

A golpe de marea
Viajando en el currulao

Armando Dávila Arenas

Oscar Fabián Munar Molina

Universidad El Bosque

Maestría en músicas colombianas

Bogotá D.C.

2020

A golpe de marea
Viajando en el currulao

Armando Dávila Arenas

Oscar Fabián Munar Molina

Tutores:

María Elena Anchico

Alejandro Cifuentes

Propósito

La finalidad de este proyecto, es crear un performance basándonos en las experiencias sonoras (músicas del conjunto de marimba, afinaciones, paisaje sonoro, lenguaje verbal y corporalidad) percibidas durante la investigación realizada en el Pacífico Sur colombiano. Nuestro objetivo es generar un dialogo entre sonoridades creadas a partir de síntesis digital con dichas experiencias sonoras. Dentro del performance, se asumirá un rol interpretativo. Cada cual interpretara con su respectivo instrumento (bombo y guitarra), aplicando el conocimiento adquirido durante la investigación. Esta propuesta, está dirigida a personas interesadas en realizar proyectos de índole artística, basándose en las diferentes prácticas encontradas en la cultura que desee investigar (en nuestro caso, la cultura de marimba del Pacífico sur colombiano).

Contenido	
INTRODUCCIÓN	4
MARCO TEORICO.....	7
ESTADO DEL ARTE.....	8
CATEGORIAS CONCEPTUALES	9
Acustemología:	9
Definición de acústica:	10
Definición de epistemología:	10
Emic y etic:	10
Keneth Pike	10
Etic:	10
Emic:	10
Marvin Harris:	10
METODOLOGIA DE LA INVESTIGACION.....	11
MAESTROS, TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE LA MANERA DE INTERPRETAR EL BOMBO EN EL CURRULAO	15
Dolores	15
Caramba	18
Patacoré.....	21
Entre las interpretaciones de los maestros Alirio Suarez, Papá Roncón y Alexis Montaña....	23
GUITARRA.....	24
Diego Obregón.....	24
Timbiquí.....	26
Jairo Polo.....	27
Conclusiones	30
Cuadro comparativo entre los maestros Jairo Polo Sinisterra y diego Obregón.	31
PROCESO CREATIVO.....	32
REALIZACIÓN DEL PRODUCTO SONORO	33
CONCLUSIONES	34
BIBLIOGRAFÍA.....	36

INTRODUCCIÓN

“Pero no hay mejor escuela

Que la escuela del saber,

La escuelita de la vida,

La escuelita a la que juí.”

Paulina Cuero Valencia

A finales de noviembre del año 2018 se realizó una inmersión en la ciudad de Buenaventura en el marco de la Maestría en Músicas Colombianas de la Universidad de el Bosque, donde se visitaron a los maestros Wilson Anchico, Baudilio Cuama y Julia Estrada, entre otros. En este escenario surgió en nosotros una gran curiosidad por el funcionamiento de la afinación en las marimbas tradicionales del Pacífico Sur colombiano. Tema sobre el cual decidimos basar nuestra investigación en un comienzo.

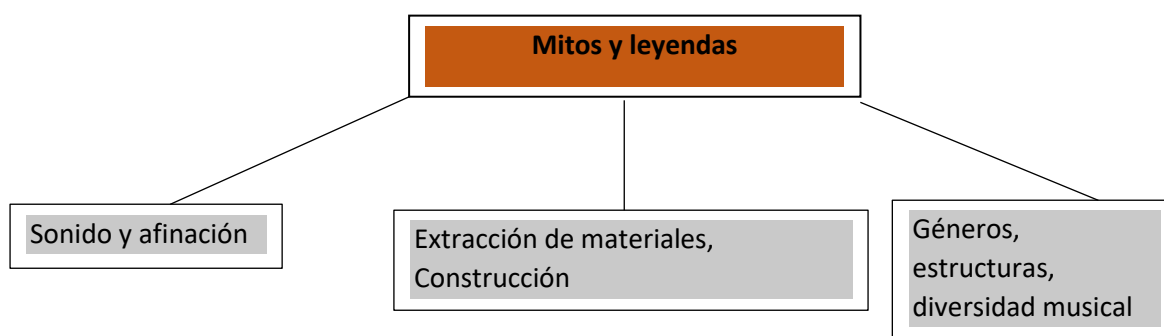
A manera de memoria de la investigación, decidimos dar cuenta del proceso en un formato documental, con el fin de proponer nuevas formas de divulgar la información investigativa, que combine diversos recursos y elementos del mundo audiovisual con un enfoque académico. Este formato, aparte de mostrar la información relatada desde las fuentes primarias (los maestros), evidencia el entorno natural acompañando dichos relatos con imágenes y sonidos.

A mediados de Julio de 2019 partimos hacia Buenaventura con el objetivo de estudiar las afinaciones de las marimbas tradicionales de los maestros Baudilio Cuama y Guillermo Ríos. Nuestro propósito creativo se basaba en lograr un dialogo entre las músicas de marimba junto con los sintetizadores que nos permitiesen manejar micro tonalidad. En este momento del proyecto nuestra referencia principal era el trabajo del investigador Carlos Miñana, el cual analizaba las afinaciones de marimbas tradicionales (2010).

Al momento de nuestras primeras entrevistas con los maestros Baudilio Cuama y Wilson Anchico, comprendimos que la afinación hace parte de un universo más amplio que lo netamente técnico musical. Propusimos ciertas categorías a las cuales llegamos luego del análisis de dichas entrevistas. Llegamos a estas categorías teniendo en cuenta el concepto de *emic* y *etic* del lingüista Kenneth Pike (1954), empleado en la antropología social por

Marvin Harris (1980) donde se entiende *emic* como un enfoque culturalmente específico que estudia la conducta desde el interior del sistema. Pretendemos lograr este enfoque al priorizar las ideas y conceptos planteados por los maestros entrevistados.

Se debe mencionar que, a raíz de este análisis, se replanteo el enfoque del trabajo. Inicialmente se tenía un lineamiento técnico musical (Miñana, 2010). A partir de nuestra investigación en campo, así como después de una revisión bibliográfica, llegamos a proponer esta categorización.



Mitos y leyendas: Los términos “mitos y leyendas” son términos utilizados por los maestros (basándonos en lo emic). Según ellos, dichos mitos buscan explicar la música respecto al entorno y a ciertas creencias de carácter metafísico. Se hace énfasis en el respeto al entorno y a los seres que habitan en él, tanto naturales como sobrenaturales, ya que de estos surge el aprendizaje musical

“Que el duende le enseña a usted... coge los tacos y comienza a tocar, tocar y tocar. Y cuando ya el, se acuerde de sus tiempos que era musico, suelta los tacos y se va. Ahí levanta usted y los coge... toda esa energía que él le deja ahí en los tacos, se le pasa a usted”. (Cuama & Anchico, 2019).

