

# África, memoria musical del río San Juan\*

| *AFRICA, MUSICAL MEMORY OF SAN JUAN RIVER*  
| *AFRICA, MEMÓRIA MUSICAL DO RIO SAN JUAN*

## Oscar Giovanni Martínez Peña\*\*

.....  
Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas  
/ Volumen 9 - Número 1 / Enero - Junio de 2014  
/ ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 139-168  
.....

Fecha de recepción: 15 de julio de 2013 | Fecha de  
aceptación: 4 de febrero de 2014. Encuentre este artículo en  
<http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/>  
doi:10.11144/Javeriana.MAVAE9-1.ammr

\* El presente artículo es el resultado del proyecto de investigación África Memoria del río San Juan, trabajo independiente desarrollado bajo la asesoría de Paloma Palau Valderrama, profesora del Instituto Popular de Cultura.

\*\* Técnico laboral en músicas tradicionales y populares, egresado del Instituto Popular de Cultura. Intérprete de batería y de percusión folclórica, marimba de chonta y flauta de carrizo. Fundador de la Escuela de Formación Artística de Palmira EFA y director académico en la misma institución desde 2008.



## Resumen

Las migraciones humanas en Colombia, causadas por necesidades económicas y grupos armados, producen a su vez migraciones culturales, desplazamientos de cosmovisiones y percepciones artísticas. La región Pacífico no es ajena a estas problemáticas y el grupo África, como exponente de la música chocoana, representa un claro ejemplo de esta situación. Sus integrantes, venidos de la región del río San Juan, llegan a Palmira en la búsqueda de oportunidades dentro de la industria azucarera, trayendo consigo su música, sus instrumentos y su percepción del mundo. Así pues, el siguiente trabajo, a partir de un corpus documental con referentes históricos y conceptuales con un diseño etnográfico, pretende adentrarse en el proceso de creación y consolidación de este grupo, y además determinar características que hacen parte de su música.

**Palabras clave:** Palmira; industria azucarera; músicas locales; regionalización dinámica; chirimía; flauta de carrizo; medidas antropométricas

**Palabras clave descriptores:** grupos musicales - Chocó (Colombia); migración interna; Chirimía (Instrumento musical); flauta de carrizo; antropometría; industria azucarera

## Abstract

The human migrations in Colombia, caused by economic necessities and armed groups, produce consequently cultural migrations, displacements of worldviews and artistic perceptions. The Pacific Region is not alien to these issues, and the musical group África, as an exponent of the music from Choco, represents a clear example of this situation. Its integrants came to Palmira from the region of San Juan river, searching opportunities within sugar industry, and bringing their music, instruments and perception of the world with them. Therefore, this work pretends through a documental corpus, historical and conceptual references and ethnographic quest, look into the origination and consolida-

tion process and determine the features that conform África's music.

**Keywords:** Palmira; sugar industry; local music; dynamic regionalization; chirimía; reed flute; anthropometric measures

**Keywords Plus:** musical groups - Chocó (Colombia); internal migration; Chirimía (musical instrument); wooden flute (musical instrument); antropometry; sugar industry.

## Resumo

As migrações humanas na Colômbia, causadas pelas necessidades econômicas e grupos armados, produzem migrações culturais e percepções artísticas. A região do Pacífico não é alheia a estes problemas e o grupo África, como expoente da música chocoana, representa um exemplo claro desta situação. Seus integrantes, vindos da região do rio San Juan, chegam a Palmira em busca de oportunidades dentro da indústria de açúcar, trazendo consigo a música, seus instrumentos e sua percepção do mundo. Assim, o seguinte trabalho a partir de corpus documental com referentes históricos, conceituais com um desenho etnográfico pretende se envolver no processo de criação e consolidação deste grupo. Além do mais, determinar características que fazem parte da sua música.

**Palavras-chaves:** Palmira; indústria açucareira; músicas locais; regionalização dinâmica; gaita de foles; reed flute; medidas antropométricas

**Palavras-chave descritor:** conjunto musical - Choco (Colômbia); migração interna; charamela (instrumento musical); flauta; antropometria; indústria açucareira

En la consolidación musical de un pueblo influyen multitud de circunstancias; aspectos geográficos, climáticos, sociales, entre otros, que condicionan cada manifestación cultural. Es por eso que para poder definir el cómo y por qué de un grupo musical se hace necesario adentrarse en la investigación tanto del contexto sociocultural de sus integrantes, como de los aspectos históricos de las regiones que encarnan con su música.

El trabajo que se presenta a continuación es el producto de una investigación exhaustiva y de inmersión en la vida del grupo África, de la ciudad de Palmira, en aras de dar respuesta a múltiples interrogantes sobre el quehacer de estos músicos chocoanos, que buscan, a través de sus canciones, mostrar un fragmento de la región Pacífico, que aunque ya abandonada por ellos en un plano físico, continúa haciendo parte de su legado cultural y es precisamente este legado el que pretenden mostrar en cada una de sus presentaciones. De esta manera se aborda esta presentación, que pretende ser una página en favor de la cultura chocoana y la música de un grupo que tristemente es casi desconocido en la ciudad que habita.

## EN EL CAMINO HACIA ÁFRICA

Palmira, como otras poblaciones del sur del Valle del Cauca, fue creciendo y conformándose en el momento que la industria agro-azucarera visibilizó desde el siglo XVI un futuro prometedor, materializado con la industrialización del agro en el siglo XIX, gracias a la riqueza y características de la planicie vallecaucana. Los ingenios, que requieren gran cantidad de mano de obra agrícola, dieron origen a barrios y caseríos cercanos a ellos y a las plantaciones de caña de azúcar, habitados por campesinos provenientes de los departamentos de Chocó, Cauca y Nariño. La violencia en la zona rural de estos departamentos y del mismo Valle del Cauca ha llevado a que campesinos, desempleados y desplazados, se establezcan en estos espacios de poblamiento y laboren, directa o indirectamente, para estos ingenios. Los vínculos de parentesco y amistad también han sido un factor importante en el flujo de personas desde lugares alejados a los centros de producción en el Valle del Cauca. Este fenómeno económico-social ha llevado a que Palmira se caracterice por ser una ciudad multiétnica y pluricultural, donde colonias pertenecientes a comunidades indígenas y afro descendientes, se organizan y conservan muchas de sus prácticas tradicionales.

El grupo África es el resultado de esa necesidad de hacer visible la tradición musical, en este caso, del departamento del Chocó, específicamente de las poblaciones y caseríos bañados por el río San Juan, donde el conjunto musical representativo es la chirimía, de la flauta de carrizo. El grupo África, fundado y conformado por chocoanos cuyos ingresos económicos dependen del corte de la caña de azúcar y del trabajo informal, son representantes de una tradición que con gratitud reflejan desde un contexto del que se han apropiado, llevando a que Palmira sea nombrada en festivales y encuentros de música en el ámbito nacional, pero pocas personas de la ciudad son conocedoras del grupo y de su música.

Partiendo de lo anterior, y considerando la importancia de desarrollar acciones para fortalecer las expresiones patrimoniales, permitiendo visibilizar al *otro* en medio de un modelo actual de globalización, nuestro propósito inicial fue evidenciar un fenómeno de desplazamiento de músicas locales rurales a centros urbanos y sus transformaciones a través del estudio de caso del grupo África en Palmira Valle. Adicionalmente, queremos indagar acerca del proceso de creación y consolidación del grupo folclórico musical África e identificar características de su música.

Visibilizar expresiones sonoras en sus contextos a partir de la investigación y documentación hace parte del compendio de políticas culturales incluidas en el Plan Nacional de Música para la Convivencia del 2002, decretado por el Gobierno nacional. Dentro de este marco legal se pretende aportar evidencias que permitan fortalecer el panorama actual de las culturas musicales en Colombia. Así pues, la diversidad musical requiere no sólo ser presentada, sino también valorada y fomentada para mantenerse en el tiempo y en la memoria cultural del país. Estudios como éste, realizados a partir de un grupo muy particular en su conformación y en su proceso musical que se considera y divulga como folklórico, son de vital importancia para el país entero, pues dan luz sobre lo que somos y permiten mantener viva esa realidad.

Este estudio de caso contribuye al debate sobre la definición de lo que se conoce como música tradicional y música local en un escenario protagonizado por diversos cambios sociales influidos por la globalización. A su vez, retoma el concepto de regionalización dinámica que consideramos apropiado para el análisis, y en el amplio ámbito del estudio de las flautas en las músicas locales colombianas, aporta información sobre usos, características sonoras y elaboración de la flauta de carrizo, a partir de medidas antropométricas.

Asumiendo una labor investigativa de campo, se consigue obtener terminología suficiente para definir un caso de estudio particular. Intentando construir una sistematización de aspectos comunes en el hacer musical de las regiones. Para la investigación se empleó un diseño de campo de tipo cualitativo que se contrastó con un diseño bibliográfico. El desarrollo etnográfico consistió en 16 entrevistas semiestructuradas, realizadas a los integrantes del grupo folclórico África, y personas cercanas, familiares y amigos, en el municipio de Palmira en los barrios Ignacio Torres, Coronado, Simón Bolívar y el Prado y en la ciudad de Pradera en el barrio Berlín, entre 2008 y 2012. En este periodo, de igual forma, se realizó observación participante en festivales de música, reuniones familiares, eventos sociales, ensayos y jornadas laborales de corte de caña de azúcar –en cultivos ubicados entre Palmira y Cali, y Palmira y Cerrito–, y de comercio en la galería central de Palmira.

El corpus documental consistió en una amplia compilación y revisión bibliográfica que estableció el marco histórico y conceptual y cuyas fuentes están disponibles en las bibliotecas departamentales Mario Carvajal de la Universidad del Valle, Teófilo Potes del Instituto Popular de Cultura, en la ciudad de Cali y en el Centro de Documentación Histórica y Biblioteca de COMFANDI en Palmira. También se hizo uso de documentos como tesis y artículos publicados en revistas calificadas de etnomusicología, antropología y sociología.

Fue importante para el proyecto la información suministrada por la Oficina de Asuntos Étnicos de Palmira y la Minga Afrovallecaucana por la Vida CNOA que colaboró con informes avalados que contienen indicadores claves para este estudio, así como evidencias escritas: reseñas del grupo, publicaciones en revistas y periódicos, volantes y afiches de conciertos, material audiovisual como fotos, videos y grabaciones caseras, suministrados por los integrantes del grupo. Además, se hizo un análisis físico de las alturas e intervalos sonoros de la flauta de carrizo y un examen comparativo de tipo cuantitativo con estudios similares.

## PALMIRA, LA CONVERGENCIA DE LOS TRÁNSITOS

La organización social del Valle del Cauca se transforma de acuerdo con las estrategias políticas y económicas de tendencias capitalistas que han sido implementadas en América durante tres periodos: la esclavitud y la colonia durante los siglos XVI e inicios del XIX, proceso

de independencia en la primera década del siglo XIX y abolición de la esclavitud en 1851, y finalmente un periodo que involucra la industrialización del agro, la expropiación de tierras y persecución del campesinado, la violencia política desatada en la década del 40 del siglo XX que llevó a un fenómeno de desplazamiento de personas de zonas rurales a los núcleos urbanos (Mina, 1975, pp. 111) (Delgado, 2011, pp. 26).

