

**EL PIANO DE PULGAR DE SAN JUAN DE URABÁ.
“Aproximación a la marímbula en el sexteto afrocolombiano”**

STEFANY LONDOÑO ARANGO

Asesor:

ALEJANDRO TOBÓN RESTREPO

Doctor en Historia de América Latina

Trabajo de grado para optar al título de:

Licenciada en música

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

FACULTAD DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES MUSICALES

MEDELLÍN

2016

Agradecimientos

Expreso mis más sinceros agradecimientos:

A la comunidad de San Juan de Urabá, Casa de la cultura, músicos del sexteto Soneros del Caribe, especialmente al señor Julio Carlos Angulo y su esposa Nubia Faenza, y al sexteto Tabalá en San Basilio de Palenque.

A don Augusto Arango Franco, quien propuso el tema de este proyecto, y me brindo todos los contactos y la información necesaria para desarrollarlo.

A don Haroldo Barbutin, quien fue el contacto directo con la casa de cultura de San Juan de Urabá y con los integrantes de del sexteto Soneros del Caribe.

A los músicos: César Augusto Velásquez P. (percusionista de la Universidad de Antioquia) y Víctor Hugo Zapata G. (maestro de percusión folclórica de la Universidad de Antioquia), Felipe Jiménez R. (percusionista universidad Eafit) y Esteban José Arango M. (guitarrista universidad Bellas Artes) que me asesoraron con respecto a los temas de percusión que desconocía.

Al historiador William Fortich de la Universidad de Córdoba, por la información y los datos aportados.

Al Centro de Documentación Musical de la biblioteca Nacional de Colombia en Bogotá, su coordinador el maestro Jaime Quevedo y a la señora Diana Rocío Collazos, quienes brindaron documentos y contactos necesarios para este proyecto.

A la Escuela Normal Superior Antioqueña, especialmente a su rectora Gudielia Eusse Saavedra y al profesor Pedro Andrés Pérez Cardona, quienes aportaron en la formulación y desarrollo de la estructura de este trabajo.

A todos mis maestros ya que ellos me enseñaron a valorar los estudios y a superarme cada día.

A mi asesor Alejandro Tobón, quien me acompañó en todo el proceso de desarrollo de este proyecto, dando pautas para poder corregirlo y completarlo.

A mi familia, porque ellos estuvieron en los días más difíciles de mi vida como estudiante, especialmente a mi madre Martha Lucia Arango, quien fue la que

me incentivó a estudiar música desde los 4 años de edad y a mi hermana, quien tradujo textos del inglés al español y transcribió las entrevistas.

A la memoria de Alonso Monterrosa Herrera (2 de marzo de 1914 – abril 2016, San Juan de Urabá, Antioquia), quiero finalmente agradecer sus historias y experiencias con este instrumento compartidas para mi trabajo de grado.

CONTENIDO

El piano de pulgar de San Juan de Urabá. “Aproximación a la marímbula en el sexteto afrocolombiano”	
Introducción	5
Capítulo 1 Territorio y música	
1.1 San Juan de Urabá	17
1.2 La música en San Juan de Urabá	23
1.3 Agrupaciones tradicionales que utilizan la marímbula	25
1.4 El sexteto en San Juan de Urabá	28
1.5 El sexteto en la vida cotidiana	42
Capítulo 2 La marímbula	
2.1. Contextualización histórica del instrumento	44
2.2. Características organológicas	47
2.3. La marímbula y su música	60
Capítulo 3 Análisis musical	
3.1. Flor Perdida, son	65
3.2. Transcripción musical	65
3.3. Texto de la obra	66
3.4. Análisis	69
Conclusiones	75
Bibliografía	77
Anexos	
Audio de la obra Flor perdida	
Transcripción de la obra Flor perdida	
Video sobre la construcción de la marímbula	

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se presenta para optar al título de Licenciada en Educación Musical de la Universidad de Antioquia. Es un estudio que trata de sintetizar ideas, esfuerzos, opiniones y anhelos de aprendizaje en estos años de formación, en los que recogí valiosas enseñanzas de todos los maestros que compartieron conmigo, desde las aulas universitarias y desde el trabajo de campo en San Juan de Urabá y en el Caribe Colombiano, sus experiencias y sus conocimientos.