Sonido y afinación: Esta categoría en un comienzo era nuestra categoría principal. Sin embargo, esto fue cambiando a lo largo de la investigación.

Por un lado, el concepto de afinación, fue intercambiado en gran medida por el de sonido. Ambos maestros enfatizaban en los términos encaje y sonido, refiriéndose a lo que nosotros conocemos como “afinación e interválica”. Además, se enfatizaba en la proyección del sonido que debía tener la marimba, más que una escala determinada. Esta proyección debía lograr recorridos sonoros necesarios para llegar a ciertas distancias

(corregimientos, comunidades). Se debe mencionar, que al iniciar el relato de esta categoría, el maestro Baudilio realiza una comparación entre la afinación y la sazón de la cocina, uniendo dos caras de la cotidianidad, “cocina y música”.

“La marimba es un instrumento que se puede decir que, en su afinación, cada chonta es como usted coger y poner una olla de sancocho al fogón y comenzar a sazonar, echarle sus aliños, echarle su cebolla... eso es sazonar una marimba, sazonarla a oído.” (Cuama & Anchico, 2019).

Extracción de materiales y construcción: esta categoría se basa en una descripción de los tipos de materiales que se utilizan. El proceso de extracción y el proceso al que son sometidos para lograr la construcción de los instrumentos de la manera deseada. En este aspecto se puede evidenciar el concepto de *emic* desde otro punto de vista. A partir de una creencia o conocimiento empírico se ha logrado llegar a unos resultados que son comprobados de manera científica en otros contextos. La manera en que las fases de la luna tienen una afectación directa con las mareas, el agua y la madera, es una forma de evidenciar lo anteriormente mencionado.

“... Siempre iban en menguante, por lo general la madera, tiene menos probabilidad de que le coja la polilla” (Cuama & Anchico, 2019).

Géneros, estructuras y diversidad musical: Esta categoría hace énfasis en la práctica musical. Los maestros hacen mención de los géneros que se tocaban tradicionalmente, evidencian los conocidos actualmente y algunos que con el tiempo se han dejado de practicar. También mencionan la forma en que las cantaoras aprendían e interpretaban, teniendo en cuenta la ayuda de la naturaleza y los seres que habitan en ella. Finalmente, la noción de estructuras y diversidad musical demuestran que en cada uno de los territorios se realizan prácticas diversas que hacen parte de la comunidad.

“Cogía el guasá y entonaba. Cuando entonaba, ella misma respondía. Entonces las demás pilas, ya estaba la estructura.” (Cuama & Anchico, 2019).

MARCO TEORICO

Acorde con (Convers, Hernandez , & Ochoa, 2014), entre los finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, se encuentran los inicios de la música de arrullos y currulaos en las haciendas esclavistas del Gran Cauca. Este territorio fue conocido inicialmente como la gobernación de Popayán. El cual se extendería desde el noroccidente antioqueño, hasta la provincia de Cauchi (audiencia de Quito) limitando con Perú y Brasil. (Almario, 2010).

Los ritmos que componen el currulao se encuentran en toda la zona del Pacífico Sur colombiano desde la frontera con Chocó en el Rio San Juan pasando por Buenaventura, en el Valle del Cauca; Timbiqui y Guapi, en el Cauca; Tumaco, en Nariño y finalizando en Esmeraldas, en el norte del Ecuador. Entre estos ritmos se encuentran el bambuco viejo, juga, patacoré y caramba entre otros (Tascon, Sanchez, & Duque, 2009). Desde el punto de vista sociológico, los ritmos mencionados anteriormente se podrían ser considerados como una reunión acompañada de baile. Los arrullos, por su parte, como música de contexto religioso donde la comunidad se reúne para celebrar una figura religiosa (Convers, Hernandez , & Ochoa, 2014)

También es de suma importancia mencionar la conformación de los conjuntos de marimba. Éstos están conformados por la marimba, la cual es interpretada por dos músicos -uno en la zona aguda conocido como requintero y otro en la zona grave conocido como bordonero-, uno o dos cununos (tambores cónicos de parche percutidos con las manos), uno o dos bombos (tambores cilíndricos de dos parches percutidos con un palo y un mazo: el palo es percutido sobre la madera y el maso sobre el cuero), conocidos como “arrullador y golpeador”. varios guasás (idiófonos de percusión) voces de cantadores y cantadoras (Miñana, 2010). Cabe señalar que, en Tumaco, el bombo arrullador no cuenta con un rol específico. Allí es común tocar con un sólo bombo y tres cununos, y en los casos en que utilizan dos bombos, ambos tocan una base similar (Tascon, Sanchez, & Duque, 2009).

Debido a las particularidades de estas músicas, varios estudiosos del pasado omitían algunas de sus lógicas, ya que su práctica posee nociones espirituales y mágicas. Por ejemplo, la interpretación de la marimba o el bombo son entendidas como acciones

siniestras, ligadas a lo esotérico y sobrenatural (Birembaum, 2009). En el caso de la marimba tradicional, su afinación particular -la cual no sigue parámetros de afinación occidental- fue un factor clave para la incompreensión de estas músicas, ya que músicos del interior del país las consideraban como “desafinadas” y por esta razón no eran utilizadas (Miñana, 2010). Los bombos por su parte generan una polirritmia la cual genera sonoridades referentes al “diablo” y el rol de éste en la interpretación musical del Pacífico (Birembaum, 2009).

ESTADO DEL ARTE

La afinación utilizada para la marimba del maestro Guillermo Ríos, fue documentada en la investigación realizada por la maestra María Elena Anchico, en su trabajo investigativo de pregrado (Anchico, 2009). Aparte de la afinación, Anchico referencia algunos géneros y la forma de ser interpretados por el maestro Guillermo Ríos.

Sobre la afinación de este tipo de marimbas se han realizado varios estudios. El investigador Carlos Miñana desarrolló un estudio con marimbas construidas por diferentes maestros en el que propone la hipótesis de la existencia de una memoria interválica de procedencia africana (Miñana, 2010). El autor describe la manera en que nació el deseo de conocer la particularidad en la afinación de estas marimbas. Al conocer las dificultades comerciales de un constructor y la necesidad de “afinar” las marimbas para poder venderlas. Miñana, decidió ahondar en el estudio de estos instrumentos utilizando afinadores para medir la altura de cada una de las notas, llegando así a la hipótesis que la afinación de las marimbas se basa en escalas iso-heptatónicas provenientes de regiones específicas del continente africano.