En estos periodos se fortalecen los más grandes circuitos comerciales entre regiones del país, aprovechando la existencia de ríos navegables y rutas terrestres transitadas desde el periodo precolombino (Mina, 1975, p. 46), con nodos poblacionales que permitieron consolidar ciudades por su cercanía a los centros de producción con fuerte polarización industrial y con fuerte absorción de migrantes campesinos (Bedoya, 1987b, pp. 24).

Ejemplo de ello es Palmira<sup>1</sup> en el Valle del Cauca, que después de una prolífica economía en función de la producción del tabaco a inicios del siglo XIX, en el siglo XX la agroindustria enfoca esfuerzos en los productos derivados del cultivo de la caña. Para la década del cincuenta duplica la producción de azúcar, reflejo de la ampliación de terrenos para su cultivo, y en 2002 ocupa el 90% de los terrenos cultivables en la ciudad de Palmira (CVC, 2002, p. 33). Como consecuencia, se da el crecimiento de la fuerza de trabajo a la que obedecían campesinos de la región y emigrantes rurales de los departamentos de Nariño, Cauca y Chocó, que se establecerían en barrios periféricos ubicados en las comunas uno, cinco y trece de la ciudad de Palmira, con mayor presencia en la primera de comunidades pertenecientes a la etnia negra y nariñenses en los barrios Loreto, Villa Diana, Villa del Rosario, 20 de Julio, Coronado y Zamorano, según informes de la oficina de asuntos étnicos de Palmira (Viáfara, 2012).

Estos sectores proletariados son focos de conservación de formas visuales y sonoras de carácter campesino (Bedoya, 1987b, p. 24), en los que se evidencia una organización comunitaria a partir de las relaciones de parentesco y paisanaje de los cuales emergen prácticas culturales (Sevilla, 2010, p. 3). A esto también hace referencia Francisco Domínguez, director del grupo folclórico África:

Yo vivo aquí desde 1966 y sé dónde vive mi gente negra, en la periferia que le dicen, no en el centro (...) porque aquí los negros que cortan caña son los chocoanos y los patianos<sup>2</sup>, así que me fui donde están los corteros, en el barrio Loreto, también en Zamorano, ahí están los músicos. (Domínguez, 2007)

Bedoya, con el objeto de brindar mecanismos que permitan abordar estos fenómenos musicales acorde a una realidad cambiante y vinculada a los medios masivos de comunicación, plantea *la regionalización dinámica* donde considera que las músicas y danzas del país “conforman una gran unidad dinámica no ya por tener un origen común ‘hispano, indígena, negro, etc.’ sino por su movilidad transformalidad y enriquecimiento en procesos seculares de intercomunicación” (1987a, p. 4). Dicha articulación se logra, para facilitar su estudio, en tres unidades geoeconómicas que vinculan regiones a gran, mediana y pequeña escala, con implicaciones geohumanas y socioeconómicas. Son escenarios en los que la interfluencia, que es un proceso continuo e irreversible de intercambio, de doble sentido, tanto de objetos y productos comercializables como rasgos y productos sonoros concretos que se logran dentro de una estructura de relaciones interpersonales, toma partido en la estructuración orgánica de los corredores de comercio/colonización, las estructuras músico-dancísticas, la significación

socialafectiva y los rasgos transicionales en las músicas, relacionados con las transformaciones que las músicas puedan presentar (1987a, pp. 12-13).

De acuerdo con estos argumentos, resalta el lazo regional entre el Chocó y la región interandina fortificados por factores históricos, demográficos, económicos y políticos. Este lazo se refleja en las características tímbricas y rítmico-melódicas que comparten varias músicas de estas regiones, puesto que “las músicas chocoanas deben ser estudiadas como parte de un macro sistema interandino” (Bedoya, 1987b, p. 23) dentro de un modelo que implica establecer qué ocurre con las músicas regionales y no de cuantificar qué tanto tiene una música en la otra.

Para entrar en detalle de lo que ocurre con las músicas en el marco de las unidades geopolíticas de carácter microregional que se articula a contextos más amplios dentro de las dinámicas de la globalización, *músicas locales* (Ochoa, 2003, p. 13) es el término empleado para identificar las músicas asociadas a un territorio o grupo cultural, y que por factores de tipo histórico, económicos, estéticos y sociales circulan fuera de sus fronteras, con diversas posibilidades mediadoras de oralidad. Son, además, músicas que, expuestas a constantes dinámicas de movilización, dependiendo de políticas de lugar, dan luz a dos tendencias, una de tipo conservador que se aferra a la idea de lo auténtico con aire nostálgico, y la otra que entra en un proceso de transformación desde otros territorios de circulación.

Dentro de estas dinámicas el grupo folclórico África es una evidencia de organización comunitaria, que emerge de la necesidad de restablecer las condiciones físicas y afectivas estropeadas por su migración, alrededor de la práctica musical que fortalece los vínculos entre personas de la misma región y su lugar de origen.

## GRUPO FOLCLÓRICO ÁFRICA, CHIRIMÍA CAMPESINA DEL RÍO SAN JUAN

En 2003 en Palmira, “con el fin de promover y difundir la cultura y los aires pacífico musicales afrocolombianos y chocoanos”<sup>3</sup>, se crea el grupo folclórico campesino África conformado por personas de la etnia negra, en su mayoría del departamento del Chocó. Su director, Francisco Domínguez, se refiere al grupo de la siguiente manera:

África interpreta sus aires musicales autóctonos mediante instrumentos elaborados a mano por tradición artesanal, propios del acervo de la región y origen de Noanamá<sup>4</sup> (...) pertenecemos al río San Juan. Para nosotros es tradicional campesina, porque somos del campo y porque utilizamos los instrumentos primeros (...) antes del clarinete y es chirimía porque lleva flauta (...) son instrumentos hechos a mano como lo dice la tradición. (Domínguez, 2007)

Sin duda existe vínculo entre chirimía y flauta (Pardo y Pinzón Urrea, 1961; Escobar, 1987; Miñana, 1988, 1997; Arango, 2009). El término chirimía tiene un doble significado en el marco musical colombiano. El primero se refiere al instrumento aerófono, de doble lengüeta, considerado el antecesor del oboe. En Colombia, durante la colonia, este instrumento se usaba en los oficios religiosos, luego empieza a desaparecer debido a la complejidad en la construcción y difícil adquisición ya que se importaba desde Italia (Bermúdez, 2003, p. 44 citado en Arango, 2009). Esta dificultad hace que sea sustituido por las flautas de caña o de carrizo<sup>5</sup> (*Arundo donax*).

También se le llama chirimía al conjunto musical recreado en Colombia por las comunidades indígenas y negras con el uso de instrumentos de percusión como el bombo o tambora, redoblante, maracas, charrasca o guacharaca y el triángulo, y cuyo rol melódico-armónico lo cumplen varias flautas de carrizo construidas de manera artesanal (Miñana, 1997, p. 88; Pardo, 1961, p. 9; Valencia, 2009, p. 18), que reemplaza al instrumento chirimía y tiene influencia en una extensa zona de la región andina y de la costa Pacífica (Miñana, 1988, p. 54.). Las chirimías con carrizo fueron marginadas y los repertorios y formatos musicales de la región fueron intervenidas por la iglesia a través de las relaciones de poder en contextos de colonización y explotación (Londoño y Tobón, 2001, p. 84). Éste fue el caso de Quibdó, donde se produjo un proceso de asimilación de instrumentos y repertorios europeos, pero también de reafirmación de la chirimía porque en ella se interpretan géneros musicales propios de las comunidades afrodescendientes del Chocó (Arango, 2009).

La mayoría de los integrantes del grupo folclórico África provienen de la región media y han estado vinculados con actividades relacionadas con la agricultura, con recurrencia el corte de la caña de azúcar (tabla 1, imagen 1).

Nombre	Edad	Lugar de Nacimiento	Función en grupo	Ocupación Laboral	Lugar de residencia
Francisco Domínguez	53	Noanamá	Director, guacharaca	Comerciante	Barrio Ignacio torres , comuna uno Palmira
Isabelino Murillo (IM)	68	Cañaverál	Flauta de carrizo, voz, compositor	Pensionado del corte de caña	Barrio las Vegas Pradera
Miguel Hernán ibarguen	48	Bajo Baudo Pizarro Chocó	Tambora	Agricultor	Tienda nueva corregimien- to de Palmira
Jose Abad Cruz (JA)	70	Cañaverál	Platillos, compositor	Pensionado del corte de caña	Barrio las Vegas Pradera
Carlos Candelo (CC)	42	Palmira, Valle del Cauca	Maracas	Trabajador informal	
FR*	42	Negría	Tambora, voz	Cortero de caña	Barrio Simón Bolívar comuna uno Palmira
(AC)*	55	Noanamá	Requinta	Cortero de caña	Barrio Simón Bolívar
Osner Viafara (OV)	48	Buena Ventura	Maracas (2011- 2012)	Gestor cultural y social	Barrio La Emilia
PM*	42	Negría	Requinta (2006- 2008)	Trabajador de campo	Barrio Coronado comuna uno Palmira
Pinto*	38	Negría	Platillos (2006-2008)	Cortero de caña	Barrio Coronado. comuna uno Palmira

Tabla 1. Integrantes del grupo con su función musical, edad, ocupación laboral y lugar de origen\*. Se han cambiado los nombres de estos ex integrantes del grupo ya que brindan información que puede resultar comprometedor para ellos, y así lo solicitaron. Fuente: Giovanni Martínez





Imagen 1. Grupo África, foto tomada el 21 de mayo de 2012 en la antigua estación del ferrocarril de la ciudad de Palmira. Celebración del día de la Afrocolombianidad. Fuente: Giovanni Martínez.



Imagen 2. Rutas tomada por los integrantes del grupo África para llegar a las ciudades del sur oriente del Valle (Palmira, Cerrito, Pradera florida y Candelaria). Se señala la zona de procedencia de los integrantes del grupo. Fuente: Google Warth, edición, Giovanni Martínez



## DEL CHOCÓ AL VALLE DEL CAUCA, TRABAJO Y VÍNCULOS

Para llegar al Valle del Cauca desde Noanamá, Negría o Cañaveral es ruta obligada el río San Juan hasta llegar a Buenaventura, aunque también está la posibilidad de ir por el mismo río hacia el norte hasta Istmina, donde se aborda transporte terrestre hasta la Virginia, Risaralda, y se llega al Valle por el norte por Cartago en el Valle (imagen 2).

Los integrantes del grupo África experimentan para llegar al Valle la primera ruta. En el caso de Francisco, desde que llega se emplea en actividades agrícolas pero nunca se desempeña en el corte de caña, porque le parece un trabajo muy duro y esclavizante, a lo que se refiere: “Tengo un amigo que empezó a cortar caña cuando tenía 18 años y contó 41 dentro del cañal, hace un año se pensionó y no conocía la ciudad” (Dominguez, 2007).

Son muchos los motivos que hacen que haya una emigración de chocoanos al interior del país, para algunos es la violencia que se ha incrementado en la zona rural del Chocó. El parentesco y vínculos con personas establecidas con anterioridad en Cali y Palmira dan ejemplo de calidad de vida, lo que motiva también a probar suerte. Para los integrantes el factor común fue “un espíritu aventurero” y que les animaría encontrar fortuna al interior del país (Rentería y Pinto, 2009).

