

Arreglo musical con base en la fusión del ritmo *Oferere* para *changó* de los tambores batá utilizado en la santería cubana, con un toque para la virgen de la marimba del pacífico sur colombiano

Víctor Manuel Cocuy Marín

**INSTITUTO DEPARTAMENTAL DE BELLAS ARTES
Conservatorio “Antonio María Valencia”**



Notas del autor

Víctor Manuel Cocuy Marín, Pregrado en música, Conservatorio “Conservatorio Antonio María Valencia”. Trabajo de grado presentado para obtener título de Pregrado en Música, asesorado por la maestra Elvia Moreno Santamaría

La correspondencia referida a este trabajo de grado debe dirigirse a Víctor Manuel Cocuy Marín

Dirección electrónica:

vcocuy5171@bellasartes.edu.co

2022

RESUMEN

En esta investigación se realiza un aporte músico-interpretativo con base en dos culturas, teniendo como resultado una pieza con elementos folclóricos del Pacífico sur colombiano y diversas zonas de Cuba, ya que se plantea un paralelo entre La Marimba de chonta y los tambores “batá” a través del sincretismo religioso; lo que obtiene el desarrollo de una propuesta de un arreglo musical que los logra fusionar, utilizando elementos del ritmo *Oferere* para Changó de la santería cubana y un toque para la virgen del pacífico sur colombiano. Por medio de un método cualitativo se recupera la información de este trabajo porque surge a raíz de datos científicos, encuestas, entrevistas y análisis de datos apropiados a la música autóctona de estas dos regiones, lo que genera un sentido de identidad y apropiación cultural.

Palabras Clave: Sincretismo religioso, música santería cubana, tambores *batá*, *Oferere* para Changó, música pacífico sur de Colombia, marimba de *chonta*.

ABSTRACT

This investigation makes a musical interpretation contribution based upon two different cultures. The result is a piece of music with folklore elements from the Colombian South Pacific Coast and different areas of Cuba. The concept being a dialogue between "La Marimba de Chonta and Los Tambours Bata through religious syncretism. In this way, there's a development of musical arrangement by the fusion of rhythm elements from Cuban Sanctuary Chango and music for the Virgin Mary from the Colombian South Pacific. The recovery of this work arose from scientific data, surveys, interviews by way of a qualitative method which additionally helped to develop a sense of identity amongst the community.

Keywords: Religious syncretism, Cuban Santeria music, *batá* drums, *Oferere* Changó, music from the south pacific of Colombia, chonta marimba.

TABLA DE CONTENIDO

1.	1	
2.	1	
2.1	Descripción del problema	1
2.3	Objetivo general	2
2.4	2	
3.	2	
4.	5	
4.1	Sincretismo religioso en América latina	6
4.2	Sincretismo religioso en Cuba	6
5.	7	
5.1	Música en la santería cubana	7
5.2	El toque de santo	8
6.	10	
6.1	Elementos	11
6.2	Importancia en la religión yoruba	11
7.	12	
8.	12	
8.1	Herencia católica y yoruba	13
8.2	Diferencia entre la evolución en el pacífico sur colombiano y en Cuba	13
9.	14	
9.1	Música en los arrullos	14
10.	16	
11.	17	

12.	18	
12.1	Importancia	17
12.2	Elementos	18
13.	20	
14.	21	
15.	30	
15.1	Análisis del arreglo musical	49
16.	49	

TABLA DE FIGURAS

Ilustración 1	El toque de santo	9	Ilustración	2	Tambores	batá
10	Ilustración		3			Changó
12	Ilustración		4			Arrullos
15	Ilustración	5		Santa		Bárbara
16	Ilustración	6	Conjunto		de	marimba
Error!	Bookmark	not	defined.	Ilustración	7	Marimba de chonta
						19
Ilustración 8	Bunde "lucero brillador": Marimba y Cantadoras	22	Ilustración 9	Ritmo de Bunde		
23	Ilustración	10	Juga:	Marimba	de	chonta
25	Ilustración	11	Ritmo		de	Currulao
Error!	Bookmark	not	defined.	Ilustración	12	Oferere
						27
Ilustración 13	Nomenclatura: transcripciones del autor	28	Ilustración	14	Ewi	Pami
29	Ilustración	15		La		meta
						29

1. Justificación

Este proyecto surge a raíz de un interés muy amplio hacía el tema, por medio de vivencias y experiencias junto a la música afrocaribeña el autor toma un gran aprecio por los instrumentos membranófonos, o también conocidos como los “*cueros*”; y gracias a esto, él se encuentra con un sinfín de dudas y teorías que lo llevan a querer investigar sobre el tema. Este interés también parte por el entorno en el que fue criado, lo cual sus padres siempre fueron amantes de esta música y le influyeron este gusto desde pequeño.

El desarrollo de esta investigación es pertinente a nivel institucional, debido a que afianza el concepto de identidad desde la multiculturalidad, lo cual propende a fortalecer el sentido de pertenencia por medio de un acercamiento de dos creencias que contienen la misma raíz africana. Es relevante, porque integra la connotación de un arreglo que une los puntos en común (religioso y musical) de dos culturas, que evolucionaron a través del tiempo de forma distinta, y aporta la posibilidad de enriquecer el repertorio escrito para la percusión del Conservatorio Antonio María Valencia. Está acotada al caso del ritmo *Oferere* para *changó* de los tambores batá utilizado en la santería cubana, con un toque para la virgen de la marimba del pacífico sur colombiano. Por medio de técnicas de búsqueda y recuperación en bases de datos científicas, encuestas, entrevistas y el análisis de los datos apropiados será viable la realización del presente trabajo de investigación.

2. Idea de trabajo de Grado

2.1 Descripción del problema

Las músicas de origen afrocubanas y afrocolombianas cuentan con un importante respaldo en la construcción espiritual y religiosa, a través de instrumentos de percusión como la marimba de *chonta* en el pacífico sur de Colombia y los tambores *batá* en Cuba, que son los que hacen parte importante de rituales de adoración en estas comunidades.

En Cali Colombia estos instrumentos son usados regularmente, pero no se ha generado una fusión o tipo de actividad de carácter musical donde ambos instrumentos participen en un mismo conjunto, a pesar de que ambos cumplen idénticas funciones por el sincretismo religioso en las comunidades afrodescendientes, y en este caso sería una propuesta sugerente porque permite

afianzar un sentido de identidad cultural por medio de las músicas folclóricas de la región; y a su vez, genera un aporte músico-interpretativo mediante la fusión de dos culturas aplicados en una adaptación musical. Por lo cual es pertinente formular la siguiente pregunta de investigación:

¿Cómo realizar un arreglo musical con base en la fusión del ritmo *oferere* para *changó* de los tambores batá utilizado en la santería cubana, junto a un toque para la virgen de la marimba del pacífico sur colombiano?

Como respuesta a lo anterior, se plantea un paralelo entre La Marimba de *chonta* y los tambores *batá* para desarrollar una propuesta de un arreglo musical que los logre fusionar, gracias a que son dos instrumentos que contienen una gran diversidad de ritmos y cantos melódicos que se pueden aprovechar; además, sería oportuno vincular otros elementos musicales que complementen este contexto cultural como el acompañamiento de los cantos tradicionales.

2.3 Objetivo general

Realizar un arreglo musical con base en la fusión del ritmo *Oferere* para *chango* de los tambores batá utilizado en la santería cubana, con un toque para la virgen de la marimba del pacífico sur colombiano.

2.4 Objetivos específicos

- Generar un aporte músico-interpretativo aplicado en un arreglo musical desde los aspectos particulares de dos culturas.
- Afianzar el concepto de identidad colombiana desde la multiculturalidad.
- Dar a conocer las relaciones entre el rol de la música a través del sincretismo religioso entre la santería cubana y la religiosidad del Pacífico sur colombiano.

3. Antecedentes

Las expresiones de la música con origen afrocubanas se han dado en Cali Colombia desde los años 50, y no en vano en la actualidad, se considera la ciudad como capital mundial de la salsa, gracias a la riqueza cultural que se ha generado por la forma de interpretar y bailar este género (Ulloa, 1988). Debido a esto, el público se ha interesado por otras expresiones asociadas a la

música afrocubana y afrocolombiana, como la interpretación de los tambores *batá* o de la marimba de chonta, que están fuertemente ligadas a la espiritualidad y a la religiosidad de los afrodescendientes, especialmente en creencias como la santería cubana o la religiosidad del pacífico sur colombiano donde se hace adoración a los santos a través de estos instrumentos de percusión.

El interés surge, ya que en diversas ciudades de Latinoamérica la música logró tomar relevancia gracias a la herencia africana que se implantó por los negros esclavizados y los descendientes que fueron explotados injustamente en este continente en la época de la colonia. Debido a este suceso, la historia musical del continente obtuvo un sinfín de elementos totalmente importantes y sobresalientes como: “Los géneros musicales, los instrumentos, muchos ritmos como tales, el principio de la polirritmia, las diferentes síntesis en los bailes, la práctica de la improvisación” (Beytelmann, 2019); resultado de una mezcla o fusión con características autóctonas de diferentes culturas.

Toda esta mixtura musical surge a través de diversos puntos técnicos como la unión de diferentes tiempos, alturas e intensidades, pero “La fusión musical va más allá de la mezcla de ritmos, es la fusión de valores culturales, ideológicos y emocionales de diferentes culturas”; y gracias a esto, la música del continente estuvo alimentada por tres grandes vertientes que fueron: “la indígena, de los nativos de las tierras americanas; la europea occidental, de los conquistadores e invasores; y la negra-africana o aguisimbia, de los pueblos traídos como esclavos desde un tercer continente” (Acosta, 2018).

En Colombia, estas culturas dan inicio a su prodigiosa transformación en el momento que los miles de personas africanas fueron desembarcados en la región del Atlántico, constituyendo así la infinidad de costumbres, conocimientos, ideas y tradiciones que caracterizan a la etnia de su continente. Para esta sociedad, los gestos corporales contienen un importante valor simbólico y espiritual, y es por eso que las danzas afrocolombianas cuentan con gestos y posturas similares a las que se realizan en los rituales africanos. Entre la cantidad de expresiones culturales se enmarcó con mucha importancia la música, que se fue transformando con el tiempo hasta obtener resultados magistrales, con una gran diversidad de ritmos y cantos recreados por una amalgama bastante coloquial. Por lo cual se tiene que, el bullerengue, la tambora, la guacherna, el chandé y más géneros musicales fueron creados a raíz de esta mezcla cultural en la región Atlántica de Colombia (Pérez, 2014).