En cuanto la percusión, también es evidente como ésta pertenece, desde las cosmovisiones locales, al mundo de lo misterioso y sobrenatural respondiendo a lógicas particulares. En el caso de los bombos, la polirritmia generada por éstos -dentro de los géneros del currulao- es vocalizada por la frase “que vengan los diablos” ejecutada por el

bombo arrullador. Por su parte el bombo golpeador responde con la palabra “Voy”, en su característico acento de la quinta corchea (Birembaum, 2009).

Arrullos y currulaos es un trabajo dividido en dos tomos. Los autores presentan una contextualización geográfica e histórica para ubicar y contextualizar al lector. Por su parte, el segundo tomo recae en un método técnico musical. El material empleado consta de transcripciones y recursos audiovisuales (Convers, Hernandez , & Ochoa, 2014).

Que te pasa a vó es un método técnico musical enfocado a la enseñanza de las prácticas musicales del pacífico sur colombiano. Explica la interpretación de cada uno de los instrumentos, relacionándolos con onomatopeyas. Los autores recurren a diferentes maneras de codificar que incluyen la lírica o letra de las canciones, símbolos, esquemas o dibujos de los instrumentos, onomatopeyas y material audiovisual. (Tascon, Sanchez, & Duque, 2009).

CATEGORIAS CONCEPTUALES

Acustemología: Es un término acuñado por el antropólogo Steven Feld. Éste busca ser una respuesta crítica a las investigaciones sobre ecología acústica, las cuales separan artificialmente los entornos sónicos de la invención humana. Los paisajes sonoros al igual que los visuales no son solo exteriores físicos que rodean la actividad humana o que están aparte de ésta.

El autor sugiere una unión entre la acústica y la epistemología, y pretende investigar la importancia del sonido como una modalidad del conocimiento y de existencia en el mundo. De igual manera propone, que el sonido emana y penetra los cuerpos, y esto constituye un mecanismo de orientación que sintoniza los cuerpos con lugares y momentos mediante su potencial sonoro (Feld, 2013).

Ésto, se puede evidenciar en el trabajo de Birembaum donde se demuestra la injerencia de la geografía del Pacífico sur en sus habitantes. De igual manera, la forma en que ellos afectan el entorno.

Las siguientes definiciones, fueron extraídas del diccionario de la real academia.

Definición de acústica: Conjunto de condiciones o características sonoras de un local, relativas a la propagación y la difusión del sonido.

Definición de epistemología: Parte de la filosofía que estudia los principios, fundamentos, extensión y métodos del conocimiento humano.

Emic y etic: propuestos inicialmente por el lingüista Kenneth Pike en el año 1954 y ampliados posteriormente en su libro *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behaviour* (Pike, 1954). Por su parte, el antropólogo Marvin Harris reinterpretó estas categorías dentro de la práctica de la antropología social en su libro *The nature of cultural things* (Harris., 1964).

Keneth Pike

Etic: Es una perspectiva que estudia la conducta desde fuera de un sistema particular. Es el enfoque inicial y tentativo que suele emplear todo investigador para el abordaje de un sistema extraño, y al mismo tiempo, es un enfoque extraño para la mirada del informante o nativo que pertenece al sistema estudiado, puesto que se basa en criterios externos al mismo (los del investigador) (Pike, 1954).

Emic: Por su parte, es un enfoque culturalmente específico que estudia la conducta desde el interior del sistema, y se vale de criterios elegidos dentro del mismo. De igual manera, se dice que las unidades, clasificaciones y estructura *emic-as* deben descubrirse durante el proceso mismo de la investigación, ya que no pueden predecirse anticipadamente (Pike, 1954).

Marvin Harris:

Desde la antropología social, el representante del materialismo cultural, no rechaza las definiciones de emic y etic propuestas por Pike, sino que las redefine. Teniendo en cuenta que dichas categorías harán parte tanto del observador como del observado (Harris., 1964). El observador no es del todo racional y objetivo. De igual manera, el observado

no es del todo racional y subjetivo. Todo ser humano posee una subjetividad que radica en el mundo tal cual como él lo percibe.

En nuestro trabajo, se pretende evidenciar el concepto de emic tomando como referencia principal la voz directa de los maestros entrevistados. Tanto en la memoria como en la creación musical. Existiendo de por medio, nuestra subjetividad en el momento de la creación.

METODOLOGIA DE LA INVESTIGACION

Esta investigación se basó en particularidades de la investigación cualitativa, principalmente en entrevistas “semi- estructuradas” (entrevista prediseñada, la cual puede variar según el encaminamiento que otorga el entrevistado). Éstas fueron realizadas en los hogares de los maestros participantes.

Fue necesario encontrar un punto geográfico donde pudiéramos estudiar a dos maestros de la marimba tradicional. Decidimos que Buenaventura era este lugar, debido a su fácil acceso y ser el hogar de grandes maestros de la tradición. Nuestra amistad con el maestro Baudilio Cuama, y la cercanía con el maestro Wilson Anchico, hermano de nuestra maestra María Elena Anchico y alumno del maestro Guillermo Ríos, representante de la música de marimba, fueron factores determinantes para hacer de Buenaventura el epicentro de nuestra investigación.

El equipo de producción estaba dividido en roles específicos y sus miembros son: Camilo Soriano en la producción visual, Enrique Melgarejo y Andrés Giraldo en la producción sonora y Armando Dávila con Oscar Munar en la investigación.

Es necesario mencionar, que con anterioridad y en reuniones realizadas con el equipo de producción anteriormente mencionado, se realizó un cronograma de actividades y se escribieron los puntos a tratar en las entrevistas.

Los entrevistados principales para esta investigación fueron Baudilio Cuama y Wilson Anchico, mencionados anteriormente. Estas entrevistas tuvieron un desarrollo similar, en

especial por el surgimiento de lo que posteriormente denominaríamos “categorías emergentes”.

Temáticas como la importancia de la construcción, el material, las creencias y los mitos, secundaban nuestra temática prioritaria en ese momento la cual era la afinación de las marimbas tradicionales.

Los maestros coincidieron en la importancia de los mitos, creencias y el entorno dentro de la música tradicional, como factores determinantes para el entendimiento de esta música (Cuama & Anchico, 2019). También coincidieron en que este tipo de trabajos son apuestas musicales interesantes. En dichas visitas, la práctica musical surgió sin premeditación y tuvimos la oportunidad de tocar con los maestros diversos géneros e instrumentos. En el caso particular del maestro Baudilio, pudimos compartir musicalmente con varias generaciones, ya que compartimos con sus hijos y nietos.

Desde el punto de vista de la producción audiovisual, se realizaron tomas de apoyo como grabaciones de: naturaleza, casas, calles, tomas de los municipios, imágenes de personas etc. De igual manera, capturas de paisajes sonoros en las residencias de los maestros, en la ciudad de Buenaventura, Timbiquí y sus alrededores.