Isabelino Murillo, intérprete de carrizo, explica cómo llega al Valle a inicio de las décadas del sesenta:

Yo soy de Cañaveral, salí de allá a los 17 años, salí por aventura, nunca estudié, pero aprendí a leer y a escribir (...) y salí porque uno es muchacho y es aventurero, me fui en canoa o se le conoce como potrillo por el río San Juan, llegué al río Calima después a Buenaventura, de ahí llegué a Palmira y viví tres años y después Candelaria y después en Pradera. Ya aquí llevo 23 años, y siempre trabajé para el Ingenio Central Castilla, ahí me pensioné. (Murillo, 2009)

Algo similar vive Rentería a su llegada al Valle, quien pasa por todas las formas de contratación que lo vinculaban con la industria azucarera: contratista, por la cooperativa asociada de trabajo y el ingenio directamente:

Llegué en 1982 a Cali, pero antes a Buenaventura por el río San Juan y me fui para los Llanos<sup>6</sup> porque allá había trabajo en el campo, raspando coca, pero me aburrí, no era lo que pensaba, así que me volví al Valle y como uno siempre ha trabajado en el campo me puse a trabajar cortando caña, siempre he hecho eso aquí en Palmira. (Rentería, 2009)

La actividad ilícita en el cultivo de coca ha motivado a los que han tenido menos éxito laboral en Palmira a regresar al Chocó pero siempre con la idea de volver:

Yo me voy para el Chocó, sí, me voy a coger hoja, porque quiero conseguirme una casa que sea mía aquí en Palmira (...) y así cortando caña es muy duro y no lo puedo tener, así que voy un tiempo, ya en poquito. (Pinto, 2009)

Lo mismo sucedió con PR, quien sugirió omitir su nombre. Siempre había trabajado en un trapiche en el Chocó, cuando llega a Palmira, se emplea en la misma actividad y luego se marcha porque considera que este trabajo no es una garantía para su estable permanencia;

con respecto al corte de caña dice "(...) este trabajo es muy duro y por más que trabaje en esto no conseguiré mucho (...)" (PR, 2007).

El grupo África es una muestra de la población chocoana que transita dentro de un corredor de comercio que vincula históricamente a los departamentos de Chocó y Valle del Cauca, y cuyos integrantes emigran en busca de mejores posibilidades de calidad de vida. Estas personas se establecen en Palmira en sectores caracterizados por la recepción de población negra, con poca estabilidad económica, vinculados a las actividades agrarias ofrecidas por las empresas de la región, principalmente en el corte de caña, donde son atropellados por la condición de inmigrantes. Ante esta realidad aparece una organización del tejido social alrededor de la práctica musical, fortaleciéndose vínculos entre personas de la misma región y su lugar de origen.

Sin embargo, tales relaciones se ven afectadas constantemente por los intereses de las instituciones económicas y políticas del país, a través de decisiones de ley que en algunos casos favorecen y en gran medida desfavorecen a cientos de migrantes chocoanos. Un ejemplo negativo es la forma de contratación de los corteros de caña, que los llevó a detener actividades y congregarse como sector oprimido, evidencia histórica que muestra la organización ante la búsqueda de condiciones laborales dignas en beneficio de su calidad de vida. En lo positivo cabe destacar la Ley 70 de 1993, o ley de "las negritudes", cuyo origen radica en la Constitución de 1991, en la que se reconocen los derechos territoriales, políticos, educativos y ambientales de las comunidades negras organizadas, aunando esfuerzos a favor de una ciudadanía igualitaria pero autónoma (Arocha, 2010).

## INICIO Y TRAYECTORIA

El grupo África se forma por iniciativa de Francisco Domínguez, quien vive en Palmira desde 1966 y, después de asistir a múltiples eventos como espectador, se dio cuenta de que había muchos grupos con estilos diversos pero ninguno que lo identificara a él. En varias ocasiones encontró respuesta negativa a la propuesta de formar un grupo, porque le decían sus mismos coterráneos "que esa música nadie la quiere escuchar aquí". Sin embargo, la recurrencia de encuentros informales y fiestas realizadas en casas y en las calles del barrio El Loreto, en el que es común el consumo de "biche"<sup>7</sup> y entonar guarachas y pasillos que son dos ritmos musicales interpretados en la región chocoana música, con tambores y maracas, hizo que con el tiempo se consolidara un grupo que tocaba en estos espacios. Esta situación llama la atención de una persona que los invita a participar de un programa cultural para el público en general, en el que reaccionaron con timidez ante la presencia del equipo de amplificación:

Estábamos asustados porque había micrófonos y nosotros no sabíamos cómo se usaba eso, pero vimos un grupo de música con flautas y zampoñas, se llama eso, que tocó primero y le colocó el micrófono a una tambora entonces vimos cómo era, y así lo hicimos y empezamos. (Domínguez, entrevista enero de 2008)

La sensación inicial de los integrantes cuando tocaban era que la gente no entendía su música, así que ante la oportunidad de futuras presentaciones se llevaban en un bus a personas de la comunidad chocoana que conocieran y, cuando empezaban a tocar, ellos los seguían con su baile; de esa manera pensaban que el público podía sentir y disfrutar su música.

La estabilidad del grupo se ha visto afectada en varias ocasiones por la situación económica y laboral de sus integrantes; en voz de su director:

A veces el grupo cambia de músicos por diversas cosas: algunos porque no se gana plata, entonces están dos meses y se van, otros que porque van de nuevo para el Chocó, eso pasa cuando el trabajo está mal. (Domínguez, julio de 2011)

Para noviembre de 2012 el grupo está conformado por dos personas pensionadas del corte de la caña, uno trabaja en el corte y otro en el cultivo de caña y dos trabajan de forma independiente como comerciantes. Según esta actualidad, para los integrantes del grupo las condiciones han cambiado, muchos de ellos afirman estar tranquilos económicamente y se preocupan más por la salud. Han encontrado en el grupo una buena forma de hacer uso de su tiempo libre y siempre procuran ensayar los domingos en la tarde en la casa del director del grupo en Palmira.

Isabelino Murillo, quien interpreta el carrizo desde 2006, se dedica de nuevo a la flauta después de que se pensiona por el ingenio, pues antes le resultaba difícil:

Como le digo yo me vine y no volví a tocar más, porque ya me tocó el trabajo aquí en el Valle y la gente antes a esto. A este carrizo nadie le ponía cuidado y me olvidé de eso y ya después de los 27 años de trabajo y dos pensionado fue que ya comencé a tocar otra vez acá, porque yo ya estaba pensionado (...) porque yo ya estaba libre y entonces no tenía compromiso con el ingenio, ni de trabajo ni nada de eso, entonces yo pude seguir mi carrera (...) y sí estoy alentado voy para donde sea. (Murillo, 2009)

Aunque no dependen económicamente del grupo, siempre procuran cobrar sus presentaciones, valor que ha ido incrementando a medida que sus logros les han dado reconocimiento.

También han tenido la posibilidad de participar y ser reconocidos en presentaciones conmemorativas y culturales de las comunidades negras del municipio, en el marco de las celebraciones del Día de la Afrocolombianidad y recibir el reconocimiento por parte del Consejo de las Comunidades Negras de Palmira en 2005.

En la mayoría de casos son ubicados y clasificados por las instituciones y los directivos de los eventos relacionados con la diversidad cultural, en la parte correspondiente a la etnia negra, por ejemplo, en el Festival Nacional e Internacional de la Cultura “Ricardo Nieto” de Palmira. Éste dura aproximadamente una semana y dispone cuatro días de ésta para presentaciones desarrolladas en la tarima central con entrada libre para el público en general. Siempre se presentan en la noche para las expresiones “afrodescendientes”, no en la de los grupos de Palmira, ni en la de los nacionales e internacionales, en las que otras expresiones musicales de la ciudad hacen presencia.

Una de las mayores experiencias para el grupo y es un fuerte referente de motivación para preparar su trabajo y exponer su música es la participación en el Festival de Música del Pacífico “Petronio Álvarez”, iniciando en 2006, y aunque no logran el reconocimiento del jurado, reafirman su trabajo musical. En el siguiente ocupan un tercer lugar que repiten en 2011. Cada año están pendientes de la inscripción y de componer canciones para el concurso, y se sienten a gusto en el festival porque tienen el reconocimiento de personas que vienen del Chocó o que viven en Cali, que los identifican, los visitan en el hospedaje y los respaldan en las presentaciones.

Durante el primer semestre de 2012 un periodista de la región invita al grupo a una audición para RCN, y desconociendo de qué se trataba, se vieron comprometidos a participar en el *reality show* Colombia Tiene Talento:

Nosotros fuimos y no sabíamos qué era, nos hicieron firmar un papel para presentarnos y listo, era en el teatro había gente y tocamos el pan, pan, pan que no me toquen el pan (...) y pusimos a rumbear a la gente, y pasamos para Bogotá. Allá la pasamos bien conocimos mucha gente, aprendimos, pero no pasó nada, tocamos una jota cariada de esas viejas y pusimos en el escenario una pareja de baile, los jurados hicieron algunos comentarios (...) sobre todo esa Azcárate<sup>8</sup>, y listo quedamos por fuera, pero no importa, para eso hay que saber de esta música, este grupo no es para todos pues nosotros lo entendemos pero la gente no, pero se ha ido aprendiendo (...) en el Petronio lo sabemos, por algo hemos estado en dos finales así que no importa nosotros seguimos. (Domínguez, 2012)

La participación en este escenario trajo consigo momentos de tensión previos a su desplazamiento a Bogotá y posterior a su presentación en el programa. Situaciones similares han sucedido en las participaciones en el Festival de Músicas del Pacífico “Petronio Álvarez”:

Tales conflictos al interior del grupo se originan por la forma como su música se debe presentar en escenarios públicos, obedeciendo a una lógica de la música comercial, que se va actualizando y busca elementos para lograr difusión masiva. Esto, sumado a la institucionalización desde los festivales, donde aparecen formatos musicales, repertorios, recursos estéticos en la música para satisfacer al jurado y al público, alteración en la afinación de instrumentos que originalmente no son temperados (Hernández, 2010, pp. 244), prueba que efectivamente son músicas expuestas a cambios, en las que se evidencian rasgos transicionales y se resignifican valores relacionados con la cultura musical.

La interfluencia, vinculada con los intercambios dentro de la regionalización dinámica planteada por Bedoya, se manifiesta en el grupo África con esos cambios transicionales que han vivido, tanto en su música como en su conformación –en cuanto a integrantes–, al apropiarse de elementos musicales y escénicos que les permitan estar a la altura de los grandes grupos del comercio musical, lo que facilita el tránsito en los festivales regionales y concursos. De forma consecuente, estas músicas en proceso de resignificación devuelven alteraciones que afectan los imaginarios del público lego y de las mismas instituciones, quienes, ante la necesidad de catalogarlas, las dejan estáticas para su plena contemplación, ignorando la lógica de transformación en la que está involucrada, y acudiendo al discurso “rescatista” de la tradición musical.