El pacífico colombiano también se caracteriza por ser una región diversa si de música se habla, esta mixtura generó dos ramas muy importantes para el país, que demarcan una riqueza cultural enorme. Al norte del pacífico, en el departamento del Chocó está la “chirimía”: banda de metales con gran influencia europea con instrumentos como clarinete, bombardino, redoblante, bombo y platillos de latón. En el repertorio que se interpreta en este formato está la música profana del siglo XIX como la polca, la mazurca; la música euro-caribeña: la danza, la contradanza; y música del interior colombiano como el abosao y levantapolvo. En la segunda rama encontramos el “conjunto de marimba”, que se desarrolló en el pacífico sur colombiano; donde se interpretan géneros musicales profanos y también con motivos de adoraciones religiosas. Los instrumentos que se utilizan para el conjunto son los bombos, los cununos, la marimba de chonta, los guazás y las cantadoras (Quintero, 2006).

En Brasil, las expresiones de la cultura yoruba también enmarcaron una tradición muy relevante en la cotidianidad de la región, gracias esto surgieron varias expresiones a través del sincretismo como el carnaval, el candomblé o la capoeira; que tienen una suma importancia en el Salvador de Bahía -capital cultural, debido a que es la ciudad con más raíces africanas en Brasil-. Estas prácticas surgieron ya que los esclavos africanos fueron “Desposeídos de su dignidad, de sus derechos y de sus referencias religiosas, aquellos pobres desdichados trataron de mantener en secreto sus costumbres como única vía para no perder su pasado” (Nadal, 2015). Entonces, la única medida para realizar sus ceremonias, fue adaptando los santos católicos con las deidades africanas. Y es así como surge el candomblé, la religión donde se sincretizan las prácticas católicas y los ritos con danza de posesión espiritual yoruba, pero que también contiene importantes ceremonias musicales, puesto que es un elemento fundamental en la realización de éstas.

Así mismo, el son huasteco o también llamado huapango es un género autóctono de México, cuyo resultado es también gracias a una mezcla y unión de culturas, ya que contiene características de las seguidillas y fandangos españoles escuchados desde la época de La colonia, pero también, adjunta cualidades bastante enmarcadas de los negros y mulatos. La música, la danza y los cantos de esta expresión se caracterizaron por la función religiosa que tradicionalmente emplearon en su región, puesto que se practicaba con la intención de agradecer dentro del ciclo ritual agrícola, y es por esta razón, que la iglesia católica calificó la tradición como deshonesto, obsceno o que provocaba al pecado (Córdova, Delgado, & Rebolledo, 2010).

En Perú, ocurre el mismo suceso que en las distintas regiones de Latinoamérica, los afros se tuvieron que adoptar a este nuevo contexto social y ajustar en la totalidad sus costumbres. En la música, se tuvieron que emplear métodos muy creativos para interpretar sus cantos, para percudir estas músicas se utilizó sonidos corporales y objetos que se iban encontrando en cada paso, pero con el pasar del tiempo éstos fueron evolucionando y dieron como resultado el cajón peruano. Entre esos resultados, se obtuvo una gran diversidad de géneros musicales que enriquecieron el folclor peruano, entre los más importantes el festejo, el landó y la zamacueca. El festejo, como uno de los más relevantes del Perú que nace a raíz de la opresión afro, se encuentra actualmente como una danza representativa de esta región, cuyas características son muy alegres y festivas, por lo que el bailarín debe ser ágil y pícaro. El festejo es interpretado por el cajón peruano y la quijada de burro, pero con el tiempo se adicionan las tumbas, el bongó, la guitarra, y el canto (Quispe, 2019).

Es evidente que una de las actividades que más toma importancia en este proyecto es la fusión, ya que musicalmente en Latinoamérica se encuentra un sinfín de mezclas que aportan a cada país y cada cultura del continente. Se dice que todos los géneros clásicos, populares o folclóricos son resultado de una fusión, puesto que no existe uno totalmente puro, de modo que la fusión parte de la identidad de cada pueblo o artista donde se ve influenciada por los cambios internos o externos de una región (Rozas, 2007). Así las cosas, nos interesa tomar la música de la santería como una de las principales fusiones de Cuba y la música de la región del pacífico sur como resultado de un sincretismo con una suma importancia en Colombia, que se genera debido a las condiciones que ha vivenciado sus experiencias y a el entorno en el que ha estado rodeado.

4. Sincretismo Religioso

¿Qué puede suceder si dos culturas distintas se fusionan?, ¿Qué nombre recibe este proceso? Además, ¿Qué tan radical es el cambio que obtiene una región a raíz de esta fusión? Estos interrogantes son relevantes para esta investigación, y responden a un interés genuino sobre dos culturas importantes a nivel artístico y musical. El sincretismo es la mezcla de diversas ideas o prácticas que se pueden encontrar en distintos campos de tipo filosófico, político, social, etc. En el religioso, este da como resultado el nacimiento de una nueva creencia y junto a ella, nuevas

doctrinas y maneras de llevarlas a cabo. Ahora bien, el sincretismo religioso no suele tener una buena finalidad, ya que ésta surge cuando algún grupo cultural se desprende totalmente de sus creencias para compartirlas con otras, en cuyo caso el resultado suele ser engañoso porque “se confunde la verdad con el error” (Deiros, 2013).

A través de la historia, las culturas de cada región han tomado un sinnúmero de fusiones y cambios graduales debidos al flujo, migración y tránsito de personas de un lugar a otro, pues en este proceso se llevan sus costumbres, modos de pensar y de sentir, a pesar de las limitaciones en las fronteras geográficas, éstas no se ven afectadas de ninguna manera. Además, estas actividades o actitudes autóctonas repercuten de una manera radical en la vida de la sociedad que los recibe y se ven reflejadas de una manera típica por el comportamiento de la población: en las ideologías, los modos de sentir y de expresarse, de mezclarse y rechazarse, de recibir las vibraciones sensoriales, percibir y manifestar la comunicación y el arte. No sólo en el arte se presentan fusiones o mezclas, pues el sincretismo es un proceso que persiste en la manera de vivir de la sociedad y afecta también los acontecimientos políticos, tecnológicos y religiosos (Villalobos, 2006).

4.1 Sincretismo religioso en América latina

El sincretismo religioso en América latina no fue un proceso muy arduo, ya que el catolicismo español se caracterizaba por tener una gran variedad de santos a los que cada persona debía rendir homenaje; de igual manera que la sociedad indígena y la comunidad negra contaban con un gran número de dioses, por lo que no fue gran problema adaptarse a la nueva religión (Barbosa et al., 2012).

4.2 Sincretismo religioso en Cuba

Los esclavos situados en Cuba llamaron a los santos de igual manera que a los orishas, una vez fueron arrastrados de sus tierras para cumplir labores forzosas en América tuvieron el deber de conocer y practicar la religión de sus dueños cristianos; así las cosas, se vieron obligados a interpretar a su manera la nueva religión que apenas se les implantaba en los campos. De modo que “la adaptaron a sus propias creencias, facilitando su comprensión, los vestigios que reconoció en ella de una tradición inmemorial, de humanidad primitiva” (Cabrera, 1997). Según el autor, en estas tierras ellos encontraron, con nuevos nombres y aspectos, a sus dioses –dueños del fuego y del aire, del cielo y de la tierra, de los ríos y de los mares– y a pesar de que no tenían una atribución crítica se lograron apropiarse por completo de estos cambios.

Por consiguiente, se puede afirmar que:

El proceso de aculturación que sufrieron los esclavos al encontrarse en nuevos contextos ambientales y sociales permitieron que aquellas músicas se recrearan en una nueva síntesis y a partir de una simbiosis, lo que ha sido llamado como sincretismo o “mezclas concertadas en ese prodigioso crisol de civilizaciones” que era el nuevo mundo. (Zambrano, 2003).

Según la autora, los esclavos africanos, al llegar a Cuba, fueron adaptando sus religiones y creencias, éstas fueron evolucionando al nuevo contexto cultural hasta que se forma la que hoy conocemos como la santería cubana. Aunque actualmente no se reconoce el origen del término “santería”, ya que fue usado por las subculturas dominantes de Cuba de forma despectiva hacia los practicantes de esta religión.

5. Santería cubana

La santería es la creencia de los africanos que se estableció en Cuba, y se fusionó con la doctrina católica hasta formar un sincretismo religioso. Esta unión se transformó gracias a que los esclavos no eran libres de ejercer su religión yoruba y para ellos era imposible convertirse radicalmente en católicos, de modo que realizaban sus prácticas religiosas en secreto. Para perseverar en su religión los esclavos organizaban ceremonias, comparsas, rumbas y congas donde usaban imágenes de las deidades católicas para rendirles homenaje –como lo hacían con los santos africanos– utilizando así, los tambores *batá* como instrumento principal para la comunicación con los “*orishas*” a través de los ritmos heredados por los africanos (Alicea, 2003).

La santería es una religión afrocubana que se caracteriza por la veneración a las deidades *orishas*, por los estados de trance y por las técnicas elaboradas de adivinación. Se trata de una rama de la religión *yoruba* del África Occidental que se trasladó al Nuevo Mundo con los esclavos provenientes de lo que hoy constituye Nigeria y Benín y se formó en el transcurso del siglo XIX en el occidente cubano. (Olmos, 2007).

5.1 Música en la santería cubana

En estas prácticas religiosas se utilizan ceremonias, rituales, rezos y ofrendas muy complejas musicalmente hablando, esto debido a que las personas alaban a los santos a través de la interpretación de distintos instrumentos y cantos, por lo cual, la música cumple un papel fundamental en el desarrollo de estas actividades religiosas. Asimismo, la música constituye elementos esenciales de integración en el entorno religioso porque “antes de comenzar la fiesta, se realiza un toque ritual llamado *oru-ciclo* de cantos y toques invocatorios dedicados a las deidades

con un orden predeterminado, situándose los *tocadores* y *cantadores* frente al altar del *igbodú*” (Barberá, 2010).

