

# 6 MÚSICAS TRADICIONALES Y CONTEMPORÁNEAS

Las músicas afrocolombianas son herederas de múltiples tradiciones del África occidental. Toques de tambor y de marimba, sonajeros y cantos eran utilizados por la gente africana para invocar a sus ancestros, celebrar los nacimientos y despedir a los muertos. Estas prácticas, creencias y saberes musicales, colmados de una profunda espiritualidad, también atravesaron el Atlántico. A pesar de que muchas de estas manifestaciones culturales son constitutivas de las identidades regionales y nacional, son muy pocos los estudios que nos explican cómo los legados estéticos y sonoros africanos se adaptaron a las nuevas realidades geográficas e históricas durante el periodo colonial y republicano. No obstante, es innegable que la música, junto con la literatura, las danzas y la ejecución de instrumentos musicales, es el modo de expresión cultural por excelencia de las culturas afrocolombianas contemporáneas. Al igual que en África, la música sigue acompañando cada uno de los ciclos vitales de las personas afrocolombianas: festeja la vida, llora la muerte, se regocija en la buena cosecha, rememora la historia de resistencia, invoca a dios, incentiva el amor y exalta la sensualidad.

En cada región del país habitada por descendientes de africanos, la música afrocolombiana posee matices y personalidades diferentes. Esta diversidad tiene que ver con los orígenes de quienes llegaron a cada comarca y con las interacciones que crearon con los pueblos que las habitaban. Durante este complejo proceso de recreación cultural algunas tonadas africanas se mezclaron entre sí, otras se mantuvieron íntegras, como es el caso de los cantos de muerto de San Basilio de Palenque, y las demás impregnaron las tradiciones indígenas y europeas que ya existían en el Nuevo Mundo. Sea cual fuere el espacio regional en el cual tuvieron lugar estos procesos de recreación cultural, siempre se respetó la naturaleza ritual o profana de los ámbitos de ejecución.

Las tonadas que mantienen herencias africanas exhiben una serie de características fundamentales: la primera, un marcado trasfondo mágico-religioso que está asociado con ceremonias rituales. Dentro de éstas se

pueden destacar las prácticas fúnebres, los ritos asociados al nacimiento y las ceremonias de iniciación de los adolescentes. También se identifican por ser alegres y explosivas. Mantienen una estructura musical polirrítmica que se refleja en la combinación de los acentos en cada línea percusiva. Esta particularidad es claramente discernible en los gestos del tamborero, en el acompañamiento con batir de palmas y en todos aquellos sonidos guturales, resoplidos y sílabas guías que se producen en el momento de mayor auge de la interpretación.

Los cantos afrocolombianos son de naturaleza individual y colectiva. Los segundos presentan un carácter ceremonial y son vitales para la reafirmación de la identidad cultural. Mantienen supervivencias africanas evidentes en la alternancia responsorial del solista y el coro monofónico o polifónico, la superposición de timbres, la manera de exteriorizar cadencias y movimientos frenéticos, la sucesión uniforme de sonidos en forma modal de terraza, la manera de emitir los gritos (que son agudos y prolongados con numerosas ondulaciones en lo melódico), el juego de intervalos en la melodía (que se desplazan por saltos indeterminados de un sonido agudo inicial a otro grave, donde hay descansos y respuestas) y en las variaciones del microtonalismo de los giros ornamentales que exhiben glisados, repeticiones decoradas en los puntos cadenciales, laleos y otra variedad de adornos sonoros.

Por lo general, la interpretación de la música tradicional afrocolombiana está a cargo de conjuntos conformados por los cantadores (quienes efectúan el canto alternado de solistas y coro), los músicos para la ejecución instrumental y la participación de la concurrencia con batir de palmas y gritos. Los sonajeros y tambores son los instrumentos predominantes en dichas agrupaciones. Ellos son los encargados de producir variadas percusiones que constituyen la base tímbrica y rítmica del quehacer musical afrocolombiano.

Desde los primeros años de la Colonia, la población africana del Caribe colombiano impulsó significativas modificaciones musicales en las melodías indígenas y en los aires europeos, españoles o anglosajones. Los enriqueció con nuevos ritmos, agregó timbres, sugirió giros



**Hombre con sombrero vultiao**  
Encuentro Regional CREA Girardot (Cundinamarca), 1998

**Música de la Costa Atlántica**  
producida por el sello norteamericano Ethnosound

El músico  
cordobés  
Andrés  
Landerero



melódicos y superpuso ricas percusiones, convirtiéndola en una música vistosa y con gran fuerza. En la música afrocaribeña la melodía está a cargo de los instrumentos de viento de ascendencia aborigen; el ritmo es marcado por los instrumentos de percusión y el canto está destinado a comentar episodios o sentimientos. En San Basilio de Palenque, por ejemplo, las supervivencias ancestrales africanas son resultado de la reacción a la imposición cultural española. El toque, el canto-loro y baile del lumbalú ostentan caracteres rítmicos y melódicos esenciales. Tal es el caso del uso del canto responsorial, cuya melodía, producida sobre escalas modales, se combina con los tambores pechiche y llamador para producir ritmos y alturas diferentes. De igual manera, la cumbia, el mapalé y el bullerengue conservan típicas peculiaridades musicales africanas. Por otra parte, la música del Caribe insular retiene con bastante fidelidad los contenidos tradicionales del viejo continente, que fueron decantados a partir de procesos activos de reintegración de la población raizal del archipiélago.

En el litoral Pacífico imperan las tradiciones musicales africanas caracterizadas por un alto componente de actitud devocional. El currulao, por ejemplo, se toca con marimba, dos tambores cónicos de un solo parche, dos bombos y los sonajeros tubulares de sacudimiento. El coro, a cargo generalmente de las mujeres, se desarrolla utilizando versos reiterados, estribillos y fonemas, sujetándose al proceso rítmico y dejando que la melodía del canto se diluya sin relieve vocal. El bunde fue el origen de todos estos bailes de tambor. El **abozao** es otro de los ritmos que revelan el parentesco con antiguas danzas de vientre, landos, que acostumbraban los africanos cautivos que vivían en la región. Los cantos de trabajo y arrullos muestran las huellas africanas en sus melodías y también en el aspecto expresivo.

### MÚSICA DEL LITORAL CARIBE

La música del área continental de la costa Caribe colombiana está representada por una gran variedad de ritmos en los cuales los aportes africanos entraron en consonancia con los aires europeos e indígenas. A partir del siglo XVI la



influencia de la tradición africana impulsó profundas modificaciones en las nuevas tonadas, imprimiéndoles la vistosidad y el vigor propios de la gente raptada de África.

Según su función, los ritmos del litoral Caribe pueden ser clasificados en: **cantos de laboreo**, entre los que sobresalen las zafras, las maestranzas y la vaquería; **cantos ceremoniales**, como el lumbalú, la zafra mortuoria y el bullerengue, y aquellos que son empleados en espacios de **esparcimiento**, como el mapalé, la cumbia y sus seis variantes, el paseo vallenato, el son palenquero y, recientemente, la champeta.

El **mulataje**, es decir, la confluencia de tradiciones africanas y europeas de la música que se conformó y consolidó en el litoral, se manifiesta en los **cantos de labor** y en las **zafras**. En la **cumbia** y sus seis variantes se expresa de manera contundente el **zambaje**, es decir, la interacción de melodías indígenas con ritmos de origen africano. Estas confluencias de diversas tradiciones también emergen en los **cantos vallenatos**, como el **son** y el **paseo**, en los que el canto está reservado a comentar episodios y sentimientos.

La **cumbia**, el **mapalé** y el **bullerengue** también conservan típicas peculiaridades musicales africanas. El ritmo de la cumbia, por ejemplo, está constituido por giros melódicos en terceros, propios de la música africana. En el mapalé resaltan el canto y el paloteo de los intérpretes, quienes los alternan con las entradas de los tambores, que actúan en función coral. El bullerengue mantiene en mayor grado las retenciones de los estilos musicales africanos. El uso de ciertos instrumentos musicales, la existencia de bailes cantados, el uso del típico estilo de canto responsorial africano entre un solista y el coro, la evidencia del uso ritual, especialmente el funerario, y el léxico de estos cantos son características que ponen de relieve la importancia de la tradición africana en la consolidación de la música afrocaribeña del litoral.

## Música del Caribe continental

### Los cantos de laboreo

Los cantos de laboreo son propios de todos los pueblos que practican la agricultura; en África muchos los acostumbran todavía. Los colonizadores españoles del periodo colonial permitieron este tipo de interpretaciones buscando elevar la productividad de los esclavizados en las haciendas. Hoy por hoy, este género musical se vive en ciertas expresiones guturales, pujidos o gritos que se repiten durante las faenas agrícolas. En las versiones más complejas, propias de San Basilio de Palenque,

María la Baja y Sincerín, se emplean las décimas. El litoral Caribe es rico en variedades de este tipo denominadas zafras, maestranzas y vaquerías.