En lo que corresponde a la propuesta musical, fueron adquiridas dos marimbas de afinación tradicional. Una construida por el maestro Baudilio Cuama, usada en el festival Petronio Álvarez 2018, donde él fue el homenajeado. La segunda, fue construida por el maestro Wilson Anchico, basándose en la afinación y estética de su maestro Guillermo Ríos.

De vuelta a la ciudad de Bogotá, se realizó el respectivo análisis del material recopilado. Por el lado de las entrevistas, se realizó su respectiva catalogación y de ésta se definió el orden de las categorías emergentes mencionadas anteriormente. Por el lado del diseño sonoro, se realizó el respectivo análisis, con el fin de seleccionar el que podría funcionar posteriormente en el documental.

El paso a seguir, fue la edición a partir del análisis del material catalogado. Esto, con el fin de sintetizar la información, e ir haciendo la estructura del documento audiovisual. Como resultado de esto, concluimos en la necesidad de una segunda inmersión, con el fin

de profundizar en los procesos individuales de interpretación instrumental (bombo y guitarra). Además, consideramos necesario obtener un mayor número de tomas de apoyo, diseño sonoro y registros musicales.

Antes de iniciar nuestro segundo viaje, se realizó un taller a mediados del mes de noviembre de 2019 con el maestro Alexis Montaña proveniente del municipio de Guapi, en la ciudad de Bogotá. En este taller, se profundizó en la interpretación del bombo y su papel dentro del conjunto de marimba. Énfasis en géneros como: patacoré, caramba, bambucos entre otros. También menciono lo importante que es el fraseo del bombo dentro del conjunto de marimba (no verlo solo como un instrumento que realiza patrones rítmicos estables) (Montaña, 2019). Al igual que con los maestros mencionados anteriormente, tuvimos la oportunidad de compartir musicalmente en diferentes escenarios en la ciudad Bogotá y el municipio de Chía.

Nuestro segundo viaje comenzó en la ciudad de Cali a finales de diciembre del año 2019. El primer encuentro fue con el maestro Diego Obregón procedente de Guapi, Cauca. El maestro realizó una demostración de su forma de acompañar ritmos del currulao en la guitarra. Énfasis en la importancia del cambio armónico de la guitarra. Proponía hacerlo en la quinta corchea un compás 6/8, momento que normalmente acentúa el bombo golpeador en el parche (Obregon, 2019).

A comienzo de enero del 2020, partimos hacia el municipio de Timbiquí en lancha desde la ciudad de Buenaventura. Inicialmente tuvimos la oportunidad de compartir con los maestros Diego y Emeterio Balanta. Se profundizó en temas como el aprendizaje y la interpretación del bombo en el conjunto de marimba. El maestro Emeterio, propone que el juego en el “paliteo” es la clave para lograr una interesante interpretación en el bombo. De igual manera, hizo mención a la relación del instrumento con el entorno. Explicaba, que la afinación del bombo se podría ver directamente afectada por la marea.

“Como acá estamos en río, a nosotros siempre nos gusta forrar el bombo cuando el agua está subiendo. Cuando el agua sube, él sube, suena durísimo. Cuando el agua baja, el baja.” (Balanta & Balanta, 2020).

Posteriormente, visitamos al maestro Adriano Alegría, reconocido marimbero tradicional y constructor de marimbas del Río Timbiquí. Tuvimos la oportunidad de compartir un inolvidable momento musical con él, los hermanos Balanta y la familia del maestro

Alegría. El maestro hizo mención al mito del duende en el aprendizaje de la marimba. Nos comentó que él lo escucho tocar en varias ocasiones, y que era necesario conocer la oración del duende para poder encontrarse con él (Alegría, 2020).

Para finalizar nuestra estadía en Timbiquí, organizamos un encuentro musical acompañado de baile con la familia Balanta y músicos de la región. Esto, con el fin de compartir con los maestros y agradecer por su hospitalidad.

De regreso a Buenaventura, y con ayuda de nuestro colega Iván Cruz, logramos contactar a la maestra Alba Aramburo (cantaora) y al maestro Jairo Polo (guitarrista). Por el lado de la maestra Alba, tuvimos la oportunidad conocer experiencias con el grupo Buscájá y parte del repertorio cantado por ella en dicha agrupación (Aramburo, 2020). En el encuentro con el maestro Jairo Polo, tuvimos la oportunidad de conocer su manera de abordar el currulao en la guitarra, al mostrar ejemplos en los que él acompaña su canto con dicho instrumento. Posteriormente, relato sus anécdotas personales como músico dentro y fuera del país. El maestro recalco en la importancia del uso de la armonía y los colores de los acordes que se pueden usar para acompañar el currulao y la música en general. Esto es un claro ejemplo de cómo los maestros juntan los conocimientos musicales tradicionales con conocimientos musicales occidentales, utilizando términos como la armonía musical. *“entonces, es cuestión del que mejor ponga los acordes más sentimental, que te lleguen, que te ponen a llorar. Octavas, novenas, onceabas. Bonito, los acordes que lleguen.”* (Polo, 2020).

De regreso a Bogotá, realizamos el análisis del material recopilado en este viaje, teniendo en cuenta diferentes elementos como: los maestros en los que nos basamos, los géneros y las sonoridades que pretendemos interpretar.

A continuación, presentaremos diversos análisis musicales del material obtenido a partir de diferentes fuentes, tales como: entrevistas, trabajos discográficos e investigaciones académicas. Dichos análisis, serán expuestos de manera individual basándonos en los respectivos instrumentos de cada investigador.

MAESTROS, TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE LA MANERA DE INTERPRETAR EL BOMBO EN EL CURRULAO

Dentro del formato instrumental de música de marimba, el bombo realiza un papel fundamental. Es el único instrumento con la capacidad de llegar a las frecuencias graves y al mismo tiempo el brillo en el golpe del palo le otorga un amplio espectro de frecuencias. A continuación, se realizarán análisis de dicho instrumento dentro de diferentes ritmos, interpretados por diferentes músicos, dentro de distintos formatos.

Las piezas que se analizarán a continuación, se escogieron debido al tipo de géneros. En primer lugar, se encuentra una caramba y un patacoré, géneros predominantes en el sur del litoral Pacífico colombiano. En segundo lugar, se encuentra un currulao escogido por la presencia del maestro Baudilio Cuama en la grabación.

Dolores

Grupo Naidy

Arriba Suena Marimba: Currulao Music From Colombia (2005)

Bombo: Alirio Suarez Díaz

Dolores está catalogada dentro de este trabajo discográfico como un currulao.