5.2 El toque de santo

Como se encuentra en Conexión Cubana (1998), el toque de santo se presenta como una de las ceremonias espirituales más importantes que se realiza en la santería, pues hay en ella una comunicación y vivencia presencial con los santos, gracias a que los intérpretes de los tambores batá “con su deslumbrante riqueza rítmica y su complejo contrapunto musical” realizan una serie de ritmos para invitar al santo a compartir con las demás personas en la tierra. El toque de santo, también llamado Bembé es una fiesta colectiva que se puede realizar en la casa de un anfitrión asignado, donde éste invita a todos sus compañeros y personas desconocidas a participar sin ánimos de incomodar su intimidad doméstica; o también, se puede convocar a todas las personas en un “solar”, que viene siendo el patio central de las antiguas mansiones que eran habitadas por los españoles en Cuba.

Cuando los batá empiezan a expresar su prodigiosa musicalidad ubicados frente al altar, se da inicio a esta ceremonia, su fuerte sonido invita a las demás personas a participar en dicha festividad, poco a poco el ambiente se empieza a tornar gozoso y es ahí cuando los tamboreros deben mantener con rigurosidad el furor que con sus toques han logrado transmitir (Conexión Cubana, 1998).

La comunicación con las deidades se producirá por la fuerza emotiva de los santos y toques y provocará el éxtasis hipnótico al que le dicen “bajar el santo” en alguno de los participantes. Este hecho estimula a los cantantes y tocadores a enfatizar con entusiasmo los toques y rezos, y mueve a padrinos y santeros mayores a “ayudar” la posesión con una serie de procedimientos propiciatorios, como quitarle el calzado, los ganchos y peinetas del cabello, ponerle trajes y atributos y darle el tratamiento de la deidad que se supone en posesión. El poseo bailará entonces como si fuera el *orisha* mismo. (Linares, 1993).

En esta música se guarda cierta afinidad con el pueblo origen de estas creencias, debido a que aún se mantienen los mismos modelos constructivos e interpretativos de los instrumentos de música, los toques y los cantos que han permitido identificar su descendencia africana. En dicha descendencia se encuentra una persistente cantidad de cantos o toques que aluden a las divinidades y a su mitología, y a su vez son interpretados por varios instrumentos como los tambores *batá*, los

güiros, el *shekere* o los tambores *bembé*, siendo así los tambores batá la familia de instrumentos con mayor sacralidad en esta cultura. (Barberá, 2010).

Según Rojas (2019), en “el toque de santo” se realizan una gran diversidad de ritmos y cantos que se interpretan con mucha afinidad entre los músicos, ya que en la ceremonia ninguno de estos planea o acuerda un orden específico, por lo que tamboreros y cantadores tienen un amplio conocimiento y experiencia en la interpretación autóctona de esta música; “los tamboreros no deciden qué van a tocar”, sino que el ambiente incita a que los intérpretes estén en constante creatividad a la hora de pasar de un ritmo a otro. Este tipo de ceremonias pueden contar con tres partes musicales (aunque no pertenezcan a la misma celebración): La primera es llamada “Oro Seco”, que es la intervención única y exclusiva de los tambores batá; la segunda es el “Iyaranlá”, cuando se realizan los cantos en honor y agradecimiento a cada santo; y finalmente, el “Canto a los Eguns”, momento en que se realiza el canto a los muertos (Rojas, comunicación personal, 2019).



Ilustración 1 El toque de santo

¹ La ilustración número 1 muestra uno de los momentos en una ceremonia para los santos. Recuperado de <https://www.elsoldemexico.com.mx/doble-via/virales/ultimas-noticias-letra-de-ano-santeria-cuba-oshun-obatala-predicciones-4650740.html>

6. Tambores batá

La religión yoruba cuenta con un alrededor de sesenta santos u *orishas*, y para cada uno de ellos existen aproximadamente cinco o seis ritmos en los tambores batá, gracias a esto se encuentran los batá como uno de los instrumentos rítmicos más complejos de interpretar. Cada uno de los toques para los santos tiene un gran significado espiritual y enmarca un contexto histórico bastante interesante, ya que se busca interpretar un momento, carácter o cualidad del santo, y “estos se ven reflejados en la dinámica de la música” (Rojas, comunicación personal, 2019).

Los tambores batá son una familia de tres tambores membranófonos con forma de reloj de arena que se percuten con ambas manos, tienen dos membranas de distintos diámetros, y están apretadas por un aro y entrelazadas con unas correas de cuero o cáñamo que van de un parche a otro, el sistema presenta bastante tensión al estar atado al tambor por unas bandas transversales que rodean la parte central de la caja de resonancia (Rodríguez, 2002). La parte más ancha se le conoce como *Enún*, que religiosamente viene siendo el cuerpo del tambor y la parte con el diámetro más pequeño se le denomina *Chachá*, que se representa la cabeza del tambor (Acosta, comunicación personal, 2020). El mayor de los tres tambores es el Iyá, se utiliza con un cinturón de cascabeles y campanas en la boca más ancha (Enun), el siguiente tambor – un poco más pequeño – es el Itótele, y por último el tambor parvo es el Okónkolo (Vega, 2017).



Ilustración 2 Tambores batá Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Bat%C3%A1>

6.1 Elementos

Éstos, más allá de ser instrumentos musicales, son la fiel representación de la familia o del concepto de unión, razón por la que se distribuyen por distintos tamaños y afinación e importancia en los toques. El *Iyá* es el tambor madre, ubicado en el centro del altar y con mayor importancia pues inicia los toques realizando unos “llamados” rítmicos para invitar a sus hijos al culto; el *Itótele* se ubica al lado izquierdo, representa al hijo mayor de la familia; por último, se encuentra el *Okónkolo*, da presencia al hijo menor y se sitúa al lado derecho del tambor madre (Rojas, comunicación personal, 2019).

6.2 Importancia en la religión yoruba

La importancia que tienen los tambores batá en las raíces africanas se da gracias a un gran significado espiritual que está enmarcado en la mitología yoruba, ya que estos contienen el santo *Aña*, quien vive dentro del tambor, y por medio de *Aña* las personas de este plano terrenal logran tener una comunicación con los demás santos. Por lo anterior, cualquier santero no puede interpretar un tambor *aberikola* o tambor para ceremonia, pues se requiere haber vivenciado una serie de rituales de iniciación y de aceptación por *Aña*.

A través de los tambores batá, en este documento se representará un santo, tras un arduo recorrido investigativo y diversas entrevistas el autor toma la decisión de trabajar musicalmente con un toque que se realiza para la alabanza de Changó. En la mitología yoruba, Changó es un *Orisha* guerrero, el conocido como rey de la religión y uno de los más importantes en la santería cubana, también es caracterizado por ser el rey de la justicia, la danza, la fuerza viril; así como el rey de los rayos, los truenos y del fuego. Este santo representa en su totalidad el carácter de la alegría, la intensidad, la pasión, la inteligencia, la riqueza; además, es el dueño del baile, de la música y de los tambores batá (Dime Cuba, 2019).

7. Changó

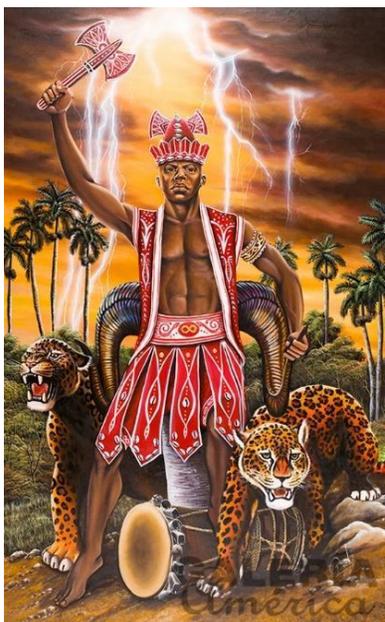


Ilustración 3 Changó²

Changó representa la más compleja labor, de manera musical e interpretativa, en los tambores batá, pues es el santo que cuenta con más información y fundamentos del tambor; él cuenta con una gran diversidad de ritmos, pero debido al interés del autor se recogen aquellos que contienen un compás de 6/8, entre esos está el Aluya, Diddilaro, Oferere y Meta (Acosta, comunicación personal, 2020). Oferere para Changó es el ritmo que cuenta con las características apropiadas para la fusión con el toque para la virgen; gracias a que los tambores batá tienen predeterminado realizar un trabajo de acompañamiento rítmico a la marimba de chonta, y además éste contiene un compás ternario que se puede acoplar al tiempo establecido por el toque de la marimba.

8. Sincretismo religioso en el pacífico sur colombiano

Al igual que en Cuba, el pacífico sur colombiano también tuvo grandes consecuencias en su cultura debido a la llegada de los españoles y africanos, los primeros aportes culturales que se dieron en la región fueron en el siglo XVI, a partir de una asimilación y reinterpretación de cada una de sus prácticas individuales y colectivas. De esta manera, infinidad de ceremonias religiosas

² Recuperado de <https://co.pinterest.com/la498524/shango/>

influyeron en el canto de estos grupos, los cuales sustituyeron de manera mesurada “divinidades y ritos africanos por *salves* a la madre de Dios, *arrullos* a los santos, *balsadas* fluviales, entre otros” (Zambrano, 2003). No obstante, a pesar de que la región colombiana está completamente habitada por afrodescendientes, a diferencia de Cuba, la religión que predomina es el catolicismo, puesto que los españoles lograron exigir en su totalidad la religión europea. Sin embargo, la sangre y tradición afro de estas personas se negaba a desaparecer y esto los llevó a realizar sus prácticas autóctonas en secreto o en momentos cotidianos.

8.1 Herencia católica y yoruba

La iglesia católica exigía, de manera radical, la completa adoración a sus cultos y deidades, pero los afrodescendientes nunca olvidaron a sus santos africanos y siempre utilizaron diversos métodos de escape espiritual para invocar a los *orishas*. Uno de los métodos que utilizaron a modo de escape fue el que ayudó a crear un sincretismo entre estas dos creencias en toda América. Los esclavos debían cambiar el nombre a sus deidades y utilizar los nombres de los santos católicos para “maquillar” su adoración, esto lo concretan gracias a una comparación entre las características de cada santo. Por ejemplo: en la religión yoruba se encuentra Changó como el rey de los truenos y del fuego, y en las creencias católicas Santa Bárbara es la patrona del trueno; entonces sus nombres se fueron adaptando y sincretizando de esta manera (Orobio, comunicación personal, 2020).

