



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

LOS SONIDOS DEL PACÍFICO COLOMBIANO. ANÁLISIS INTERPRETACIÓN E IMPLEMENTACIÓN DEL AGUABAJO A LA GUITARRA CLÁSICA

Presentado por la estudiante:

MARÍA ALEJANDRA DÍAZ OLARTE

Cédula: 1018471759

Código: 2012275012

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

- El trabajo es pertinente al presentar coherencia en el discurso teórico y su aplicación en la propuesta creativa e interpretativa.
- La investigación dentro del marco socio cultural es profunda y aporta nuevos elementos para el repertorio específicamente en la guitarra.
- Establece un diálogo de saberes equilibrado entre lo académico y tradicional, potenciando el aguabajo como una referencia novedosa en el repertorio guitarrístico de Colombia.
- La sustentación presenta apropiación y dominio del tema, evidenciado en su interpretación musical y refrendando sonoramente el profundo análisis teórico e histórico, siendo pionero en la Facultad de Bellas Artes.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	ANDRES VILLAMIL		5.0
Jurado 2 - lector	ANGÉLICA VANEGAS CABALLERO		5.0
Asesor	EDWIN GUEVARA		5.0

Nota final: (5.0) Cinco punto cero

El jurado solicita le sea concedida la distinción de Trabajo de grado MERITORIO

Dado en Bogotá D.C. a los veintiún (21) días del mes de Noviembre de 2017.

Los sonidos del Pacífico colombiano.
Análisis, interpretación e implementación del aguabajo a la guitarra clásica.

MARÍA ALEJANDRA DÍAZ OLARTE

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ 2017.

Los sonidos del Pacífico colombiano.
Análisis, interpretación e implementación del aguabajo a la guitarra clásica.

MARÍA ALEJANDRA DÍAZ OLARTE

Asesor

EDWIN ROBERTO GUEVARA GUTIÉRREZ.

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ 2017.

**FORMATO****RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE**

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 1 de 2

1. Información General

Tipo de documento	Trabajo de Grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Bellas Artes
Título del documento	Los sonidos del Pacífico colombiano. Análisis, interpretación e implementación del aguabajo a la guitarra clásica.
Autor(es)	Díaz Olarte, María Alejandra
Director	Guevara Gutiérrez, Edwin Roberto
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2017. 173 p.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional. UPN
Palabras Claves	Aguabajo, Músicas del Pacífico, Guitarra en las músicas del Pacífico, Decolonial, Híbrido cultural de Resistencia, Blanqueamiento, Ennegrecimiento, Reafirmación, Asimilación.

2. Descripción

El presente trabajo de grado como su nombre lo indica comprende el estudio y análisis del aire musical del Pacífico colombiano aguabajo y cómo a partir de éste se puede llevar a la interpretación en la guitarra clásica, partiendo de la reflexión del diálogo de saberes que se genera entre la tradición oral que respecta esta aire y su debida intervención e inclusión a los espacios académicos. En ello la comprensión a nivel macro y seguidamente micro del discurso musical, surge de la reflexión del desarrollo histórico, cultural, social y por supuesto musical de todo el contexto del Pacífico, necesario para entender el lenguaje de interpretación de dichas músicas y claro está del aguabajo. Se precisa mencionar que este trabajo corresponde a un enfoque decolonial en el que se evidencia la operación de la ideología de la modernidad y del eurocentrismo en las comunidades del contexto y a su vez cómo éstos resisten ante la imposición hegemónica de la época de conquista y colonización, a través de las diferentes manifestaciones y prácticas musicales como lo es el aguabajo.

3. Fuentes

- Almonacid, W. (2015). Colombia: Sonidos de resistencia, ennegrecimiento e híbrido cultural de resistencia. Una mirada decolonial a las prácticas musicales de los violines caucanos. En: pensamiento, palabra y obra (14) 14, p. 77-95.
- González, H. (2014). Canto Gregoriano en músicas de América. Cali, Colombia: Programa Editorial Universidad del Valle. (Colección Artes y Humanidades).
- Londoño, E. (2010). Colombia: Desentrañando la lógica interna del constructivismo social de Vigotsky. En: pensamiento, palabra y obra (4) 4, p.76-89.
- López, R. (2000). Música y Retórica en el Barroco. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pérez, M. (2016). Argentina: Retórica en la música barroca: Una síntesis de los presupuestos teóricos de la retórica musical. En: Rétor (6) 1, p. 21-72.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad-racionalidad. En: H. Bonilla (comp.). Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas. Bogotá: Ediciones Libri Mundi.
- Quintero, M. (2010). Las poéticas sonoras del Pacífico sur. En: Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano. Bogotá-Colombia: Pontificia Universidad Javeriana, p.205-233.
- Tobón, A. (2010). Romances Religiosos: De la España medieval a los rituales negros en el Atrato. En: Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano. Bogotá-Colombia: Pontificia Universidad Javeriana, p. 33-62.
- Valencia, L. (2009). Músicas tradicionales del Pacífico Norte Colombiano "Al son que me toquen canto y baile". Colombia: Asociación para las investigaciones culturales del Choco (ASINCH), Ministerio de Cultura.
- Valencia, L. (2010). Una mirada a las afromúsicas del pacífico Norte Colombiano. Colombia: Asociación para las investigaciones culturales del Choco (ASINCH), Ministerio de Cultura.

4. Contenidos

El producto de esta investigación se ve reflejado en la realización de dos capítulos centrales. El primero de ellos denominado contexto socio-cultural y socio-histórico del aguabajo, comprende el análisis de la división del Pacífico y cómo este factor influyó en las prácticas culturales y musicales, seguidamente el origen y la función social del aguabajo en el que se podrá evidenciar de qué manera está concebida su interpretación musical y por último la importancia del diálogo de saberes entre la tradición oral y el ámbito académico como medio de visibilización. En cuanto al segundo capítulo llamado estilo e interpretación del aguabajo, se comienza con la reflexión de los formatos instrumentales del Pacífico iniciando con los formatos macro, es decir marimba y chirimía así como los previos y alternos a la chirimía que corresponde a tamborito, sexteto y



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 2

marímbula; todos estos vistos desde su funcionalidad social como punto base para el musical; posteriormente se observa la intervención de la guitarra en los formatos y el impacto en las comunidades del contexto, de igual modo cómo interviene en el aguabajo. Como siguiente punto, se encuentra el análisis musical propuesto desde la teoría de los afectos del barroco y su cohesión con la retórica que las comunidades refieren de sus músicas, punto que trata de evidenciar el diálogo de saberes que se menciona en este documento; por último se llega a la aplicación, que refiere a la adaptación y arreglo de dos aguabajos, un *aguabajo son Te vengo a cantar de grupo bahía*, y un *aguabajo tradicional la canoa arranchada*, en el que se podrá contemplar los preceptos que alude el trabajo en cuanto al carácter y lenguaje de interpretación.

5. Metodología

Este documento refiere a una investigación de tipo cualitativa, enunciando que sus instrumentos de recolección de información son:

- Entrevista a profundidad: músicos profesionales y no profesionales tanto de la zona como ajenos al contexto, pero con un amplio bagaje en la práctica de estas músicas.
- Revisión bibliográfica: Se tendrá en cuenta como medio de validación de las fuentes primarias, autores como Valencia (2009)-(2010), González (2014), Arango (2010), Quintero (2010) y muchos más, tanto en el aspecto meramente musical como en el socio-cultural e histórico.
- Análisis musical: Audición y análisis de dos obras, aguabajo son "Te vengo a cantar-Grupo Bahía" y aguabajo tradicional "La canoa Arranchada", que darán cuenta de todos los elementos analizados previamente en cuanto al desarrollo del lenguaje interpretativo y el discurso musical de este aire.

Se menciona por otra parte que este trabajo de grado corresponde a un enfoque decolonial.

6. Conclusiones

- La adecuada ejecución del aguabajo corresponde al entendimiento de su función social así como su desarrollo histórico, dado que estos pueden determinar el carácter interpretativo del aire, concerniente a conceptos de añoranza y lamento, por ello su interpretación en la guitarra debe coincidir con dichos preceptos.
- El entendimiento de la tradición oral y los procesos que en esta se encuentra puede ser un factor determinante para la academia en cuanto a la interpretación idónea de las músicas populares, debido a que ella funciona como medio de decodificación de las estructuras sociales y con ello musicales, posibilitando un análisis más profundo en el músico en cuanto al estilo y desarrollo de un discurso musical basado en la resistencia de una comunidad. Así mismo el aspecto académico sirve como un medio de visibilización de estas músicas, dado que puede proporcionar un registro tangible, haciendo que pueda tener un alcance en diferentes ámbitos musicales; todo esto gracias al diálogo de saberes entre las dos partes en la que la una es importante para la otra reivindicando el papel de ambas como un todo.

Elaborado por: María Alejandra Díaz Olarte.

Revisado por: Edwin Roberto Guevara Gutiérrez.

Fecha de elaboración del Resumen:

24

11

2017

Resumen.

El presente trabajo de grado como su nombre lo indica comprende el estudio y análisis del aire musical del Pacífico colombiano aguabajo y cómo a partir de éste se puede llevar a la interpretación en la guitarra clásica, partiendo de la reflexión del diálogo de saberes que se genera entre la tradición oral que respecta esta aire y su debida intervención e inclusión a los espacios académicos. En ello la comprensión a nivel macro y seguidamente micro del discurso musical, surge de la reflexión del desarrollo histórico, cultural, social y por supuesto musical de todo el contexto del Pacífico, necesario para entender el lenguaje de interpretación de dichas músicas y claro está del aguabajo. Se precisa mencionar que este trabajo corresponde a un enfoque decolonial en el que se evidencia la operación de la ideología de la modernidad y del eurocentrismo en las comunidades del contexto y a su vez cómo éstos resisten ante la imposición hegemónica de la época de conquista y colonización, a través de las diferentes manifestaciones y prácticas musicales como lo es el aguabajo.

Abstract.

This degree Project as his name says comprise the study and analysis of the musical air of the Colombian Pacific “aguabajo” and how you can transpose this to the classical guitar interpretation. Starting from the reflection of the knowledges dialogues between the oral tradition his intervention and inclusion into the academy, beginning with the comprehension macro and micro of the musical speech, arises from the cultural, social and musical reflections also from the historical development of the Pacific region, necessary for the understanding of the musical language and of course the “aguabajo”. It’s essential to mention that this work corresponds to a decolonial focus that evidences the operation of the modern ideology and eurocentrism in the

Pacific communities and also how they resist to the fact to the conquest and colonization using musical practices like the “aguabajo”.

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN.....	11
Identificación y delimitación del problema de estudio.	14
Pregunta problemática.....	18
Objetivos.....	18
General.....	18
Específicos.....	18
Justificación.....	20
Metodología.....	22
Instrumentos de recolección de información.....	25
Caracterización de la población.....	27
Referentes teóricos y conceptuales.....	30
CAPÍTULO 1: CONTEXTO SOCIO-HISTÓRICO Y SOCIO-CULTURAL DEL AGUABAJO.....	30
1.1. División administrativa del Pacífico colombiano y su intervención en las prácticas musicales.	31
1.2. Origen, función social e interpretación del aguabajo.	41
1.3. De la oralidad y el empirismo al conocimiento teórico y académico como medio de visibilización.	48
CAPÍTULO 2: ESTILO E INTERPRETACIÓN DEL AGUABAJO.....	56
2.1. Formato Instrumental.....	57
2.1.1. Vestigios de la conquista y colonización en los formatos instrumentales.	61
2.2. Naturaleza y concepto de los instrumentos musicales de la denominada tendencia “autóctona” (Formato de Marimba).....	64
2.3. Naturaleza y concepto de los instrumentos musicales de la denominada tendencia “influenciada” (Formato de Chirimía).	76
2.4. Formatos previos y alternos a la chirimía.	96
2.4.1. Formato de tamborito.	99
2.4.2. Formato de sexteto y marímbula.	103
3. La Guitarra en los formatos del Pacífico y en el Aguabajo.....	112
4. Análisis musical del aguabajo.	117
4.1. Aspecto melódico.....	119
4.1.1. Fraseo, Dinámicas y Articulación.	125

4.2. Aspecto Rítmico.....	130
4.2.1. Tempo.....	136
4.3. Aspecto Armónico.	140
5. Aplicación: Arreglo y adaptación de dos aguabajos a la Guitarra.	147
CONCLUSIONES.....	165
BIBLIOGRAFÍA.....	169
WEBGRAFÍA.....	171
VIDEOGRAFÍA.....	172
Anexos	173

Tabla de Ilustraciones

<i>Ilustración 1 Bombo Tradicional del Pacífico</i>	85
<i>Ilustración 2 Bombo de banda militar europeo</i>	85
<i>Ilustración 3 Agarre de baquetas tambora del Atlántico</i>	87
<i>Ilustración 4 Agarre de baquetas tambora del Pacífico</i>	87
<i>Ilustración 5 Agarre antiguo de la baqueta (redoblante)</i>	88
<i>Ilustración 6 Agarre de la baqueta europeo (redoblante)</i>	88
<i>Ilustración 7 Agarre de la baqueta chirimía (redoblante)</i>	89
<i>Ilustración 8 Fragmento melódico de la "Canoa Arranchada" (Parte A)</i>	120
<i>Ilustración 9 Fragmento melódico de "Te vengo a cantar" (Parte A)</i>	121
<i>Ilustración 10 Fragmento melódico de la "Canoa Arranchada" (Parte B)</i>	122
<i>Ilustración 11 Parte A de la "Canoa Arranchada"</i>	127
<i>Ilustración 12 Cinquillo Bantú y clave de son</i>	131
<i>Ilustración 13 Base rítmica del aguabajo</i>	132
<i>Ilustración 14 Base rítmica de bajo acompañante de aguabajo</i>	133
<i>Ilustración 15 Bases rítmicas del aguabajo, platillos y redoblante</i>	134
<i>Ilustración 16 Base rítmica de cununo (a caballo)</i>	134
<i>Ilustración 17 Base rítmica de bombo en porro, tamborito y son chocono</i>	136
<i>Ilustración 18 Cuadro de análisis de las cualidades afectivas de la tonalidad</i>	142
<i>Ilustración 19 Fragmento de "Te vengo a cantar" (Parte A)</i>	145

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo monográfico comprende el análisis y el estudio del aire musical del aguabajo y cómo a partir de éste se puede llevar a la interpretación en la guitarra clásica. Dicha investigación parte de la comprensión del lenguaje de las músicas del Pacífico en general, en donde el desenvolvimiento de las mismas en cuanto a su desarrollo histórico y su función social son factores determinantes para la conclusión del discurso musical del ritmo a tratar y su adecuada ejecución en la guitarra.

En ese sentido, se propone exponer las características socio-culturales y socio-históricas de las músicas del contexto del Pacífico colombiano para llegar a determinar las particularidades del aire musical mencionado, haciendo evidente como punto central de esta investigación el desarrollo del ritmo gracias a la práctica de los bogas del Pacífico y su evolución desde la época de la colonia hasta hoy día; entendiendo así, que el discurso musical está basado en la interacción del individuo con su vida cotidiana en tanto la función social determina el precepto musical.

Así mismo, se presenta en el documento la función que cumple la guitarra en la práctica musical de dicho contexto y la importancia que la presente autora observa de ampliar el repertorio de la guitarra clásica colombiana, con la intención de rescatar y visibilizar las músicas nacionales; posibilitando un conocimiento más amplio de lo que constituye la interpretación de éstas e incentivando la producción investigativa de los géneros y ritmos musicales colombianos.

Por otra parte, es preciso mencionar que el análisis de la presente, parte del estudio decolonial como elemento base para la comprensión del porqué, el para qué de las músicas así como del aguabajo, conforme a la reflexión de los hechos que dejó la conquista y colonización en tanto el pensamiento de las comunidades refleja los vestigios de los mismos, punto clave para entender el proceso de sincretismo.

El producto de esta investigación se ve reflejado en la realización de dos capítulos que abordan los ejes centrales de este trabajo; el primer capítulo comprende el análisis del contexto histórico y social, en donde se observará en primera medida el entendimiento de la división geográfica del Pacífico y cómo este factor influye en la división musical y social de las comunidades gracias a la intervención de la conquista y colonización; como segundo punto, se encuentra la explicación del origen del aire y su respectiva función social, elementos que intervienen en la adecuada interpretación de éste; por último, se podrá contemplar la importancia de la oralidad y el empirismo en las prácticas sociales, culturas, musicales, y la intervención del aspecto académico en dicha oralidad; entendiendo así la interacción de los mismos, gracias a la concepción de un diálogo de saberes como un medio para preservar y visibilizar dichas músicas.

En cuanto al segundo capítulo denominado estilo e interpretación del aguabajo, se podrá contemplar inicialmente un análisis de los formatos instrumentales del Pacífico, partiendo de la comprensión de que la ejecución de este aire se presenta a lo largo y ancho de la región, consideración que demuestra cómo éste interviene en la unión del norte y del sur; así, se inicia con la reflexión de los formatos macros (marimba y chirimía) seguidamente de los formatos alternos (tamborito, sexteto, marímbula), en donde se evidencia las funciones previamente expuestas conforme al aguabajo; del mismo modo se podrá observar aquí, la interacción con comunidades como la cubana, la panameña y de qué manera influyen en el aire musical

mencionado. Todo esto se determinará gracias a la concepción del aspecto decolonial en cuanto a uno, la influencia/asimilación de la ideología europea, y dos, la reafirmación de acuerdo a la consideración de autóctono en cuanto a la conservación de la sabiduría ancestral de lo africano e indígena.

Posteriormente, el segundo punto de este capítulo refiere al papel que cumple la guitarra en los formatos, en el aguabajo, la función social en las comunidades y la relación que se encuentra con el carácter interpretativo del aire musical. En el siguiente tema a tratar, se encuentra el análisis musical en cuanto a los aspectos de melodía, ritmo y armonía a partir de los preceptos de la retórica musical y la teoría de los afectos del barroco ligado con la retórica y el lenguaje de interpretación que las mismas comunidades han desarrollado en las prácticas musicales; esto, con el fin de evidenciar el diálogo entre lo oral-tradicional y lo escrito-académico. Así mismo, en este punto se observan las características que ayudan a diferenciar el aguabajo de otros aires musicales, gracias al análisis de los factores tempo, tonalidad mayor o menor, golpe ritmo-armónico y por supuesto como se enunció previamente, el carácter de interpretación en donde se podrá evidenciar todos los elementos (melodía, ritmo, armonía) y su respectiva valoración en los conceptos nostalgia (lamento-añoranza), alegría y con esta libertad.

Para finalizar con el análisis de todo lo previamente expuesto se concluye con la aplicación, que refiere a la adaptación de dos aguabajos a la guitarra solista; estos son, “La canoa arranchada” un *aguabajo tradicional* y “Te vengo a cantar”, un *aguabajo son*.

Identificación y delimitación del problema de estudio.

Se sabe que la guitarra es un instrumento que a lo largo del tiempo ha contribuido de manera satisfactoria en los diferentes lenguajes musicales, en tanto éste por su amplia gama de posibilidades en referencia a repertorio, tímbrica, sonoridad, estilo y versatilidad, puede exponer por sí sólo las características principales de determina música; esto se hace evidente en la participación que ha tenido durante muchos años en la creación y formación de ritmos y géneros en distintos contextos, llámese popular o académico.

En ese sentido, el alcance que ha tenido la guitarra en las prácticas musicales populares y con ello la intervención que hace en cuanto a la formación de las mismas se evidencia, en factores como el golpe característico de un aire musical y la capacidad del instrumento de desenvolverse tanto en melodía, como ritmo y finalmente acompañamiento ritmo-armónico; conforme a ello, es indiscutible que a partir de la ejecución del instrumento se puede llegar a determinar los elementos que constituyen un lenguaje de interpretación de acuerdo al análisis de los factores aludidos; evidenciando así, el desarrollo de las músicas y con esto ampliando la posibilidad del entendimiento y la adecuada ejecución de las mismas.

No obstante, a pesar de la posibilidad que tiene la guitarra de estar y adecuarse a cualquier contexto, se puede observar que los preceptos de la música popular difieren de la música académica aún en la actualidad, porque la interpretación del instrumento en la primera, se enfoca en mayor medida al acompañamiento ritmo-armónico, mientras que en la otra su ejecución conserva la ideología purista de la guitarra clásica europea; ocasionando así, que las funciones de la una o de la otra sean desvirtuadas al haber discusiones respecto a la jerarquización de importancia y a su vez la calificación de válido o inválido entre éstas.

Como consecuencia de esto, la primera problemática que se encuentra en esta investigación es la división de pensamientos entre la interpretación de la guitarra en el contexto popular y la interpretación de la guitarra clásica en el contexto académico, debido a que el desarrollo técnico, sonoro, tímbrico, estilístico y principalmente social, ha sido notoriamente diferenciado; causando de esta manera la incomprensión de las músicas en distintos contextos y así, limitando la ejecución de la guitarra clásica en espacios académicos.

Por consiguiente, se considera que la ejecución e intervención de la guitarra clásica en espacios populares en muchas ocasiones es inadecuada y fuera de contexto, a raíz del desconocimiento e incomprensión de los factores previamente aludidos y su respectivo lenguaje interpretativo; problemática que la autora pone en manifiesto en tanto se analiza que para una adecuada ejecución hay que entrar en diálogo con todos los elementos que implican el desarrollo de las músicas populares tales como función social, oralidad, empirismo y su concerniente intervención y análisis en el aspecto musical, para ser llevado al contexto académico.

No obstante, es importante aludir el trabajo de diferentes figuras que han contribuido a la ejecución de las músicas colombianas en la guitarra clásica, tales como Ramiro Isaza, Clemente Díaz, Gentil Montaña, Edwin Guevara, Andrés Villamil, Gustavo Niño, Héctor Luque y muchos más, quienes con su aporte técnico, interpretativo, analítico y musical reflejan el papel de las músicas tradicionales y su adecuada intervención en lo académico; sin embargo, dichas contribuciones y la consideración del estilo interpretativo de éstas ha sido limitado al repertorio concerniente a las zonas centro y norte del país, lo que ha llevado por supuesto a que gran parte del conocimiento en referencia al mismo sea en su gran mayoría del contexto andino y caribeño dando preponderancia a su interpretación.

Por otra parte, respecto a la zona del Pacífico colombiano, se encuentra la participación de personas como Sebastián Villanueva quien ha compuesto obras para guitarra solista basadas en la literatura oral del contexto mencionado y Ricardo Parra quien explora acerca de la interpretación de las músicas de marimba y cómo la guitarra se puede articular a dicho formato instrumental; de la misma manera en el campo de la guitarra eléctrica, se hace visible la intervención de Luis Gaitán, guitarrista de la guitarra eléctrica quien ha realizado una ardua labor al analizar los patrones rítmicos de la percusión del formato de marimba, para ponerlo en la escena musical del instrumento.

A pesar de esto, dichas investigaciones se han realizado hasta hace muy poco tiempo y aunque se observa que en la actualidad las músicas de este contexto han empezado a sonar en diferentes ámbitos, todavía no han tenido tanta relevancia en el campo de la guitarra clásica, ya que como se puede contemplar son muy pocos los análisis. Así mismo, se determina que las averiguaciones y estudios de estos personajes se han centrado en mayor medida en aires pertenecientes a la zona sur del Pacífico, es decir lo que respecta a las músicas de marimba, evidenciándose el hecho de que ritmos como el aguabajo no han sido examinados para su posterior ejecución en la guitarra.

Por esta razón, se plantea como segundo punto problemático el desconocimiento y la carencia de repertorio de éste en la guitarra clásica por las pocas investigaciones al respecto; problemática que genera un desinterés como consecuencia de la ignorancia del aire musical. Siendo así, la insatisfacción que genera el no tener registros del mismo, ha llevado a la presente autora a la consideración de que se cree la necesidad de rescatarlo y visibilizarlo en todo sentido, para su debida inclusión en el aspecto académico.

Conforme a ello, al exponer la necesidad por el conocimiento del aire es indispensable aludir que el origen y la funcionalidad del mismo como producto cultural, social y ritual, constituye sus bases bajo la consideración de la expresión musical como medio para mantener vigente el pensamiento y la sabiduría de sus raíces como comunidad, entendiendo de esta manera que la práctica y consecuentemente el estilo de interpretación, parten de la comprensión del desarrollo histórico-social de la población y cómo esto influye en la concepción y cosmovisión de mundo para seguidamente ser llevado al ámbito musical.

En ese sentido, la presente investigación determina la reflexión del aguabajo desde dos dimensiones; el primero visto desde lo estrictamente musical en el que los elementos de instrumentación, sonoridad específica, estructura rítmica, melódica y armónica, son parte de la constitución como aire musical y la segunda, visto desde lo histórico y lo socio-cultural en el que la oralidad y el empirismo sobresalen como factores primarios en la decodificación de los elementos musicales. De esta manera, el análisis del estilo y la adecuada interpretación a partir de las dimensiones aludidas expone como problemática, sustentar los elementos orales (tradicional) y los elementos escritos (académico) como un todo, en el que a partir de una perspectiva holística se visualice y se reivindique el papel de las músicas del Pacífico en el contexto académico.

Contexto, que por otra parte necesita de éste para ampliar las posibilidades técnicas, sonoras, tímbricas, analíticas y musicales dentro de la guitarra clásica colombiana, al mismo tiempo que se contextualiza de un bagaje socio-cultural importante en la misma historia no sólo del aire musical sino también como aporte a la historia de Colombia, entendiendo así que hay diferentes músicas por explorar y por comprender.

Pregunta problemática

¿Qué elementos socio-culturales y musicales definen el estilo y el lenguaje de interpretación del aire musical aguabajo, y cómo se pueden articular al repertorio de la guitarra clásica colombiana?

Objetivos

General

Introducir y articular los diferentes elementos socio-culturales y musicales de acuerdo al estilo y el lenguaje de interpretación del aguabajo, al repertorio de la guitarra clásica colombiana.

Específicos

- Posibilitar y ampliar el repertorio de guitarra clásica colombiana a diferentes géneros distintos al de la zona andina y caribeña colombiana.
- Reconocer los diferentes aspectos culturales, musicales y estilísticos en cuanto a sonoridad, tímbrica, armonía, melodía y ritmo, como parte de la apropiada interpretación del aire musical en la guitarra clásica.

- Promover y difundir el aire musical del aguabajo como parte de la identidad nacional y como patrimonio cultural, reconociendo el contexto socio-cultural en el que se desenvuelve.
- Establecer un diálogo de saberes entre lo académico (escrito) y lo tradicional (oral), reivindicando el papel de este aire dentro del contexto académico musical.

Justificación

La presente investigación del aire musical aguabajo busca la profundidad en el análisis del contexto socio-cultural, histórico y musical del Pacífico para entender el lenguaje interpretativo del ritmo; todo con el fin de posibilitar, el reconocimiento y la difusión a nivel nacional y evidentemente la articulación al contexto académico, permitiendo que generaciones más jóvenes de músicos y no músicos reconozcan dichas músicas como parte de su identidad y de su idiosincrasia, pretendiendo así que el conocimiento de éste en cualquier entorno sea valorado con los preceptos mencionados para la adecuada interpretación musical.

Por otra parte, busca la reflexión del concepto de estilo a partir del lenguaje de interpretación que las comunidades refieren relacionado con el académico; es decir el diálogo de las consideraciones académicas respecto a sonido, ritmo, melodía, armonía y todo lo referente a éste, con los conceptos tradicionales que se soportan en la oralidad y el uso de una retórica que dichos personajes han creado; consideraciones que se unen con la finalidad de entender el pensamiento y el discurso musical en el que se sustenta el aguabajo. Esto supone por otra parte, que el músico amplíe las posibilidades analíticas e interpretativas del instrumento, además del acercamiento a otros géneros y ritmos del país, aporte que desde esta investigación pretende que el repertorio para la guitarra clásica colombiana crezca, permitiendo una reivindicación y una apropiación del aire musical en diferentes medios.

Así mismo, se ambiciona con el análisis del aguabajo una contribución al contexto académico y popular, de acuerdo al entendimiento de su entorno, qué factores influyen en el desarrollo musical del mismo y cómo llegar a una buena interpretación; con ello, se espera que este análisis

y todo lo que conlleva el estudio del lenguaje de interpretación de las músicas tradicionales, sea un punto de referencia y un incentivo para la elaboración de posteriores investigaciones.

Metodología.

Esta investigación desarrolla su análisis a partir del estudio decolonial; que como punto central ayudará a la comprensión del pensamiento y la cosmovisión de la comunidad afro del Pacífico dado que las manifestaciones culturales, sociales y por ende musicales parten del hecho mismo que dejó la conquista, colonización y consecuentemente el proceso de sincretismo.

En ese sentido, se hace preciso mencionar que el estudio decolonial posee conforme a Almonacid (2015), la posibilidad de analizar los diferentes discursos hegemónicos en los que se rige la modernidad, cómo a través de estos se pudo implementar los preceptos jerárquicos de los conquistadores españoles como medio de adoctrinamiento en las comunidades americanas, y con esto el efecto que tuvo en las estructuras políticas, sociales y económicas de dichas comunidades. Factores que confluyen en la reflexión de las colonialidades, que alude Restrepo y Rojas (2010) como los patrones de poder por los cuales se estructuran los conocimientos, el trabajo, los seres humanos, etc., a partir de escalas jerárquicas, que dan cuenta de cómo debe ser organizado el mundo de acuerdo a la concepción de la modernidad en tanto se prima la eurocéntrica.

De esta manera, el trabajo presenta categorías tales como colonialidad del poder, del saber, del ser y de la naturaleza, ejes que ayudarán en la comprensión del comportamiento cultural y musical que pretende esta investigación, gracias a la reflexión del sistema capitalista (poder) que refiere Quijano (2000), el imaginario y la relación que debía tener el ser humano con la naturaleza (naturaleza) mencionado por Almonacid (2015), la pureza de sangre y su escala de valoración en tanto la raza determina la superioridad del individuo (ser) de acuerdo a Quijano (1992) y por último, la validación de un conocimiento único y racional que refiere al del

europeo; categorías que permiten reconocer las estructuras de poder que se implementaron en el imaginario de los afro del Pacífico y su desarrollo en las manifestaciones culturales.

Por otra parte, se presentan dos categorías que desprenden de las anteriormente mencionadas que son blanqueamiento y ennegrecimiento, en donde la primera refiere Castro (2005), es el proceso por el cual se desarraiga a las comunidades de sus conocimientos ancestrales utilizando como mecanismo de control el ideario de que la sabiduría y la racionalidad era el del blanco, creando conforme a Quijano (1992), una necesidad y una seducción en el afro de ser y parecerse a la raza superior, proceso en el que se evidencia la imposición del castellano, la religión católica, y el conocimiento racional. En cuanto al concepto de ennegrecimiento alude Almonacid (2015), el desarrollo que las comunidades afro tomaron de los conocimientos, herramientas y todo lo proveniente del europeo para asimilarlo, transformarlo y acomodarlo a su parecer; dicho proceso sincrético conduce al análisis del precepto de “*híbrido cultural de resistencia*”¹, que concluye y establece el mismo autor como la cohesión de los vestigios afro, indígena y europeo, manera que supone la expresión de fortaleza e igualdad.

Así mismo, en este enfoque se adhieren los conceptos aludidos por Valencia (2009) de “reafirmación”/“asimilación”, que dan cuenta de los elementos autóctonos y los que contienen mayor influencia europea; preceptos que se sustentan de acuerdo a la clasificación de dichos elementos en los vestigios previamente aludidos. Es de mencionar con todo esto la intervención de autores como Quijano, Almonacid, Restrepo y Rojas, Castro y Valencia.

Por último, se menciona que la presente investigación propuesto desde el análisis de las prácticas culturales en cuanto se refiere a costumbres, forma de vida y por supuesto la incidencia de la

¹ El término de *híbrido cultural de resistencia* propuesto por Almonacid (2015) se deriva según el mismo autor, como una ampliación del concepto de *híbrido*, gracias al análisis del documento *culturas híbridas* desarrollado por Néstor García Canclini.

música a partir del estudio decolonial abarcando los ítems anteriormente citados, es de carácter cualitativo al reconocer sus instrumentos de recolección en los que se evidencia la carencia de un valor numérico o estadística alguna, entre los cuales están: entrevista a profundidad y con esta algunas estructuras y semiestructuradas, análisis musical de obras escritas y de transcripciones hechas por la presente autora y por supuesto revisión bibliográfica.

Instrumentos de recolección de información

Como se ha mencionado, este trabajo parte de la comprensión de la funcionalidad social y cultural en el que se desenvuelve el aguabajo para llegar a determinar las características musicales y evidentemente su incorporación a la guitarra clásica; en ese sentido, es preciso mencionar que este estudio concluye del análisis de fuentes primarias (entrevistas), tanto de músicos, no músicos y con ello personas que viven en el contexto así como aquellas que no lo son, pero que han tenido un bagaje musical importante en la práctica de estas músicas, seguidamente se encuentra la validación de dichas fuentes gracias a la información proporcionada por las secundarias (bibliografía); así mismo, se menciona el análisis musical que la presente autora ha realizado de los preceptos adquiridos a partir de la reflexión y posterior conclusión de las dos partes.

