar la composición teniendo en cuenta la información recopilada en esta investigación.

En la Tesis “*Una historia cantada con aires de marimba Creación a partir del estudio de la música de arrullos y currulaos del Pacífico Sur Colombiano*” (Escandón, 2015), se enfoca en desarrollar un estudio sobre las diferencias de patrones rítmicos y sus esquemas formales entre los aires de currulao, bunde y la rumba. Tomando como referencia la interpretación de dos grupos musicales, “Grupo Socavón” y el “Grupo Gualajo” y los emplea en cuatro piezas musicales cada una con características musicales de los ritmos mencionados anteriormente e incorporando elementos musicales del jazz. Este proyecto permite adquirir más información sobre el currulao, sus estructuras musicales e históricas.

Para finalizar con la recopilación de antecedentes, se encontraron dos textos *Inventiones de la colombianidad: Nueva Música Colombiana* (Gómez, 2015) y *La nueva música colombiana: la redefinición delo nacional en épocas de la World Music* (Santamaría, 2007), que recogen el surgimiento de la nueva música colombiana, los espacios que las musicales locales han alcanzado a nivel global y como el mercadode la World Music ha permitido redefinir la representación de la música colombiana. Alrededor de estos textos se evidencia el aumento de nuevas agrupaciones que deciden desarrollar y poner en un mismo escenarios músicas tradicionales y académicas. Está información permite reconocer en que espacios se mueven y los escenarios que han alcanzado las agrupaciones que trabajan alrededorde la nueva música colombiana y la World Music, analizando también el impacto que ha tenido la música fusión frente a los discursos de apropiación y representación.

## **Capítulo 2: Marco referencial**

Con el propósito de reconocer los temas que se abordaran en el proyecto, de identificar los vacíos y aportar a la comprensión histórico y musical de este proyecto se optó por usar un marco referencial en el cual se dará la definición de cada concepto que se emplearán en la esta investigación.

### **2.1 Región Pacífica**

La región del Pacífico Colombiano se caracteriza por ser una región heterogénea, posee una gran diversidad de comunidades étnicas, biodiversidad, climas flora y fauna. Su gastronomía es bastante amplia al igual que su cultura. La región geográficamente es la zona más grande de cultura negra en el país, ya que los habitantes afrocolombianos del territorio constituyen el 90% de la población de la región. (Repositorio Institucional Seneca, Informe región pacífica, 2020). La población indígena conforma el 6% de la población regional total, con 62.738 habitantes de diversos pueblos. El 4% restante corresponde a la población mestiza (Asher, 2016, p. 26).

El Pacífico colombiano posee una característica importante en cuanto a su diversidad étnica. Las comunidades negras e indígenas habitan en toda la zona y estas han mantenido la lucha por sus derechos tanto en materia de territorio, como en temas ambientales, educativos, sociales, etc.

Estas comunidades han llevado a cabo resistencias históricas por el territorio colectivo y la cultura propia que han buscado reivindicar su derechos económicos, sociales y culturales en torno a la autonomía del territorio que les permite sustentar sus proyectos de vida digna al brindarles las condiciones materiales y culturales para la reproducción de una vida plena, de un Buen Vivir en el territorio (Mosquera, et al., 2018).

Esta región ha sido víctima durante muchos años de guerras internas debido a actores políticos y armados que operan en el país. Empresas mineras aliadas con grupos paramilitares y grupos armados ilegales buscan apoderarse de territorios de su interés. Está es una de las muchas causas por las cuales este territorio ha sido violentando y debido al abandono estatal esta región tiene los índices de pobreza más altos a nivel nacional.



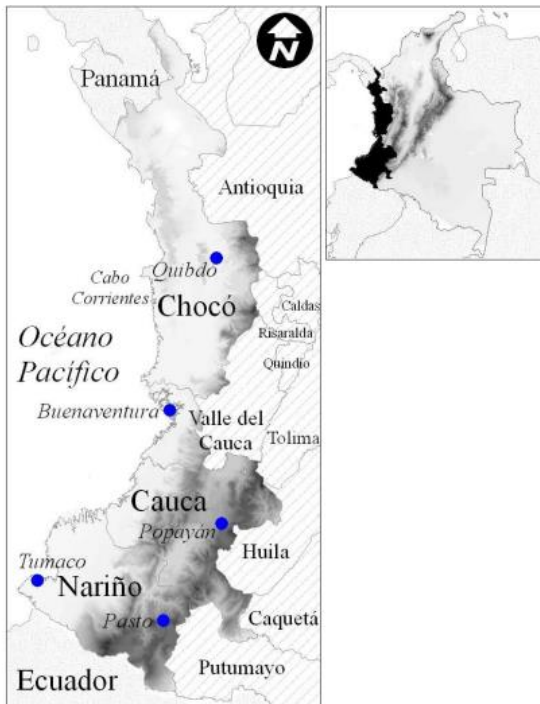
Sin embargo, en ella también existe una alta desigualdad social, en donde los índices de pobreza suelen ser más altos que el promedio nacional, además de tener dificultades para la provisión de servicios y cobertura educacional para la totalidad de sus habitantes. Gran parte de la región está sumergida en un contexto de violencia a causa del conflicto armado, que desde la década de los ochenta ha generado constantes despojos y olas de desplazamiento forzado, ocasionando ciclos de violencia y pobreza en su población (Pacífico Colombia, 2020).

Lo mencionado anteriormente, evidencia las dificultades que a lo largo de la historia han tenido que enfrentar los habitantes de esta zona del país y que, el camino aún es largo para reducir las brechas frente a la desigualdad social.

## **2.2 Contexto geográfico**

La región del pacífico se divide en dos grandes franjas territoriales que son: la zona Litoral y la zona Andina. La franja Andina (entre la cordillera occidental y central) posee aproximadamente 6.613.146 habitantes distribuidos en 128 municipios, contiene la mayor actividad urbana, empresarial y económica de la región, por lo que en la misma se encuentran las principales capitales de los departamentos del pacífico, a excepción del Chocó. Por otro lado, se encuentra la zona Litoral, (entre lado oriental de la cordillera occidental y el Océano Pacífico) con aproximadamente 1.583.296 habitantes distribuidos en 50 municipios predominantemente rural, con una baja generación de valor agregado y, caracterizada por servicios como la agricultura, la minería y el comercio, en gran medida informal (DNP, 2014 & DANE, 2018, como se citó en RAP Pacífico, sesión 8 de 2020). Esta región está conformada por los departamentos de Cauca, Chocó, Nariño y valle del Cauca. Comparte frontera con Panamá y con Ecuador.

**Imagen 1** Mapa del Pacífico Colombiano



**Fuente:** Instituto Agustín Codazzi, 2018, *Información cartográfica: Orografía*.

### 2.3 Contexto social

La región del pacífico colombiano posee una población de 8.237.407<sup>6</sup> habitantes, cada una con una relación histórica, social y cultural con el territorio que habitan. Existen diferencias socioeconómicas entre los distintos departamentos de la región. El valle del cauca goza de un mayor nivel de calidad de vida y una población más grande (Carabalí, 2016), en el departamento del Chocó, por ejemplo, pasa lo contrario debido que la esperanza de vida al nacer es de 69,3 años, mientras que en el resto del país es de 73,95 (INS, 2016) y también la falta de acceso a la salud es limitado comparado con el resto de

<sup>6</sup> Colombia, Ministerio de comercio, industria y turismo, perfiles económicos regionales, febrero 2023, <https://www.mincit.gov.co/CMSPages/GetFile.aspx?guid=cac8c234-0f82-4f0b-8528-c5c50fa62a4f>

la región. Este departamento tiene niveles con mayor desnutrición a nivel global 14% (INS. 2016)

La región pacífica tiene gran diversidad étnica y cultural, se caracteriza por ser una de las 5 regiones más idóneas y autóctonas del territorio colombiano, todas sus muestras culturales, tradiciones, costumbres y todo lo que su culturalidad representa sigue conservando las características especiales propias de sus ancestros a lo largo del tiempo. (Herrera, 2022, pg,12)

En el Cauca el 22% de la población es afrodescendiente y habitan en las zonas costeras o selváticas del sur del departamento. La población indígena conforma el 6% de la población regional total, con 62.738 habitantes de diversos pueblos. El 4% restante corresponde a la población mestiza (Asher, 2016, p,26).

Los principales pueblos indígenas del Chocó son la comunidad indígena Tule (Kuna), Emberá Dobidá, Emberá Katío y Wounaan (citado en Asher, 2016, INS, 2016). Por otro lado, el departamento de Nariño está habitado por siete pueblos indígenas: el pueblo Awa Unipa y Awa Camawari, los Inga, los Esperara Siapidara, los Pastos, los Quillanciga, los Cofan y el pueblo Nasa (Instituto Departamental de Salud de Nariño, 2018).

Las comunidades negras e indígenas de la región han construido “relaciones sociales basadas en el respeto mutuo y la coexistencia pacífica” (Asher, 2016, p. 29), estas comunidades han llevado a cabo resistencias históricas y luchas por el territorio y la cultura buscando reivindicar los derechos económicos, culturales y sociales de su comunidad y su territorio con el fin de generar proyectos de vida digna. Estas luchas permitieron que la legislación colombiana, a partir de la Ley 70 de 1993, reconociera los derechos territoriales colectivos y los consejos comunitarios, en donde se construyen espacios de vida distintos a los avances armados, extractivistas de explotación intensiva y desarrollistas de las últimas décadas (Escobar, 2015).

Además, las intervenciones económicas a través de los Planes de Desarrollo y políticas económica y comerciales han ido creciendo, sin embargo, sigue existiendo los

proyectos de explotación, narcotráfico y paramilitarismo en la región, por lo que los actores ilegales aún siguen despojando “a través de un proceso de desterritorialización de las comunidades, a pesar del nuevo marco legal vigente” (Ramírez, 2018).

#### **2.4 Música del Pacífico colombiano**

La música del Pacífico colombiano es todo un universo amplio y diverso, así como su cultura. En la región hay una manifestación variada de música.

La música está presente en el día a día de las comunidades de esta región, “se canta al bogar, al festejar, en los velorios, en el trabajo, en los matrimonios y celebraciones, en la iglesia y en la casa, etc. También se encuentran prácticas relacionadas con las bandas de vientos, las músicas de guitarra y géneros relativamente recientes como los populares” (Duque, Sánchez y Tascos, 2009, pg.07)

La cultura musical del Pacífico colombiano es un soporte importante para la vida sociocultural de las comunidades que habitan la región. “Los habitantes del Pacífico se caracterizan por poseer un espíritu alegre y de entusiasmo en sus múltiples festividades; estas acompañadas de música y baile, resaltan la cultura afrocolombiana que los caracteriza” (citado en Herrera, 2022, pg,24)

Los montes, los ríos y las selvas que acogen a pobladores negros, indígenas y mestizos son el telón de fondo de una amalgama musical en el que se dan cita procesos históricos de colonización, reafirmación y resistencia (Valencia, 2009, pg. 05). Estas músicas han sido transmitidas de generación en generación manteniendo así, un legado a lo largo de los años, generando espacios de comunicación y construyendo identidad.

Este recorrido por la música de la región del pacifico iniciará por la zona norte, exponiendo el contexto que rodea estas músicas.

El departamento del Chocó y Urabá antioqueño (Pacífico Norte) están localizados en la costa Pacífica de Colombia, entre Panamá y el río San Juan. (Valencia, 2009, pg.7). Su clima es de selva tropical y es uno de los puntos más húmedos del planeta. Su población está conformada por comunidades indígenas, afro y mestiza, en su mayoría comunidades

afrodescendientes, que marcan un estilo, repertorio y sonoridades en la región. Las expresiones musicales están marcadas en conservar un sentido de resistencia a través de las estructuras musicales y el lenguaje, pues la historia relata la esclavitud, los sometimientos e imposición de doctrinas católicas que buscaban invisibilizar el legado africano mediante un intercambio cultural proveniente de los sectores dominantes. Además de esto, en los procesos de intercambio cultural (interfluencia) la naturaleza (ríos, selvas) posee un papel fundamental en las sonoridades características de cada subregión.

Los formatos musicales del eje Pacífico Norte están enmarcados en instrumentos de viento y percusión y la voz como instrumento principal en el formato vocal polifónico.

El formato de mayor uso y reconocimiento es la chirimía; luego, en orden de prioridad el formato vocal polifónico, formato sexteto, conjunto tamborito y conjunto de marímbula. (Valencia, 2009, pg.8) En contextos fúnebres se encuentran, los alabaos, gualíes, romances y alumbramientos. Estos son cantos, plegarias, saludos y agradecimientos a los santos y despedidas de los muertos.

Las músicas tradicionales del Pacífico norte son músicas híbridas, porque contienen aportes de los africanos, indígenas y europeos. Las temáticas musicales se basan en la naturaleza, las relaciones sociales y motivos picarescos. Estas músicas son de tipo responsorial, en otras palabras, de pregunta y respuesta. En la cartilla “Al son que me toquen canto y bailo” se clasifican los diversos géneros musicales en dos grupos, que son “autóctonos”, e “interfluenciados”, basándose en la denominación que dan los músicos de la región.

En los aires musicales “autóctonos” se encuentra, el abozao, aguabajo, porro chocoano, tamborito, bunde, saporrondón y son chocoano entre otros. En los aires “influenciados” se encuentra la jota, danza, contradanza, polka, mazurca y pasillo entre otros.

En los formatos musicales, se encuentra el conjunto de tamborito, contiene el guazá, los cununos, el bongó, tambora pequeña, la flauta de carrizo y la maraca tubular

(idiófono de sacudimiento). Este formato se usa en reuniones sociales, fiestas de los santos y en rituales.

El formato de chirimía está conformado por un redoblante, una tambora de cuero, caja o requinta, platillos y un clarinete con afinación en si bemol. También se incorporó en el formato el bombardino.

***Imagen 2 Conjunto de Chirimia***



***Fuente:*** Tomado de “Al son que me toquen canto y bailo” *Cartilla Min. Cultura (Valencia, 2009)*

El sexteto, está formado por la tambora, bongoes, clave, maracas y voz. En este formato el canto cumple una función principal, los demás instrumentos, específicamente los aerófonos cumplen la función de adornar la voz. Es un formato propio de las comunidades del Pacífico Norte y se reconoce como el antecesor de la chirimía (Valencia, 2009, pg. 18).

El conjunto de marímbula está conformado por la tambora, los bongos, las maracas o el guasá y la clave. Este formato interpreta sones, “cantos dialogales con presencia constante de la antífona destacada por el cantor o solista con la respuesta del coro el cual es realizado por los músicos o personas que espontáneamente se acercan a corear sobre trozos musicales conocidos” (Arango, 2009, pg. 06). La marímbula es un instrumento

construido con un cajón de madera con láminas metálicas de diferente longitud y cada una produce una sonoridad distinta.

*Imagen 3 Marimbula*



*Fuente: Tomado de Luthiers Colombianos (2018)*

Las expresiones musicales de la región del Pacífico sur, de igual forma que en el Pacífico norte poseen una diversidad extensa, su característica más dominante se desarrolla en función del canto, las voces son las principales protagonistas y las mujeres son las mayores responsables de estos. Aparecen entonces las músicas a capella como los alabaos, los cantos de boga y cantos de cuna o canciones con acompañamiento instrumental; en este último caso se usan, principalmente, instrumentos de percusión, como guasás, bombos, cununos y la marimba. (CIRM 2008)

En esta zona de la región, los cantos son expresiones musicales relevantes, no existe ningún aire que sea netamente instrumental, en los cantos de boga, los alabaos y el bunde, hasta hace unas décadas, no suelen tener acompañamiento instrumental. Las letras están inspiradas en la religión, los mitos y leyendas, las labores cotidianas como la pesca, la cacería, la agricultura, la minería y sucesos de diversa índole como la creciente del río, la muerte, las despedidas, el amor, etc. (Duque, Sánchez y Tascos, 2009, pg.19)

Los cantos de boga<sup>7</sup> son canciones que entonan los navegantes en sus embarcaciones mientras se desplazan por los ríos, estos cantos narran historias de afectos, emociones, enamoramiento y además le cantan a la naturaleza, al agua y los ríos. Estos cantos son entonados generalmente por mujeres y consisten en una serie de versos separados por un coro que se repite después de cada verso, no tienen acompañamiento instrumental, solamente son ambientados por el sonido que produce el canaleta al entrar y salir del agua. (Duque, Sánchez y Tascos, 2009, pg, 19)

El alabao<sup>8</sup> es un canto fúnebre que se interpreta en velorios y novenas de difuntos adultos. Suele ser un canto a capella, se interpreta a varias voces, tanto masculinas como femeninas, su interpretación es lenta y libre. Estos cantos hacen alusión a los santos y también se habla sobre las características del difunto. Son cantos que reúnen a una gran cantidad de personas entorno a la muerte de un ser querido, estos crean un puente entre los muertos que se van y los vivos que quedan (Romero, 2016, pg, 01).

El bunde es uno de los aires con mayor reconocimiento en el Pacífico colombiano. Este es un aire tradicional que acompaña los cantos de adoración, velorios de angelito, villancicos navideños, etc. El bunde es un ritual dirigido especialmente a los niños que mueren antes de los 7 años, es un canto que nace en las haciendas de la época de esclavitud, “cuando se moría un niño lo ‘bundiaban’ esto lo hacían porque tenían la creencia de que el niño muere en estado de inocencia y se va derecho al cielo al reino de los espíritus, según Ofelia Siniesterra (Valencia, 2009).

Musicalmente se caracteriza y diferencia de los demás aires del Pacífico por la clara marcación del compás 2/4. El bunde es un canto responsorial que se caracteriza por la entonación pausada de los versos; rítmicamente es muy distinto de cualquier otro aire musical de la región y a pesar de tener acompañamiento instrumental su esencia está en las voces (Duque, Sánchez y Tascos, 2009, pg,27). La marimba no era usada en la interpretación de los bundes. Para Eusebio Andrade, músico de Guapi, “lo de tocar el bunde con marimba ha sido una adaptación, pues tiempo atrás, no se tocaba, sino que se

---

<sup>7</sup> Enlace referencia auditiva [https://www.youtube.com/watch?v=PmIu\\_NenEsU](https://www.youtube.com/watch?v=PmIu_NenEsU)

<sup>8</sup> Enlace referencia auditiva <https://www.youtube.com/watch?v=bcMKWeZeqSE>



cantaba”. Actualmente este instrumento acompaña los cantos y por lo tanto se han incluido bordones.

Continuando con la música de esta región, se encuentra la música de arrullos y currulaos, los tres géneros más representativos dentro de estas músicas son: la juga, currulao y bunde. En el currulao se pueden agrupar, por ejemplo, el patacoré, pango y berejú, que por tener una estructura melódico rítmica muy semejante, se pueden pensar más como pertenecientes a este género.