8.2 Diferencia entre la evolución en el pacífico sur colombiano y en Cuba

De modo que un aspecto diferencial entre la religiosidad del pacífico sur colombiano y de Cuba, es que en esta zona de Colombia la religión yoruba no permaneció de forma completa ni tomó tanta importancia en la espiritualidad de esta sociedad: la tradición y las creencias se inclinaron totalmente al catolicismo español. A diferencia del pacífico, en la isla cubana se estableció una religión que hoy en día tiene muchos más elementos africanos que europeos; aunque no deja de ser una mezcla entre las dos, la santería cubana aún guarda muchas costumbres yorubas (Orobio, comunicación personal, 2020). De igual manera, que el aspecto religioso, la música también enmarca una disparidad entre las dos regiones, y es algo que se ve reflejado en el fruto de sus melodías, géneros, cantos y ritmos. Por lo anterior, se puede expresar que:

El universo musical del Pacífico Sur colombiano es amplio y variado. En la región se encuentra una gran cantidad de manifestaciones musicales, en un entramado complejo de relaciones entre unas y otras. Aquí la música está presente en la cotidianidad: 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 & Tascón, 2009).

9. Arrullos del pacífico sur colombiano

En la música del pacífico sur se encuentran los *arrullos* como una de las manifestaciones o expresiones culturales más importantes en la espiritualidad, a la vez que uno de los movimientos literarios más influyentes en la comunidad negra de la región (Jaramillo, 2006). El arrullo es un canto suave, tranquilo y monótono con el que se intenta dormir a un niño, según Gutiérrez (2012), el significado de arrullo tiene una connotación distinta para las personas del pacífico sur, pues contiene un significado más espiritual, cultural, social y musical. La importancia y el valor que tiene el *arrullo* para estas comunidades es muy amplia, porque era una necesidad para vivir en paz y en armonía entre ellos, además no es una práctica que se deba realizar por obligación o porque sus colonizadores la hayan impuesto, y es tan cultural y social que las madres la realizan a sus hijos desde que dan los primeros signos de vida, con el fin de tranquilizarlos o arrullarlos y preservar la tradición que se conserva hasta la actualidad.

Desde que los bebés están en su vientre, las madres del Pacífico colombiano entonan cantos para ellos. Se trata de *arrullos* o suaves murmullos que tienen el sello de cada mamá. Ninguna de estas tonadas se repite; pueden ser variaciones de un mismo tema, pero cada interpretación es única (Arango, 2013).

9.1 Música en los arrullos

Este movimiento musical y religioso se realiza por el pueblo en honor a una virgen o a un santo de su comunidad; actividad que se emplea de forma espiritual y expresiva para integrar a los participantes en una ceremonia festiva, donde se producen cantos responsoriales entre la cantadora *glosadora* y el coro de *cantadoras*. En esta expresión hay un momento de clímax improvisatorio llamado “*arrullar la mano*”, en donde aparece el canto *responsorial* en su mayor expresión y ahí la marimba de *chonta* dibuja unas *ondeadas* creando unos contra cantos a la melodía principal (Medina, 2014).

En la experiencia del maestro Duque (2020) en una actividad de *arrullo* a la que él participó, se dio apertura a la actividad junto al río mientras se realizaron unos cantos de iniciación, dando paso a la siguiente liturgia se inició un recorrido religioso con el acompañamiento de los bombos,

los guasas, las palmas y las voces que interpretan cantos para san Antonio, luego de la procesión, el *arrullo* finaliza en la casa de uno de los participantes: “En ella había un altar donde está ubicado san Antonio”. Luego, se da inicio a los toques religiosos, junto al acompañamiento armónico de la marimba y la diversidad rítmica que se mueve en el pacífico sur. Los intérpretes generalmente realizan un movimiento musical improvisatorio, al igual que en el ritual del “toque de santo” no se da una planeación u orden concreto de los cantos. Según el maestro, en este contexto los músicos se mueven en otra masa energética, su conexión y empatía entre ellos hace que la música fluya de manera inexplicable, por lo que cualquier percusionista que carezca de las vivencias en estas prácticas no logrará tener el mismo ensamble con el grupo, así tenga claras las figuras rítmicas (Duque, comunicación personal, 2020).



Ilustración 4 Arrullos³

Los arrullos normalmente se interpretan con finalidades católicas en la iglesia o espacios asignados para ésta, pero hay momentos en que el arrullo se expresa en la intimidad y cotidianidad de algún grupo de personas o familiares, puesto que en la iglesia no se permite cantar a ciertas deidades y ellos optan por continuar su ceremonia en secreto para adorar a los santos africanos. Una vez terminada la ceremonia en la iglesia, estas personas se trasladan al hogar de algún participante, donde se encuentran todos los instrumentos –entre ellos la marimba de chonta–, los

³ la figura representa un momento cotidiano en los arrullos del pacífico sur colombiano. Recuperado de <https://especiales.semana.com/especiales/patrimonios-colombia-humanidad/musicas-de-marimba-y-cantos-del-pacifico.html>

músicos inician su toque improvisatorio y los cantadores entonan sus voces; es allí cuando se interpretan los arrullos para los santos y se realiza la ceremonia para el acercamiento con éstos (Orobio, comunicación personal, 2020).

Entre los *arrullos* para los santos, se encuentra a Santa Bárbara como una virgen con gran importancia en la región del pacífico sur colombiano, ella es una deidad y mártir del catolicismo, que representa la artillería y las profesiones aliadas con el fuego, por ello los bomberos, mineros y electricistas le rinden un hermoso homenaje. Santa Bárbara “asumió unir su vida a la de Cristo y formar parte activa de la iglesia católica, por lo que su padre le quitó la vida luego de haberla torturado” (Tele sur TV, 2019). Además, se la caracteriza por ser la patrona de la tormenta y los truenos, y a raíz de la historia obtuvo un sincretismo con Changó.

10. Santa Bárbara



*Ilustración 5 Santa Bárbara*⁴

Gracias a la importancia de las vírgenes del catolicismo, en el Pacífico sur se realizan cantos y toques que homenajean su existencia, y que actualmente cuentan con un acompañamiento armónico y melódico en la marimba. Para el propósito de este trabajo, se utiliza como referencia la canción “Lucero brillador” interpretado por el grupo pura sangre de Guapi, el cual permite identificar que el toque de marimba electo para la fusión pertenece al conjunto de armonías

⁴ Recuperado de <https://www.el-carabobeno.com/dia-santa-barbara/>

tradicionales de las músicas de la región y no contienen acordes con extensiones; además, su signatura es de 6/8, lo que hace posible realizar la adaptación con el ritmo Meta de manera óptima.

11. Conjunto de marimba

En el contexto de los *arrullos* se encuentra el “conjunto de marimba” como el formato musical con el que se realizan los toques, este, más allá de ser un ensamble de músicos intérpretes de unos instrumentos, consta de llevar un roll muy importante en las ceremonias, pues dan la alegría y gozo a todo el ambiente. El conjunto de marimba está constituido por dos bombos -uno llamado “golpeador” y el otro “arrullador”- dos *cununos*, dos *guazas* y el coro, en ocasiones también se usaban las voces y las palmas en ausencia de los tambores y las *semillas*. La marimba de *chonta* se incluyó mucho después en el conjunto, estableciendo un papel armónico muy importante en la ejecución de estos cantos, y aportando sonoridades que ayudaron al enriquecimiento musical del *arrullo*; gracias a su papel fundamental, la marimba se anexó en todas las ocasiones reafirmando así su gran protagonismo en esta música (Gutiérrez, 2012).



5

⁵ Recuperado de <http://marimbapalmachonta.com/producto/conjunto-completo-de-marimba/>

12. Marimba de chonta

12.1 Importancia

“La marimba, el instrumento insignia de la música del Pacífico sur, que expresa la vida, el amor y la pasión de una región y los aires musicales de la Chirimía, con su tradicional jolgorio y alegría” (Alcaldía de Cali, 2018). La marimba de *chonta* cubre un papel sumamente importante en la *música de marimba* porque “combina cantos con el sonido de instrumentos de percusión artesanales” (Tascón, 2017), donde interpreta magníficas sonoridades tradicionales junto al contexto cultural de la región del pacífico sur colombiano. En la actualidad, permanece la relevancia de la marimba en estas músicas, ya que en el “Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez” -uno de los festivales más importantes de Colombia que resalta la riqueza musical del territorio pacífico- la modalidad de “música tradicional del Pacífico sur” se denomina como “Conjunto de Marimba”. También, desde un punto vista político elaborado por el Ministerio de Cultura, se hace un énfasis en la marimba de *chonta*, marcando el instrumento como una práctica primordial para el apoyo a la música de la región (Convers, et al., 2014).

En el catolicismo, la marimba de chonta no fue un instrumento con buenas características para interpretar la música religiosa de ésta, ya que se decía que era un instrumento perteneciente al demonio, debido a las raíces africanas del instrumento y a que su principal razón de ser en algunas ceremonias africanas es realizar rituales para los santos. Por lo anterior, la marimba en el pacífico sur colombiano era prohibida totalmente por la iglesia; incluso, se cuentan anécdotas que protagoniza un padre de la iglesia, el cual quemó una gran cantidad de marimbas en la zona de Nariño (Orobio, comunicación personal, 2020).

Según Mayorga (2018), el primer registro certero y formal que se tiene de la marimba en el pacífico sur es en una crónica de viaje de Fray Juan de Santa Gertrudis (1578), cuya narración describe al instrumento en una ceremonia de los afrodescendientes para adorar a sus deidades con las siguientes palabras: “ésta se compone de *cañutos* de guadua colgados en línea, y tajados de mayor a menor, y con la misma proporción en lo largo” (Fray Juan de Santa Gertrudis en Mayorga, 2018).