### A) LOS CANTOS DE ZAFRA O ZAFRAS

Las zafras pertenecen a la categoría de los cantos de labor. Son voces con entonación musical, interpretadas a **capella**, por los labriegos del litoral Caribe, en épocas de siembra y recolección. La espontaneidad, individualidad y simplicidad tonal caracterizan este tipo de música. Sus notas agudas y sostenidas recuerdan el **cante jondo** y los cantos tradicionales españoles. Sin embargo, el uso de gritos y de ciertas onomatopeyas saca a relucir supervivencias africanas o la adaptación de una forma del cante por la gente afrocolombiana del litoral. Sus temáticas refieren situaciones del proceso agrícola y del ambiente rural. Para ellos se hacen versos pareados, cuartetas, coplas y décimas. Suelen emplearse letras como la siguiente:

¡Eeeehhhh! Jesús, mamita mía ¡Uheeeee!  
 ¡Uheeeeeeee!  
 ya murió Pachita Pérez  
 en la orilla de la quebrá  
 ¡Uheeeee! ¡Uheeeeeeee!  
 yo no la vi mori, pero la ayudé a enterrá  
 ¡Uheeeee! Echa pa'lante ¡Uheeeee!  
 ¡Vaaaaa!...

### B) LAS MAESTRANZAS O MESTRANZAS

En sentido estricto, las maestranzas no son formas musicales. Se trata más bien de

interpretaciones de estructura muy libre, en las que se da la conjunción sonora de los golpes rítmicos de los percutores con las voces producidas a coro. La función de los tambores es generar un efecto que acentúe el papel melódico del conjunto. Se utilizan textos formados por estribillos de estructura suelta, interpretados por los celebrantes en el ambiente risueño del carnaval o de la fiesta al aire libre. Ellos cantan o dicen coplas que hacen alusión a diversos oficios; sus recitaciones desempeñan un papel principal y suelen estar en diálogo con el repique de los tambores. Presentan un marcado matiz caricaturesco, realizado con actitudes teatrales de contenido crítico y social.

### C) LOS CANTOS DE VAQUERÍA O VAQUERÍAS

Acompañar la brega del ganado con voces, cantos o exclamaciones ha sido una vieja tradición entre los pobladores de las zonas ganaderas de la costa Caribe. Esta clase de interpretaciones, con supervivencias españolas en la manera como se arrastra la voz y en los arabescos del canto, fueron adoptadas y transformadas por los grupos de mulatos y zambos del litoral. La ejecución de las glosas se efectúa con una entonación más bien simple del cantador, quien improvisa de manera individual y a capella las coplas, quintillas o sextillas. La décima o espínela es la forma poética más común de las vaquerías. Dicha métrica se estructura sobre la base de la concordancia entre los versos, debiendo rimar el primero, cuarto y quinto; el

MUSICA / TRADICION ORAL DE CORDOBA SALE DEL ANONIMATO

## Los cantos de vaquería

GALA MARCELA PEÑA  
 Corresponsal EL TIEMPO

MONTERÍA

Jerónimo Pérez Petro, a sus 81 años, no conocía pueblo más allá de las sabanas de San Pelayo. Toda su vida la había pasado en el corregimiento de Sabana Nueva, arriando ganado y entonando cantos de vaquería, que aprendió de joven en sus faenas de campo y que de viejo se dedicó a propagar.

Su voz se hizo famosa en el pueblo. Gracias a ella participó en los fundangos del festival del porro de San Pelayo, a 15 minutos, el viaje más largo de su historia.

Pero su canto le abrió nuevas fronteras. El año pasado, Jerónimo y otros ocho juglares de Córdoba, que interpretan cantos de vaquería, décimas y gritos de monte, fueron invitados a grabar un disco en Montería por la Secretaría de Cultura de



MARÍA DE LOS SANTOS SOLIPÁ, que participó en la grabación, es una de las más grandes exponentes del grito de monte en Córdoba.

María de los Santos Solipá (San Pelayo, Córdoba), intérprete de cantos de vaquería, *El Tiempo*, Bogotá, junio del 2001

segundo y tercero; el sexto, séptimo y décimo, y el octavo con el noveno. Dicho arreglo estructural exige de una memoria excepcional por parte de los glosadores, quienes al alargar los sonidos de forma particular generan una atmósfera que se caracteriza por su dejo especial. En las sabanas de Bolívar y en Córdoba los intérpretes de vaquerías sobresalen porque son verdaderos prodigios de habilidad. Los textos usados pueden ser como el siguiente:

¡Haaale! ¡Haaale! Mariposa!  
que ya vamos a llegar;  
¡Uy! ¡Jujuy! mi compañera  
ya te vamos a ordeñar...

**Los cantos fúnebres**

A esta categoría pertenecen los cantos empleados por las comunidades afrocolombianas del litoral Caribe para acompañar el entierro o velorio de un pariente. Por lo general se interpretan a capella, aunque muchas veces la parte vocal es complementada por el toque de tambores. Se distinguen dos tipos: los cantos de lumbalú y la zafra mortuoria.

**A) LOS CANTOS DE LUMBALÚ**

El lumbalú es una ceremonia de carácter fúnebre y ritual que se realiza con ocasión de un velorio en San Basilio de Palenque. La evocación del muerto se hace rememorando los orígenes africanos de la comunidad, en particular Angola, la tierra natal de muchos de los primeros cimarrones fundadores del palenque. Uno de los ancianos del cabildo (la institución política y religiosa más importante de la comunidad palenquera) pregona la muerte de quien ha fallecido. El pregón se realiza para convocar a la comunidad al velorio mediante un toque especial del tambor pechiche. Una vez que se ha reunido la gente, se inicia propiamente el canto-lloro responsorial, en el que alternan el solista de voz prima y el coro. Las palmas de las manos y los toques del tambor yamaró, ejecutado con ritmos y alturas específicas, acompañan el ritual. Éste se caracteriza por presentar la conjugación de elementos recitativos, canto y golpes rítmicos de los percutores de significado especial. Durante el lumbalú las mujeres bailan con pasos menudos alrededor del cadáver, ejecutando movimientos de vientre e invocaciones con los brazos; algunas se llevan las manos a la cabeza mientras actúan y cantan:

Chimilango, chimilango  
cho María Langó ri angola,  
guán cún cún me ñamo llo  
guán cún cún me re ñamar,  
cuando sota caí ma mujé  
¡E li le loo!  
¡E li le loo!

EJEMPLO 1. Lumbalú, 1959, Palenque de San Basilio, Dto. Bolívar, Colombia, Aracely Ramón y Rivera.

**Partitura de un canto lumbalú del palenque de San Basilio**

tomada de "Música y danza: América Latina continental, excepto Brasil", en: *África en América Latina*, Isabel Aretz, México, Siglo XXI Editores, 1974

Chimila ri ri angongo...  
Chimilango ta ñangando...

#### B) LAS ZAFRAS MORTUORIAS

Son cantos sin ningún acompañamiento instrumental, recitados por una o varias voces en el contexto de entierros y excavación de sepulturas, que sirven para evocar el recuerdo de una persona fallecida. La ejecución de las recitaciones se da en razón de un acto vocal libre, donde una de las voces entona un relato, verso, frase o rezo, y las **respondedoras** o **plañideras**, acopladas a coro, responden en forma de comentario o estribillo. En este sentido no presenta una estructura determinada en sus versos; sin embargo, sí están ajustados melódicamente a los usos tradicionales del canto. Los tonos menores usados armónicamente y la presencia de coplas con incidencias a la muerte le asignan a esta clase de expresiones orales un sentido fúnebre.

#### *El bullerengue*

Ritmo ritual propio de las comunidades afrocolombianas del Palenque de San Basilio. Considerado como un legado de las expresiones estéticas africanas, fue reinventado a este lado del Atlántico. Es una de las tonadas más importantes del repertorio melódico de la costa Caribe colombiana. Musicalmente es un toque de tambores **yamaró**, **quitambre**, **bombo** y, en casos especiales, de **pechiche**, acompañados con cantos y toques de palmas de las manos o de tablillas.

El ritmo es acentuado, autónomo, con sonidos secos, realizado por los tambores, sin ninguna derivación hacia la melodía. Se ejecuta en las ceremonias de iniciación de las jóvenes afrocolombianas cuando llegan a la pubertad. La interpretación está a cargo de los hombres, quienes percuten los instrumentos y participan del canto junto con las mujeres. Se establece un diálogo entre la primera voz y un coro formado por las restantes. Se canta recurriendo al uso continuo del laleo.