Otros géneros tradicionales son: el torbellino, la juga grande y la rumba (también el andarele, principalmente en Ecuador), aunque estos géneros son menos importantes porque presentan muy poco repertorio y se interpretan con poca frecuencia. (Duque, Sánchez y Tascos, 2009, pg, 07)

## **2.5 Currulao o bambuco viejo**

*Los nativos afirman que el currulao es un baile sabroso*

*porque como ellos mismos dicen:*

*“nuestros padres nos enseñaron a bailar con una atarraya,  
a tocarlo y sentirlo desde pequeños,” .... (Guapacha. 2012, citado en  
Monroy, 2016, pg,17).*

El currulao es una danza exclusiva y un ritmo musical autóctono de la región del pacífico colombiano, tradicionalmente fue conocido como bambuco viejo y sus raíces están conectadas con la cultura afrodescendiente.

Las tradiciones musicales africanas están presentes en los litorales colombianos desde el mismo momento en que llegaron barcos negreros a Cartagena de Indias. Antes de ser esclavizadas y privadas de su libertad, las gentes de África contaban con sistemas de organización social muy complejos y con prácticas culturales muy diversas. Sin embargo, la trata negrera, fragmentó a las sociedades de la costa occidental africana y el cautiverio americano tuvo efectos adversos en su

sobrevivencia, lo que hizo muy difícil la reconstrucción cultural y sociopolítica de los africanos desembarcados en lo que hoy es Colombia” (Abadía G, 1983).

Este aire se encuentra en toda la zona del pacífico sur colombiano desde la frontera con Chocó en el río San Juan pasando por Buenaventura, en el Valle del Cauca; Timbiquí y Guapi, en el Cauca; Tumaco, en Nariño y finalizando en Esmeraldas, en el norte del Ecuador. Cuenta con mayor aceptación y reconocimiento por parte de los músicos del Pacífico. En Colombia es la tonada insignia que representa la música del Pacífico Sur colombiano y el conjunto de marimba. Llamado también la danza madre, se caracteriza por contar con coreografías claramente definidas, “de giros armoniosos y elegantes en una delicada simbología de coqueteo” (Marulanda, 1979, pg, 8).

El currulao pareciera ser más un aire con origen en la hacienda esclavista. Alejandro Ulloa propone una hipótesis interesante al plantear que el currulao y el bambuco andino nacieron en la hacienda esclavista del Gran Cauca, como la misma tonada denominada bambuco viejo. Al tomar cada uno su propio rumbo, el bambuco a la montaña y el currulao al Pacífico, se acentuaron las características propias de cada aire (Ulloa, 1985, citado en Duque, A, et al., 2009, pg, 34).

En contraste con la información presentada anteriormente, en el libro Arrullos y Currulaos el origen se remonta a la hacienda esclavista del gran Cauca, igual que para Ulloa, sin embargo, en principio esto correspondía al bambuco. Para Miñana, el origen del bambuco surgió en la zona suroccidental del país: la zona esclavista dominada por Popayán. (2014).

Allí surgió la música del pacífico sur, en una relación activa entre los negros esclavos, los indígenas y los blancos criollos. Es decir, la historia del bambuco es la misma historia de la música de arrullos y currulaos sencillamente porque en ese momento era la “misma música”. Con el tiempo el bambuco se difundió por diferentes regiones de Colombia y asumió un carácter propio en cada una de ellas. (Ochoa, 2014)

Los ritmos de juga, currulao, torbellino y juga grande, escritos en su mayoría en 6/8 provienen del bambuco que surgió en la zona suroccidental, es por eso que muchos músicos se referían a currulao como bambuco viejo.

El formato instrumental característico está conformado por la marimba de chonta, los bombos, cununos y guasás. La marimba ejecuta bordones, requintas y ondeadas, además “cada uno de los instrumentos cuenta con una base rítmica definida” (Duque, Sánchez y Tascos, 2009, pg, 34).

De acuerdo con la zona donde se interprete el currulao, las velocidades varían. En municipios como Tumaco, Salahonda o Francisco Pizarro, es más rápido desde el inicio que en Guapi y Timbiquí donde es cadencioso y lento. Las variaciones en los tempos del currulao, según las regiones, inciden directamente en el desarrollo de las melodías y letras. La menor velocidad ofrece mayores posibilidades vocales, coreográficas y de desarrollo rítmico (Duque, Sánchez y Tascos, 2009, pg, 34).

Este aire se puede entender en las métricas de 6/8 y 3/4, los tempos pueden oscilar entre 84 negra con puntillo hasta 105.

## **2.6 Forma**

Las estructuras musicales del currulao se basan en la forma del texto y también en una dinámica responsorial. Los cantos manejan dos tipos de monodia, la responsorial y la antifonal, lo que significa que habrá voces principales y coros y por otro lado las voces se separarán /hombre, mujer) cada una tomando protagonismo (Monroy,2016, pg,19).

El currulao también posee letras y estas tratan generalmente de temas cotidianos. Se presentan de forma respetuosa y galante, es decir, no incluyen lenguaje de doble sentido, obsceno o de trasfondo inmoral, como se les ha querido perfilar al relacionarlas con otras letras y tonadas (Duque, Sánchez y Tascos, 2009, pg, 34).

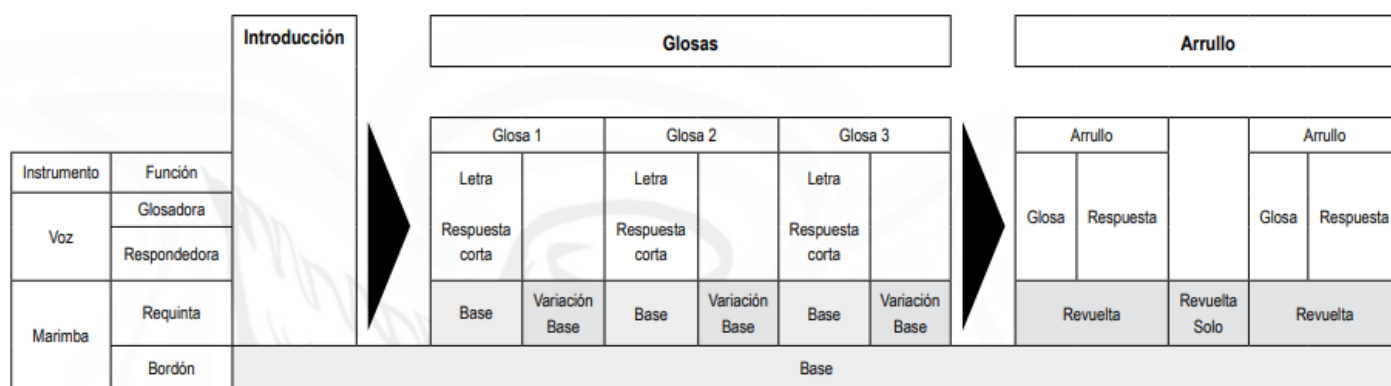
En este sub capítulo se tomará como referencia la estructura que propone la cartilla del Ministerio de Cultura “Que te pasa a vo”, (2009) en donde se encuentran tres grandes secciones. La primera es la introducción; en este momento los instrumentistas acuerdan

registros, velocidades, carácter, entre otros de la canción, además de eso, es común que en esta sección las voces o la marimba inicien con un llamado.

Continuando, se encuentra la glosa; en este punto es donde se puede evidenciar mayor estabilidad, también el tema empieza a tener un desarrollo y aquí es donde la voz del líder adquiere protagonismo o importancia, este canta el texto de la estrofa (cantadora o marimbero).

Por último, se encuentra el arrullo; este es un poco menos formal que la glosa, la intervención de instrumentos aumenta en volumen, se realizan improvisaciones. Cabe mencionar que la percusión está presente desde la introducción, también se puede ver como la marimba tiene gran protagonismo interviniendo en cada una de las secciones, en donde la requinta toma el papel protagónico, igualmente las voces también son parte importante en el clímax de las obras. Cada sección tiene otras secciones más pequeñas que varían según lo que los instrumentistas hayan acordado.

**Imagen 4** Estructura musical del currulao



**Fuente:** Tomado de “Al son que me toquen canto y bailo” cartilla Min Cultura (Tascon, 2008, pg, 14)

## 2.2 Instrumentos

### 2.2.1 Marimba de Chonta

“La marimba fue incluida en la UNESCO en la lista representativa de la herencia cultural intangible en el año 2010.”<sup>9</sup>

La marimba de chonta del Pacífico colombiano es un xilófono que contiene placas o láminas de chonta o palma de chontaduro, entre 18 a 24 y se ubican sobre una base de madera. Sus resonadores son tubos de guadua que se ubican debajo de las láminas. Antiguamente estas láminas “colgaban en las vigas afuera de las casas, que a su vez poseen una estructura de canutos o cañas de guadua que sirven como resonadores de dichas placas, dicho de otra manera, amplifican el sonido producido por cada tablilla” (Miñana C, 1990, pg, 4) Actualmente este instrumento se adaptó para tener una base de modo que el intérprete tenga mayor comodidad y facilidad para tocar y movilizar el instrumento.

*Imagen 5 Marimba de Chonta, ASAB*



*Fuente: Tomado de Pineda Monroy, (2016)*

Para que este instrumento suene se usan baquetas que están hechas de bola de caucho crudo en su punta, llamados “tacos”. Las láminas de chonta se percuten con los

---

<sup>9</sup> “Expedición Marimba, video de Youtube, 05:53, publicado el 09 de enero de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=DQtetNlfDrA&t=172s>

“tacos” y esto permite una mejor sonoridad. Tradicionalmente este instrumento se ejecuta entre dos personas, cada una de ellas usa dos tacos: una percute las tablas más graves y largas (bordones) y la otra percute las tablas más cortas y agudas (tiples) (Miñana, 1990, pg,04).

***Imagen 6 Tacos marimba***



***Fuente: Tomado de RTVC sistema de medios públicos, (2018)***

Existen teorías sobre la procedencia de la marimba de chonta, presentes en la mayoría de textos e investigaciones que mencionan que fue una adaptación del Balafón africano que construían los esclavos que habitaban el sur del pacífico colombiano con los recursos naturales de la selva de esa región del país.

Por otro lado, otra hipótesis sobre la procedencia de la marimba se puede encontrar en el documento “Crónica de viaje de Fray Juan de Santa Gertrudis” (1758), en el que relata “cómo en una de sus correrías por la región encontró la marimba en un poblado cercano a barbacoas e indica que el autor vio tocar marimba a indios, negros, mestizos y mulatos (Tomado de Ochoa, 2014).

Debido a la falta de evidencia y desconocimiento referente a las tradiciones culturales afrocolombianas, no existe suficiente documentación que ofrezca veracidad de la historia en ese sentido (Arango, 2008).

### 2.2.2 Afinación

La marimba de chonta tradicional no posee una afinación temperada ya que la construcción de este instrumento pasa de generación en generación y los constructores de marimba conservan la memoria visual, auditiva y ancestral. “La afinación tradicional es algo natural que viene de los ancestros y que se relaciona directamente con el espíritu mismo de la marimba, además dicen los constructores, la afinación tradicional permite extraer sonidos más ricos de la madera de chonta con la que se construye la marimba” (Expedición Marimba, 2018) <sup>10</sup>. Para Vaulidio Cuama, sabedor de la marimba, “la marimba se afina mejor en el campo, su ayuda, son los cantos de las aves” (Expedición Marimba, 2018).

Y es que entre algunos constructores de marimba hay quienes aseguran que para poder fabricar una buena marimba hay que escoger el momento preciso del año para cortar la chonta, así como para trabajar su madera y que así resuene y dure mucho más, además influye el tipo de luna para su realización y la importancia de la afluencia del río (Monroy, 2016, pg,29).

Carlos Miñana (1990) realizó una investigación con 9 marimbas de chonta de la costa pacífica colombiana con la intención de ahondar en la interpretación de las afinaciones de la marimba, de evaluar las diferentes sonoridades y llegar a conclusiones acerca de la afinación de la marimba. El autor analiza marimbas elaboradas por diferentes constructores.

En dicha investigación el autor quiere determinar las medidas tonales que hay entre tabla y tabla y si estas medidas se encuentran estandarizadas en las demás marimbas. Se debe tener en cuenta que la longitud de las tablas produce diferentes alturas, entre más larga sea la tabla más grave será el sonido y entre más corta más agudo será el sonido. Miñana encuentra que las longitudes de las tablas no proporcionan las medidas sonoras estables, “para el autor si la madera tuviera unas características uniformes (dureza, nivel

---

<sup>10</sup> Minuto 05:53, enlace de referencia <https://www.youtube.com/watch?v=DQtetNlfDrA&t=172s>

de humedad, peso, etc.) la relación interválica de las frecuencias producida debería corresponder a la relación mensural de las longitudes” (Miñana, 1990, pg,11).

Entre 2 y 3 hay una diferencia de 25 milímetros

Entre 3 y 4 de 30 milímetros

Entre 4 y 5 de 15 milímetros.

Entre 2 y 3 hay un intervalo de 190cms

Entre 3 y 4 de 80cms

Entre 4 y 5 de 100cms

Comparando los valores intervalitos con las medidas de longitud:

25mm: 80cms

30mm: 80cms

15mm: 100cms<sup>11</sup>

El autor señala que no existe una relación exacta y confiable entre el sonido producido y el tamaño de la placa. Por otro lado, Miñana (1990) menciona que los datos referentes a las medidas son complejos debido a que los constructores cortan la chonta con machete y por ende las tablas no son uniformes y se concluye que las medidas exactas de las placas no son un indicador confiable sobre la afinación. Los constructores de la marimba de chonta al cortar la chonta se guían por la memoria interválica más que por un modelo espacial o visual.

Otro aspecto relevante para entender la afinación de la marimba, tiene que ver con las tradiciones de los ancestros africanos y la memoria de ellos en los habitantes afrocolombianos del Pacífico sur. La relación interválica entre las placas tiene que ver con

---

<sup>11</sup>Enlace referencia construcción marimba  
<https://danvibes.com/blog/2020/4/10/ymhwrg2gcf038zxrt1nh3txrwdw5c9-yys4d>



la afinación de las marimbas africanas y la figura de la escala iso-heptatónica<sup>12</sup>, presente en los xilófonos de Uganda y Suráfrica.

### **2.2.3 Interpretación en el currulao**

“En la cultura del pacífico sur, la música hace parte de la cotidianidad y cumple una función social que va más allá de acompañar un baile o animar una tarde al final de la jornada” (Tascón, 2009, p.17).

La marimba tradicional se aprende a interpretar desde temprana edad. Los niños deben ganarse un cupo y demostrar que poseen habilidades para tocar el instrumento. El rol del marimbero en la comunidad y en los conjuntos de marimba son relevantes ya que este se considera el centro o la conexión entre los demás instrumentistas. “Tiene injerencia en el texto, la forma de la canción, el carácter, las repeticiones, el registro y, además, cuenta con una ubicación estratégica (músicos alrededor de la marimba) que facilita la comunicación por señas, ademanes o expresiones faciales” (Tascón, 2009, p.18)

En la interpretación los músicos suelen abarcar toda la extensión del instrumento, es decir el registro que va desde la tabla más larga (grave), hasta la más corta (agudo).

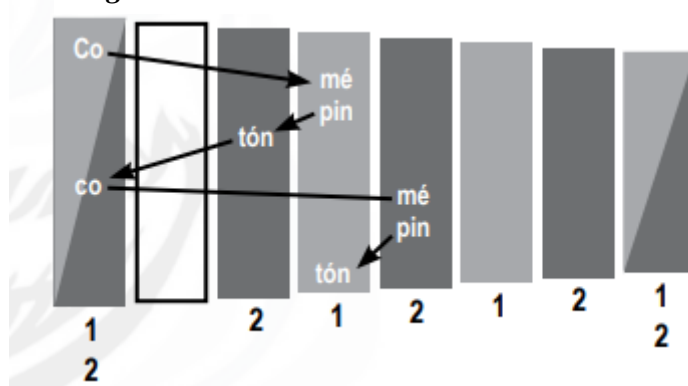
El bordón<sup>13</sup> es la base rítmica que se repite constantemente y que tiene pocas variaciones en el registro más grave de la marimba, cumpliendo el papel de “bajo”. El bordón da un soporte al discurso musical. “En el Pacífico Sur encontramos gran cantidad de bordones dentro del sistema currulao que sirven para acompañar diversidad de melodías cantadas o ejecutadas en la requinta de la marimba.” (Duque, Sánchez y Tascos, 2009, pg, 39).

---

<sup>12</sup> Aquella que divide la octava en 7 sonidos separados por intervalos iguales de 171 cents. (Curt Sachs)

<sup>13</sup> Enlace referencia auditiva <https://www.youtube.com/watch?v=6pF0WBtqgeA>

*Imagen 7 Bordón marimba*



*Fuente:* Tomado de “que te pasa a vo” cartilla Min. cultura, (2009)

*Imagen 8 Trancipción bordón*



*Imagen 9 Bordón*



*Fuente:* Tomado del tema musical “Quitate de mi escalera” (2014)

*Imagen 10 Variación bordón*

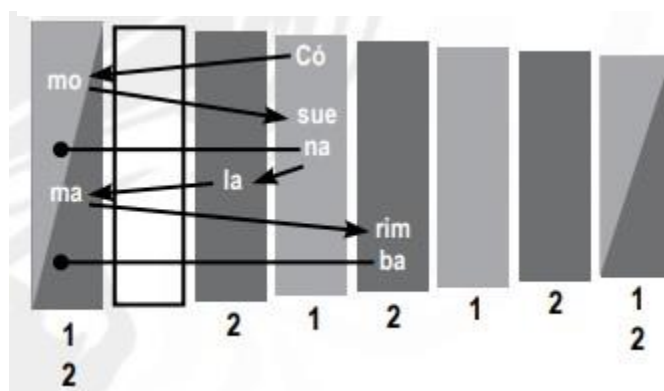


*Fuente:* Tomado de las prácticas de marimba dirigido por Juan David Castaño (2022)

Revuelta: se ejecutan en el registro medio y agudo de la marimba, suelen moverse entre los grados estables de un acorde. Es el acompañamiento principal de la Marimba, se ejecuta en casi la totalidad del instrumento con prevalencia en la parte más aguda (Ochoa et al., 2014). Desempeña el papel melódico y de improvisación.

A la base de la revuelta se le llama ondeada que es “la base ritmo armónica en la que se repite un motivo básico con unas pocas variaciones o se duplica la melodía, en ambos casos se suministra soporte armónico a las voces” (Duque, Sánchez y Tascos, 2009, pg,39). Por otro lado, la variación es el nombre que se le da a la improvisación en la marimba, se interpreta en el registro agudo y desempeña un papel melódico, esta se desarrolla a partir de los motivos rítmicos de la ondeada.