- Entrevista a profundidad: Entrevista con personas del contexto, es decir que son de dicho territorio, músicos y no músicos (profesionales) y entrevista a personas ajenas al contexto pero que se desenvuelven en dichas prácticas musicales; se tratarán los aspectos más íntimos en cuanto a visión de vida, costumbres, experiencia y por supuesto elementos musicales específicos (Anexos 1-8).
- Revisión Bibliográfica: Se tendrá en cuenta como medio de validación de las fuentes primarias, autores como Valencia (2009)-(2010), González (2014), Arango (2010), Quintero (2010) y muchos más, tanto en el aspecto meramente musical como en el socio-cultural e histórico.

- Análisis musical: Audición y análisis de dos obras, *aguabajo son* “Te vengo a cantar- Grupo Bahía” y *aguabajo tradicional* “La canoa Arranchada”, que darán cuenta de todos los elementos analizados previamente en cuanto al desarrollo del lenguaje interpretativo y el discurso musical de este aire. (Audios de los temas, anexos 9 y 10) (partitura de la canoa arranchada transcrito por Leonidas Valencia, anexo 11).

Caracterización de la población

Como previamente se aludió esta investigación contiene el análisis de fuentes primarias y secundarias, en donde los entrevistados son músicos, no músicos de la zona y así mismo personajes que no residen ni son del lugar; entendiendo que la perspectiva de este trabajo refiere a las consideraciones tanto tradicionales, como vivenciales y académicas, por ello, la delimitación en cuanto a la función, las características y consecuentemente el producto final, aluden a la búsqueda de un diálogo de saberes en donde las dos partes encuentren puntos de coincidencia de modo que exista una comunicación permanente, resaltando la importancia de la una y de la otra. Por esta razón, se pretende que cualquier músico académico o tradicional tenga acceso a dicho trabajo monográfico, entendiendo que esto ayuda a la cohesión de la sabiduría entre las dos perspectivas.

Con el objetivo de visualizar el panorama de las dos perspectivas, se presenta a continuación las personas entrevistadas con el perfil que cada uno tiene en cuanto a su práctica y desarrollo musical, estas son:

- 1) Luis Gaitán (Anexo 1): Músico profesional egresado de la Universidad del Bosque, integrante del grupo musical “La mojarra eléctrica” y guitarrista dedicado a la inclusión de la guitarra en los formatos del Pacífico desde hace 15 años; ha participado aproximadamente 16 años en el festival de músicas del Pacífico Petronio Álvarez, del cual fue ganador junto con su grupo de la quinta versión, quedando posicionados en el tercer lugar.
- 2) María Barreiro (Anexo 2): Percusionista tumaqueña empírica de diferentes grupos musicales de los cuales es integrante de “La Revuelta”; ha participado junto a su grupo en

diversos festivales y encuentros de músicas del Pacífico a nivel nacional e internacional (residente en Bogotá).

- 3) Víctor Hugo Rodríguez (Anexo 3): Músico empírico, cantante y guitarrista guapiense, con una amplia trayectoria en grupos musicales como grupo Bahía, Leonor González Mina y su grupo, la Mojarra Eléctrica, Bambara Urbana Kilombo y el combo de Julián entre otros; actualmente trabaja de manera independiente en su proyecto musical denominado Víctor Hugo y Pacific Soul (residente en Bogotá).
- 4) Darwin Perea (Anexo 4): Músico graduado de la Universidad del Bosque, compositor y cantante chocoano quien ha tenido participación en grupos como Guayacán orquesta, Mi Caney, El sol de Abril y posteriormente en Bogotá en agrupaciones como Bebará y Tumbacatre; actualmente desempeña su labor profesional en el proyecto Win Perea (residente en Bogotá).
- 5) Sebastián Villanueva (Anexo 5): Compositor, productor y guitarrista graduado de la Universidad Javeriana, creador del proyecto “El Maravelí”, una serie de composiciones para guitarra solista con músicas tradicionales del Pacífico sur basado en la literatura y la narración oral del contexto; destaca su participación desde muy joven en la fonoclorica y con ello su intervención en el festival del Pacífico Petronio Álvarez.
- 6) Leonidas Valencia (Anexo 6): Músico, arreglista y compositor Quibdoseno, director del grupo musical la contundencia, la banda municipal de Quibdó San Francisco de Asís y director de la licenciatura en música y danza de la Universidad Tecnológica del Chocó. Presidente de la ASINCH (Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó), quien lidera importantes proyectos de educación musical, investigación y gestión

enfocados a la formación y salvaguardia del patrimonio cultural y natural de Pacífico Norte.

- 7) Diego Gómez (Anexo 7): Músico, percusionista, estudiante de licenciatura en música e integrante del grupo de proyección de la Universidad Pedagógica Nacional, conjunto de chirimía “Oro y Plata”; destaca su amplia trayectoria en festivales a nivel nacional como el Petronio Álvarez.
- 8) Edwin Guevara (Anexo 8): Músico, compositor, arreglista, director y guitarrista colombiano. Profesor de planta en las áreas de guitarra, música de cámara, orquestas e investigación de la Universidad Sergio Arboleda. Maestro de la cátedra de la Universidad Pedagógica Nacional y director de la Orquesta de Guitarras de la misma. Director de la Orquesta Filarmónica Filadelfia. Integrante del grupo de cámara “Dúo Villalobos”, con quien recientemente grabó un disco con la disquera Naxos Records.

Referentes teóricos y conceptuales.

CAPÍTULO 1: CONTEXTO SOCIO-HISTÓRICO Y SOCIO-CULTURAL DEL AGUABAJO.

Se sabe que la música como producto de un bagaje socio-cultural y la función inherente en un grupo social es la derivación de un prototipo de vida; muestra de ello es el caso de los distintos géneros musicales del Pacífico colombiano que a lo largo y ancho de su espesura y con el paso del tiempo, desarrollada en una historia de esclavitud y relegación, vista desde los procesos de la conquista, colonización y por supuesto mestizaje, abren paso a la exploración, combinación y finalmente a la creación de nuevas manifestaciones y prácticas culturales y como consecuencia de ello a un lenguaje propio de un estilo de vida.

En efecto, el lenguaje de las músicas del pacífico y por supuesto del aguabajo con respecto a la intervención europea y africana de los procesos mencionados anteriormente, nacen como resistencia de la imposición y opresión generada a partir del siglo XV hasta nuestros días; como lo menciona Valencia (2010a) “*el sometimiento trágico, dio a luz a una nueva sociedad; fomentó al reacomodamiento social, la poda de costumbres y ritos y la imposición de nuevos imaginarios*” (p.9); es decir, la construcción de dichos lenguajes se hace notoria cuando se comprende la dinámica entre implantación (por parte de los colonizadores) y supervivencia de lo inherente (lo propio de la cultura), y finalmente la constitución de los dos elementos como una interesante hibridación.

1.1. División administrativa del Pacífico colombiano y su intervención en las prácticas musicales.

El desarrollo de las músicas del Pacífico colombiano se aprecian en la constitución de la hibridación, sin embargo, es de mencionar que la apropiación de estas rompen con el prototipo estándar, propiciando de esta manera diferentes discursos musicales a lo largo y ancho del Pacífico; esto se observa gracias a la división administrativa, económica y social en donde la sectorización de los discursos propician la manifestación de la música influenciada y la música tradicional en unas zonas más que en otras.

Según comenta González (2014), esta división surgió a partir de la época del Virreinato de la Nueva granada repartiendo inicialmente el Pacífico en dos ejes, que fueron la provincia del Chocó y la provincia de Popayán y Quito en 1717 y que hasta hoy día se mantiene en cuanto a lo cultural, posteriormente se mantiene la provincia de Chocó y aparece la provincia de Barbacoas con los distritos de Barbacoas, Iscuandé y Tumaco en 1776-78, y finalmente con la constitución de 1852, la costa se dividió en tres provincias que fueron Chocó, Buenaventura y Barbacoas; referenciando así que la instauración de los actuales departamentos del Pacífico tuvieron un proceso largo que data de casi dos siglos y medio.

La actividad económica fue un eje principal para la división de estas, se examina que como punto central de esta y por ende su jerarquización con respecto a otras zonas se debe primordialmente a la ubicación geográfica, en donde las provincias de Barbacoas, Buenaventura (Nariño, Valle del Cauca y Cauca) y más tarde Popayán son el fundamento y sustento económico, dejando a un lado las actividades del departamento del Chocó, el cual sufrió un proceso diferente de poblamiento al no ser considerada un núcleo económico; a pesar de que las

dos zonas (sur y norte) se dedicaban a la explotación minera, la una tuvo más relevancia que la otra gracias a la concentración de los principales centros urbanos que refiere González (2014), en cuanto a la presencia mayoritaria del potencial aurífero y la estratégica ubicación en tanto servían de puertos intermedios entre Panamá y el Ecuador. González (2014) continúa:

“A pesar de que la región del Chocó proporcionaba una importante cantidad de minerales preciosos, los blancos nunca estuvieron interesados en asentarse en terrenos que consideraban malsanos o mal conectados con los centros urbanos de relevancia. Los pocos españoles que vivían allí eran pequeños propietarios de minas, o se desempeñaban como sacerdotes o pequeños mercaderes. No existieron para la época “pueblos españoles” y por esto la autoridad gubernamental en el Chocó residía en manos de un pocos. La población estaba dispersa; las cuadrillas de esclavos aisladas. El aislamiento físico de otras regiones, debido a las montañas, la selva y los ríos, implicaba que cada español era su propio amo ya fuera minero, mercader u oficial” (p. 211-212).

De acuerdo a lo anterior, se percibe que la división de las zonas tuvo un fuerte impacto por el aspecto económico, como consecuencia de ello, se encuentra que la incomunicación y la dispersión fueron los principales hechos que dejó la misma, a esto cabe aludir la presencia evangelizadora en unas poblaciones más que en otras concluyendo finalmente en el hecho de la diáspora cultural; es decir, la cultura afrocolombiana del Pacífico se diseminó en tanto cada zona sufrió un proceso diferente de implantación y por ende de reafirmación/asimilación; la zona sur, al ser un centro económico más fuerte sufrió una implantación mayor y a causa de esto un deseo más visible de libertad y de resistencia respecto a la zona norte, esto se debe en parte a que el Chocó tuvo de alguna manera, menor impacto de sometimiento en tanto la zona fue mínimamente asentada por españoles como previamente mencionó González (2014).

Con respecto a esto, es preciso decir que dichos factores (Incomunicación, dispersión y evangelización) están claramente asociados al precepto de la colonialidad del poder de acuerdo a la ideología de capitalismo, en donde las actividades culturales y sociales se vieron afectadas en tanto la implementación de estas fue de manera sectorizada de acuerdo a la hegemonía establecida por el colonizador. *“El centralismo social, político, económico, educativo y cultural se profundizó, lo que implicó que el alcance de las estructuras de poder se centrara casi por completo en las ciudades y cabeceras municipales”*. (Almonacid, 2015, p.83).

De igual modo, se observa a raíz de esa colonialidad del poder otro elemento importante que refiere, al papel del evangelizador y su intervención en el aspecto socio-cultural, en donde el tipo de predicación influyó en el prototipo de pensamiento y de conocimiento en las comunidades afro; en ese sentido, se encuentra que la región del Pacífico, tuvo distintos modelos de evangelización de acuerdo a la presencia de diferentes congregaciones; según comenta González (2014), en un primer momento llegaron los jesuitas a Barbacoas, más tarde los franciscanos a las dos zonas y por último y el más importante para la zona del Chocó la operación de los claretianos, punto clave que determina las diferencias musicales en los dos territorios.

Por un lado la zona sur tuvo una evangelización que se delimitaba a la imposición de la religión católica a través de uno, la adopción del castellano como lengua única y su adecuada retórica, y dos, la intervención de la música a través de los cantos litúrgicos que hasta hoy día se mantiene, es decir, en esta parte de la zona se observa la presencia de la educación a través de la palabra; mientras que la zona norte al tener un proceso de evangelización diferente, primero con los franciscanos que también impusieron el castellano y las formas retóricas y litúrgicas en la música, pero más tarde con la llegada de los claretianos a Quibdó en 1909, a cargo del padre Isaac Rodríguez, Antonio Anglé y el padre Medrano, llegaron a fundar una escuela de música en

donde no sólo se impartía el precepto de la iglesia católica, sino que además se instruyó a la comunidad en el conocimiento teórico-musical a través de la utilización de los instrumentos de las bandas de viento europeas, es decir el proceso de evangelización a través del conocimiento teórico y por ende académico.

En esto, se encuentran dos elementos importantes, que constituyen el principio de las prácticas musicales del Pacífico; por un lado la convergencia de las zonas en tanto la imposición del castellano y la retórica musical, y la otra, la fluctuación de estas gracias a la intervención del conocimiento teórico de la música en una zona y en la otra no, punto que serán de referencia en el siguiente análisis.

En cuanto a la convergencia de preceptos de las zonas encontramos como se había mencionado, dos factores; el primero refiere a la imposición del castellano como forma de adoctrinamiento y de asimilación, *“Fue una permanente preocupación de la corona evitar la multiplicidad lingüística y sentimental en sus territorios. Por ello el castellano fue impuesto por la cultura hegemónica en el Pacífico, de la misma forma que a toda la comarca imperial como principio de unificación y como vehículo para trasplantar la idiosincrasia y el pensamiento europeo. El código musical fue introducido aquí, por medio del canto litúrgico que, como bien era sabido, fue un insuperable método nemotécnico”* (González, 2014, p. 213). El segundo factor como consecuencia de lo que menciona González (2014) en cuanto al código musical, se encuentra en la imposición de la retórica a través de los cantos litúrgicos, que posteriormente son utilizados como formas adoptadas y transformadas a los aires musicales que hoy día se conocen, entendiendo esto como un proceso de asimilación y más tarde de reafirmación; muestra de esto

se encuentra en la forma de construir los cantos del aguabajo, en donde Valencia (2017)² refiere *“Una característica fundamental del aguabajo es que son puros versos, o sea no hay una prosa como tal, que se explique diferente de una manera diferente a construir versos; y tiene mucho que ver con esa herencia de estrófica que trajeron los europeos acá, y entonces hay un elemento de asimilación de esa parte”*.

Por otra parte, en cuanto al elemento de fluctuación de las zonas se observa que la zona sur recurre en mayor medida a la remembranza de su sabiduría ancestral como muestra de fortaleza, que como se había mencionado antes tiene que ver con la presencia del sometimiento y la búsqueda de expresiones que significaran libertad; en esto también se observa que hubo mayor relegación en la zona sur, por lo que factores como el aislamiento de estas comunidades influyen evidentemente en que sus expresiones se vean enmarcadas principalmente por la resistencia a dicho aislamiento; distinto a la zona norte que por el hecho de haber sido instruida en el conocimiento teórico y académico, es decir, por haber sido aceptados de alguna manera, en el medio del europeo al no ser apartados de este conocimiento, constituyen una asimilación mayor y por ende un desarrollo de blanqueamiento/ennegrecimiento³ mucho más evidente que en la zona sur.

² Valencia, L. Entrevista realizada el día 01 de Septiembre del 2017. Músico, arreglista y compositor Quibdosoño, director del grupo musical la contundencia y de la banda municipal de Quibdó San Francisco de Asís y director de la licenciatura en música y danza de la Universidad Tecnológica del Chocó. Presidente de la ASINCH (Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó), quien lidera importantes proyectos de educación musical, investigación y gestión enfocados a la formación y salvaguardia del patrimonio cultural y natural de Pacífico Norte (Ver anexo 6).

³ Estos conceptos, refieren según Almonacid (2015), al proceso que sufrieron los afro para la constitución del Híbrido cultural de resistencia; el blanqueamiento era un precepto de los europeos como medio de adoctrinamiento en el que la idea era instruir a dichas comunidades y acercarlas a los conocimientos racionales de la modernidad, haciéndolos entender que el blanco al poseer esta inteligencia era superior y que el afro para llegar a esto debía desarraigarse de todo lo que no implicaba un método científico o racional; en cuanto al proceso de ennegrecimiento, se alude al hecho de cómo después de obtener elementos de los europeos los afro los apropian y transforman a su manera de ser. Esto se hará visible en el capítulo siguiente.

Esto se hace visible en primera medida en la constitución de los formatos instrumentales, Valencia (2017) alude: *“En el pacífico sur no llegaron las bandas de viento, al no llegar las bandas de viento los afro acuden a la memoria histórica africana de que en África si ya tenían los balafones, o sea apenas lo más natural; no son instrumentos técnicamente contruidos como los clarinetes, bombardinos, estos que traen los europeos; si no que, en el medio evocan su memoria y toman chontas para hacer marimbas, los tambores en África existían entonces construyeron sus bombos o tamboras, la una macho la otra hembra y los cununos también”*. Valencia (2017), comenta que la diferencia entre las zonas tiene que ver con la constitución de los formatos, diciendo que la zona sur evoca la ideología que dejó la herencia africana a través del contacto con la naturaleza y su relación directa en cuanto la construcción de los instrumentos; en ese mismo sentido, se determina que esta reminiscencia se debe por otro parte al hecho de que a la zona no llegaron los instrumentos de viento por la incomunicación que se mencionó previamente.

Se expone entonces, que la intervención y así mismo el sincretismo en términos culturales y sociales se dio más en el norte, determinando de esta manera una hegemonía cultural en tanto este, enriquece su lenguaje con elementos propios, europeos y de culturas cercanas como la cubana y la caribeña; en relación a esto Tobón (2010) menciona, *“mientras al sur el aislamiento se hizo muy notorio y sus expresiones están más cerca de culturas ancestrales africanas, en el norte el contacto que el río Atrato permitía con el Caribe –a pesar del cierre oficial de la navegación⁴- hizo efectivas fusiones con la cultura “dominante” y con poblaciones caribeñas, imprimiendo otros sabores a su manera de ser”* (p.40).

⁴ Valencia (2010), aclara el hecho del cierre de la navegación por el río Atrato diciendo que en el año de 1679 llegaron al Chocó aventureros ingleses, atacando las zonas mineras reales de España, y produciendo que se declarara un cierre por esta arteria fluvial. En efecto la incomunicación que se refería se debe en parte por este hecho; ya que

Con lo previamente expuesto, se puede decir que la zona norte tuvo un desarrollo socio-cultural más diversificado, en el sentido de que no solo toma elementos africanos, indígenas y europeos, sino que además crea interfluencias con las comunidades afrocaribeñas y afrocubanas; en ese sentido la diferencia en términos propiamente musicales entre las zonas norte y sur, se hace mucho más evidente cuando aires como aguabajos, porros, tamboritos y sones chocoanos entran en a la escena musical, con ritmos y sonoridades semejantes a dichas interfluencias⁵ convirtiéndose en la base de estas, como lo es caso de las músicas del Pacífico norte; esto fue posible gracias a la actividad fluvial que mencionaba Tobón (2010) por el río Atrato, en donde la presencia de los bogas del Pacífico tuvo que ver, en tanto en ese traslado conoce a otras comunidades y se permea de sus cantos, expresiones y ritmos musicales. *“Dicen los viejos, los maestros, que en el Chocó todo entró por el río, por el río entraron las costumbres musicales, entraba la comida, todo desde Cartagena hasta el Chocó. Por el río entró la música cubana, la música del Atlántico, por ahí entraron muchas músicas y al escuchar estos sones cubanos, ellos tenía como referente de esa música, entonces trataban de cantar y adoptar su sentimiento a eso que estaban escuchando”* (Perea, 2017)⁶.

Del mismo modo alude Valencia (2010a) *“La isla de Cuba tiene aires musicales cuyas rítmicas y melodías suenan en el Pacífico gracias a los braceros de barcos que en cada puerto interpretaban sus melodías. Llegaron con ellos los pregones y géneros que fueron apropiados en*

las colonias españolas que permanecieron en el sur, al ver lo que había sucedido en el norte prefirió no someterse a este tipo de riesgos, por lo que cesaron las actividades con esta zona.

⁵ En efecto las comunidades afro de países como Cuba, Puerto Rico y en general países antillanos, ya habían creado sus sincretismos y su “Híbrido cultural de resistencia”; ejemplo de ello, como se menciona aquí, reside en la interpretación del Danzón y su desarrollo al son cubano.

⁶ Perea, D. Entrevista realizada el día 27 de Marzo del 2017. Músico graduado de la Universidad del Bosque, cantante chocoano del proyecto musical Win Perea. (Ver anexo 4).

la región como el son, el punto, la guajira, la rumba, el guaguancó, el danzón, el bolero, etc.”
(p.18).

Teniendo en cuenta lo anterior hay un punto interesante que se puede observar claramente en la división musical de las dos zonas; esto refiere a la presencia métrica predominante que adoptó cada una, como eje fundamental para entender el desenvolvimiento de sus músicas; por un lado la zona sur, menciona Rodríguez (2017)⁷ utiliza y caracteriza sus músicas en mayor medida en compás de 6/8, asociación que se hace al género característico de la zona, el currulao; mientras que la zona norte se apoya en compás binario, es decir en 2/2⁸, gracias a la influencia tanto europea como antillana y caribeña. De acuerdo a esto, se podría arrojar la siguiente hipótesis; la fluctuación de las prácticas musicales están determinadas en parte por la utilización de la métrica, debido a que en esta se haya un trasfondo social de acuerdo al precepto de conservación o transformación y cambio; esto se debe a que el uso del 6/8 y de por sí de los ritmos en octavos (12/8, 9/8) se encuentra predominantemente en la música africana; ejemplo de ello es la clave africana escrita en esta métrica, con esto, la presencia del 6/8 siempre ha estado en la música de todo el Pacífico y de las músicas latinoamericanas dando cuenta de ese legado africano; mientras que la zona norte por su influencia con lo antillano adopta el 2/4 inicialmente, luego el 4/4 y finalmente el 2/2, como muestra del sincretismo africano y europeo que surgió de acuerdo a la creación del danzón y posteriormente al son cubano, a raíz de la mezcla de la contradanza europea y el cinquillo bantú (punto que será de mayor relevancia en el análisis formal musical

⁷ Rodríguez, V. Entrevista realizada el día 16 de Marzo del 2017. Músico, cantante y guitarrista guapireño; integrante del grupo Víctor Hugo y Pacific Soul. (Ver anexo 3).

⁸ Esto no quiere decir que en las músicas del Norte no se utilicen métricas como el 6/8, de hecho en aires autóctonos como el alabao y la jota se encuentra esta métrica, además de la utilización del 3/4 en aires como mazurcas, pasillos y vales; y 4/4 en aires como la contradanza, la polka, la danza, etc. En ese sentido lo que se trata de decir es que generalmente se cataloga los ritmos a 6/8 como parte de la zona sur, principalmente por el currulao y los ritmos de 2/2 o 4/4 se categorizan en mayor medida en el norte por la influencia europea y evidentemente antillana y caribeña.

del aguabajo); esto es visto como la binarización que implementó el afro a estas músicas para convertir y acercar la música propia con la influencia de la europea. Valencia (2017) refiere *“Los aguabajos los copiamos en compas partido; es un proceso de binarización de las músicas africanas acá en América”*.

Como se observa, Valencia (2017) confirma el hecho de que las músicas africanas son de predominancia ternaria y que cuando llegan acá se transforman y se binarizan como proceso de sincretismo. En ese sentido, lo que se trata de probar es cómo la zona sur preserva y protege como manifestación de “reafirmación” la herencia africana imponiendo más la subdivisión ternaria en sus músicas; mientras que la zona norte desarrolla su quehacer bajo el concepto de “asimilación”, en tanto acude a la influencia europea con la utilización de la subdivisión binaria para luego ser fusionada con las células rítmicas africanas (ternarias), como expresión de “híbrido cultural de resistencia”. *“En el eje del Pacífico, las matrices binarias y ternarias soportan nuestros aires musicales, en donde los aires autóctonos o de ascendencia afro, en su mayoría soportan la matriz ternaria y en los influenciados, encontramos algunos predominantemente binarios y otros en donde su primera parte es binaria y la segunda es ternaria”* (Valencia, 2009, p.32).

Desde otro punto de vista, se examina que el enfrentamiento entre métricas hace parte de una ideología de colonialidad del saber, *“la cual constituye un escenario en el que el mundo moderno-occidental, reconoce y válida solamente los conocimientos que nacen en el seno de la racionalidad científica”* (Almonacid, 2015, p.87). La modernidad alude a la perfección y la exactitud de las cosas mediante la prueba de un pensamiento lógico y demostrable, por ello, a pesar de que anteriormente la subdivisión ternaria era considerada perfecta debido a la explicación de esta en la santísima trinidad “padre, hijo y espíritu santo” como parte de los preceptos

teocéntricos de la edad media⁹; con la llegada de la modernidad se hace evidente su descenso hegemónico de acuerdo a la contemplación de impreciso y no viable, al ser parte de un pensamiento obsoleto y sin fundamento, dejando claro su papel a un segundo plano y priorizando el sistema binario en consideración de su exactitud matemática y su lógica intelectual; de acuerdo a esto Pérez (1980) alude, “la costumbre de conceder prioridad a la subdivisión binaria data del renacimiento, ya que como es sabido en el medievo se practicaba preferentemente la división ternaria. Esta era considerada perfecta, mientras que la subdivisión binaria se califica de imperfecta” (p.54).

No obstante, esto no quiere decir que las diferencias sociales predominen en el aspecto de la métrica; esto es una manera de visualizar que la zona sur al no tener una presencia tan marcada de lo europeo, por el hecho de no haber un acompañamiento fuerte como si pasó en la zona norte, constituye sus bases sociales, culturales y musicales en la reminiscencia de lo africano.

En efecto, con todo lo previamente expuesto, se puede observar que la división del Pacífico y su impacto en las manifestaciones musicales, se fluctúan de acuerdo a precepto de “reafirmación”- “asimilación”, gracias al desarrollo histórico de las dos zonas en donde se definen los siguientes factores explicados aquí de manera jerárquica:

- 1) La división a nivel geopolítico del Pacífico en provincias y municipios de mayor impacto económico, por su explotación minera; factor que influye en el sometimiento de esclavos en unas partes más que en otras, en esto también se observa el cierre del río Atrato hacia

⁹ López (2005). Alude que en la música de la edad media las figuras musicales, las métricas y todo sistema basado en el número “tres” era considerado perfecto, en tanto se comparaba con la “santísima trinidad”; esta idea está fundamentada en el precepto del Teocentrismo, en donde a diferencia de la modernidad, las explicaciones del mundo y la lógica de las cosas estaban mediadas por la voluntad de Dios. Es evidente que en el renacimiento y posteriormente la modernidad esta idea cambia, por el mismo hecho de que todo conocimiento previo y no fundamentado en una explicación lógica como el conocimiento científico, era de menor importancia.

el sur, dando paso a una incomunicación y aislamiento, dejando relegadas y apartadas las actividades sociales entre la misma comunidad afro.

- 2) En ese aislamiento se encuentra la constitución de los formatos instrumentales, en donde se evidencia que la zona sur constituye su base musical en la tendencia “reafirmación” y la zona norte por la presencia evangelizadora y su mezcla con lo propio como muestra de resistencia, desarrolla su quehacer musical en el concepto de “asimilación”.
- 3) La presencia de la métrica predominante de las zonas, en donde se observa que la constitución de las músicas en la zona sur (6/8) siempre está en busca de preservar, y la zona norte (2/2) sufre transformación y cambio, en tanto se evidencia el sincretismo afro, europeo y la interfluencia con zonas aledañas, como muestra de su “híbrido cultural de resistencia”.

1.2. Origen, función social e interpretación del aguabajo.

Si bien es cierto que las músicas del pacífico se desenvuelven como práctica inherente de la vida cotidiana, también es cierto que los aires musicales de esta zona se relacionan unos con otros hacia un mismo lenguaje, el de la resistencia; *“De una manera nos podemos escapar de las amenazas, después de que nos unamos todos y hablemos un solo lenguaje, si no hablamos un solo lenguaje, téngalo seguro que esa amenaza arrasará con todo”* (Riascos, 2012)¹⁰; de esta manera, la música como lenguaje del Pacífico es una sola. Pero, lo que determina las características del aguabajo o de un ritmo u otro, reside en los aspectos musicales como formato, tempo, ritmo, armonía, dependiendo del lugar en el que se toca, debido a factores como: La

¹⁰ Riascos, P. Entrevista realizada por Leo Rua para el documental Sonidos del agua, músicas de marimba y cantos tradicionales del Pacífico sur (2012). Gestora cultural del plan especial de salvaguardia PES, Tumaco.

extracción de la tradición rural al ámbito urbano, la combinación de formatos y patrones rítmicos entre una zona y otra y por supuesto el desarrollo social y cultural de cada zona, sin olvidar por supuesto la esencia del ritmo como lo menciona (Valencia, 2010a), *“No hay que olvidar las adulteraciones que las sociedades urbanas hacen con las manifestaciones tradicionales y con los misterios agrarios. Las músicas tradicionales, no son estáticas, tienen sus dinámicas y sus cambios pero sin extinguir su esencia, en ese estrato rural se encuentran sin duda verdaderos bancos genéticos de vida y creación musical”* (p.19).

Según el planteamiento anterior Valencia (2010a) menciona que las músicas tradicionales a pesar de sufrir cambios llevan consigo un modelo de vida que jamás se extingue, por lo que es preciso mencionar que uno de los principales actores en estas músicas es la práctica vocal, que como herencia de un modelo ancestral es la manera de mantener vivo el conocimiento histórico y cultural de determinada región, así como de una comunicar el día a día; afirma *“El legado vocal en el Pacífico es por lo tanto un complejo mar de simbolismos que mantiene usos y funciones sociales propios de un contexto que van más allá del mero entretenimiento”* (Valencia, 2009, p.17); en ese sentido, el canto es la herramienta primordial para definir la interpretación del Pacífico y muy concretamente del aguabajo, pues este ritmo en particular nace y se llama de esta manera, gracias a la práctica cultural propia de los bogas del Chocó¹¹, quienes al ir en sus canoas río abajo van cantando como hábito de su misma labor *“Los cantos se utilizan para enamoramientos, para echar sátiras, para enviar razones, y los cantos de las mujeres por lo*

¹¹ El aire musical nace en el Chocó, pero la práctica se da y se extiende en todo el pacífico, por lo que es interpretado en diferentes zonas como Tumaco, Guapi, etc.

general cuando bajamos por el río, pues, no llevamos un instrumento más que nuestra voz y nuestros canaletes” (Valencia E, 2012)¹².

De acuerdo a ello, el aguabajo, nacido en el ambiente fluvial del río Atrato en Quibdó, refleja la importancia de la actividad de los navegantes en cuanto al transporte de población, comida y mercancía; así mismo, plasma la expresión del canto del boga, en donde la sonoridad del agua, de la lluvia y por supuesto la muestra del sentimentalismo característico del Pacífico, se expone en tono de lamento, romance o añoranza; es decir, los cantos del boga nacen y son parte de la estrecha relación del individuo con el medio natural en el que se desenvuelve. *“Todo entraba por el río, por el río Atrato, y los cantos precisamente nacieron cuando los bogas iban transportando a la gente; hay cantos de lamento de aguabajo, hay cantos románticos de aguabajo, y nacían precisamente cuando los bogas estaban navegando y les daba por cantar; así nacieron estas canciones” (Perea, 2017).*

Dicha relación con la naturaleza y la muestra del sentimentalismo surge desde la época de la colonia, como la evidencia de un sometimiento que se transforma en sinónimo de resistencia, en donde la actividad de los boga es propuesta desde el concepto de intimidad acudiendo a lo que denominan “cultura del secreto” como muestra de algo que es propio, Valencia (2017) refiere, *“acá en el Pacífico hay una cultura que nosotros la llamamos “la cultura del secreto”, porque como los afro no tenían nada, entonces lo poco que tenían piensan que si otros lo conocen, pierde poder”.*

¹² Valencia, E. Entrevista realizada por Leo Rua para el documental Sonidos del agua, músicas de marimba y cantos tradicionales del Pacífico sur (2012). Gestora cultural del plan especial de salvaguardia PES, Buenaventura.

De acuerdo con Valencia (2017), la “cultura del secreto” se concibe como algo que tiene poder en tanto sus manifestaciones se conservan como algo que sólo hace parte de su vida y por ende algo que es preferible no se divulgue, esto se hace visible en parte por la historia en la que nacieron dichas manifestaciones, que como se sabe se originan a partir de una implantación y de una poda de costumbres en donde nada del conocimiento del afro era válido ante los ojos de los colonizadores.

Ante esa invalidez, la práctica de los boga y por ende el aguabajo se hace mucho más fuerte cuando está ligada al concepto de libertad, en donde el boga es el gobernante del río por el hecho de poseer un conocimiento que no domina el europeo, una sabiduría que hace indispensable la presencia del boga en tanto el europeo no comprende, ni ha sido educado para ello; determinando así un cambio de jerarquías entre el amo y el esclavo, de acuerdo a que en este espacio (río) el sustento lógico y racional es establecido por el afro y no por el europeo.