El bullerengue es un ritmo alegre, lleno de energía y fuerza vital, en el que siempre están presentes los tambores, cantos y palmas propios de todos los ritmos con herencias africanas. Acostumbran emplearse párrafos como el siguiente:

¿Con qué se peina la luna?  
Josefa Matía... Josefa Matía...  
Con el peine y la peineta  
Josefa Matía... Josefa Matía...  
La luna por indiscreta  
Josefa Matía... Josefa Matía...  
Me dijo que no sabía  
*Josefa Matía... Josefa Matía...*



**Disco compacto de la bullerenguera Petrona Martínez**  
oriunda de San Cayetano, Bolívar



**Totó "La Momposina"**  
disco de la cantante nacida en Mompos (Bolívar)



**Cumbia Moderna de Soledad (Atlántico)**  
dirigida por Pedro Beltrán

**Cumbia Soledaña (Soledad, Atlántico)**  
disco compacto producido por Polidor en 1995





La Sonora Cordobesa, La Banda 20 de Julio de Repelón y La Banda de la Boquilla

Los gaiteros de San Jacinto (Bolívar)

“Banda 20 de Julio de Repelón” (Córdoba)

“Banda Nueva Esperanza de Manguelito” (Córdoba)

### El mapalé

Tonada propia del litoral Caribe colombiano, que mantiene supervivencias de las tradiciones africanas. En su versión más antigua el mapalé fue un toque de tambor que sólo servía para bailar. Se caracteriza por su ritmo binario, fuertemente percutido a dos golpes. Además, admite el canto y el palmoreo como acompañamiento. Al parecer fue introducido en el periodo colonial por los esclavizados deportados del Golfo de Guinea, quienes lo reinventaron y adaptaron a sus nuevas condiciones de vida, asignándole un estilo particular. En sus orígenes la tonada estuvo asociada a la pesca y procesamiento de un pescado denominado *mapalé*, que era capturado en forma masiva en ciertas épocas del año por hombres y mujeres. Estos se reunían por las noches en las playas, a la luz de hachones encendidos, para procesar el pescado y celebrar el final de la jornada. Con toques del tambor recreaban una atmósfera de espontánea e incuestionable africanía.

Esta tonada conserva características musicales típicamente africanas, donde los tambores, en función coral, se alternan con el canto y el palmoreo. Se emplea para enmarcar un juego coreográfico, en el que los bailarines ejecutan diversas figuras con miras a conquistar a las mujeres.

### La cumbia

La cumbia es el ritmo patrón del litoral Caribe, interpretada por grupos estrictamente instrumentales. Su origen parece remontarse al siglo XVIII, cuando se dio la asociación entre las melodías indígenas, de características melancólicas, con los ritmos africanos, que sobresalían por su alegría y por la impetuosa resonancia de los tambores.

Es interpretada por grupos típicos denominados gaiteros, milleros y piteros. La fuerza plástica y la calidad de los matices rítmicos de esta tonada se logran por la confluencia de los diversos instrumentos empleados en su toque. La percusión, por ejemplo, está a cargo del yamaró, el quitambre, la tambora, las maracas y el guache o güiro. La melodía es registrada por la gaita hembra, la caña de millo o el acordeón, según sea el conjunto, junto con el tambor mayor. Hay una reiteración del fraseo melódico, encadenado al predominio absoluto del proceso rítmico, marcado por la gaita macho, que es acompañada por el yamaró y por una maraca de origen indígena.

En la ejecución de la cumbia, el conjunto musical costeño emplea la caña de millo para obtener un sonido de gran agudeza y de altísima tonalidad. El acordeón, la caja y la raspa se usan en la región vallenata, y en Córdoba su

interpretación se hace con banda de hojita o banda pelayera. Se conocen varias modalidades regionales de esta tonada: la cumbia sampuesana, la soledeña, la cienaguera, la momposina y las de San Jacinto, Cartagena, Cereté, Magangué, etc. Asimismo, existen variantes, derivaciones y tonadas afines conocidas como la chalupa, la puya, la gaita y el porro.

#### A) LA CHALUPA

Es una de las variantes de la cumbia, de métrica más rápida y de contenido alegre y excitante. En la chalupa, la melodía y el canto quedan en un plano complementario, dando realce al jugueteo rítmico de los tambores. La instrumentación empleada en su interpretación es la misma que la usada en aquella. El toque se ejecuta en el ámbito de las **cumbiambas**, bailes que se efectúan al aire libre.

#### B) LA PUYA

Es una tonada afin al ritmo de la cumbia, su tratamiento es más simple y acelerado. En su ejecución musical no se permite que el bombo suene de forma plena; el efecto se consigue silenciando o tapando, con la palma de la mano, de manera alternada, el parche opuesto a aquél que se percute con la baqueta o **porra**. A raíz de esto, suele recibir el nombre de **porro tapao**. En la región vallenata existe una variedad cantada que se interpreta con acompañamiento de acordeón, raspa y caja o tambor vallenato. Además, es un ritmo que no puede faltar en las cumbiambas.

#### C) LA GAITA

Ritmo derivado de la cumbia, empleado exclusivamente para el baile. Se identifica por su carácter rítmico, sin canto ni melodía definida, su compás es lento y pausado. En su ejecución se usa el mismo instrumental de la tonada patrón del litoral Caribe. También se le conoce como **porro palitiao** en razón del efecto sonoro que genera el repique de la baqueta o porra sobre la madera de bombo en el instante mismo de las pausas; este recurso interpretativo proporciona a la tonada adornos sonoros especiales.

#### D) EL PORRO

Variante de la cumbia surgida en el ambiente de Cartagena de Indias. En términos musicales heredó de su ascendiente la métrica de dos cuartos, característica de su acento africano. El acompañamiento instrumental es el mismo al del ritmo base de la costa Caribe, aunque más lento para dar paso al canto. El nombre de esta tonada se asocia con el de un tambor pequeño, cónico, truncado y dotado de un solo parche que se usa en el litoral para producir música de baile con tambores. La interpretación de las versiones

tradicionales está a cargo de las bandas pelayeras y los grupos de piteros o gaiteros. Existen versiones estilizadas, ejecutadas por orquestas como las de Lucho Bermúdez y Pacho Galán.

### **El paseo vallenato**

Es un ritmo propio de la cuenca del río Magdalena, zona que presenta una rica variedad de tradiciones indígenas y africanas. Es la forma más difundida e importante de la canción vallenata del litoral Atlántico. Es catalogado, junto al son, el merengue y la puya, como uno de los ritmos básicos de dicho género musical.

Presenta herencias indígenas, africanas y europeas. La forma melancólica del canto, la brevedad en la notación del pentagrama y el uso de cierto tipo de reiteraciones constituyen las supervivencias indígenas. Los esclavizados africanos, por su parte, le heredaron el ritmo de las percusiones mulatas, encomendadas en los conjuntos a la guacharaca, la caja y a veces al tambor. A su vez, los españoles le integraron la tradición del romance, con estrofas de cuatro versos y décimas, construyendo así una métrica rígida para la versificación del canto.

El paseo es ante todo un canto ejecutado por trovadores errantes que con sus voces, de marcado acento regional, narran todo lo que acontece en las provincias de la región. Los sucesos políticos, religiosos, laborales y amorosos son descritos en estas narraciones musicalizadas, que se ejecutan con un grupo integrado por caja vallenata, raspa de caña y acordeón de botones, encargado de los adornos sonoros. La melodía, que recae en el acordeón o en la voz del trovador, se limita a comentar o adornar los textos literarios.

### **El son palenquero**

Ritmo creado por la fusión del son cubano y la cumbia. Este tipo de música tiene su origen en las fuentes más antiguas del son cubano: el changui o el nengón. Se caracteriza por su sonido agreste y expresivo, basado en el canto responsorial, de innegable ascendencia africana, donde los tonos graves y antiguos de las percusiones se unen a las voces tenores de los obreros agrícolas de Palenque. La fusión surgió a principios del siglo XX, cuando afrodescendientes de San Basilio fueron contratados por un complejo azucarero dirigido por ingenieros cubanos. De ellos aprendieron a tocar el son cubano, música con influencias africanas y europeas. La primera formación de sexteto palenquero tocaba junto al conjunto de bullerengue en los funerales y en otros acontecimientos importantes de San Basilio de Palenque. Este contacto, único entre el son cubano y las músicas rituales afrocolombianas, fue determinante para la posterior evolución del son palenquero. La singularidad del sexteto

radica en hacer parte, desde el principio, del contexto mágico-religioso de la música de los descendientes de los cimarrones.