**Imagen 11** Ondeada



**Fuente:** Tomado de “que te pasa a vo” cartilla Min. cultura, (2009)

**Imagen 12** Variación ondeada



**Fuente:** Tomado de las prácticas de marimba dirigido por Juan David Castaño (2022)

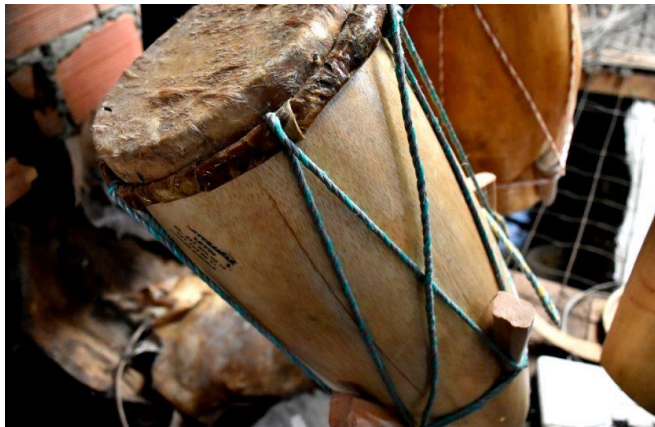
*Imagen 13 Ondeada*



**2.2.4 Cununos**

Es un instrumento cónico de una membrana y fondo cerrado, está hecho de un tronco de árbol llamado guagaripo con una medida de 120 a 60 centímetros aproximadamente.

*Imagen 14 Cununo*



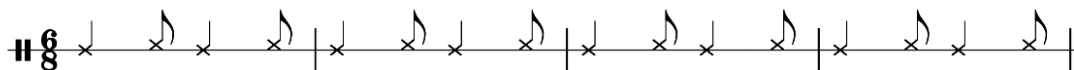
*Fuente Tomado de Cococauca (2019)*

El cununo va puesto sobre el suelo, ubicado entre las piernas del ejecutante que debe sentarse con la espalda erguida, los brazos separados del cuerpo y las piernas ciñendo el instrumento (Duque, Sánchez y Tascos, 2009, pg,10)

Existen dos tipos de cununo, el macho (apagador) que tiene un sonido grave, el otro es el cununo hembra (repicador) que tiene un sonido agudo. Las bases rítmicas son diferentes para cada uno; en el caso del cununo repicador, acompaña y adorna los diferentes momentos de la obra y el discurso musical de la misma. Por otro lado, el cununo apagador sostiene la base rítmica de la obra, aporta estabilidad ya que marca un patrón rítmico constante que permite tener la sensación métrica de 6/8.

Cununo apagador: para la interpretación se utilizan golpes abierto y tapao, para su ejecución se utiliza la onomatopeya “Que porqué porqué”.

*Imagen 15 Transcripción cununo apagador*



*Fuente: Transcripción realizada por la autora*

Cununo repicador: para la interpretación se utilizan golpes abiertos, la onomatopeya utilizada es “Traigalo pa’ca”, en la primera silaba que se ejecuta o se hace un repique o una apoyatura simple.

*Imagen 16 Transcripción cununo repicador*



*Fuente: Transcripción realizada por la autora*

Los golpes abiertos que se ejecutan tradicionalmente son reemplazados por golpes como, tapao, abierto, lateral, dedos para realizar variaciones que se acomoden al desarrollo de la obra musical. Estos golpes varían la dinámica y el timbre del tema musical.

### **2.2.5 Bombo**

El bombo es un instrumento de cuerpo de madera de balsa, cedro o chimbuza. Consta de dos membranas o parches de piel de venado y de tatabro, tensadas en los extremos del cuerpo del instrumento y ceñidas a éste a través de aros y arillos que, con las cuerdas y candados, dispuestas en forma de zig zag, conforman el sistema de tensión que posibilita la afinación del instrumento (Duque, Sánchez y Tascos, 2009, pg,09)

### *Imagen 17 Bombo*



*Fuente: Tomado de las prácticas de marimba dirigido por Juan David Castaño*

Se ejecuta con un palo que se llama apagante y con un boliche que es un palo corto con una cabeza hecha de trapo. “Al momento de la ejecución, se percute la piel de venado. La piel de tatabro hace las funciones de recibidor y en pocas ocasiones se percute.” (Duque, Sánchez y Tascos, 2009, pg,09) Al igual que el cununo, el bombo se clasifica por su función dentro del conjunto musical; por un lado, existe el bombo arrullador y por otro, el bombo golpeador.

Bombo arrullador: Es el que sostiene la base además arrulla el discurso musical, es poco común que este instrumento realice variaciones en su ejecución. Es más pequeño que el bombo golpeador, su tamaño aproximado es de 36 cm de diámetro por 35 cm de alto.

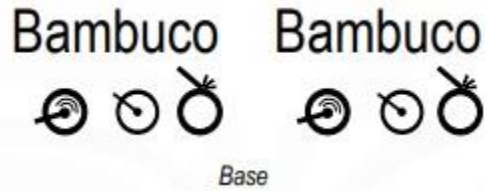
Para su ejecución se emplean los golpes<sup>14</sup> cerrado, madera y abierto. Para su interpretación se puede emplear la onomatopeya “Bambuco” o “Totuma”

---

<sup>14</sup> Golpe abierto: Consiste en percutir el centro del parche con el boliche, dejándolo rebotar inmediatamente.  
Golpe cerrado: Consiste en percutir el centro del parche con el boliche sin dejarlo rebotar.

Madera: Consiste en percutir el cuerpo del bombo con el apagante, produciendo un sonido más agudo y brillante que los dos anteriores.

*Imagen 18 Base bombo arrullador*



**Fuente:** Tomado de “que te pasa a vo” cartilla Min. cultura, (2009)

Bombo golpeador: en el aire de currulao este instrumento es el líder de los tambores, realiza una base rítmica y algunos episodios improvisatorios, es el que marca el inicio y el final de las frases del discurso musical y también, el que mantiene un dialogo permanente con la melodía de la marimba, las voces y el resto de la percusión.

Para su ejecución se combinan los golpes, abierto, cerrado y madera. Cada interprete aporta su toque personal en el desarrollo de la música. “. Como característica general, podemos notar el acento en el que todas las formas de ejecución coinciden en un fuerte golpe abierto (5ª corchea)” (Duque, Sánchez y Tascos, 2009, pg, 36)

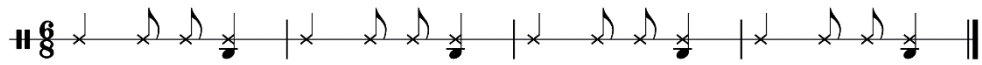
Existen diferentes propuestas de bases rítmicas, en este documento se encontrará 1 de estas. Para la primera base, se usa la onomatopeya “dele duro” combinando los golpes abierto y madera.

*Imagen 19 Base bombo golpeador*



**Fuente:** Tomado de “que te pasa a vo” cartilla Min. cultura, (2009)

***Imagen 20*** Transcripción bombo golpeador



*Fuente:* Transcripción realizada por la autora

### 2.2.6 Guasá

***Imagen 21*** Guasá



*Fuente:* Tomado de corpografías,guasás (2020)

Son instrumentos con forma cilíndrica contruidos de guadua llenos en su interior con semillas de achira. A estos se les atraviesan palillos de chonta para que las semillas viajen de forma más lenta a través del tubo, eso da una sonoridad menos definida y genera sonidos más brillantes. Cuenta con una tapa circular en cada extremo para sellar la guadua. El movimiento del guasá junto con el requinto cumplen la función de alcanzar el registro agudo y así lograr que todo suene en conjunto. Este instrumento lo tocan generalmente las cantadoras, quienes lo sacuden mientras entonan los versos o coros (Quintero et al., 2008).

Se ejecuta sujetándolo con las manos de los extremos y sacudiéndolo con movimiento laterales, ascendente y descendente, y movimientos frontales, adelante y atrás. La onomatopeya usada es “chaca” con movimientos hacia adelante y atrás o “guaasá” con movimientos hacia arriba y abajo.



*Imagen 22 Ritmos guasá*



*Fuente:* Tomado de “que te pasa a vo” cartilla Min. cultura, (2009)

*Imagen 23 Base ritmica guasá*



*Fuente:* Transcripción realizada por la autora

*Imagen 24 Variación ritmo guasá*



*Fuente:* Transcripción realizada por la autora

### **2.2.7 Cantadoras del Pacífico**

Las cantadoras tienen prácticas que se han realizado tras generaciones, desde acompañamientos en los ritmos mortuorios hasta usar y alzar su voz para manifestar su inconformismo con la guerra, la defensa de los derechos femeninos, la escasez de recursos, el olvido de su territorio, entre otros.

Las mujeres de esta región se encuentran en un territorio complejo por su ubicación geográfica y por las problemáticas sociales y culturales de las cuales han sido víctimas. Muchas de ellas son desplazadas, a través de sus cantos construyen paz, y

desarrollan labores comunitarias, además “enseñan desde el arte a que los niños cambien fusiles por libros y tambores”

Elena Hinestroza es una de ellas, a través de su voz, su poesía y su música ha llevado sus raíces a diferentes partes de Colombia. Además, es una mujer que encontró en la música y en su cultura negra la forma de repararse, tras sufrir de violencia, amenazas de parte de grupos armados y la embestida de una guerra que la obligó a salir de su tierra. (Bedoya, s.f.)

La música recorre su existencia, desde tiempos primeros, en los que cantaba a orillas del Timbiquí, en los actos de su escuela o en la casa de su mamá adoptiva, para espantar alguna pilatuna y alivianar el castigo. Porque adonde quiera que vaya lleva su música, no importa cuántas tempestades se atraviesen a su paso, cuántos desplazamientos sufra o cuántas amenazas le propinen. Ella es música, es reconciliación y sobretodas las cosas, Elena es paz. (Bedoya, 2019)

*Imagen 25 Elena Hinestroza, la cantadora de la paz*



*Fuente: tomado del artículo “Elena la cantadora de la paz” (2019)*

Sus letras abordan temas políticos, sociales, denuncias, pero también le cantan a la naturaleza, al mar, la tierra, los niños, la muerte y el amor. “Cantar es la compañía de las diversas situaciones que las cantadoras viven: El desplazamiento, la muerte, nacer, las festividades y en el dar resignificación a su lugar de origen” (Tomado de Cantadoras del Pacífico: Constructoras de paz, programa radial RTVC, 2016).

Una de las representantes más reconocidas es la cantadora Inés Granja conocida como “La voz de la marimba”, en sus letras narra las luchas de las personas esclavizadas, cuenta sobre el desplazamiento, los cultivos ilícitos, la cotidianidad de su pueblo y de su ser timbiquireña. Una de sus composiciones más escuchadas es “La memoria de Justino”. Fue galardonada en el 2010 como mejor interprete vocal en el festival Petronio Álvarez (2008), ha tocado con el grupo Socavón y en sus propias palabras dice que ha llevado la música del pacífico a grandes ciudades dentro y fuera del país.

### **2.3 Música electrónica**

El nacimiento de la música electrónica se empieza a desarrollar en el paso del siglo XIX al siglo XX. En esa época, la electrónica emergente permitió la experimentación con sonidos para luego, hacerlo con los dispositivos electrónicos. A partir de esta exploración, se desarrollaron varios instrumentos electrónicos como, por ejemplo, el Tratonium, un primer sintetizador electrónico.

Alrededor de la década de 1870-1880 Thomas Alva Edison y Emile Berliner crearon el fonógrafo, su función era realizar grabaciones y reproducir archivos de audio. Este invento marcó el inicio de la industria discográfica que se conoce hasta el día de hoy.

En 1909 nace un importante movimiento de vanguardia artística originario de Milán, el futurismo. Este buscaba romper con las tradiciones y así crear un arte nuevo, una renovación en los principios y en las técnicas artísticas. Luigi Russolo fue un compositor que lideró este movimiento y se caracterizó por concebir música creada con ruidos que abandonó los instrumentos tradicionales, los cuales resultaban obsoletos en comparación con los nuevos instrumentos electrónicos. El Intonarumori fue una máquina construida por Russolo usando cajas y dispositivos electrónicos con el objetivo de entonar ruidos (Gómez, 2009, pg, 13).

Por otro lado, entre 1924 a 1931 Edgar Varése transgredió los métodos de composición tradicionales. “Varése consideró el sonido como un componente estructural en su música, debido a esto exploró la masa sonora a través del timbre, el registro y el ritmo” (Gómez, 2009, pg, 14). Más adelante incursionó en la creación de sonidos

electrónicos y la grabación de cinta. El Poema Electrónico (1957-58) fue una de sus creaciones más representativas.

En el año 1948 el compositor Pierre Schaffer experimento con las nuevas tecnologías de grabación y reproducción del sonido, de ahí se originó la música concreta. En estas obras se utilizó la mezcla, la grabación, la reproducción y la manipulación sonora, para organizar los sonidos musicales, no musicales y ruidos concretos. “Dentro de los ejemplos de ruidos concretos se encontraron los cantos de pájaros, sonidos de tres entre otros. (Gómez, 2009, pg, 21).

A partir de la mitad del siglo XIX, surgieron nuevas tradiciones en la música occidental como consecuencia de los cambios sociales. Después de la segunda guerra mundial, aproximadamente 25 años después, los avances tecnológicos cambiaron, se desarrolló la grabación en cinta lo que permitió preservar interpretaciones de grandes orquestas y solistas (Gómez, 2009, pg, 15).

El año 1947 fue testigo del comienzo de la tecnología práctica de transistores, y las primeras grabadoras de cinta magnética comerciales aparecieron en Estados Unidos tras la emisión de Bing Crosby en cinta en noviembre de 1947.

La música electrónica evolucionó con la música concreta, esta fue una práctica de composición musical creada por Pierre Schaeffer y Pierre Henry a partir de 1948 (Dunn D., 1992, pg,11). Esta técnica consistía en la creación de cintas o montajes de sonidos grabados, todos los sonidos eran producidos por individuos en su propio entorno.

En 1952, Karlheinz Stockhausen produjo su primera composición con sonidos sintetizados. “La creación del nuevo sonido generado con medios electrónicos fue considerada, en música, semejante a la revolucionaria idea de descomposición del átomo en física (Antón, 2001, pg.87). Este compositor convirtió las investigaciones de laboratorio en composiciones musicales que merecían la atención. Stockhausen marcó el nacimiento de la Elektronische Musik que enfatizaba la grandeza y la “pureza” de los sonidos electrónicos combinando la música electrónica con otros elementos musicales (Stockhausen, 1971, pg, 649).

A finales de los años sesenta y comienzo de los 70 el computador empieza a ser usado para la creación de sonidos electrónicos. Lo mencionado anteriormente recibía el nombre de “música de ordenador”. También surgieron los sintetizadores analógicos los cuales produjeron un cambio significativo en la generación de la música. Pero, estos instrumentos tenían un precio elevado y resultaba difícil para los músicos adaptarse a este nuevo tipo de aparatos (Antón, 2007, pg,97). Posteriormente el desarrollo de las computadoras y los sintetizadores digitales hizo posible reducir los costos y permitió que el acceso fuera más fácil y de esta manera favorecer el aumento de la cultura de la música electrónica (Dunn D., 1992, pg,19)

En los años 70 la música electrónica tuvo un impacto gracias a las agrupaciones que exploraban con los diferentes instrumentos electrónicos. Para esta época, se desarrolló la música new-age y ambiental, estos géneros estaban influenciados y fueron promovidos por varios artistas en su mayoría europeos. La sonoridad electrónica fue promovida por el dúo estadounidense Silver Apples y grupos de rock experimental quienes añadían sintetizadores y osciladores en sus sonidos (Gluck, 2007, pg,02).

Kraftwerk fue una de las agrupaciones más importante en la evolución de la música electrónica. Esta agrupación utilizaba sintetizadores y secuenciadores para evocar ritmos robóticos o industriales, además de utilizar instrumentos como el violín o la flauta dentro de sus mezclas. “Cuarenta años después, se ha creado una variedad de géneros electrónicos a partir de ese modelo” (Wade, 2022).

En esta misma década y hasta principios de los 80 la música disco se hizo muy popular, no solo por la implementación de instrumentos y características electrónicas, sino por los artistas y las banderas que este género portaba. Después surgió en synth-pop, que se caracterizaba por usar el sintetizador como instrumento dominante, grupos como Ultravox, Depeche Mode, Eurythmics influenciaron este nuevo sub género. Para la década

de los 80 “fue importante la intervención de la Interfaz Digital para instrumentos musicales (MIDI)”<sup>15</sup> ((Dunn D., 1992, pg,45).

El synth-pop tuvo éxito en la década de los 80 acercándose también a la música de baile (EDM). Este nuevo escenario musical ganó popularidad junto con los subgéneros que lo conforman, como el techno, el house, trance, etcétera, se escuchaba en lugares clandestinos, clubes, almacenes en Europa y se fue extendiendo a otros países de Europa, sobre todo en Alemania.

En las décadas del 2000 y 2010 surgieron nuevos avances tecnológicos y había mayor acceso al software musical, por lo tanto, la música electrónica se vio influenciada y beneficiada por las recientes plataformas digitales como Ableton Live y Reason.

Actualmente, este género se ha venido posicionando alrededor del mundo gracias también a los festivales y fiestas de gran escala como Tomorrowland, Ultra Music Fest. Por otro lado, cualquier compositor o músico puede encontrar y hacer uso de estas herramientas tecnológicas e instrumentos electrónicos, tanto digitales como análogos en sus composiciones y grabaciones. Así pues, con lo ya dicho, para Noya, se podría decir que toda la música es electrónica precisamente por la inclusión de elementos electrónicos, basándose también por las definiciones encontradas en enciclopedias y en autores. Un ejemplo es la definición que da The New Grove Dictionary of Music and Musicians, “música electrónica es: Música la cual es producida o modificada por medio de equipos electrónicos, de tal forma que algún equipamiento electrónico es necesario para que se pueda escuchar” (1980).

Sin embargo, la música electrónica aparte de usar elementos electrónicos, también involucra la investigación, la intención, los elementos estéticos, los conceptos, las características musicales tanto rítmicas, melódicas y armónicas, y sobre todo los procesos de creación de cada compositor o productor.

---

<sup>15</sup> una norma técnica que describe y estandariza un protocolo de comunicación, la interfaz digital y los conectores eléctricos entre diversos instrumentos musicales electrónicos, programas informáticos y otros dispositivos de audio para grabar, editar y reproducir música

### **2.3.2 Música disco**

La Música Disco nace a mediados de los años 70. Es un género musical que proviene del Rhythm and blues y tiene como raíz los géneros del Soul y el Funk de los años 60. Fue un género integrador, este incorporaba además elementos musicales latinos y sonidos psicodélicos para generar sonoridades únicas. Gloria Gaynor, describió la música disco como una invitación a mover el cuerpo “La música disco tiene un poquito de soul, una percusión prominente, es beat... la gente olvida sus problemas y sale a bailar” (Brandeis, J, 1998).

Para la época entre los 60 y 70 la música fue una herramienta para manifestar y realizar canciones protesta, pues la sociedad estaba atravesando fuertes situaciones de guerra y violencia. Con el asesinato de Martin Luther King Jr. en 1968, los disturbios de Stonewall en 1969 debido a una redada policial a un club LGBT y la Guerra de Vietnam provocaron cansancio y agobio en los jóvenes por las problemáticas socio políticas que los rodeaba. La música disco fue un mecanismo importante para que las personas pudieran liberarse a través del baile.