Otro espacio de importancia con el que África desarrolla su experiencia musical es con su comunidad, con sus parientes en sus propias casas, donde se reúnen a tocar por diversos motivos: un cumpleaños, un bautizo, el mismo ensayo termina convirtiéndose en una rumba comunitaria, siempre con biche, preparado en alambiques caseros y traído por galones desde el Chocó o comprado en Pradera y también preparado por chocoanos:

Esto es diferente, aquí es una rumba completa, no existe presión de nada, en la tarima no se ve nada de lo que nosotros hacemos y entre más se toma más música sale, esa es música vieja de por allá, pero todos nos la sabemos. (Rentería, 2009)

Otro caso similar en el que se evidencia el tránsito de las músicas rurales al contexto urbano y de reconstrucción de lazos comunitarios en escenarios de migración y marginalidad, es el grupo *Canalón*, conformado por personas provenientes de Timbiquí, Cauca, radicados en Cali. Ellos logran dinamizar estrategias para resolver, de forma parcial, situaciones de dificultad económica que en gran medida es favorecida por el prestigio musical que logra el grupo en los festivales regionales (ACUA-PROCASUR, 2009, pp. 2-5).

## LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

África presenta una conformación instrumental cuyo desarrollo rítmico percusivo se realiza sobre la tambora, la requinta, los platillos, las maracas, la guacharaca y la parte melódica es ejecutada por la flauta de carrizo. Casi siempre el que lo toca es el mismo que canta porque dicen que “es el que tiene la entonación” (Murillo, 2009; FR, 2009). Los instrumentos en su gran mayoría son contruidos por ellos mismos.

La *guacharaca* es contruida generalmente en cañabrava<sup>9</sup> (*Gynerium sagittatum*), tiene aproximadamente unos 70 centímetros de largo y 4 cm de diámetro, el sonido se consigue cuando se fricciona un palo de 13 cm de largo y 5 mm de diámetro sobre múltiples dientes tallados de forma perpendicular a la longitud de la caña.

Las *maracas* las hacen con totumo (*Crescentia cujete*) y las llenan con semilla de achira (*Canna indica*), y les colocan un palito vertical de guayabo o de chonta para poder agarrarlos.

La *tambora* tiene 38 cm de largo con 32 cm de diámetro, es de doble parche tensionado con aros de hierro y amarras en un material vegetal resistente llamado bejuco (*Mikania glomerata*). Los cueros son de venado pues, según dice el constructor, tiene la piel más tierna. Éste es ejecutado con dos baquetas o palos, de los cuales uno tiene en la punta unas amarras de tela para hacer de mazo, que permite suavizar el sonido sobre el parche; el otro palo es más delgado y con éste se golpea la madera y se repica sobre los parches.

La *requinta* o caja es un tambor contruido con un aro de madera de 20 cm de alto, con diámetro de 24 cm, con cuero de tatabro (*Tayassu Albirostris*)<sup>10</sup> en la parte superior y en la parte inferior cuero de venado; sobre este lado se dispone una tira de espinas de una palma que cumple la función de entorchado, que provoca un sonido con mayor vibración, como dice su constructor, “más ruidoso”. Se toca colocándolo sobre una base con dos palitos delgados hecho con ramas de algún guayabo o de chonta aproximadamente de 30 cm de largo, aunque especifica que los que tocan la requinta en la vereda El Cajón, a orillas del río Taparal, afluente del San Juan, se la colocan entre el brazo y el costado haciendo que el tambor se interprete de lado.

Los *platillos* son hechos con lámina de hierro o de zinc, del material que utilizan para contruir los techos de las casas; se martillan mucho y se les da forma circular de un diámetro aproximado de 20 cm, se amarra una cabuya o un trapo desde el centro para poderlos agarrar, y se tocan percutiéndolo y friccionando entre ellos.

Estos instrumentos, con similares magnitudes constructivas, son referenciados por Pardo Tovar y Pinzón Urrea en conjuntos “típicos” del Chocó (1961, pp. 10-14) y por Miñana en las chirimías del Cauca con diferencias en magnitud de mayor proporción (1997, pp. 111-117).



## LA FLAUTA DE CARRIZO Y EL SEIS BLANDO

A mí el carrizo me la enseñó a construir y a tocar mi papá, yo tenía por ahí como diez años yo estaba pequeñito, pequeñito (...) mi papá decía “le vamo a enseñar a usted, pa’ que un día usted lo deje también” eso depende de la cabeza también (...) a mí me entró la flauta desde pequeñito. (Murillo, 2009)

Después de tantos años sin interpretar la flauta, más de cuarenta años, Isabelino dice que tiene de memoria la forma como se construye la flauta y aclara que se debe hacer con el tamaño de las manos del que la quiere tocar, pues dice que, de lo contrario, no le quedaría cómodo al ejecutante hacerla sonar. Explica:

Esto se llama flauta, nosotros le decimos carrizo y para esto se debe tener la medida del impulso de uno o del que la va a tocar, cada uno debe hacer la flauta a su medida porque si no, no suena, si yo no la hago a la medida mía no puedo tocar con ella porque si no me queda muy grande y hago mucha fuerza (...) como esto es viento lo que le hecha. Mire el tamaño de su mano y mire el tamaño de la mía entonces quedan los huecos más lejos, mejor dicho se construye con seis blando y siete duro, éstas son las medidas de las flautas, son las medidas del gemo de uno o sea de la cuarta de uno (...) porque uno tiene una medida más grande y una más pequeña (...) entonces aquí es seis blando y aquí es siete duro y el hueco queda más lejos. (Murillo, 2009)

Según Isabelino, se construyen dos tipos de flauta teniendo en cuenta las medidas de la mano de la persona. La embocadura se hace a cuatro dedos del extremo del tubo, preferiblemente en carrizo porque se logra un timbre más “rasgado”, aunque también se construyen de PVC (policloruro de vinilo). A las que se hacen en este material les llama flauta y no carrizo. Los huecos los logra de dos formas: una con navaja y otra con un punzón de hierro que, al calentar, perfora el tubo y es mejorado con navaja. Después de la embocadura se pueden tomar dos medidas una que le llama *seis blando*, y la relaciona con la medida entre el dedo pulgar y el dedo índice a la que llama también *gemo* o *jeme*; la otra flauta la hace con la medida *siete duro*, que relaciona con la distancia entre el dedo pulgar y el dedo meñique y que además la denomina *cuarta*. Estos términos son llamados magnitudes antropométricas y son usados en gran medida durante el siglo XVI, y son necesarios para el desarrollo científico y mercantil de la época.

Francisco Javier Sánchez Martín (2004, pp. 790) cita varios conceptos usados en ese entonces, teniendo en cuenta que la unidad de medida básica es el grano de cebada; así cuatro granos de cebada equivalían a un dedo. El palmo puede ser considerado de dos formas: primero, la distancia entre el dedo pulgar y el dedo meñique con la mano extendida, y la otra, considerando los cuatro dedos, desde el índice al meñique de manera vertical, este último también llamado palmo menor.

Otra medida también utilizada en la tradición castellana es el *gemo* (Sánchez Martín, 2004, pp. 791), que es la distancia que existe entre el dedo pulgar y el índice. Estas medidas se pueden apreciar en la imagen 3.

Sánchez Martín cita al historiador polaco Witold Kula quien se refiere a las medidas antropométricas: “El hombre mide el mundo consigo mismo. El sistema es antiquísimo y universal, y las medidas de él emanadas llevan la denominación de medidas antropométricas” (Kula, 1980, pp. 30, citado en 2004, pp. 789).

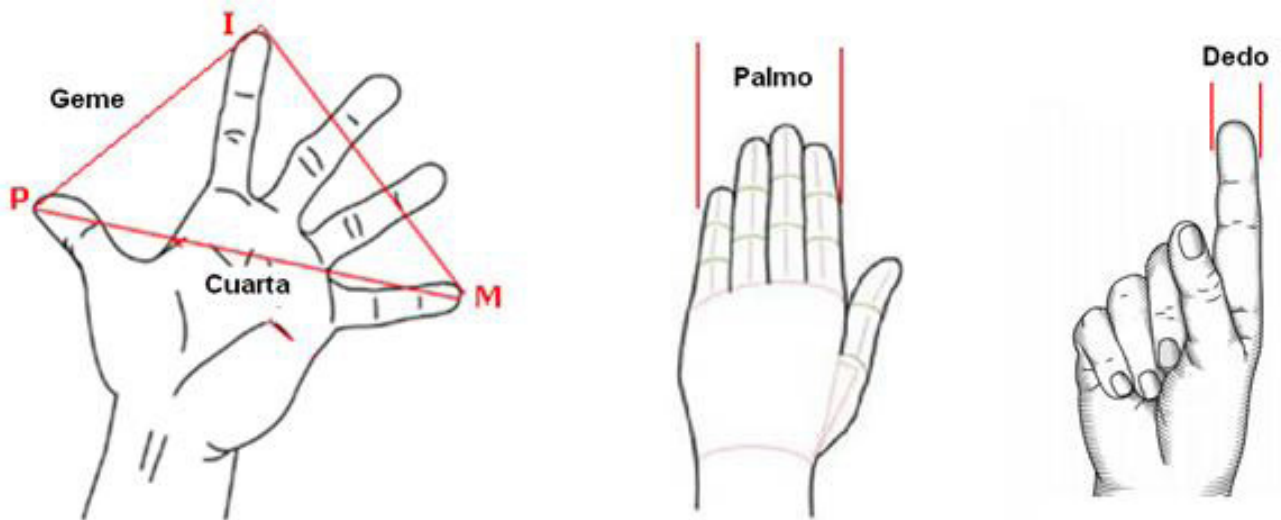


Imagen 3. Descripción de medidas antropométricas. Fuente: Giovanni Martínez.

Lo mismo piensa Isabelino, sin conocer a Kula, acerca de que “el mundo se mide consigo mismo”, cuando insiste que “cada quien debe construir su propio instrumento” haciendo uso de las medidas de su propia mano; explica la construcción de la siguiente forma:

Se toma el tubo se marcan cuatro dedos en uno de los lados (...) después se hace el hueco para soplar del tamaño de un dedo (...) de ahí se mide seis blando y se marca para hacer un hueco, de ahí a un dedo se hace el otro hueco. (Murillo, 2009)

Ésta se repite hasta quedar los seis agujeros equidistantes y después del último se marcan cuatro dedos o un palmo y se corta el material. El extremo de la caña más cercano al orificio de insuflación se tapona con una vela de cera o de cebo, o se introduce un papel y se deja caer parafina para evitar alguna fuga de aire. También indica cómo el geme contiene la medida de los seis agujeros de digitación más la separación entre ellos. Esto se explica en la imagen 4.

Finalmente se hace el corte. La flauta debe cumplir con la relación de medida de “*geme*” para su aprobación, es decir la misma medida desde el orificio de embocadura hasta el primer orificio de digitación y desde el primer orificio hasta el sexto orificio de digitación (imagen 5).

Isabelino posee dos flautas y tiene preferencia por la que es construida en la medida del “geme” o “seis blando” porque dice que le queda más cómodo a la hora de acompañar el canto, además posiblemente porque su voz se ajusta a ese registro.

Es importante la disposición física que se debe asumir para interpretar la flauta (imagen 6).

Los dedos pulgar y anular de la mano izquierda sostienen la flauta, mientras los dedos índices y medio se disponen sobre el primer y segundo orificio de digitación (contando como primero el más próximo a la embocadura); los dedos índice, medio y anular de la mano derecha actúan sobre los orificios tres, cuatro y cinco, el dedo pulgar sostiene la flauta, el meñique queda libre y el sexto agujero no se digita. La buena interpretación dependerá de esta disposición.