Sin embargo, posee una estructura similar a la del bambuco viejo (género que será interpretado en el performance). Esta es una de las pocas grabaciones realizadas por el maestro Baudilio Cuama.

La introducción es realizada por la marimba en el bordón y la requinta. Posteriormente entra la voz principal. Al entrar el conjunto entero, se evidencia un aumento de tempo bastante considerable (94 a 100 bpm aproximados, siendo la negra con punto la referencia).

A continuación, se realizará un análisis del bombo golpeador con respecto al conjunto en general. Es importante mencionar que se tendrá en cuenta la duración de las estrofas para lograr un análisis dentro de la estructura de la canción. A pesar de ser rica en

improvisación y tener formas relativamente abiertas, lugares como las estrofas evidencian simetría (en este caso de ocho compases).

Entrada del bombo Base 1

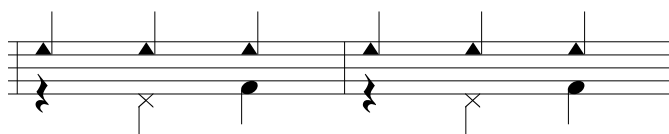




Variación 1

Un llamado de entrada se evidencia en los primeros dos compases, teniendo en cuenta las figuras del parche. En el cuarto compás encontramos lo que será la base 1 dentro del acompañamiento del instrumento. La variación 1 se encuentra en el sexto y octavo compás. También se puede observar la figura en el compás 3. Ésta es bastante similar a lo que posteriormente se denominará como base 2.

Base 2



Durante la segunda estrofa se evidencia una base 1 bastante estable, intercalando un par de veces con la *variación 1* y una nueva variación denominada *variación 2*. En este caso la *variación 1* se ejecuta en el sexto compás de la estrofa. La *variación 2* aparece en el sexto compás después de la estrofa. Durante el momento instrumental el bombo sigue

interpretando la *base 1* de manera estable y en un momento aplica la *variación 1* en lo que sería el primer compás de la vuelta.

Variación 1



Variación 2



Durante la tercera estrofa, el bombo realiza la base 1 durante los ocho compases de la vuelta. Al salir la voz realiza la variación 1 en el segundo compás. Posteriormente lo realiza en el quinto compás.

Analizando estas tres estrofas se hace evidente que no hay lugares específicos (compases) donde el intérprete realice variaciones. La base suele ser bastante estable y los lugares donde varía es donde los demás instrumentos no realizan sus respectivas variaciones. Esto da la impresión que las variaciones dependen en mayor proporción del dialogo generado entre los instrumentos del conjunto. Durante estas tres estrofas hay un aumento paulatino en el tempo. Se acelera la música.

Seguidamente entra el coro y comienza a existir un mayor dialogo entre la *base 1* y la *base 2*, la cual entra claramente después de la *variación 2.1* demostrada a continuación.

Variación 2.1



El solo de marimba posee una particularidad. A pesar de ser matizado en comparación al coro (decreciendo la presión sonora), el tempo continúa incrementando y las variaciones en el bombo son recurrentes, aunque con menor volumen.

Por último, el coro final tiene un leve incremento de tempo y un aumento notable de volumen.

Caramba

Papá Roncón y Katanga

Marimba Mágica (2003)

Caramba es una canción la cual interpreta un género de este mismo nombre. En este caso, el análisis se basará en la ejecución de una agrupación del Ecuador. La interpretación de este bombo posee una particularidad, la cual radica en poseer bases de dos compases. Esto quiere decir que acompaña la vuelta de tensión y relajación de la marimba. En este formato solo existe un bombo, al igual que varios formatos de la zona del Nariño del litoral colombiano. Este género, se toca principalmente en el Nariño y en el vecino país de Ecuador. El maestro Alexis Montaña utiliza el término “marabajero” para referirse a la cadencia utilizada en la interpretación de estos géneros en dichas zonas

“Cuando le dicen tóquelo más marabajero, entonces uno ya sabe por dónde va la cosa. Pero va más relacionado por allá, por los lados del Nariño” (Montaña, 2019)

Entrada del bombo



Esta entrada posee una particularidad y es su comienzo en el segundo compás de la vuelta.

Posteriormente entra la primera secuencia estable en el bombo denominada como *base 1*.

El golpe apagado va en el primer compás de la vuelta.

Base 1



La segunda secuencia estable que aparece será denominada como base 2 y tiende a acompañar los acentos de la voz. Es interesante la omisión del palo en la tercera negra del primer compás, así como la omisión del parche en todo el segundo compás. También es interesante el hecho de mantener por tiempo prolongado el sonido del parche en el primer tiempo del primer compás. Este acento es poco común en estas músicas.

Base 2



Base 3**Base 3.1****Variación 1****Base 3.2**

28

A continuación, encontraremos la denominada *base 3*, Primera base realizada en un solo compás. Podemos observar sus respectivas modificaciones en las bases 3.1 y 3.2 donde se agrega un apagado y se realiza una modificación tímbrica respectivamente.

La figura denominada como *apoyo 4* coincide con la entrada de las voces femeninas del coro. Apoya al acentuar el ritmo de dichas voces. Por su parte la base 5 y sus respectivas variaciones entran junto con la voz principal. Evidencian un crecimiento (desarrollo) del tema.

Apoyo 4**Base 5****Base 5.1**

33

Base 5.2

38

En este caso el tempo es bastante estable. Tiende a oscilar entre los 130 y 132 bpm. Se realizó el análisis hasta cierto punto de la canción ya que las figuras y frases analizadas vuelven a aparecer de una manera similar hasta el final del tema.

Patacoré

María Elena Anchico, Guillermo Ríos, Alexis Montaña

Basado en la tesis de María Elena Anchico (Anchio, 2009).

En este caso, el registro sonoro se realizó con un formato especial. Este consta en bordón, requinta y bombo. Posteriormente, el maestro Alexis Montaña nos comentó en entrevista, la manera como el bombo realiza frases dentro de este tipo de géneros (Montaña, 2019). En este análisis se evidencia lo dicho por el maestro, ya que contiene más fraseo que los anteriores intérpretes. El tema inicia aproximadamente a 101 bpm (bordón y requinta), sube paulatinamente hasta un aproximado de 106 bpm. Entra el bombo y se mantiene relativamente estable hasta el final.

Entrada del bombo

The image displays a musical score for the 'Entrada del bombo' section. It consists of three staves of music, each starting with a measure number: 43, 48, and 54. The first staff (measures 43-47) features a melodic line with eighth and quarter notes, including a dynamic accent (>) and a fermata. The second staff (measures 48-53) is labeled 'Base X4' and shows a rhythmic pattern with eighth notes and rests, featuring dynamic accents and slurs. The third staff (measures 54-58) is labeled 'Base A' and continues the rhythmic pattern with eighth notes and rests, also including dynamic accents and slurs. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings such as accents and slurs.