“La música disco fue un fenómeno musical, después de la crisis económica que estallo en 1973, la ciudad de Nueva York fue testigo de la explosión del disco como expresión del ansia de liberación de gran parte de la población gay, negra, latina, italoamericana durante aquella mitad de los años setenta. Discotecas como Studio 54, The loft, Danceteria, Paradise Garage, Funhouse, entre otros y disc jockeys como Francis Gaynor, Village People, entre otros, conformaron un exuberante tapiz de sonidos que apelaban de forma muy directa a la pista de baile, con más rotundidad y menos complejos que en ningún otro rincón del planeta” (Pérez, 209, pg, 18).

Este género musical fue apagando su eco poco a poco después de la quema de vinilos en Chicago, lo que provocó que esta música dejará de sonar en escenarios radiales y culturales. Posterior a esto, la música House empezó a sonar en diferentes clubes underground. Artistas como Faze Acción, Abba, Da Lukas, Daft punk, han sido parte del

renacimiento de este género, agregando características musicales del house, convirtiéndose en Nu disco.<sup>16</sup>

### 2.3.3 Interpretación disco y nu disco

La música disco y nu disco se escribe en compás de 4/4 repetitivo, marcada por una figura de cuatro, ocho o dieciséis tiempos. El un disco muestra ritmos del funk, el soul y la música disco de los años 70. También abarca los tiempos de larga duración de la música disco de los años 70 y 80 y mantiene el concepto de utilizar músicos en vivo.

Los instrumentos característicos son la batería, sintetizadores, bajo y guitarra, cada uno con características interpretativas que complementan todo el conjunto. La batería marca el pulso en el bombo y el hit hat hace figuras de semicorchea o corchea, abriéndolo en la sincopa, por otro lado, los sintetizadores y la guitarra son la base instrumental, por último, el bajo usa recursos básicos, usando las octavas en cada acorde, también los cromatismos son característicos del disco y el nu disco.

#### *Imagen 26 Transcripción bajo*



*Fuente: Tomado de la canción YMCA- Village people*

---

<sup>16</sup> Nu disco es una versión electrónica de la música disco que hizo olas en la escena dance independiente de las décadas de 2000 y 2010. Se basa en gran medida en la música house de las décadas de 1980 y 1990 y en las clásicas pistas disco de la década de 1970. En el espíritu de EDM y formas relacionadas de electrónica, también incorpora tecnología de muestreo y sintetizador del siglo XXI.



*Imagen 27 Transcripción bombo y hi hat disco*



*Fuente: Tomado de la canción Lovelee Dae- Blaze*

### **2.3.4 Hibridación cultural**

La hibridación cultural puede asociarse a procesos socio-culturales en los que sistemas de ideas (creencias) o practicas discretas, que existían en forma separa, se combinan para generar nuevos sistemas, objetos y prácticas. Esta definición surge a partir de la noción de Garcia- Canclini (1990) buscando establecer lazos hacia la teoría de Morín. (2001;2006).

La familia de conceptos a las que se asocia la hibridación pasa por el mestizaje, el sincretismo y la creolización: el primero se ubica en la mezcla tanto biológica como cultural de los pueblos europeos con los latinoamericanos, dando origen a nuevos fenotipos, hábitos, creencias y formas de pensamiento. El segundo corresponde a la fusión de diversas creencias y prácticas religiosas tradicionales. Finalmente, la creolización sirve para referirse a las mezclas interculturales a nivel lingüístico creadas a partir de la lengua básica y otros idiomas en el contexto del tráfico de esclavos (Diaz, 2019, pg, 07).

La hibridación musical surge como una búsqueda y una respuesta teórica frente al tema de procesos de modernización en América Latina, debido a que esta búsqueda puede entenderse como un desafío o “enigma”, pues es un “proceso entrecortado por la preservación de elementos de un orden social aún no secularizado” (Moebus, 2008, pg,05).

Los procesos de modernización no pueden, de este modo, pensarse linealmente. Por el contrario, es la propia conjunción entre la dimensión de la reflexividad y su “otro”, y sea este “otro” el sujeto moderno, como lo llama Alain Touraine (1994), o la propia “esfera de la tradición”, en la perspectiva más reciente del propio

Giddens, o incluso hasta cualquier otra forma de su expresión, lo que llegará a formar una configuración social específica que será, sin embargo, esencialmente moderna (Moebus, 2008, pg,05).

Garcia Canclini, propone la hibridación como una construcción mediante la conexión entre una esfera social determinada y otra que le sería externa, sin que exista oposición entre lo tradicional y lo moderno.

Volviéndose una noción que, basada en el principio de la interculturalidad y en la convivencia de temporalidades transhistoricas, niega la simplificación binaria entre pares de oposición conceptual como modelo de explicación de la realidad y de la dinámica social a favor de una perspectiva que conoce en la fusión entre elementos aparentemente dispares la propia esencia de esa dinámica. (Moebus, 2008, pg,07).

Con lo mencionado anteriormente, la hibridación cultural permite crear relaciones e intercambios culturales no jerárquicos a partir de movimientos y saberes opuestos, que abren la posibilidad de un “tercer espacio” que refleja los resultados de dichas relaciones desde lo cultural y lo social, además, revelarían las dinámicas sociales y la riqueza que surgen desde el principio de la hibridación.

### **2.3.5 Nueva Música Colombiana**

Desde los años 60 y 70 la etiqueta de NMC se registró en la prensa “para simbolizar un espacio de experimentación con músicas locales” (Ochoa y Botero, 2008, pg, 29).

La Nueva música colombiana inicio como un proceso de transformación de la música nacional y también de experimentación con la música tradicional colombiana con elementos de la música moderna o la inclusión de otros géneros sobre sí misma (Gomez, 2015) con el objetivo de recuperar y dar reconocimiento a las músicas locales y con este movimiento llegar a las grandes ciudades y centros urbanos, como Bogotá, Medellín y Cali.

Estas nuevas expresiones artísticas no pretenden replicar la música tradicional, sino al contrario generar experimentos basados en las bases tradicionales y como resultado posicionar otras sonoridades lejanas a las fórmulas comerciales como resistencia a los monopolios de la industria discográfica y medios de comunicación. (Chavarro, Garzon, Martinez y Medina (Santamaría, 2006, pg 02).

El aumento de estas músicas es principalmente un fenómeno urbano que tomó forma en la década de los noventa y responde a un aumento radical en el interés de las músicas folclóricas entre los jóvenes de clase media urbana en Colombia y las recientes migraciones masivas del campo a la ciudad debido al desplazamiento generado por la guerra. (Ochoa, 2009, pg,2)

A partir de la investigación de tipo cualitativo interpretativo realizada por estudiantes de la Universidad Piloto se puede decir que la nueva música colombiana (NMC) se centra en conocer de dónde venimos, quienes somos, en “despertar elementos de conciencia a través de las letras y proponer una alternativa musical que se basa en el estudio, la investigación, en la creación y en la estética (Chavarro, s.f., pg, 06). Cuando se habla de la estética en las culturas juveniles, no se hace referencia ni a la moda ni al estilo, sino a toda una clase de dimensiones de creación, de arte, de existencia y vida cotidiana. (Marín, 2002).

Este nuevo movimiento además tiene como uno de sus principales objetivos dar una “sonoridad diferente a las músicas autóctonas”, partiendo de las influencias de diferentes escuelas y tendencias que surgen en la ciudad, además de agregar la relevancia en la investigación de la historia musical y la tradición oral. “Se evidencia un trabajo etnográfico que les ha permitido posicionarse como los pioneros de un movimiento cultural, que intenta rescatar y profundizar en la diversidad musical propia de las diferentes regiones del país.” (Chavarro, s.f., pg, 6)

La nueva música colombiana se abrió espacios de difusión con diferentes agrupaciones que empezaron a dar visibilidad de las músicas tradicionales en las principales ciudades del país, tales como Lucho Bermúdez con música del caribe, Petronio

Álvarez con la música del pacífico y “El Cholo” Valderrama con la música de los llanos orientales entre los años 40 y 70’s. Más reciente, grupos como Guayacán, Grupo Niche y cantadoras de música tradicional como, Zully Murillo, Inés Granja, entre otras, aportaron a dar mayor visibilidad en las principales ciudades. “Además, hay que tener en cuenta que las bases dejadas por estos músicos han permitido que, desde otra generación, sea posible crear diálogos entre la música tradicional colombiana con géneros en su mayoría anglosajones” (Gomez, 2015, pg,46)

En la última década agrupaciones como Bomba Estéreo, Sidestepper, Choquibtwon, Frente Cumbiero, Puerto Candelaria, Mitú, entre otros, han usado el Word Music<sup>17</sup> para llevar sus propuestas musicales a otros países, también, “emisoras universitarias y públicas, investigadores, algunas instituciones gubernamentales y disqueras han favorecido la construcción de un circuito de difusión, producción y patrocinio en el desarrollo de este movimiento”(Gomez, 2015, pg, 65).

Aunque se han llevado a cabo festivales de música fusión, sigue extendiendo una discusión con respecto a la inexistencia de un circuito en donde las agrupaciones que se representan con el movimiento de NMC tengan un espacio de presentación adecuado y en buenas condiciones y en sí, el movimiento de NMC sigue teniendo un largo camino por explorar y también un espacio para generar debate sobre las percepciones de la comunidad musical frente a los artistas, escenarios, divulgación, las propuestas y perspectivas de la re significación de sonidos de la música tradicional.

---

<sup>17</sup> Categoría construida por el mercado discográfico para agrupar las músicas tradicionales y locales del mundo, presenta en una forma cada vez más generalizada productos que nacen del encuentro entre diferentes culturas musicales.

### **Capítulo 3: Metodología**

Este proyecto se clasifica dentro de la línea de Investigación creación, la cual “presenta la creación en el arte como forma de investigación y generación de conocimiento del propio accionar humano desde una nueva forma de investigar” (Daza, 2009, pg. 77), con el objetivo de realizar una composición musical basada en la música tradicional de la región del Pacífico Sur Colombiano, incorporando historias de vida recolectadas por la autora.

Partiendo de lo mencionado anteriormente, este trabajo está enmarcado en un enfoque de investigación cualitativo, que se ocupa de indagar a fondo las motivaciones, ilusiones y significados de las acciones de actores individuales, situando como prioridad el sentido que poseen las experiencias humanas. (López Canon y San Cristóbal, 2014, pg.108). Todo esto se evidencia en el presente trabajo, al tener componentes de análisis e investigación musical, social y cultural presentes en el capítulo de marco teórico y la observación participativa de una población específica con el fin de comprender las expresiones culturales, las vivencias y la cotidianidad de la misma. La investigación cualitativa se ajusta al desarrollo de este trabajo ya que “proporciona profundidad a los datos, dispersión, riqueza interpretativa, contextualización del ambiente o entorno, detalles y experiencias únicas. Asimismo, aporta un punto de vista “fresco, natural y holístico de los fenómenos, así como flexibilidad” (Sampieri, 2014, pg.16).

Por otro lado, los diseños que se emplearán en este trabajo son, el diseño etnográfico, que plantea la descripción y explicación de los elementos y categorías que integran el sistema social: historia y evolución, estructura (social, política, económica, etc.) interacciones, lenguajes, reglas y normas, patrones de conducta, mitos y ritos. (Sampieri, 2014, pg.17) y el narrativo, que aborda las historias sobre procesos, hechos, eventos y experiencias, siguiendo una línea de tiempo, ensambladas en una narrativa general.

Lo anterior, se evidencian en la información recolectada en libros de investigación, mapas, la observación externa y directa, que reflejan y dan prueba del contexto socio-cultural, económico y geográfico en el que viven las personas pertenecientes a la población del Pacífico colombiano, de igual manera a partir de las entrevistas se recogen historias de vida de esta misma población basadas en una narrativa general. Al mismo tiempo se hará uso del diseño auto etnográfico como herramienta de introspección en escenarios solitarios y de interacción con otras personas, situaciones y experiencias con el fin de "conectar lo personal a lo cultural" (Lopez Cano, 2014, pg,139).

Las categorías finales de análisis que se emplearán en este proyecto se dividen en cinco, cada una de estas permitirá la recolección de la información necesaria para el desarrollo del resultado sonoro de este trabajo. A continuación, se presentan las categorías en una tabla.

<b>Categorías de Análisis</b>	
<b>Región Pacífica</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Contexto Social</li> <li>- Población</li> <li>- Historias de vida</li> </ul>
<b>Currulao</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Estructura</li> <li>- Interpretación</li> <li>- Instrumentos</li> </ul>
<b>Diseño rítmico</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Percusión</li> <li>- Polirritmia</li> <li>- Bajo en el disco</li> </ul>
<b>Diseño armónico</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Armonía modal</li> <li>- Armonía currulao</li> <li>- Armonía disco</li> </ul>
<b>Diseño melódico</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Cantadoras</li> <li>- Interpretación</li> <li>- Contexto</li> <li>- Voces</li> <li>- Técnicas extendidas flauta</li> </ul>

**Tabla 1** Categorías de análisis

### **3.1 Herramientas de recolección**

Entrevista: La entrevista se define como una reunión para conversar e intercambiar información entre una persona (el entrevistador) y otra (el entrevistado) (Sampieri, 2014, pg,403). Y a partir de las preguntas y respuestas se logra una comunicación y la construcción conjunta de significados respecto al tema que se quiere saber. (Lopez Cano, 2014, pg,117).

Se hará uso de esta herramienta a partir del diseño narrativo y etnográfico, buscando obtener información sobre las vivencias, historias de vida y perspectivas referentes a las estructuras sociales y culturales de las comunidades pertenecientes a la Región del Pacífico Sur de Colombia. La entrevista será semiestructurada, esta consiste en tener una guía de asuntos o preguntas y el entrevistador tiene la libertad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos u obtener mayor información. (Sampieri, 2014, pg,403).

**Tabla 2** Formato recolección datos entrevista

Entrevistado/a:		
Tema	Descripción pregunta	Respuesta
1.		
2.		

Observación participante: Se llama observación participante cuando el propio investigador toma parte en la acción que desea observar (López Cano, 2014, pg,112). Partiendo de esta definición, esta herramienta se usará para identificar y tener un acercamiento a la interpretación de las músicas del Pacífico colombiano teniendo como guía un músico perteneciente a esta región para posteriormente incorporar lo aprendido a la obra musical. El observador participante, es quien motivado por la propia investigación se integra a una práctica que antes no realizaba (López Cano, 2014, pg,112).

Diario y registro de Campo: Estas herramientas recopilan información obtenida de las experiencias producidas en la investigación en las que la autora participó, además en el registro de campo se recoge y evidencia el proceso creativo y de análisis de las características musicales y sociales para el desarrollo de la composición musical.



**Tabla 4** Formato recolección de datos diario de campo

DIARIO DE CAMPO		Fecha:
Actividad		
Investigador/a		
Objetivo/ pregunta		
Situación		
Lugar- espacio		
Técnica aplicada		
Personajes que intervienen		
Descripción de actividades	Consideraciones interpretativas/ analíticas con respecto al objetivo	
Observaciones:		

Memoria personal: esta herramienta permite tomar conciencia del propio recorrido artístico del autor, de los cambios que han tenido sus intereses, poéticas y modos de hacer o bien para comprender el momento creativo o intelectual por el que se atraviesa en determinado momento. (López Cano, 2014, pg,146). La memoria personal es pertinente para este proyecto, pues a través de esta se realizará la descripción del momento creativo, el cual se dividirá en tres: (1) El primero de ellos se ubica en la previa contextualización y el acercamiento a referencias estéticas y recolección de las características musicales de los géneros seleccionados para aplicarlo en el (2) segundo momento, que abarcará el proceso creativo en donde se emplearán las herramientas musicales y contextuales para el desarrollo de la forma de la composición musical, y por último, (3) el tercer momento será la descripción del resultado sonoro basado en lo anteriormente mencionado, estos tres momentos se llevaran a cabo mediante el autoinventario.

**Tabla 6** Formato recolección de datos memoria personal

Primera momento (referencias estéticas)	Segundo momento (proceso creativo)	Tercer momento (resultado sonoro)
▪ Descripción	▪ Descripción	▪ Descripción

### 3.2 Ruta metodológica

La ruta metodológica de este proyecto se divide en 4 fases, fase de contextualización, fase de análisis, fase de creación y grabación, y por último fase de divulgación. Cada una de ellas es importante para el desarrollo óptimo de este proyecto, a continuación, se realizará una descripción detallada de cada una.

### 3.3 Fase de contextualización

En esta fase se hará la respectiva contextualización e investigación de los escenarios sociales, geográficos y culturales de la población perteneciente a la región Pacífica colombiana. Se usará información documental de organizaciones oficiales con datos de la población y documentos bibliográficos, además de usar herramientas como la entrevista, recursos audiovisuales y libros que permitan recoger la información pertinente para el progreso de este trabajo. El registro de campo y el contacto con personas de la región permitirá obtener datos relevantes y concretos sobre sus vivencias y experiencias.

### **3.4 Fase de análisis**

Después de haber realizado la recolección e investigación de los datos en la fase de contextualización, se realizarán los análisis musicales de los géneros seleccionados para la realización de la composición musical. Para esto, la autora tomará talleres de interpretación dados por maestros pertenecientes a la región pacífica y también músicos profesionales con el fin de poder identificar y tener un acercamiento a la interpretación de los instrumentos musicales y así mismo, realizar el respectivo análisis teórico musical basados en estas experiencias. También se realizará la recolección de información tomada de libros y cartillas de música tradicional, armonía modal y armonía disco. Por otro lado, las entrevistas a las cantadoras serán útiles para obtener información sobre la interpretación de sus letras y cantos. Se tomará como referencia diversos musicólogos para realizar los respectivos análisis de los géneros musicales seleccionados.

### **3.5 Fase de creación y grabación**

Luego de haber realizado los análisis musicales, se dará inicio al proceso de composición y creación musical partiendo de los aspectos interpretativo y técnicos de cada uno de los géneros musicales, también se tendrá en cuenta la forma musical del currulao. Se hará la selección de los instrumentos musicales que se emplearan en la composición teniendo en cuenta el formato instrumental de cada género y el balance que mejor aporte a la creación. Además, las historias de vida previamente recolectadas serán parte importante para desarrollar del discurso musical de la composición.

Posteriormente, se realizará la socialización del tema a los músicos que la interpretarán y después se llevará a cabo la grabación, producción y post producción de la composición.

### **3.6 Fase de identificación**

En esta última fase, se realizará la respectiva investigación de los espacios culturales presente dentro y fuera de la Universidad Pedagógica Nacional, con el fin de reconocer en que espacios sería relevante socializar y presentar el resultado sonoro de la investigación, teniendo como eje la posibilidad de abrir espacios para la reflexión y el

reconocimiento de las músicas tradicionales y las historias de vida de la población de la región Pacífica colombiana.

El espacio seleccionado dentro de la universidad fue, la radio de la Universidad Pedagógica Nacional, su objetivo se basa en fortalecer la proyección, comunicación y producción de contenidos educativos de la universidad, con un enfoque educomunicativo.

Se seleccionaron ocho espacios culturales que comparten como objetivo fomentar la apertura de espacios con el fin de crear estrategias para la difusión y exposición de proyectos artísticos y fortalecer la industria cultural en la ciudad de Bogotá, y mantener procesos pedagógicos y creativos en espacios no formales de la educación.