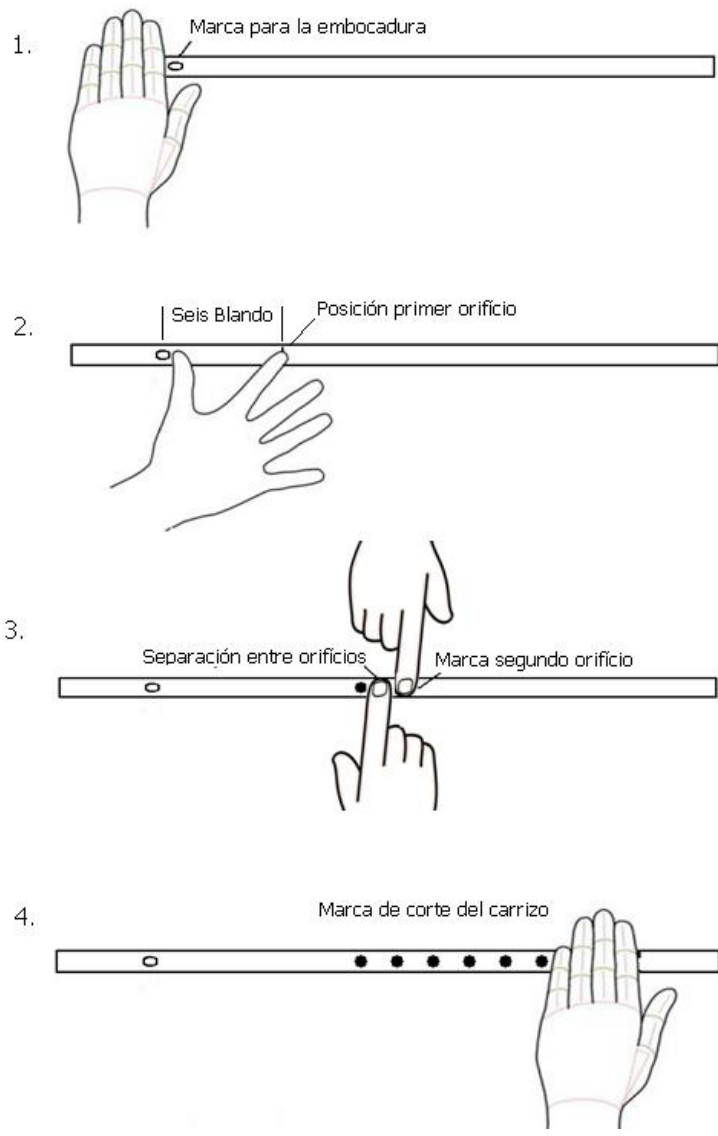


Imagen 4. Pasos para la construcción de la flauta de carrizo, según Isabelino murillo. Fuente: Giovanni Martínez.

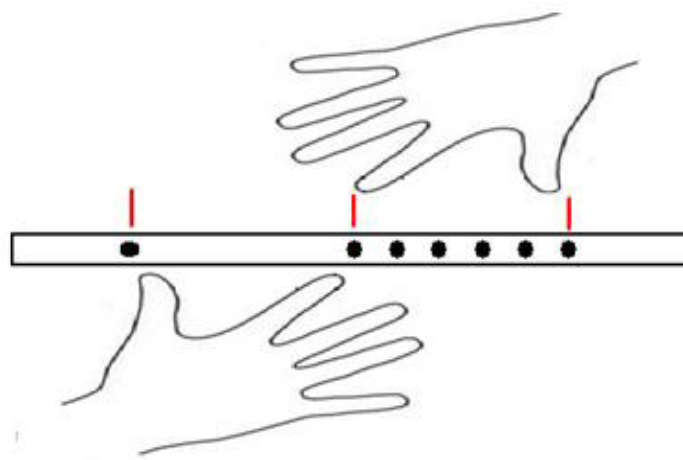


Imagen 5. Flauta terminada y verificación de magnitudes. Fuente: Giovanni Martínez.



Imagen 6. Digitación de la flauta de carrizo, intérprete Isabelino Murillo. Fuente: Giovanni Martínez.

A continuación se presenta gráficamente el registro de la escala construida por Isabelino, su relación con la posición o digitación de la flauta y el análisis interválico entre cada una de las notas emitidas al ejecutarla, en secuencia de escala ascendente (imagen 7)<sup>11</sup>.

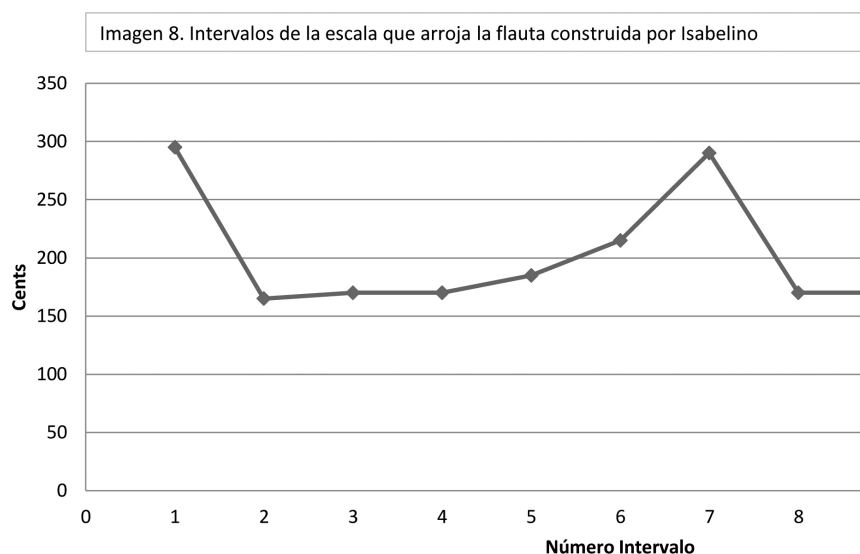
a) Registro de la escala dentro de la que se interpretan las melodías de acuerdo a la técnica de ejecución

b)

Imagen 7. a) Registro de la escala construida por Isabelino y b) digitación de la flauta. Fuente: Giovanni Martínez

Los registros, graficados en la imagen 8, indican que la flauta construida por Isabelino arroja 13 sonidos, que inicia con una nota de registro grave próxima a Sol (196 Hz)<sup>12</sup> y cuya nota más aguda también se aproxima a Sol (783.99 Hz). Contiene dos escalas hexatónicas, cada una conformada por un intervalo en promedio de 295 cent, algo cercano a una tercera menor, cuatro intervalos en promedio de 170.63 cent, próxima a una segunda mayor por debajo de su rango, y un intervalo en promedio de 212.2 cents, próxima a una segunda mayor por encima de su rango.

La información revela que la escala contiene cuatro intervalos en promedio de 170.63 cents, valores próximos a 171.4285 cents, que corresponde a los intervalos de una escala equiheptatónica y que se relaciona con una segunda neutra (intervalo menor cercano a la segunda mayor), disposición interválica similar que referencia Miñana en la afinación de los xilófonos en algunas culturas musicales de África y que concluye se encuentra en la afinación de las marimbas antiguas del Pacífico Sur colombiano. A continuación se presenta una gráfica comparativa entre los registros obtenidos por Miñana (2010, pp. 322) y los logrados en esta investigación (imagen 9).



Numero Intervalo	1	2	3	4	5	6	7	8
Intervalo en cents	295	165	170	170	185	215	290	170

Imagen 8. Intervalos de la escala que arroja la flauta construida por Isabelino Fuente: Giovanni Martínez

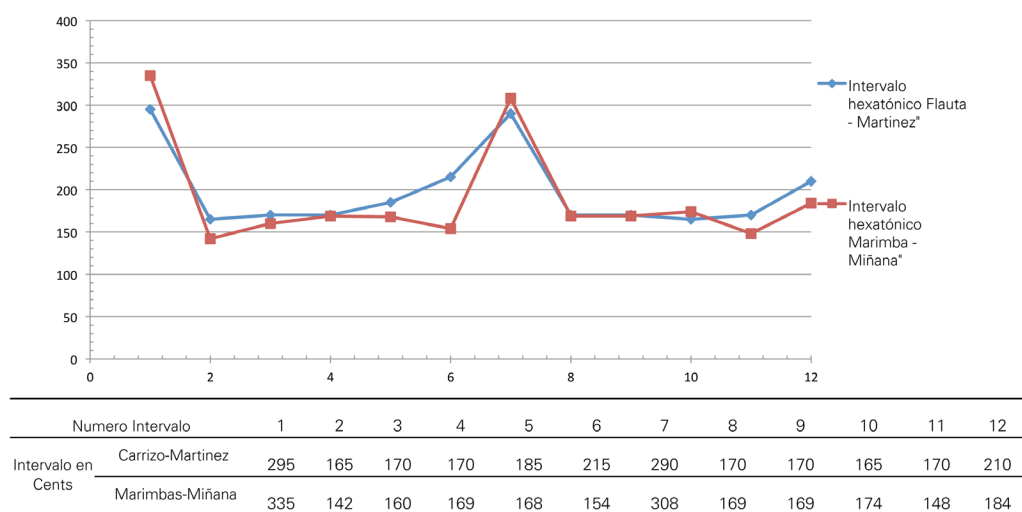


Imagen 9. Comparación entre los modelos hexatónicos de la marimba de chonta (Miñana, 2013; 322) y de la Flauta de Carrizo, calculado por Martínez.



Esta comparación permite afirmar una similitud entre las escalas halladas en estos instrumentos, y deja en duda la pertinencia de la pregunta por hallar las huellas de memorias inter-vállicas de “africanidad” o de “indigenidad” en escalas de los instrumentos, o si nos enfrentamos a un panorama más amplio que llevaría a un futuro estudio que vincule la construcción de los instrumentos a partir de las medidas antropométricas con los intervalos y las escalas utilizadas en las culturas musicales.

Con respecto a la documentación existente sobre la construcción de las flautas de carrizo o de caña no se hace referencia a los términos blando y duro. Miñana (1997, pp. 104) registra flautas con dimensiones que oscilan entre los 54,5 y 57 cm de largo, con diámetros entre los 1,8 y 2,0 cm y de seis orificios equidistantes para la digitación, lo que produce una escala que no discrimina entre tonos y semitonos (1997, pp. 107). Pardo Tovar y Pinzón Urrea (1961, pp. 14) las halla de 64 cm de largo por 2,9 de diámetro, y registra una variedad de flauta en la ciudad de Condoto construida en tubo de cobre, de 51 cm de largo y 1,6 cm de diámetro, medidas equivalentes a las de la flauta de Isabelino, que es de 51 cm de largo por 1,8 cm de diámetro. Las melodías registradas obedecen a la tonalidad de Si bemol y su relativa Sol menor, lo que indica que estamos hablando del mismo tipo de flauta.

Se les preguntó a varios músicos constructores de instrumentos y personas no músicos cercanos a la región y mayores de edad sobre el conocimiento o uso de estas medidas antropométricas, y sobre la mayoría de los términos, como cuarto, palmo y dedal, pero no conocían los términos “seis blando” o “siete duro”.