Analizando este fragmento, se evidencia de manera inmediata la variedad de fraseo y su forma de intercalar con ciertas bases. En este caso, la *base 1* o *base A* es bastante similar a la del bombo golpeador del bambuco viejo. Las frases son largas y contienen dinámicas y reguladores de volumen. También están bastante ligadas al fraseo de la requinta en la marimba, dejando claro la existencia de un diálogo entre estos dos instrumentos.

Entre las interpretaciones de los maestros Alirio Suarez, Papá Roncón y Alexis Montaña

Alirio Suarez (Dolores)	Bombero Papá Roncón (Caramba)	Alexis Montaña (Patacoré)
Interpreta dentro del formato de dos bombos. Esto evidencia una clara necesidad de manejar bases estables y pocas frases fuera de éstas.	Interpreta dentro del formato de un solo bombo. Varias de sus bases son de dos compases e interactúa imitando el fraseo de la voz.	El bombo es el único instrumento que acompaña a la marimba. Se evidencia la importancia que da a las frases largas. Debido a esto las bases son poco estables.
SEMEJANZAS		
Es evidente que en los tres maestros estudiados, el dialogo con el resto del formato, en especial la marimba, es el pilar para la interpretación del instrumento. Los dos formatos de un solo bombo, coinciden en varios golpes, especialmente los apagados. Como había mencionado el maestro Emeterio Balanta en la entrevista realizada en Timbiquí, el golpe del palo es determinante tanto en las bases como en los fraseos del instrumento.		

GUITARRA

Son varias las observaciones acerca de la guitarra en el currulao. En el viaje realizado, pudimos observar a diferentes maestros interpretando no solo currulaos en la guitarra, sino también abozos, jugas, rumbas entre otros ritmos que son propios del Pacífico colombiano.

“La guitarra del folclor también es limpio, neto, puro”

(Polo, 2020)

Diego Obregón

En la capital del departamento del Valle del Cauca, tuvimos un primer encuentro con el maestro Diego Obregón, oriundo del municipio de Guapi, Cauca. Quien aparte de ser un gran maestro de las músicas tradicionales, también interpreta varios instrumentos de cuerda como la guitarra, el bajo, el tres cubano entre otros. En este encuentro casual, horas antes de una presentación suya, tuvimos la oportunidad de compartir con él e interpretar algunas canciones del repertorio tradicional. De forma casual nos dio quizás uno de los consejos enriquecedores para interpretar los ritmos 6/8 en la guitarra. Éste, era anticipar el cambio armónico a la quinta corchea del compás, justo con el golpe acentuado en el parche del bombo golpeador. Es necesario entender que, si hablamos de una anticipación armónica, no se debe hacer algún tipo de acento en este cambio de armonía, ya que esto nos dará un sentido distinto al del currulao (Obregon, 2019).

A continuación, se evidenciarán ejemplos de su forma de acompañar los ritmos del currulao en la guitarra. Estos ejemplos fueron obtenidos de dos fragmentos audiovisuales que logramos obtener en nuestro encuentro.

Es pertinente mencionar que las partituras que serán expuestas a continuación están en una métrica de seis octavos 6/8.

Primer fragmento.

Guitar

En este ejemplo, el maestro acompaña con acordes en quinta posición. Es interesante la forma en que conduce los bajos y anticipa el cambio armónico en la quinta corchea.

Ejemplo 2

En este caso, el maestro realiza una conducción de bajos similar a la mostrada en el ejemplo anterior. La armonía se sigue anticipando en éstos y se puede notar que cuando pasa al acorde de Am, anticipa con acorde y bajo en la quinta corchea. Estos acordes ahora se encuentran en la primera posición de la guitarra.

Variación

Este ejemplo, es una variación tanto rítmica como de disposición de acordes, que realiza el maestro al primer ejemplo que se mostró. Estas variaciones las encontramos en el compás cuatro y siete y ocho (4-7-8).

Segundo Fragmento.

Ejemplo 1

Guitar

En este primer ejemplo, los bajos siguen los patrones mencionados en los ejemplos mencionados anteriormente. Los principales cambios son rítmicos y los podemos encontrar en las tres primeras cuerdas donde se toca el acorde correspondiente.

Ejemplo 2

Este segundo ejemplo, es rítmicamente igual al anterior. Lo que cambia, es la posición que usa el maestro para el acorde de E7 (V7).

Timbiquí

Más adelante, en el municipio de Timbiquí Cauca, nos encontramos con los hermanos Balanta. Estos grandes portadores de la tradición timbiquireña, principalmente son percusionistas, pero don Emeterio Balanta, también toca guitarra y compone sus canciones en ella. Allí notamos un papel más acompañante de este instrumento, su papel

principal es acompañar la voz de los cantantes con un ciclo armónico de tónica y dominante (I-V). En las canciones que los hermanos Balanta interpretaban, se hacía evidente la recomendación del maestro Diego Obregón “hacer el cambio armónico en la quinta corchea”.

De este encuentro no se cuenta con material audio visual de los momentos donde compartimos con la guitarra, pero se cuenta con evidencia fotográfica.

Jairo Polo

Para terminar con nuestra búsqueda de guitarristas en el currulao. Tuvimos la fortuna de encontrar al maestro Jairo Polo en el distrito de Buenaventura. Quien nos recibió de una manera fraternal en su taller de carpintería y ebanistería. El maestro Jairo Polo, además de tocar varios instrumentos de cuerda como el tres cubano y el tiple, trabajó como músico en Peregoyo y su Combo Vacaná, Aníbal Velásquez, Pastor López, Oscar de León, La Billos Caracas Boys, Tamafri entre otros artistas nacionales e internacionales reconocidos a nivel mundial. Pudimos tocar repertorio tradicional y diferentes géneros y estilos musicales. El maestro Jairo Polo nos decía la importancia de la armonía y colores que puede tener cada acorde a la hora acompañar, sus palabras eran el “*sentimiento y limpieza, acordes sentimentales*”, novenas, treceñas, onceavas entre otras extensiones. Y un sonido limpio y claro a la hora de tocar (Polo, 2020).

A continuación, se podrá observar la transcripción una de las formas en que el maestro acompaña el currulao en la guitarra.

Guitar

Am E7 Am6 E Am

6 E Am11 E Am

10 E Am E7 Am6

14 E7 Am/C E7 Am/C

18 E7 Am11 E Am11

22 E7 Am11 E7 Am E7

En este Fragmento podemos ver como el maestro se desplaza por los arpeggios de cada acorde. Podemos notar que en los compases (2-3-14-20-22-23) se evidencia el uso las notas que el maestro Jairo Polo denomina como colores. En estos compases hace uso de onceavas y sextas en el acorde de Am.