El texto se propone, como objetivo fundamental, estudiar y dar a conocer el piano de pulgar “la marímbula”, como un instrumento de las músicas populares y tradicionales del Caribe colombiano. Este, como otros instrumentos tradicionales ha sido olvidado a partir de los cambios culturales y tecnológicos actuales. Por ello, y desde la perspectiva de la educación musical con la idea de que sean no solo visualizados sino llevados a la práctica en la formación de los músicos de nuestro país, también trata de proponer nuevas alternativas instrumentales (sonoras) para el estudio y creación de una música, donde el maestro y el alumno dialoguen e interactúen construyendo el conocimiento.

El estudio, enseñanza y reconocimiento de este instrumento ha quedado rezagado en comparación con otros. De seguir con la misma idea, la marímbula se convertirá en una pieza de museo y las nuevas generaciones perderán la oportunidad de conocer y de formarse como músicos más íntegros que reconozcan sus prácticas culturales.

Las tradiciones cambian vertiginosamente a partir de la velocidad con que gira el mundo; además, los distintos currículos universitarios, se basan solo en una idea académica de música europea occidental o miran hacia las corrientes contemporáneas de géneros como el jazz, pero muy pocos hablan sobre prácticas sonoras ancestrales, instrumentos y desarrollos anclados a la historia de Colombia.

Una mirada a los orígenes y a las culturas locales apoya el proceso integrador del mundo y reafirma los lazos que unen a las personas a su tiempo y a su entorno. La tradición es en cierta forma un concepto que reconstruimos permanente y cotidianamente. Así, la marímbula, por ejemplo, se vuelve un

instrumento socializador y social. La tradición es propiedad de nuestros ancestros, posesión colectiva también de nuestra época, donde cada uno de los actores, de ayer y hoy, toma parte para entender y proyectar sus ideas, sus formas de vida. En este caso concreto, mi trabajo de grado, la información está orientada a registrar este instrumento, el tipo de agrupación en que actúa y las prácticas sonoras que interpretan, específicamente de la región Caribe.

Descripción del problema. La marímbula, instrumento de apropiación histórica en Colombia

Debido a la necesidad que existe en Colombia de reconocer el patrimonio cultural y garantizarle respeto, surge esta propuesta como una posibilidad de análisis de la marímbula, instrumento que está relegado y olvidado en la formación de jóvenes en las facultades de música de las universidades del país, olvido que ocasiona que alternativas sonoras como ésta sean desconocidas en el medio académico.

Hemos encontrado que la marímbula está en un ostracismo, a pesar de que en la actualidad la casa de la cultura del municipio de San Juan de Urabá trabaja en su recuperación a través de formación de agrupaciones y talleres para construcción e interpretación del instrumento.

Al hacer un recorrido histórico por este instrumento desde su aparición hasta nuestros días, se descubre que la marímbula ha “manejado” un bajo perfil y muy poco reconocimiento. Se observan algunos periodos de crisis en los cuales ha estado a punto de desaparecer debido a algunos factores como la falta de una continuidad en su tradición oral, de preparación de nuevos intérpretes, estabilidad en el tipo de agrupación en la cual es vigente; además, falta de espacios en la cultura tradicional para su divulgación y carencia de interés de la academia por dar a conocer lo característico e histórico de las tradiciones populares de nuestro país.

Con el fin de contribuir al conocimiento de las músicas regionales, decidí realizar como licenciada en música esta investigación para aportar al desarrollo

de instrumentos, expresiones musicales y prácticas sonoras de la tradición musical en Colombia.

Justificación del problema:

- **Social**

El objeto social del trabajo se centra en contribuir al reconocimiento de la marímbula, en su aspecto cultural, lo que incidirá en su divulgación, mostrando su lugar como instrumento participe de la música tradicional del país; permitiendo que se experimenten antiguas - nuevas sonoridades.

Los resultados del trabajo no solo serán importantes para músicos sino para la sociedad en general, ya que dando a conocer este instrumento las personas tendrán la oportunidad de apreciar en toda su dimensión el valor de preservar las sonoridades características de nuestro país; convirtiendo estos instrumentos y las agrupaciones de las que hacen parte en espacios, punto de encuentro de desarrollo musical y cultural para distintas comunidades.