El libro *El Alférez Real, Crónicas de Cali en el siglo XVIII*, escrito por el vallecaucano Eustaquio Palacios en 1886, es una novela costumbrista que hace una descripción de la Cali de la época y también algunos escenarios como serenatas, fiestas, desfiles con presencia de música, y con recurrencia de algunos instrumentos como el arpa, la tambora, el alfandoque, las maracas y las flautas de carrizo. La música ejecutada con tambores y pitos, refiriéndose al carrizo, parece no ser del gusto pleno del autor, al referirse a ella así: “si es que esto puede llamarse música” (1954, pp. 151). En el marco de estas descripciones se refiere a los términos “blando y duro”:

(...) El arpista era ñor Zapata; las flautas eran de caña del país.

Daniel dio unos golpes suaves en la ventana, y cuando se oyó que contestaron adentro, comenzó el arpista a preludiar en su instrumento, y dirigiéndose al cantor le dijo: ¿qué tono quiere?

- Registre usted por cuatro blando. Ese tono correspondía a La menor. En ese tiempo nadie conocía la nota musical, a excepción de los frailes que sabían el canto llano tal como estaba en los rituales. (Palacios, 1954, pp. 152)

Esto quiere decir que los términos blando y duro eran utilizados en la jerga de los músicos del momento, no relacionado con la convención musical académica. Continúa:

Terminada esa primera canción, dijo el cantor a Zapata;

- Registre por cinco blando.

Zapata registró por lo que se llama Re menor.

(...) Luego que terminó la segunda canción, dijo el cantor: ahora por siete duro.

Zapata registró por Do mayor. (Palacios, 1954, pp. 152)

También hace descripción del evento musical en un matrimonio en el que aparece un grupo interpretando música para bailar; el bambuco y el torbellino son ritmos apetecidos:

Pronto estuvieron todos de regreso en la sala. Mientras se reunían todos, los músicos alcanzaron a tocar dos piezas, una por seis blando y otra por ocho duro, según decía Zapata (Sol menor y Fa mayor). El cantor dijo a Zapata:

-Registre ya por siete duro para cantar el torbellino. Zapata registró por Do mayor (...). (1954, pp. 167)

Las palabras "blando y duro", precedido de un número, son vinculadas con una tonalidad. "Duro" es asignado o equivalente a la tonalidad mayor y el término "blando" con la tonalidad menor de la siguiente forma:

Cuatro blando - La menor

Cinco blando - Re menor

Seis blando - Sol menor

Siete duro - Do mayor

Ocho duro - Fa mayor

De acuerdo con esta relación, el número es una secuencia con el círculo de cuartas ascendentes o quintas descendentes.

Vale la pena aclarar que estos términos no son conocidos por los integrantes del grupo, la única persona que lo comentó fue Isabelino y asegura que esto lo aprendió de su padre que tocaba el carrizo. También afirma que los "cholos", indígenas de la región, llamados así por los negros del Chocó, tocan y construyen el carrizo insistiendo en que también les pertenece. Esta apreciación es documentada por Robinson y Bridgman en su investigación sobre los indios noanamá del río Taparal, que es un tributario del río San Juan. Describen a los noanamaes como expertos agricultores y artesanos que evitan cualquier tipo de emparentamiento con los negros o mestizos, aunque se evidencian vínculos de intercambio comercial y en algunos aspectos de tipo cultural, como la construcción de los techos de sus casas, la elaboración y consumo del biche y el uso de ciertas formas para navegar en sus canoas o potrillos; también utilizan la flauta de seis orificios y un tambor de doble parche de 30 centímetros de diámetro en su música (1969, pp. 195).

## EL REPERTORIO

Las canciones que hacen parte del repertorio de África, según sus integrantes, se interpretan en ritmos que ellos denominan autóctonos de la región: el pasillo, la jota y el abozao, que son de tipo ternario, y la guaracha y la rumba, que son ritmos binarios. Algunas se interpretan de forma instrumental y otras de forma cantada y las catalogan en tres tipos de canciones: canciones de su propia autoría o compuestas por el grupo de forma colectiva, canciones de la tradición chocona y canciones que han sido éxitos radiales.

Se insiste en que se deben incluir canciones que son parte de la tradición chocona y canciones que han sido éxitos comerciales<sup>13</sup> y han sido adaptadas a su formato instrumental porque "son para el oído de todos" (Domínguez, 2012), Considera que es importante que se

interprete música que la gente conoce porque así puede ser aceptado su grupo, y darse a conocer las músicas que hacen parte de su acervo cultural.

Acerca del repertorio de la música chocoana Valencia (2009, pp. 16) los cataloga en dos grupos: los aires “autóctonos” que son los que conservan mayores elementos africanos como el abozao, el aguabajo, el porro chocoano, el tamborito, el bunde, el saporrondón y el son choicano, entre otros; y los aires “influenciados”, que son aquellos herencia europea como la jota, la danza, la contradanza, la polka, la mazurca y el pasillo, entre otros. Deja claro que ésta no es una clasificación forzada, y respeta la asignación que los músicos de la región dan a los aires de la región. Prueba de ello es que para los integrantes del grupo África ritmos como la jota, la danza y el pasillo son autóctonos.

En el grupo África, aunque todos aportan las ideas musicales y las letras, son José Isabelino y José Abad los más prolíficos. Afirman que sus canciones son el resultado de sus vivencias o de hechos sucedidos a otra persona pero que han tenido impacto en la comunidad; son situaciones que consideran importante recordarlas en la letra de una canción.

Para mostrar una de sus canciones, que dice ser una guaracha, Isabelino primero entona una melodía, la flauta siempre inicia y da la entrada a los demás músicos, al igual que en otras músicas como las de chirimía campesina e indígena en el Cauca, y las jugas en el norte del Cauca y sur del Valle (Miñana, 1997, pp. 182; Palau, 2010, pp. 114):

*Un lunes por la mañana  
baje a jabonar mi ropa  
Un lunes por la mañana  
baje a jabonar mi ropa*

*Éste es mi primo Joaquín  
está peleando con Jerónima  
Éste es mi primo Joaquín  
está peleando con Jerónima*

*Ésta es mi prima Jerónima  
Curaba y escarbataba  
Ésta es mi prima Jerónima  
Curaba y escarbataba*

*Que si Joaquín le pegaba  
Esa noche lo mataba  
Que si Joaquín le pegaba  
Esa noche lo mataba*

*Toca de nuevo la flauta.  
Que si Joaquín le pegaba  
Esa noche lo mataba*

*Ésta es mi prima Jerónima  
Tenía un frasco arreglao*

*Ésta es mi prima Jerónima  
Tenía un frasco arreglao  
Que si se me metió el diablo  
Yo lo mantengo embrujao  
Que si se me metió el diablo  
Yo lo mantengo embrujao*

En su repertorio interpretan canciones que hacen parte de la tradición musical chocoana como “la marucha”, que es interpretada en ritmo de abozao:

*Chucha cuando vas pal baile  
Chucha lleva tu limón  
A cada vuelta quedes chucha  
Date un restregón*

*Con agüita e limón... marucha  
Con agüita e limón...  
Con agüita e limón... marucha  
Date un restregón...*

Canciones que han sido éxitos comerciales de la música tropical caribeña son adaptadas a los ritmos que ellos creen se ajustan mejor, ante todo para bailar, como el caso de la canción “Quien te ve tan linda”, interpretada en ritmo de guaracha, con la que participaron en el Festival “Petronio Álvarez” versión 2007:

*Quien la ve tan linda, quien la ve tan bella  
Quien la ve tan linda, quien la ve tan bella  
Quien la ve tan presumida, si anoche baile con ella  
Quien la ve tan presumida, si anoche baile con ella*

*¡Ay! en la playa  
y yo al lado de ella  
¡Ay! en la playa  
y yo al lado de ella*

Según el coleccionista de música Oscar Martínez Quintero, quien trabajó desde 1951 por casi cincuenta años como programador radial en diferentes emisoras del Valle del Cauca, ésta es una parte de la canción “Tan bella y tan presumida”, atribuida a Ruth Iriarte y es un éxito de música “tropical” a finales de los años sesenta en Colombia; es grabada e interpretada por grupos como *Los graduados* y *Los hispanos* en la voz de Gustavo Quintero y Rodolfo Aicardi, los *Melódicos de Venezuela* y el grupo *los Beta 5 de Perú* (Martínez, 2012). Algunas fuentes afirman que esta canción es originaria de Panamá de principios del siglo XX, en ritmo de tamborera (Monografía del municipio de Mutata, pp. 11). Esta fuente además de dar idea de las músicas que convergen en esta región, de los formatos musicales que animaron fiestas y celebraciones,

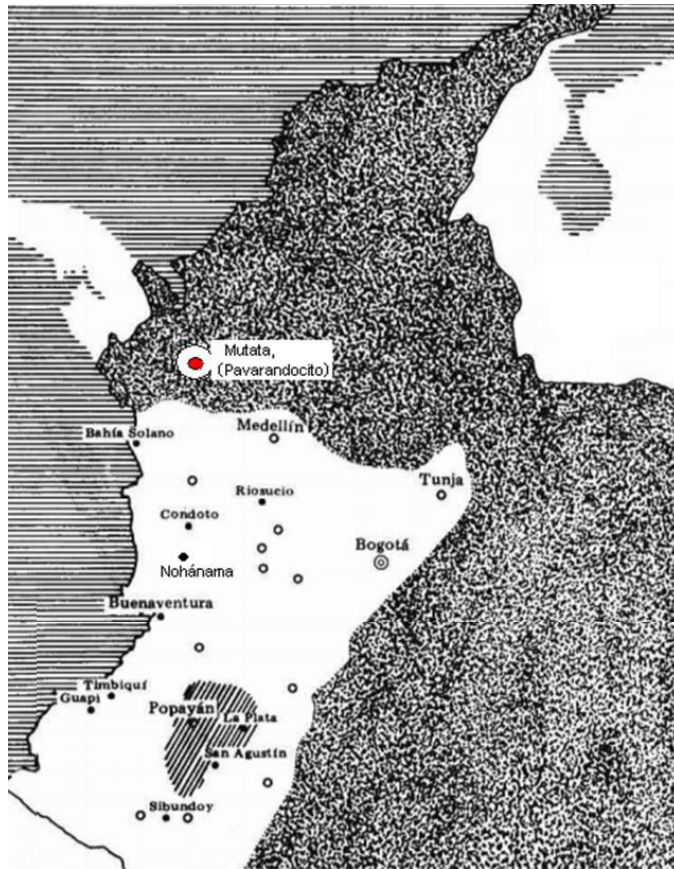


Imagen 10. Zonas de Colombia donde tradicionalmente se ha usado la flauta transversa sin llaves. Ampliación del área con respecto a la zona demarcada por Miñana (Imagen 10). Fuente: MIÑANA, Carlos, 1987. Edición Oscar Giovanni Martínez.

en los que se incluye la flauta de carrizo, amplía la zona de influencia de la flauta unos cuantos kilómetros hacia el norte con respecto a la zona demarcada por Miñana (imagen 10).