Estos espacios son: Casa Kilele, La redada miscelánea cultural, La perra casa cultural, Espacio Kb, Matik Matik, El Anónimo, Casa quiebra canto y Palenque de Delia Zapata, este último espacio ha dado a conocer montajes escénicos con carácter interdisciplinario en el que la tradición popular es un hilo conductor.

## **Capítulo 4: Análisis**

### **4.1 Análisis musical**

En este capítulo se realizará el análisis musical de los géneros seleccionados (Currulao, disco house), para tomar elementos de cada uno y así, realizar la composición musical. Se tomaron como referencia los conceptos analíticos propuestos por Gerhard Kubik y Tiago de Oliveira Pinto para las músicas africanas y afro-brasileras, abordados en la tesis “Currulao: Análisis etnomusicológico para el género musical representante del pacífico sur colombiano” (Alvarado, 2013) para realizar el análisis del Currulao.

Este género tradicional desarrolla patrones rítmicos fuertemente influenciados por la diáspora africana, debido a los asentamientos de diferentes grupos étnicos provenientes de algunas regiones de África durante el periodo de la colonización europea en el territorio colombiano. Sin embargo, también es posible encontrar rasgos propios de las culturas indígena y europea que habitaron el territorio. Así,

el currulao es un resultado de un proceso sincrético de diferentes culturas, que convergen en una amalgama musical. (Alvarado, 2013, pg, 48)

Después de conocer los conceptos analíticos propuestos por Gerhard Kubik y Tiago de Oliveira Pinto se abordarán los ciclos formales y la línea rítmica para realizar el análisis musical, también se analizarán características musicales afro presentes en la interpretación del currulao, como la polirritmia y los cruzamientos rítmicos.

La metodología propuesta por los autores mencionados anteriormente, analiza el tempo desde una perspectiva no occidental, basada en los resultados de investigaciones musicológicas africanas, vinculando “la percepción auditiva a conceptos énicos, es decir, a la percepción que los propios músicos tienen de su música, lo que ofrece diferentes visiones del ordenamiento temporal (Ibiden, 2004, pg,91). Este análisis se construye a partir de la investigación documental, las entrevistas realizadas a músicos de la región y el contacto con personas de la comunidad.

#### **4.2 Currulao**

El currulao es uno de los géneros predominantes en el Pacífico sur colombiano, se encuentra delimitado geográficamente entre los departamentos del Valle del Cauca, Cauca y Nariño y se manifiesta en municipios como Buenaventura, Guapi y Timbiquí, Tumaco y Barbacoas (Candelario, 2014, pg, 02). Este género se interpreta por el ensamble tradicional de marimba de chonta, que está conformado por instrumentos de percusión, tales como los bombos, los cununos, el guasá, la marimba y las voces de las cantadoras.

#### **4.3 Patrones rítmicos**

A partir de la información recogida en el trabajo de campo realizado por Maria Alvarado (2013), y los datos recolectados, ella emplea una propuesta analítica a partir de símbolos, los cuales son:

- . : marcación muda,
- x : equivalente a corchea
- x. : equivalente a negra

x . . : equivalente a negra con puntillo

Con diferenciación entre:

X: Marcación con acentuación

x: Marcación sin acentuación

Con lo expuesto anteriormente, Maria Alvarado toma como referencia la propuesta De Oliveira quien “propone que el análisis sea el estudio de las estructuras de la música, y que, a su vez, esas estructuras surjan de la búsqueda de los elementos musicales contruidos y culturalmente significantes” (2001, pg,11). Estos elementos se conducen a unidades menores de análisis.

Estos elementos menores, estarán ligados unos a otros de forma relativamente estable, estableciendo así el orden musical vigente. Descifrar la organización interna de estos factores interdependientes significa reconocer la estructura musical más amplia en sus múltiples detalles (Pinto, 2001, pg,11).

Así pues, las corcheas se toman como herramienta para analizar los “elementos menores” los cuales permiten obtener una percepción general del currulao tradicional.

El currulao está mayormente escrito en compás de 6/8. En su investigación, Alvarado (2013) propone escribirlo en 12/8, comprendiendo tanto las frases musicales, la armonía, los patrones rítmicos, ciclos, entre otras características musicales. (Candelario, 2015, pg,03). En el análisis de este proyecto, se mantendrá el uso de la métrica en 6/8 para facilitar la lectura, ya que se incluirán características rítmicas del disco house. Sin embargo, se hará énfasis en las frases de 12 pulsos (donde cada pulso es una corchea). Esto se verá representado en los ritmos que realiza cada uno de los instrumentos musicales del género.

Línea de bombo: x . x x X . x . x x X .

Línea del cununo: . x x x X X . x x x X X

Línea del cununo: x X. x X. x X. x X.

Línea del Guasa: X X x X X x X X x X X x

Línea de marimba: X. X. X. X x. X x.

El instrumento en donde más se desarrolla el fraseo de 12 pulsos, es en la marimba de chonta, generalmente en la línea melódica del bordón, la cual se repite contantemente en las canciones del repertorio tradicional del currulao.

Un ejemplo del fraseo se puede encontrar en el tema “El currulao me llama” en la introducción, las voces realizan la melodía con fraseos cada 12 pulsos, como se evidencia en la imagen, además en el principio, la marimba realiza una melodía que se repite después de 12 pulsos, haciendo énfasis en el esquema de pregunta- respuesta.<sup>18</sup>

**Imagen 28** Transcripción "El currulao me llama"

Frasas com 12 Pulsações Elementares

Voice

O io o io o io o io

o io o io o io El

bom - bo ques - tá to - can - do cu - nu - noes - tá re - pi - can - do ma -

rim - ba - yaes - tá jon - dian - do las vo - ces - tan ca - len - tan - do pre -

**Fuente:** Tomado de la tesis “Currulao: Análisis etnomusicológico para el género musical representante del pacífico sur colombiano” (2013)

<sup>18</sup> Enlace referencia auditiva: <https://www.youtube.com/watch?v=M2yYd8YFzfo>

Continuando con el análisis musical, se puede evidenciar que los golpes con acentuación que realizan los diferentes instrumentos están cruzados con golpes sin acentuación o silencios, para Oliveira “la combinación de ritmos distintos, de frases o de motivos musicales, puede realizarse de tal forma, que sus acentuaciones no coinciden, resultando nuevas configuraciones rítmicas” (2004, pg,101). Es decir, que estos cruces presentes en los diferentes instrumentos, evidencia que este género es polirrítmico.

#### 4.4 Ciclos formales

Siguiendo el método de análisis de Kubik (1985), se puede encontrar el ciclo formal de las canciones tradicionales a partir de las letras, ya que estas permiten determinar cuántas son las “pulsaciones elementales”. Las letras de las canciones de este género se presentan dentro de frases que obedecen a la estructura de pregunta y respuesta. (Candelario, 2014, pg, 04). A partir de la canción “Volando” y “Quítate de mí escalera”, se realizará el análisis de los ciclos formales de la armonía en el currulao.

**Imagen 29** Transcripción de la canción "Volando"

Fragmento de la Melodía

The image shows a musical score for the song "Volando". It consists of four staves of music in 12/8 time, with lyrics written below the notes. Brackets above the notes indicate question and answer cycles. The lyrics are: "Yo te nia mi pa-lo-mi ta U E Ye-ra bien bo-ni-ta U E E Le can - ta-baen la ma-ña - U E Yal a-no-che-ce-er U E".

Labels above the staves indicate the structure of the cycles:

- Staff 1: Pregunta (measures 3-6), Respuesta (measures 7-8)
- Staff 2: Pregunta (measures 1-2), Respuesta (measures 3-6)
- Staff 3: Pregunta (measures 3-6)
- Staff 4: Respuesta (measures 1-2), Pregunta (measures 3-4), Respuesta (measures 5-6)

**Fuente:** Tomado de la tesis “Currulao: Análisis etnomusicológico para el género musical representante del pacífico sur colombiano” (2013)



La armonía en el currulao tiene ciclos de tensión y reposo, es decir, en términos de academia, los grados de tónica y dominante son los que predominan en estas músicas, ya que la marimba tradicional no está temperada en la afinación occidental del A 440 Hz, la armonía es entendida desde un punto de tensión en los compases de V grado y distensión en los compases de I grado (Rey, 2019, pg, 09).

Como se puede evidenciar en la imagen presentada antes de la canción “Volando”, la armonía cambia en el segundo pulso (La) con tensión y termina en reposo (Rem) en la novena pulsación. En la canción “Quítate de mí escalera” el juego entre la tensión y el reposo sucede cada 6 pulsaciones, la marimba a lo largo de la canción presenta el bordón y este permite reconocer el cambio entre ambos grados (Rem- La). Estos cambios en los pulsos se encuentran presentes en la música africana y también se pueden reconocer en el currulao del Pacífico Sur Colombiano, para Kubik:

La organización del tiempo formal en la música africana es comúnmente determinada por los números 6, 8, 9, 12, 16, 18 o sus múltiplos (24, 32, 36, 48, etc.). Estos son los llamados metros concisos [summary meters] expresados como “forma numérica” [form number] en las transcripciones. [...] Las formas numéricas indican cuantas pulsaciones elementares (las menores unidades de acción en una pieza) son contenidas en un ciclo. Esto constituye el metro real en África (1984, pg, 45).

#### **4.5 Cantadoras del pacífico**

Para realizar el análisis musical de los cantos tradicionales del Pacífico Sur se tomó como referencia la definición de etnomusicología dada por Oliveira Pinto “estudio de las estructuras de la música, y estas estructuras surgen de la búsqueda de elementos musicales contruidos y culturalmente significativos” (Tomado de Burbano, 2013, pg,45).

Siguiendo la ruta de definiciones que son pertinentes para este análisis, se toma como referencia al etnomusicólogo John Blacking, quien describe los análisis musicales como “esencialmente descripciones de secuencias de distintos tipos de actos creativos:

deben explicar los aspectos sociales, culturales, psicológicos y musicales en la vida de grupos e individuos que conducen a la producción de sonido organizado. (Blacking, 2006, pg,154).

Basado en la anterior definición, el autor desarrolla seis conjuntos de reglas que pueden revelar elementos característicos del objeto musical abordado. (Burdano, 2013, pg,47).

Factores sociales y culturales

Tempo, métrica y ritmo

Tono del discurso y melodía

Armonía y tonalidad

Desarrollo musical

Procesos de transformación relacionados con los procesos cognitivos.

Partiendo de lo mencionado anteriormente, los factores sociales y culturales presentes en los cantos tradicionales son relevantes para la interpretación, las mujeres son quienes tienen un papel protagónico dentro de sus comunidades, ellas tienen sus saberes y sus especialidades. “Con la excepción del glosador en los temas de marimba, cantar es una práctica normalmente reservada para las mujeres” (Birenbaum, 2010, pg, 23).

Las cantadoras son casi siempre, matronas formidables, fuertes, independientes, sabias y francas. En el pacífico, las mujeres mayores presiden sobre grandes familias matriarcales (Birenbaum, 2010, pg, 23). El papel de las mujeres está relacionado con la memoria y la transmisión de la sabiduría ritual, para Francy Riascos “la música es sanadora, la música nos recuerda de donde somos, nos da alegría, nos ayuda a aliviar nuestras situaciones”. (Ver en Anexo 2)

Una de las características relevantes de una cantadora son las letras que componen, ellas utilizan versos sacados de dichos populares, de su imaginación, de sus experiencias, del legado y de la raíz. Como lo mencionaba la maestra Elena Hinestroza en la entrevista

realizada por la autora de este proyecto, “El canto tiene mucho que ver con la familia, pero también con ese legado ancestral que viene de las raíces africanas, mi mamá cantaba todo el día y los familiares de mi papá eran cantantes, yo soy Hinestroza Ventén y los Hinestroza en el tiempo de la colonia, eran los que tenían los grupos musicales para deleitar a los esclavistas, entonces eso viene desde las raíces.” (Ver anexo 1)

En el aspecto musical, las características basadas en el tono, el ritmo y la melodía en las voces de las cantadoras puede interpretarse de una manera ambigua, pues cada cantadora tiene una forma de cantar basada en sus aprendizajes, conocimiento y también es importante mencionar que ellas se guían por los sonidos de la naturaleza y además la altura a la que cantan depende de la región en la que nazcan<sup>19</sup>. Por otro lado, para Ochoa y Santamaría, las cantadoras tienen una amplia capacidad para improvisar:

Una buena entonadora juega con la melodía original baja y viceversa, sustituyendo quintas y octavas por la tónica, pares de corcheas por una negra o un dosillo, usando micro-variaciones rítmicas, y empleando el falsete o con una oscilación rápida de volumen, (Ochoa y Santamaría, 2010, pg, 25).

La canción “El llamado de nuestra tierra” inicia con cuatro cantadoras interpretando la misma melodía al unísono. Se puede evidenciar en la transcripción que la melodía se mueve por terceras y cuartas, es importante mencionar que su afinación no está categorizada dentro de los términos de música occidental. Teniendo en cuenta los parámetros de análisis en función del ámbito cultural y social de Burdano (2013), se puede evidenciar el mensaje que llevan a través de sus cantos sobre situaciones relacionadas con las problemáticas sociales que se viven en esta región.

---

<sup>19</sup> Dicho por Felipe Amún líder de la agrupación de Mar y Rio en el conversatorio “La movida de la música del pacifico”, en la franja academia del Festival Colombia al Parque. (2023)

## El llamado de nuestra tierra

Transcripción currulao

Alejandra Bayona

Por cul pa de la vio len cia Del con flic to, ar - ma do Ti ve que de

12 jar mi tie rra Y, ah o ra Soy des pla za do Por

23 cul pa de la vio len cia Del con flic to, ar ma do Tu ve que de jar mi tie rra Y, ah

29 o ra soy des pla za do

*Fuente: Transcripción realizada por la autora de este proyecto*

En la armonización de las cantadoras, cada respondedora (corista) tiene su propio papel armónico, el efecto general es una síntesis de todas las voces. “Como cantan notas que armonizan en un mismo ritmo y con alto volumen, sus voces se entremezclan de tal manera que una cantadora prácticamente no se puede distinguir entre su propia voz y la de sus cantadoras compañeras”. (Ochoa y Santamaría, 2010, pg,13).

#### 4.6 Disco House

Para el análisis de la música disco house, se tomará como referencia el cuadro de análisis realizado por Ana Margarita Giraldo y Gustavo Adolfo Campos, (2021) el cual permite evidenciar la forma y el formato instrumental, tomando como referencia las canciones “YMCA” “Gimme, gimme, gimme” y “Free Yourself”.

**Tabla 7:** Análisis forma musical y formato canción “YMCA”

<b>Género: disco</b>	<b>Métrica: 4/4</b>	<b>Artista: Village</b>	<b>Forma</b>
<b>Canción: YMCA</b>		<b>people</b>	
<b>Formato</b>			
Base rítmica:	Base armónica:	Base melódica:	Introducción:
Bombo	Guitarra eléctrica	Trompetas	6 compases
Hi hat	Bajo	Violines	Estrofa 1: 8 compases
Redoblante	Sintetizador	Voces	Coro: 16 compases
Pandereta			Estrofa 2: 8 compases
			Coro: 16 compases

**Fuente:** Referencia tomada de la tesis “Acercamiento a la música disco desde la imitación vocal” (2021)

**Tabla 8:** Análisis forma musical y formato canción “Gimme, gimme”

<b>Género: disco</b>	<b>Métrica: 4/4</b>	<b>Artista: ABBA</b>	<b>Forma</b>
<b>Canción: Gimme, Gimme</b>			
<b>Formato</b>			
Base rítmica:	Base armónica:	Base melódica:	Introducción:
Batería	Guitarra eléctrica	Cuerdas frotadas	4 compases
Pandereta	Bajo	Voces	Riff: 10 compases
	Sintetizador	Flauta	Estrofa 1: 8 compases
	Piano		Puente: 6 compases
			Coro: 8 compases

**Tabla 9:** Análisis forma musical y formato canción “Free Yourself”

<b>Género: disco</b>	<b>Métrica: 4/4</b>	<b>Artista:Jessie</b>	<b>Forma</b>
<b>Canción:Free Yourself</b>		<b>Ware</b>	
<b>Formato</b>			
Base rítmica:	Base armónica:	Base melódica:	Introducción:
Batería	Guitarra eléctrica	Voces	8 compases
	Bajo		Puente: 4 compases
	Sintetizador		Coro: 8 compases
	Piano		Puente: 4 compases
			Estrofa 1: 8 compases
			Puente: 4 compases
			Coro: 8 compases

**Fuente:** Referencia tomada de la tesis “Acercamiento a la música disco desde la imitación vocal” (2021)

En la información recolectada a partir del análisis de estas canciones se puede evidenciar que, a lo largo de éstas su forma es repetitiva, cada sección maneja entre 4, 8 y 16 compases. La estructura rítmica es constante, sobre todo en los instrumentos que ejecutan la base rítmica. Para Cooper y Meyer, los sonidos o grupos de sonidos que son parecidos y están cerca unos de otros (timbre, volumen, altura) forman patrones rítmicos unificados. (1960, pg, 22) Sin embargo, esta semejanza también suele contribuir a la separación de grupos.

En la música disco estos grupos de sonidos semejantes se encuentran presentes en la gran parte de instrumentos, por ejemplo, el ritmo que realiza el bombo, el hi hat y el redoblante en la canción YMCA de Village people, es predominante en todas las secciones. El bombo mantiene una figura de negra, reforzando el pulso, el hi hat realiza 4 semicorcheas repetidamente y el redoblante realiza una figura de negra en los tiempos 2 y 4.

**Imagen 31: patrón rítmico disco**



**Fuente:** Transcripción realizada por la autora

En la canción “Gimme, gimme, gimme”, se puede evidenciar la repetición en los instrumentos de percusión, el bombo realiza una figura de negra, el hi hat se mantiene haciendo 4 figuras de corchea y el redoblante realiza una figura de negra en los tiempos 2 y 4. Este ritmo predomina a lo largo que se va desarrollando el tema.

Enlace referencia auditiva: <https://www.youtube.com/watch?v=XEjLoHdbVeE>

**Imagen 32 Patrón rítmico batería canción “Gimme, gimme”**



**Fuente:** Transcripción realizada por la autora

Por otro lado, el ritmo que realiza el bajo eléctrico es característico en este género, su figura rítmica más predominante es la corchea, y la corchea con semicorchea. Este ritmo es acompañado melódicamente por octavas haciendo énfasis en la tónica del acorde que se está ejecutando.

**Imagen 33 Transcripción bajo eléctrico canción “Gimme, gimme”**



**Fuente** Tomado de la página “Free bass transcription”

Al respecto de lo expuesto anteriormente, Maury Yeston (1976) puntualiza que la idea de movimiento en la teoría del ritmo musical destaca una cualidad en los sonidos musicales que van más allá del valor de duración, la altura o la intensidad, y también permite considerar la presencia de ciertas regularidades en la música.