12.2 Elementos

De manera tradicional, la marimba es interpretada por dos marimberos que sostienen dos tacos con caucho en sus extremos y son percutidos en cada una de las tablas de chonta, la marimba se divide en dos secciones, por lo que localiza a cada tocador de manera melódica y armónica en ésta:

el primer marimbero es el que está ubicado en la parte grave del instrumento, el cual recibe el nombre de *bordonero* -el toque realizado en ese lugar de la marimba suele denominarse *bordón*- y el segundo que está situado en la parte aguda se le dice *requintero* su toque en ese parte se le conoce como *requinta*- (Duque, Sánchez & Tascón, 2009).

La Marimba de *chonta* es un xilófono que tiene entre 19 y 23 tablas hechas de diferentes palmas, (chontaduro, quita sol, pambil) y resonadores de guadua. Está dividida en dos secciones: la parte más angosta y aguda conocida como *requinta*, tiple, revuelta y/o primera y la parte más ancha, de registro grave *bordón*. Su función principal es llevar la armonía, y enriquecer las interpretaciones con síncopas y variaciones rítmicas (Mayorga, 2018).



Ilustración 7 Marimba de chonta⁶

Cabe resaltar que la música de marimba no se puede entender con el sistema de afinación de la música “temperada occidental”, pertenece a un campo musical tradicional donde la afinación se reconoce de otra manera. Las voces están constituidas por una escala de seis sonidos, donde se omite el sexto grado; y referente al tono de la canción, los grados tres y siete cumplen un papel fundamental, ya que presentan variaciones para recrear en momentos una tonalidad mayor o una tonalidad menor. Es decir, la marimba es un instrumento diatónico (de siete sonidos) donde el tercer grado puede tener dos funcionalidades que logran cambiar la sonoridad, la armonía de lo

⁶ Recuperado de <https://www.olx.com.co/item/marimba-de-chonta-de-16-notas-iiid-942148821>

que se esté interpretando, lo cual hace que el instrumento sea muy práctico, ya que logra acoplar a cualquier tonalidad que proponga la cantadora en sus melodías (Mayorga, 2018).

13. Hallazgos

A lo largo de las entrevistas, el maestro Larry S. Joseph (comunicación personal, 2021) da a conocer lo extensa que es la cultura africana y como migró a Latinoamérica a través de la historia. Para complementar la información recolectada en documentos, genera un aporte, afirmando que los tambores batá tradicionales de África eran distintos a los que actualmente se conocen en Cuba. Los de África no eran golpeados por las manos sino por unas lengüetas de cuero semi rígidas, - aunque en la ciudad de Matanzas existe cierta similitud porque la lengüeta sólo se toca en el Chachá (Parte angosta del tambor)- pero en la Habana se utiliza totalmente las manos. Los tambores no sólo eran usados para motivos religiosos sino también, para la comunicación entre aldeas. Es decir, los toques de los tambores batá son además de patrones rítmicos, un lenguaje.

Por otro lado, gracias a un trabajo de campo realizado con el maestro en tambores batá Leonardo Javier Acosta - practicante de la religión yoruba y con un gran recorrido en los toques de santo- se logra identificar un aspecto muy particular de los tambores batá cuando están en conjunto. Cuando los tamboreros tocan los batá, el chachá crea un tipo de polirritmia con un sonido arrebatado y con timbres muy agudos, estableciendo el ritmo que se está ejecutando. Pero el Enún (parte grande del tambor) genera contra-cantos, ya que su sonido es más melódico; juntos crean armonías que se identifican y cambian dependiendo del santo al que se le esté rezando.

Con el acompañamiento del maestro Larry (Joseph, comunicación personal, 2021) se mencionan ciertos aspectos africanos que influyeron en el pacífico colombiano, indicando que la marimba de chonta tiene gran similitud con el balafón; que “es un instrumento idiófono de teclado de madera, con resonadores de calabaza, oriundo de África. El sonido es producido al golpear unas barras afinadas de madera bënë, generalmente 20, con dos mazos perfectamente acolchados” (Cora connection, 2007) . La marimba de chonta evoluciona, los resonadores ya no son calabazas sino tubos de guadua, y el intérprete debe tocar de pie.

Para esta música de marimba, el grupo “Pura Sangre” tuvo la confianza de abrir las puertas para que el autor del documento realizara un trabajo de campo en uno de sus ensayos, se pudo denotar la gran energía espiritual que se genera en el entorno donde ellos realizan las prácticas musicales. Cuando las cantadoras iban a realizar un canto tradicional a la Virgen, lo hicieron sin instrumentos

acompañantes. La voz principal realiza sus cantos de manera libre y pausada, mientras las cantadoras responden en la misma tónica con voces armonizadas, reflejando tranquilidad y mucha paz. Cuando el grupo empieza a interpretar los currulaos y estos ritmos donde ya utilizan todos los instrumentos, inicia el ambiente festivo con potencia. La música de los currulaos va subiendo poco a poco, inicia con mucha calma, luego de manera mesurada va aumentando la intensidad hasta llegar al clímax.

14. Elementos para el arreglo musical

Al finalizar este trabajo investigativo se tiene el objetivo de entregar unos resultados tangibles que van ligados a una estricta coherencia con lo planteado al inicio del documento, permitiendo identificar los factores beneficiarios que surgen a través de la monografía. Los frutos de ésta van a ofrecer unos conocimientos para los estudiantes, puesto que contienen elementos no sólo musicales, sino culturales, que permiten realizar la fusión de dos ramas que evolucionaron de forma distinta en Latinoamérica.

En esta propuesta, se toma un elemento musical del pacífico sur colombiano y uno de la santería cubana, para realizar un experimento donde la marimba de chonta y los tambores batá son los instrumentos principales. Estos instrumentos tienen mayor relevancia en la pieza creada por el autor de esta monografía, destacándose por su estilo en interpretación, y respetando la unión con el otro.

El elemento del pacífico sur colombiano que se utiliza para la fusión del proyecto es la pieza musical “Lucero brillador” interpretada por el grupo Pura Sangre de Guapi, quienes actualmente se encuentran en la ciudad de Cali y que han desarrollado un trabajo importante en la conservación de la tradición musical del pacífico caucano. Esta pieza pertenece a uno de los cantos tradicionales de la región donde se le brinda honor a la virgen.

Como referencia de la canción “Lucero Brillador”, se toma el audio de YouTube con la grabación musical hecha por el grupo pura sangre.

Lucero Brillador

En la primera parte de esta pieza se interpreta a ritmo de bunde. Este aire pertenece a los toques tradicionales del pacífico sur colombiano, muy cercano al currulao, pero contiene un contexto más profundo, pues se utiliza en ritos de adoración para los niños muertos y se convierte en gozo por la entrada del niño al reino de los espíritus (Reyes, 2020). El bunde tradicionalmente no es un ritmo que se ejecutara con marimba, sólo se utilizaban los cununos, los bombos y el guazá. No

obstante, en la actualidad se ha implementado la marimba de chonta para generar diversos colores en la armonía (Duque, Sánchez & Tascón, 2009).

En la introducción, la marimba expone la melodía junto a una segunda voz de manera cadenciosa y con el acompañamiento de apoyos al unísono de la percusión rítmica. El toque de los cueros (bombos y cununos) da inicio a la pieza musical dando paso a la estrofa, y es ahí donde la cantadora hace alusión a la virgen con sus primeras palabras.

The image displays a musical score for the piece "Lucero Brillador". It is organized into three systems. The first system includes staves for "Cantadoras" (vocals) and "Marimba". The second system includes staves for "Cant." (singer) and "Mrb." (marimba). The third system includes staves for "Cant." and "Mrb.". The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The Marimba part consists of a rhythmic melody with chords labeled C and G7. The Cant. part includes a vocal line with first and second endings. The first ending leads to a final cadence, while the second ending is a short melodic phrase. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Ilustración 8 Bunde "Lucero Brillador": Marimba y Cantadoras

Fuente: Elaboración propia, con base en la grabación del grupo Pura Sangre.
A continuación, el verso que interpretan las cantadoras en la introducción:

La virgen viene bajando
Un lucero ven
El cielo viene llegando
Un lucero ven
A todos los va alumbrando
Un lucero ven
El lucero va brillando
Un lucero ve

Bajó la Virgen María...
Sentadita en su moto...

El ritmo que se utiliza para acompañar el bunde se caracteriza por ser muy marcado, su estructura binaria hace que sea similar a una marcha. Los instrumentos tradicionales que se utilizan para acompañar el bunde son los dos cununos -el macho y la hembra-, el bombo y el guazá (Reyes, 2020). Ahora bien, se encuentra que en algunos documentos se representa el bunde en un compás de 2/4 y en otros en un compás de 4/4, esto hace que no se pueda denominar un tipo de signatura en concreto y genere confusión para el lector. Sin embargo, se puede establecer que son compases similares y que esto puede variar dependiendo del arreglo musical.

The image shows a musical score for 'Ritmo de Bunde' with four staves. Each staff begins with a 2/4 time signature. The staves are labeled as follows:

- Guasa:** Features a sequence of eighth notes. Below the staff are letter patterns: 'Ab Ab Ar Ab Ab Ar', 'Ab Ab Ar Ab Ab Ar', 'Ab Ab Ar Ab Ab Ar', and 'Ab AbAr Ab Ab Ar'.
- Cununo Macho 1:** Features a sequence of eighth notes. Below the staff are letter patterns: 'A T A T', 'A T A T', 'A T A A A', and 'A T A T A T'.
- Cununo Hembra 2:** Features a sequence of eighth notes with triplet markings. Below the staff are letter patterns: 'A AA AA A A T', 'A AA AA A A T', 'A AA AA AA AA A A A', and 'A AA AA A A T'.
- Bombo:** Features a sequence of eighth notes with triplet markings. Below the staff are letter patterns: 'A AA AA AA AA A A A', 'A AA AA A A T', and 'A AA AA A A T'.

Ilustración 9 Ritmo de Bunde

Reyes, C. (2020). *Ritmo de bunde tradicional – Pacífico sur*. Propuesta metodológica de formación musical inicial para docentes de primera infancia, basada en canciones

folclóricas y tradicionales colombianas, con ritmos representativos de cada región. Instituto Departamental de Bellas Artes Conservatorio Antonio María Valencia.⁷

La siguiente parte de esta pieza musical se utiliza el aire de Joga, que es una variante perteneciente a la familia del currulao, que pertenece a dichas ceremonias donde celebran el nacimiento del niño Dios o para la fiesta de un Santo Patrón (Medina, 2014).