“La música del Pacífico tiene que ver con la historia apartada de los negros, de un proceso de blanqueamiento, obviamente tiene que ver con su especialidad que era la minería, que eran expertos navegantes, etc. Pero más allá, el aguabajo tiene que ver con un concepto de libertad; la libertad que generaba la práctica del boga, porque ellos era lo que mandaban en los ríos, ellos eran los que conocían el trayecto, tenían la fuerza, y por eso vemos que a diferencia de otras actividades como la minería y demás, la práctica

de los boga era el espacio en donde los roles de amo-esclavo se cambiaban” (Gaitán, 2017)¹³.

Como se pudo observar, la práctica del boga era considerada como un quehacer que permitía la posibilidad de estar en un espacio de libertad, en donde las condiciones y la relación que existía entre el afro y el blanco estaba determinada por la sabiduría del primero; por ello, se encuentra que esta actividad era de entre todas la más deseada por el esclavo gracias a la misma condición de que en esta, el esclavo podía ejercer control sobre el blanco; según comenta la historiadora colombiana María Camila Nieto en el documental los bogas del Magdalena realizado por Arias y Mosquera (2014), la actividad de los bogas proponía una situación y un estado de felicidad y gozo en el individuo, al analizar el beneficio que poseía este en tanto podía tomar decisiones en este espacio, así como el hecho de que entre los esclavos estos eran de los pocos a los que se le remuneraba económicamente por su servicio; María Camila (2014) continúa diciendo, *“los bogas se tomaban con bastante laxitud las órdenes de sus patronos, las órdenes de los pasajeros y los horarios establecidos, considerando que había una clara conciencia de que ellos no eran esclavos; uno podría considerar que habían unos gestos de reafirmación, como una forma de decirles a los pasajeros blancos “nosotros somos libres asalariados, no somos esclavos de nadie y tenemos el control de nuestro cuerpo y tiempo”; también porque sabían que ellos eran el motor del desarrollo económico.*

Ante esto, se podría decir que la situación de los boga aunque enmarcada en un proceso de implantación, de alguna manera constituye en esta actividad una muestra de su fortaleza,

¹³ Gaitán, L. Entrevista realizada el día 13 de Marzo del 2017. Músico y guitarrista eléctrico, egresado de la Universidad del Bosque, integrante del grupo musical “La mojarra eléctrica”; guitarrista dedicado a la inclusión de la guitarra e los formatos del Pacífico desde hace 15 años (Ver anexo 1).

partiendo del hecho de cómo estos aprovechan su sabiduría para convertirse en personajes indispensables y de cómo a raíz de esto superan las barreras de la colonialidad, dándole un giro al papel hegemónico del europeo, en tanto se prima el conocimiento del afro; es decir, si en todos los demás oficios del esclavo, se tomaba a éste como un ser que físicamente era apto pero intelectualmente no, en la actividad del boga dicho análisis se revierte cuando este es considerado apto en los dos sentidos y por eso mismo el amo del río. *“Los bogas demostraron que podían tener el control; si los blancos asentados esclavistas fueron los amos de la tierra, los bogas fueron también a su manera, los amos y señores de los ríos.* (Arias, Mosquera, 2014).

En ese sentido, el aguabajo como la expresión cantada del boga, propone en su interpretación una sonoridad que además de enaltecer su nostalgia y añoranza a un medio arrebatado, la expresión de un canto dado a la muestra de la libertad, en donde el afro pone en manifiesto la resistencia que tuvo a través de esta práctica, así como la sabiduría que el europeo no pudo desapropiar.

Continuando con la interpretación del aguabajo; en tanto práctica del boga, este aire emana del hecho de viajar al ritmo de la corriente del río, por lo que la expresión del canto del Pacífico y del Aguabajo se define primordialmente por la sonoridad de éste y a su vez por la dinámica que lleva dicho actor con su potrillo y su canaleta (remo); conforme a esto, el canto depende de factores, como la velocidad del río, el clima del día e incluso del mensaje que se quiere transmitir; de esta manera, la sensación, la emoción y la expresión de este es diferente cuando por ejemplo, el río sube o cuando el río baja, produciendo cambios notorios en la interpretación, como el hecho de pasar de un canto muy cadencioso a un canto en menor medida, más vivo o presuroso.

“El río Guapi está muy cerca del mar, entonces tiene dinámica de marea; en Guapi cada seis horas sube y cada seis horas baja el agua, eso marca unas velocidades en el río, cuando el río está subiendo aparentemente lo que uno puede ver y sentir es que sube más cadencioso, cuando está bajando tiene más velocidad; si uno va en su potrillo bogando y el río va muy cadencioso el canto lleva esa misma velocidad, e igualmente, si el río está más rápido o sea más corrientoso tiene esa misma dinámica; por eso mi canto y en general el canto del Pacífico está muy unido al río” (Rodríguez, 2017).

Rodríguez (2017) alude al canto del boga como una expresión que representa la vivencia de un momento específico, aclarando que un mismo hecho, puede tener distintas interpretaciones a partir de la experiencia tanto del individuo como de la circunstancia, que da paso a diferentes narraciones; pero, así mismo explica, que dichas narraciones convergen en su mayoría en un sentimiento producido por la cadencia del río, conservando así la expresión inherente del boga hacia la nostalgia; continúa diciendo *“El aguabajo nace de la nostalgia del río, porque el río tiene eso de alguna manera, y cuando una persona se desplaza por éste y hace parte de su cotidianidad, de su trabajo, recorre un camino en donde experimenta esa sensación de nostalgia; pero en esa sensación también hay alegría, importante saber que nostalgia no siempre es sinónimo de tristeza; eso es lo que refleja el canto del boga, lo que representa el aguabajo” (Ibíd.).*

A manera de conclusión, se puede observar que el origen del ritmo del aguabajo constituye tres elementos primordiales a tener en cuenta para la interpretación de este, el primero representa la sonoridad del ambiente fluvial expresada en el canto que como función social cumple con el

objetivo de evidenciar el espacio en el que dicha manifestación se desenvuelve, así como la ideología de éste como canto de libertad y de una sabiduría propia, el segundo consta de la asociación del movimiento del canaleta al ritmo de la corriente del río vinculándose a la idea de pulso, y por último la noción de cadencia de los elementos anteriormente mencionados, implícito en las narraciones y melodías nostálgicas, de añoranza o romance, en donde también se hace evidente el proceso que sufrió el afro y cómo a través de este se propone una resistencia.

1.3. De la oralidad y el empirismo al conocimiento teórico y académico como medio de visibilización.

Se sabe que las músicas tradicionales y específicamente las músicas del Pacífico, se desarrollan en espacios en los que la colectividad juega un papel importante, gracias a que en ésta damos cuenta de una historia tanto social como cultural, que como bien se ha mencionado hace parte de las manifestaciones musicales en tanto la comprensión de esta historia ayuda a la adecuada interpretación de estas. Por ello, es importante analizar cómo el papel de la oralidad y el conocimiento teórico con el paso de los años se hace cada vez más significativo, de acuerdo al diálogo que generan entre las dos como medio para mantener vigente y unida su comunidad.

La colectividad se hace trascendental cuando en ella convergen las perspectivas y los pensamientos individuales prestos a compartir y al mismo tiempo a aprender del otro; en ese sentido, en ésta los conceptos de constructivismo y aprendizaje significativo (Vigotsky) se hacen evidentes en cuanto se analiza que el desarrollo de las músicas en estos espacios son el medio por el cual el contacto del conocimiento individual y el conocimiento del otro se enriquecen

mutuamente dando paso a una sola interpretación, que como muestra de resistencia podría definirse como el espacio de igualdad en donde todos desde sus aportes hacen parte de la construcción de una sola voz. *“Saber lo que es el ser humano individualmente más allá de que crezca en la colectividad, bajo unos patrones culturales comunes y que aún dentro de esos patrones comunes cada persona es única; pero así mismo este individuo crece, desarrolla y enriquece su pensamiento musical y su forma de ser en la colectividad”* (Rodríguez, 2017).

En relación con esto, se observa que las manifestaciones culturales del Pacífico desarrolladas en primera instancia por el trabajo en colectivo comprenden un enfoque constructivista en tanto el conocimiento del individuo hace parte de la interacción social, Londoño (2010) afirma, *“El desarrollo cognitivo y los procesos de aprendizaje se relacionan de manera dialéctica en el individuo que forma parte de un contexto determinado, esa unidad de contrarios, producto de la interacción social, le permite pensar la realidad y actuar sobre ella hasta llegar a construir la historia, no sólo de sí mismo, sino del contexto”* (p.77). Londoño (2010), a través del análisis del constructivismo y el aprendizaje significativo de Vigostky, da cuenta de cómo el aprendizaje hace parte de la relación dialéctica del individuo y el colectivo, que como menciona intervienen en el desarrollo del conocimiento a partir de las “Zonas de Desarrollo Próximo”, en donde el individuo con unos conocimientos previos a través de la interacción con otros más aventajados o similares, adquiere unos nuevos, los asimila e incorpora con los preceptos anteriores, para posteriormente fundamentarlos como la base de un nuevo conocimiento; un conocimiento que se enriquece con la interacción social y que siempre va estar en constante desarrollo, haciendo que el aprendizaje del individuo sea asimilado más fácilmente y propiciando de esta manera un aprendizaje significativo.

Dicho aprendizaje significativo y su relación con el conocimiento de las comunidades del Pacífico, se hace evidente en la construcción de estas como comunidad a través de las manifestaciones culturales como lo es el caso de la música, en donde a partir del trabajo en colectivo se aprende a tocar, a cantar y en general a desenvolverse en un lenguaje que se ha creado como herramienta para la construcción de sujetos sociales que superviven su sabiduría ancestral y la reminiscencia de su historia a partir de la unión como sinónimo de fortaleza. *“La oralidad, es decir ese mecanismo por el cual se comunican las personas a viva voz, es un común denominador en la construcción y apropiación de los saberes tradicionales musicales y sociales para construir hechos sonoros que satisfacen las necesidades inmediatas de las comunidades”* (Valencia, 2009, p. 13).

En ello, se hace comprensible que el discurso musical como parte de una práctica colectiva surge a partir de la oralidad, que como proceso primario para el conocimiento del lenguaje de resistencia cumple la función de comunicar y preservar, pero así mismo se encuentra la importancia de la oralidad y su relación con la corporalidad¹⁴, como medio facilitador de dicho discurso musical gracias a la comprensión de ésta como aparato de decodificación; es decir, a partir de la oralidad y la corporalidad, el entendimiento de la música en términos rítmicos, melódicos, armónicos, etc., se hace más fácil en tanto todo lo que se toca o se canta ha pasado y

¹⁴ La corporalidad, alude Valencia (2009) se encuentra íntimamente relacionado con la oralidad, comprendiendo que estos procesos constituyen la misma base para el proceso pedagógico en cuanto a la enseñanza de estas músicas; diciendo que las dos jamás están separadas en tanto sirven como medios para la transmisión de saberes.

ha sido asimilado por el cuerpo y la voz; ejemplo de esto se puede observar en lo que menciona Gómez (2017)¹⁵.

“En el tema de la oralidad, ellos tienden a utilizar las onomatopeyas o palabras; digamos que cada ritmo tiene su onomatopeya o palabra, por ejemplo cuando enseñan a tocar los platos chocados o de latón, enseñan es con la palabra chai-la, no enseñan a partir de la escritura, entonces la onomatopeya o una palabra sirve para el proceso de enseñanza; así mismo pasa con el cuerpo, el aprendizaje a través del cuerpo por imitación o reproducción, que es algo que en definitiva marca la enseñanza- aprendizaje de estas músicas”.

Gómez (2017), afirma que la oralidad y la corporalidad son los mecanismos fundamentales para el proceso de enseñanza-aprendizaje, con ello se ratifica que estos son como previamente se mencionó, los elementos que ayudan a la decodificación de los preceptos musicales gracias a que se usa el cuerpo y la voz como primer instrumento, por lo que se hace evidente que los conocimientos para llegar a la interpretación de una música parten del empirismo, como manera de análisis de lo que pasa a partir de la sensación y de la experiencia externa como elemento clave para el entendimiento de estas; así mismo es de mencionar el hecho de que esa experiencia nace y se enmarca dentro de los lineamientos constructivistas, en tanto se contempla lo que el individuo conoce y cómo lo relaciona con lo que observa o le enseñan, para llegar a un aprendizaje significativo. *“El maestro debe ser un facilitador y orientador. Debe permitir y*

¹⁵ Gómez, D. Entrevista realizada el día 11 de Septiembre del 2017. Músico, percusionista; estudiante de la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional. Integrante del grupo de proyección de la Universidad Pedagógica Nacional, conjunto de chirimía “Oro y Plata” (Ver anexo 7).

utilizar los juegos, rondas, cantos, pregones, adivinanzas bundes, arrullos y demás expresiones lúdicas y musicales que forman parte del artesanal de conocimientos previos que el niño ha adquirido en su ambiente familiar y colectivo” (Valencia, 2009, p. 14).

En todos estos procesos de “reafirmación”/ “asimilación”, se encuentra otro punto importante para la comprensión de estas músicas, esto tiene que ver con el paso y el diálogo que se ha venido generando entre la tradición oral y la tradición escrita o teórica de las músicas, que como parte constitutivo de “híbrido cultural de resistencia”, han sido un medio por el cual las comunidades ponen en manifiesto la necesidad de hacer visible una comunidad que ha sido segregada del resto del país; por esto, se podría decir que la intervención de la teoría o el aspecto académico es considerado hoy día, como un elemento que visibiliza y legitima la existencia de una cultura, así como los procesos de transformación y cambio que han surgido y cómo estos son considerados como elementos que han enriquecido su cultura y quehacer musical. *“Estamos en la era del conocimiento en la cual las cosas tiene que argumentarse, tienen que renovarse, transformarse, compartirse y de alguna manera la verdadera integración se ve en que las diferentes culturas compartamos algo que hemos construido entre todos” (Valencia, 2017).*

Como se observa, Valencia (2017), alude que las músicas tienen hoy por hoy, una necesidad de compartirse y argumentarse como medio de explicar la convergencia de culturas y la reflexión de estas como algo que ha sido la construcción de todos, en ese sentido también se analiza que el traspaso de las músicas tradicionales llevadas al campo de la lecto-escritura, se hace importante en tanto puede ser legitimada y así mismo argumentada dentro de una sociedad que busca la racionalización y la explicación lógica de las cosas; Valencia (2009) continúa diciendo: *“Las*

partituras musicales permiten el perfeccionamiento y el registro, afectado positivamente la temporalidad de la obra; se convierte también en una herramienta legitimadora de ciertos estilos y contextos” (p.14).

En ese sentido, si se quisiera reflexionar en el hecho de porqué se ha generado una unión entre oral/escrito, podría decirse que esta se ha hecho necesaria en tanto se busca hacer que las músicas sean consideradas parte de una construcción de país, así como el entendimiento de que es necesario hacerlas visibles para mantener viva la memoria colectiva de estas comunidades, de mantener viva una historia que no se lamenta por el hecho del sometimiento, sino por el contrario que recuerda esto como un proceso que pasó y del cual ellos también sacaron provecho, evidenciando que el sincretismo que hubo fue una manera de enriquecer sus manifestaciones culturales y sociales; de acuerdo a esto Valencia (2017) alude que esta relación esta presta a cualquier formato, instrumento, música, etc., siempre y cuando se haga en beneficio de visibilizar:

“Las músicas todas se articulan, el gran problema que tenemos es que, así como hay diferencias de tipo racial y hay segregaciones, entonces cuando tú segregas otro grupo cultural, segregas tus tradiciones y costumbres; en el caso nuestro no hay ningún problema, las músicas se pueden usar en cualquier formato y con cualquier visión, porque esto lo que hace es enriquecer de alguna manera ese tipo de músicas, es visibilizarla; el tratarla estéticamente de otra manera, el pasarla a una partitura, es decir, como una persona que se viste de saco hoy en tierra fría y esa misma persona se viste de guayabera en tierra caliente y sigue siendo la misma persona”.

En efecto, la idea de la unión de los dos ítems se podría considerar como una relación dialéctica de acuerdo a que la música siempre encuentran puntos de coincidencia con respecto a diferentes estilos, sonoridades, etc., como manera de enriquecimiento, por eso la idea de la tradición oral y la escrita juntas, es el resultado de reflexión que se hace de que la una es el sustento de la otra, de acuerdo al concepto de “visibilización”; por un lado, la tradición oral es una manera de preservar por medio de la palabra un conocimiento ancestral y en términos musicales es un elemento que ayuda en los procesos de aprendizaje como medio facilitador de estructuras y códigos a través del uso del primer instrumento “el cuerpo”; por el otro la tradición escrita (teórica o académica), ayuda a legitimar y a visibilizar la música, cosa que se entiende como la manera de hacer tangible esa sabiduría que nace de la tradición oral, que de alguna manera es la muestra de un conocimiento analítico en tanto es posible argumentarse de manera concreta. “Es lastimoso una tradición sin academia, pero lo es mucho más una academia sin tradición” (Valencia, 2009, p. 13); es decir, la academia no actúa sino hay nada que visibilizar, necesita de la tradición oral para hacerla tangible, y la tradición oral no se haría evidente si no tuviera el apoyo de la academia para sustentarla y por ende hacerla visible.

De acuerdo con todo lo previamente expuesto, se encuentran tres elementos importantes que vale la pena repasar, el primero es la intervención primaria de la oralidad y con ella la práctica en colectivo como la base de la construcción de las músicas en donde se prima el conocimiento a través del cuerpo y la voz (empirismo), así mismo en este proceso se evidencia la intervención del socio-constructivismo (Vigostky), en tanto el desarrollo de sus músicas y la adecuada enseñanza nace a partir de la asimilación del conocimiento previo con el nuevo; el segundo elemento, se basa en la comprensión de la participación del aspecto teórico-académico como medio para legitimar el conocimiento que se ha adquirido en la tradición oral y con ello el último

elemento que refiere a la confluencia de estas dos como mecanismo de visibilización y como “híbrido cultural de resistencia”.

CAPÍTULO 2: ESTILO E INTERPRETACIÓN DEL AGUABAJO.

El análisis del estilo e interpretación del aguabajo, comprende en primera mediada el análisis macro de las músicas del Pacífico, en donde la función social (rito, religiosidad, laboreo), el lugar determinado en el que se toca y su uso en las prácticas rurales y urbanas, determinan sus características; dicho análisis abarca la reflexión de este como aire musical y no como un género musical debido a su similitud con otros aires musicales por la interfluencia referida anteriormente, en donde la diferencia de estos se encuentra en factores como el formato predominante, velocidad, armonía y quizás el aspecto más importante en el caso del aguabajo, el origen y la función social de la que nace esta expresión, expuesto previamente.

Por otra parte, es importante referir que este análisis busca determinar un lenguaje para llevarlo a la guitarra clásica con el fin de hacer visible la manifestación musical, entendiendo que existen unas bases establecidas en las que se desarrolla, pero también aportando desde la investigación de la presente autora un análisis que va más allá de la estructura y la forma musical, para llevarlo a un conocimiento un poco más detallado y profundo de lo que significa social y culturalmente; esto con el objetivo de que al ser interpretado en la guitarra se piensen dichos detalles como elementos importantes en la interpretación de éste; por eso se hace evidente que este análisis comprenda aspectos como la retórica de los instrumentos, el significado de los formatos en términos de “reafirmación”/ “asimilación”, la intervención de la guitarra como elemento importante en las músicas del Pacífico, y claro está el análisis de la forma musical; así como la reflexión de estos aspectos a partir del análisis decolonial.

En ese sentido, antes de dar paso a este análisis, es preciso mencionar como este estudio puede contribuir al acercamiento de diferentes perspectivas, opiniones y diálogos, en el momento en el

que un instrumento tan popular como la guitarra interviene en la interpretación de este, por eso este trabajo comprende el interés de hacerlo visible entendiendo que este hace parte de la construcción de país.

“La construcción del aguabajo no es solamente de los chocoanos, ni de la gente del Pacífico, es la construcción de varias culturas que confluyeron y hay unos procesos históricos que dan cuenta de todo eso; el aguabajo sigue siendo aguabajo, no importa que lo toques con una estilista diferente, con una guitarra, con un violín o con un grupo de cámara, es lo mismo, pero lo que necesitamos es integrar y nosotros actuamos en esa perspectiva. Las músicas todas tiene un solo fin que es la comunicación, y su tú haces un trabajo con el aguabajo de llevarlo a la guitarra, lo único estas es comunicando cómo interpretas y cómo haces una música que no es propia de tu cultura entre comillas, pero que forma parte de una construcción de nación” (Valencia, 2017).

2.1. Formato Instrumental.

Si bien es cierto que el aguabajo nace como una práctica vocal, conviene subrayar, que las músicas del Pacífico se componen de la unión entre danza, expresión, narración, resistencia y por supuesto deleite, a raíz de la función que cumpla este con su medio, por consiguiente, es preciso mencionar la extracción de este ritmo al ámbito instrumental gracias a la función social que tiene éste en la comunidad; en contraste con aires como el alabao o el gualí¹⁶, que según Rodríguez (2017) su función está representada en el aspecto religioso, el aguabajo se considera un aire de laboreo, por lo que, aun cuando los tres tienen una carga de nostalgia, ya sea tristeza, alegría o

¹⁶ El Alabao y el Gualí corresponden a ceremonias fúnebres, su práctica está representada en cantos corales; por lo general se interpreta sin formato instrumental, pero en algunas ocasiones puede llevar un acompañamiento rítmico de percusión, que no tiene mucha trascendencia.

añoranza, la función social de cada uno determina una sonoridad propia que trasciende en el formato instrumental.

En el alabao, el gualí o cualquier aire de carácter fúnebre el formato instrumental no tiene tanta relevancia como si lo tiene el canto, sugiriendo que el sentimiento correspondiente a ejecuciones de índole religioso satisfacen a una necesidad netamente vocal, mientras que en ritmos como el aguabajo que también tienen su razón de ser en el canto, dada su función de laboreo y de acompañamiento a una cotidianidad, puede llegar a considerar el formato instrumental como un factor que adorna, embellece y en consecuencia genera una estética y naturaleza propia al aire musical.

Dicho anteriormente el lenguaje de las músicas del Pacífico es uno sólo, pero a su vez, como lenguaje, está constituido por los discursos musicales que se encuentran en los diferentes ritmos; dicho discurso está establecido gracias a la división político-administrativa que sufrió el Pacífico dejando dos grandes regiones, la zona norte (Chocó) y la zona sur (Valle del Cauca, Cauca y Nariño); de acuerdo a ello, el desarrollo histórico y el discurso musical entre estos dos es distinto y está marcado primordialmente por la ubicación geográfica de un ritmo.

“La música de La Región de la Costa Pacífica no constituye, sin embargo, una expresión homogénea. De hecho, se perciben en sus discursos musicales distintos subgéneros con sustratos de hibridación que corresponden a varios sistemas, tiempos y culturas diferentes. Aunque estas manifestaciones comparten algunos rasgos similares, pueden establecerse dos grandes tendencias estilísticas en los campos organológico y discursivo,

que en parte fueron determinadas por el factor de división geográfico-administrativo”
(González, 2014, p.214).

Como se afirmó arriba, la división de la región en términos musicales, se instauró primordialmente en el factor organológico, es decir, una de las principales características que define un ritmo del Pacífico es el formato instrumental; la zona norte comprende lo que se llama formato de chirimía (clarinete, redoblante, tambora, platillos de choque, bombardino) y la zona sur formato marimba (marimba, cununos, tamboras, guasá), la diferencia de formatos tiene su razón de ser en la procedencia histórica que se dio en las dos zonas; punto que se analizará a continuación.

Conforme a esto, es preciso mencionar que la raíz de las músicas del Pacífico en cuanto a los formatos surge de la combinación de instrumentos de origen africano e indígena y posteriormente de instrumentos europeos, es decir, cronológicamente el formato predominante en el Pacífico es lo que actualmente se conoce como formato de marimba, dado que la utilización del otro formato como es hoy día es una renovación del anterior que se hace con el paso del tiempo dadas las circunstancias de uno, la llegada de los misioneros claretianos al Chocó, y dos la influencia que tiene de otros formatos y géneros musicales por su ubicación geográfica; por lo que es preciso inferir que la diferencia de formatos de una zona a otra, es por una lado la conservación de elementos de supervivencia africana e indígena y por el otro una reconstrucción de dicha supervivencia agregando diferentes componentes tanto históricos como culturales, que construyen estructuras y estéticas distintas.

Considerando lo previamente aludido, podría decirse que la zona sur mantuvo en mayor medida una solidez en su origen, mientras que la zona norte permitió transformación y cambio, demostrando que el tratamiento de cada formato es distinto gracias a la hibridación que sufrió cada uno y por ende generando diferencias musicales; afirma González (2014) *“La chirimía en particular, ha tenido influencias de otros géneros musicales de la Cuenca del Caribe y de territorios vecinos a Panamá y Colombia. Por esta razón se observa en la manifestación del Pacífico Norte la presencia de una proporción mayor de ritmos de subdivisión binario que en la zona sur, y algunos subgéneros que se utilizan en su música de divertimentos presentan patrones rítmico-melódicos muy similares al tamborito panameño o al porro sabanero del Atlántico”* (p.215).

En consonancia con esto, González (2014) insinúa la primacía de compases de subdivisión binaria en una zona más que en la otra de acuerdo a la influencia que tiene una de ellas con otros géneros o formatos; así mismo, se podría inferir que otros elementos como la presencia del ámbito tonal, el hecho de la utilización de instrumentos en pro del acompañamiento al canto, en vez de su exaltación como actor principal, o porque no el significado social y cultural de cada instrumento en los dos formatos, son factores determinantes en cuanto a la razón de ser y existir en las dos zonas, llegando a la conclusión de que dichos elementos analizados en los formatos instrumentales sugieren las anteriormente referidas estructuras y estéticas, que diferencian los aires musicales de Pacífico y por supuesto del Aguabajo que analizaremos a lo largo de éste capítulo.

2.1.1. Vestigios de la conquista y colonización en los formatos instrumentales.

Valencia (2009) refiere los géneros musicales del Pacífico en dos grupos clasificados de acuerdo a la procedencia histórica aludida previamente; el primero de ellos conforma los aires musicales “autóctonos” que referencia a los ritmos que conservan mayores elementos africanos e indígenas y el segundo denominado los “influenciados” conformado por los aires con elementos de supervivencia española. Sin embargo, Valencia aclara que la denominación de estos grupos hecho por músicos de la región, no es un concepto completamente verídico ya que ninguno de estos estilos musicales es del todo autóctono.

El significado de la cultura musical del Pacífico, constituye una implicación emocional y sentimental generada por la resistencia de una época de esclavitud que conlleva a la expresión de inconformidad, insatisfacción y dolor; por otro lado, también es considerada sinónimo de burla y sátira que funciona como sustento de fortaleza en las comunidades esclavizadas. En dicha resistencia, se configura las dos tendencias anteriormente mencionadas que de alguna manera, partiendo del mismo sentimiento se fraccionan para demostrar diferentes facetas de su historia y su sentir como sociedad.

Siendo así, la vertiente denominada “autóctona”, constituye los elementos que conforman los instrumentos, bailes, rituales y festividades que como comunidad segregada se generan principalmente de la inclusión del pueblo indígena y africano, creando una mezcla cultural dada a la supervivencia y conservación de sus creencias primarias, si se pensará en un término eclesiástico, es la considerada música profana debido en gran parte el toque de tambores y de ritmos dinámicos y ávidos, que resuenan y endiosan la naturaleza, así como el disfrute; mientras

que la llamada música “influenciada”, se refiere a la reproducción e imitación que hacen los esclavos de los instrumentos, bailes y cantos europeos, en consecuencia de la mofa y sátira como llamado de firmeza. Asumiendo lo previamente aludido, se podría definir dos posturas en la cultura de esta región, una por el lado de la preservación y la otra por el lado de la imitación, pero al mismo tiempo, es de aclarar que éstas se simplifican en un concepto de resistencia que responde a la imposición de una época.

El aguabajo enaltece el canto, endiosa el agua y nace propiamente como acompañamiento de una actividad, se podría definir como el ritmo más natural que se da de todos los aires musicales del Pacífico y si se quiere ser más preciso del Chocó, esto debido a que es una de las músicas que más entra en contacto con la naturaleza y con la sensibilidad y la nostalgia propia de la esclavitud; es de recordar que la práctica de los bogas es un hecho que se origina desde esta época en donde los esclavizados de alguna manera consideran esta profesión como espacio de libertad, debido por supuesto a que la autoridad en los ríos era de quien los conocía y los manejaba, es decir, los bogas como se analizó en el capítulo anterior eran los caudillos en las canoas debido a que eran ellos quienes dominaban y entendían tanto las rutas como el movimiento de los ríos; por lo tanto, esta sensación de libertad paralelo al concepto de supervivencia y de familiaridad con la naturaleza son dos componentes que pueden llevar a la primera conclusión según el planteamiento visto, de que este aire musical pertenece a la tendencia “autóctona”, esto se considera gracias al razonamiento de que el canto del boga es una de las expresiones más auténticas de lo que significa ser afro; dado que su interpretación se origina como una experiencia vocal, es el primer paso para adentrarse a la cultura musical del chocoano. *“Con el Aguabajo los chocoanos comienzan a hacer sus primeros bocetos en*

composición musical y para entonar musicalmente una melodía en su mínima expresión, teniendo en cuenta todo lo que esta creación implica en la formación” (Valencia, 2010a, p.56).

Sin embargo, es de anotar el hecho de que la clasificación de las tendencias musicales en los ritmos, llámese “autóctono” o “influenciado” implica además otros elementos correspondientes a melodía, armonía, estructura y uno de los más importantes el factor organológico. Hecha esta salvedad; con la llegada de los esclavos africanos y la resistencia indígena aparecen instrumentos musicales como el guasá, la marimba de chonta, el cununo, la tambora y la flauta de carrizo o millo, su intervención musical se retrata en mayor medida en el formato de marimba, considerada en la denominación “autóctona”. Mientras que la escena musical de los colonos trae consigo instrumentos como el redoblante, los platillos, el clarinete, el fliscorno (actual bombardino) y la chirimía¹⁷, instrumentos que se establecen en el llamado formato de chirimía y que se entienden en la denominación “influenciada”.

Instrumentos que de acuerdo a su procedencia y significado social y cultural, permean y transforman la cultura de los afrocolombianos determinando características propias en su manera de concebir el mundo y por supuesto su sentir musical, ejemplo de ello es la relación tan estrecha que existe entre el toque del instrumento en consonancia con el género del instrumento, o por qué no, el estatus social que se supone entre un instrumento de tambor (africano) y uno de viento (europeo); ejemplos que si bien, son un punto de partida para analizar en breve la importancia de

¹⁷ La chirimía es un instrumento musical de viento-madera antecesor del oboe, de uso común en Europa a mediados del siglo XII y llevado a las colonias hispanoamericanas a mediados del siglo XV; Según Arango (2009) El concepto de chirimía como formato instrumental, surge a partir de la conformación de distintos instrumentos que replazan los formatos antiguos y la práctica de esta en repertorios específicos, además de la llegada de las bandas militares traída por los europeos a América, creando una sonoridad propia que da paso al concepto de este como formato.

los instrumentos en los formatos musicales y su razón de ser, esto, de acuerdo a la construcción cultural que surge del tan mencionado proceso de conquista y colonización.

2.2. Naturaleza y concepto de los instrumentos musicales de la denominada tendencia “autóctona” (Formato de Marimba).

Es un hecho que la cultura del Pacífico sustenta su razón de ser y actuar en la acción misma que dejó la conquista y la colonización, teniendo en cuenta que las circunstancias llevaron a una hibridación de los elementos que se han mencionado, es interesante observar de qué manera dichos elementos han influido en el pensamiento y en la intelectualidad¹⁸ desarrollada para la manutención de un equilibrio, que bien obedece a unos principios entre lo natural y lo humano; es decir, la cosmovisión del afro del Pacífico examina el medio natural en que se desenvuelve para enaltecerlo de la mejor manera posible como individuo, por lo que no es de extrañar la representación de su personalidad a través de la exaltación del agua, de la tierra, de lo vegetal, de lo animal y muchas cosas más que llevados al ámbito musical se convierte en una ritualidad.

Dado que el proceso de conquista y colonización, da cuenta de cómo los esclavos africanos sufren un desarraigo de su medio natural y además de cómo estos tratan de conservar sus principios como cultura adaptándose a un medio distinto al suyo, es importante referir este acontecimiento como sustento del desarrollo de ritualidad como sinónimo de respeto, que como concepto fundamental en el pensamiento del esclavo africano y más tarde del afrocolombiano, pasa a ser y se transforma en un recelo de sus creencias y costumbres; y que de manera análoga

¹⁸ Entiéndase intelectualidad (Intelecto) como la capacidad de entendimiento o razonamiento de algo; la definición del diccionario de la Real Academia Española dice: “Entendimiento, potencia cognoscitiva racional del alma humana”. No es preciso confundir el término con Alfabetismo.

es el principio de la ejecución y la construcción de los instrumentos musicales pertenecientes a los formatos de la tendencia “autóctona”.