Después de los años sesenta, el son palenquero se extendió entre las poblaciones afrocolombianas del litoral, siguiendo el curso del río Magdalena. La mayoría de sus composiciones son derivadas de los cantos de labor, con temáticas propias de la poesía de la costa Caribe. En suma, es un género nuevo que se identifica por sus características rítmicas y musicales, depositario de una compleja mezcla de influencias afrocolombianas y afrocubanas.

### **La champeta**

Es un ritmo contemporáneo que nació en el palenque San Basilio y se extendió a las barriadas de la ciudad de Cartagena. Es una adaptación de ritmos africanos (*soukous, highlife, mbquanga, juju*) con vibraciones antillanas (*rap-ragga-reggae, compás haitiano, zouk, soca y calipso*) e influencias de la música afrocolombiana (bullerengue, mapalé, zambapalo y chalupa). Esta fusión de ritmos configuró una nueva cultura musical urbana en el contexto caribeño, que se consolidó en las barriadas cartageneras a mediados de los años ochenta.

En sus inicios, la **champeta** se difundió a través de los enormes y potentes equipos de sonido denominados *pick-up* (picós) que suenan en las verbenas o casetas. Se caracteriza porque la base rítmica prevalece sobre las líneas melódicas y armónicas, convirtiéndola en una expresión musical bailable en la que predominan una fuerza y una plasticidad desbordantes. Los instrumentos empleados en la ejecución de este alegre y contagioso ritmo son la voz, la batería, las guitarras eléctricas, el bajo, las congas y el sintetizador, que añade efectos rítmicos.

Con un lenguaje popular y lleno de inventivas los champeteros cantan sus vivencias. Las letras, sobrepuestas a pistas africanas o con música original, evidencian la actitud contestataria de los sectores afrocartageneros discriminados, que arremeten contra la exclusión social y económica o cuentan sus sueños de cambio y progreso.

## **Música del Caribe insular**

Gracias a la pervivencia de la espiritualidad de los pueblos africanos que llegaron a las islas, los trabajadores esclavizados forjaron nuevas formas de organización social en medio del cautiverio. Sus tradiciones venidas del África entraron en contacto con las prácticas litúrgicas propias del **revivalism** protestante, difundidas por los predicadores sureños de los Estados Unidos. Éstas fueron un poderoso instrumento en las nuevas formas de filiación lingüística y religiosa de los habitantes isleños, quienes las matizaron con el

espíritu propio de las prácticas africanas heredadas. Esta situación fue igual en todo el Caribe insular angloparlante, con el que la población raizal del archipiélago comparte una forma cultural común, que se mantiene y nutre mediante un estrecho contacto de intercambios familiares, culturales y económicos.

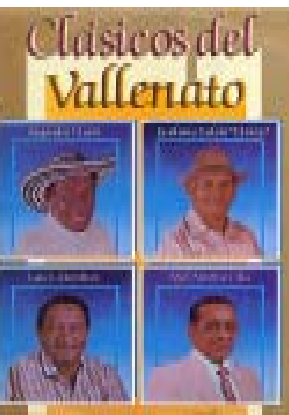
Las islas de San Andrés y Providencia mantienen diversas vertientes musicales, que surgieron de la fusión de tradiciones europeas y africanas. La música popular ejecutada para amenizar bailes como la **quadrille**, el **waltz**, la **mazurka** y la **polka** retiene con bastante fidelidad algunos contenidos tradicionales del viejo continente, que fueron reinventados e enriquecidos por la población nativa con nuevos motivos armónicos y con variaciones rítmicas y de timbres, reproduciendo de esta manera el acento y la vitalidad específicos de los ambientes africanos. Por otra parte, la música religiosa interpretada en el contexto del culto protestante se caracteriza por presentar un gran desarrollo de la parte vocal de solistas y coros, que se ayudan de un sencillo acompañamiento de piano u órganos electrónicos.

El **mento**, el calipso, el **reggae** y la **soca** son expresiones musicales del Caribe anglófono que fueron adoptadas en diferentes momentos del siglo XX por los pobladores isleños, quienes las adaptaron a su contexto musical y les proporcionaron un desarrollo local. En la interpretación del mento y el calipso, por ejemplo, se emplea un conjunto acústico, la sección melódica se encuentra a cargo de un violín o una mandolina, como instrumento principal, acompañado de un par de guitarras. Por su parte, la sección rítmica la desarrollan las maracas, el **jawbone** y el **tub bass**. El **reggae** y la **soca** son ritmos surgidos de la fusión de viejas músicas locales con diversas formas musicales norteamericanas, ejecutados por agrupaciones contemporáneas isleñas que cuentan con la nueva instrumentación eléctrica y electrónica.

### **La música religiosa o Praise Hymn**

En San Andrés y Providencia las comunidades raizales mantienen una rica y variada tradición musical religiosa. En 1847, diversos sectores del Archipiélago, que se habían integrado a la Iglesia Bautista Anglicana, promovieron la fusión de los valores anglo-africanos. Poco a poco, las prácticas litúrgicas de origen anglosajón fueron tomando distancia de la ortodoxia metodista al impregnarse de la espiritualidad y la estética religiosas de origen africano.

Durante generaciones la voz cumplió el papel musical más destacado entre los esclavizados del Archipiélago, debido a la erradicación de los tambores, llevada a cabo por los esclavistas



[1] Alejandro Durán, Emiliano Zuleta “El Viejo”, Luis E. Martínez y Abel Antonio Villa (Cesar)  
compositores e intérpretes de música vallenata

[2] Alejandro Durán (Cesar)

[3] Sexteto Tabalá  
disco compacto del grupo de San Basilio de Palenque (Bolívar), producido por Cocora Radio France en 1995

[4] Raperos durante el Encuentro Regional CREA Palmira  
Valle del Cauca, 1997

[5] Lucho Bermúdez (Atlántico)  
director de la orquesta de su nombre, cuya cantante estrella fue Matilde Díaz

[6] Champeta criolla (Bolívar)  
compilado producido por Palenque Records en 1998

[7] Bahía Sonora  
conjunto del Archipiélago de San Andrés y Providencia

[1]

[2]

[3]



[4]



[5]



[6]



[7]

[1] Coral Group  
grupo del Archipiélago de San Andrés y Providencia, interpretando instrumentos tradicionales de la región, como el tinajo y la carraca

[2] Música religiosa  
del Archipiélago de San Andrés y Providencia, disco compacto producido por Música Americana en 1998

[3] Fisher's Rock Church Group  
Coral femenina interpretando un *praise hymn*, Archipiélago de San Andrés y Providencia

[4] Los King Singers  
grupo coral sanandresano, durante el Encuentro Nacional CREA, Auditorio del Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 1998

[5] Coro adventista sanandresano  
durante el Encuentro Nacional CREA, Auditorio del Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 1998

[6] Nuestra Señora de los Dolores  
Guitarrista y coral femenina del Archipiélago de San Andrés y Providencia, interpretando un *praise hymn*



[1]



[2]



[3]

[4]



[5]



[6]

ingleses. Este hecho generó agrupaciones vocales que participaron en la entonación de himnos durante los servicios dominicales en las iglesias. En la interpretación de cada himno emerge una rica y compleja tradición musical, sustentada en la atmósfera propia del canto responsorial africano, en el cual la voz se convirtió en el instrumento musical por excelencia y la palabra en un símbolo que representaba la capacidad de dar vida a todo lo que nombraba.

Dentro del contexto religioso de los habitantes raizales de las islas, se encuentran representadas las tradiciones musicales de las iglesias Bautista, Adventista y Católica. A pesar de sus múltiples diferencias, todas cuentan con un coro o agrupación de cantantes para la interpretación de los himnos durante sus servicios. La flexibilidad les ha permitido adaptarse a la tradición cultural de los pobladores isleños, quienes a su vez han encontrado en ellos un agente que les permite el fortalecimiento de la identidad raizal. Los ritos del judaísmo y del Islam también han tenido cabida dentro de las actividades religiosas del Archipiélago.

### El mento y el calipso

Estas expresiones musicales llegaron a San Andrés y Providencia en los años cuarenta y cincuenta. El mento, por ejemplo, fue adoptado con algunas modificaciones, tanto en el ámbito organológico (donde fue necesario adaptar nuevos y precarios instrumentos), como en el de las líneas temáticas, donde se reemplazaron los comentarios sobre hechos foráneos por crónicas propias. No obstante, su contenido musical se mantuvo intacto. Por su parte, desde las década de 1950, el calipso se ejecuta con una innegable fidelidad musical, respetando los patrones impuestos por las otras islas del caribe anglófono. Sin embargo, sus letras narran el pasado de un archipiélago tranquilo y maravilloso que ya no existe, dejando de lado la vida convulsionada de los últimos treinta años de su historia; en este sentido, sus letras se quedaron fijadas en los inicios de los cincuenta, época de la expansión de esta tonada, cuando algunos conjuntos hicieron calipsos incluso con letras en español.