La juga es el género musical con la forma más clara del pacífico sur ya que cuenta con un esquema concertado y no se varía a la hora de tocarse. Su cualidad principal es que la parte vocal es interpretada por mujeres. Tradicionalmente en la Joga inicia la cantadora a entonar los primeros versos y por consiguiente los cantos responsoriales con el mismo carácter interpretativo de la cantadora. Luego, para iniciar la velada rítmica se van uniendo poco a poco los instrumentos de percusión (Duque, Sánchez & Tascón, 2009).

En esta sección inicia el ritmo de la marimba acompañada por la percusión enmarcando un energético 6/8; la cantadora empieza a improvisar encima de la base de la Joga mientras los cantos responsoriales entonan el coro.

Algunas de las improvisaciones con los cantos responsoriales:

*Que llevaba en la corona
Un lucero brillador
Escribió la palomita
Un lucero brillador
La paloma con sus alas
Un lucero brillador
Un letrerito escribió
Un lucero brillador
La Virgen bajó del cielo*

La marimba realiza un acompañamiento armónico con los grados V y I; donde interpreta de manera tradicional la ondeada con su bordón y la requinta. En la siguiente gráfica se presenta una manera de interpretar la juga en la marimba de chonta:

⁷ Como indica Reyes (2020), Para más información referente a la nomenclatura y entendimiento de esto, se recomienda el libro “A mano limpia” del maestro en percusión Alexander Duque.

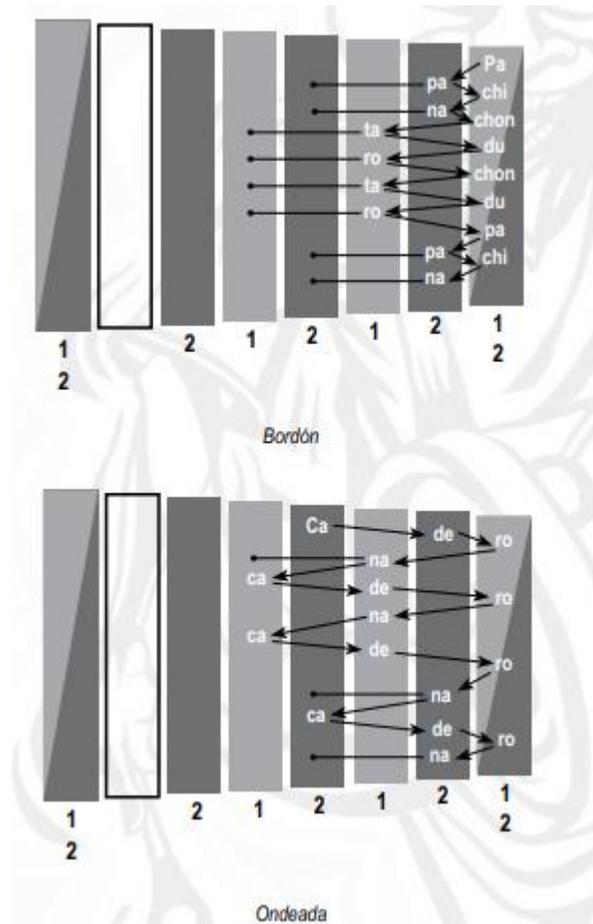
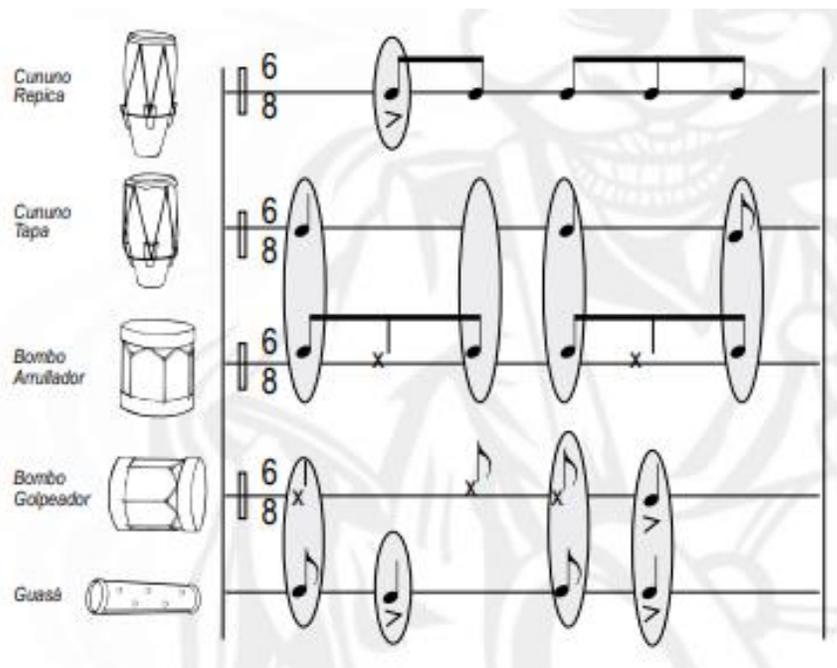


Ilustración 10 Jaga: Marimba de chonta

Duque, A. Sánchez, H. & Tascón, H. (2009). *¡Qué te pasa vo!, canto de piel, semilla y chonta: músicas del Pacífico Sur, cartilla de iniciación musical*. Ministerio de Cultura.⁸

⁸ El bordón se le denomina a la parte grave de la marimba y la requinta al toque que se realiza en la parte aguda; para más información referente a la interpretación de la marimba se recomienda la Cartilla “¡Qué te pasa vo!, canto de piel, semilla y chonta:” escrita por los maestros Héctor Tascón, Alex Duque y Héctor Sánchez.

El acompañamiento rítmico que se ejecuta en esta sección utiliza los mismos tambores y semillas del bunde, pero con un alegre y festivo compas de 6/8. Es similar al del currulao, el cual se interpreta en esta misma región.



Duque, A. Sánchez, H. & Tascón, H. (2009). *¡Qué te pasa vo!, canto de piel, semilla y chonta: músicas del Pacífico Sur, cartilla de iniciación musical*. Ministerio de Cultura.

Para finalizar la pieza “Lucero Brillador” se realiza un solo de marimba, donde el intérprete demuestra su destreza musical en el instrumento y potencia rítmica.

Así mismo, se identifica el elemento que se utiliza para la fusión de los tambores batá, donde se trabaja con el toque *Oferere* para Changó. Este cuenta con tres movimientos rítmicos que cambian a medida que el Akpom (cantador) va exponiendo los *suyeres* (cantos y rezos en idioma yoruba). Este toque está en la medida de 6/8 y su velocidad varía dependiendo de la energía que sientan los participantes en el momento del “toque de santo”.

Como referencia del ritmo oferere, se toma como ejemplo el trabajo musical recogido en el video de YouTube, donde se interpreta el toque en los tambores batá.

Changó, Oferere (Ewi pami ~Didilaro)

La primera parte se interpreta el *Oferere*: El Itótele o tambor mayor inicia con una especie de llamado, donde le indica el tempo y el patrón rítmico al Okónkolo (tambor menor), que luego empieza a ejecutar el ritmo. A su vez se va uniendo el Itótele y el Iyá para formar los melodiosos sonidos de esta familia. Cabe resaltar que el Iyá, tambor madre, también cuenta con ritmos concretos para cada movimiento, pero a medida que transcurre el toque él empieza a *moyugbar*; que significa rezar por medio de improvisaciones sonoras en la parte grande del tambor (Enún) (Acosta, comunicación personal, 2020).

Figura 12. Oferere

The musical notation for the Oferere rhythm is presented in two systems. The first system shows the initial six measures. The top staff, labeled 'Okónkolo', is in 6/8 time and begins with a 'Llamado' (call) consisting of two eighth notes. The middle staff, 'Itótele', starts with a series of eighth notes and rests. The bottom staff, 'Iyá', is initially silent. The second system, starting at measure 7, shows the Iyá entering with a rhythmic pattern of eighth notes and rests, accompanied by dynamic markings 'P' (piano) and 'F' (forte) below the staff.

Ilustración 12 Oferere

Fuente: Elaboración propia.⁹¹⁰

Símbolo	Significado
La plica hacia arriba	Golpe en el <i>Chachá</i> (Parte angosta del tambor)
La plica hacia abajo	Golpe en el Enún (Parte ancha del tambor)
La nota normal	Sonido: Abierto
La nota en X	Sonido: Slap abierto
La C encima de la nota	Sonido: Apagado con los dedos
La P encima de la nota	Sonido: Con la palma
La F encima de la nota	Sonido: Golpe fantasma

Ilustración 13 Nomenclatura: transcripciones del autor

Fuente: Elaboración propia.

El siguiente movimiento del oferere se le reconoce como *Ewi pami*, es un toque no muy lejano del que se plantea al inicio, pero con cambios en la armonía rítmica de los tambores. El *Akpom* expone en la estrofa *Ewi pami* dándole la bienvenida a los tamboreros a trasladarse de ritmo sin pausa o aviso previo.

⁹ Transcripción realizada a través de un trabajo realizado con el maestro en tambores batá Leonardo Javier Acosta Pérez.

¹⁰ Es pertinente aclarar la nomenclatura que se utiliza en las transcripciones realizadas por el autor para obtener un mejor entendimiento a la hora de leer la partitura e interpretar el ritmo.

Figura 14. Ewi Pami

The musical score for 'Ewi Pami' is presented in three staves: Okónkolo, Itótele, and Iyá. All staves are in 6/8 time. The Okónkolo staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The Itótele staff has a similar pattern with some notes replaced by rests. The Iyá staff features eighth notes with 'F' markings below them, indicating fingerings or specific notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Ilustración 14 Ewi Pami

Fuente: Elaboración propia.