De acuerdo a esto, en primera medida lo que se quiere anunciar aquí, es el hecho de cómo el pensamiento y la ideología cultural intervienen en los más mínimos espacios, como lo es la creación y la interpretación de un instrumento musical, así como la ritualidad que se requiere para hacerlo; de esta manera, este fragmento del capítulo tiene como objetivo reconocer, el proceso por el cual cada instrumento surge y la adopción en un formato específico, partiendo desde el punto de vista social hasta el punto de vista musical, finalizando con la comprensión de cómo estos intervienen en la estructura a grandes rasgos, de los aires musicales y en consecuencia del Aguabajo.

Teniendo en cuenta que la primera combinación en cuanto a los instrumentos del Pacífico surge gracias al legado africano, conviene subrayar como principal elemento el toque de los tambores y su intervención como llamado de fortaleza y autoridad; en tanto fortaleza se observa la consideración del afro de que el toque del tambor viene del corazón y es un elemento que constituye su sonoridad en el concepto de libertad, esto de acuerdo a lo que alude Villanueva (2017)¹⁹, *“El cununo es la base del currulao, viene del corazón, primero entra el cununo de ahí sale el bombo arrullador, viene el otro bombo y hace un golpe y ese golpe es la libertad, esto porque se deja sonar y tiene un acento mayor; y se toca hacia arriba no se toca hacia abajo, porque para ellos es ascendente la libertad; todo esto constituye una retórica”*. Por otra parte la consideración de autoridad se refleja en lo que menciona Barriga (2004) *“El tambor del África fue el símbolo de una potencia sobrenatural, y aún continúa siéndolo. Por esta razón, cada jefe*

¹⁹ Villanueva, S. Entrevista realizada el día 30 de Agosto del 2017. Compositor, productor y guitarrista, graduado de la Universidad Javeriana, creador del proyecto “El Maravelí”, en donde se basa de la literatura oral del Pacífico y la recrea en composiciones para guitarra solista, utilizando músicas propias como el currulao y demás (Ver anexo 5).

de clan o tribu, tiene uno” (p.33); “este acostumbraba a ser el símbolo de los grandes imperios, y según la tradición, el tambor resonaba por sí solo cuando el imperio corría algún peligro. Por esto, el tambor era venerado como el protector del pueblo” (p.34).

La imagen meritoria de cabecilla representada en la figura del tambor, es una consecuencia del respeto que se tiene a un modelo de vida y de iluminación mística en donde el tambor es mediador entre el mundo humano y Dios, quien organiza y esclarece el pensamiento del individuo. Barriga (2004) continúa diciendo: *“Los tambores sagrados y oficiales, en las regiones del Nilo superior, están colgados frente a la casa del jefe, o bajo el “árbol del pueblo”, y se les observa con respeto. Los distintivos de todo jefe, son sus tambores sagrados. Entre ellos, la pérdida del tambor es una deshonra.” (p.33)*

Como se observó, por un lado el tambor se asocia al concepto de libertad, esto como la constitución de resistencia y por ende el llamado de una fortaleza; por el otro lado, el tambor supone un grado de espiritualidad superior en concordancia con quien lo posee, evidenciando que el individuo que lo atesore debe estar a la altura de este mostrando la capacidad suficiente como para dirigir y defender a su tribu; es decir, el tambor es la elevación del ser humano al más alto rango de distinción y en consecuencia de poder y jerarquía, por ello, quien lo obtiene y lo interpreta considera esto como un privilegio único y de selecta importancia.

El pensamiento musical del afrocolombiano como herencia del africano, parte como se mencionó anteriormente, de la visión de los instrumentos como elementos de conexión con el mundo divino y así mismo del rango que cumple el instrumentista en este medio, por lo que, es de anotar cómo esta creencia se permea en cada uno de los instrumentos caracterizándolos y proporcionándoles definiciones y roles normativos dentro de la cultura y acción musical; así por

ejemplo, la idealización del género en estos de acuerdo a la filosofía de una naturaleza perfecta, en donde el rol hombre y mujer, asociado a la cosmovisión del orden del universo se concibe como factor determinante para la ejecución musical de los mismos. Razón por la cual, la interpretación en un instrumento se piensa como la representación del género, es decir, del prototipo que culturalmente se concibe acerca de la masculinidad y de la feminidad, esto es visto como refiere Valencia (2017) como la “sexualización de los instrumentos”.

Por un lado como menciona Losonczy (1993), la masculinidad simboliza para el afro del Pacífico, el reino animal, el mundo salvaje, el sol, la luz del día y lo caliente, mientras que la feminidad simboliza el reino vegetal, la luna, la oscuridad y lo frío. Conceptos que refieren al comportamiento de las plantas, de los animales, del día y de la noche y que son equiparables a la fisiología y conducta humana, continúa anexando:

“La oscuridad de la noche, la luna, los vientos, las lluvias nocturnas y la tierra son frías y constituyen la fuente primordial de frío, del mismo modo que la luz del día, el aire inmóvil y el sol son las fuentes primarias de calor; las lluvias diurnas son tibias. El cuerpo humano es de tendencia caliente por encima de la cintura y fría por debajo. Por regla general las mujeres son más frías que los hombres, ya que en ellas predomina la parte baja del cuerpo”. “El principio caliente constituye una cadena entre elementos tales como la luz del día, el sol, la selva, las bebidas alcoholizadas, las partes no comestibles de los animales, la sangre y la esperma, la parte alta del cuerpo humano y la masculinidad” (p.46).

Esta concepción de naturaleza y género comprende esto como el ideal de un equilibrio en la vida humana, que por supuesto supone condiciones específicas en el aspecto musical. No es casualidad que la masculinidad se represente en el toque de tambores, mientras que la feminidad en mayor medida en el canto y el sacudimiento de guasás o palmas; esto obedece como se examinó arriba, a la reflexión de la interacción que tiene cada uno con los espacios en donde desempeñan las labores diarias. *“No es accidental, que tradicionalmente se prescriba la interpretación de los bombos, cununos y especialmente la marimba a los hombres. Esto es un resultado de los valores que condicionan la hombría y la masculinidad. Estos instrumentos musicales se entienden como instrumento de combate o protección contra los peligros de la selva, algo visto como el papel del hombre; vale la pena acordarnos que son los hombres quienes entran en los espacios peligrosos como el “monte” y el mar abierto para cazar y pescar”* (Quintero, 2010, p.219).

La interpretación de los tambores y de la marimba especialmente supone habilidades que se adquieren conforme al hecho de la actividad misma que el individuo realiza en su vida cotidiana, habilidades que requieren de una resistencia física y de un conocimiento detallado del medio natural en el que se desenvuelve. *“Los instrumentos hacen parte de la concepción de la masculinidad, cuando estos son la evidencia de la fuerza del hombre, como el hecho de que estos desarrollan sus labores en espacios de monte y eso, pero también es porque es ahí en donde crean sus primeros bocetos musicales”* (Valencia, 2017); de acuerdo a lo que alude Valencia (2017) la actividad musical debe ser equiparable a su conocimiento con este medio, la destreza que se necesita para tocar bien, dar muestra de un virtuosismo y una resistencia física son habilidades que se conciben como un poder sobrenatural, un poder que el hombre adquiere gracias a la conexión con el mundo salvaje como muestra de su hombría, ejemplo de ello es la

construcción de los instrumentos musicales, que como bien menciona Quintero (2010) es un hecho que determina y pone a prueba la hombría, dado que la construcción de estos es con maderas y pieles de animales del entorno que el mismo hombre caza, recolecta y construye, supone esto como el espacio en el que se evidencia sus capacidades masculinas al enfrentarse con el amenazante mundo salvaje.

Del mismo modo, este poder sobrenatural y su relación con la hombría se evidencia en el rol que cumplen los instrumentos con respecto a este medio salvaje. Quintero (2010) sigue anexando que el toque de los bombos y los cununos se considera una práctica que sirve para ahuyentar y protegerse de los espantos del monte; así mismo la marimba, se relaciona con aspectos esotéricos y supersticiosos, ya que se estima como instrumento mediador entre el diablo y el marimbero, quienes según leyendas locales, combaten como parte de un ritualidad musical en donde se busca alcanzar y evidenciar un virtuosismo en la ejecución musical de la misma.

En consonancia con esto, se deduce que la adecuada acción musical de los instrumentos (bombos, cununos y marimba) se determina como principio básico en la exaltación de la masculinidad, es decir, la capacidad del hombre para enaltecer las habilidades adquiridas en cuanto a resistencia, agilidad y protección, de acuerdo a una sabiduría que relacione su intervención en el espacio natural con el musical.

Por otra parte, en cuanto al papel de la mujer, dicho anteriormente se evidencia en la práctica vocal y en el sacudimiento de guasás y palmas; como muestra de su feminidad su papel esta mediado por la participación de estas en espacios y actividades hogareñas, en donde sus habilidades se muestran en la manutención de la familia, por lo que, su cuerpo y su voz como principal instrumento, es portador y transmisor de su legado cultural como familia y sociedad, de

manera que, el rol de la mujer trasciende en cuanto ella conserva el aspecto de la transmisión oral de las costumbres y creencias de su comunidad; ejemplo de esto lo refiere Barreiro (2017)²⁰ *“Generalmente los hombres tocan y las mujeres se dedican al baile o al canto, esto porque la mujer es considerada de la casa, entonces su intervención en estos espacios siempre ha sido la voz y por ende es la que comunica y preserva a través de la palabra y el cuerpo”*. Del mismo modo refiere Quintero (2010):

“Las mujeres también tienen sus saberes y sus especialidades, cantar es una práctica normalmente reservada para las mujeres. Las cantaoras son, casi siempre, matronas formidables, fuertes, independientes, sabias y francas. En el Pacífico, las mujeres mayores presiden sobre grandes familias matriarcales y se ocupan en las actividades económicas esenciales: minería, recolección de conchas, comercio de productos del monte o del río, además de los oficios de la casa. Pueden ser parteras, curanderas y son ellas las que mejor saben los numerosísimos rezos y loas y el correcto procedimiento de rituales. Por ello, el papel de las mujeres está íntimamente relacionado con la memoria y la transmisión de la sabiduría ritual” (p.222-223)

El canto es concebido como un don que se obtiene de la destreza de una buena oradora, fuerte y con un amplio volumen de voz²¹; esta habilidad se adquiere de la práctica que las mujeres desarrollan en cuanto a las labores de la casa como lavar ropa, pescado y demás actividades mencionadas que se realizan en espacios como el río, en donde generalmente se ejecutan en compañía de su único instrumento (voz y cuerpo); es de recordar como el agua y especialmente

²⁰ Barreiro, M. Entrevista realizada el día 17 de Marzo del 2017. Percusionista tumaqueña, integrante del grupo musical La Revuelta (Ver Anexo 2).

²¹ Quintero (2010), refiere que el volumen de la voz de las cantantes, es la afirmación de su papel protagónico en la actividad musical y de su autoridad como muestra de su feminidad.

la lluvia es un aspecto que determina la feminidad, por lo que se infiere que esta cercanía con el ambiente fluvial y la muestra de su feminidad, se manifiesta en la imitación de la corriente del río reflejado en el movimiento melódico de su voz.

Así mismo, la ejecución del guasá entendido como instrumento de mujeres, referencia de la misma manera que el canto la exaltación de la feminidad. Esto se deduce gracias a dos factores que plantea aquí la presente autora como análisis de lo que menciona Losonczy (1993); por un lado el guasá está fabricado con semillas secas de achira o de maíz, las semillas en este caso representan el reino vegetal, que como se observó antes pertenece al concepto de feminidad, por otro lado el sonido que se produce por su sacudimiento, como la mayoría de los instrumentos sonajeros, es característico y semejante al movimiento de las aguas, las lluvias y por supuesto el río.

De acuerdo a esto, el concepto de feminidad descrito en el movimiento de las aguas, el enaltecimiento de la lluvia y lo vegetal propone la idealización de la mujer en la ejecución musical, así pues, Rodríguez (2017) alude que el papel de la mujer caracterizado por su idoneidad en cuanto a una sabiduría ritual y ancestral, se hace evidente gracias a la muestra de sus habilidades en la intervención musical a través del canto y del cuerpo, como manifestación de dicho conocimiento, así como de su capacidad para transmitirlo y mantenerlo.

Se ha visto cómo la ritualización de los instrumentos respecto al género, funciona como medio para exaltar habilidades de los roles normativos de la sociedad, conforme a la sabiduría de cada uno. Por una parte, el toque de bombos, cununos y marimba se concibe como el reflejo del hombre como protector de su medio, y por el otro el toque de guasás y la manifestación del canto y del cuerpo se entiende como la expresión de la mujer que preserva y comunica. Esta

percepción se equilibra en la interpretación de los instrumentos en conjunto, en donde masculino y femenino se encuentran para armonizar sus saberes, es decir, al igual que la naturaleza establece una proporción de sus elementos tales como oscuridad-claridad, caliente-frío, animal-vegetal, etc., sucede con los instrumentos y especialmente con los instrumentistas; por ello, la apreciación el hombre protege pero la mujer sostiene es el símil de la base musical, en donde, la melodía propuesta en el canto precede como soporte y sostén de los ritmos que realizan los tambores como apoyo a esta melodía.

Conforme a lo anterior, se infiere que la ejecución de bombos, cununos y marimba, como primera instancia desempeña el papel de acompañamiento al canto, aunque mantenga una base rítmica establecida, las variaciones y la intención improvisatoria del instrumentista dependen del movimiento melódico de la voz; esto es visto como la interacción que estabiliza y afianza la adecuada interpretación musical. *“Las bases rítmicas de la percusión (bombos y cununos) tienen sus generalidades, las variaciones que se hacen dependen de la interpretación que se da en el canto. La ejecución de la marimba es el acompañamiento de la voz, la estructura de la marimba parte del coro, y ya de ahí, es el acompañamiento que se hace al cantante en las estrofas”* (Barreiro, 2017).

Cabe señalar, cómo esta interacción entre los músicos propone una importancia en cuanto al óptimo desempeño de los mismos, respetando la función de cada uno y su intervención en un diálogo entre pares; Barreiro (2017) enuncia:

“Para mí, si tiene importancia el cantante, porque el cantante me ayuda a tener un buen desarrollo de mi instrumento, por ejemplo, depende de lo que me transmita el cantante, yo puedo desarrollar ciertas variaciones o ciertas bases que le ayuden a este en su canto,

y que ambos nos sintamos en comunicación. Yo por lo general no le toco igual a ningún artista, tengo para cada uno algo diferente, porque depende de la situación, depende de lo que me transmita; las bases rítmicas son las mismas en todo, pero lo que viene después es la interacción con la persona. Es súper importante dentro de la música, la comunicación, hay que llegar allá, el músico que no ha llegado allá le falta trabajo, hay que lograr lo que tú necesitas y saber lo que yo necesito, y desarrollarlo, sin que tú me lo pidas verbalmente; la comunicación es algo que no se cuadra, es la afinidad, hay que tener afinidades”.

Como se observa, Barreiro (2017) refiere en varias ocasiones el hecho de una comunicación constante entre los músicos que supone una conexión especial para el desenvolvimiento musical. Esta conexión pretende demostrar la importancia del diálogo de saberes, en donde el compartir y aprender del otro funciona como la perfecta simbiosis en la interpretación musical; dicha inferencia sugiere, que el papel de cada músico e instrumento en la actividad en conjunto se justifica como el complemento del otro, por lo que, es de aclarar que la exaltación del canto como protagonista, no necesariamente indica o presume una jerarquía en donde se superpone por encima de los otros instrumentos, si no que por el contrario, embellece la naturalidad de estos, dándoles un valor y una importancia en un medio específico.

En efecto, la importancia del legado africano en los tambores como muestra de respeto y de resistencia, la concepción masculino y femenino en los instrumentos como manifestación de admiración hacia el medio natural y su orden, y el equilibrio de estos componentes se simplifican en la ejecución musical en donde se evidencia el ajuste y la concordancia de conocimientos; del mismo modo funciona en el aguabajo, la interpretación de este, aunque nace como ritmo eminentemente vocal, posee en su raíz madre una interacción de los elementos previamente

mencionados al analizarlo de la siguiente manera: Las temáticas, la danza y especialmente la melodía fluye como el agua en los ríos, el canto como imitación a este ambiente fluvial lo convierte en algo femenino independientemente de que el intérprete sea hombre o mujer. No es de olvidar que el canto del boga no está sólo, su voz va acompañado por el ritmo que lleva con su potrillo y su canaleta, que cómo se observó anteriormente se adhiere a la noción de pulso, “*Si va bogando, se canta al ritmo del canaleta, no se puede ir bogando a una velocidad e ir cantado a otra, están íntimamente ligadas*” (Rodríguez, 2017); acompañamiento que funciona como la base rítmica que reafirma al canto, factor que se infiere como característica masculina. Por último, potrillo y canaleta ejercen el papel de los instrumentos de percusión, que realzan el movimiento melódico del río, es decir, la penetración del canaleta en el agua permite que el boga controle la fluctuación del río y así mismo el desplazamiento que quiere que tenga el potrillo; analogía que ayuda a ejemplificar cómo el movimiento melódico del río o el canto en este caso, propone una base que respaldan los otros instrumentos que lo acompañan, dejándose llevar por la corriente y no luchando contra ella.

A partir de esto, se describen tres elementos, el primero es el flujo del río y su semejanza al canto como factor femenino (sostiene), el segundo es el acompañamiento rítmico del potrillo y el canaleta como factor masculino (protege), y el tercero, la interacción de estos y la simbiosis en donde la cooperación entre uno y otro, es el resultado de una satisfactoria práctica musical.

Ahora, es de anotar cómo este mismo hecho, partiendo desde el punto de vista más primitivo que es el canto del boga con su potrillo y su canaleta es transferido al panorama instrumental.

Zamora (2016) refiere un orden de presentación de los instrumentos de este formato:

“Un tema musical siempre lo empieza el bordón²², entonando una melodía simple de introducción, la cual es como una llamada al resto de la orquesta, por lo que contesta el bombo, que entra con un remate de gran intensidad haciendo sentir su presencia; los golpes del bombo inquietan a los cununos y los motiva a dar su discurso; estos entran floreando y haciendo un diálogo de diversos repiques, que provocan la polirritmia, característica de esta música. Toda este desfile sonoro es complementado con las partes agudas de la orquesta, que llevan las melodías principales del tema, esto es el tiple²³ de la marimba, que ingresa, da discurso y luego ondea²⁴ o matiza, bajando a tocar melodías de acompañamiento armónico, lo que constituye un “colchón armónico” que invita a las cantoras a lanzar sus glosas y estribillos, para complementar de este modo el ciclo musical” (p. 17)

Del anterior planteamiento, Zamora (2016) expone el instrumento de marimba como principal elemento dentro de la escena musical, en donde su entrada es la introducción para la correspondiente sucesión de los otros; en el caso del aguabajo y de otros aires musicales que priman su interpretación en el aspecto vocal, proponen el canto como la cabeza de la base musical y del modelo a seguir, Valencia (2017) refiere *“La marimba por naturaleza sabemos que es un percutor y tiene dos funciones una parte es el bordoneo que son los bajos y otro es el requinto; para empezar a entrar en la marimba se empieza con los bordoneos o sea el bajo haciendo una secuencia rítmica y luego empieza a requintear en donde hace alternancia; es*

²² Tascón (2008) refiere el bordón como la “base ritmo-armónica que se repite constantemente y con pocas variaciones en el registro más bajo de la marimba (bordones), cumpliendo el papel de “bajo” (p. 28).

²³ El tiple, es la parte de la marimba en el que se desarrollan las improvisaciones melódicas, siendo la parte aguda de la marimba. (Tascón, 2017, p. 28).

²⁴ La ondeada es la base ritmo-armónica en la que se repite un motivo básico con unas pocas variaciones o la melodía. En ambos casos se suministra soporte armónico a las voces. Se interpreta en el registro medio de la marimba, cumpliendo el papel de armonía. (Tascón, 2017, p. 28).

decir, la marimba tiene una función rítmica, pero también armónica que adorna y acompaña las voces de las cantadoras y el resto de las percusiones” .

Así pues, se puede pensar de alguna manera que la marimba y el canto son semejantes en tanto el uno acompaña al otro, finalmente estos se atribuyen como instrumentos complementarios en el aspecto melódico; la introducción del uno o del otro en cualquier caso, supone una forma de mostrar el movimiento del río, representación de la cadencia que prepara el tema; en cuanto a los demás instrumentos, surgen y aparecen de manera progresiva como previamente se mencionó, para apoyar la melodía y para enriquecer el discurso musical, esto, a partir de la intervención de variaciones y propuestas tímbricas y melódicas de todos y cada uno de ellos.

2.3. Naturaleza y concepto de los instrumentos musicales de la denominada tendencia “influenciada” (Formato de Chirimía).

Como bien se ha dicho, todos los procesos sociales, políticos, económicos y por supuesto culturales en América Latina, que hoy día se conocen se desarrollaron a partir del concepto de modernidad, como consecuencia del descubrimiento de América, en donde la reafirmación del europeo como actor principal de poder, es quien interviene en el adoctrinamiento y la estratificación social de acuerdo al concepto de racionalidad. Es importante además mencionar este hecho como la base de la práctica musical y cultural, en donde la intervención de la colonialidad da cuenta de cómo estos procesos hicieron que los afro y los indígenas sufrieran un desarraigo de sus creencias, costumbres y culturas primarias y cómo estos reafirman en su pensamiento y vivir, las imposiciones de los europeos adoptándolas y transformándolas en su actuar como parte de su cultura.

En ese sentido, es vital recordar en este punto, la concepción del estudio decolonial, y así mismo la intervención del concepto de híbrido cultural de resistencia propuesto por Almonacid (2015) vistos anteriormente, para así entender el porqué de los instrumentos de carácter “influenciado” que se refieren en el formato de chirimía; es decir, por un lado se tratará de reconocer qué elementos constituyen las diferentes colonialidades en los instrumentos, pero también de qué manera muestran caracteres de supervivencia, propuestos a partir del concepto de híbrido cultural de resistencia. Así mismo, estos conceptos se asociaran a los términos que proponen Arango y Valencia (2009) de asimilación (influenciado) y reafirmación (autóctono).

Partiendo de este hecho, para comenzar a hablar de los instrumentos de la denominación influenciada, se aclara que esta es una referencia directa del formato de chirimía establecido en el Pacífico Norte; esto, debido a que se hace evidente la separación musical y cultural entre las zonas Norte y Sur de acuerdo a la intervención de la colonialidad en una zona más que en otra, y específicamente en los instrumentos. Por un lado, se observa que el formato de marimba es en mayor medida una forma de mostrar resistencia de acuerdo a lo que se mencionó en el título anterior, por el otro y a diferencia del formato de marimba es indiscutible la presencia de los vestigios de la colonialidad en el formato de chirimía al analizar el uso de instrumentos europeos y su relación en cuanto a costo, estratificación que supone el hecho de tocarlos y por supuesto el proceso de blanqueamiento en los afro.

En ese sentido el concepto de colonialidad del poder y colonialidad del ser cobran sentido aquí, en tanto se reflexiona el hecho de cómo el afro busca de alguna manera entrar en la cultura y la élite del europeo, a través de las prácticas musicales. Por un lado la concepción de la colonialidad del poder, da cuenta como menciona Quijano (2000) de cómo el poder ésta fundamentado en el aspecto económico y la diferenciación de labores de acuerdo a la concepción

de raza, categorizando de esta manera el trabajo y así mismo la condición de quién gana dinero; y por otro lado la colonialidad del ser, en cuanto al deseo, que refiere Almonacid (2015), de los afro de parecerse a sus amos, y así alcanzar ese poder que supone la blancura; son la base que se propone aquí para entender el principio básico de asimilación, que se explicará a partir de la hipótesis que se enunciará a continuación y que se irá desagregando poco a poco.

Los instrumentos de la chirimía fueron adoptados por los afro del pacífico norte, gracias a la concepción de estos como elementos de igualdad, en donde los afro asumen que el poseerlos e interpretarlos conllevan a una semejanza de poder y estratificación social entre el europeo y el este. A pesar de que el formato de chirimía, como se conoce hoy día es muy reciente, se deduce que la intervención de este pensamiento y del formato en sí, es gracias a la llegada del primer instrumento de viento, que fue la chirimía (antecesor del oboe) traída en época de la colonia; dado que en un principio la utilización de este por parte de los afro, constituía una forma de resistencia en cuanto este imita en forma de parodia la interpretación de los europeos que lo tocaban, es importante ver cómo más adelante se convierte en una vía que conduce al deseo de similitud y aproximación a la pureza, que suponía el tocar estos instrumentos.

Villanueva (2017) afirma: *“Yo supe alguna vez, que ellos cogían los instrumentos que llevaron los españoles y se los llevaban allá a burlarse de sus patrones, y tal vez, entre tanto hacerlo, empezaron a decir “oiga, esto suena bien”, y así un día, luego otro, hasta que ya lo adoptaron”*.

Villanueva esclarece el hecho de la utilización de estos como se había mencionado anteriormente, como algo que nace de la mofa, y que simplemente con el paso del tiempo estos fueron adoptados gracias a una concepción de sonoridad; de acuerdo con esto, la presente autora supone, que el hecho de tener nuevas tímbricas y afinaciones distintas a las suyas en su escucha y

quehacer musical, así como el tecnicismo y la visión de estos en cuanto a una habilidad superior, ya era de por sí un factor llamativo que inquietaba y ambicionaba sentir y tocar el afro; esto es visto como lo refiere Quijano (1992), como la consecuencia del europeo por seducir, y así mismo dominar más fácilmente al afro, haciéndole creer que la racionalidad impuesta por el europeo, era el camino para llegar al poder, *“Después de todo, más allá de la represión, el instrumento principal de todo poder es su seducción. La europeización cultural se convirtió en una aspiración. Era un modo de participar en el poder colonial” (Ibíd.)*.

De algún modo, la seducción que refiere Quijano (1992), es una forma de crear un interés, en cuanto el afro y el indígena es cautivado a través de cosas materiales y de nuevas sonoridades (en el caso de la práctica musical), y le es negado el hecho de conocerlo y poseerlo; “el negro” Cecilio Lozano (2010) en una entrevista realizada por Ana Arango afirma: *“En época de la colonia, los esclavos llegaban diciendo, que chirimía, que chirimía, pero ellos no tenían la posibilidad porque no se les permitía, NO se les permitía. ¿Con qué dinero la iban a conseguir?, ¿Con qué medios, con qué recursos? Entonces ellos adoptaron la flauta como instrumento melódico, y en medio de burlarse, hacerle mofa a los amos, adoptaron que chirimía”²⁵*.

En ese sentido, se observa que la negación que menciona Cecilio Lozano (2010), fue una herramienta que le sirvió al colonizador, para crear una necesidad material e intelectual que se usó más adelante como medio de adoctrinamiento. Ejemplo de ello, está en las palabras del

²⁵ Es de anotar que el formato nace inicialmente como menciona Lozano (2010), con instrumentos de percusión y la utilización de la flauta de carrizo como simulación del instrumento traído por los europeos la “Chirimía” que se supone data de épocas de la colonia siglo (XVI), gracias a la invención de Bandas Militares; así mismo, el formato adoptado de la chirimía ya con Clarinete, bombardino, platillos, redoblante y tambora es un formato muy reciente que se fue instaurando en el Pacífico a principios del siglo XX con la llegada del Padre Isaac Rodríguez, quien utiliza estos instrumentos para educar y adoctrinar en la cultura católica a la comunidad. Por esta razón el formato actual y su utilización fuera del ámbito religioso podría decirse que es muy reciente, pero que su historia, comienza con la llegada propiamente de los españoles y su transformación ha ido viéndose desde la época hasta hoy día.

“sacerdote Napoleón García, entrevistado en el documental de Arango, quien asegura que fueron los religiosos Antonio Anglé, Isaac Rodríguez y el padre Medrano quienes trajeron los instrumentos (Clarinete, Saxofón y fiscorno) a la localidad en el año de 1909, y fundaron una escuela de música, en la que también fueron sus profesores. Trayendo consigo la idea, como había sido siempre desde los tiempos coloniales, de formar instrumentistas que sirvieran en los oficios del culto de la catedral.” (González, 2014, p.215). Refiriendo el hecho de que si el individuo deseaba tener el instrumento tenía y debía ser a través de unas condiciones fijadas por el colonizador o en este caso el evangelizador, instaurando así su racionalidad y el pensamiento (colonialidad del saber), de una única forma de conocer y de ser las cosas; así como de la educación racionalizada que se observa con la llegada de estos religiosos, quienes imponen la lectura y la escritura musical descalificando la presencia del conocimiento a través de la oralidad y del cuerpo.

De acuerdo a esto, es de anotar cómo a partir del lineamiento seducción-imposición, se producen dos tendencias que más tarde se unen como proceso de ratificación, reconociendo tres procesos que gradualmente se fueron instaurando; por un lado, se empieza la utilización de los instrumentos de viento y percusión que como menciona González (2014) viene de las bandas del siglo XIX y se reafirman con la llegada del padre Isaac Rodríguez; quien emplea estos instrumentos como material para instruir y cristianizar a la comunidad, por lo que no era evidente su utilización en las prácticas de pueblo, tales como bailes y rumbas callejeras; por el otro, y de manera análoga, la predominancia de bailes y rumbas con formatos alternos que contenían principalmente voces y tambores, y que de alguna manera eran segregados dentro del concepto de racionalidad; y por último, el amalgama de estos, en cuanto se conoce y teoriza la interpretación, la técnica y la lecto-escritura de los instrumentos y la música, que dan paso a la

utilización de un saber que como proceso de evangelización, pasa a ser una herramienta para convertir y mezclar diferentes saberes, ampliando las posibilidades de ser, de saber y de interpretar, como desarrollo de una reafirmación. Es decir, en tanto el afro tiene el conocimiento y la disposición de los instrumentos se equipara al nivel del europeo, y con esto puede acondicionar y transformar a su cosmovisión y saber.

El primer principio, que constituye la anterior tesis, se ve reflejado en la suplantación de los formatos previos a la chirimía, en donde se muestra, que como proceso de asimilación se sustituye el canto con instrumentos de viento, pero también se resiste en cuanto se reemplazan las percusiones europeas por percusiones autóctonas y de construcción artesanal; esto se evidencia de acuerdo a la siguiente información:

“El Atrato desemboca a la región del caribe, y fue uno de los puntos de entrada de los europeos; quienes traen estos instrumentos, ósea, las bandas antiguas de viento y la chirimía, no es más que la simplificación de este formato de las bandas antiguas de viento, donde se toma un melodiador que es el clarinete, un acompañante que es el bombardino y las tres percusiones; a pesar de que los europeos trajeron fue el bombo europeo, el redoblante y los platillos; nosotros hacemos la tambora para hacer un reemplazo de ese bombo europeo, el redoblante se hace de tipo rudimentario al igual que los platillos que se hacen con lámina de tanque. Hay una cosmovisión diferente de asimilación y de apropiación de esas músicas de pitos y tambores que anteriormente eran puros cantos y tambores; se hace esa apropiación” (Valencia, 2017).

En esa reafirmación también es importante mencionar que dicha suplantación que refiere Valencia (2017), no sólo hace parte de los instrumentos, sino también la concepción de funcionalidad de estos ya no sólo en el aspecto religioso sino también como parte de su vida diaria, llámese bailes y fiestas típicas; es decir la adaptación de instrumentos puros llevados al ámbito del deleite y disfrute. Lozano (2010) continúa diciendo en la entrevista referida anteriormente: *“Entonces pues ya como conjunto pues la utilizaban en sus procesiones, en sus fiestas, en su galería, música bullanguera. Pero por otro lado llamábamos ya conjunto de chirimía, como conjunto alegre”*.

Se demuestra, en el anterior párrafo que el conjunto de chirimía, nunca perdió la esencia característica del afro, a pesar de tener una imposición ideológica de que los instrumentos se consideraban elementos de pureza al ser interpretados en músicas que solo eran para Dios; se aprovecha este mismo hecho para hacer remembranza de la espiritualidad y ese conocimiento ancestral del legado africano e indígena, que visto desde las prácticas musicales que anteriormente se hacían con voces y percusiones, son más tarde adaptadas a estos instrumentos conservando este ideario, en donde se pone a disposición las tímbricas y sonoridades que ofrecen estos, en pro de la interpretación como representación de su medio natural, así como de las prácticas de bailes y de ritmos ávidos propios del afro. *“Las practicas instrumentales del Pacífico Norte nos remiten a unos sonidos propios de la naturaleza, y nos unen a ella. Los clarinetes imitan los sonidos de las aves, el bombardino el caudal de los ríos, etc. De esta manera la interpretación instrumental y sobre todo la pantomima que la acompaña, nos recuerda al entorno y la cosmovisión propios del hombre del Pacífico Norte”* (Valencia, 2009, p.20).