Otro ejemplo de la rítmica característica que emplea el bajo en la música disco se puede encontrar en la canción “Free Yourself”, en donde el bajo realiza corcheas y realiza la tónica de cada acorde presente en la canción, como se puede evidenciar en la imagen.

**Imagen 34** *Transcripción bajo eléctrico, canción “Free Yourself”*



**Fuente:** *Transcripción realizada por la autora*

La armonía empleada en la música disco posee en su mayoría acordes de 7ma, 9na, suspendidos buscando principalmente variación en color. Las progresiones son características por realizar un juego entre tensiones, realiza dominante secundarias e inversiones.

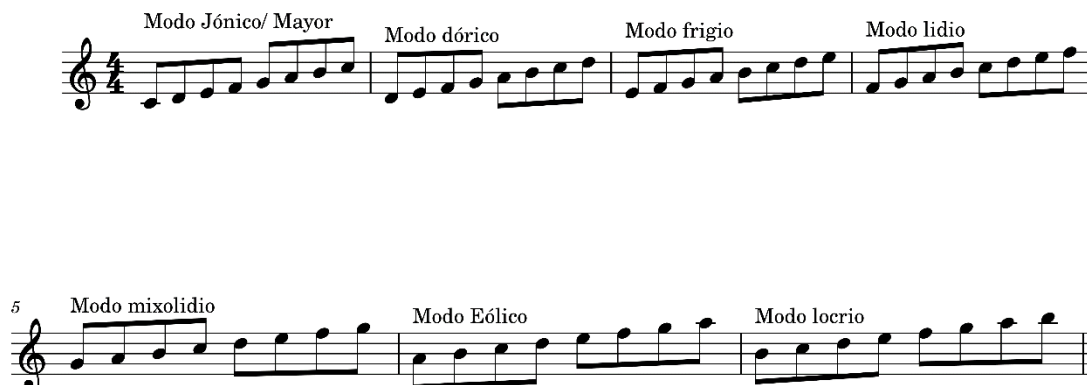
#### **4.7 Armonía modal**

Los modos se forman desde una escala mayor determinada (Do mayor), se puede obtener 7 escalas, utilizando cada una de sus 7 notas como centro o tónica. La música modal implica que las lógicas no corresponden necesariamente al sistema tonal (Ardila y Becerra, 2015, pg, 14). Es decir, la modalidad les da más valor a las relaciones horizontales, tiene un predominio melódico y aunque emplee la tensión y relajación, no se basa en un eje de relaciones tónica y dominante.

Estas escalas son fundamentales para entender la música moderna, cada una de ellas tiene colores muy característicos y apropiados para delinear otras sensaciones.



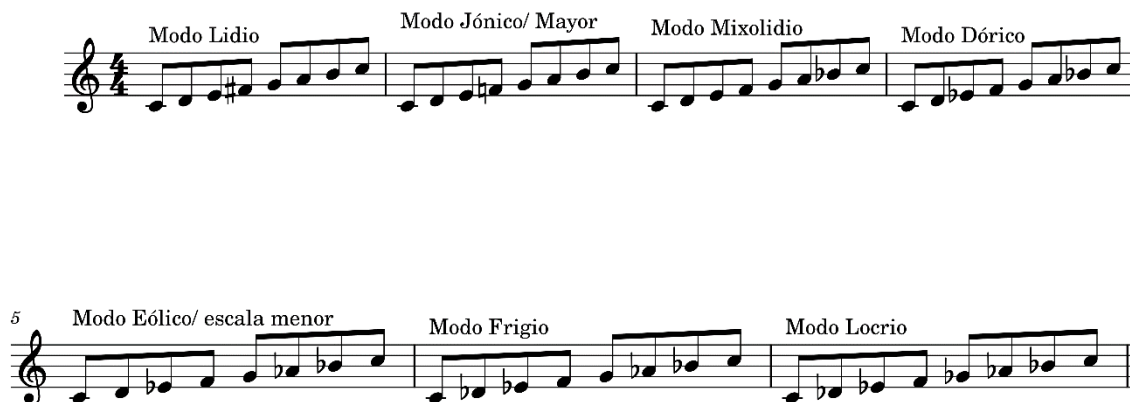
### Imagen 35 Escalas modales



*Fuente:* Transcripción realizada por la autora

El modo correspondiente a la escala mayor (Do mayor) se llama “Jónico” y el de la escala menor (La menor) “Eólico”. Se puede obtener otras 5 escalas o modos tomando cada una de las notas de la escala como centro. Si se parte desde Re se obtiene el modo “Dórico”, desde Mi se obtiene el “Frigio”, desde Fa, el “Lidio”, desde Sol, el “Mixolidio”, y desde Si, el modo “Locrio”. Cada modo tiene notas características que permiten identificar auditivamente cual está sonando.

### Imagen 36 Escalas modales



*Fuente:* Transcripción realizada por la autora

En la imagen anterior, se presentan los modos partiendo desde un mismo centro manteniendo la interválica de cada uno para entender de mejor manera las posibilidades

que cada modo posee y además se ubican por orden de sonoridades, es decir, del más brillante al más opaco. Teniendo en cuenta el parentesco que tiene con las escalas mayores y menores, las escalas modales se pueden dividir en menores (Eólico, Frigio, Locrio y Dórico) y mayores (Jónico, Lidio y Mixolidio).

La armonía modal se construye de la misma forma que en la armonía tonal, sobre cada grado se puede construir un acorde. En la armonía modal se evitan los acordes con tritono. Los movimientos armónicos más fuertes se dan por segundas, o movimiento contiguo (II, I, VII, I) y por último se enfatiza en la nota característica del modo dentro de la armonía.

En la modalidad se usan 3 tipos de acordes: (1) el acorde de tónica (2) los acordes cadenciales, que son los que tienen fuerza de resolución hacia la tónica y además contienen la nota característica del modo, (3) los acordes a evitar, como los semidisminuidos y los acordes 7, ya que estos contienen el tritono y pueden generar cierta confusión al ser acordes característicos de la armonía tonal.

## **Capítulo 5: Resultados**

En este capítulo se recogerá la información obtenida a partir de la investigación realizada teniendo en cuenta el diseño etnográfico y narrativo, con el fin de relacionarlo con los resultados de las entrevistas realizadas y la observación participante, y tomar los elementos necesarios para emplearlos en el proceso creativo.

### **5.1 Etnografía y narrativa**

Para dar inicio al proceso creativo, se realizó la respectiva investigación sobre los contextos socio culturales de la población del pacífico sur. Los datos expuestos en el marco teórico muestran que la región se caracteriza por ser una región que posee gran diversidad de comunidades étnicas, climas, biodiversidad, especies, gastronomía, entre otros.

Sus comunidades negras e indígenas han mantenido luchas para que reconozcan sus derechos en temas de territorio, ambiente, sociales y de educación. Por otro lado, en

esta región muchos habitantes han sido víctimas durante años de guerras, violencia, desigualdad y desplazamiento. Lo mencionado anteriormente se puede evidenciar y relacionar con las experiencias de vida de una de las entrevistadas (Anexo 1), en donde comparte que fue víctima de desplazamiento y menciona que “Este desplazamiento se da en nuestros pueblos por falta de oportunidades, antes el pacífico era caminado por gente armada y además las zonas rurales se armaban para hacer respetar el pueblo por la falta de presencia del estado” (Min, 15:50).

Partiendo de la información abordada en el marco teórico, es relevante mencionar que la música para las personas de esta región es un eje fundamental en su formación y es vital como parte de su vida, pues es un modo principal de comunicación y, además, los ancestros y las generaciones más grandes han mantenido un legado al largo de los años, a través de la enseñanza a los más pequeños, generando así espacios de comunicación en donde se construye identidad.

Dicho eso, lo anterior concuerda con lo que comparten las entrevistadas, en donde afirman que “nosotros nos comunicamos a través de la música, en ella contamos nuestras tristezas, nuestras alegrías, contamos nuestras historias” (Anexo 1, min 05:20) y también es relevante agregar que “la música es algo que allá nos identifica, desde la música tradicional, la música de guitarra, la música de los territorios es identidad, es festividad, es resistencia, emprendimiento, empoderamiento”. (Anexo 1)

La información resultante de la investigación y de las entrevistas permite identificar las similitudes en los datos con respecto a las historias de vida y las experiencias que vivieron y que aún hoy en día, siguen viviendo las personas del Pacífico sur. Todo esto será la base para el desarrollo del proceso creativo musical, basado en una propuesta narrativa, en donde los elementos musicales jugarán un papel importante en el desarrollo de la propuesta musical.

## 5.2 Proceso creativo

### 5.2.1 Forma musical

En primera medida, se aplicaron características específicas de la forma musical del currulao, las cuales son, la introducción, la glosa y la improvisación, (basado en la imagen 4 del capítulo de “Forma”). A continuación, se presentará una tabla con la forma establecida para la composición musical:

*Tabla 10 Forma musical y formato instrumental*

<b>Introducción</b>	<b>Formato instrumental</b>
<b>Desarrollo</b>	Marimba
<b>Puente</b>	Cununos
<b>Glosa 1</b>	Bombo pacífico
<b>Improvisación</b>	Guasá
<b>Glosa 2</b>	Flauta
<b>Improvisación</b>	Bajo
<b>Glosa 3</b>	Piano
<b>Puente</b>	Bombo disco
<b>Reexposición desarrollo</b>	
<b>Reexposición introducción con variación</b>	
<b>Coda, final</b>	

Teniendo en cuenta el concepto de hibridación musical, se emplearon aspectos de forma e instrumentos característicos del currulao y la música disco que permitieran enlazar ambos géneros y que además auditivamente fuera balanceado junto con los instrumentos tradicionales del currulao. Por un lado, el formato instrumental tradicional del currulao se mantuvo para esta creación y, por otro lado, el bajo eléctrico, el piano y el bombo se emplearon como instrumentos característicos del disco house.

Retomando con los elementos y la información de la narrativa y etnografía, la autora propone que cada sección de la composición contenga una característica específica del contexto socio cultural y de las experiencias de vida de la población del pacífico sur, haciendo un recorrido sobre hechos, procesos y experiencias a modo de cronología.

### 5.2.2 Elementos armónicos

La armonía y las escalas modales se usarán sobre todo en las secciones de glosa, para lograr que cada una tenga una sonoridad relacionada con la temática propuesta, entendiendo que cada escala modal tiene un color característico que permite explorar otro tipo de sensaciones. Además, que su relación armónica no depende de un eje de tónica, dominante. Por ende, el juego de la armonía dependerá del enfoque que cada compositor quiera expresar.

**Tabla 11** Armonía por secciones

SECCIONES	MODO	SENSACIÓN
Introducción (A)	Am dórico	Misterio
Desarrollo (B)	Am	Hibridación
Puente (D)	Modulación C	
Glosa 1 ( E )	C jónico	Optimismo y alegría
Improvisación	C jónico	
Glosa 2 F)	Am dórico	Melancolía
Improvisación	Am dórico	
Glosa 3 (G)	Am frigio	Tensión, ansiedad, intranquilidad
Puente (H)		
Re exposición desarrollo (I)	Am	Fuerza
Re exposición introducción con variación (J)	Am	
Coda, final (K)	Am	

En el caso del proceso compositivo, se eligió asignar una sensación a cada sección para luego reforzarla con la escala modal que más se ajuste a las necesidades de la composición. Por otro lado, se usarán progresiones armónicas características en la música disco y en el currulao, con el fin de reforzar la narrativa musical basado en la concepción de hibridación musical.

En la introducción se emplea la escala de, Am dórico, para generar una sensación de misterio y que el oyente se sumerja en un ambiente místico, pero también de expectativa frente a lo que la música pretende manifestar. En esta primera sección el piano mantiene los acordes I y Vm, con el objetivo de incorporar la sonoridad de tensión y relajación que se usa en el currulao y en la mano izquierda incorpora la nota característica del modo (F#). (Ver en Anexo 6)

*Imagen 37 Fragmento composición musical*

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of music. Each system is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a consistent harmonic structure. The first system (measures 1-6) shows a sequence of chords: Am, Em, Am, Em, Am, Em. The second system (measures 12-17) continues with Am, Em, Am, Em, Am, followed by a whole note chord and a half note chord. The third system (measures 23-28) shows Em, Am, Em, Am, Em. The bass line in all systems features a rhythmic pattern of quarter notes, with a sharp sign (F#) indicating the characteristic note of the mode.

En la sección de desarrollo (B) la autora propone evidenciar la hibridación entre los dos géneros, por eso, la armonía empleada en esta sección es tonal caracterizada por realizar progresiones armónicas derivadas de la música disco y, por otro lado, la marimba siempre está transitando entre sonoridades de tensión y relajación proporcionando una riqueza y un complemento sonoro entre ambas.

*Imagen 38 Fragmento marimba composición musical*

The musical score consists of five staves of music. The first staff (measures 32-38) begins with a 2-measure rest and an Am chord, followed by a series of chords and notes. The second staff (measures 39-44) features Em7, Dm7, and F7 chords. The third staff (measures 45-50) includes Bdis7, Em7, and G7 chords. The fourth staff (measures 51-56) starts with an Am chord and continues with various notes and chords. The fifth staff (measures 57-62) includes Dm7, F7, and Bdis7 chords. Dynamics are marked as *mf* and *f*.

Continuando con los resultados por secciones, para las glosas el objetivo fue transitar a partir de las historias de vida relatadas por las entrevistadas y también por las experiencias de la población del pacifico recogidas en documentales oficiales.

En el caso de la primera glosa, se empleó la escala de Do jónico. Su sonoridad es brillante y su color se puede categorizar dentro de la grandeza, el triunfo y la luminosidad. Se tomó este modo con el objetivo de reflejar un ambiente de optimismo y alegría. Además, se pretende mostrar la riqueza cultural, étnica, biodiversa y musical que tiene la población del pacifico sur. (Ver letra E, Anexo 6)

*Tabla 12 Armonía glosa 1*

Armonía	Cmaj7	Dm7	Cmaj7	Fmaj7	G7sus4	Dm7	Em7	F7sus4
<b>C Jónico</b>	I7	II7	I7	IV7	V7sus4	IIm7	IIIIm7	V7sus4

Para la segunda glosa, se escogió la escala de Am dórico. La sonoridad de este modo es oscura pero también luminoso gracias a que el 6to grado de la escala es mayor. En color, este modo se puede interpretar como misterioso, equilibrado y opaco.

En esta sección se pretende evidenciar las dificultades que por naturaleza los humanos tienen, pero, sobre todo, se quiere reflejar las situaciones de abandono, guerras internas, violencia, y la desigualdad que viven las personas del territorio y la melancolía que causa todo lo mencionado anteriormente. (Ver letra F, Anexo 6).

**Tabla 13** Armonía glosa 2

Armonía	B7	Am	D7	C	Am6	B7	Am6	Cmaj7
Am Dórico	II7	I	IV7	III	I6	II7	I6	III:maj7

Por último, en la tercera glosa, se seleccionó la escala de Am frigio. La sonoridad de este modo es la más oscura entre los otros modos, tiene un color ligado a la oscuridad, depresión, lucha y tensión debido a que su nota característica es la segunda menor.

En esta sección se pretende manifestar la tensión, la intranquilidad, la ansiedad y la desesperación que tuvieron que vivir las personas víctimas de amenazas y desplazamiento forzado en el territorio del pacifico sur. A medida que va avanzando, la música se va volviendo más pesada y confusa, los acordes empleados para lograr esta sensación fueron acordes suspendidos cuatro y dos, además de incluir cluster para generar más disonancias.

**Tabla 14** Armonía glosa 3

Armonía	Bb7/A	Am7	Gm7	Bbsus4	Am6	G7sus4	Dm7/B	Gm/Bb	Bb7/A	Bbsus2	Amsus2	Cluster
Am Frigio	IIb7	I7	VII7	IIsus4	I6	VIIIsus4	IVm7	VIIIm	IIb7	IIb sus2	Imsus2	

Entre la glosa uno y la glosa dos, la composición presenta una improvisación de marimba. En estas secciones la armonía mantiene la característica armónica de tensión y relajación aplicada en el formato del currulao. (Ver letra E' y F' en Anexo 6)



Después de presentar las glosas con su respectiva improvisación, la autora incluye un puente para crear una distensión armónica y regresar al modo dórico para re exponer el desarrollo (B) y la introducción. (A)

**Tabla 15** *Armonía puente*

<b>Armonía</b>	<b>Amsus2</b>	<b>Bb7</b>	<b>Am7</b>	<b>G7</b>	<b>Am</b>
<b>Puente</b>	Imsus2	Iib7	Im7	VII7	Im

### 5.3 Elementos rítmicos y melódicos

#### 5.3.1 Flauta

La melodía de la flauta está basada en las interpretaciones realizadas por las cantadoras del Pacífico, como se menciona en el capítulo de análisis, sus melodías se mueven mayormente por grados conjuntas, terceras y cuartas. Se incluyó una segunda voz con el objetivo de complementar la armonía de la flauta, teniendo presente que las coristas cantan notas que se entremezclan con la voz de la cantadora principal. Para lograr lo mencionado antes, se tuvo en cuenta la interválica entre la primera y segunda voz, que fluye entre intervalos de tercera y segunda.

Se pudo identificar, además, que sus cantos transitan entre cromatismos y microtonalidades desde la percepción de la música occidental, por esta razón, la flauta realizó bendings<sup>20</sup> en las notas largas con el fin de tener un mayor acercamiento en la representación de las voces de las cantadoras.

#### 5.3.2 Bajo eléctrico

La rítmica y la melodía que realiza el bajo está fundamentado en la música disco house. Teniendo en cuenta el capítulo de análisis, el bajo eléctrico apoya melódicamente la tónica de los acordes utilizados a lo largo de la composición, haciendo uso de las octavas como característica del género.

---

<sup>20</sup> Técnica extendida que consiste en abrir o cerrar la embocadura sin cambiar la digitación hasta que la nota esté a punto de romperse, se alcanzará un cuarto de tono descendente o ascendente. (García, 2019)

Cabe mencionar que la música disco tiene una métrica de 4/4. Para la composición musical se adaptó la escritura rítmica en una métrica de 6/8, sin embargo, el objetivo de la autora es que el bajo mantenga la característica binaria de la música disco. La figura predominante es la corchea con punto y la negra con punto, estas figuras auditivamente dan la sensación binaria en una métrica ternaria.

*Imagen 39 Melodía y ritmo bajo eléctrico*

The musical score for electric bass is presented in four systems, each starting with a measure number and a key signature. The first system (measures 30-38) begins with an **B** section marker and includes chords Em, Am, and Em7. A double bar line with a '2' indicates a two-measure rest. The second system (measures 41-48) includes chords Dm7, F7, Bdis7, and Em7, with a dynamic marking of *mp cresc.*. The third system (measures 49-56) includes chords G7, Am, Am, and Em7, with a **C** section marker. The fourth system (measures 57-64) includes chords Dm7, F7, Bdis7, Em7, and G7, with a **D** section marker.

### 5.3.3 Percusión

La base rítmica de la percusión está basada en la interpretación del currulao, los cununos, el bombo y el guasá mantienen la sensación ternaria característica de estas músicas. Por otro lado, se agrega el bombo del disco en la sección de desarrollo (B) con el objetivo de dar fuerza a la música y que además se pueda reconocer el contraste entre las diferentes métricas.