Por último, se pretende interpretar otro movimiento del *oferere* que acompañe de manera asertiva la fuga del pacífico sur que se le conoce como la *meta*, la cual cuenta con propiedades similares a los dos movimientos anteriores, pero con una característica muy particular ya que el Okónkolo interpreta la misma figura rítmica que el cununo realiza en el *Currulao*. Al igual que *Ewi pami*, la *meta* se da inicio una vez el cantador interprete la letra de ésta, y los tamboreros inmediatamente cambian de ritmo sin dar espera o verse interrumpidos en el discurso musical.

Figura 15. La Meta

The musical score for 'La Meta' is presented in three staves: Okónkolo, Itótele, and Iyá. All staves are in 6/8 time. The Okónkolo staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The Itótele staff has a similar pattern with some notes replaced by rests. The Iyá staff features eighth notes with 'F' markings below them, indicating fingerings or specific notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Ilustración 15 La meta

Fuente: Elaboración propia.

15. Creación

Se plantea un resultado musical -representado y justificado en una partitura- en la cual se puede visualizar el arduo recorrido de la investigación de dos culturas y de la información recogida de estas músicas. A continuación, se presenta la partitura del arreglo musical del documento, siendo el producto clave de este trabajo:

Score

Lucero Brillador y Batá

Adaptación musical

Víctor Cocuy

Arreglo con base a la canción
del grupo Pura Sangre

The musical score is arranged in a system with nine staves. The top staff is for Guazá, followed by Marimba, Bajo, Piano (grand staff), Cantadora, Coros, Okónkolo, Itótele, and Iyá. The Marimba part begins with the instruction "Solo Ad lib." and a dynamic marking of *mp*. The score is in 2/4 time and consists of eight measures. The Guazá, Bajo, Piano, Cantadora, Coros, Okónkolo, Itótele, and Iyá parts are currently blank, with only a double bar line and the time signature visible at the start of each staff.

©Victor Cocuy

A ritmo de bunde
18 ♩ = 100 x veces

18

18

18 *f*

18 *mf* Efecto Sinte *mp*

18

A ritmo de Bunde
18 *mf* x veces

mf *F* *F* *F* *F*

2 2 2

26

The musical score is divided into several systems. The first system shows a percussion line with ten measures of slashes. The second system contains a vocal line and a bass line, both starting at measure 26. The third system is a piano accompaniment with two staves, also starting at measure 26. The fourth system consists of two empty staves. The fifth system is a three-staff percussion section with five measures, each containing a double bar line with a '2' above it and a slash below it.

♩ = 100

53

53

53

53

53

Sonido natural

53

jo la virgen Maria

Sentadi ta en su moto

Llamado Oferere

61

1. 2.

61

61

61

61

61

61

61

C

C

C

C

C

P

P

67

x veces

67

67

67

x veces

67

Oferere

x veces

f

f

f

C C C C

F F F F F F F F

79

Seguir fondeo
79 al estilo de Juga x veces

Tumbao al estilo
79 de la Juga

Montuno al estilo
79 de la Juga x veces

Sigue improvisando al estilo de juga,
79 con pregones coherentes

Sigue en el mismo coro
79 dor

Sigue en el ritmo oferere x veces

Ewi Pami
79 F F F F

91

1. 2.

91

91

91

G

91

G

91

Retoma pregones improvisatorios

que lle

91 Sigue ritmo Ewi Pamí

97 x veces

97 G Fondeo de Juga C G

97 G Tumbao de Juga C x veces G

97 x veces

Montuno de Juga

G C G

97 x veces

Seguir improvisando

vaba en la coro na

Retoma el Coro Sigue coro

97 Retoma ritmo Oferere x veces

103 x veces

103 Sigue marimba C G C x veces G Sigue mismo circulo armónico

103

103 x veces

103 Seguir improvisando

103 x veces Sigue coro

103 x veces

109

109

109

109

109

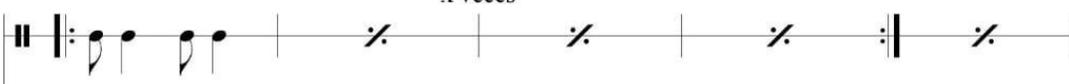
109

109

109

dor

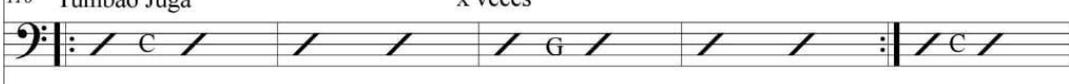
116 x veces



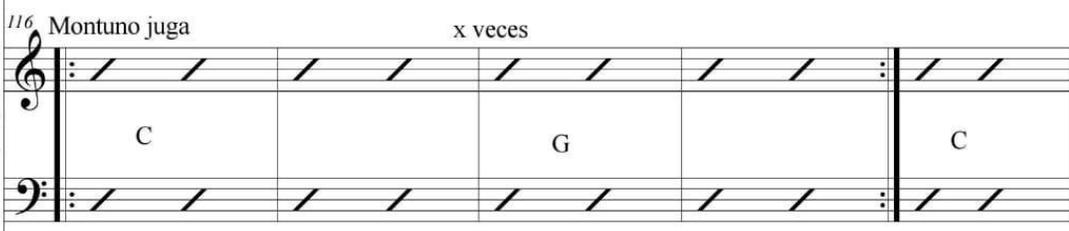
116 Improvización marimba



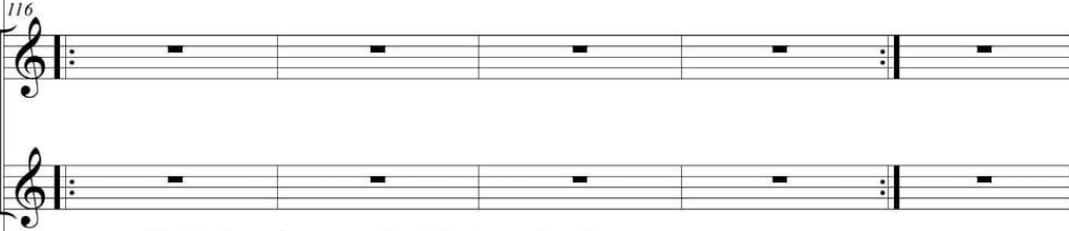
116 Tumbao Juga x veces



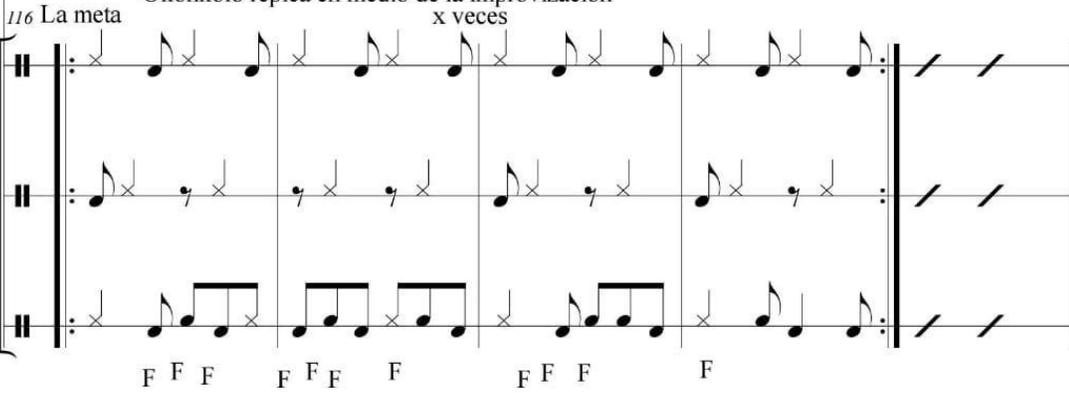
116 Montuno juga x veces



116



116 La meta Okónkolo repica en medio de la improvisación x veces



F F F F F F F F F F

121

The musical score is arranged in six systems. The first system shows a drum line with a double bar line and a slash, followed by a melodic line with notes and rests. The second system features a guitar line with a treble clef and a series of chords, followed by a bass line with a bass clef and notes. The third system is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs) showing chords and notes. The fourth system consists of three vocal staves, each with a treble clef and a whole rest. The fifth system shows three drum lines, each with a double bar line and a slash. The sixth system continues the melodic line from the first system.

15.1 Análisis del arreglo musical

En esta pieza musical (que consiste en el arreglo musical y la unión de dos ramas culturales), se realiza la fusión con aspectos de cada una de ambas culturas. El objetivo no era cambiar la estructura o las melodías que se realizan en la canción “Lucero Brillador”, sino agregar elementos que aportan de manera positiva a la pieza y la enriquecen musicalmente, sin omitir la esencia tradicional de estas músicas.

En la primera parte de esta fusión, la marimba inicia exponiendo la melodía del Bunde de manera cadenciosa y con libertad de expresión. Luego, se toma el ritmo del Bunde tradicional y se adapta en los batá, utilizando los mismos colores melódicos que se interpretan en los tambores del Pacífico sur. Inicia el aire de Bunde, transcrito en un compás de 2/4; se realiza la melodía de la canción en la marimba y de la misma manera entran las cantadoras a entonar las primeras notas de la canción.

Después de esta introducción binaria, el Okónkolo hace el llamado para el ritmo oferere que se encuentra en un compás de 6/8, y así poco a poco entran los tambores batá para interpretar este energético toque. La cantadora realiza su primer pregón; con el cual da inicio al aire de Juga con la fusión del toque para Changó.

A continuación, se toma la melodía inicial del Bunde y recrea un mambo en el mismo compás ternario. En este, la marimba realiza una pregunta melódica, para que el bajo y el piano respondan al unísono. La obra vuelve a su coro y la cantadora retoma sus improvisaciones en cada pregón.

Para el final, se realiza un levante donde la marimba, las semillas y las cantadoras quedan solos en forma de clímax, invitando al público a la celebración y el gozo. Luego, los tambores batá y la armonía realizan unos cortes al unísono dándole la bienvenida a la parte con mayor euforia de la pieza. Para culminar la obra, la marimba realiza un solo con libertad de interpretación, y hace una melodía en forma de pregunta para que el grupo responda con un corte final.

16. Conclusiones

En este proyecto se genera una pregunta de investigación, la cual se aborda de manera muy clara y se recolectan datos informativos que aportan para el desarrollo de ésta. A medida que la pregunta evoluciona se van conociendo aspectos culturales que aportan a la creación del arreglo musical y a su contexto. Gracias a esto, se concretaron los ritmos adecuados de los tambores batá para acompañar de manera asertiva lo que planteaba la canción “Lucero Brillador”, y se toma el

elemento religioso de la virgen del Pacífico sur, con posibilidades musicales de fusionar junto a otros tipos de tambores.