En ese sentido, es preciso mencionar dos procesos que se yuxtaponen y se sincretizan al mismo tiempo; el primero refiere al proceso de blanqueamiento que conceptualiza Almonacid (2015) “como el proceso de transformación de las miradas y métodos de relación con el mundo a los que se somete un individuo o grupo social perteneciente al grupo de la periferia racial como un esfuerzo para parecerse más al dominador europeo” (p. 86). Que en el caso del Pacífico norte se puede observar en el proceso de evangelización por parte de los sacerdotes, en donde utilizan como se refirió anteriormente la doctrina musical para teorizar, conceptualizar y racionalizar a la comunidad, en tanto la construcción de estos como ciudadanos, y por ende como seres con alma²⁶, “*Por un lado, la chirimía nos cuenta una historia de asimilación; los afrodescendientes se apropian de los instrumentos europeos y los acogen en medio de una doctrina católica que utilizó la música como herramienta para diseñar sujetos sociales*” (Arango, Valencia, 2009, p.62); es decir, el proceso de blanqueamiento busca de acuerdo a la colonialidad del ser, transformar y desarraigar el conocimiento propio de dichas comunidades que dentro de la jerarquización de razas, al no ser eurocéntrica es inválida y por ende inutilizable.

El otro proceso, que refiere la otra cara de la moneda, es el desarrollo de ese blanqueamiento llevado al concepto de ennegrecimiento que Almonacid (2015), sugiere como el proceso por el cual se toman características del europeo y se transmutan y se adhieren a los preceptos que tenían las comunidades esclavizadas para conformar elementos sincréticos; es decir, la presente autora lo referencia como la toma de elementos influenciados (blanqueamiento-asimilación) que se mezclan con elementos autóctonos (reafirmación), para ser llevado por último a la tangible

²⁶ Castro, S. (2009), refiere que en este proceso de blanqueamiento, se buscaba naturalizar el imaginario cultural del europeo, por lo que el término civilizado o ciudadano era validado, en tanto este era un individuo hecho a imagen y semejanza del hombre blanco occidental; este proceso se realizó gracias a la ayuda de la iglesia, quien mediante la creencia y la imposición de un Dios de la doctrina católica-cristiana, convenció al afro y al indígena de ser este el proceso por el cual se accedía a la vida civilizada, y por ende a la búsqueda de un ser racional, y un sujeto social con alma.

configuración de la ideología de las dos partes, que refiere Almonacid (2015) como ennegrecimiento en tanto “híbrido cultural de resistencia”. De acuerdo con esto, en cuanto a ennegrecimiento se observa cómo en esa misma evolución del formato se resiste el pensamiento primario de los conocimientos ancestrales y la cosmovisión de estos puestos en la escena musical expuesto previamente; de igual modo dichas prácticas ancestrales requerían de una sonoridad específica, por lo que se plantea aquí elementos de supervivencia en tanto la técnica es equiparable a un concepto de sonido propio del contexto que enaltece ese medio natural, en donde se infiere que el uso de los instrumentos y la técnica empleada en ellos es un claro ejemplo, si se quiere llamar de rebeldía y de sublevación a la impuesta por el europeo; de acuerdo al concepto de sonido igual a técnica.

Conforme a lo anterior, el primer elemento que se puede analizar para responder a dicha premisa es la utilización de las percusiones; que si bien, son los instrumentos, de alguna manera más autóctonos en cuanto a construcción y sonoridad. El primero de ellos es el bombo que como mencionaba Valencia (2017), es reemplazado por la tambora construida artesanalmente con maderas y pieles de animales, diciendo que por el hecho de que su fabricación sea con materiales del medio natural en el que se encuentra, es un factor que inmediatamente incide en la idea de este como fundamento de resistencia; por otra parte, es de observar cómo este reemplazo del bombo europeo a la tambora tradicional y su construcción en madera, abre la posibilidad de que se use la madera misma en función de la búsqueda de otra tímbrica, que no pertenecía al formato de banda militar europea²⁷; razón por la cual, se muestra una marcada diferencia entre el agarre,

²⁷ Se recuerda en este punto, que la tambora ya era un elemento propio de la cultura del Pacífico, gracias al legado indígena y africano. Dentro de las manifestaciones y prácticas musicales propias de esta cultura, como se había observado en el formato de marimba; los tambores fabricados con madera y pieles de animales, provenían de una ritualidad y del precepto de estos como elementos de superioridad y enaltecimiento a los dioses y reyes de las comunidades.

la postura y por ende el sonido que produce el bombo europeo respecto al bombo o tambora tradicional.

“La interpretación del bombo tradicional no tiene asociación desde mi punto de vista con el europeo, primero por la estructura de la organología del instrumento, que es más tradicional acá, no tan europeo y por ende la interpretación es diferente. Es característico en todo el Pacífico que la baqueta toque madera y tenga un agarre muy particular; este es el paleteo, que se hace utilizando el cuerpo de la baqueta para tocar la madera, y la otra baqueta se usa en el parche, que de acuerdo a la necesidad del intérprete se hacen dos golpes uno abierto y uno apagado o acuñado” (Gómez, 2017).

Como se observa Gómez (2017), enuncia que no encuentra una similitud en cuanto a bombo europeo debido principalmente a la utilización de parche-madera en este, que como la presente autora mencionó anteriormente, puede pensarse como el empleo de una nueva tímbrica que se adapta al formato; en ese sentido es preciso evidenciar el uso y la diferencia de estos de acuerdo a el agarre y la postura del bombo y las baquetas, en consonancia con las siguientes imágenes:

Ilustración 1 Bombo Tradicional del Pacífico



Tomado de: <https://www.youtube.com/watch?v=E4x-7HdjRwU&t=21s>

Ilustración 2 Bombo de banda militar europeo



Tomado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Bombo>

Es indiscutible a partir de las imágenes poner en manifiesto, las diferencias entre bombo europeo y tradicional; por una parte es de mencionar que el tamaño del europeo respecto al otro hace casi imposible que se use el cuerpo o parte superior del mismo, por lo que se sabe que en este sólo se utiliza el parche, clarificando que la función al ser tocado es de alguna manera mantener el pulso; diferente al tradicional que emplea el toque en la madera para producir una tímbrica diferente y por ende otro plano rítmico; es decir, como ocurre con la mayoría de músicas latinoamericanas, el bombo o tambora emplea dos planos rítmicos en cuanto se usan dos tímbricas diferentes (madera o parche).

Ejemplo de ello, está en los lenguajes de cada música que incorpora la utilización de tiempo, contratiempo y la acentuación de estos dependiendo del contexto y del aire musical, en donde la función de cada plano se manifiesta en tanto se definen dichos elementos en parche o en madera. Gómez (2017) enuncia: *“Dentro de las diferencias del lenguaje de las músicas tradicionales colombianas uno encuentra ciertas particularidades frente a la acentuación a la hora de tocar un instrumento, por ejemplo: en el Atlántico casi siempre va a tocar el tiempo en la madera, en el Pacífico la tambora por lo general marca contratiempo en la madera y el tiempo lo lleva el parche”*.

La utilización de dos planos rítmicos, es una indudable manera de mostrar la diferencia de función respecto a los dos bombos, así como de una sonoridad en busca de diferentes tímbricas y por ende de enriquecimiento rítmico, incluso este instrumento como se mencionó antes es una forma de mostrar las diferencias entre lenguajes locales, debido a que cumple el papel de definir los acentos característicos de los mismos. Por otra parte, es importante referir el agarre de la baqueta para tocar en la madera y su diferencia conforme a otros lenguajes musicales, como una

modalidad de identidad propia adherido al concepto de sonoridad, esto es visto como una particularidad en la interpretación de los afro del Pacífico, debido al empleo de una postura o técnica única, que se relaciona con el debido uso del idioma musical. Observe la siguiente imagen:

Ilustración 3 Agarre de baquetas tambora del Atlántico.



Tomado de: <http://tierracandela.com/poder-la-percusion/>

Ilustración 4 Agarre de baquetas tambora del Pacífico.



Tomado de: <https://www.youtube.com/watch?v=RIBIdRzSwoM>

El agarre de la baqueta en la tambora del Atlántico, al igual que en músicas de la zona andina colombiana, utiliza la baqueta poniendo la mano en forma de pinza, dejando la mitad de esta al descubierto y la mano a cierta distancia para poder tocar la madera, diferente al agarre de la tambora del Pacífico, que emplea casi todo el cuerpo de la baqueta, utilizando la mano encima de la madera y por ende no dejando espacio entre la mano y esta. Estas diferencias de agarre, son consideradas por los Afro del Pacífico como algo que define su personalidad cultural y musical; así la diferencia entre el bombo europeo y el tradicional sea tan marcado en cuanto al mismo hecho de que en el primero no se utiliza el cuerpo del instrumento, se opta por marcar la diferencia con el agarre de la baqueta en relación a otras músicas nacionales, como primacía de

su cultura; dicho factor es visto además en el uso, función e interpretación del redoblante, que se verá a continuación.

La utilización del redoblante y su técnica nacen de las bandas militares europeas; al igual como pasó con el bombo y de por sí con los demás instrumentos, en cuanto se fusiona con el formato de chirimía, como elemento de resistencia y de supervivencia cambia la ideología básica del instrumento y la técnica que se empleaba en los formatos de banda para llevarlo a una escena cultural y musical propia del afro. En el caso del redoblante, la diferencia para llegar a una sonoridad propia, se ve enmarcada al igual que en el bombo, por el agarre de las baquetas y cómo este interfiere en el sonido de los redobles, así como del pensamiento de personalidad e identidad.

En ese mismo sentido, la técnica del redoblante como refiere Gómez (2017), se contempla en un proceso de evolución de acuerdo a la técnica de banda europea y la técnica que se adoptó más adelante en cuanto al agarre de las baquetas; para ejemplificarlo mejor es necesario observar las siguientes ilustraciones:

Ilustración 5 Agarre antiguo de la baqueta (redoblante)



Ilustración 6 Agarre de la baqueta europeo (redoblante)



Tomado de: <https://percuseando.wordpress.com/2009/07/17/sobre-el-agarre-de-las-baquetas-en-la-caja/>

Ilustración 7 Agarre de la baqueta chirimía (redoblante)



Tomado de: <https://www.youtube.com/watch?v=uaPIbdvprL0&t=112s>

El agarre tradicional de las bandas militares surge como se muestra en la primera gráfica (izquierda) tomando la baqueta como si fuera un lápiz, luego se traspa al agarre europeo en donde se toma debajo de los dedos índice y medio, este tipo de agarre se usa para mantener el equilibrio de la baqueta y su utilización corporalmente es más de brazo y de muñeca; mientras que el afro como se observa en la tercera gráfica utiliza la baqueta tomándola con todos los dedos y utilizando las falanges para sostenerla, su movimiento es más de muñeca y de los dedos en sí; esta técnica tiene que ver, de alguna manera con el método para hacer redobles, en donde se usan los dedos como apoyo para mover la baqueta.

Este tipo de agarre, menciona Gómez (2017), es una forma que él refiere propia de los chocoanos y del formato de chirimía, pues asegura que sólo lo ha visto en ellos y que así mismo, hace parte de una ideología de ser. Gómez continúa diciendo:

“El agarre, en el bombo y en el redoblante, hacen parte de las prácticas musicales del Pacífico norte colombiano, al hacer parte está dentro del contexto de lenguaje de interpretación de chirimía. A mí personalmente me ha pasado, que he tocado con chocoanos, y si uno no toca con los agarres, ósea con el lenguaje que es, le dicen a uno que no sabe tocar; esto influye en el sonido, en la ejecución del golpe, pero influye sobre todo en el lenguaje de interpretación, porque dicho lenguaje no es sólo las figuras, sino

es también observar cómo es el contexto de las músicas y desde ahí partir para hacer una buena interpretación de estas”.

De esta manera, el uso del lenguaje en las prácticas musicales del Pacífico, como se anunció previamente, sostiene que cuestiones como el agarre, la técnica y la acentuación de tiempos y contratiempos son factores idiomáticos que enriquecen el lenguaje musical y claro está la interpretación en la búsqueda de una sonoridad propia; es por esto, que inclusive se habla de un dialecto propio de los instrumentos de percusión, en donde ellos comunican no solo patrones rítmicos, sino además sentimientos de resistencia, que el afro caracteriza como la expresión misma de su personalidad y de la conexión con ese mundo ancestral.

“He notado un eje transversal dentro de la interpretación y dentro de la enseñanza de las músicas del Pacífico; los percusionistas te dicen: “toque, pero el tambor habla, el tambor tiene su propio lenguaje”, no es lo mismo un ritmo plano que no va con la interpretación de los demás instrumentos, a uno que posee unas dinámicas propias del lenguaje, en donde está expresando algo. El instrumento te habla, un instrumento de percusión que no hable no está expresando nada.” (Gómez, 2017).

La concepción de los instrumentos de percusión como algo que fortalece la cosmovisión del afro gracias a la ideología de su comunicación permanente, es una forma de resistir al conocimiento europeo en cuanto la utilización de estos, sirve para demostrar una sabiduría diferente a la que impone la modernidad; de la misma manera sucede con los instrumentos de viento, que a pesar de ser categorizados con mayor vehemencia en la rama de “Influenciados”, poseen el mismo tratamiento que los instrumentos de percusión en tanto sonido igual a técnica. Esto es examinado a partir de la premisa de lo que se denomina un sonido limpio o un sonido sucio, que

particularmente marca la diferencia entre la interpretación del europeo y la del afro o músico tradicional.

No obstante, es de aclarar que la calificación de un sonido limpio o sucio, es meramente una convicción que creó el europeo, considerando una manera única de tocar estos instrumentos; el afro, como se ha mencionado siempre, enaltece su medio natural, por lo que dicha calificación no es más que el hecho de emplear los instrumentos en pro de una sonoridad semejante a esa naturaleza y de su sentir como afro. De acuerdo con esto, factores como la imprecisión de las notas²⁸ y el cambio de color del instrumento, que se genera debido a la práctica de los sobreagudos (en el caso del clarinete), es la consecuencia de lo que se denomina una sonoridad “sucia”, que a diferencia del planteamiento de técnica propuesta por el europeo, la presente autora lo sugiere como una sonoridad más real ya que busca reflejar el ambiente de su medio natural, mientras que la sonoridad “limpia” es el reflejo de un sonido si se quiere llamar impostado²⁹, en donde la exactitud y el cuidado nota a nota en términos de afinación, son el ideario de una ciencia perfecta.

“El clarinete clásico esta siempre cuidando el sonido, diferente a los grupos tradicionales que buscan una sonoridad grande, ósea que suene mucho; el color del clarinete es realmente oscuro, como de monte, de selva húmeda, pero inclusive en algunas ocasiones, cuando necesita brillar el color y el sonido se asemeja al de un saxofón. Entonces la calidad de sonido cambia, es una

²⁸ Lo que se considera imprecisión de las notas, refiere en muchos casos a la experimentación sonora de vibratos, glisandos para llegar a notas altas y en algunos casos la utilización del movimiento sonoro pancromático. Véase subtítulo (Análisis estructural; ritmo, armonía, melodía y retórica del Aguabajo).

²⁹ La palabra impostar referido en el canto principalmente, es una cualidad que consiste en la adecuada técnica de respiración para emitir sonidos sin vacilaciones, ni temblores. Radica en dirigir correctamente la voz de manera que se obtenga un sonido claro y afinado. (tomado de <https://definicion.de/impostacion/>).

búsqueda totalmente diferente” (Guevara, 2017)³⁰. Como se observa, el planteamiento que hace Guevara (2017), es que la sonoridad de la chirimía busca que sea grande y a veces brillante, razón por la cual se hace obvio que no se consideran instrumentos de salón o de cámara, por el contrario su uso en el contexto de diversión y de fiestas callejeras, hace evidente que esa búsqueda implique en muchas ocasiones un esfuerzo por ser notorios y que a su vez esto incida en el toque “descuidado” o “sucio” de los mismos, esto debido a que en el intento de un sonido amplio y relumbrante se distrae la respiración y la afinación; más sin embargo, es de aclarar como anteriormente se hizo, que este sonido de por sí es característico en la interpretación del músico de chirimía y en general de las costas, esto es analizado a partir del desarrollo de temperación que hubo de las músicas con la llegada de estos instrumentos; que como proceso de reafirmación, evoca los sonidos inexactos propios de la cultura y del canto del afro, así como la supervivencia de la personalidad ávida, que en un principio, prima el cuerpo y por ende lo rítmico, más que lo melódico. Arango y Valencia (2009) afirman:

“Para los músicos del chocó, la percusión y la exageración de las propiedades tímbricas son fundamentales dentro de la apropiación de lo “autóctono” y el fortalecimiento de lo “influenciado”. El tambor desarrolla un papel protagónico mientras que instrumentos de viento como el clarinete, el saxofón, la flauta sustituyen las voces del canto y relucen con sus improvisaciones. Encontramos cualidades raucas y broncas en todos los instrumentos: aunque algunos sean de origen europeo, su uso y temperamento manifiestan la agresividad emotiva y efusiva del negro. En ese sentido el

³⁰ Guevara, E. Entrevista realizada el día 11 de Septiembre del 2017. Músico, compositor, arreglista, director y guitarrista colombiano. Profesor de planta en las áreas de guitarra, música de cámara, orquestas e investigación de la Universidad Sergio Arboleda. Maestro de la cátedra de la Universidad Pedagógica Nacional y director de la Orquesta de Guitarras de la misma. Director de la Orquesta Filarmónica Filadelfia. Integrante del grupo de cámara “Dúo Villalobos”, con quien recientemente grabó un disco con la disquera Naxos Records (Ver anexo 8).

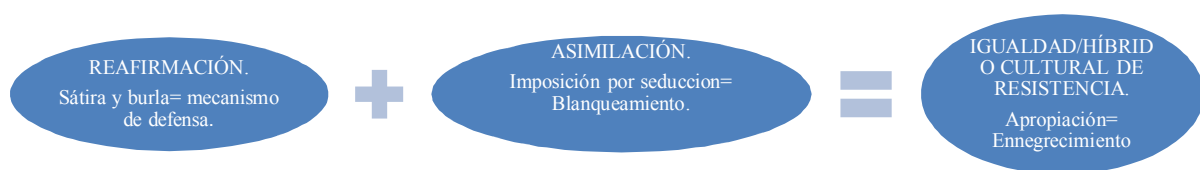
músico no se preocupa tanto por la sonoridad precisa y prefiere el toque que se suele calificar de sucio” (p.65)

En ese sentido, es preciso reconocer en este punto el proceso de ennegrecimiento que refiere Almonacid (2015), en cuanto a la utilización de estos instrumentos de origen europeo y su traslado en busca de una sonoridad propia; en dicho proceso entonces se encuentra una “asimilación” sumado a unos elementos propios que conllevan a un “hibrido cultural de resistencia”. Para llegar al punto cumbre de todo lo previamente expuesto, se resume aquí de la siguiente manera:

- 1) De acuerdo con Villanueva (2017) y “el negro” Cecilio lozano (2010), el formato de chirimía y sus instrumentos empiezan a formar parte de la cultura en tanto sátira como proceso de reafirmación y adopción como proceso de asimilación se unen para dar paso a una nueva concepción de ser. Si se analiza esto, los instrumentos de vientos son vistos como un claro ejemplo de jerarquía y de superioridad, por el simple hecho de que su construcción, interpretación y procedencia es europea, operan como muestra de uno, la colonialidad del poder, en tanto el costo de los instrumentos como mencionaba Cecilio Lozano (2010), no estaba al alcance de los afro y dos, a la colonialidad del ser, en donde el concepto de blanqueamiento se hace evidente en tanto el dominado desea parecerse al dominador, para alcanzar de alguna manera una posición dentro de la élite que según el planteamiento europeo era propio de las actividades, maneras de ser, pensar y actuar propias de los blancos.
- 2) En tanto proceso de asimilación se encuentra dos elementos; por una parte los instrumentos europeos, son tomados y luego adaptados a la cosmovisión del afro en cuanto la técnica y la sonoridad cambia; por el otro la consecuencia que trajo consigo la

educación misma de estos instrumentos debido al proceso de evangelización, en donde se aprende el lenguaje teórico del europeo (Leer y escribir) y se reproduce; más tarde se mezcla en los procesos de enseñanza como refería Gómez (2017) con la oralidad y la imitación como principio base para llegar al conocimiento teórico.

De acuerdo con lo anterior para responder a la hipótesis “el formato de chirimía como la constitución de un concepto de igualdad” que se refirió al principio de este fragmento del capítulo, se contesta al analizar los procesos mencionados a través del reconocimiento de tres fundamentos; el primero de ellos constituye la burla como mecanismo de defensa y por ende de reafirmación, seguido de la imposición a través de la seducción como proceso de blanqueamiento y de asimilación, y el último refiere a la apropiación (técnica y sonoridad diferente) como proceso de ennegrecimiento y como fundamento de “híbrido cultural de resistencia”, que como punto base de equilibrio entre la supervivencia de un conocimiento ancestral y la adquisición de un conocimiento teórico moderno, concluye en un proceso de igualdad en donde las dos partes toman relevancia en tanto se unen para conformar una nueva ideología y cultura. Para ejemplificarlo mejor la presente autora propone el siguiente gráfico.



Acorde con esto, en el caso específico del aguabajo es de recordar que este nace en la zona norte del Pacífico, sugiriendo por ende que el formato para llevarlo a la práctica musical sería el de la chirimía; pero, es importante decir como se ha dicho siempre que este aire nace de la expresión cantada del boga, que al igual que una canoa se traslada a lo largo y ancho del Pacífico, razón

por la cual, los instrumentos que se utilizan para tocar el aguabajo dependen del lugar en el que se encuentra el individuo o comunidad; exponiendo que las funciones y la cosmovisión de los formatos evidentemente se trasladan a los aires musicales llámese aguabajo o cualquier otro. En todo caso los formatos tienen una misma ideología que es la de mostrar una cultura afectada y transformada por lo que dejó el hecho mismo de la colonización y cómo a través de sus prácticas culturales hacen un llamado de resistencia.

Así por ejemplo, si se quisiera hacer una analogía de lo expuesto del formato de chirimía y este aire musical, podría decirse que el aguabajo ya era de por sí un instrumento de reafirmación en tanto la práctica del boga era algo propio, era la expresión más mínima de lo que significaba ser afro en cuanto evocaba el río y la naturaleza; su proceso de asimilación se reconoce en factores como la incidencia del mismo hecho de pasarlo a un formato instrumental llámese chirimía o marimba, ya que estos poseen en su misma naturaleza sustratos de hibridación con lo europeo ya sea en cuanto a función musical o en cuanto a la procedencia del instrumento y su construcción; de igual modo la estructura musical, la retórica y el dialecto que se asimiló en Latinoamérica, son componentes que se aprecian en los aires y que demuestran una influencia directa de la colonización, cuestión que se aclarará más adelante.

Como punto final y preámbulo al siguiente apartado, se observa que el formato emblemático del Chocó, es el de la chirimía, esto es gracias a la estratificación social que se generó en consecuencia a la colonialidad del poder, en donde los afro asumen estos instrumentos como emblema de su cultura en tanto reafirmación, pero también como un principio del capitalismo, pues este formato es empleado en las cabeceras municipales más importantes de la zona como Quibdó, Tadó, Istmina, Condoto y Río Sucio, por razones tales como el costo de los instrumentos (Arango, Valencia, 2009); que por ende supone una diferenciación muy marcada en

términos económicos entre lo urbano y lo rural, determinando una jerarquización de este respecto a otros formatos.

De acuerdo a esto el punto siguiente a tratar corresponde a los formatos previos y alternos, en donde se define la trascendencia de estos, de acuerdo a la conformación y evolución de lo que son hoy día, así mismo reconocer cómo se llegó a la suplantación de estos al formato de chirimía en cuanto se reemplazan como manifestación de resistencia como la base y el principio de su cosmovisión.

2.4. Formatos previos y alternos a la chirimía.

Para hablar de los formatos previos a la chirimía, es importante referir en este punto la marcada influencia de la música de Cuba y Panamá y cómo en el Chocó y la costa caribeña colombiana gracias a la actividad económica y comercial entre estos, empieza a originarse un intercambio no solo de mercancía sino también musical y cultural. Esto se debe a que la cultura y la música cubana y panameña al igual que la de las costas colombianas, al tener una descendencia de lo africano y su proceso de sincretismo con lo europeo, genere afinidades entre las comunidades, así como la creación de interfluencias de lo que los cubanos y panameños habían apropiado y transformado en su proceso de hibridación cultural de resistencia³¹.

³¹ Todas las músicas latinoamericanas tuvieron su proceso de reafirmación-asimilación. En el caso de los cubanos como referencia el periodista Ignacio Taibo en su artículo “Nace el Danzón”, para el periódico El Universal de México; la primera práctica musical viene de la apropiación de la danza del siglo XVII en Francia, que se convierte en Cuba en el Danzón y más adelante en el son cubano gracias a la mezcla de esta danza francesa con la célula rítmica Bantú (africano). En el caso de Panamá se evidencia en la mezcla de ritmos y bailes africanos y su mezcla con lo español, así como la utilización de tambores de origen africano y la asimilación de los tambores de uso militar de los españoles.

Dicha influencia y la similitud de las comunidades en cuanto a sus procesos de esclavización y la resistencia impuesta por estos, es un factor que determina la unión de comunidades y lenguajes como muestra de fortaleza; por ello, la conformación de los formatos previos y alternos a la chirimía surgen en la medida en la que como elementos de supervivencia ancestral se constituyen como la unión de una sola voz “el afro”, *“cualquier ritmo o instrumento, donde se toque la negrura y se muestre, suena y se siente a negrura, sólo que cambia el contexto que cada uno tiene”* (Perea, 2017); es decir, finalmente aquí o allá, los afro poseen una historia de maltrato y adoctrinamiento, que concluye en la misma sensación e ideología, la de mantener y conservar la esencia misma de lo que como comunidad esclavizada había sido cohibida. Por eso, el hecho de la procedencia y la influencia de formatos, instrumentos y en consecuencia de aires cubanos y panameños aplicados en el contexto afrocolombiano, no es más que la reminiscencia del ideario del afro al ser básicamente voces y percusiones, que como se ha mencionado antes son los formatos más “autóctonos” y más naturales en lo que implica la construcción, y la función tanto social como musical.

Los formatos alternos del Pacífico son categorizados como los instrumentos de acompañamiento a la música campesina, considerando que dicha música carece de una explicación teórica-racional según la modernidad y que su extracción y utilización es de tipo rural; se reflexiona cómo estos son estimados en menor escala respecto al formato de chirimía, en donde la exaltación de percusiones y voces como lo son este tipo de formatos, sugieren una inferioridad intelectual y claro esta social. Si bien es cierto, la predominancia de estos instrumentos hacen parte de la clase trabajadora afro, por lo que, no es difícil sugerir que la relación directa entre afrocolombianos, afrocubanos y afropanameños, fue precisamente por este vínculo entre clases

sociales obreras, en donde ellos como comunidad segregada en los tres casos, utilizan un solo lenguaje como se había mencionado anteriormente.

En ese sentido, la jerarquización que alude el formato de chirimía con respecto a los otros, es claramente evidenciado en que su surgimiento se da a partir del adoctrinamiento de lo que la iglesia misma escogió como la clase trabajadora de la liturgia, en donde ciertos individuos son utilizados en la práctica musical y educados de acuerdo al precepto de trabajadores al servicio de Dios; es decir, en la escala de primacía entre los mismos afro, se encuentra la primera, que es la que trabaja al servicio de la iglesia, que por su educación y su debido proceso de blanqueamiento está arriba, al igual que el formato de chirimía construida en ese espacio; y la segunda en donde se encuentra la clase obrera que está debajo, al no poseer la “inteligencia” que supone la anterior, del mismo modo se encuentran dichos formatos previos.

Esta idea se clarifica un poco más cuando se diferencia que los instrumentos en su proceso de “híbrido cultural de resistencia”; poseen unas características muy marcadas en conocimientos y estratificación social que conllevan a rivalidades entre los mismos instrumentistas; ejemplo de ello, lo menciona Villanueva (2017) *“En los viajes del Petronio en Cali, se veía que dejaban en un hotel a los del sur y en otro a los del norte. Hay un recelo, como que no se quieren mucho, claro, hay gente que se relaja más, pero yo si vi, que estaban tocando la marimba y llegaba el saxofonista allá y el de la marimba dejaba de tocar y viceversa”*. Si se quiere ser más preciso Arango, Valencia (2009) cuentan la siguiente anécdota *“En un festival en alguna ocasión, escuchamos a un maestro chocoano cuando se comparaba con las agrupaciones de marimba del sur del Pacífico; sus palabras fueron “es que la chirimía es mucho más estilizada, más europea.*

La marimba es para esos negros del sur que son más primitivos y no son tan evolucionados como nosotros” (p. 70).

Como se observa, la concepción del afro del Pacífico de primitivo es algo que no ha sido permeado por la racionalidad del europeo; en ese sentido la transformación que surge de los formatos previos a la chirimía, es considerado dentro de un proceso de evolución sinónimo de avance intelectual y social, en donde, suplantando lo que antes era voz y percusión a vientos y percusión es un desarrollo fundamentado en el pensamiento de esto como crecimiento racional. Dejando claro que lo que no está dentro de este formato es primitivo e inferior.

No obstante, es de aclarar que sin los formatos previos no existiría lo que hoy se llama chirimía y la evolución en cuanto a función social y musical de este, de hecho, es tan importante para la chirimía en tanto se reconoce que estos le proporcionaron la base y la personalidad característica de éste, en referencia a ritmo y sonoridad.

2.4.1. Formato de tamborito.

Mencionar el conjunto de tamborito implica tener en cuenta la procedencia de este como género musical, seguido de su análisis como formato instrumental; de acuerdo a esto, cabe resaltar la importancia en el ámbito de aire musical “autóctono” anteriormente mencionado, oportuno en cuanto al origen de este gracias a la llegada de los esclavos africanos a Panamá y su traslado hacia la costa Pacífica colombiana.

El origen del tamborito corresponde como su nombre lo indica a la usanza de diferentes tambores como acompañamiento a una voz o melodía, su existencia resulta de la mezcla de instrumentos y ritmos de origen predominantemente africano e indígena; de alguna manera, podría decirse que como ritmo musical nace en Panamá, esto de acuerdo a los datos históricos proporcionados por Castillo (1981) sobre la conquista y colonización del mismo, en donde narra la llegada de los esclavos africanos al Istmo de Panamá en la expedición del gobernador Diego de Nicuesa en 1510, sugiriendo la temprana presencia de estos al lugar e igualmente el acople de sus bailes, cantos y por ende su cultura, con respecto a otras zonas de América del sur. De acuerdo a esto, se alude a que el ritmo nace en colonia panameña, ya que cronológicamente la trata de esclavos en Colombia se da a finales del siglo XVI en la costa Caribe y seguidamente el traslado de los mismos al Chocó se da a mediados del año 1600; exponiendo por consiguiente, que la diferencia de años del arribo de la población africana entre las dos zonas, es un factor determinante en el lugar de procedencia del tamborito como género.

No obstante, continuando con la historia del traslado del tamborito al Pacífico colombiano, es de recordar el nexa que se crea entre Panamá y el Chocó a raíz *“del descubrimiento de la costa granadina colombiana realizada mediante la expedición, centrada desde el golfo de San Miguel hasta la embocadura del río Mira, por los conquistadores Francisco Pizarro y Diego de Almagro en 1522”* (Acosta, 1848, p.80); referencia que ayudará como punto de partida para la comprensión de la articulación generada a nivel económico y cultural entre los territorios.

Como resultado a lo previamente dicho, la aparición y expansión del conjunto y género de tamborito en la zona chocona, supone ser como lo afirma Valencia (2007) por la actividad

económica y comercial del poblado de Curiche y su proximidad geográfica con Panamá, creando una vecindad y un intercambio no sólo de elementos mercantiles, sino además una gama de elementos culturales y musicales. Sin embargo, en contraste con la información suministrada hasta el momento, existe en muchos sentidos la disputa del nacimiento del tamborito y su procedencia panameña, ya que hay quienes afirman que su aparición se da propiamente en Curiche; en lo que sigo citando a Valencia (2007) *“Entiéndase que el tamborito nace en la Costa Pacífica chocoana, y se extiende hasta el vecino país de Panamá, a través de un proceso de movilización del mismo por efecto de intercambio o truque de mercancía”*.