Muchas canciones en ritmos de cumbia y vallenato, y otros aires musicales que han sido populares en el ámbito comercial y que desde la década del cuarenta hasta la actualidad siguen produciendo ganancias para algunos de sus compositores y productores, son arregladas y adaptadas por el grupo África, en la mayoría de los casos para ser interpretadas en ritmo que ellos llaman “guaracha”:

## LA GUARACHA ES PA'QUE TODOS BAILEN

(...) y la guaracha queda como un mecanismo de escape y frustración que tiene mucho que ver con nuestro tradicional choteo y falta de jerarquía y autoridad. (Leal, 1986, pp. 5, citado en Linares, 1999, pp. 97)

La guaracha es uno de los géneros musicales más antiguos aún vigentes en Cuba que se canta y baila desde el siglo XVIII, y combina aspectos de las danzas de origen africano y español. Tiene antecedentes en *las jácaras* españolas que son canciones picarescas que se interpretaban intercaladas en las obras del teatro breve español, tonadillas, sainetes y entremeses durante el Siglo de Oro y que se presentaban en Cuba en los bodegones y bares de La Habana (Linares, 1999, pp. 94).



La guaracha apareció como canción en boca del pueblo y se incorporó al teatro cubano de tipo cómico durante los primeros años del siglo XIX, siendo el inicio del teatro bufo en la segunda mitad del mismo siglo, que pretendía parodiar obras del teatro clásico. Se incluían así personajes criollos que sustituían españoles y cumplían estructuras similares a las de los sainetes y entremeses, pero con asuntos, personajes y músicas que tenían características nacionales; de esta manera permanece la guaracha en Cuba.

La guaracha como canción es de ritmo rápido y texto jocoso, relata hechos políticos o sociales sobre un personaje popular o situaciones descritas de forma picaresca. La letra tiene diversidad en la métrica. Comúnmente, se canta con un solista o a dúo y logra un diálogo con el coro.

El lenguaje usado por las guarachas inicialmente era de tipo "rufianesco" y fue muy criticado por los escritores costumbristas, quienes excluyeron algunas guarachas de las colecciones realizadas en el siglo XIX por su carácter obsceno (Linares, 1999, p. 96).

Acerca de los aspectos musicales, Linares dice que en la guaracha la melodía sigue las características de la música popular, sus frases son cortas y las notas breves tienen duración de unidades musicales de cuatro u ocho compases. Es de métrica binaria y la armonía se limita principalmente a acordes fundamentales: tónica, dominante y subdominante.

Los instrumentos utilizados para su interpretación son el güiro, el cual lleva el ritmo, y la guitarra y el cuatro son el acompañamiento. También se utilizan otros instrumentos como los palitos, las maracas, el cencerro y la trompeta. La imagen 11 muestra el desarrollo percusivo de estos instrumentos en la guaracha cubana.

The image shows a musical score for five instruments: Bajo (Bass), R. Guitarra (Rhythm Guitar), Campana (Cajón), Güiro (Güiro), and Maracas. The score is written in 2/2 time and consists of five staves. The Bajo staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The R. Guitarra, Campana, Güiro, and Maracas staves show rhythmic patterns, primarily consisting of eighth and sixteenth notes, with accents and dynamic markings.

Figura 11. Desarrollo del bajo y la percusión de la guaracha cubana. Fuentes: Del puerto Carlos, El verdadero Bajo cubano [En línea] <http://www.christophsprenger.com> (Acceso: 22 de febrero de 2012). Linares María Teresa Elementos primigenios del son y su relación con otros géneros del caribe [En línea] [http://www.herencialatina.com/EL\\_Son\\_y\\_La\\_Salsa\\_Santodomingo/Elementos\\_Primigenios\\_del\\_son.htm](http://www.herencialatina.com/EL_Son_y_La_Salsa_Santodomingo/Elementos_Primigenios_del_son.htm) (Acceso: 22 de febrero de 2012)

Con el inicio de la industria discográfica muchas guarachas fueron registradas y comercializadas, haciendo de la guaracha un género musical de gran aceptación en Iberoamérica, dejando impregnados frases y estribillos de tal popularidad, que produjo en diferentes países versiones de un lenguaje musical y dancístico con características particulares<sup>14</sup>.

El carácter bailable de la guaracha es el que hace que sea el preferido por la mayoría de los integrantes del grupo África, ya que consideran que con este ritmo la gente puede bailar. Francisco Domín-

guez explica que “es más fácil que la gente baile una guaracha a que baile un pasillo, además el ritmo facilita para componer canciones con anécdotas divertidas y situaciones con doble sentido, y algo que la gente se aprenda rápido para cantar”, mientras recuerda la letra de la guaracha que interpretaron en la etapa final del Festival “Petronio Álvarez” 2011 compuesta por José Abad y José Isabelino:

*La rana estaba pariendo  
 Debajo de un arbo'e pan  
 Cuando llego la pantera  
 Que no me toquen el pan  
 Pan, pan pan  
 Que no me toquen el pan...  
 Pia, pia, pia,  
 Que no me toquen la mía*

La velocidad promedio con la que el grupo África interpreta sus guarachas está entre 120 y 130 bpm. La entrada, como se explicó con anterioridad, la hace la flauta y posteriormente ingresa la percusión haciendo un motivo rítmico que se repite (ver imagen 12).



Imagen 12. Obligado de la percusión sobre la introducción de la flauta, en la guaracha interpretada por el grupo África. Transcripción: Giovanni Martínez.

Posteriormente se hace el desarrollo rítmico y se alterna la participación melódica de la flauta con la estrofa de la canción. Las frases rítmicas de la percusión se transcriben a continuación (imágenes 13 y14).



Imagen 13. Patrones rítmicos de la percusión en el ritmo de guaracha interpretado por el grupo África Transcripción: Giovanni Martínez.



Imagen 14. Patrones rítmicos de la percusión en el ritmo de guaracha interpretado por el grupo África. Transcripción: Giovanni Martínez.



Imagen 15. Patrón rítmico predominante en los platillos y la guacharaca en el ritmo de guaracha interpretado por el grupo África. Transcripción: Giovanni Martínez.

a.



b.



Imagen 16. a. Base rítmica del bajo en la guaracha cubana y b. Patrón rítmico de la tambora en el ritmo de guaracha interpretado por el grupo África. Transcripción: Giovanni Martínez.

Las frases rítmicas utilizadas por las maracas los platillos y la guacharaca son iguales a las encontradas en la guaracha cubana (imagen 15).

La tambora cumple una función de bajo al percutir sobre el parche de forma similar a como acompaña el bajo en la guaracha cubana (imagen 16).

La guaracha interpretada por el grupo África tiene características rítmicas similares tanto a las que se encuentran en la guaracha cubana y puertorriqueña, como a los diversos ritmos afrocaribeños como la cumbia, la plena, la bomba, el calipso y el porro. Su carácterailable hace que cumpla una función de integrador social (Merriam, 2001, pp. 295). La intención de sus letras es reflejar la cotidianidad de una forma jocosa y pícaro y con frases que el público pueda recordar fácilmente.

## CONCLUSIONES

El grupo África pretende visibilizar las expresiones musicales campesinas que emergen del río San Juan en el Chocó dentro del contexto urbano, ligado históricamente a una dinámica socioeconómica irreversible y de cambiante transformación, que negocia sus valores estéticos musicales entre la tradición y su aceptación en el mundo globalizado. Los integrantes del grupo son clara muestra de una población chocoana en tránsito a través de un corredor de comercio que vincula históricamente a los departamentos de Chocó y Valle del Cauca, motivados por ideas de mejores posibilidades ofrecidas al interior del Valle del Cauca. Esta visión luego se desvanece ante las precarias oportunidades de trabajo dentro de los ingenios. Además, su condición de inmigrantes chocoanos los relega a determinados sectores marginales. Se evidencian dos escenarios de participación musical claramente demarcados: uno en festivales y concursos en los que en general el público está en un proceso de asimilación a esta tímbrica y rítmica musical, y en el que se crean momentos de tensión que hacen vulnerable la estabilidad del grupo al dar respuesta a las exigencias estéticas de la industria cultural. Y otro escenario en el que las tradiciones campesinas chocoanas se logran celebrar dentro de su comunidad de diáspora chocoana (cuadra, barrio, sector urbano), y en el que no existen limitaciones ni valores institucionalizados, más acorde con el sentido cultural y los valores vigentes usados en esa música.

En las presentaciones del grupo, frecuentemente se debe obedecer a una lógica de la música comercial, buscando elementos para lograr una difusión masiva, llevándolos a la búsqueda de recursos estéticos para satisfacer al jurado y al público, en el caso de los festivales, demostrándose que son músicas expuestas a cambios transicionales y resignificación de valores relacionados con la cultura musical.

En el abordaje de las músicas regionales, tradicionales, populares, locales, entre otras denominaciones, se debe tener en cuenta un marco contextual cambiante frente a las dinámicas políticas y económicas del mundo globalizado. Es importante hacer una revisión que incluya formas actuales de comunicación digital ignoradas para la época en que se planteó la regionalización dinámica por Bedoya. Esta pesquisa arroja datos interesantes obtenidos del corpus histórico documental y el trabajo etnográfico, dando luz a términos que han sido parte de la historia de la región, los cuales merecen ser expuestos y debatidos porque dan pie a futuros estudios sobre las culturas musicales. Ejemplo de ello es el vínculo existente entre la construcción del instrumento a partir de medidas antropométricas y su afinación o escala, como se da en la flauta de carrizo, que revela una escala hexatónica similar a los intervalos encontrados en las marimbas del Pacífico sur colombiano no temperadas.

---

## NOTAS

1 Que inicia su formación en torno a la industria Tabaquera, cuando en 1810 alrededor de la factoría de tabaco se establecieron las casas de algunos obreros, se estableciera una parroquia, y en los años posteriores atrajera la atención de personas de diferentes regiones para la manipulación de la planta (De Caizedo, 1898, p. 21). Según el historiador Willian Mallama, la villa se establece como tal en junio de 1824 por la Ley 156. Es elevada a la categoría de Cantón, expedida bajo el actuar del presidente general Francisco de Paula Santander y el Congreso con el fin de brindar organización y participación a los diferentes sectores de la Nueva Nación que acababan de liberarse del yugo de los españoles (GEA-UR PALMIRA, 2008, pp. 25).

En la actualidad se estima una población de 298.671 según proyecciones del DANE en el censo de 2005, de los cuales aproximadamente el 20% habita en área rural. También se puede decir que de la población total censada el 14,5% pertenece a la etnia negra y tan sólo el 0,2% a la indígena.

2 Refiriéndose a los que proceden del Valle del Patía en el Cauca.

3 Hoja de vida grupo África de 2012, facilitada por su director Francisco Domínguez.

4 Noanamá es un corregimiento a orillas del río que recibe el mismo nombre, que desde 1821, fecha de publicación en el mapa Humboldt, recibió el nombre de río San Juan (Fonseca, 1984, p. 2). Este río nace en el cerro de Caramanta en la Cordillera Occidental y desemboca en el Océano Pacífico al noroeste del puerto de Buenaventura. Noanamá se denomina también a una tribu indígena que ocupa una vasta región bañada por la cuenca baja y media del río San Juan, quienes integran la familia lingüística Chocó (Robinson y Bridgman, 1969, p. 179).

5 También conocido como junco gigante, falso bambú, de la familia *Poaceae* (gramíneas). Se da en lugares húmedos y a orillas de los ríos. Se utilizan las hojas para la elaboración de cestería, tapetes y diversos instrumentos musicales.