El mento es la principal expresión musical jamaicana. Surgió a comienzos del siglo XX en el ambiente rural campesino de esa isla, donde era interpretado por bandas instrumentales compuestas de banjo, guitarra, tambores charles, clarín y saxofón. En la década de 1930 fue importado a Kingston por músicos ambulantes quienes, mediante una variedad de recursos sonoros, como el incremento de las armonías, la adición del soneo de las maracas, el empleo de una doble figura para el bajo y el uso de un sistemático ritmo cruzado, le aportaron un vivaz colorido latino. Por ser una música rural y



### Música del Archipiélago de San Andrés y Providencia

discos compactos producidos por The Rogue y Aerorepública, el Ministerio de Cultura (1999), y Red Rock (2001, 1996, 2000)



### Cantadoras del Patía durante el Encuentro Regional CREA

Palmira (Valle del Cauca), 1997

### Retrato familiar de Leonor González Mina "La Negra Grande de Colombia"

foto *El Espectador*; Bogotá, 7 de marzo de 1973



### Partitura de una danza chocoana

tomada de *¡Baila Colombia! Danzas para la educación*, Alberto Londoño, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1995

callejera, desde siempre fue mal vista por la clase media de Jamaica, la cual la aceptó y adoptó después de 1940, cuando algunos músicos depuraron las sugestivas líricas de los ácidos pasajes, llenos de crítica y comentario social, de insinuaciones eróticas y de crónicas sobre la vida social y política.

El calipso es una música delicada, caracterizada por el refinamiento y la complejidad de sus sonidos. Estos se estructuran sobre una base rítmica en la que predomina la síncopa. Los textos son interpretados por medio de estribillos cortos, que respetan los patrones del canto responsorial africano. Exhibe un manifiesto énfasis verbal en la interpretación de sus letras, que hacen de él una de las músicas más auténticas de Afroamérica, en la medida en que rememoran a los antiguos trovadores o cantadores ambulantes africanos, su irreverencia y desenfado para cuestionar a los gobernantes y a las personalidades importantes. Los textos narrados refieren la cotidianidad de los sectores afroantillanos, quienes los emplean con carácter noticioso y les asignan un marcado acento de crítica social, convirtiéndolos en importantes catalizadores de tensiones y conflictos sociales. En suma, es una música motivada por una sociedad muy inquieta y participativa.

### El reggae

En las últimas décadas del siglo XX los jóvenes afrocolombianos del Archipiélago fueron influenciados por ideas y conceptos propios del contexto sociocultural afrocaribeño. El contacto interactivo con músicas contemporáneas de variados matices, el conocimiento de las ideologías que forjaron los movimientos sociopolíticos que planteaban una estrecha relación con la música, y la llegada de nuevas tecnologías al campo de la grabación permitieron el surgimiento de las modernas agrupaciones isleñas, que además de *reggae* interpretan diversos ritmos derivados de la novísima instrumentación eléctrica y electrónica, y que son mezclados con músicas tradicionales locales.

El *reggae* es producto de la interacción de formas musicales norteamericanas como el *rhythm and blues*, el *soul*, y el *rock*, con el mento, música original de Jamaica. En San Andrés y Providencia las dos agrupaciones más importantes que interpretan este tipo de música (otros géneros contemporáneos como la soca) son *The Rebels Home Boys* y *Solution*.

## MÚSICA DEL LITORAL PACÍFICO

Aunque la música afrocolombiana de la costa Pacífica presenta en mayor medida herencias de tradiciones africanas, también exhibe pervivencias de raigambres indígenas y españolas

que fueron adaptadas por los afrodescendientes de la región. Estas expresiones musicales manifiestan un profundo carácter religioso y melancólico. Sin embargo, cuando se expresa en contextos profanos su característica fundamental es la sátira. Ésta tiene bajo su responsabilidad la crítica social y política y se hace evidente en el predominio de onomatopeyas y voces en forma de dejo. Dicha particularidad está anclada en la tragedia de los esclavizados quienes, al ser considerados como mercancías y no como seres humanos, debieron recurrir al canto satírico para expresar sus inconformidades y rechazos al sistema esclavista.

Durante todo el periodo colonial, el Pacífico colombiano albergó muchísima gente de diversos orígenes africanos. A diferencia del litoral Caribe, las selvas del Pacífico presentan un bajísimo mulataje. Esto quiere decir que las interacciones biológicas y culturales con los europeos no tuvieron la misma intensidad que en las zonas caribeñas. No obstante, en los grandes centros urbanos del sur-occidente del país las relaciones entre africanos y europeos fueron constantes y significativas. De ahí que en muchas ciudades importantes de la región las herencias musicales africanas y la conservación de danzas y cantos españoles del siglo XVI hayan confluído para que en el litoral surgiera una gran variedad de tonadas musicales, representadas en 26 aires diferentes. Entre ellos se destaca el *currulao* como la expresión más importante y la tonada patrón de la zona.

El litoral Pacífico está dividido en dos zonas ampliamente diferenciadas. Las bocas o desembocadura del río San Juan establece una especie de frontera cultural entre los sectores centro-norte y centro-sur. Los grupos afrocolombianos que habitan ambas circunscripciones presentan hondas e innegables afinidades espirituales. Sin embargo, sus manifestaciones culturales tienden a divergir en varios aspectos. En la zona centro-norte las expresiones musicales exhiben el uso de percutores y de otros instrumentos relacionados con la música afroamericana. También están los instrumentos musicales melódicos como la **flauta travesa de caña** o **metal** y el **clarinete**, que se acompañan del **redoblante**, **caja**, **tambora**, **cencerros**, **platillos** y **triángulo**. Este conjunto típico es conocido en el área como la **chirimía**.

La música de la zona centro-sur, por su parte, se caracteriza por su amplio contenido ceremonial, asociado en lo fundamental con factores sociales y religiosos. El *currulao*, el *chigualo* y el *arrullo* son expresiones musicales ancladas en la tradición oral. En las letras de sus cantos se manifiesta una profusión de estilos poéticos cuyos versos se encadenan al ritmo a manera de fonemas o sonidos de

acompañamiento, bajo el predominio de los tambores y las marimbas. La dimensión ritual se pone en evidencia cuando hay convergencia de los elementos musicales en las celebraciones religiosas o en el ámbito funerario; tal es el caso del **alabao**, la **juga de arrullo** y el **velorio de angelito**.

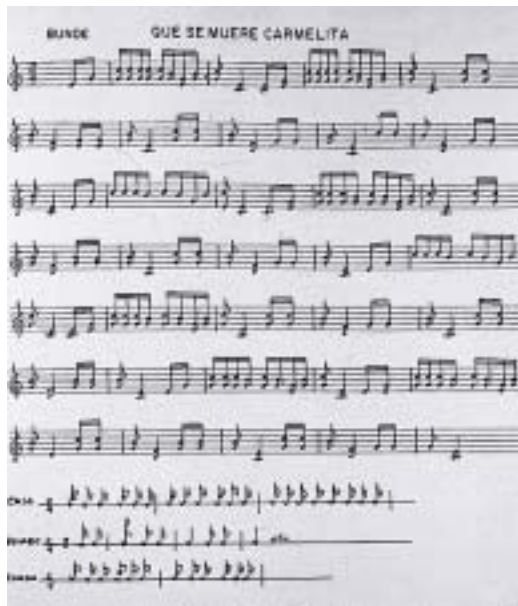
En la costa Pacífica colombiana existen manifestaciones musicales de marcada ascendencia africana. Casos concretos son los ritmos del **currulao** y sus cinco variantes: **patacoré**, **berejú**, **caderona**, **bámbara negra** y **juga**, y los estilos fúnebres del **bunde** y el **chigualo**. Asimismo, se conservan supervivencias musicales hispánicas, especialmente las relativas a la forma del **canto gregoriano**, que fue traído por las misiones religiosas del siglo XVI. Estas formas de romances y pregones a capella se perciben hoy en día en los **alabaos**, **salves**, **arrullos**, **loas** y **villancicos**. Por otra parte, desde la década de 1970, la música **salsa** se ha constituido en un fenómeno muy importante entre los jóvenes del litoral, que han visto el surgimiento de prestigiosas orquestas de baile como los grupos **Niche** y **Guayacán**, quienes mantienen un fuerte componente chocono entre sus integrantes.