En contraposición a esto, debo anexar en primera medida que esta investigación pretende a partir de diferentes puntos de vista tanto históricos como generacionales concluir un orden lógico de los conceptos hasta ahora vistos; aclarado este punto, lo que determina la presente autora de este documento es que el tamborito en efecto nace y se desenvuelve como género autóctono de la región panameña. Si bien es cierto que la existencia de este, como ritmo musical se da cronológicamente hablando en el Istmo de Panamá en los años 1800, a la región chocoana se traslada a mitad del siglo XX (1930-1940), llegando al municipio de Jurado por su proximidad al país vecino y ampliándose a los municipios de Bahía Solano y finalmente a Nuquí. A su vez, cabe resaltar que según la historia del país, Panamá pertenecía al territorio colombiano desde la creación de la Gran Colombia y que fue en el año 1903 que se produjo su separación; por lo que es preciso inferir, que finalmente la expansión del tamborito al igual que muchos otros géneros o formatos, a través de la actividad del traslado socio-cultural y económico de una zona a otra en la costa Pacífica era algo ineludible, soportado en el mismo hecho de que previo a esta ruptura existía una concordancia y simpatía que comprometía a los países en cuestión; por lo que habría

que decir también que este tipo de controversias, no se originan sino hasta mediados del siglo XX, como consecuencia de la independencia de este.

Volviendo al tema que nos ocupa, ya expuesto como género musical, el conjunto de tamborito en el Chocó procedente del conjunto de tamborito panameño, surge en los sectores de tipo rural localizándose en la zona occidental de la costa Pacífica chocoana; abarcando instrumentos como: cununos (hembra y macho), bongó, tambora pequeña, clave, guasá o maraca tubular y flauta de carrizo, así mismo, sobresale la presencia del ámbito vocal dado que su interpretación como la mayoría de géneros de constitución afrodescendiente, corresponde socialmente a un llamado de resistencia y supervivencia. Su relación organológica con respecto a Panamá se observa en la similitud y sustitución de instrumentos usados en los dos conjuntos, como se puede contemplar en el siguiente cuadro propuesto por la presente autora.

Conjunto Tamborito Panamá	Conjunto Tamborito Chocó	Características y funciones.
Tambor Pujador: Tambor de sonido grave. Acompañante de la caja y el repicador (Bajo).	Cununo Macho: Sonido grave y ronco, acompañante de los demás instrumentos.	Ritmo constante y permanente, cumple la función netamente de acompañamiento.
Tambor Repicador: Sonido agudo, acompañante de la melodía.	Cununo Hembra: Sonido alto y claro encargado de repicar o acompañar a la melodía.	Patrones establecidos, pero de carácter improvisatorio al estar en función de adorno de la melodía.
Caja: Marca el compás en el canto.	Bongó, Tambora Pequeña: el bongó hace la base de la requinta o redoblante, la tambora es de ritmo constante y repetitivo. (Bajo).	Patrones rítmicos estableciendo el compás, de ritmo constante que podría asemejarse a la función de un Bajo.
Maracas: Acompañamiento al canto.	Guasá o Maraca tubular, Claves: Acompañamiento al canto (Meceo). ³²	Marcen acentos, dentro de las rígidas y repetitivas fórmulas rítmicas.
Rabel o violín criollo: Carácter melódico.	Flauta de Carrizo: Carácter melódico.	En función de melodía acompaña al canto, coro y tambores.

³² Se denomina “Meceo” a la ejecución que se realiza a través de movimientos de manos y brazos con desplazamientos frontales, diagonales y ascensionales.

De acuerdo con lo anterior se percibe que el traspaso del conjunto de tamborito entre sector y sector finalmente, obedece a un orden semejante de instrumentos, características y funciones; es de mencionar que tradicionalmente el ritmo se manifiesta con acompañamiento de tambores (Pujador, Repicador y Caja) y voz, al igual que en el Pacífico colombiano en donde el formato auténtico consta de cununos, claves, tambora pequeña y voz, como elementos básicos y primordiales en su ejecución, por lo que los demás instrumentos expuestos cumplen la función de variación y adorno al acompañamiento base de este ritmo. Por otro lado, cabe resaltar la función que cumple la caja (Panamá) y la tambora (Chocó) como la célula matriz en la interpretación del género, dándole un carácter si se puede llamar de bajo acompañante.

En consecuencia con esto, lo que se quiere subrayar aquí, es la importancia de éste como ritmo y conjunto del Chocó, que originado a partir de la extracción y mezcla de culturas e instrumentos; es determinante en el análisis de diferentes aires musicales del Pacífico Norte y necesario para definir el aguabajo, teniendo en cuenta la subsistencia y similitud del mismo con respecto al tamborito y otros aires que surgen del sincretismo entre lo africano y lo indígena, que más adelante se analizará a profundidad.

2.4.2. Formato de sexteto y marímbula.

Es importante aclarar antes de hablar de los formatos, que la constitución de estos en su mayor auge son cronológicamente paralelos (finales del siglo XIX y comienzos y mitad del XX); esto se debe a factores como la repercusión de las músicas y su difusión en la radio (años 20-30), cuando los cubanos específicamente habían entrado en una escena musical más visibilizada y

comercial. Esto no significa que los instrumentos como tal no hubieran sido adoptados antes de ello, pero, en referencia a la función y los ritmos que los cubanos habían conformado con dichos formatos se empezó a practicar en Colombia a mediados de los años de 1930-40, de acuerdo a los datos históricos que se tienen de la conformación de estos en Colombia, que se irá visibilizando a lo largo de esta sección del capítulo.

La entrada de las embarcaciones cubanas a territorio colombiano, como se sabe se hizo por el mar Caribe llegando a la costa Atlántica de la misma, en donde la primera comunicación que existe entre estos referencia Gaitán (2017), se da en San Basilio de Palenque a mediados del año 1900, trayendo consigo sus instrumentos tales como bongós, claves, maracas, guacharaca y marímbula³³; este último como uno de los más icónicos en la representación del formato denominado sexteto de marímbula, que según datos proporcionados por Rafael Cassini (2008) en una entrevista para EL TIEMPO, se incorporó posteriormente como formato en el palenque en los años de 1930. Su llegada al Pacífico norte colombiano refiere Valencia (2017) fue por el río Atrato, como consecuencia de la actividad fluvial mercantil del afro del Pacífico. De acuerdo con esto se infiere que el formato predominó en un principio en la costa Atlántica y después en la costa Pacífica de Colombia.

En referencia a esto, cuando llega a la escena musical en el Chocó, se instauran dos tendencias, una denominada “sexteto” y la otra “marímbula”, en donde la diferencia reside en la funcionalidad de cada uno, en cuanto el rol principal se determina en un instrumento; en el caso

³³ La marímbula, (no confundir con marimba) “es un instrumento en forma de baúl o caja, con láminas de acero en el frente que cumple la función del bajo de cuerda y percusión, algunas veces es denominado el piano de pulgares” (Cassini, 2008). Su origen se remonta a las comunidades africanas, que más adelante construyen y reviven en Cuba; así mismo su auge, lo determinan como un instrumento propio de los formatos cubanos y específicamente el que lleva su nombre el sexteto de marímbula.

del sexteto predomina como refiere Valencia (2009) el canto como eje fundamental del formato al ser la palabra un medio de trasmisión, por lo que los demás instrumentos, tambora, bongós, maracas, claves y en algunas ocasiones la flauta de carrizo o millo, son un adorno y acompañamiento a la voz, realizándola y dándole un papel protagónico; en el caso del formato de marímbula aunque es definitivamente muy similar, continúa diciendo Valencia (2009), la función principal gira en torno al instrumento de marímbula y no se utiliza flautas, por lo que lo acompañan tambora, bongós, claves, maracas o guasá; en cuanto a la voz “se usan cantos dialogales con presencia constante de la antifona destacada por el cantor, con respuesta de coro realizado por músicos o personas que espontáneamente se acercan a corear sobre trozos musicales conocidos” (Valencia, 2009, p. 18).

Podría decirse con lo previamente expuesto que las funciones de estos dos se ven levemente marcadas, de acuerdo a que el uno prioriza el canto como elemento de comunicación y la muestra del sentimiento propio del afro, referenciando la palabra como medio de supervivencia y de trasmisión, mientras que el otro, con lo que menciona Valencia (2009) de los cantos dialogales y su presencia antifonal, con frases breves y cortas, además de la improvisación, refiere un poco más al hecho de un momento en específico, en donde la palabra como medio de comunicación es más efímera en tanto el discurso se genera como la muestra de ideas breves o una conversación espontánea.

En cualquiera de los dos casos, se observa la presencia del aspecto vocal como un elemento importante en la construcción de estos como formatos; al ser de tipo rural y campesino su funcionalidad se reduce a la utilización de estos en espacios de colectividad y de la unión social

en reuniones tales como festividades, juegos y deleite en cuanto ameniza el entorno; en consecuencia a esto se podría decir que en estos formatos la oralidad y la verbalización, son el principio que constituyen la construcción social, en tanto la palabra sirve para contar situaciones, historias y diálogos enmarcados en la cosmovisión y la sabiduría propia de su comunidad. *“Los cantos son la memoria misma del pueblo, ayudan a fortalecer dichas prácticas. Mantener las letras de las canciones en la cabeza implica interiorizar una cosmología y de esta manera aportar al mantenimiento de la tradición oral y el patrimonio inmaterial”* (Valencia, 2009, p. 17).

En ese sentido, es preciso mencionar que el aguabajo se traslada a la escena musical en la práctica instrumental del sexteto, siendo el formato madre de este aire musical; al analizar el aguabajo desde su origen más puro y su extracción al formato, se puede decir como previamente se anunció que este superpone ante todo la palabra como medio de expresión del sentimiento nostálgico del boga, en tanto su función como acompañamiento de las labores diarias, nacen en el seno de lo campesino, de lo rural y por ende de algo propio y autóctono; por ello, su transferencia a este formato coincide con el principio de la manifestación más auténtica tanto en el discurso del formato como en el discurso del aire musical como tal. *“Lo que nace como aguabajo, es la expresión del boga, que todo lo que cante en ese momento le suene a aguabajo porque esa es su expresión; así mismo cuando se va a un formato, tiene que tener esa expresión, el formato sigue esa expresión y viceversa”* (Rodríguez, 2017).

“La comunicación es una función fundamental en la interpretación de instrumentos y objetos sonoros. Entre sí los músicos se comunican y comunican emociones dentro del contexto de

reuniones sociales” (Valencia, 2009, p. 20). Como se observa el aguabajo al igual que las prácticas que nacen de algo netamente vocal, siempre van a estar en función de transmitir y conectar su sentir, ya sea por medio de un objeto llámese potrillo o canaleta, o por un instrumento como tal, tambora, flauta, etc., y así mismo en la conformación de este en un formato instrumental; en todo caso, la importancia del mismo, se ve reflejado en el hecho de comunicar la individualidad y conectarlo a la práctica social que supone un formato; en ese sentido el instrumento o formato siempre está en función de transmitir esa expresión.

Pasando a otro punto, es importante referir el hecho de cómo este formato siendo la base de la música chocoana, es reemplazado posteriormente por el formato de chirimía; esto refiere más a una evolución de todos los formatos mencionados hasta concluir al que hoy día se conoce, de acuerdo a esto Valencia (2017) menciona, *“Hay músicas vocales que tenemos acá netamente vocales, y llegaron a integrarse con un formato instrumental y hoy día son propias de un formato instrumental, como lo es caso del aguabajo, que eran puros cantos de boga y nosotros en un ejercicio de asimilación, de vinculación y de integración de todas esas músicas, la acompañamos con el formato de sexteto y luego se pasa a percusión y vientos, que hoy día ustedes conocen como el formato de chirimía”*.

Conforme a lo anterior, Valencia (2017) refiere un proceso de “asimilación” en cuanto visibiliza que lo que nace dentro de lo autóctono es más tarde suplantado por la influencia de lo europeo, como una manera de conectar culturas y pensamientos; así mismo Valencia (2009) alude que los formatos tienen puntos de contacto, de acuerdo al planteamiento de que uno es el fundamento del otro. *“La voz y el tambor son el principio para llegar al conjunto de flauta (de carrizo o millo);*

que son el principio del conjunto de sexteto (percusión y voz), también la voz y el tambor son el fundamento del conjunto de marímbula (voz, tambor, marímbula y percusión menor); y finalmente la voz y el tambor son la base del conjunto de tamborito (percusión y voz)” (p.20).

En ese sentido, del paso del formato de sexteto al de la chirimía, en cuanto a funciones musicales siempre van a ser las mismas o por lo menos muy similares, de acuerdo al análisis de la presente autora se observa lo siguiente³⁴; por un lado se encuentran las percusiones del sexteto tambora, bongós y maracas, reemplazadas en la chirimía con tambora, redoblante y platillos, que si bien cumplen con el mismo precepto musical; la tambora como marcante del golpe característico del aire que se vaya a interpretar; bongós/ redoblante, cumplen la función de repicar y redoblar, por lo general subdividen el pulso, dándole acentos característicos y haciendo variaciones, por ende enriquecimiento rítmico; maracás/platillos, que se ocupa de desarrollar acentos sincopados y contratiempos.

En cuanto al elemento melódico de los dos formatos, se observa en el sexteto, el canto como elemento melódico fundamental y la utilización de la flauta como acompañamiento a este; mientras que en la chirimía, se observa el empleo del clarinete como fundamento de la melodía, y el bombardino en función de acompañamiento armónico; es decir, el canto se sustituye por el clarinete y se agrega un elemento nuevo en función de lo armónico que es el bombardino, esto no quiere decir, que anteriormente el aspecto armónico no estuviera dentro de la escena del sexteto, por el contrario, adelantando un poco el siguiente título, la guitarra en el sexteto y de por sí en

³⁴ Este análisis se basa en la conversación que refiere Lozano (2010), del traspaso de los formatos propios al formato de chirimía. Así mismo el análisis de esto parte de las estructuras rítmicas que se observan en los formatos, que será evidenciado en el siguiente capítulo.

todas las músicas del Pacífico es un elemento fundamental en la interpretación de estas músicas, y obviamente está en función de lo ritmo-armónico (punto que se esclarecerá en el siguiente apartado).

Con esto, se observa que los instrumentos siguen un lineamiento básico en cuanto a la función musical de estos, por ello, tal vez el mayor cambio se contempla en la diferenciación de tímbricas, que consecuentemente es la exploración de una nueva sonoridad y a su vez, el encuentro de varios entornos musicales y culturales. “En las culturas musicales del mundo encontramos miles de formas para combinar sonidos a partir del encuentro de distintos formatos instrumentales; de hecho, muchos momentos claves de la historia radican en el encuentro de instrumentos y con ellos sonoridades de diferentes individuos o grupos humanos” (Arango, Valencia, 2009 p. 61).

Así mismo, la suplantación que supone la búsqueda y el encuentro de sonoridades, refiere al hecho de proponer una personalidad propia; en el caso del chocoano y de pos sí del individuo de las costas como se ha mencionado en varias ocasiones, prefiere una sonoridad que sea amplia y estrepitosa, como consecuencia de la ideología de hacerse visible en cuanto la interpretación se hace en ámbitos de festividades que requieren de fuerza e ímpetu.

“La música cantada es una primera forma de apropiación en cuanto a lo melódico y lo rítmico, luego pasa a ser reproducida en la chirimía, en donde el clarinete es el melodiador. Qué es lo que ocurre, los bailes antiguamente eran cantados, eran percusiones y voz; cuando va creciendo la población y llega el formato de chirimía y

quieren mayor fuerza y estridencia se utiliza la chirimía, porque en un baile es muy difícil ver que una persona cante toda la noche, entonces es reemplazar el melodiador del canto por el clarinete y entonces todas esas melodías que se cantan se llevan al clarinete, para tocar en los bailes, en los pasacalles, es decir, en todas sus festividades” (Valencia, 2017).

Se contempla con lo que expone Valencia (2017), que la utilización del formato de chirimía como reemplazo al formato de sexteto tiene que ver con la transformación de una sonoridad fuerte y estridente, propia de las festividades dadas al disfrute; sugiriendo que las posibilidades de la voz en menor medida llegan a proporcionar dicha fuerza; por ello, se observa otro factor que incide directamente con la ejecución de la música en tanto se determina la función de la palabra y la melodía aplicada al contexto y momento específico de su utilización. Por un lado la melodía por medio de la palabra está enmarcada en un contexto más íntimo del ser, en tanto la verbalización de manera directa comunica lo que se piensa y siente, se recrea en un ámbito más personal; por el otro la melodía a través del instrumento supone una forma de comunicación más indirecta y menos tangible, por esto la interpretación de esta como mencionaba Valencia (2017) está relacionada en mayor medida en el ámbito del disfrute o por lo menos es más utilizada en ese contexto. En ese sentido, el reemplazo del canto al clarinete, es una forma de transformar una melodía que antes mostraba la sensación más profunda del ser y presta a comunicar de una manera más íntima, a una melodía instrumental que refiere un espacio dispuesto al deleite y a la muestra de manera ostentosa y por ende más visible, evidencia de la utilización de estos instrumentos.

De manera análoga se hace evidente en el aguabajo, dependiendo de la instrumentación la expresión misma de este aire puede variar, de acuerdo a la función que previamente se citó; ejemplo de ello se observa en lo que menciona Rodríguez (2017) *“Cuando el aguabajo se trae a la escena musical, es decir orquestado, pues ya se le agregan otros elementos que lo pueden volver de alguna manera rumbero o no tanto; porque el aguabajo es una expresión cadenciosa, ya depende de lo que uno quiera transmitir al público lo puede hacer más rumbero o conservar la cadencia y la nostalgia, porque el aguabajo es un canto que tiene mucha nostalgia, pero dependiendo de la instrumentación y de la utilización de la palabra esto puede variar”* .

Examinando el traspaso de los formatos previos y alternos a la conformación de la chirimía, podría decirse que esto refiere a un orden primario de suplantación de tímbricas en tanto se traslada la misma función musical de un instrumento a otro, y secundario en cuanto al hecho de la transformación de la melodía a través de la palabra a la expresión de un instrumento, en este último, no se trata de decir que la chirimía no conserve su principal objetivo que es la transmisión de lo que significa ser afro; por el contrario se trata aquí de reconocer, que en los formatos si el uno es la consecución del otro, en términos de función social y cosmovisión es igual, es decir, el cambio de tímbricas y el cambio de la manifestación oral como muestra de intimidad a la fuerza y estridencia como muestra de visibilización, es el resultado de un enriquecimiento a nivel sonoro, conceptual y social, en donde la unión de los tres vestigios (africano, indígena y europeo) como elementos de supervivencia y asimilación dan paso a la muestra de una cultura que en vez de lamentarse por el hecho mismo de la colonización, lo revierte y fortalece su pensamiento a través de la toma de componentes del uno y del otro, como concepto previamente aludido de resistencia e igualdad.

3. La Guitarra en los formatos del Pacífico y en el Aguabajo.

Si bien es cierto, la guitarra como se sabe es un instrumento que llegó a Latinoamérica con la influencia de la conquista y la colonización por parte de los europeos; su introducción y su proceso evolutivo en Colombia y en Iberoamérica como menciona Rodríguez (2005) data del siglo XVI con el ingreso de dos instrumentos a saber, la vihuela de mano y la guitarra, en donde su diferencia estaba reducida a la ejecución y la función de estos en el aspecto de melodía/polifonía y acompañamiento; el primero de estos refiere a la vihuela de mano que se utilizaba según Rodríguez (2005) en forma de punteo y por ende en el aspecto polifónico, y el segundo como uso de rasgueo y evidentemente su interpretación estaba determinada en el aspecto de acompañamiento armónico.

Así mismo, la funcionalidad de la vihuela de mano y de la guitarra estaba determinada en dos aspectos importantes en donde la comprensión de las funciones define una jerarquización, tales como la de dominio erudito y dominio popular “*La vihuela como instrumento para “puntear” (necesitaba estudios de notación musical) y la guitarra para “rasguear” acordes (dominio popular)*” (Rodríguez, 2005, p.11). De acuerdo con esto, la vihuela de mano suponía un conocimiento teórico musical y por ende estaba en una categoría más alta de acuerdo a lo preceptos de la modernidad, mientras que la guitarra no requería de un conocimiento vasto, ni de tecnicismos superiores por lo que su ejecución era de dominio público y popular; en ese sentido se podría decir que fue precisamente ese el punto que contribuyó a la aceptación de ésta en

Latinoamérica, pues al ser un instrumento de menos categoría por los mismos europeos³⁵, la toma de los afro y de las comunidades en América y la incorporación de ésta a sus músicas, se hizo más fácil en tanto el proceso de ennegrecimiento de alguna manera no había sufrido un proceso de blanqueamiento, es decir, la utilización de la guitarra en América fue algo más natural de acuerdo a que no fue un medio de implantación. *“La guitarra se introduce en nuestras tierras más por mérito propio que por imposición, aparease con otros instrumentos, suplanta en parte a la música nativa ya existente y engendra músicas nuevas desconocidas hasta entonces”* (Rodríguez, 2005, p.7).

En ese sentido, el proceso de aceptación en América se hace evidente en dos factores a saber, el primero de ellos se centra en la adopción y la transformación de esta como elemento constitutivo de los géneros proporcionando las características de lo que hoy día llamamos golpes, es decir, el ritmo-tipo básico de una música se determina en mayor medida por la ejecución del acompañamiento ritmo-armónico de la guitarra, punto que se esclarecerá a continuación. Por otra parte, el segundo factor refiere al proceso de asimilación y la construcción de nuevos instrumentos musicales en cada región o país (como el tres cubano, el cuatro puertorriqueño, el tiple en Colombia, etc.) como elementos autóctonos, gracias a esa afinidad que encontraron las comunidades con la utilización de este; hecho que refiere a un proceso de híbrido cultural de resistencia.

En relación a esto, se infiere que la guitarra adoptada por mérito propio en ese proceso de hibridación cultural de resistencia, tiene que ver con una sensación de satisfacción en tanto esta es considerada el elemento que en mayor medida acompaña a la comunicación de la expresión

³⁵ Según datos de Altamira (2005), la guitarra en España fue en un principio “relegada al uso popular y oscurecida por la superior técnica de la Vihuela” (p.27), así mismo, cuenta que la guitarra fue concebida como un instrumento de cámara y concierto a mediados del siglo XIX y principios del XX, con la composición de obras solistas para este instrumento.

más profunda del ser, característica que en el caso de las músicas del Pacífico y especialmente en el aguabajo es una particularidad, por lo que se hace preciso decir que la intervención de ésta en el aguabajo es inevitable.

“Si yo pensara en un instrumento en toda su nostalgia o en toda su expresión rítmica, para mí es la guitarra; así la guitarra no sea un instrumento típico del Pacífico, la guitarra es un instrumento universal, mundial, más allá de la instrumentación tradicional o local que tampoco son del todo autóctonos, hay un instrumento que abre las puertas a que se pueda mirar otra opinión y que pueda acoplarse al ritmo, por eso desde mi experiencia el instrumento que más me conecta a la hora de tocar un aguabajo es la guitarra” (Rodríguez, 2017).

Como se observa Rodríguez (2017) alude al hecho de que la guitarra es para él un instrumento que se acopla en las músicas y especialmente al aguabajo de manera perfecta en tanto puede expresar el sentimiento nostálgico propio de este aire, argumentando que la guitarra como instrumento universal hace parte de la manifestación de diferentes lenguajes, por ello, se infiere que la guitarra cumple un papel importante a nivel social sobre todo en las expresiones de tipo rural, esto debido a que si se recuerda lo previamente expuesto, las músicas en el ámbito rural y por ende del aguabajo poseen en su esencia la muestra del sentimiento del campesino, de la evidencia del día a día y de la socialización de esto a través de la palabra. *“La guitarra también vino con los europeos y se usó antes que los vientos. Hay una tendencia del afro a usar mucho la voz y las percusiones; por eso los cantos de boga son lo primero que nacen como expresión de resistencia, luego la guitarra que acompaña esa expresión, y ahí es donde se constituye ese pequeño formato que se llama sexteto; en donde se realza el canto y la manifestación del boga, a través de ese formato de tipo rural y de esa intimidad”* (Valencia, 2017).

En efecto, como se alude en el párrafo anterior la constitución de la guitarra en el aguabajo y en las músicas y formatos del Pacífico, nacen en el seno de las manifestaciones rurales como concepto de intimidad; una intimidad que refiere a la manifestación de los sentimientos más intrínsecos de una comunidad relegada socialmente, esto se hace evidente como se mencionó antes en la categorización de clases sociales entre los mismos individuos que desde siempre ha manifestado que lo campesino o rural es de menor importancia que lo civilizado o urbano.

No obstante, es de aclarar que en definitiva las músicas campesinas, sus instrumentos y el significado social y cultural, en cualquier parte del mundo siempre han sido la base para la consolidación de diferentes géneros o estilos musicales, así mismo la guitarra como elemento de dominio público y popular; menciona Valencia (2017) *“La guitarra es un elemento fundamental en todo el departamento del Chocó y en el Pacífico, para construir sus músicas; de hecho, todavía en todos los pueblos, vas a encontrar el grupito de guitarra claramente cantando estas músicas”*. En síntesis, la guitarra en Colombia y en el Pacífico es un elemento principal en la construcción y caracterización de géneros y aires musicales, gracias a la intervención en las músicas tradicionales y su aporte en cuanto al acompañamiento ritmo-armónico que define los golpes de dichas músicas; esto como consecuencia de la unión de reafirmación, en donde la guitarra a pesar de ser de construcción europea se constituye en sus músicas como muestra de ennegrecimiento, proporcionándole a este instrumento la expresión de sus músicas y el ritmo-tipo de las mismas; y de asimilación en tanto se usa el instrumento como acompañamiento por medio del rasgueo, característica de la guitarra española. *“De los originales rasgueos andaluces, esencia de la guitarra flamenca, se realizan versiones criollas que, con el transcurrir del tiempo, se convierte en los golpes característicos de los aires colombianos enriquecidos con la cadencia*

nostálgica del alma indígena y con el carácter sensual y vigoroso del ritmo africano”
(Rodríguez, 2005, p.7).

Se determina que la influencia de la guitarra como instrumento idóneo en las prácticas musicales del Pacífico es de vital importancia como constitución de los ritmos musicales, la funcionalidad como se ha visto está determinada en el sentido de acompañamiento ritmo-armónico, por tanto, la presencia de esta en los formatos y su manera de tocarse en el caso del aguabajo, es la base de otros instrumentos armónicos tales como la marimba y el bombardino; esto se menciona de acuerdo a lo que alude Villanueva (2009) *“La marimba es la que está imitando a la guitarra en este caso, el aguabajo para mí viene de la guitarra, lo he escuchado más en guitarra que en marimba. La guitarra es un instrumento que ha formado demasiados géneros acá en Colombia, como el currulao; armónicamente sus resoluciones y la forma en la está trabajando, siempre provino de la manera de tocar una guitarra bien sea currulao o bien sea ritmos binarios, por la facilidad de entendimiento armónico”*. Del mismo modo, lo referencia Valencia (2017) en la chirimía

“Sigue siendo fundamental como instrumento acompañante la guitarra, es más, la mayoría de los que tocamos bombardino, siempre hemos estudiado primero la guitarra para entender la armonía, para entender los bajos, porque la función del bombardino es el acompañamiento armónico, entonces, para aprender acompañamiento una de las bases fundamentales es aprender a construir acordes y acompañar desde la guitarra, por eso es muy importante”

Siendo así, se podría decir que la guitarra constituye una parte fundamental en las prácticas musicales del Pacífico, y que su vez, su intervención en el aspecto social, puede llegar a determinar la unión de una sola voz “la del afro del Pacífico”; esto, ya que si la diferencia entre el sur y el norte reside en que en el sur se toca marimba y en el norte se toca chirimía, la guitarra por su parte, juega el papel de intermediario entre estos, su presencia es evidente en los dos zonas y por ende su función social es acordar puntos de coincidencia en tanto el sentimiento es el mismo, Perea (2017) lo menciona como “*el sentir de la negrura*”; este precepto se evidencia de la misma manera en el aguabajo, ya que es el aire que une tanto musical como socialmente el Pacífico. “*El Pacífico sur la tierra de la marimba y el Pacífico norte la tierra de la chirimía, son musicalmente muy marcados, pero he sentido que el aguabajo une a los dos; el aguabajo es la expresión cantada que une a estos dos, como igualmente lo hace la guitarra*” (Rodríguez, 2017).

4. Análisis musical del aguabajo.

El análisis formal del aguabajo se hará evidente mediante la comprensión de la “teoría de los afectos”³⁶, que como punto base de este análisis la presente autora lo encuentra pertinente en la medida en la que se relaciona el pensamiento musical de las comunidades del Pacífico (oral) y el pensamiento musical académico (escrito) y la muestra de esto como “híbrido cultural de resistencia” en tanto se analizan los puntos de coincidencia entre estos; esto se hace comprensible en cuanto se observa que el lenguaje de las músicas del Pacífico y del aguabajo contienen una retórica propia que las comunidades han desarrollado a partir de los significados

³⁶ La teoría de los afectos nace en pensamiento musical del barroco; el concepto de esta refiere Callejo (2016) se evidencia en cuanto la música se considera un medio de comunicación, para expresar los sentimientos del músico y transmitir una emoción al oyente “mover los afectos”; con este concepto, como se sabe viene otro que se denomina la retórica musical que sigue refiriendo Callejo (2016), como el factor que determina que “cada elemento musical (intervalo, acorde, ritmo, dinámicas) tenía un significado emocional”.

que ellos mismos refieren de su manera de tocar, de sus golpes en el aspecto rítmico, del movimiento melódico del canto y todo lo que refiere al lenguaje musical que se ha podido observar en los títulos anteriores; en ello debe decirse que el concepto primario de lo previamente aludido es la libertad y con ello la nostalgia y la añoranza.

Reflexionando en ello, el objetivo principal de este análisis consiste en la interpretación de la retórica que dichas comunidades proponen y la intervención de ésta en la teoría de los afectos, entendiendo esto como un diálogo entre emocionalidad y racionalidad de acuerdo a la búsqueda que refiere la presente autora del intercambio de saberes y la comprensión desde la oralidad hacia la teoría y por ende la academia, comprendiendo que las dos son igual de importantes y que la una está íntimamente relacionada con la otra.

Es preciso aludir, que la comprensión de este análisis se evidencia en los temas musicales “La canoa arranchada” un aguabajo tradicional del Pacífico y “Te vengo a cantar” un aguabajo más contemporáneo del maestro Hugo Candelario, obras que servirán para la reflexión de todos los elementos expuestos, debido a que estas son las obras que serán adaptadas a la guitarra solista.

Por otra parte es importante mencionar que este análisis comprende un orden jerárquico de presentación de los elementos, de acuerdo a la comprensión de su uso y la importancia de cada uno; en ese sentido se parte del análisis melódico recordando que este aire nace de una práctica vocal, en segundo lugar se encontrará el aspecto rítmico aludiendo a que cuando el aguabajo pasa a ser un aire musical, se constituye a partir de los instrumentos de percusión, y se finaliza con la comprensión ritmo-armónica ya que de éste sale el golpe característico del aguabajo; se alude a que cada uno se presentará por separado para una mejor comprensión al momento de encontrarlos en la adaptación.

4.1. Aspecto melódico.

Se sabe que el aguabajo es un canto de lamento, en donde sentimientos como la nostalgia, la añoranza y la libertad se hacen evidentes en aspectos como la interválica, el movimiento y la conducción de las notas, y el fraseo de la misma. En ello, se encuentra que el primer elemento a tener en cuenta es el movimiento de la melodía por grado conjunto, en donde la presencia de intervalos de segundas y de terceras es muy común gracias a la ideología de que estas muestran en mayor medida el concepto de nostalgia. Rodríguez (2017) alude, *“Las melodías del aguabajo y en general las del Pacífico tiene intervalos muy cercanos, movimientos de segundas y de terceras; y esto a mi parecer tiene que ver con la expresión de ese sentimiento nostálgico, esa cadencia que lleva el río; son melodías demasiado cantábiles y por eso necesitan tener esos intervalos, que muestren esa nostalgia”*.

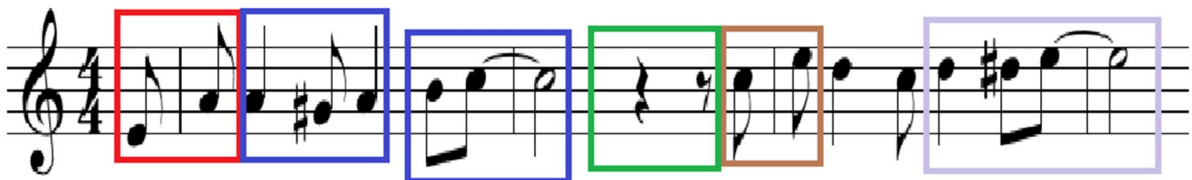
En ese sentido, haciendo una analogía con la teoría de los afectos López (2000), refiere que el contenido afectivo de una obra según *Quantz*³⁷ contiene dos elementos claves en la melodía, en primer lugar los modos: *“Los de tercera mayor, por lo común, expresan lo alegre, lo osado, lo serio y lo sublime. Los de tercera menor, por su parte, expresan lo lisonjero, lo triste y lo tierno”* (p.65); en segundo lugar los intervalos: *“Los intervalos cercanos se pulsan de forma ligada y expresan lo que lisonjea, la tristeza y la ternura. Los intervalos por saltos alejados, se pulsan cortos y expresan lo alegre y lo osado”* (Ibid.).