También, se logra determinar que la música es uno de los aspectos principales en la cultura de la santería cubana y la religiosidad del pacífico sur colombiano, ya que es una cualidad que aportó la llegada de los africanos a Latinoamérica, pero que tomaron evolución en contextos diferentes. A pesar de que estas dos ramas contienen información distinta, el autor realiza una fusión donde se genera un aporte músico-interpretativo a través de una pieza, tomando un elemento musical y religioso de dos culturas. Y gracias a esto, se fortalece el sentido de pertenencia; ya que se afianza el concepto de identidad, a través de un documento que se acerca a una parte de la cultura colombiana.

Uno de los conceptos que toma más relevancia es el sincretismo religioso, al principio se plantea como un pilar en el documento, debido a que se hablaría de dos culturas que surgieron a través éste; se quería encontrar las relaciones musicales y religiosas entre cada una, para asimilar qué aspecto musical se podía fusionar con coherencia y con argumentos claros. Pero en medio de la investigación se concluye que las relaciones que tuvieron estas dos culturas eran mínimas, y a pesar de que los africanos en Cuba utilizaron los nombres de los santos católicos para adorar a los *Orishas* de manera encubierta, en el Pacífico sur los esclavos utilizaban los nombres católicos, pero con las creencias ya impuestas por los españoles. Esto también, ya que en Cuba y Colombia llegaron esclavos pertenecientes de diferentes zonas de África. Es decir, las similitudes musicales y religiosas que comparten estas dos culturas son muy pocas, lo que conllevó a que el autor del documento realizara el arreglo musical con tres toques para changó y una canción para la virgen; dos elementos que no contienen relaciones entre sí, pero que hacen parte de adoración a los santos.

A raíz de este hecho, Una de las dudas que más se genera en este documento con exactitud, es la llegada de los esclavos africanos a cada país de Latinoamérica. Siempre se habla de este tema, pero África contiene una gran población y una gran variedad de países donde se manifiestan socialmente de diferentes formas. Si muy bien se sabe que a Cuba llegaron los yorubas, se desconoce con certeza qué grupo étnico llegó al territorio Pacífico sur de Colombia.

De igual manera, se desconoce la razón de porqué los esclavos que estuvieron en la región pacífica colombiana excluyeron totalmente sus creencias africanas para adoptar las que les impusieron los españoles, si en Cuba ocurrió el mismo hecho, pero en esta zona ellos sí buscaron la forma de seguir con sus tradiciones de manera oculta. ¿si los españoles siempre impusieron los

mismos términos en estas dos zonas de Latinoamérica, por qué en Cuba se siguió adorando a los *Orishas* africanos, pero en el Pacífico colombiano se olvidaron totalmente de ellos?

Estas dudas pueden evidenciar que la investigación sobre estos temas tradicionales carece de documentación formal, por lo que no hay mucha información específica, y hace que algunos campos queden abiertos y con un sinnúmero de interrogantes. Se considera que la pieza musical se fusiona bajo los términos del autor, pero no garantiza que los conocedores tradicionales o pertenecientes a estas culturas estén en sintonía con el trabajo realizado, debido a que la mayoría de estos conocimientos son autóctonos y varían dependiendo de las vivencias o experiencias que haya tenido cada persona.

REFERENCIAS

- Acosta, J. (2018). *Fusiones e innovaciones musicales basadas en sonoridades tradicionales ecuatorianas* (Bachelor's thesis, Quito).
- Alcaldía de Cali. (2018). *Las modalidades de Conjunto Marimba, Agrupación Libre y Conjunto Chirimía, abren las zonales del Festival Petronio*. Recuperado de <https://www.cali.gov.co/cultura/publicaciones/140310/las-modalidades-de-conjunto-marimba-agrupacion-libre-y-conjunto-chirimia-abren-las-zonales-del-festival-petronio/>
- Alicea, I. (2003). *Sincretismo religioso: pervivencias de las creencias yorubas en la isla de Puerto Rico*. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/4827/1/T27301.pdf>
- Arango, A. (2013). *Cocorobé cantos y arrullos del Pacífico colombiano*. Recuperado de https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/adjuntos_paginas_2014/cocorob_cantos_y_arrullos_del_pacifico_colombiano.pdf
- Barberá, A. (2010). *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano*. Pp. 177-178. Ediciones AKAL.
- Barbosa, A. Figueroa, B. & López, J. (2012). *Sincretismo religioso en América Latina y su impacto en Colombia*. Recuperado de <http://www.unisbc.edu.co/images/513/Sincretismo2012.pdf>
- Beytelmann, D. (2019). Los tambores batá. *Revista de la Universidad de México*, (4), 10-15.
- Cabrera, L. (1997). *El sincretismo religioso en Cuba*. *Guaraguao*, 1(3), 58-76.
- Conexión Cubana. (1998). *Toque de santo*. Recuperado de <http://conexioncubana.net/la-religion-en-cuba-2/santeria/499-toque-de-santo>
- Convers, L. Ochoa, J. & Hernández, O. (2014). *Arrullos y currulaos: Material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur colombiano Tomos I y II*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Cora connection. (1 de julio de 2007). *What is a balaphone?* Obtenido de Internet Archive: Wayback machine: <https://web.archive.org/web/20070701195448/http://www.coraconnection.com/pages/balaphone.html>

Córdova, R. Delgado, A. & Rebolledo, O. (2010). *La música mestiza: sincretismo de ritmos y géneros*. Atlas Del Patrimonio Natural, Histórico y Cultural de Veracruz: V. 3. Patrimonio Cultural / Rosío Córdova, Coordinadora., 201–222.

Deiros, P. (2013). *El Sincretismo Religioso - Pablo Deiros*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cl5j16WvIHc>

Dime Cuba. (2019). *Conociendo a los Orishas en Cuba: Shangó o Changó*. Recuperado de <https://www.dimecuba.com/revista/noticias-cuba/conociendo-a-los-orishas-en-cuba-shango-o-chango/>

Duque, A. Sánchez, H. & Tascón, H. (2009). *¡Qué te pasa vo!, canto de piel, semilla y chonta: músicas del Pacífico Sur, cartilla de iniciación musical*. Ministerio de Cultura.

Gutiérrez, C. (2012). *Arrullo del pacífico colombiano un fenómeno cultural, espiritual, musical, y social*. Recuperado de <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/1424/1373>

Jaramillo, M. (2006). *Los alabaos, los arrullos y los chigualos como oficios de difunto y ritos de cohesión social en el Litoral Pacífico colombiano*. Inti: Revista de literatura hispánica, 1(63), 17.

Linares, M. (1993). *La santería en Cuba*. Recuperado de https://www.ugr.es/~pwlac/G10_09Maria_Teresa_Linares.pdf

Mayorga, K. (2018). *Un acercamiento a la música de arrullos y currulaos desde el saxofón*. Recuperado de <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/35648>

Medina, L. (2014). *Encuentro con una tradición oral en el pacífico sur. Descripción de las jugas de arrullo y alabaos*. Recuperado de <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1552>

Nadal, P. (2015). *Noches de samba y candomblé en Salvador de Bahía*. Recuperado de https://cadenaser.com/ser/2015/03/23/viajes/1427094019_151230.html

Olmos, L. (2007). *De Cuba al Caribe y al mundo: La santería afrocubana como religión entre patrimonio*

nacional(ista) y transnacionalización. Recuperado de <http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/viewFile/364/179>

Pérez, M. (2014). *El bullerengue: La génesis de la música de la Costa Caribe colombiana*. *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*, (11), 30-52.

Quintero, M. (2006). *"La música pacífica" al Pacífico violento: Música, multiculturalismo y marginalización en el Pacífico negro colombiano*. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (10), 0.

Quispe, R. (2019). *Danza afroperuana: el festejo*. Recuperado de <http://repositorio.escuelafolklore.edu.pe/handle/ensfjma/104>

Ramírez, J. (2014). *Meta de Changó/Tambor batá/Tocando la meta de changó en el batá*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=CSNe_wW4OQ0

Reyes, C. (2020). *Propuesta metodológica de formación musical inicial para docentes de primera infancia, basada en canciones folclóricas y tradicionales colombianas, con ritmos representativos de cada región*. Instituto Departamental de Bellas Artes Conservatorio Antonio María Valencia.

Rodríguez, V. (2002). *Instrumentos de música y religiosidad popular en Cuba: los tambores batá*. Pp. 5-6. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (6).

Rozas, E. (2007). *Fusión: banda sonora del Perú*. Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Tascón, H. (2017). *Después del currulao, músicas de marimba de chonta desde una visión contemporánea*. Universidad Internacional de la Rioja.

Tele Sur TV. (2019). *Santa Bárbara: La mártir católica de la tormenta y el rayo*. Recuperado de <https://www.telesurtv.net/news/santa-barbara-patrona-artilleros-celebracion-catolica-fuego-relampagos--20191204-0020.html>

Ulloa, A. (1988). *La salsa en Cali: Cultura urbana, música y medios de comunicación*. Recuperado de <http://repositorio.colciencias.gov.co:8080/handle/11146/1674>

Vega, M. (2017). *El Lenguaje de los Tambores Batá, Dentro y fuera del Ritual de Santería*. *Revista Humanidades: Revista de la Escuela de Estudios Generales*, 8(2), 5.

Villalobos, Á. (2006). *El sincretismo y el arte contemporáneo latinoamericano*. *Ra Ximhai*, 2, 393–418. <https://doi.org/10.35197/rx.02.02.2006.05.av>

Wikipedia. (2020). *Balafón*. Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Balaf%C3%B3n#:~:text=El%20balaf%C3%B3n%20o%20bal%C3%A1fono%20es,con%20dos%20mazos%20perfectamente%20acolchados.&text=>

El balafón dio origen a la marimba desarrollada en el territorio americano.

Zambrano, C. (2003). *Música, identidad y muerte entre los grupos negros del Pacífico sur colombiano* (Vol. 27). Universidad de Guadalajara.