## **Conclusiones**

Luego de haber realizado la investigación y el desarrollo de las fases de este proyecto, se encuentran varios puntos importantes que valen la pena mencionar dentro de las conclusiones a partir de las reflexiones del proceso de la autora junto con las reflexiones y experiencias basadas en otros autores.

En primer lugar y dando respuesta a la pregunta de investigación, se logró reflejar aspectos culturales, musicales e históricos en la composición musical partiendo de los resultados de la indagación de los habitantes de la Región Pacífica Sur, específicamente de los municipios de Lopez de Micay, Timbiqui y Santa Rosa.

Las historias de vida recopiladas en este trabajo evidencian lo expuesto en el marco teórico frente al contexto social de esta región, desde las experiencias relacionadas con las tradiciones presentes en estos territorios, la importancia de la música como una herramienta importante en escenarios del conflicto y medio para llevar mensajes de paz, además de eso, la transmisión de sus saberes ancestrales de generación en generación, permitiendo la construcción de espacios de comunicación que llevan a la construcción de identidad. También, la riqueza cultural presente en esta región y las vivencias con relación al desplazamiento forzado y la violencia.

Lo mencionado anteriormente, fue tomado como base para desarrollar la narrativa de la composición musical, se categorizó por secciones la información recopilada. En primer lugar, se recolectó todo lo relacionado con la riqueza cultural presente en la región, seguidamente se seleccionaron las experiencias de abandono y guerras internas y, por último, se recopiló la información referente a la violencia, el desplazamiento y la desigualdad para luego tomar elementos de la armonía modal, elementos rítmicos y melódicos que se ajustarán a la intención de cada una de las secciones.

Cabe mencionar, que fue relevante dentro de la investigación, el contacto directo con artistas de la región ya que esto permitió comprender la importancia de la música

como medio de comunicación para los habitantes del Pacífico Sur y también, identificar las formas de interpretación de cada instrumento.

Por otro lado, el resultado de esta investigación evidenció que la música fue y sigue siendo un aspecto relevante como medio de resistencia, expresión, identidad y liberación, tanto para los habitantes de la Región del Pacífico colombiano como para las comunidades marginadas en los años 70 y 80, “La música disco fue en un principio el vehículo expresivo que daba voz y solaz a minorías marginadas, gays, negras, latinas. Un estandarte de liberación para muchos de ellos” (Pérez, 2019, pg, 09). Trazando así un paralelo en dos épocas distintas y contextos socioculturales diferentes, pero teniendo en común las posibilidades que ofrece la música para transformar, reflejar luchas y ser una herramienta artística de resistencia.

En concordancia con lo expuesto anteriormente, se puede evidenciar la presencia de hibridación cultural y musical en el resultado sonoro, teniendo en cuenta que la hibridación es un proceso socio-cultural en donde prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevos sistemas, objetos y prácticas. (García, C,1990). Pues, la composición emplea elementos sociales y culturales del Pacífico colombiano, y, además, usa elementos musicales característicos tanto del currulao como del disco creando así, relaciones e intercambios culturales no jerárquicos.

Además de esto, con lo expuesto en el planteamiento del problema, se concluye que esta hibridación permite la apertura de un nuevo espacio inexplorado dentro de los resultados de esta investigación frente a las hibridaciones existentes entre música disco y currulao. Esto despliega la posibilidad de construir nuevo conocimiento a partir de la hibridación entre ambos géneros y las herramientas tecnológicas y musicales que se pueden emplear para el desarrollo de próximas composiciones.

Continuando con las conclusiones de este trabajo, el resultado musical tuvo como finalidad resaltar y reconocer las músicas tradicionales de Colombia, específicamente el currulao, a través de la propuesta inicial del movimiento de Nueva Música Colombiana (NMC) el cual se define como un proceso de transformación de la música nacional y

también de experimentación con la música tradicional colombiana con elementos de la música moderna o la inclusión de otros géneros sobre sí misma, con el objetivo de llegar a las grandes ciudades y centros urbanos. (Gómez, 2015).

La definición del movimiento de NMC y su evolución a través de los años, permite generar espacios de debate frente a lo que este movimiento ha logrado en términos de reconocimiento de las músicas tradicionales colombianas en las principales ciudades del país, teniendo en cuenta las opiniones y observaciones de musicólogos y de los habitantes pertenecientes a cada una de las regiones del país con respecto a quienes realizan fusiones con músicas tradicionales. Además de evaluar las percepciones frente a los escenarios, la divulgación, las propuestas y perspectivas referente a la resignificación de sonidos de la música tradicional, teniendo en cuenta que aún existen opiniones divididas frente al desarrollo de estas nuevas prácticas musicales.

Otro punto a mencionar, es la reflexión que puede surgir a partir del segundo objetivo específico, en el cual se menciona la importancia de reconocer la música como medio y herramienta para la formación de resistencia e identidad cultural. Como docentes es fundamental identificar que la música es un medio artístico para visibilizar, construir y contribuir a generar una propuesta de un país en paz, pues, de esta manera se generan espacios de diálogo entendiendo la música como elemento que permita identificar nuestras raíces y a partir de ahí, crear y contar historias que logren llevar mensajes relevantes.

Por último, se identificaron espacios culturales dentro de la Universidad Pedagógica Nacional, con el fin de realizar posteriormente la difusión de la composición musical. Uno de los espacios dentro de la Universidad Pedagógica fue la radio, allí se pretende realizar un podcast para luego hacer la respectiva difusión en redes y medios de comunicación, por otro lado, escenarios culturales como Casa Kilele, La redada miscelánea cultura, la Perra casa cultural, Espacio Kb, Matik Matik, El Anónimo, Casa Quiebra canto, permiten realizar charlas y gestionar eventos en pro de difundir creaciones artísticas y muestras audiovisuales desarrolladas por artistas. Además, Palenque de Delia Zapata ha dado a conocer montajes escénicos con carácter interdisciplinario en el que la tradición popular es un hilo conductor.

## Bibliografía

Abadía, G. (1983). Compendio general de folklore. Bogotá imprenta nacional.

Anton. S. (2001). *La música electrónica, siglo XX: influencia del desarrollo tecnológico en la creación musical*. Huellas, búsquedas en artes y diseños. N. 01. Pg, 86-89. [https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/1378/antonhuellas1.pdf](https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1378/antonhuellas1.pdf)

Arango A, Valencia, L., (2009). *La chirimía chocoana: asimilación y reafirmación*. A contratiempo: Revista de música en la cultura. N. 13.

Aristizabal, M. “: *El festival del Currulao en Tumaco: Dinámicas culturales construcción de identidad étnica en el litoral pacífico colombiano*”. Tesis Maestría, Universidad del Valle. [https://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/files/2914/5615/3098/aristizabal\\_currulao.pdf](https://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/files/2914/5615/3098/aristizabal_currulao.pdf)

Asher, K. (2016). Introducción. En Asher, K. Negro y verde: etnicidad, economía y ecología en los movimientos negros del Pacífico colombiano (pp.23-58). Bogotá, Colombia: ICANH

Bedoya, J. (2019). *Elena, la cantadora de la paz*. Museo virtual de la memoria. <https://museovirtual.bibliovalle.gov.co/elena-la-cantadora-de-paz/>

Bermúdez, E. 1987. Música tradicional y popular colombiana. V.11 “Canto Mestizo”. Bogotá: Procultura S.A.

Birenbaum, M. (2006). “La música Pacífica” al pacífico violento: Música, multiculturalismo, y marginalización en el Pacífico negro colombiano. Revista transcultural de música, 18-19. <https://www.redalyc.org/pdf/822/82201002.pdf>

Birenbaum, M. Convers, L. Hernández, O. Martínez, A. Miñana, C. Ochoa, J. Rojas, A. Casas, E. Sevilla, M. Tascón, H. (2008). “*Componente investigativo del plan de ruta de la marimba*”. Santiago de Cali.

Blacking, J. (2006) ¿Hay música en el Hombre? Tradução: Francisco Cruces. Madrid: Alianza Editorial S. A., 2006.

Brandeis, J. (1998). *Studio 54: behind the scenes documentary*. [Documental]. Gay Rosenthal Productions.

Burbano, María Ximena. “*Currulao: análise etnomusicológica para o gênero musical representativo do pacífico sul colombiano*”. Tesis Posgrado, Universidad federal do Paraná, 2013.

Cantoni, D., Cifuentes A., Lievano J., Carrizosa S. (2017). *Tradición y diálogos sonoros del pacífico colombiano*. A contratiempo: Revista de música en la cultura. N. 28.

Carabalí, M. (2016). Densidad de Población, Calidad de Vida y Características Económicas de la Región Pacífica de Colombia. *Revista de Economía & Administración*, 13(1), 153-168. Recuperado de <https://cutt.ly/ng9iNHF>

Colombia, Ministerio de cultura, *Política de Artes, Políticas Culturales*, 09 de marzo de 2010, Antecedentes: La música en Colombia.

Colombia, Ministerio de cultura, *Política de Diversidad Cultural, Políticas Culturales*, 16 de marzo de 2010

Constitución política de Colombia (Dirección de asuntos para comunidades negras, Afrocolombianas, raizales y palenqueras), Ley 70 de 1993.

Convers, L., Hernández, O., Ochoa, J. (2014). *Arrullos y Currulaos*. Material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur colombiano. Tomos I y II. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Cuchumbé, N. (2012). El multiculturalismo de Charles Taylor y el universalismo de los derechos de Jürgen Habermas. Programa editorial. <https://doi.org/10.25100/peu.516>

Daza Cuartas, S. L. (2014). INVESTIGACIÓN - CREACIÓN UN ACERCAMIENTO A LA INVESTIGACIÓN EN LAS ARTES. *Horizontes pedagógicos*, 11(1). Recuperado a partir de <https://horizontespedagogicos.iberro.edu.co/article/view/339>

Díaz A, Sánchez F. “Geografía de los cultivos ilícitos y conflicto armado en Colombia”. Universidad de los Andes, Facultad de Economía, CEDE. 2004

Díaz, N., Cifuentes Cabezas, A. (2019) *Hibridación cultural: aperturas y clausuras epistémicas desde la teoría del pensamiento complejo*. Revista de educación básica (11),25-33.

Dunn, D. (1992). A history of electronic music pioneers. *Eigenwelt der apparatewelt: Pioneers of electronic art*.

Duque A, Sánchez H y Tascón H, (2009). *¡Qué te pasa a vo¡: canto de piel, semilla y chonta*. Bogotá: Ministerio de Cultura

Escandón, J. (2015). *Una historia cantada con aires de marimba creación a partir del estudio de la música de arrullos y currulaos del Pacífico Sur Colombiano*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10554/20673>.

Escobar, A. (2015). Territorios de diferencia: la ontología política de los “derechos al territorio”. Cuadernos De antropología Social, (41), 25-37. Recuperado de <https://doi.org/10.34096/cas.i41.1594>

Gluck, R. (2007). *Live electronic music performance: innovations and opportunities*. Tav+, Music, arts, society. [https://www.ciufu.org/classes/sonicart\\_sp09/readings/gluck\\_liveelectronics.pdf](https://www.ciufu.org/classes/sonicart_sp09/readings/gluck_liveelectronics.pdf)



Gómez, L. F. & Carvajal, P. F. (2009). *Composición y producción de 8 temas de música electrónica a partir de sonidos concretos, técnicas de manipulación y síntesis sonora*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10554/4386>.

Gómez, Nathaly. “*Inventiones de la colombianidad: Nueva Música colombiana*”. Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana, 2015, 45.

González, H. (2015). *Cruzamientos y flexibilidades rítmicas del Currulao: Desafíos en el proceso de comprensión y transmisión de esta música tradicional colombiana*. XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Vitória, Brasil. [https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2015/3697/public/3697-11655-1-PB.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2015/3697/public/3697-11655-1-PB.pdf)

Goldsack, E., Lopez A.,Perez, H. (2011). *Música popular: algunas propuestas para su estudio. Aproximaciones a la música de fusión en la ciudad de Santa Fe* Revista del Instituto Superior de Música. N. 23. <https://doi.org/10.14409/ism.v1i13.4192>

Goubert, B. (2009). *De cantaoras y cantantes: apropiaciones diferenciales del patrimonio sonoro de la nación*. A contratiempo: Revista de música en la cultura. N.14. <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-14/articulos/de-cantaoras-y-cantantes-apropiaciones-diferenciales-del-patrimonio-sonoro-de-la-nacin.html>

Gutierrez Hurtado,M, Correa García, D, Zárate Ospina, M, Noriega Gómez, M y Acosta, M. (2020) *Informe region Pacífica*. Observatorio Regional ODS. <http://hdl.handle.net/1992/47941>

Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación* (6a. ed. --.). México D.F.: McGraw-Hill.

International Crisis Group (2019). *Tranquilizar el Pacífico Tormentoso: violencia y gobernanza en la costa de Colombia*. Report N 76. <https://www.crisisgroup.org/es/latin->

america-caribbean/andes/colombia/076-calming-restless-pacific-violence-and-crime-colombias-coast

Instituto Nacional de Salud (INS). (2016). Capítulo 5. Chocó: minería y salud, “no todo lo que brilla es oro”. En Una Mirada al ASIS y análisis a profundidad. Recuperado de <https://bit.ly/2Ut3kGw>

Kubik, G. (1985) The Emics of African Musical Rhythm. Cross Rhythms Occasional Papers in African Folklore/Music. Indiana University, Bloomington. v. 2. p. 26-66.

López Cano, R., & Sancristobal, Ú. Autoetnografía en la investigación Artística. In Investigación Artística en Música. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. (2013)

Lujan Villar, J.D.(2016). " Escenarios de no-guerra: el papel de la música en la transformación de sociedades en conflicto." Revista CS, no. 19, pp. 167-199.

Marulanda, Octavio. (1979) Folklore del Litoral Pacífico de Colombia. Pág. 8

Milán, E. (2014) *El redescubrimiento de la etnicidad: nuevas identidades y etnicidades en la fusión musical*. [Tesis pregrado, Universidad Autónoma de Queretaro]. Repositorio anterior. <https://ri-ng.uaq.mx/handle/123456789/4861>

Miñana, C. (1990). *Afinación de las marimbas en la costa pacífica colombiana: un ejemplo de la memoria interválica africana en Colombia, 34 pag. Inédito.*

Moebus, A. (2008) *Hibridismo cultural: ¿clave analítica para la comprensión de la modernización latinoamericana? La perspectiva de Néstor García Canclini*. Sociológica, N. 67, 33-49

Mosquera, M., Rojas, C., Gómez, P., y Escobar, A. (2018). Ubuntu: Una invitación para comprender la acción política, cultural y ecológica de las resistencias afroandina y afropacífica. CLACSO. Recuperado de <https://bit.ly/2IrV2fT>

Peréz, C. (2019). Música disco: Historia, cultura, artistas y álbumes fundamentales. Reedbook ediciones.

Pineda Monroy, S. (2016). “A cuerda de chonta tres composiciones para guitarra eléctrica y formato de marimba basadas en el género del currulao del litoral pacífico sur de Colombia”. Tesis pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, <http://hdl.handle.net/11349/5464>

Pinto, O. (2001). Tiago de. Som e Música: Questões de uma antropologia sonora. Revista de Antropologia, São Paulo, vol. 44, no 1.

Porras, D. (2015). *La Hibridación como posible categoría de análisis de la música fusión*. Duodécimo encuentro de ciencias cognitivas de la música. <http://saccom.org.ar/v2016/node/565>

Quiñonez, M. (2012). Memorias del Festival Petronio Álvarez 2012. Recuperado de: <http://vitela.javerianacali.edu.co/bitstream/handle/11522/3668/Informe+Petronio+Alvarez+2012.pdf;jsessionid=4260B356CE7F4BBF8376B34789211E2B?sequence=1>

Ramírez, S. (2018). Si la champa se hunde, yo no me ahogo. El pueblo Afrocolombiano: de la desterritorialización a los territorios Afrourbanos. REMHU, Revista Interdisciplinaria de la Movilidad Humana, 26(52),131-147. Recuperado de <https://bit.ly/3f0dzMb>

Restrepo, Eduardo, y Axel Rojas. (2004) Conflicto e (in)visibilidad Retos en los estudios de la gente negra en Colombia. Primera edición. Editorial Universidad del Cauca,

Rey, L. (2019). Análisis de la polirritmia del Currulao del Pacífico Colombiano. [Tesis pregrado, Universidad San Francisco de Quito]. Repositorio digital USFQ, <http://repositorio.usfq.edu.ec/handle/23000/8587>

Sanfeliu y Caireta, “*La música como instrumento de educación para la paz*”, Bellaterra (Cerdanyola del Vallès), septiembre de 2005.

Santamaría, C., (2007). La "Nueva Música Colombiana":La redefinición de lo nacional en épocas de la world music. El Artista (4), 6-24.

Stockhausen K.(1971).The origins of electronic music. Musical Times Publications Ltd.