Como se observa López (2000) de acuerdo a *Quantz*, refiere los modos como los intervalos de tercera mayor y menor (esto puede analizarse como el hecho de que de acuerdo a estos se define

³⁷ Johann Joachim Quantz (1697-1773), fue un compositor y flautista alemán del período Barroco, quien contribuyó a la conceptualización de la teoría de los afectos.

tono mayor o menor), elementos que expresan alegría por una parte, y tristeza y ternura por la otra, así mismo los intervallos cercanos (grados conjuntos) expresan tristeza y ternura y los alejados la alegría, en esto Rodríguez (2017) también refiere que muchas veces los intervallos alejados como los de cuarta hacia arriba, expresan momentos de libertad y que deben ser ascendentes porque la libertad es ascendente³⁸, comenta además que dependiendo de la duración de estas se hace evidente una libertad perdurable o pasajera; en ello podría decirse que el carácter de una frase o de un fragmento melódico se determina gracias a la interacción de dichos elementos y la reflexión en cuanto a la constancia o la presencia de estos, ya que como había mencionado Rodríguez (2017) la nostalgia también puede ser tristeza y algunas veces añoranza o alegría. Esto se hace evidente en el siguiente análisis de la presente autora según la teoría de los afectos.

Ilustración 8 Fragmento melódico de la "Canoa Arranchada" (Parte A)



- Salto de cuarta ascendente: libertad momentánea. Callejo (2016) refiere que este tipo de saltos se denominan *Exclamatio*: salto ascendente que significa exclamación o grito.
- Descenso por semitono: este movimiento según Callejo (2016) se denomina *Catábasis* y simbolizan la caída de las lágrimas (tristeza y ternura).
El siguiente movimiento (Si-Do) por semitono ascendente de acuerdo a Callejo (2016) representa dolor se denomina *Passus duriusculus* "pasitos difíciles" (tristeza y ternura).
- Los silencios son considerados momentos de suspiro *Suspiratio* comenta Callejo (2016), como el momento en el que silencio rompe las palabras.
- Movimiento de tercera mayor: alegría, osadía, sublime.
- Movimiento por semitonos: *Passus duriusculus* "pasitos difíciles".

³⁸ Villanueva (2017), también refiere el mismo concepto en los golpes de la percusión, esto se hará evidente en el aspecto rítmico.

Como se observa en este fragmento la melodía presenta en mayor medida un carácter de lamento y tristeza, el movimiento melódico al estar predominantemente en grados conjuntos denota como había mencionado López (2000) con el análisis de *Quantz*, un estado de tristeza y ternura, así mismo se encuentra la presencia de semitonos que refiere Callejo (2016) como elementos que determinan dolor, en cuanto a la presencia de libertad se observa al principio del fragmento de manera efímera. En ese sentido también se hace importante presentar otro ejemplo en el que se podrá evidenciar un carácter diferente, establecido aquí como algo intermedio o neutro, que se presentará a continuación.

Ilustración 9 Fragmento melódico de "Te vengo a cantar" (Parte A)

The image shows a musical score in 4/4 time, key of B-flat major. The melody is written on a treble clef staff. The first line contains measures 1-4, and the second line contains measures 5-8. Three types of melodic movements are highlighted with colored boxes: a green box highlights a descending third in measure 1; a red box highlights an ascending sixth and seventh in measure 2; and blue boxes highlight intervals of a second (conjunct motion) in measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8.

- Descenso melódico por terceras: *Catábasis*: caída de las lágrimas (tristeza y ternura). combinación de emociones alegría/tristeza-tercera mayor/tercera menor.
- Salto de sexta y séptima ascendente: Libertad, *Exclamatio*: exclamación o grito.
- Sin movimiento melódico: se podría referir estos fragmentos como momentos de calma no hay movimientos ni alegres ni tristes y por ende se encuentran en un punto neutro.

Acorde con el ejemplo anterior se observa que la predominancia de este fragmento se encuentra en lo que la presente autora ha denominado estado neutro o intermedio, ya que al no presentar mayor movimiento se entiende como algo que está en paz y calma; se reflexiona así mismo los

puntos en lo que se interrumpe dicha calma, gracias a la presencia en circunstancias específicas de los elementos tristeza y libertad, referidos por el descenso en terceras que se presenta al principio y los saltos de sexta y séptima; en cuanto a los demás intervalos se analizan como notas de paso para llegar al estado neutro. Por otra parte, dentro de estos elementos (en los dos ejemplos referidos) aparece otro el cual alude al aspecto del silencio, propuesto como el suspiro en el que la música da paso a la quietud; se podría definir, como el espacio en donde el pensamiento aclara sus ideas haciendo un llamado a la tranquilidad y la calma.

No obstante, como previamente se aludió se encuentra que el aguabajo tiene sus momentos de añoranza y alegría, en donde el carácter evidentemente cambia en tanto se reflexiona la predominancia de terceras mayores, de saltos y también de los momentos de calma (silencios y momentos neutros); esto se hace evidente en el siguiente fragmento, que pertenece a la parte B del tema musical la “Canoa Arranchada”.

Ilustración 10 Fragmento melódico de la "Canoa Arranchada" (Parte B)



- Intervalos de tercera mayor: osado, alegre, sublime.
- Movimiento neutro: calma, tranquilidad.
- Saltos de cuarta: libertad *Exclamatio* grito, exclamación.
- Suspiratio*: momentos de pensamiento breve, calma y tranquilidad.
- Intervalos de tercera menor: tristeza y ternura.

En consonancia con este fragmento, se percibe que a diferencia de los ejemplos anteriores, prevalece el estado de añoranza/alegría debido a que sobresale como se refirió, los intervalos de tercera mayor, movimiento neutro junto con los silencios, y los saltos de cuarta; en ello se observa pequeños instantes de tristeza como lo son los grados conjuntos y las terceras menores que se analiza como momentos de debilidad, también en ese punto puede ser notorio que los silencios se encuentran justo antes de realizarse el movimiento de libertad, cosa que se infiere como el espacio en el que se piensa la pertinencia de este, incluso si se mira el silencio del compás 18 se contempla que está en medio del intervalo de cuarta, sugiriendo una circunstancia de duda; pero, ésta no dura mucho ya que el silencio es corto y la duración de las notas es mayor o igual a las otras que se encuentran en esta parte de la melodía, confirmando una libertad más duradera y por ende más válida.

Por otro lado, en cuanto al uso de adornos como apoyaturas, glisandos, trinos y demás; se puede decir que estos comprenden un significado dado hacia la libertad, esto de acuerdo a lo que menciona Perea (2017) *“el canto o la melodía cuando tiene adornos como los glisandos, las apoyaturas, los sobreagudos característicos de estas músicas, etc., es porque aparte de mostrar lamento y ese sentimiento de nostalgia, muestra una forma de ser libre, de romper con ese esquema y darle paso también a ese sonido propio del afro que muchos califican de sucio; pero que en el fondo esta es mostrando un momento de libertad”*; con esto, se puede decir que los adornos son una parte fundamental en cuanto se quiere romper el concepto de lamento; de la misma manera se puede unir lo anterior, con lo que refiere Quantz (Páez, 2016) *“las apoyaturas conectan la melodía y enriquecen la armonía, los trinos y mordentes vivacidad, los ornamentos mueven a la alegría”* (p. 64). Se infiere de esta manera, que la utilización de estos elementos

buscan enriquecer el discurso musical en tanto el carácter varía de lamento, a alegría, vivacidad y con ello libertad.

Para simplificar hasta aquí lo dicho, podría decirse que el aspecto melódico en el aguabajo comprende tres elementos importantes; el primero parte de la comprensión de una melodía que represente la nostalgia de donde se deriva momentos de alegría/añoranza (en este también libertad) y tristeza/lamento, de acuerdo a los preceptos que se mencionaron anteriormente, generalmente (no en todos los casos) se encuentra que la primera parte de las canciones de aguabajo refiere a tristeza/lamento, mientras que la segunda parte refiere alegría/añoranza, en el caso de las obras que se adaptaron a la guitarra sucede que en el aguabajo tradicional la primera parte conforma tristeza/lamento y la segunda hace más evidente alegría/añoranza, en el caso del aguabajo moderno sucede algo similar con la diferencia de que al tener introducción y parte de improvisación se concede el aspecto alegría/añoranza a la parte de improvisación y la parte de los versos son un poco más hacia tristeza/lamento.

El segundo elemento tiene que ver con el hecho de que estas melodías como se observó, tienen en general una interválica que predomina los grados conjuntos y las terceras, los intervalos alejados se hacen presentes en momentos específicos y contiene un carácter emotivo dado hacia la alegría y por ende la libertad, en este también influye el carácter rítmico cosa que se analizará a continuación; en todo caso la presencia de una interválica no muy amplia tiene que ver con el hecho de la simplicidad que refiere el aguabajo, ya que siendo música campesina se hace evidente que el objetivo principal de este aire es comunicar el sentimiento de lo que ellos llaman la cadencia del río, de la manera más sencilla y clara posible, Valencia (2017) alude de la siguiente manera:

“El aguabajo cumple un principio básico de que la melodía debe ser inteligible y llegar muy fácilmente a la escucha. Es un principio fundamental que los intervalos sean cortos para no hacer saltos muy largos que dificulten la interacción por parte de los escucha; entonces son muy básicos, son mucho más segundas y terceras, a veces un salto de cuarta, y lo que hace esto es facilitar el entendimiento de esta música, porque son cantos muy básicos”.

Por último en cuanto al tercer elemento se encuentra, el enriquecimiento de un lenguaje musical que no sólo pretende mostrar nostalgia; por el contrario amplía las posibilidades de interpretación y de carácter a través de la utilización de los ornamentos y los adornos como concepto de alegría y vivacidad, y a la vez como sinónimo de libertad.

4.1.1. Fraseo, Dinámicas y Articulación.

Esta parte del capítulo comprende el análisis y la reflexión de fraseo, dinámicas y articulación, entendiendo que son factores de vital importancia ya que en estos influye el carácter emotivo y el estilo que corresponde a la adecuada interpretación; conviene subrayarlo como algo indispensable ya que la presente autora hace la reflexión de que los músicos guitarristas, son los que en menor medida se detienen a pensar en estos factores y por ende la interpretación de la música por parte de estos es en muchas ocasiones pobre. No se pretende decir con esto que es algo verídico, ni que los guitarristas son ignorantes al tema, se trata de hacer una reflexión de que la música debe ser analizada desde todos los puntos de vista y que pesar de que en un instrumento como la guitarra a veces es complicado hacer visibles estos elementos, debido a la cualidad de la misma de poder hacer diferentes planos sonoros (melodía, acompañamiento,

contrapunto, etc.), no es imposible si estos factores son tomados en cuenta desde un principio y han pasado por un proceso analítico a conciencia, *“es importante el sentir pero sobre un nivel de conciencia”* (Valencia, 2017). Por esto se aclara que aunque parezca tonto este análisis, la presente autora lo considera como algo que determina la adecuada interpretación del aguabajo a la guitarra.

Para dar comienzo a este análisis, se hace necesario tener en cuenta que la comprensión del movimiento melódico y la interválica referida en el título anterior, es el fundamento que ayudará al entendimiento de este segmento; en ese sentido, el primer elemento a analizar es el fraseo, que como punto base servirá para el razonamiento de los otros.

Como se ha mencionado siempre el aguabajo, se constituye a partir del precepto de la cadencia del río y de la nostalgia, este se hace evidente en parte porque las melodías refieren muchos de los entrevistados en esta investigación deben ser ligadas, ejemplo de ello es el comentario de Perea (2017) *“Yo siento que en el aguabajo todas las melodías son muy ligadas, dado a que tiran al sentimiento de lo romántico, de la ternura, de la nostalgia, casi todos los aguabajos que yo he escuchado son así; dado a eso la guitarra se acomoda muy bien”*; de acuerdo a esto, dichos estados emotivos deben ser lo más ligados posibles, por eso la intervención del fraseo y con esto el micro fraseo se hace evidente en tanto la melodía se distribuye lo más coherente posible, en el caso de los aguabajos a tratar se hace mucho más entendible en tanto la letra de estos sirven de apoyo; así mismo el análisis del fraseo lleva a determinar unas dinámicas y unas articulaciones que refieren al concepto de la melodía nostálgica (alegría/tristeza). Observe el siguiente ejemplo:

Ilustración 11 Parte A de la "Canoa Arranchada"

En e sa ca noa ran cha _____ que tu me man das te trae _____

Ya vie ne rom pien doel a _____ gua so lo por ve ni tea ve _____

En esa canoa rancháa
Que tú me mandaste trae
Ya viene rompiendo el agua
Sólo por venite a vé.

Como se puede percibir, este aguabajo tradicional contiene una forma básica en cuanto a la estructura del tema, comprende ocho compases que se dividen en dos frases grandes, cuatro compases de antecedente y cuatro compases de consecuente, dentro de estas se determinan dos micro frases en donde los momentos de *Suspiratio*, es decir los silencios ayudan a la perfecta distribución de estas; en cuanto a las micro frases se encuentran que las primeras tres refieren a un crescendo, según Cartas (2012) este tipo de movimiento se denomina *Passus duriusculus* que al presentarse de manera ascendente por movimientos cortos expone esperanza entre la tristeza que se percibe en este pasaje, en esto se propone también que esta esperanza es una forma de demostrar la libertad a la que se quiere llegar y por ende debe ser con una dinámica que ratifique esa búsqueda; en ello también se observa que la articulación debe ser en estas primeras *Legato*,

no se escribe en la partitura ya que se hace evidente el fraseo de cada una, por supuesto por el precepto que refirió antes *Quantz* (López, 2000) de que una melodía con intervalos pequeños debía ser lo más ligada posible, es decir, sin interrupciones entre las notas.

En ese sentido, en cuanto a la última micro frase, se contempla unas especificaciones de acento, un estacato y dos indicaciones de notas ligadas, esto no quiere decir que la articulación interrumpa con el desarrollo de la micro frase, estas se ponen en manifiesto dando cuenta de unos momentos dados a la tristeza y otros dados a la libertad que puede expresarse en una misma idea, haciendo importante ciertas notas como muestra de esto; considerando esto, las primeras tres notas refieren que deben ser ligadas gracias a que hay un descenso de notas cercanas (*Passus duriusculus, descendente*), en esta también se pone un acento en la primera nota, ya que venía de un salto de cuarta afectado por un silencio que como se había dicho sugiere un momento de duda, pero que finalmente termina realizándose y la duración de esta infiere que debe ser resaltada; posteriormente se encuentra la siguiente nota suelta con un estacato, para darle impulso a la siguiente sección que se hace por salto, por lo que esta es una manera de resaltar este pedazo que confiere a otro momento de libertad, también se tiene en cuenta la manera de tocar este tipo de pasajes que alude *Quantz* (López, 2000) de que una melodía alejada comprende una articulación corta, como evidencia de alegría y osadía; así mismo se encuentra una dinámica de decrescendo, como muestra del concepto de Catábasis, en donde la melodía comienza con osadía pero esta va decayendo en tanto el movimiento también desciende; es decir, la micro frase empieza con impulso y osadía y finaliza con el sentimiento característico de la sección.

Por otra parte, se hace preciso mencionar el orden de este fraseo gracias a la intervención de la letra, que como se evidencia en este tipo de aguabajos, existe una característica que refiere Valencia (2017) de la estructura en verso, es decir la construcción de la estrófica que trajeron los

Europeos en tanto comprende versos de rima y cadencia 1-3 (ranchá- agua) y 2-4 (trae-ve), elemento que ratifica el fraseo y micro fraseo en el aspecto musical.

Conforme a todo lo anterior, es importante referir por otra parte que el carácter de este aire musical dado hacia la nostalgia, prefiere un sonido *dolce* y de alguna manera tierno, claro está que hay momentos en los que se necesita un poco más de brío, por las partes de la canción que aluden al baile y al disfrute; pero en general así sea un poco másailable el sonido es considerado en la guitarra un poco más hacia el *Sul tasto*; esto se hace evidente también por el hecho de que las músicas del Pacífico en general tiene un sonido de alguna manera más opaco, diferente a las músicas del Caribe que confieren un sonido brillante como refiere Gómez (2017) *“Algo particular dentro de la interpretación de estas músicas, por lo menos en los instrumentos de viento y en el canto en general, es que el sonido no puede ser tan brillante como el del Atlántico, utiliza sobre agudos pero estos no son tan brillantes; esto como una particularidad de ellos”*. En ello, parece preciso aludir que en las adaptaciones hechas por la presente autora, cuando se encuentre indicaciones de brillante, es porque se busca asemejar la sonoridad de instrumentos de percusión como el platillo o el redoblante, por esto debe tenerse claridad en lo que constituye como aspecto melódico y lo que refiere a otros como acompañamiento y percusión.

El análisis de este segmento, como se observó busca darle un sentido a los preceptos de la retórica y el afecto que ayudan en la interpretación de la guitarra, con esto no se trata de que el intérprete categorice esto como verdad absoluta; se trata de observar cómo puede llegar a ser analizado para la adecuada ejecución de la misma, por esto aspectos como el fraseo de acuerdo a la letra y la comprensión de la articulación y las dinámicas de acuerdo al carácter del segmento o de la pieza y con ello los aspectos tímbricos, son elementos que la presente autora considera

primarios en la interpretación de las músicas y del aguabajo en particular, entendiendo que estas contienen un lenguaje, y que como lenguaje debe ser utilizado de la mejor manera posible para su comprensión al momento de ser comunicado.

4.2. Aspecto Rítmico.

En cuanto al aspecto rítmico se hace importante mencionar que este comprende el análisis de las bases o golpes de los instrumentos de percusión, primando la base del bombo ya que este constituye la característica primordial para la interpretación ritmo-armónica en la guitarra; también se observa el aspecto del tempo, ya que este puede ser la base para diferenciar el aguabajo de otros aires musicales; y para finalizar, evidentemente todo esto se ligará al concepto de la teoría de los afectos.

Para dar comienzo a este análisis, se hace prescindible retomar el hecho de la llegada de los cubanos a tierras colombianas, ya que como previamente se aludió, las bases rítmicas de las músicas del Pacífico norte se instauraron gracias a la presencia de estos, y la asimilación del cinquillo bantú que los cubanos adoptaron y la transformaron posteriormente en lo que hoy día se conoce como la clave del son. Valencia alude (2017) *“En cuba lo que primero se constituye es el danzón, y éste la estructura rítmica más importante es el cinquillo bantú que trajeron las comunidades bantú a América, que mezclada con la danza europea y soportado en esa célula se construye el danzón y luego se hace la variación de lo que es el son. ¿Por qué el son?, porque el danzón es más de baile, es más coreográfica mientras que el son cuenta más historias y hace una cantidad de variaciones”*

Valencia (2017) menciona que la construcción del son surge gracias al sincretismo entre la danza europea que nace como el danzón y posteriormente la incorporación a ésta del cinquillo bantú; menciona además que el tratado que recoge el afro del Pacífico norte para la construcción de sus músicas está ligado al son cubano de acuerdo a que éste tiene una función social de comunicar a través de la palabra, precepto que se acomoda de manera perfecta en tanto aires musicales como el aguabajo dicho anteriormente, proponen el aspecto vocal como el elemento principal de la música; de acuerdo a esto el primer elemento que se hace importante presentar, es la transformación del cinquillo bantú a la clave de son, para ejemplificarlo mejor, observe la siguiente imagen:

Ilustración 12 Cinquillo Bantú y clave de son



(Valcárcel, 2009, p.4).

Como se observa la similitud es indudable, el antecedente de esta fórmula rítmica es trasformada en tanto se quita la primera corchea del segundo tiempo y pone un silencio en el tercer tiempo, de la misma manera en el consecuente omite el primer y el cuarto tiempo poniendo un silencio en estos. Esta clave y su importancia en las músicas del Pacífico norte y en el aguabajo

corresponde a la utilización de esta en la base rítmica que hace el bombo, en donde el golpe más importante refiere al que se hace en el parche, entendiendo que este ataque es el que define la base ritmo-armónica en tanto la función está dada al acompañamiento y por ende corresponde al precepto del bajo acompañante.

De acuerdo a esto, también se hace preciso mencionar que se pueden encontrar diferencias en cuanto a la acentuación que se hace en cada uno, en donde Valencia (2017) menciona, “*nosotros acentuamos en algunas partes diferente, tanto en la forma de bailar como en la forma de sincopar en lo instrumental y en la variación de los temas. El cubano se apoya más en una clave como los puertorriqueños y nosotros bailamos más con el bajo de la tambora, mientras que otras culturas afro no bailan con el bajo sino con la clave; pero finalmente el son es sólo uno y si hay demasiadas similitudes con los ritmos de acá*”. Valencia (2017) refiere que la manera de acentuar y sincopar es una manera de encontrar pequeñas diferencias, esto se hace evidente con la imagen que se presentará a continuación:

Ilustración 13 Base rítmica del aguabajo



(Valencia, 2009, p.50)

En la anterior imagen se contempla que la diferencia de la clave y la base del bombo reside en el consecuente de estas, en la clave de son se encuentra el uso del segundo y del tercer pulso, mientras que el bombo del aguabajo rompe con esta regularidad haciendo contratiempo y sincopa en el segundo pulso, terminando con contratiempo y tiempo en el tercer y cuarto pulso;

así mismo, en el antecedente se encuentran los mismos acentos del antecedente de la clave de son, la diferencia se hace evidente en cuanto el segundo tiempo es un poco más largo, ya no es una corchea sino una negra, por ello se encuentra que la similitud de estos reside en el antecedente y la diferencia en el consecuente.

En cuanto a la utilización de este en la guitarra, se alude aquí que el consecuente de esta base rítmica es de vital importancia en la interpretación de ésta, haciendo evidente que los acentos referidos en la imagen 13, son los que se utilizan en el aspecto ritmo-armónico, en donde el énfasis (refieren la mayoría de los entrevistados para esta monografía) en cuanto a acentuación se hace evidente, en el segundo y cuarto tiempo de esta base. Por eso, se determina que para la guitarra se utiliza los tres golpes de acuerdo a una escala jerárquica, el primer tiempo debe ser un poco más apagado, el segundo un poco más abierto que el anterior y el tercero debe ser abierto; también en algunas ocasiones se omite el primer tiempo y sólo se deja el segundo y el cuarto para ampliar este último al siguiente compás, observe la siguiente imagen:

Ilustración 14 Base rítmica de bajo acompañante de aguabajo



Como se observa, se hace evidente en esto una escala de importancia en cada golpe, esto es concebido como menciona Villanueva y también Rodríguez (2017), como algo que tiene que ver con el concepto de libertad en tanto la articulación va creciendo que si bien se recuerda “la

libertad es ascendente”; en ese mismo sentido este precepto de libertad se une al concepto que refiere *Quantz* de majestuosidad; “*las notas mantenidas o con puntillo expresan seriedad o patetismo, mientras que la mezcla de éstas con notas cortas sugiere majestuosidad*” (Páez, 2016, p.64), así mismo esta majestuosidad en las notas largas y el uso de la síncopa por otro lado, enuncia *Quantz* (Páez, 2016) deben ser interpretadas de una forma enérgica³⁹.

En cuanto se refiere a los otros instrumentos de percusión, como previamente se había mencionado cumplen un papel de acompañamiento a la melodía, por lo que se evidencia unas bases establecidas que pueden variar con el movimiento melódico o con el carácter del momento; no obstante se presenta aquí las bases de estas, ya que en ellas también se puede determinar su respectiva retórica; examine las siguientes imágenes:

Ilustración 15 Bases rítmicas del aguabajo, platillos y redoblante



(Valencia, 2009, p.50).

Ilustración 16 Base rítmica de cununo (a caballo)



³⁹ Según *Quantz* (Páez, 2016), este mismo precepto de las notas largas y de la síncopa como concepto de majestuosidad aplica en la interpretación ritmo-melódica.

En cuanto a los platillos y el redoblante se observa que estos se dedican entre los dos a reafirmar la base del bombo pero también a completar por su tímbrica los espacios que no ocupa el bajo, como por ejemplo, el comienzo del segundo pulso en donde estos dan su entrada a tiempo y por ende anticipándose al segundo golpe del bajo, también el acento del redoblante en el tercer pulso en donde se evidencia lo contrario a la anticipación, haciendo un contratiempo con respecto al bajo; y con ello finalizan ratificando el cuarto tiempo, mientras los platillos se mantienen hasta el otro compas al igual que el bajo, el redoblante hace énfasis de la misma manera con el acento. Así mismo, respecto a la base del cununo, que se denomina “a caballo”⁴⁰; se contempla en primer lugar que el único sonido abierto refiere a la corchea del cuarto tiempo, las demás figuras entonces se encuentran en lo que se designa como slap o sonidos cerrados, acuñados o tapados, de estos el único que se encuentra con acento, es la corchea del segundo tiempo; cosa que sugiere nuevamente el énfasis del segundo y el cuarto tiempo del bajo.

A propósito de la retórica de estos, se observa en el caso de los platillos el mismo precepto de la síncopa y la nota mantenida del bajo como sinónimo de majestuosidad; en el caso del redoblante se encuentra el uso de los redobles mantenidos que sugiere *Quantz* (Paéz, 2016) como el llamado a la vivacidad y nuevamente majestuosidad, y finalmente con la base del cununo Barreiro (2017), alude que este puede tener dos conceptos; por un lado si el repique de este tiene más sonidos abiertos y vivaces refiere a libertad, por el otro si el repique es más presuroso pero con sonidos cerrados, es porque está en un momento de esperanza, está esperando el clímax en el que quiere llegar a la libertad; en ello, se analiza que en estos instrumentos los conceptos varían en tanto las bases rítmicas también, en el caso del cununo como mencionaba Barreiro (2017), tiene un golpe que está ahí pero que se hace más fuerte y evidente en tanto espera el momento del clímax, del

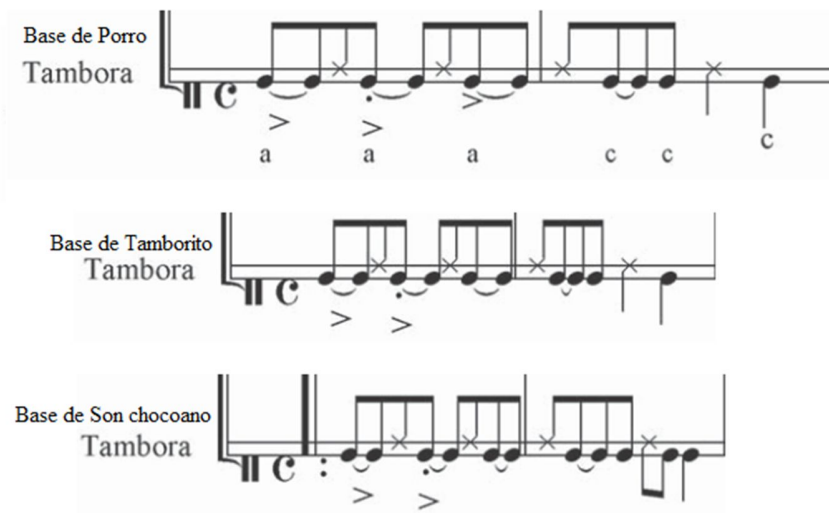
⁴⁰ La base a caballo es la que se ha denominado para tocar salsa, son cubano y la mayoría de los ritmos antillanos; con esto encontramos nuevamente la influencia de estas músicas a nuestro contexto.

mismo modo pasa con los demás instrumentos, pues todo esto depende del movimiento de la melodía y el carácter que requiera el momento. No obstante, lo que sí se puede percibir en los golpes de la percusión es el sentido de libertad y majestuosidad que refiere la interpretación de estos; a diferencia de la melodía este aspecto dentro de todo el contexto musical, se puede tomar como el elemento que mantiene la esperanza en medio de la tristeza.

4.2.1. Tempo.

Previamente se había mencionado, que el aguabajo se constituye como aire musical y no como género musical, esto se hace evidente en tanto aires como el porro, el tamborito y el son chocoano, comprenden las mismas bases rítmicas que el aguabajo; esto se aprecia en la siguiente imagen:

Ilustración 17 Base rítmica de bombo en porro, tamborito y son chocoano



(Valencia, 2009, p.46, 57, 51).

En la imagen anterior se observa que las diferencias entre un ritmo y otro son mínimas, y que la similitud de estas con el aguabajo es indiscutible, incluso estas bases varían como siempre se ha

dicho por el lugar, el ambiente y la persona que este tocando, en donde la intervención de un acento diferente ya es un hecho que puede cambiar la percepción entre uno y otro; en ese sentido, uno de los factores que puede ayudar a distinguir cual es el aire que se está interpretando es el tempo del mismo, esto se concluye gracias a que los entrevistados sugieren que el porro y el tamborito son aires que invitan a bailar mucho más y por ende el tempo y evidentemente el carácter, requieren de más velocidad que el aguabajo; a su vez el son chocoano que es el más parecido de todos al aguabajo, tanto en la sonoridad como en el carácter es un poco más rápido que éste, Villanueva (2017) refiere “*Para mi va como porro y tamborito por un lado, porque son más rápidos y por el otro aguabajo y son, pero en estos pasa lo mismo, el aguabajo es un poquito más rápido porque a pesar de tener sus similitudes en ser como muy románticos el son invita más a bailar*”.

De acuerdo a esto, el aguabajo comprende un tempo entre 100 y 116 la negra, indicado en el precepto de *Andante* o *Moderato*, así mismo el son chocoano puede ser levemente más rápido oscilando entre 116 y 120 y el porro y el tamborito pueden estar entre 120 y 130 considerando esto como tempo de *Allegro*; por otra parte los entrevistados refieren que el aguabajo como expresión de nostalgia, debe ser *Lento* en tanto se considera esto, de acuerdo a Valencia (2017) como una interpretación de Lamento. En esto, el análisis de la indicación de tiempo, puede llevarnos a distinguir un carácter emotivo que como se sabe es una base en la ejecución de estas músicas; en ese sentido, según Quantz (Páez, 2016) un *Lento* implica melancolía, mientras *Mattheson*⁴¹, alude López (2000), refiere el *Lento* como precepto de alivio y el *Andante* como noción de esperanza.

⁴¹ Johann Mattheson (1681-1764) fue un compositor, escritor y teórico musical de periodo Barroco, que contribuyó en el análisis de la retórica musical y la teoría de los afectos.

Se evidencia de esta manera que el tempo lento es un factor, que evidentemente interviene en una interpretación dada hacia la nostalgia, pero, que sea nostálgico no quiere decir que no tenga momentos en los que se invite a bailar o que sea más alegre; de hecho, como bien se ha dicho el aguabajo depende de un estado emocional ligado a la cadencia del río, en donde el canto y por ende el aire musical obedece al movimiento del mismo cambiando la percepción de este. Rodríguez (2017) alude a esto de la siguiente manera: *“En Guapi, tenemos dinámica de río y dinámica de mar, porque al frente tenemos el río y a la vuelta está el mar; esta dinámica de río y de mar se representa en la calma del río y la fuerza del mar, y creo yo que los guapireños somos así; yo asocio el aguabajo con la dinámica del río y el boga se conecta con esta, eso puede hacer que un aguabajo sea más rápido, más cadencioso, más nostálgico; también depende de si el día está soleado; todo depende de un momento específico”*.

Como se observa Rodríguez (2017) da cuenta de cómo el aguabajo puede variar su concepto, en tanto la dinámica del río y el lugar/ambiente en el que se encuentra el actor le sugieren una interpretación específica; por ello, la ejecución de este aire varía por el hecho mismo de estar en la calma del río o estar en la fuerza del mar, este precepto se ha asociado a que el aire musical se convierta en *aguabajo* como indicación de la nostalgia del río, o en *aguabajo son* como indicación de la fuerza del mar; es decir, el *aguabajo son* entra en la noción de una interpretación más vivaz y un poco más alegre, mientras que el *aguabajo* refiere a una ejecución más lenta y por ende más melancólica, Rodríguez (2017) continúa diciendo: *“Hay aguabajos que son nostálgicos y otros que enfatizan más a rumbear y para no entrar en divergencias con uno mismo, se dice que es “aguabajo son” porque es más rápido y así mismo representa el mar, y el aguabajo normal que es un poco más lento y representa el río; pero a la larga el son es sólo uno*

y el aguabajo es un son, sólo que a veces es lento para conservar la noción de río (calma) y a veces es más rápido para proponer la noción de mar (fuerza)”.