## Los cantos de boga

Son canciones asociadas a la labor de la navegación, que se instrumentalizan de manera libre. En el litoral Pacífico, los bogas afrocolombianos acostumbran cantar mientras baten los remos sobre el agua. Esta costumbre, de tiempos inmemoriales, es un recurso empleado por los pobladores ribereños para acompañar su soledad en medio de los ríos y la selva.

En este género de canto se entonan versos simples de gran musicalidad, precedidos por fonemas y falsetes. El uso de sílabas, a manera de fonemas musicalizados, sirve para que el cantador cambie de nota, abandonando el registro en el que se encontraba y asumiendo uno diferente. Las rimas plasman la imaginación de los bogas y los contenidos de las interpretaciones manifiestan actitudes evocadoras. El acompañamiento musical se reduce al sonido producido por el remo o canaleta en el instante mismo en que golpea el agua. Esta respuesta sonora, a manera de chasquido, sirve de apoyo rítmico para la voz del intérprete. Las temáticas giran en torno a temas cotidianos como el amor, la vida, el paisaje. Las letras empleadas pueden ser como la siguiente:

Quando dos se están queriendo... oí... ve...  
y no se alcanzan a hablar... oí... ve...  
por el ojo de una aguja... oí... ve...  
*se mandan a saludar... oí... ve...*



Partitura del bunde  
**“Que se muere Carmelita”**,  
 tomada de *El folclor en  
 Colombia: práctica e identidad  
 cultural*, Alfredo Octavio  
 Marulanda Morales, Bogotá,  
 Artestudio Editores, 1984

## Los cantos fúnebres

Cantos propios de las comunidades afrocolombianas de la costa Pacífica, interpretados a capella o con un sencillo acompañamiento de toques de tambor. Se emplean en el contexto ritual de los entierros o velorios de parientes. En el litoral se conocen con los nombres de bunde y chigualo.

### El bunde

Ritmo musical muy extendido entre las comunidades afrocolombianas del litoral Pacífico, con un posible ascendiente en Sierra Leona (África). Tiene carácter de canción lúdica y difiere, en grado menor, de la forma de canto empleado en los velorios de los niños. En este sentido es una expresión de los ritos fúnebres y, a la vez, una forma de canto inserto en el ámbito de las rondas y juegos infantiles que ejecutan los chiquillos en el patio de la casa mientras los adultos se ocupan del rito mortuario propiamente dicho.

En la interpretación del bunde se emplean únicamente los tambores, que registran una métrica pausada. Los cantos, en coro, se alternan con los toques del tambor en aquellas ocasiones en que se trata de una celebración; en caso contrario, las voces no intervienen. Numerosas canciones del repertorio del litoral, que son cantos de folclor lúdico o rondas de juego, se bautizan con el nombre de bundes, tales como “El chocolate”, “El punto”, “El trapicherito”, “El florón”, “El pelusa”, “Jugar con mi tía”, “Adiós tía Coti” y “El laurel”.

### El chigualo

La ceremonia de velación del cadáver de un niño menor de siete años recibe el nombre de chigualo en el sector centro-sur de la costa del Pacífico. En la zona centro-norte se llama **gualí**. También se le denomina bunde, velorio de angelito, velatorio, mampulorio, angelito, angelito bailao o muerto-alegre. Se corresponde, indistintamente de la región de que se trate, con la funérea infantil. En el ritual la música es interpretada a ritmo de bunde cuando hay baile. En su defecto se ejecuta con canto a capella, a una voz y coro, con acompañamiento del palmoteo. El ritmo de las voces, en el canto o recitado, es marcado por los tambores y los guasás, los cuales también indican el compás cuando se trata de bailar.

La base rítmica del chigualo es la que corresponde al currulao, que es la tonada tipo del Pacífico colombiano. El instrumental empleado en su ejecución se restringe a la marimba de chonta, los cununos macho y hembra, el bombo, el redoblante y los guasás. Los textos empleados son como el que sigue:

La yerbita de este patio  
 qué verdecita que está.  
 Ya se fue quien la pisaba  
 ya no se marchita más.  
 Levantate de este suelo,  
 rama de limón florido;  
 acostate en estos brazos  
 que para vos han nacido.  
 Con ve se escribe victoria,  
 el corazón es con zeta,  
 amor se escribe con a,  
 y la amistad se respeta.

## Los cantos religiosos

El ejercicio de las prácticas religiosas entre las comunidades afrocolombianas de la costa Pacífica ha permitido la consolidación de un ambiente propicio para la producción de cultura y la revitalización de sus identidades. En este contexto de los ritos se acostumbra interpretar cantos religiosos a capella, que algunas veces permiten la adhesión de sencillos toques de tambor. Estas expresiones musicales se conocen en el litoral con los nombres de alabaos, salves y arulllos.

### El alabao

En esencia es un canto coral de alabanza o exaltación religiosa ofrendado a los santos. Con el transcurrir del tiempo su uso se hizo extensivo al contexto fúnebre, convirtiéndolo, además, en un canto de velorio para adultos. Por lo general se interpreta sin instrumentos, aunque en algunas ocasiones puede tener acompañamiento rítmico de percusión. Dentro de sus características se



### Velorio y entierro de un angelito

San Francisco del Naya  
 (Valle del Cauca), 1991

→  
 ↓  
**Cantadoras del  
 Patía (Cauca)  
 durante el  
 Encuentro Regional  
 CREA**

Palmira (Valle del  
 Cauca), 1991





destacan el acento salmodiano (propio de las exaltaciones cristianas) y la escala musical, que evoca al canto llano. Las intérpretes lo cantan manteniendo la armonía de las distintas voces, sin variar la melodía e introduciendo modulaciones propias de la música colectiva de las tradiciones africanas.

En algunos casos las temáticas de los versos se apartan del contexto religioso y resaltan aspectos profanos. En los alabaos de tipo fúnebre se combinan de forma indistinta pasajes que hacen referencia a la vida del difunto y exhortaciones místicas. Veamos unas estrofas:

Levanten la tumba,  
levántenla ya,  
que el alma se ausenta  
pa' nunca jamás.  
Adorar el cuerpo,  
dorar la cruz,  
dorar el cuerpo  
de mi buen Jesús,  
de mi buen Jesús.

En toda la costa Pacífica colombiana este tipo de expresiones musicales son numerosas. Modelos como el denominado "Tío guachupecito" son característicos de todo el litoral; en él se nombran todos los santos del cielo católico, alternando los versos con el nombre de un pez negro y largo que es el que da nombre a la tonada. En el departamento del Chocó, por ejemplo, es muy popular el alabao dedicado a San Antonio, conocido como bunde San Antonio o "Velo, qué bonito".

### Los salves

Es una forma de alabao típico del departamento del Chocó, interpretado con gran sentido devocional en homenaje a la Virgen María o a ciertas advocaciones femeninas. Se les conoce también con el nombre de alabanzas de pasión. Presenta supervivencias de tradiciones españolas. En su ejecución, que se ha perpetuado a cargo de las mujeres más ancianas, se resalta la calidad y la modulación de la voz de las cantadoras, que aplican un estilo propio a la interpretación de extensos poemarios que provienen de épocas coloniales.

La habilidad en la interpretación, la memoria para recordar textos similares y la musicalidad de las cantadoras son elementos que influyen en el permanente enriquecimiento de las formas poéticas, que a veces se acompañan con un golpe percutado de tambor con la intención de solemnizar el acto ritual. Son modelos de salves "Una paloma sin mancha" y "Del cielo cayó una rosa". Suelen emplearse textos como el siguiente:

En una tiniebla oscura,  
y en una tiniebla oscura,  
el día que el Señor murió,  
por los rayos de la luna  
la noche se iluminó  
y la señora María,  
y la señora María,  
muy triste y adolorida  
de ver a su amado hijo,  
*en una tiniebla oscura...*

### El arrullo

Expresión poético-musical referida a los niños, propia del departamento del Chocó. Se interpreta a manera de canción de cuna, en el contexto de los velorios, las celebraciones de la Natividad y en diversas reuniones de carácter religioso. Puede ser cantado por una o varias voces, adicionando estribillos cuando hay coro.

En la vida cotidiana los arrullos son empleados como canciones de cuna; en estas ocasiones la voz de la madre relega las pautas rítmicas e imprime un sabor tonal muy cadencioso a las interpretaciones, que adquieren un dejo regional de características particulares, muy próximo a la estructura de los romances y las salves. Pueden usarse letras como la siguiente:

Urruru arra ya  
que venga el coco,  
que venga acá.  
Este niño lindo  
se quiere dormir  
y el pícaro sueño  
no quiere venir.  
Canta la gallina,  
responde el capón,  
mal haya la casa  
donde no hay varón.