- **Personal**

Es esencial liderar y apoyar iniciativas tendientes al fortalecimiento de las organizaciones que promueven el desarrollo social y cultural, de esta forma se está aportando a la sociedad misma, además de ser una experiencia que enriquece en el ámbito individual. Como profesional y estudiante es una excelente oportunidad para aplicar los conocimientos adquiridos en este tiempo de formación académica y de ponerlos además al servicio de la comunidad y en pro de su desarrollo.

- **Teórico**

Analizar las características de este instrumento, lo que aporta al desarrollo futuro de la creación y la adaptación de obras que estén al servicio de procesos interpretativos, creativos y pedagógicos. La marímbula cumple la función armónica de un contrabajo (en otros tipos de agrupaciones bajo eléctrico), solo que su calidad de sonido y tímbrica, será distinta.

Delimitación temporal y espacial

Si bien la información y conceptos abordados en el presente trabajo describirán al instrumento en la época actual y los ritmos que son utilizados hoy, se hará, así mismo, una aproximación histórica en el ámbito local, teniendo en cuenta los usos, funciones y características organológicas que la cultura rural y urbana de San Juan de Urabá ha hecho de la marímbula a través de géneros musicales (son, bolero, changüí y bullerengue) desde los cuales se ha vivenciado la fiesta, la danza y la vida cotidiana.

La apropiación de la marímbula en nuestro país se debe a un proceso de inmigrantes cubanos a la costa Atlántica específicamente cuando se conforma una concesión de ingenios azucareros cerca al canal del Dique; El Palenque de San Basilio juega un papel importante porque algunos de sus pobladores fueron obreros de esta concesión; y ello propendió a la creación de agrupaciones que incorporaron dicho instrumento, transformándolo y aplicándolo a nuestros ritmos folklóricos, dando así la creación de su ritmo característico llamado “Son Palenquero”, descrito en el especial que hace la revista *Anaconda* sobre Palenque (Marquez y Váldez, 2006:70).

En el Caribe colombiano, concretamente a una hora de Cartagena se ubica el primer pueblo negro libre del continente americano llamado Palenque de San Basilio; por el año de 1920 nació el primer grupo de son montuno, compuesto por obreros cimarrones, los cuales mezclaron el ritmo de la cumbia, el bullerengue, la chalupa y el son cubano dando creación al nuevo ritmo Son palenquero. La marímbula es usada como un instrumento de acompañamiento en diferentes agrupaciones tanto campesinas como urbanas que interpretan música popular bailable (Marquez y Váldez, 2006:70)

Hacia el año 1952 se presenta la reforma agraria, hecho que ocasiona un alto grado de desempleo en la región; esta situación la resuelven los músicos populares, en parte, a través de la creación de agrupaciones para amenizar fiestas de los vivos¹, convirtiéndose en su grito cultural palenquero de guerra,

¹ Fiestas de los vivos: celebraciones tradicionales (cumpleaños, matrimonios, bautizo, etc.), ya que para ellos es importante celebrar la muerte.

que más tarde un profesor le puso el nombre de “El Sexteto Tabalá” fundado por Rafael Cassiani y su familia en San Basilio de Palenque dicho por Enrique Marquez San Martín y Eduin Váldez Hernández (2006:70). Hechos como este dan paso simultáneamente a la creación en Colombia de sextetos de marímbula o sextetos afrocolombianos.

Marco teórico

Dado que el objetivo central de este análisis estará puesto en la representación de la marímbula como proyecto de abordaje de una dimensión de lo simbólico-cultural, será necesario plantear algunos conceptos que sirvan de ejes referenciales para apoyar la lectura del texto.

Para empezar, ubicaremos la marímbula en términos organológicos, dentro del marco de la música popular tradicional: instrumento musical pulsativo laminófono (Ortiz, 2006:97) procedente del África. Llega al Caribe en un intercambio interétnico, en el cual se articula con los formatos tradicionales de la música regional costeña. “Este es un baúl rectangular, formado por 7 o más flejes o también llamadas láminas de acero puestos en su cara frontal y cruzado por un par de varillas que pasan sobre el orificio o caja de resonancia, cualquier cosa que produzca sonido puede servir de instrumento musical” (Ortiz, 2006:97). Esta descripción organológica del instrumento, hace referencia a los materiales con que está hecho, a sus particularidades en la construcción y a sus diferentes técnicas interpretativas, dando paso así a una clasificación según los investigadores, musicólogos, etnólogos y antropólogos, quienes han dado diferentes nombres según las características de los instrumentos de percusión y partiendo de los elementos señalados.