En el ejemplo que se presenta a continuación, se evidencia un acompañamiento que realiza el maestro mientras interpreta una melodía en compás de 6/8.

The image displays a musical score for guitar in 6/8 time, consisting of two systems of guitar parts (Guitar 1 and Guitar 2) and a section labeled 'Coro'. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb).

System 1 (Measures 1-5): Labeled 'Estrofa'. Chord symbols are Dm, A7, and Dm. Guitar 1 plays a melodic line, while Guitar 2 plays a rhythmic accompaniment of chords.

System 2 (Measures 6-11): Labeled 'Coro'. Chord symbols are A7, C, F, Bb, and Edim. Guitar 1 continues the melodic line, and Guitar 2 plays chords.

System 3 (Measures 12-17): Chord symbols are A7, C, F, Bb, Edim, and A7. Guitar 1 plays a melodic line, and Guitar 2 plays chords.

En este ejemplo, se puede observar como el maestro se acompaña a la hora de cantar un currulao. Podemos evidenciar una anticipación armónica en la quinta corchea. En este caso, el maestro se acompaña con un pick, rasgando con éste la guitarra. De igual manera, podemos observar que, en el coro de la canción realiza una secuencia de armonía por cuartas. Realiza dos acordes por compas y en este caso no anticipa la armonía.

Conclusiones

En primer lugar, la anticipación armónica sin acento en la quinta corchea, fue utilizada por los dos referentes transcritos en esta investigación. Esta acentuación, coincide con el golpe acentuado del bombo golpeador.

En segundo lugar, en la conducción armónica y melódica que se evidencio tanto en el maestro Diego Obregón como en el maestro Jairo Polo. Era evidente un énfasis en las primeras cuatro cuerdas de la guitarra. Quizás una aplicación de técnicas propias del tres cubano (*teniendo en cuenta que los dos lo interpretaban*) en la guitarra.

Un análisis más técnico y armónico, muestra que, en las tonalidades menores, en el quinto grado se puede implementar su novena menor, y usarla en diferentes inversiones, creando así una sonoridad de acorde disminuido. Se debe mencionar que las disposiciones usadas en la guitarra no eran las más comunes. En varias ocasiones los acordes se encontraban en su primera inversión.

Cuadro comparativo entre los maestros Jairo Polo Sinisterra y diego Obregón.

Para finalizar, se mostrará un cuadro comparativo donde se evidencian las particularidades y las semejanzas de los maestros Diego Obregón y Jairo Polo.

MAESTROS	DIEGO OBREGON	JAIRO POLO
PARTICULARIDADES	Cambio armónico en la quinta corchea de un compás 6/8. Procurar hacer este cambio armónico con el acento del bombo golpeador. El cambio en la guitarra no se debe acentuar, de lo contrario cambia la sonoridad de currulao.	El maestro resalta la importancia de la armonía. Hacer los acordes con colores (13,9,11) etc. El maestro enfatiza que los acordes deben ser sentimentales y para lograr esto se puede hacer uso de las extensiones mencionadas anteriormente para cada acorde.
SEMEJANZAS		
Aunque los dos maestros hacen evidentes los puntos mencionados anteriormente, cada uno enfatizo en lo mencionado. Analizando las charlas y su forma de interpretar, podríamos señalar que el hecho de interpretar otros instrumentos como el tres cubano y el tiple colombiano, el entendimiento de los acordes y las disposiciones utilizadas por los dos maestros en la guitarra son poco usuales a los comúnmente utilizado en este instrumento (acordes sin bajo e inversiones tríadicas). Al usar extensiones de los acordes se podría pensar más en superposiciones de acordes que en el acorde principal. Ejemplo C13= Am7.		

PROCESO CREATIVO

Inicialmente, pretendíamos emplear un conjunto de marimba tradicional compuesto por: dos bombos, dos cununos, dos marimberos, cantaoras y guasas. Además de esto, agregar un conjunto de sintetizadores compuesto de: guitarra MIDI, sintetizador de sonidos graves y sintetizador de sonidos agudos. Por cuestiones sonoras, logísticas y de costos, se replanteo el tamaño del formato, logrando de esta manera uno menor y con músicos que pudieran realizar más de un rol dentro del conjunto musical. Dicho formato, estaría compuesto por: un marimbero, un cununero, un bombero, dos sintetizadores, una guitarra MIDI, y un cantante.

Los instrumentos que se utilizarán en el conjunto serán: Dos marimbas de afinación tradicional, una construida por el maestro Wilson Anchico, y otra construida por el maestro Baudilio Cuama. Estas serán interpretadas por una persona mientras el formato contenga sintetizadores. En el caso de los cununos, estos serán interpretados por una persona. El bombo por su parte, al compartir frecuencias bajas con uno de los sintetizadores, será interpretado por una sola persona. Por último, en materia vocal, se prescindirá de múltiples cantaoras. Se contará con una voz principal, y los coros serán realizados por los demás músicos.

Inicialmente, era indispensable lograr una compatibilidad de afinación entre los sintetizadores y las marimbas tradicionales. Como objetivo de este trabajo, pretendemos que la adaptación sea por parte de la síntesis digital, para evitar una afinación estándar dentro de las marimbas. Para lograr este propósito, decidimos trabajar con el software Logic Pro. Dentro de este software existe la posibilidad de modificar la afinación en cents para cada nota, denominada “afinación de usuario”. Se tomó la medida de afinación de cada nota de las marimbas y dichas medidas fueron aplicadas dentro del software.

Este proceso será utilizado únicamente por la guitarra eléctrica, que gracias a un micrófono MIDI instalado en ella, permite la conversión de la señal en códigos MIDI. Por su parte, los otros dos sintetizadores que serán interpretados son “Monologue y Minilogue” de la marca Korg, los cuales permiten modificar en cents la afinación de cada nota. Es pertinente mencionar que los sintetizadores no buscan dialogar solo con la marimba. Buscan también aportar al diseño sonoro con sonidos *sampleados* obtenidos durante la investigación.

Debido a la emergencia sanitaria relacionada al COVID- 19, debimos dejar a un lado la propuesta de performance en vivo, e intentar remplazarlo en una producción sonora, buscando de alguna manera emular una experiencia similar a la mencionada anteriormente.

REALIZACIÓN DEL PRODUCTO SONORO

Con el fin de lograr aproximarnos a un performance, decidimos evitar los cortes entre canciones. Además de esto, hacer uso de recursos como poesía, paisaje sonoro y fragmentos de entrevistas realizadas en el trabajo de campo.