Tascón, H. (2009). *A marimbar: método OIO para tocar la marimba de chonta*. Fondo Mixto para la Cultura y las Artes del Valle del Cauca. <https://www.unab.edu.co/sites/default/files/archivos/evento/programamanohectortascon.pdf>

Tascón, H. (2014). *Estructuras musicales del patacoré, el bambuco viejo y la juga grande, estudio con cinco marimberos de Guapi*. A contratiempo: Revista de música en la cultura. <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-24/articulos/estructuras-musicales-del-patacore-el-bambuco-viejo-y-la-juga-grande-estudio-con-cinco-marimberos-de.html>

Valencia, Y. (2019, 16, 08). *En el Pacífico se canta Bunde para que los niños vayan al cielo. Puro corazón por Cali*. <https://www.cali.gov.co/cultura/publicaciones/149008/en-el-pacifico-se-canta-el-bunde-para-que-los-ninos-vayan-al-cielo/>

Valencia L, (2009). *Al son que me toquen canto y bailo*. Bogotá: Ministerio de Cultura

## **Anexos**

- Anexo 1: Entrevista Elena Hinestroza  
[Elena Hinestroza](#)
- Anexo 2: Entrevista Francy Riascos  
[Francy Riascos](#)
- Anexo 3: Entrevista Soranyi Hinestroza  
[Soranyi Hinestroza](#)
- Anexo 4: Score composición Marimbeat  
[Marimbeat](#)
- Anexo 5: Video composición  
[Video](#)

Entrevistado/a: Elena Hinestroza		
Tema	Descripción pregunta	Respuesta
1.	¿Cuál es su nombre?	Soy Elena Hinestroza, soy del pacifico colombiano
2.	¿Qué edad tiene?	
3.	¿A qué municipio pertenece?	<p>Soy del municipio de Timbiqui, departamento del Cauca</p> <p>En este departamento predominan los cantos. Yo llegue a la ciudad de Cali en el 2008, llegue poniendo la música en otro plano, no solo en el goce o en el corrinche, si no que la enfoque en esa forma de comunicarnos en nuestros pueblos.</p> <p>Nosotros no teníamos medios de comunicación, si no únicamente el diálogo, en la música esta esa parte oral que la desarrollamos mucho en el pacifico, también como esa herramienta que nos permite el uso de la palabra y algunas sociedades nos impiden el uso de la palabra porque no estamos a su nivel, pero con la música nos entramos a donde sea y tenemos allí la voz para lanzar nuestros cantos y composiciones, que casi siempre las hacemos desde lo que vivimos, lo que existe en nuestro entorno, le cantamos mucho a los ríos, al mar, a toda esa naturaleza bonita que nos rodea y nos ha posibilitado la vida en nuestros territorios, le agradecemos a ella con nuestras canciones, son contenidos culturales y también políticos. Contamos nuestras alegrías y tristezas, allí contamos como nos sentimos con la falta de oportunidades en nuestros territorios.</p> <p>Con nuestros cantos podemos levantar la voz y decir “Yo soy de acá pero también soy de allá, soy del mundo y soy del territorio colombiano”.</p> <p>Mis composiciones son pura historia.</p>

4.	<p>¿Los cantos han sido legado de familia? ¿Cómo fue ese aprendizaje?</p>	<p>El canto tiene mucho que ver con la familia, pero también con ese legado ancestral que viene de las raíces africanas, mi mamá cantaba todo el día y los familiares de mi papá eran cantantes.</p> <p>Mi hermano mayor cantaba y tocaba guitarra y mis hijos también cantan y les gusta ejecutar los instrumentos.</p> <p>Yo creo que ahí viene una historia muy bonita, yo soy Hinestroza Ventén y los Hinestroza en el tiempo de la colonia, eran los que tenían los grupos musicales para deleitar a los esclavistas, entonces eso viene desde las raíces.</p>
5.	<p>¿Cuál ha sido su mensaje a través de sus cantos?</p>	<p>Mis canciones salieron antes de tener que salir de mi pueblo, escribí “vine por ella” porque también tomé una forma particular de hacer canciones con poesías cantadas.</p> <p>Le canto a la paz, canto para sanar, canto para luchar y resistir.</p>
6.	<p>¿Cómo es actualmente los temas relacionados con violencia y qué papel ha jugado la música?</p>	<p>Tengo unos años que no voy al territorio, en esa Semana Santa unos jóvenes que viven en Cali, algunos por situaciones de desplazamiento forzado. Ellos organizaron un retorno al territorio, este evento se llamó “cita por la paz del territorio”, entonces fueron, y a varios que regresaron les fue muy bien y eso a uno le da mucha alegría.</p> <p>Este desplazamiento se da en nuestros pueblos por falta de oportunidades y muchos tienen que salir a buscar su educación superior y por salud.</p> <p>Porque antes el pacífico era caminado por gente armada y además las zonas rurales se armaban para hacer respetar el pueblo por la falta de presencia del estado.</p> <p>Los cantos son sanadores, en muchos casos previenen esas situaciones de depresión, y si la gente lo puede hacer libremente, el pueblo puede surgir. Lo que echa los pueblos para atrás en el pacífico y en todas partes del país cuando somos olvidados por el estado, es la depresión de ver que nos falta todo, de ver que hasta el agua de los ríos no se puede consumir,</p>

		<p>de ver que hasta el aire está contaminado, todo eso azara porque allá las enfermedades salen muy costosas, hay que salir a las ciudades a curarse.</p> <p>Yo creo que las cosas van mejorando un poco.</p>
7.	<p>¿Considera usted que hace falta mayor reconocimiento de sus tradiciones en las grandes ciudades?</p>	<p>Si, hace falta mucho reconocimiento, porque las personas que ya están un poco más reconocidas, no hacen la música con el mismo conocimiento que lo hacen otras personas.</p> <p>Muchos de ellos no saben que nuestras músicas en nuestros pueblos son terapias sanadoras, porque ni siquiera son de zonas rurales de nuestros pueblos.</p> <p>Entonces la gente trajo su música, la música es chorrinche, arrechera, la música es alegría, pero nunca tienen en el corazón que nuestra música es sanadora.</p> <p>La música de nosotras más que ser un goce, viene de la parte espiritual, la música tiene un potencia espiritual grande.</p>
8.	<p>¿Qué consejo podría darle a una persona de ciudad que quiere dar visibilidad a sus músicas y que no nació en los territorios?</p>	<p>Yo le digo a las nuevas generaciones, que no se cohíban, que aprendan la música que es universal, de pronto nuestra música aún no ha sido universal, hasta ahora ha empezado a salir.</p> <p>Yo tengo una visión de que aquí a 20 años estas músicas se enseñen en los planteles universitarios.</p> <p>Para ellos no es música, no afina, pero nosotros afinamos de una forma diferente.</p> <p>Hay que mirar que las músicas tienen algo muy importante, las cantoras afinan desde el viento, las aves, escuchar la selva, también tiene algo muy particular que gusta y es también de valorarlo y tener una voz de esas en una academia que pueda entregar ese saber a las nuevas generaciones para empezar la ruta, también se puede hacer.</p>
9.	<p>¿Cómo seguir conservando la tradición?</p>	<p>Todas las personas que tenemos un espacio en lo socio cultural, nos toca y nos ha tocado salir para compartir esos saberes astrales, hacer ver a la música como una terapia sanadora y que te pone a mirar como joven y niño el mundo</p>



		<p>diferente, te enamoras de tocar un instrumento del pacifico.</p> <p>Yo lo hago desde mi autonomía y nos toca así, porque si no estamos bien cogidos de alguien que está más arriba, no son reconocidos nuestros espacios en los territorios.</p> <p>Y todo ese trabajo nos permite seguir conservando esa tradición y mostrarla fuera de los territorios desde la conciencia de lo que significa la música para nosotros.</p>
--	--	--

<b>Entrevistado/a:</b> <b>Francy Riascos, cantadora</b>		
<b>Tema</b>	<b>Descripción pregunta</b>	<b>Respuesta</b>
1.	¿Cuál es tu nombre?	Mi nombre es Francy Elena Riascos
2.	¿Qué edad tienes?	Tengo 27 años
3.	¿De qué parte de la región eres?	Soy del municipio de López de Micay Cauca
4.	¿A qué te dedicas actualmente?	Soy trabajadora social y una de las cantadoras de la agrupación De Mar y Rio
5.	¿Cómo percibiste durante tu infancia el ámbito social y cultural en la zona donde creciste?	Bueno, yo crecí muy rodeada de música, mi abuelo era percusionista, él vivía en un corregimiento de donde yo soy, de López de Micay, por lo general yo no iba mucho allá Crecí con la música, pero inicialmente nunca me llamo la atención, yo me inicié en la música con un proyecto musical con un proyecto de formación que se llamaba “frutos del Micay”, yo fui alumna de la maestra Inés Granja, me inicié a los 15 años, soy cantora de formación.
6.	¿En el pacifico colombiano existen casas culturales?	El proyecto en el que estuve lo creo la casa de la cultura, hicieron convocatoria de jóvenes, también había población infantil, yo entré para ver qué pasaba, pero me fue gustando y me fui involucrando, yo estuve en los dos primeros encuentros del petronito
7.	¿Qué tanta asistencia tenía estas casas culturales?	Si, pues en ese tiempo sí, ahora ya casi no por el tema de que ha habido desarraigo cultural en el municipio, muchos han salido a buscar oportunidades a la ciudad, entonces ya no se le da la misma relevancia que tenía la música tradicional del pacifico en el

		municipio de López, todavía lo hay, pero ya no es lo mismo que antes.
8.	¿La formación musical que tuviste tuvo algún impacto en tu desarrollo personal?	Si, totalmente, el mayor impacto fue cuando vine al petronito, esa fue la tarima en la que yo dije “quiero seguir haciendo esto” y más porque contaba con el apoyo de mi familia, pero a la vez mi familia no quería que yo estudiara música, por el estigma que se tiene socialmente, que el músico va a consumir, que es desordenado, ese tipo de estigmas que tenemos como sociedad. Mi familia me fue dando alternativas, me dijeron “usted puede estudiar su música, pero estudie algo más, porque la música no la ven como profesión”
9.	¿Qué otra carrera estudiaste?	Yo inicié con fisioterapia, pero no me gustó, voy con trabajo social porque desde el trabajo social puedo articularla con mis gustos musicales.
10.	Durante mucho tiempo se ha escuchado sobre las situaciones de violencia y desplazamiento, ¿en algún punto de su vida tuvo que vivir estas situaciones o alguien cercano en su comunidad?	Directamente no, pero en mi municipio si, se escuchaba que el desplazamiento forzado, que el asesinato de líderes, secuestraban niños que no tenían nada que ver en cuestiones de violencia, si no los papas estaban involucrados en ese tipo de contextos. Los grupos guerrilleros hacían hostigamientos, también contar el tema de la pobreza, el abandono estatal en estas regiones.
11.	¿Actualmente esto sigue sucediendo?	Actualmente, está un poco más tranquilo, pero a veces llegan temporadas a hostigar, a hacer disparos, igual sigue el miedo en la comunidad.
12.	¿La música ha contribuido a generar un espacio seguro y de resistencia frente a las situaciones de violencia?	Si claro, pienso que la música es sanadora, la música nos recuerda de donde somos, nos da alegría, nos ayuda a aliviar nuestras situaciones. La

		música ha sido el mejor escape de uno y de las personas que han vivido de desplazamiento.
<b>13.</b>	En la región y en los municipios la música es parte importante de la vida de las personas, ¿es así?	Si claro, por temas identitarios, la música es algo que allá nos identifica, desde la música tradicional, la música de guitarra, la música de los territorios es identidad, es festividad, es resistencia, emprendimiento, empoderamiento. Si se acaba la música, se pierde parte de nuestra identidad y si perdemos la identidad perdemos nuestros pueblos.
<b>14.</b>	¿Cómo percibe en la actualidad el reconocimiento de estas músicas en las principales ciudades?	Las músicas tradicionales, no solo del pacífico, si no las de Colombia deberían ser mejor condecoradas, siempre nos va a gustar lo de afuera, pero eso pasa porque no se le ha dado la suficiente relevancia y todo el tiempo estamos en constante cambio, es como la sociedad, todo el tiempo está cambiando. Las músicas tradicionales de Colombia deben ser mayormente reconocidas.
<b>15.</b>	¿Qué mecanismos y espacios pueden aportar a ese reconocimiento?	Yo siento que para entender las músicas hay que ir mucho al territorio, hay que ir a impregnarse del territorio, pero si tú me preguntas a mí, los talleres ayudan, aportan, así como circula la música que por ejemplo nos ha faltado como intérpretes de música tradicional, meternos y mover más la música, los grandes empresarios mueven mucha música, pero no la que identifica Colombia. Ahí es donde yo digo, que hay que lograr una articulación con los grandes productores musicales para volverla más masiva y muy internacional, hay que pensarla muy en grande. Seguimos con el estigma de que la música tradicional, es música de los pobres o del esclavo, hay que parar ese discurso, entonces, siento que ese sería un mecanismo muy bueno para enaltecer

		y dar a conocer mucho más la música tradicional.
16.	Considero que con lo que mencionas, también hace falta ese reconocimiento en las universidades, por lo general no se invitan a agrupaciones tradicionales a dar talleres, ¿Qué opinión tienes sobre esto?	Sería muy importante que las universidades empiecen a estudiar varias músicas, sería importante llevar en el semestre a personas que hablen de las músicas tradicionales de Colombia, esto despierta interés y es una manera de mover la música.
17.	¿Qué opinión tienes frente a las músicas de fusión?	Tengo opiniones encontradas con ello, 50/50 Cuando empezamos a fusionar la música, empezamos a perder la raíz, a un currulao le meteos batería, bajo, siento que va perdiendo la esencia, pero a la vez, la música es eso, la música es innovar, la música siempre está en constante cambio, siempre lo va a estar, es una balanza.
18.	¿Cómo es la interpretación de los cantos de las cantadoras?	Como cantoras tenemos una técnica empírica, a veces vamos a territorios y en el momento que uno le salió algo, surge la melodía y simplemente sale, así hemos sacado miles de canciones, se vuelve un aporte grupal colectivo y también las experiencias que hemos tenido. Hay canciones que hemos escrito con compañeras sobre problemáticas sociales, las matronas también son envían canciones y nosotros las volvemos De Mar y Rio. Somos una agrupación de marimba contemporánea. Nosotros somos música todo el tiempo.

Entrevistado/a: Soranyi Hinestroza		
Tema	Descripción pregunta	Respuesta
1.	¿Cómo te llamas?	Mi nombre es Soranyi Hinestroza
2.	¿Cuántos años tienes?	35 años
	¿Cómo tu crianza cultural desde tu infancia?	Yo nací en Santa Maria de Timbiquí, los pueblos del pacifico por lo general son muy musicales, nosotros nos comunicamos a través de la música, ahí contamos nuestras tristezas, nuestras alegrías. Nosotros no cantamos por cantar, cantamos por contar nuestras historias, nosotras nos criamos con la música de mi mamá.
3.	¿Cómo te fue formación educativa?	Nosotros tuvimos educación, si, nuestras músicas han sido aprendidas desde los ríos, nos comunicamos desde el otro lado del rio, el bogar también es un aprendizaje musical.
4.	¿En algún punto sufrió de situaciones relacionadas con la violencia y el desplazamiento?	Sí, mi mama tuvo 9 hijos, nosotros salimos del pacifico por la violencia y llegar a un territorio nuevo es difícil, todo lo que mi mama tenia se quedó en el campo, pero todo lo ella es se vino con ella, entonces desde ahí hemos subsistido con la música, nos hemos dedicado a eso.
5.	¿La música para ustedes entonces es sanadora frente a todas esas situaciones?	Sí, siempre, la música me ha sanado, me ha dado todo, resistencia, mientras canto yo sano

6.	¿Qué mensaje llevan ustedes a través de la música?	Nosotras componemos muchos mensajes de paz y de reconciliación, ahora estamos con las ballenas, las ballenas nos han enseñado mucho, imagínate bajar desde tan lejos para que tus hijos tengan bienestar, ellas nos enseñan del amor. Siempre estamos pidiendo la paz.
7.	¿Ustedes creen que el reconocimiento a las músicas del pacífico aun es escasa?	Sí, no es un trabajo fácil, la música del pacífico ha avanzado, pero vamos a seguir llegando a los corazones. Cuando suena la marimba transmite paz y los cantos también y eso es lo que nosotros llevar y el mensaje que queremos dar.
8.	¿Cómo perciben ustedes las agrupaciones que usan estas músicas para hacer composiciones propias, para ustedes ayuda a visibilizar o hace que se pierda la tradición?	Yo digo que las fusiones son buenas, pero no hay que dejar perder las tradiciones, por eso hay que enseñarle a los pequeños a cantar, a que escuchen nuestros cantos y enseñarles la esencia del pacífico. Las fusiones no son malas, pero sin perder el piso de las enseñanzas y los aprendizajes de las practicas ancestrales.

# Marimbeat

Composición  
Maria Alejandra Bayona Aguilar

**A**  
♩ = 95  
Am Em Am Em

Flauta

Sintetizador Pad

Marimba

Bajo eléctrico

Set de percusión

Set de percusión 2

Percusión

8 Am Em Am

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.  
*mp*

Bombo

Cununo

Guasá



14

Em Am Em

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

20

Am Em Am

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

Detailed description of the musical score: The score is for a band and consists of two systems of staves. The first system covers measures 14 to 19, and the second system covers measures 20 to 25. The instruments are: Flute (Fl.), Synthesizer (Sint. Cuerd.), Trumpet (Mrm.), Bass (Bajo E.), Drum (Bombo), Conga (Cununo), and Guasá. The Flute part has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Synthesizer part provides harmonic support with chords and moving lines. The Trumpet part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass part has a steady eighth-note line. The Drum and Conga parts are mostly silent, with some rests. The Guasá part has a consistent eighth-note rhythm. Chords Em and Am are indicated above the Flute and Synthesizer parts.

26 Em Am Em

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

32 Am

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

**B**

38 Em7 Dm7

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

*mp cresc. - - - -*

43 F7 Bdis7 Em7

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

*f*

48

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

G7

Am

53

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

C

Am

Em7

Dm7

59 F7 Bdis7 Em7

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

65 G7 Am Am D Am

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

*mp*

*p*

70 Dm G G7 C Am

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

75 Dm G G7 C Am Dm

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

*mf*

80 G G7 C Am Dm G G7

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

**E**

85 C Cmja7 Dm7 Cmaj7 Fmaj7

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

**E impro**

90 G7sus4 Dm7 Em7 G7sus4 C6

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm. Improvisación Marimba

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

95 G7 C6 G7 C6 G7

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá



100 C6 G7 C6 G7 C6

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

105 G7 **F** B7 Am7 D7 C/G

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

Fin Improvisación

Cununo repicador

*gliss.*

*f*

**F impro**

110 Am6 B7 Am6 Cmaj7 Am7

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm. Improvisación Marimba

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

115 Em7 Am7 Em7 Am7 Em7

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

120 Am7 Em7 Am7 Em7 Am7

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

125 Em7 **G** Bb7/A *tr* Am7 *tr* Gm7 Bbsus4 *tr*

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

Fin improvisación

130 Am6 G7sus4 D7/Bb Gm7/Bb Bb7/A Bbsus2 Amsus2

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

135 Closter Amsus2 Bb7 Am7 Gm7 Am7

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

142 Bb7 Am7 Gm7 Am7 Bb7

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

147 Am7 Gm7 Am7 I

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

152

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

Detailed description: This system covers measures 152 to 156. The Flute part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Synthetic Strings part provides harmonic support with sustained chords and moving lines. The Horns play a rhythmic pattern of eighth notes. The Electric Bass follows a similar eighth-note pattern. The Drum and Conga parts are mostly silent, while the Guasca part plays a steady eighth-note accompaniment.

157

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

Detailed description: This system covers measures 157 to 161. The Flute part continues its melodic development. The Synthetic Strings part features more complex textures with overlapping lines. The Horns part has a more active role with eighth-note patterns. The Electric Bass part is more melodic, with eighth-note runs. The Drum part becomes more active, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The Conga part remains mostly silent, and the Guasca part continues its eighth-note accompaniment.

162

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

167

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

J

172

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

Cununo repicador

Detailed description: This block contains the musical score for measures 172 through 176. The Flute part is mostly silent. The Synthesizer Strings play sustained chords. The Trumpet and Bassoon parts have a rhythmic melody. The Conga part features a 'Cununo repicador' pattern. The Cununo part has a rhythmic pattern with asterisks. The Guasca part has a steady eighth-note rhythm.

177

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

Detailed description: This block contains the musical score for measures 177 through 181. The Flute part has a melodic line. The Synthesizer Strings play sustained chords. The Trumpet and Bassoon parts continue their rhythmic melody. The Conga part has a rhythmic pattern with asterisks. The Cununo part has a rhythmic pattern with asterisks. The Guasca part has a steady eighth-note rhythm.



182 K

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

Improvisación Cununo

188

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

Improvisación Cununo

193

Fl.

Sint. Cuerd.

Mrm.

Bajo E.

Bombo

Cununo

Guasá

Improvisación Cununo