### El currulao

Es la tonada patrón de la costa Pacífica colombiana, estructurada sobre un compás binario de seis octavos, y con una sección rítmica percutada en figuraciones ternarias. En el contexto de la música afrocolombiana es el ritmo que presenta las supervivencias africanas en las modalidades instrumentales, vocales y coreográficas. El currulao se escucha en el contexto de las fiestas familiares, colectivas de índole social y en las rocerías de maíz o **mingas**.

Suele ejecutarse con un conjunto de marimba integrado por diez instrumentos: la marimba de chonta, para el acompañamiento semi-melódico; los dos cununos, sobre los que recae la base rítmica; la tambora o bombo, el redoblante y cinco guasás, como elementos que marcan la percusión. La parte vocal es efectuada por las mujeres, quienes emplean la forma de canto responsorial o de letanías para narrar los versos



**Desfile callejero y presentación del grupo de cantadoras del Patía (Cauca)**

durante el Encuentro Nacional CREA, Bogotá, 1998



del coplerío local. La primera voz está a cargo de las cantadoras o **glosadoras**, que son las que dicen las coplas. Las segundas voces o **respondedoras** contestan con versos reiterados, llenos de estribillos y fonemas enlazados al proceso rítmico de los percutores, abandonando la melodía que se perfila sin relieve vocal. Son derivaciones del currulao: el patacoré, el berejú, la caderona, la bámbara negra y la juga.

### El patacoré

Es una variedad de currulao, típica de la región costanera de los departamentos de Cauca y Nariño, en la que es posible percibir una motivación mágico-religiosa. Ritmo rápido en el que la marcación instrumental mantiene una identidad rítmica con la tonada patrón del litoral. Esta tonada mantiene predominio de la instancia vocal, con un sentido coral bastante marcado, en el que las voces se conjugan de maneras diversas y arbitrarias: una voz femenina en solitario y varias femeninas, o dos voces masculinas al unísono y una femenina como segunda voz. La palabra patacoré se usa a manera de glosa o estribillo. Los textos cantados dicen así:

Ya me va a cogé, oí,  
ya me va a cogé, oí,  
el patacoré, oí,  
el patacoré, oí.  
O ante que me coja, oí,  
o ante que me coja, oí,  
o yo me embarcaré, oí,  
o yo me embarcaré, oí.  
Tolé, oí... Tolé, oí,  
Tolé, oí... Tolé, oí.

### El berejú

Descendiente directo del currulao, mantiene las fases melódicas y rítmicas de la tonada patrón del litoral. Sus similitudes formales con el patacoré son indiscutibles, aunque es de ritmo más lento. En sus textos existe un trasfondo religioso y muchas veces mágico. El canto se desenvuelve tomando como base la palabra berejú, la cual es entonada por las cantadoras con un fraseo interminable encadenado al ritmo. Las respondedoras matizan la entonación de las palabras con fonemas en falsete que manifiestan un sentimiento africano.

### La caderona

Al parecer este ritmo es una derivación de los landos o danzas de vientre, que acostumbraban los mineros esclavizados en sus fiestas probablemente rememorando ritos de fertilidad africanos. Su base rítmica pertenece al ámbito del abozao y se ejecuta en compás de seis octavos. La tonada se desencadena una vez que la voz prima emite la primera frase, la cual es contestada en



### Partitura con los ritmos básicos del currulao

tomada de *El folclor en Colombia: práctica e identidad cultural*, Alfredo Octavio Marulanda Morales, Bogotá, Artestudio Editores, 1984

### CD de Petronio Álvarez "El Cuco"

(Buenaventura, Valle del Cauca)

### Partitura de una bámbara negra

tomada de *El folclor en Colombia: práctica e identidad cultural*, Alfredo Octavio Marulanda Morales, Bogotá, Artestudio Editores, 1984



forma de estribillo por el coro. El contenido del tema se trasluce en los siguientes versos:

Caderona... caderona...  
Caderona, vení, meniáte...  
Con la mano en la cadera,  
caderona, vení, meniáte...  
¡Ay! Vení, meniáte, pa' enamorate...  
*Caderona, vení, meniáte...*

### La bámara negra

Ritmo típico de la región centro-sur del litoral Pacífico. Es un canto bailado en el que la fase melódica se ciñe a la actuación vocal, que es adelantada por un coro de cuatro voces. La letra de esta tonada desarrolla un tema concreto, estructurado en métrica binaria, que no permite modulaciones ornamentales y que se repite de manera reiterativa. El texto parece referir viejas costumbres marciales que fueron sobrepuestas al gusto fiestero de las comunidades afrocolombianas del litoral. "Bámara" es el nombre de uno de los grupos africanos cuyos miembros fueron deportados hacia Cartagena de Indias durante los siglos XVI y XVII. Suelen utilizarse versos como el siguiente:

Subí sarmaro,  
como soldado,  
subí sarmaro,  
como soldado,  
y acostumbrado  
al son de valor,  
y acostumbrado  
al son de valor.  
La bámara negra  
yo no la sé,  
ay, dale mi vuelta  
y me jincaré,  
ay, dale mi vuelta,  
y me jincaré.

### La juga

La juga es una variante del currulao destinada a las celebraciones navideñas y a otras fechas especiales. Tiene su verdadero esplendor en las **balsadas** o procesiones acuáticas sobre canoas, que acostumbran los afrodescendientes para festejar el natalicio del Niño Dios o para celebrar la fiesta de un santo patrón. En medio de la música, el canto, los rezos y los juegos de pólvora, se transportan altares contruidos en ramas de palmiche, en los que reposa la imagen del niño Jesús, desde las diferentes veredas hasta la iglesia del pueblo.

Esta tonada se caracteriza por conservar el compás de seis octavos propio del ritmo patrón del litoral Pacífico. Su acompañamiento percusivo, menos frenético que el de su ascendiente, crea un diálogo con las voces femeninas. En síntesis, es una forma de canto con

conjunción o juego de voces femeninas, a la manera del estilo responsorial, en el que la segunda voz asume la melodía e interpreta los versos y la primera canta los estribillos.

### La salsa

Aunque esta expresión musical no surgió en el contexto del folclor afrocolombiano, sí hace parte de los ritmos de origen afrocaribeño que fueron adoptados por diversos sectores populares en las ciudades donde había presencia significativa de gente de origen africano, quienes encontraron en ella un signo de identidad, solidaridad y esperanza. Las temáticas de la salsa en el ámbito caribeño denunciaban la situación social del común de la gente. Esta capacidad para expresar sentimientos, sensaciones, pasiones y críticas sociales de los sectores discriminados se constituyó en una herramienta estética y creativa para los afrocolombianos, quienes vieron en ella la posibilidad de afianzar su identidad y al mismo tiempo acceder al reconocimiento nacional e internacional.

Como manifestación musical contemporánea, la salsa surgió a principio de la década de 1970 en

los barrios latinos de Nueva York. En sus orígenes, y como base principal de su desarrollo, estuvieron diversos géneros afrocubanos como el son, el danzón, la guaracha, la rumba, la habanera, la guajira, el mozambique y el guaguancó, que con posterioridad fueron enriquecidos con el aporte de tonadas populares y folclóricas puertorriqueñas, entre las que se destacaban la bomba y la plena. También hubo aporte de elementos musicales de otros pueblos del área del Caribe y, por supuesto, del jazz norteamericano. A todas estas raíces, los músicos les adicionaron arreglos agrios y violentos que hicieron de ellas una especie de toque de barrio que rápidamente fue asumido por las barriadas de las grandes ciudades del Caribe.

Al final de los años setenta, en el contexto caribeño y neoyorquino existían dos tendencias de vanguardia en la salsa. La primera conservaba el estilo de barrio, que implicaba una amalgama de tradiciones. La segunda, llamada "salsa conciencia", enfatizaba en una intención política con letras que mostraban la ruptura con el conformismo imperante. Ambas planteaban



El grupo "Fruco y sus Tesos"  
(Valle del Cauca)

Grupo "Niche" (Valle del  
Cauca)

disco producido por Zeida y  
Codiscos en 1988



temáticas centradas en la lucha contra la discriminación racial, social y política, que coincidían con los sentimientos y las vivencias de la gente. Al cantarle al goce, al placer, al amor, a la sensualidad, al baile y a la música misma la salsa se constituyó en un canto a la alegría de vivir.