Optamos por empezar la producción con fragmentos de paisaje sonoro. Posteriormente, se incluye una entrevista que da la entrada a una grabación musical obtenida en la inmersión de la maestría en músicas colombianas. Dicha captura musical pertenece a una caramba interpretada por el maestro Baudilio Cuama. Sobre esta caramba, nos basamos para realizar el primer corte de la producción musical. La letra utilizada, se tomó del tema “Caramba” de Papá Roncón mencionado anteriormente. Desde este primer tema, se evidencian los sintetizadores desarrollando diferentes papeles en la canción. Algunas veces, toman papales secundarios en la música, y en otros momentos pasan a jugar un papel protagónico. Al finalizar esta pieza, encontramos un fragmento de una entrevista que nos conecta con un currulao titulado “Dolores” interpretado por el maestro Baudilio Cuama y el grupo Naidy. En este tema, encontramos un bajo en los sintetizadores con sonido distorsionado para evitar su enmascaramiento con el bombo. Por su parte, los sintetizadores agudos acompañan las melodías con notas largas.

A continuación, se aprecia el poema titulado “El rey de la marimba” para dar paso a un bambuco viejo compuesto por la maestra María Elena Anchico, titulado “Con bordón”. En este bambuco los sintetizadores acompañan exclusivamente con *samples* de paisaje sonoro capturado en las salidas de campo. Al terminar esta pieza, se podrán apreciar anécdotas del maestro Adriano Alegría, dando paso a un tema netamente instrumental llamado “Patacore”, inspirado en la interpretación del maestro Guillermo Ríos. Al ser un

tema instrumental, decidimos aplicar en diferentes secciones lo aprendido con los maestros en las salidas de campo (tanto en el bombo como en la guitarra). Con el fin de generar dinámicas, se incluyeron diálogos de los maestros en los interludios de esta canción.

Para finalizar, se interpretó una juga llamada “La pepa del tangare”. Aprovechamos esta temática gastronómica, para incluir el discurso de la sazón del maestro Baudilio y su relación con la afinación de la marimba.

Es importante mencionar que, los arreglos musicales se fundamentaron en los aprendizajes de este proceso, los cuales incluyen transcripciones, análisis musicales, concejos de los maestros, entre otros. De igual manera, tener en cuenta que el producto obtenido hasta este punto de la investigación, se encuentra a modo de maqueta. Esto quiere decir que, la mayoría de instrumentos no están grabados, y son encontrados aún en formato MIDI. Esperamos poder realizar las grabaciones cuando la emergencia sanitaria relacionada al COVID- 19 se normalice.

CONCLUSIONES

Después de compartir con maestros de la región del Pacífico, sentimos que la música de marimba no debería ser analizada como un caso aislado dentro esta cultura. En nuestro caso, fue mayor el aprendizaje al conocer y explorar diferentes aspectos culturales. Ejemplos como la gastronomía, el baile, la poesía, los mitos y leyendas, son aspectos fundamentales que ayudan a la comprensión de esta cultura.

De igual manera, consideramos que ningún instrumento debe ser analizado de manera aislada. Dentro del conjunto musical, dichos instrumentos se encuentran en diálogos continuos. Consideramos que deberían ser analizados estos diálogos, más que células rítmicas individuales de cada instrumento.

Siguiendo el lineamiento anterior, buscamos como objetivo lograr incluir los aspectos mencionados anteriormente. Debido a esto incluimos: la poesía, entrevistas, paisajes sonoros y las afinaciones específicas de las marimbas tradicionales.

En nuestra propuesta musical se busca respetar el dialogo entre los instrumentos tradicionales. Por esta razón, el ritmo utilizado en los sintetizadores fue seleccionado cuidadosamente para no interferir en éste.

En cuanto a la afinación, el mayor reto fue encontrar la manera de alterar ésta en la guitarra y los sintetizadores. Al encontrarla, fue simplemente incluir esta afinación en los arreglos musicales realizados.

BIBLIOGRAFÍA

- Alegria, A. (06 de Enero de 2020). (A. Davila, & O. Munar, Entrevistadores)
- Almario, O. (2010). El Pacífico, el Caribe y país colombiano. En R. B. Cantor, *Rutas de libertad 500 años de travesía*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Anchio, M. E. (2009). *Marimba de chonta, simbolo que une al Pacífico. Análisis musicológico de los ritmos bambuco viejo, patacore y juga grande, interpretados por Guillermo Rios Benitez. Un músico tradicional del municipio de Guapi, en el pacífico caucano. Trabajo de grado*. Popayan: Universidad del Cauca.
- Aramburo, A. (09 de Enero de 2020). (A. Davila, & O. Munar, Entrevistadores)
- Balanta, D., & Balanta, E. (04 de Enero de 2020). (O. Munar, & A. Davila Arenas, Entrevistadores)
- Birembaum, M. (2009). *Las poéticas sonoras del Pacífico sur. Músicas y practicas sonoras en el pacífico sur Colombiano*. Bogota: Pontificia Universidad Javeriana.
- Convers, L., Hernandez , O., & Ochoa, J. (2014). *Arullos y currulaos: Material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico Sur colombiano*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Cuama, B., & Anchico, W. (15 de Julio de 2019). (A. Davila, & O. Munar, Entrevistadores)
- Feld, S. (2013). Una acustemología de la selva tropical. *Revista colombiana de antropología*.
- Harris, M. (1980). Chapter two: the Epistemology of Cultural Materialism. En M. Harris, *Cultural Materialism: The Struggle For a Science of Culture* (págs. 29-45). New York: Random House.
- Harris., M. (1964). *The nature of cultural things*. Random house.
- Miñana, C. (2010). Afinacion de las marimbas en la costa pacífica colombiana: un ejemplo de la memoria intervalica africaca en Colombia? En M. C. Blasco, *Músicas y practicas sonoras en el Pacífico colombiano*. Bogota: Pontificia Universidad Javeriana.
- Montaño, A. (18 de noviembre de 2019). (A. Davila, & O. Munar, Entrevistadores)
- Naidy, G. (2005). Arriba suena marimba: currulao music from Colombia [Grabado por G. Naidy]. Cali, Colombia.
- Obregon, D. (28 de Diciembre de 2019). (O. Munar, & A. Davila, Entrevistadores)
- Pike, K. (1954). *Languaje in relation to a unifield thory o the structure of human behavior* . Hague: Mounton & co.
- Polo, J. (09 de Enero de 2020).

Roncón, P. (2003). Marimba magia [Grabado por P. R. Katanga]. Alemania.

Tascon, H., Sanchez, H., & Duque, A. (2009). *¡Que te pasa a vo! músicas del Pacífico Sur. Plan nacional de música para la convivencia. Cartilla de iniciación musical*. Bogotá: Ministerio de cultura, dirección de artes.