6 Hace referencia a los llanos que geográficamente se encuentran en el oriente de Colombia y comprende los departamentos de Meta, Casanare, Arauca y Orinoco.

7 El biche es una bebida alcohólica elaborada de forma artesanal con el zumo de la caña de azúcar por comunidades e indígenas del Pacífico colombiano.

8 Jurado del *reality show* Colombia Tiene Talento que no dio el visto bueno para que el grupo continuara a la siguiente fase del concurso y que realizó comentarios que ridiculizaron algunos aspectos estéticos musicales de la presentación.

9 Es una planta herbácea originaria de Centroamérica y Suramérica que se da a orilla de los ríos, alcanza hasta 4 o 5 metros de altura, y es de tallos gruesos y ahuecados de hasta 4 a 6 cm. Es un material muy utilizado para la construcción cestas, sombreros, flechas, entre otros artefactos de uso doméstico. Además tiene un uso medicinal como diurético, antianémico, antiinflamatorio, entre otros, según fuentes del Herbario del Departamento de Biología de la Universidad de Antioquia. En: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/ova/?q=node/575#>

10 También llamado pecarí de collar, habita en los bosques húmedos y vive en manadas; se alimenta de plantas, nueces de palma, raíces, semillas, frutas, insectos y caracoles, y se halla en vía de extinción.

11 Para este procedimiento se usó un afinador Korg Chromatic CA-1 que permite hacer registros de afinación con escala mínima de cinco cents. Es relevante precisar que la altura sonora puede variar en estos instrumentos de acuerdo con varios factores como la posición abierta o cerrada en relación con el bisel, la temperatura de la flauta después de ser calentada con el aire del intérprete, o la cantidad y la velocidad del ataque del aire. El material (carrizo) con el que se construyen estas flautas no presenta un diámetro homogéneo en el trayecto del mismo tubo.

12 Nota que es omitida debido a la posición para la técnica de interpretación usada por Isabelino.

13 Aquí me refiero a la música considerada comercial a la que ha tenido difusión masiva a través de los diversos medios de comunicación.

14 Reconocidas orquestas cubanas durante los años cuarenta grabaron un sin número de guarachas, entre ellas *Arsenio Rodríguez*, *la Sonora Matancera*, *el Conjunto Casino*, *Machito* y *José Curbelo*. También es importante la guaracha en la gestación de ritmos actuales de mucha popularidad como la salsa y la rumba.

## REFERENCIAS

- ACUA-PROCASUR. *Sistematización de experiencias de valorización de musicalidades afro-rurales como activos culturales. Grupo Canalón*. Cali, 2009. [http://procasur.cl/catalogoexperiencias/catalogo/Activos\\_Culturales/pdf/canon.pdf](http://procasur.cl/catalogoexperiencias/catalogo/Activos_Culturales/pdf/canon.pdf). (Acceso: 11 de enero de 2012).
- Arango, Ana María. "La chirimía chocona: asimilación y reafirmación". *Revista A contratiempo*, núm. 13 (mayo 2009). <http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/?ediciones/revista-13/>. (Acceso: 2 agosto de 2011).
- Arocha, Jaime. "Ley de negritudes". *Observatorio Pacífico y Territorio* (agosto 2010). <http://www.pacificocolombia.org/novedades/ley-de-negritudes/183>. (Acceso: 13 de mayo de 2011).
- Bedoya Sánchez, Samuel. "Regiones, músicas y danzas campesinas. Primera parte". *Revista A contratiempo*, núm. 1 (enero 1987a). <http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/?ediciones/revista-1.html>. (Acceso: 15 de mayo de 2011).
- Bedoya Sánchez, Samuel. "Regiones, músicas y danzas campesinas. Segunda parte". *Revista A contratiempo*, núm. 2 (septiembre 1987b). <http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/?ediciones/revista-1.html>. (Acceso: 15 de mayo de 2011).
- Caicedo C, Joaquín de. *20 de julio: feria en Palmira: Recuerdos*. Cali: Imprenta Comercial, 1898. <http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/brblaa1902.pdf>. (Acceso: 14 de junio de 2012).
- Castro Carvajal, Beatriz. "El poblamiento de la costa pacífica". En *Historia del Gran Cauca. Historia regional del suroccidente colombiano*. Cali: Universidad del Valle, 1996. 143-149.
- Corporación Autónoma Regional del Valle del Cauca (CVC). *Agenda ambiental del municipio de Palmira, Resumen ejecutivo*, 2002. [http://www.minambiente.gov.co/Puerta/destacado/vivienda/gestion\\_ds\\_municipal/home/Pal.pdf](http://www.minambiente.gov.co/Puerta/destacado/vivienda/gestion_ds_municipal/home/Pal.pdf). (Acceso: 14 de junio de 2012)
- Delgado, Johnny. *El bandolerismo en el Valle del Cauca 1946-1966*. Cali: Colección de Secretaria de Cultura de Cali, 2011.
- Dominguez, Francisco. Entrevistado por Oscar Giovanni Martínez. Palmira. 7 de junio de 2007.
- Dominguez, Francisco. Entrevistado por Oscar Giovanni Martínez. Palmira. 13 de mayo de 2012.
- Fonseca, Guillermo. *El nombre para una base naval*. Sociedad Geográfica de Colombia Academia de Ciencias Geográficas, 2010. En [http://www.sogeocol.edu.co/documentos/cuen\\_elnom.pdf](http://www.sogeocol.edu.co/documentos/cuen_elnom.pdf). (Acceso: 15 de junio de 2012).
- GEA-UR Palmira, IDEA, Universidad Nacional de Colombia, sede Palmira. *Perfil ambiental urbano municipio de Palmira. Informe final 063 de 2007*. [http://www.idea.palmira.unal.edu.co/paginas/proyectos/paginas/perfil\\_amb/perfil\\_ambiental.pdf](http://www.idea.palmira.unal.edu.co/paginas/proyectos/paginas/perfil_amb/perfil_ambiental.pdf). (Acceso: 14 de junio de 2012).
- Herbario del Departamento de Biología de la Universidad de Antioquia. <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/ova/?q=node/575#> (Acceso: 14 de junio de 2012).
- Hernández, Oscar. "De currulaos modernos y ollas podridas". En *Música y prácticas sonoras en el Pacífico colombiano*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2010. 237-286.
- Linares Savio, María Teresa. "La guaracha cubana, imagen del humor criollo". *Catauro Revista cubana de antropología*, vol. 1, núm. 0 (1999): 94-104. <http://www.ffo.cult.cu/downloads/catauro/fulltext/Nro00.pdf>. (Acceso 25 de octubre de 2012).
- Londoño, María Eugenia y Tobón, Alejandro. "Abozao: dela subienda mestiza y mulata". En *Cuadernos de Nación, Músicas en transición*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2001.
- Merriam, Alan. "Usos y funciones". En *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, Francisco Cruces, ed. Madrid: SlbE – Sociedad de Etnomusicología, Trotta, 2001. 275-296.
- Martínez Quintero, Oscar. Entrevistado por Oscar Giovanni Martínez. Palmira. 21 de enero 2012.
- Mina, Mateo. *Esclavitud y libertad en el valle del río Cauca*. Bogotá: Fundación Rosca de Investigación y Acción Social, 1975.
- Miñana Blasco, Carlos. "Flautas traversas sin llaves. Técnicas de construcción". *Revista a contratiempo*, núm. 4. (septiembre 1988). <http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/files/>



ediciones/revista4/pdf/Rev4\_07\_Flautas%20traversas%20sin%20llaves.pdf. (Acceso: 24 de febrero de 2009).

Miñana Blasco, Carlos. *De fastos a fiestas. Navidad y chirimías en Popayán*. Santafe de Bogotá: Ministerio de Cultura, 1997.

Miñana Blasco, Carlos. "Afinación de las marimbas en la costa pacífica colombiana." En *Música y prácticas sonoras en el Pacífico colombiano*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2010. 287-346.

*Monografía del municipio de Mutata-Antioquia*. [http://www.mutata-antioquia.gov.co/apc-aa-fil-es/33636664623239653134303339663332/Monografias\\_Mutat\\_.pdf](http://www.mutata-antioquia.gov.co/apc-aa-fil-es/33636664623239653134303339663332/Monografias_Mutat_.pdf). (Acceso: 12 de julio de 2012).

Murillo, Isabelino. Entrevistado por Oscar Giovanni Martínez. Pradera. 20 de abril de 2009.

Ochoa Gautier, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Editorial Norma, 2003.

Palacios, Eustaquio. *El Alférez Real, novela crónicas de Cali en el siglo XVIII*. Bogota: Cosmos, 1945.

Palau, Paloma. "Bombarra, tuba y helicón: música tradicional de las adoraciones del niño Dios en el norte del Cauca y sur del Valle." En *Música y practicas sonoras en el Pacífico colombiano*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2010. 109-141.

Pardo Tovar, Andrés y Pinzón Urrea, Jesús. *Rítmica y melódica del folclor chocoano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Conservatorio Nacional de Música, Centro de Estudios Folclóricos y Musicales, 1961.

Pinto. Entrevistado por Oscar Martínez. Palmira. 23 de abril de 2009.

PR, Entrevistado por Oscar Martínez. Palmira. 13 de agosto de 2007.

Rentería, Entrevistado por Oscar Giovanni Martínez. Palmira. 22 de abril de 2009.

Robinson, J.W.L. y Bridgman, A.R. "Los indios Noanamá del río Taparal." *Revista Colombiana de Antropología*, vol. XIV (1969): 177-200. [http://www.icanh.gov.co/recursos\\_user//RCA\\_Vol\\_14/v14a1966-9a05.pdf](http://www.icanh.gov.co/recursos_user//RCA_Vol_14/v14a1966-9a05.pdf). (Acceso: 20 de mayo de 2012).

Sánchez Martín, Francisco Javier. *Aproximación al léxico de la práctica mensuradora en el renacimiento: el cuerpo humano como base del sistema metrológico*. Salamanca: Universidad de Salamanca. Centro de Investigaciones Lingüísticas, 2004. [http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/20473/1/CILUS\\_aproximacionpractica%20.pdf](http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/20473/1/CILUS_aproximacionpractica%20.pdf). (Acceso: 10 de febrero de 2012).

Sevilla, Manuel. *Zamorano: Memorias del Sur en el Valle*. Cali: Pontificia Universidad Javeriana Cali, 2010. <http://martinapombo.com/wp-content/uploads/MPArticuloZM1.pdf>. (Acceso: 14 de mayo de 2012).

Valencia, Leonidas. *Al son que me toquen canto y bailo Músicas tradicionales del Pacífico Norte*. Plan Nacional de Música para la Convivencia. Ministerio de Cultura, 2009. <http://www.asinch.com/pdf/cartilla%20Al%20son.pdf>. (Acceso: 12 de mayo de 2012).

Viáfara, Osner. Entrevistado por Oscar Giovanni Martínez. Palmira. 15 de abril de 2012.

#### Cómo citar este artículo:

Martínez Peña, Oscar Giovanni. "África, memoria musical del río San Juan." *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9 (1), 139-168, 2014. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.MAVAE9-1.ammr>, <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana>.



# TRADUCCIÓN