En Colombia, en la década de los setenta, la salsa se definió como un elemento de identidad popular urbana de sectores sociales específicos; en ciudades como Barranquilla, Cali, Cartagena y Buenaventura se adoptó como música propia. La presencia de la cultura afrocolombiana en la configuración social de esas ciudades, el surgimiento de barrios populares a raíz de los procesos de urbanización y el papel de los medios de comunicación en la difusión de la música afroantillana son algunas de las razones histórico-culturales que permitieron el arraigo del nuevo ritmo en las urbes con mayor presencia de descendientes de africanos en el país.

Hasta la primera mitad del siglo XX, en el litoral Pacífico, el currulao seguía siendo el único ritmo que contaba con reconocimiento propio. No obstante, la gente afrocolombiano empezó a mirar otros géneros musicales como si fueran propios y la salsa acabó por convertirse en “su nueva música tradicional”. Surgieron, entonces, agrupaciones de “tipo caribeño” en lugar de las chirimías tradicionales. Estos nuevos grupos decidieron fundamentar el contenido de sus letras y el nuevo ritmo adoptado como parte de la expresión de su propia identidad. A finales de 1980 la salsa se había constituido en una forma de vida para las gentes afrocolombianas de esa región del país. Música que tenía ya sus propios representantes y que por lo tanto lograba que la gente se sintiera identificada con las letras de sus compositores favoritos.

Desde sus inicios, la salsa colombiana le ha cantado a la cotidianidad, al amor y al apego a la tierra. El primer auge del movimiento salsero nacional fue encabezado por la agrupación “Fruko y sus Tesos”, que centró la temática de sus canciones en los personajes, los oficios y los actos de la gente afrocaribe. Más adelante, la dirección del movimiento fue asumida por el grupo “Niche”, liderado por Jairo Varela y Alexis Lozano, quienes pusieron en marcha la idea de hacer salsa con elementos tradicionales del litoral Pacífico. Posteriormente, esta iniciativa se escindió en dos estilos diferentes: Niche fomentó una línea de trabajo más próxima al formato puertorriqueño, con temáticas que giraron en torno a la gente y sus preocupaciones. Guayacán, por su parte, mantuvo la idea original e hizo una salsa colombiana con canciones que abordaban personajes y situaciones más regionales.

Otro de los líderes de la salsa en Colombia es

El compositor e intérprete caribeño Joe Arroyo



Discos compactos del grupo chochoano “La Contundencia” producidos por Leo Records y Colombiana de Música en 1996



**Joe Arroyo**, quien le canta a la fiesta y al baile, aunque también ha grabado canciones con claro origen tradicional. En la actualidad sobresalen en el contexto de la salsa colombiana **Yuri Buenaventura**, que reside en París y cuenta con una orquesta conformada, en particular, por colombianos residentes en Francia, quienes adelantan incursiones musicales en el género de *latin jazz*. Asimismo, resalta el grupo “Bahía”, dirigido por el guapireño Hugo Candelario González Sevillano, quienes fusionan las raíces musicales autóctonas de la costa Pacífica con los ritmos afrocaribeños, conservando la estructura original y combinando instrumentos tradicionales y modernos.

**FUENTES**

Abadía Morales, Guillermo. *Compendio general de folklore colombiano*. Bogotá, Biblioteca Banco Popular, 1983.

\_\_\_\_\_. “La cumbia”, en: *Boletín de Programas*, vol. 20, n° 207, Bogotá, Ministerio de Comunicaciones, 1961.

\_\_\_\_\_. “Música y organología musical”, en: *Colombia Pacífico*, Bogotá, Fondo FEN, 1993.

Aretz, Isabel. “Música y danza: América Latina (y continental, excepto Brasil)”, en: *África en América Latina*, México, Siglo XXI Editores, 1974 (en el pie de foto 58 dice 1977).

Arteaga, José. “Entre vivos y muertos: una visión de la música en San Basilio de Palenque”, en: *Revista El Mundo Al Vuelo*, n° 114, Bogotá, Avianca, 1988.

\_\_\_\_\_. “La música del Pacífico colombiano: del currulao a la salsa”, en: *Revista Ecológica*, vol. 4, n° 15-16, Bogotá, 1993.

\_\_\_\_\_. “La salsa”, en: *Análisis Político*, n° 10, Bogotá, 1990.

Arteaga, José et al. “Salsa y expresión social”, en: *Análisis Político*, n° 20, Bogotá, 1993.

Bermúdez, Egberto. “La tradición musical protestante y su presencia en San Andrés, Providencia y Santa Catalina”, en: *CD Prise Him. Música de las iglesias de San Andrés y Providencia*, Bogotá, Música Americana, 1998.

\_\_\_\_\_. “Música de San Andrés y Providencia”, en: *Música tradicional y popular colombiana*, vol. 9, Bogotá, Procultura, 1987.

\_\_\_\_\_. “Música tradicional y popular de la isla de Providencia”, en: *CD Nobody Business But My Own*, Bogotá, Fundación de Música, 1996.

Bermúdez, Egberto; Chopin Thermes, Jean. *CD Itinerario musical por Colombia*. Bogotá, Fundación de Música, 1996.

Contreras Hernández, Nicolás. “Champeta y terapia: nueva gesta de negros y mestizos en la Colombia contemporánea”, en: <http://3w.geocities.com/athens/agora/8197/articulos/champeta.html>

Escalante, Aquiles. *Los negros en Colombia*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1964.

Ferro Medina, Germán. *Contexto religioso y musical en la costa Pacífica: resistencia, tradición mestiza y afirmación de identidad*. Barranquilla, Banco de la República, 1996.

Lemoine, Lizette. *CD Colombia. Le Vallenato*. Cocora Radio France, 1996.

Londoño, Alberto. *¡Baila Colombia! Danzas para la educación*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1995.

\_\_\_\_\_. *Danzas colombianas*. Medellín, Editorial

Universidad de Antioquia, 1998.

Marulanda Morales, Alfredo Octavio. *El folclor de Colombia: práctica de la identidad cultural*. Bogotá, Artestudio Editores, 1984.

Montiel B., Alfredo. “La salsa: una manifestación cultural que trasciende”, en: *Diálogos Universitarios*, vol. 18, n° 140, Bogotá, 1983.

Muñoz Vélez, Enrique Luis. “La champeta, la verdad del cuerpo: a quienes riegan la siembra de la champeta Wualdistrudis y El Chawala”, en: <http://3w.latinamericanpost.com/latmusic/es-champeta.html>

Ocampo López, Javier. *Música y folclor de Colombia*. Bogotá, Plaza y Janés Editores, 1990.

Ortiz, María Paulina. “Suenan la champeta”, en: <http://3w.elespectador.com/2001/20010823/larevista/nota5.html>

Pagano, César. “La salsa: cadencia y decadencia”, en: *Revista Número*, n° 3, Bogotá, 1994.

\_\_\_\_\_. *Salsa: ritmo y libertad*. Bogotá, documento mimeografiado, 1982.

Peña, Gala Marcela. “Tradición oral de Córdoba sale del anonimato: los cantos de vaquería en CD”, en: *El Tiempo*, Bogotá, junio del 2001.

Perea Escobar, Ángel. “Green Moon Festival de San Andrés: el regreso del Muntu”, en: *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 26, n° 19, Bogotá, Banco de la República, 1989.

Silva, Lucas et al. *CD Colombia. El Sexteto Tabalá*, Cocora Radio France, 1995.

Silva, Lucas; Provansal, Marion. *El vacile efectivo de la champeta criolla. A New African Music from Colombia*, Palenque Records, 1998.

Sosa Delgado, David. “Elio Revé Matos: Yo soy el padre de la salsa”, en: *91.9 La Revista Que Suenan*, n° 4, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1994.

Soto, Mauricio. “Terapia criolla”, en: <http://3w.msoto.8m.com/cultura/champeta.html>

Triana, Gloria. “Salsa criolla”, en: *Música tradicional y popular colombiana*, vol. 12, Bogotá, Procultura, 1987.

Ulloa, Alejandro. “La salsa en Cali: cultura urbana, música y medios de comunicación”, en: *Revista Colombia: Ciencia y Tecnología*, vol. 6, n° 3, Bogotá, 1988.

Zapata Olivella, Delia. “La cumbia”, en: *Revista Colombiana de Folclor*, n° 7, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Bogotá, 1962.

Zapata Olivella, Manuel. “Canciones de laboreo y vaquería”, en: *Revista Colombia Ilustrada*, vol. 1, n° 2, Medellín, Coltejer S. A., 1970.

\_\_\_\_\_. “Cantos religiosos de los negros en Palenque”, en: *Revista Colombiana de Folclor*, vol. 3, n° 7, Bogotá, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1962.



El grupo vallecaucano “Bahía”