Por otra parte, se hace importante mencionar en este punto el aspecto de la métrica; es preciso aclarar que la mayoría de las partituras que se encuentran tanto del aguabajo, como del porro, el son y el tamborito están escritas en 4/4, pero Valencia (2017) refiere que esto es concebido como una primera forma de asimilación ya que la interpretación de éste es a 2/2, esto sucede como previamente se mencionó por el proceso de binarización de las músicas del pacífico. *“El 4/4 es una primera manera de incorporar y entender estas músicas, pero si se analiza un poco no es que sea a 4/4, sino compás partido, que sería dos sobre dos, lo tocamos es binario, pero lo escribimos a 4/4; también por la gran cantidad de síncopa que hacemos, la tocamos es con acentuación binaria y en ese sincopado es donde el segundo y el cuarto tiempo toma fuerza”* (Valencia, 2017). De acuerdo a Valencia (2017), la utilización del 2/2 es el ideal de la ejecución de las músicas del Pacífico norte y por supuesto del aguabajo, por el uso de la síncopa y con ésta el énfasis del segundo y el cuarto tiempo; por ello, se infiere que el empleo de esta métrica en tanto ayuda a la evidencia de la síncopa, reafirma el concepto que alude *Quantz* (Páez, 2016) de majestuosidad y con ello el concepto de libertad.

En ese sentido, se encuentra aquí tres características importantes en cuanto al tempo y la métrica; por un lado, el tempo es una manera de diferenciar el aguabajo de otros aires en tanto se toca Lento (Moderato/Andante), evidenciando el carácter de nostalgia; en segundo lugar, a pesar de que este aire se constituya bajo el precepto de nostalgia se encuentra como siempre se ha mencionado, que la variación de este entre añoranza/alegría se evidencia en la ejecución del *aguabajo* o el *aguabajo son*, conceptos que se ligan a la calma del río (añoranza) y a la fuerza

del mar (alegría); y por último el carácter de majestuosidad que refiere la interpretación del aguabajo en la métrica de 2/2, asociado al concepto de libertad.

4.3. Aspecto Armónico.

En cuanto al aspecto armónico, se comenzará por el análisis de la tonalidad y el carácter que imprime dicho elemento de acuerdo a la concepción de la teoría de los afectos, esta parte comprenderá la reflexión de las tonalidades de La y Fa menor, de acuerdo a las obras que se adaptaran a la guitarra (Tonalidades Originales); como segunda instancia se evidenciará el tratado armónico en cuanto a la estructura del aguabajo y así mismo como último punto, la comprensión ritmo-armónica en cuanto al acompañamiento de lo que se ha denominado el golpe característico.

En relación a la tonalidad, es importante referir como primer punto que el aguabajo se constituye en una tonalidad menor, esto es visto como una característica imprescindible en este aire, de acuerdo a la noción que se tiene de la sensación de las tonalidades menores y las tonalidades mayores, Rodríguez (2017) alude: *“El tono mayor irradia más alegría y el menor es más nostálgico, entonces para que el aguabajo irradie esa nostalgia casi siempre está en menor; así mismo se podría decir que el tono mayor o menor puede ayudar a definir por ejemplo porro o aguabajo”*. De acuerdo a esta noción, el aguabajo se encuentra en tonalidad menor ya que evidencia la ideología de nostalgia, por ello una manera de diferenciarlo con otros aires, puede encontrarse en esta característica; dicha característica, es vista además como menciona Valencia (2017), como el reflejo de la cadencia del río y de la añoranza de un medio que le fue arrebatado al africano.

“Si se revisa un 99% de los aguabajos son menores, es un lamento añorando sus ríos, sus mares, pero en el fondo está añorando algo que está en un territorio que no es de él, que fue traído pero le toca le toca lidiar y adaptarse al medio, casi siempre son lamentos; por ejemplo, en la canción de la “vamo a tumba”, el tipo lo que está diciendo y expresando es que está contento de que al menos tiene algo que es propio, pero no es solamente en lo musical, sino que el afro como fue de alguna manera esclavizado acá en América, no era dueño de nada, sino que él era propiedad de alguien, entonces por eso el trasfondo de esta canción como muchos otros aguabajos ” (Valencia, 2017).

Valencia (2017) alude con lo anterior, que el aguabajo se escribe en tono menor de acuerdo al concepto de añoranza; explica que este precepto tiene que ver con la historia del afro como esclavo y cómo a través de ese lamento puede encontrar una vía de escape para expresar lo que vive y lo que siente, así como la constitución de una música que es propia y que por ende refiere a una condición de libertad.

Del mismo modo, aplicando a esto la teoría de los afectos es importante observar la similitud de los conceptos que hasta aquí se han mencionado; en ello, *Quantz* (Páez, 2016) refiere de la siguiente manera la tonalidad mayor y menor: *“La tonalidad mayor representa la alegría, la audacia, la seriedad o la sublimación, mientras que la menor indica melancolía, adulación o ternura”* (p.64). No cabe duda, con lo anterior de que la tonalidad menor se concibe como algo que propone un sentimiento de melancolía y nostalgia; del mismo modo, se contempla que las tonalidades de La menor y Fa menor sostienen el mismo concepto, *Quantz* (López, 2016) continua afirmando: *“La menor y Fa menor, expresan un sentimiento melancólico mucho más que otras tonalidades”* (Ibíd.); por otra parte, como muestra aún más evidente de esto, se puede

contemplar el análisis de otros autores que refieren de la misma manera dichas tonalidades; observe la siguiente imagen:

Ilustración 18 Cuadro de análisis de las cualidades afectivas de la tonalidad

	CHARPENTIER	MATTHESON	RAMEAU
<i>Do mayor</i>	Alegre, ³⁸ guerrero	Cólera, enfado, impertinencia	Avivado, regocijante
<i>do menor</i>	Deprimido, triste	Dulzura desbordante, intensa tristeza	Ternura, lamentación
<i>Re mayor</i>	Gozo, enfado	Terquedad, agudeza, escándalo, beligerancia, animación	Avivado, regocijante
<i>re menor</i>	Solemne, devoto [religioso]	Calma, religiosidad, grandilocuencia, alegría refinada	Dulzura, tristeza
<i>Mi bemol mayor</i>	Cruel, duro	Patetismo, seriedad, reflexión, lastimoso	
<i>mi bemol menor</i>	Horror, espanto		
<i>Mi mayor</i>	Enfadado, escandaloso	Tristeza desesperada y fatal; agudamente doloroso	Magnificencia, canciones tiernas alegres o grandilocuentes
<i>mi menor</i>	Afeminado, amoroso y lacrimoso	Reflexión, profundidad, tristeza, expresa dolor	Dulzura, ternura
<i>Fa mayor</i>	Furia, cólera	Generosidad, resignación, amor	Tormentoso, rabia
<i>fa menor</i>	Deprimido, lloroso	Ansiedad, desesperación, tibieza, relajación	Ternura, lamento, deprimente
<i>fa² menor</i>		Tristeza profunda, soledad, languidez	
<i>Sol mayor</i>	Dulce, jovial	Insinuación, persuasión, brillantez, alegría	Canciones tiernas y alegres
<i>sol menor</i>	Severo, magnificente	Gracia, complacencia, nostalgia moderada, alegría y ternura templadas	Ternura, dulzura
<i>La mayor</i>	Jovial, pastoral	Lamentación, conmovedor, tristeza	Viveza, regocijo
<i>la menor</i>	Tierno, lacrimoso	Llanto, nostalgia, dignidad, relajación	
<i>Sib mayor</i>	Magnificente, jovial	Diversión, alarde	Tormenta, rabia
<i>sib menor</i>	Deprimido, terrible	Extroversión	Canciones tristes
<i>Si mayor</i>	Duro, lacrimoso,		
<i>si menor</i>	Solitario, melancólico	Raro, temperamental, melancolía, cambia de humor constantemente	

(Nattiez 1990: 125-6; Lennenberg 1958: 334-6)

(López, 2000, p. 67).

En efecto, las tonalidades que proponen estas dos obras musicales (La menor y Fa menor), como se puede contemplar, refieren de manera perfecta la ideología del carácter interpretativo del aguabajo en tanto nostalgia y con ello, ternura, tristeza, lamento, etc.

Acorde con lo anterior, es momento de referir el tratado armónico que compone el aguabajo; en cuanto a esto, lo primero que hay que tener en cuenta, es la comprensión de este aire dentro del ámbito rural y campesino, por ende el tratamiento armónico de éste como menciona Villanueva y Valencia (2017) comprenden cadencias muy básicas de I-V y en algunas ocasiones el uso del IV; esto tiene que ver, con el hecho de la jerarquización de los elementos de la música, es decir, el aguabajo prima el aspecto vocal, seguidamente lo rítmico y posteriormente el elemento armónico, en donde también se hace evidente en este último, el hecho de priorizar lo ritmo-armónico más que la propia armonía. *“La mayoría de estas músicas, como son más vocales y más rítmicas, gozan de poca armonización o de cadencias difíciles, son básicas; más prima la rítmica y el verso”* (Valencia, 2017).

No obstante, se hace necesario entender la aplicación de la armonía de acuerdo a que en esta se puede diferenciar el *aguabajo* del *aguabajo son*, Villanueva (2017) refiere de esta manera: *“El aguabajo es una asimilación más simple del son chocoano, el aguabajo es I-V y es más campesino, y cuando se mete el IV grado ya es aguabajo son, es un poco más de lo rural”*; Villanueva (2017), afirma que la diferencia radica en el empleo de un cuarto grado o más precisamente de la función de Subdominante y que con ello interviene además el factor rural/urbano o tradicional/académico; esto se hace evidente en la comparación de los aguabajos tradicionales como el caso de la “Canoa Arranchada”, que de origen campesino y típico, contiene el uso de Tónica y Dominante como único patrón; mientras que aguabajos contemporáneos como el caso de “Te vengo a cantar” del grupo Bahía, al ser precisamente moderno, interviene con otros grados como el sexto, el segundo, el tercero, etc., como sustitución ya sea de la Tónica, de la Dominante y primordialmente de la Subdominante, entendiendo esto como la búsqueda de la

ampliación armónica en tanto el origen de la música cambia (urbano-académico) y con esto el uso de todo el campo armónico, es decir, la ejecución de las funciones Tónica, Dominante y Subdominante, en donde evidentemente el carácter de la interpretación se transforma concluyendo con la exposición de un *aguabajo son*.

Como bien se sabe, en el campo musical se ha apreciado dentro de la funcionalidad armónica, la Tónica como referencia de estabilidad y por ende de relajación, la Dominante como concepto de inestabilidad y con ello una manera de sentir tensión, y la Subdominante como precepto de transición o semi-estable y consecuentemente un estado medio de relajación y tensión; de acuerdo a esto, se podría inferir que la diferencia armónica del aguabajo y el aguabajo son, está asociado al concepto de estabilidad, transición e inestabilidad de las funciones armónicas, en donde el aguabajo comprende una constante lucha entre relajación-tensión, como precepto de emociones encontrados en ese sentimiento de nostalgia-alegría; mientras que el aguabajo son al tener la transición de estos, puede llegar a tener mayor concordancia con estos sentimientos y así mismo proponer un carácter tanto nostálgico, como más alegre, pero también intermedio; sin embargo, es de aclarar que esto es un amplio campo de posibilidades, no es de olvidar que lo mencionado hasta aquí tiene relevancia si se ha analizado los demás aspectos en cuanto a melodía, ritmo, tonalidad y demás; por ello se clarifica que todo tiene que estar relacionado para poder definir un carácter de interpretación.

Pasando al último punto de este análisis, en cuanto al golpe característico del aguabajo, como previamente se aludió se basa en el golpe del parche del bombo; en donde se evidencia nuevamente el precepto de majestuosidad en tanto la síncopa como muestra de adelantamiento

de pulso, rompe con el esquema riguroso de tiempo perfecto y por ende sublimando el concepto de libertad; esto se hace evidente en el aspecto ritmo-armónico, debido a que se encuentra una anticipación armónica en el cuarto tiempo, cosa que ratifica aún más la importancia que le han dado a ese segundo y cuarto tiempo como noción de libertad al mostrar irrupción de dichos esquemas. Para comprenderlo mejor, se hace preciso observar la siguiente imagen:

Ilustración 19 Fragmento de "Te vengo a cantar" (Parte A)

Para darle final a este análisis, se recuerda entonces los tres aspectos de éste; por una parte se determina que la tonalidad preferente en este aire musical es el tono menor como muestra del sentimiento de nostalgia; por el otro, se hace importante revisar el tempo del aguabajo ya que éste puede ser un factor de incidencia, en lo que se concibe como *aguabajo* y *aguabajo son*; el tercero, refiere a la presencia del golpe del bombo como el elemento base para el acompañamiento armónico y con esto la anticipación ritmo-armónica del cuarto tiempo; y por último, todos estos factores que determinan la ideología de los conceptos de nostalgia (añoranza-alegría-lamento) y libertad.

Es de mencionar que todos los elementos descritos aquí, refieren a una manera de cómo poder interpretar estas músicas de la manera más idónea, sin embargo, es preciso decir, como se mencionó previamente que esto funciona en tanto se une todo con todo; es decir, el elemento melódico es una parte fundamental y primario en el aguabajo, pero en el desarrollo de estas músicas, el complemento del mismo es la estructura rítmica y con ello el desenvolvimiento ritmo-armónico; así mismo, no es preciso decir que el aguabajo siempre va a pretender ser un lamento, ya que como se ha visto, los temas refieren nostalgia y en esto el entendimiento de cómo se fracciona dicho termino en añoranza/alegría y tristeza, así como el concepto de libertad, se hace evidente en cuanto los temas de aguabajo comprenden las dos dinámicas por momentos; se entiende con esto entonces, que este análisis pretende reflexionar el hecho de una cultura que a pesar de haber sufrido tanto por la colonización busca a través de las manifestaciones culturales mostrar esto, pero también relucir lo que como comunidad han resistido, en tanto “híbrido cultural de resistencia”.

5. Aplicación: Arreglo y adaptación de dos aguabajos a la Guitarra.

En esta parte del capítulo, se podrá evidenciar dos adaptaciones que se hacen para la guitarra clásica con el fin de exponer los conceptos hasta aquí dichos. El primero de ellos (Te vengo a cantar) corresponde a un *aguabajo son*, en éste se observará la presencia de un bajo acompañante y una melodía muy rítmica que refiere a una interpretación dada más a los formatos alternos a la chirimía o al formato de marimba, primando la voz y el parche del bombo; esta adaptación está dirigida a un nivel de ejecución para principiante teniendo como propósito pedagógico poner a prueba la capacidad del intérprete de hacer que dos elementos respondan al carácter interpretativo que siempre se ha aludido; es decir, una melodía muy cantáble, nostálgica y un bajo muy marcado.

En cuanto a la segunda obra (Canoa arranchada-aguabajo tradicional) se puede decir que concierne a una interpretación de un nivel medio, dado que se observa más elementos rítmicos así como un acompañamiento un poco más complejo que el anterior; corresponde a una ejecución que refiere a la unión de los dos formatos instrumentales haciendo evidente dos momentos a saber, la primera parte requiere un carácter muy lisonjero y pesado (formato de marimba o alternos a la chirimía) advirtiendo una sonoridad muy al sul tasto, cantáble y nostálgico; mientras que la segunda parte, de manera progresiva va subiendo la velocidad para llegar al momento de la percusión y más tarde a un segmento en el que se busca la semejanza de la sonoridad de los vientos, así como un carácter interpretativo más alegre y de gozo.

Por último, es importante mencionar el uso de las técnicas extendidas en la guitarra que se evidencia en la segunda obra, como un elemento que pretende la sonoridad y exploración de nuevas tímbricas, del mismo modo se precisa como proceso pedagógico la capacidad de

disociación en cuanto se lleva un bajo acompañante, la clave del son y un golpe que alude a la ejecución ya sea de cununos, bongós o congas. En cuanto a la primera obra se observa el uso del capodastro en la guitarra para poder conservar la tonalidad original (Fm), haciendo evidente en la partitura dos pentagramas, el uno es como se toca (pensando en Em) y el otro es la sonoridad real.

Glosario

“Te vengo a cantar” con capodastro.

1



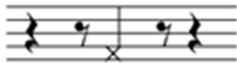
Guitarra 1= como se toca.

S.R. 2

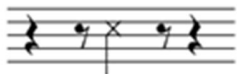


Guitarra 2 S.R. = Sonido real.

“Canoa Arranchada”.




Golpe en el aro



Golpe en la tapa con falange del dedo meñique



Golpe en la tapa (arriba de la boca) uña del dedo gordo.



Golpe en la tapa con uñas (dedos indice y medio)

Te vengo a cantar

Aguabajo son

Hugo Candelario

Arreglo y adaptación: Alejandra Diaz

2017

Capodastro en el primer traste

$\text{♩} = 115$

dolce y legato

4

S.R. 2

9

S.R. 2

13 *cantabile*

S.R. 2

17

S.R. 2

21

S.R. 2

25

S.R. 2

29

dolce y legato

S.R. 2

33

S.R. 2

37

cantabile

S.R. 2

41

accel. $\text{♩} = 120$
a tempo

S.R. 2

45

S.R. 2

50

S.R. 2

54

S.R. 2

58

S.R. 2

62

S.R. 2

67

S.R. 2

agitato

71

S.R. 2

75

S.R. 2

79

dolce y legato

S.R. 2

83

S.R. 2

87 *rit.*

S.R. 2

Canoa Arranchada

Aguabajo

Folk chocoano.
Adaptación y arreglo: Alejandra Díaz.
2017.

Lento
dolce

p
sul tasto

5 *melodía en armónicos*

9 **Moderato**
pesado

mf

13

$\text{♩} = 115$
a tempo

17 *f*

Ord.

20

Musical notation for measures 20-23. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes with various accidentals. The bass line features chords and single notes, including a prominent F# in the bass.

24

mf

Musical notation for measures 24-27. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line has chords and single notes. A dynamic marking *mf* is placed below the bass line.

28

1. 2.

Musical notation for measures 28-31. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 29-30 are marked with first and second endings. The melody and bass line continue with eighth and quarter notes.

32

p

Musical notation for measures 32-35. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody and bass line continue. A dynamic marking *p* is placed below the bass line.

36

f

Musical notation for measures 36-39. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody and bass line continue. A dynamic marking *f* is placed below the bass line.

40

44

48

$\text{♩} = 125$

p

52

mp cresc.

56

mf

60

60

64 *marcato*

f *p*

64 *marcato*

68

cresc. *f*

68 *Movido*

72

76

80

Musical notation for measures 80-83. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 80 features a half note G4, a quarter rest, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 81 has a half note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5. Measure 82 has a half note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. Measure 83 has a half note D6, a quarter note E6, a quarter note F6, and a quarter note G6.

84

Musical notation for measures 84-87. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 84 has a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Measure 85 has a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. Measure 86 has a half note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. Measure 87 has a half note E6, a quarter note F6, a quarter note G6, and a quarter note A6.

88

Musical notation for measures 88-91. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 88 has a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Measure 89 has a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. Measure 90 has a half note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. Measure 91 has a half note E6, a quarter note F6, a quarter note G6, and a quarter note A6.

92

Ord. brillante. Ord.

Musical notation for measures 92-95. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 92 has a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Measure 93 has a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. Measure 94 has a half note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. Measure 95 has a half note E6, a quarter note F6, a quarter note G6, and a quarter note A6.

96

brillante.

Musical notation for measures 96-99. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 96 has a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Measure 97 has a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. Measure 98 has a half note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. Measure 99 has a half note E6, a quarter note F6, a quarter note G6, and a quarter note A6.

100

Musical notation for measures 100-103. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of chords and eighth notes, with a key signature of one sharp (F#). The bass staff contains a sequence of chords and eighth notes, with a key signature of one sharp (F#).

104

Musical notation for measures 104-107. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of chords and eighth notes, with a key signature of one sharp (F#). The bass staff contains a sequence of chords and eighth notes, with a key signature of one sharp (F#).

108

Musical notation for measures 108-111. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of chords and eighth notes, with a key signature of one sharp (F#). The bass staff contains a sequence of chords and eighth notes, with a key signature of one sharp (F#).

112

Musical notation for measures 112-115. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of chords and eighth notes, with a key signature of one sharp (F#). The bass staff contains a sequence of chords and eighth notes, with a key signature of one sharp (F#). The dynamic marking *mf* is placed below the bass staff.

116

Musical notation for measures 116-119. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of chords and eighth notes, with a key signature of one sharp (F#). The bass staff contains a sequence of chords and eighth notes, with a key signature of one sharp (F#).

120

Musical notation for measures 120-123. The music is written on a single staff in treble clef. Measure 120 begins with a double bar line and repeat dots. The melody consists of quarter and eighth notes, with a key signature of one sharp (F#). The bass line consists of quarter notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

124

Musical notation for measures 124-127. The music is written on a single staff in treble clef. Measure 124 begins with a double bar line and repeat dots. The melody continues with quarter and eighth notes. The bass line consists of quarter notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

CONCLUSIONES

La división del Pacífico y su impacto en las manifestaciones culturales se hacen evidentes en la fluctuación de las zonas norte y sur en tanto, en una zona destaca en mayor medida el precepto de “reafirmación” y en la otra el concepto de “asimilación”, esto se puede observar en la interacción de tres elementos; por un lado la actividad económica que se desarrolló en unas zonas más que en otras, posibilitó el hecho de la relegación y la incomunicación entre la misma comunidad; con dicha incomunicación se observa que los procesos de evangelización y educación de las zonas norte y sur, fueron diferentes y con esto se encuentra que la una al no tener la imposición musical académica prefirió acudir a la reminiscencia de lo autóctono, mientras que la otra acudió al sincretismo como híbrido cultural de resistencia, en tanto se encuentra un proceso de blanqueamiento-ennegrecimiento; por último el hecho de que dicha división creó la fluctuación tanto de instrumentos, con esto los formatos y las músicas a interpretar.

A pesar de que la división del Pacífico se encuentre tan marcada en las manifestaciones musicales, se encuentra que el aguabajo es un elemento que une las dos zonas y con esto el precepto de “reafirmación”/”asimilación”, en tanto el origen y la función social de este aire determina la muestra de unión de un lenguaje constituido a partir de la resistencia, cosa que se evidencia en que su interpretación está mediada por los conceptos de nostalgia, alegría, añoranza y libertad indicando de esta manera un proceso de “híbrido cultural de resistencia”.

Por esta misma razón, se determina que la instrumentación del aguabajo depende del lugar en el que se toque, ya que como se mencionó este es un aire que se considera la unión de una sola voz; en ese sentido, su ejecución está apreciada en el hecho de mostrar un carácter que endiosó la

naturaleza como lo hace en mayor medida el formato de marimba y los formatos alternos a la chirimía, pero también que dé cuenta de un proceso de igualdad como lo hace la chirimía; se entiende de esta manera, que el aguabajo puede tocarse en cualquier lugar y con cualquier instrumentación del Pacífico en tanto conserve los preceptos de la nostalgia y libertad indicados anteriormente.

La guitarra es un elemento fundamental en la constitución de las músicas del Pacífico y del aguabajo; precepto que refiere a la consideración de la misma como un elemento que además de dar muestra del golpe ritmo-armónico característico de las músicas, puede concatenar de manera óptima el sentimiento particular de éstas; por otra parte se considera que la ejecución de esta en las prácticas musicales es otro elemento que une la voz del norte con la del sur por presentarse como un factor clave para el entendimiento armónico tanto en el formato de marimba como en el formato de chirimía, y a su vez en las practicas rurales y alternos; en ese mismo sentido, se encuentra que la guitarra es un elemento que puede intervenir en la interacción del diálogo de saberes entre lo oral y lo académico, gracias a la presencia de la misma en los dos espacios.

El aguabajo está enmarcado dentro del lenguaje de un género musical, por ello no es preciso denominarlo como género sino como ritmo o aire; esto se debe a que aires musicales como el porro, el tamborito, el son chocoano y el aguabajo se desarrollaron a partir de la influencia caribeña y especialmente la cubana; con esto las bases rítmicas son iguales para todas, encontrando que la diferencia del aguabajo con otros aires refieren a cuatro aspectos a saber; por un lado, la velocidad del aguabajo, o sea el tempo determina que es el más lento de todos oscilando en tempo Andante o Moderato, así mismo el aguabajo tradicional tiene una velocidad menor al aguabajo son; como segundo punto el aguabajo generalmente está en tonalidad menor de acuerdo al precepto de tristeza y nostalgia, cosa que puede ayudar a la diferenciación de este

con un porro por ejemplo, en este mismo se encuentra el aspecto armónico en cuanto a la utilización de las funciones Tónica y Dominante en el aguabajo tradicional y Tónica, Subdominante y Dominante en el aguabajo son; el siguiente punto, refiere a la intervención de la melodía, en donde se evidencia que el fraseo, las dinámicas y las articulaciones deben presidir en ser muy ligadas en los movimientos por segundas y terceras, de acuerdo al concepto de tristeza/lamento, y posteriormente la identificación de saltos, movimientos de cuartas y demás intervalos alejados que presentan articulaciones y dinámicas que refieren a libertad y alegría; en cuanto al último punto la intervención del aspecto rítmico debe obedecer de la misma manera que la melodía a los momentos de libertad y nostalgia en tanto se observa el uso de la síncopa, el adelantamiento ritmo-armónico del cuarto tiempo, y las dinámicas y acentuaciones que obedecen al ascenso o descenso de estos movimientos.

Para la adecuada ejecución del aguabajo en la guitarra, se debe tener en cuenta el aspecto social y su función dentro del mismo, entendiendo que el análisis musical debe considerar los conceptos que están enmarcados en el lenguaje interpretativo a partir de la funcionalidad social, estos son como siempre se ha mencionado, nostalgia y con este tristeza/lamento y añoranza en tanto alegría y libertad.

En cuanto a la reflexión personal de la presente autora, se refiere que esta investigación sirvió para ampliar sus conocimientos técnicos, interpretativos y analíticos en el instrumento, debido a que es la primera vez que se enfrentó al hecho de adaptar y arreglar para la guitarra, entendiendo que este proceso pretendió incrementar el conocimiento que tenía del mismo; enriqueció su manera de concebir la música y con esto el entendimiento del papel que cumple tanto la tradición oral como la academia, reflexionando que la interacción entre estas es necesaria e importante para llegar a una adecuada ejecución, aludiendo que el estudio de la tradición oral fueron

necesarios para el proceso de interpretación de la autora, puesto que su análisis siempre partió de un desarrollo del cuerpo y de la voz como primer instrumento, los cuales sirvieron para llegar al entendimiento estrictamente musical o académico.

Por otra parte, ayudó a la autora a reconocer y delimitar unas bases del cómo abarcar la interpretación de la música, entendiendo que más allá de la técnica o del reconocimiento netamente musical hay otras cosas imprescindibles como el aspecto estilístico y con ello el carácter de interpretación, consideración que la autora denomina como el pensamiento subjetivo del individuo con la música; es decir, la comprensión de la personalidad de un género o estilo y de qué manera el ser lo concibe e interpreta en un instrumento transmitiendo su propia emotividad.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, J. (1848). Compendio histórico del descubrimiento y colonización de la Nueva Granada. París: Imprenta de Beau en San German en Laye.

Almonacid, W. (2015). Colombia: Sonidos de resistencia, ennegrecimiento e híbrido cultural de resistencia. Una mirada decolonial a las prácticas musicales de los violines caucanos. En: *pensamiento, palabra y obra* (14) 14, p. 77-95.

Arango, A. Valencia, L. (2009). Colombia: La chirimía chocona: asimilación y reafirmación. En: *A Contratiempo* (13) 13, p. 61-74.

Barriga, M. (2004). Pamplona-Colombia: La historia del tambor africano y su legado en el mundo. En: *El Artista* (1) 1, p.30-48.

Carta, I. (2012). España: Retórica musical. El madrigal lo pur respiro. En: *ICONO 14, Revista científica de Comunicación y Tecnologías Emergentes* (3) 1, P. 118-154.

Castro, S. (2005). La Hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816). Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.

Diez Castillo, L. (1981). Los cimarrones y los antillanos negros en Panamá. Panamá: J, Mercado Rudas 2° ed.

González, H. (2014). Canto Gregoriano en músicas de América. Cali, Colombia: Programa Editorial Universidad del Valle, (Colección Artes y Humanidades).

Londoño, E. (2010). Colombia: Desentrañando la lógica interna del constructivismo social de Vigotsky. En: *pensamiento, palabra y obra* (4) 4, p.76-89.

López, P. (2005). Interpretando la música medieval del siglo XIII: Las Cántigas de Santa María. Valencia-España: Editorial letra impresa.

López, R. (2000). Música y Retórica en el Barroco. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Losonczy, A. (1993). De lo vegetal a lo humano: Un modelo cognitivo afro-colombiano del Pacífico. Colombia: Revista Colombiana de Antropología, Vol. 30.

Páez, M. (2016). Argentina: Retórica en la música barroca: Una síntesis de los presupuestos teóricos de la retórica musical. En: *Rétor* (6) 1, p. 21-72.

Pérez, R. (1980). La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina. La Habana-Cuba: Editorial casa de las américas.

Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad-racionalidad. En: H. Bonilla (comp.). *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas*. Bogotá: Ediciones Libri Mundi.

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Edgardo Lander (comp.) CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires: Argentina. p. 201-246.

Quintero, M. (2010). Las poéticas sonoras del Pacífico sur. En: *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano*. Bogotá-Colombia: Pontificia Universidad Javeriana, p.205-233.

Restrepo, E. Rojas, A. (2010). Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos. Colombia: Editorial Universidad del Cauca.

Rodríguez, H. (2005). La música colombiana en la guitarra solista (Tesis de pregrado). Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia.

Tascón, H. (2008). A marimbear, “método ojo” para tocar la marimba de chonta. Valle del Cauca-Colombia: Programa de estímulos a la creación de proyectos artísticos culturales, Fondo Mixto para la Cultura y las Artes del Valle del Cauca.

Tobón, A. (2010). Romances Religiosos: De la España medieval a los rituales negros en el Atrato. En: *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano*. Bogotá-Colombia: Pontificia Universidad Javeriana, p. 33-62.

Valencia, L. (2009). Músicas tradicionales del Pacífico Norte Colombiano “Al son que me toquen canto y bailo”. Colombia: Asociación para las investigaciones culturales del Choco (ASINCH), Ministerio de Cultura.

Valencia, L. (2010a). Una mirada a las afromúsicas del pacífico Norte Colombiano. Colombia: Asociación para las investigaciones culturales del Choco (ASINCH), Ministerio de Cultura.

Valencia, L. (2010b). Repertorio musical tradicional del Chocó. Recopilación, adaptación y transcripción. Colombia: Asociación para las investigaciones culturales del Chocó (ASINCH), Ministerio de cultura.

Zamora, L. (2016). Quito- Ecuador: Origen, construcción y afinación: La marimba esmeraldeña. En: *Travesari*, (3) 3, p.14-21.

WEBGRAFÍA

Callejo, F. (2016). Historia del Pensamiento Musical. Obtenido de <http://www.franciscocallejo.es/>

Cassini, R. (2008). Los sextetos tradicionales tienen vitrina. Entrevista realizada por Liliana Martínez. En: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-2999059>

Lozano, C. (2010). Entrevista a “el negro” Cecilio Lozano realizada por Ana Arango. Tomado de <http://laguayabita.blogspot.com.co/2010/06/el-negro-cecilio-lozano-qepd.html>

Valcárcel, M. (2009). Las claves rítmicas de la música cubana. El problema de la clave. En: <https://percuseando.files.wordpress.com/2009/07/las-claves-ritmicas-de-la-musica-cubana7.pdf>

Valencia, L. (2007) Análisis social y musical del Tamborito chocoano. Obtenido de <http://musicosdelchoco.blogspot.com.co/2007/06/anlisis-social-y-musical-del-tamborito.html>

VIDEOGRAFÍA

Arias, P. (productor) y Mosquera, P. (director). (2014). Invisibles-Los bogas del Magdalena (Documental). Colombia: Señal Colombia.

Rodríguez, I. (productor) y Rúa, L. (director). (2010). Sonidos del agua, Músicas de Marimba y cantos tradicionales del Pacífico sur (Documental). Colombia: Ministerio de Cultura-Asociación el colectivo.

Anexos

Anexo 1: Transcripción entrevista Luis Gaitán.

Anexo 2: Transcripción entrevista María Barreiro.

Anexo 3: Transcripción entrevista Víctor Hugo Rodríguez.

Anexo 4: Transcripción entrevista Darwin Perea.

Anexo 5: Transcripción entrevista Sebastián Villanueva.

Anexo 6: Transcripción entrevista Leonidas Valencia.

Anexo 7: Transcripción entrevista Diego Gómez.

Anexo 8: Transcripción entrevista Edwin Guevara.

Anexo 9: Audio del tema te vengo a cantar- grupo bahía.

Anexo 10: Audio del tema la canoa arranchada, interpretación de la chirimía tradicional de Leonidas Valencia.

Anexo 11: Partitura de la canoa arranchada, transcripción de Leonidas Valencia.

Anexo 12: Video, adaptación para guitarra de “Te vengo a cantar”.

Anexo 13: Video, adaptación para guitarra de “Canoa arranchada”.