Debido a sus características la marímbula hace el papel de bajo marcante y se pulsa con los dedos, el marimbulero se sienta sobre la parte superior del instrumento (Muñoz, 2006: 95). Las características del instrumento han evolucionado dependiendo de cómo los fabrican, de los nuevos materiales; las nuevas técnicas de construcción han propiciado que las teorías de clasificación se mezclen para crear unas nuevas.

A la hora de definir qué es un instrumento musical, podríamos decir simplemente que son objetos que producen sonido, dependiendo de cómo se interpreten, también se puede plantear la idea de ruido. Nuestro cuerpo es un generador de sonidos y ruidos, haciendo que nosotros mismos seamos creadores de ideas rítmico – musicales. Si miramos en la historia, el primer aparato fonador que el ser humano ha usado para comunicarse ha sido su voz, pero éste con el pasar de los días quiso acompañar esos efectos sonoros con marcaciones rítmicas y acompañamientos melódicos; así pues, al hablar de la marímbula podemos llegar a la conclusión de que a pesar de ser un instrumento acompañante en una agrupación, también puede ser la base fundamental en el momento en que el marimbulero decida cantar y hacer música con estos dos instrumentos (marímbula y voz).

Al hacer esta descripción vemos cómo lentamente el ser humano, dependiendo de sus necesidades ha creado distintos utensilios sonoros para buscar su propia identidad. Así, este instrumento se puede relacionar también con la idea de música popular tradicional enmarcada por el concepto de folklore, término propuesto en 1846 por William J. Thoms en el ámbito de los estudiosos y aficionados a las “antigüedades” (Miñana, 2000:36). El concepto folklore es entendido desde diferentes ideas, épocas y tendencias, en tanto la sociedad cambia, se moderniza; y desde allí igualmente se transforma la noción de éste.

Según Enrique Luis Muñoz Vélez la música popular tiene una rica veta en el proceso de creación anónima y colectiva que configura y define la expresión del arte del pueblo (Muñoz, 2006: 92), con el pasar del tiempo se va construyendo una idea de tradición dependiendo de lo que en ese momento este rodeando la sociedad a partir de ideas políticas, religiosas y sociales; esta tradición se vuelve un saber oral, convirtiendo los acontecimientos en características culturales de una historia, de un lugar específico.

No obstante la estabilidad de la cultura, que al mismo tiempo es dinámica y cambiante, con la globalización se presentan grandes transformaciones en la sociedad, dando paso a analizar, por ejemplo, desde nuestro interés particular, los usos y funciones específicos de la música, arrojando como resultado que ella no solo se usa para agradar, para el disfrute, sino también desde la función que cumple dentro de la sociedad por el hecho mismo de expresar valores;

Alan Merriam en *“las culturas musicales”*, enfatiza que “cuando hablamos de los usos de la música, nos referimos a las distintas formas en que ella es utilizada en la sociedad” (2001:276). La melodía acompaña ciertos momentos y se vuelve parte de ellos; cuando hablamos del uso de la música nos referimos a los espacios en que nosotros como seres humanos la empleamos con un fin específico, volviéndose esta práctica en la función social general que ella desempeña. Merriam dice: “la música es un aspecto de la vida cotidiana que impregna las sociedades no alfabetizadas” (2001: 278); también las sociedades contemporáneas, modernas, urbanas y alfabetizadas; es decir, podemos deducir que nuestra sociedad está llena de músicos empíricos y académicos, quienes con sus creencias y sus tradiciones van haciendo que un lugar en específico tenga características particulares, pero a la vez esté conectado con prácticas diversas, por lo que se presenta un interculturalismo. Este concepto es tratado en el libro de cultura Latinoamericana de la universidad Católica de Colombia, del cual podemos hacer referencia a que, si se pierde un equilibrio entre lo propio y lo foráneo dando prelación a lo extranjero, el mundo se vuelve cada vez un lugar sin fronteras, donde el capitalismo y el consumismo llevan hacia un desconocimiento de lo tradicional de la cultura, de lo propio (De Laurentis, 2015: 121); conquistando nuestra cotidianidad, nuestro estilo de vida y todas nuestras actividades con prácticas, ideas o situaciones nuevas, que pueden afectar muchos espacios y ocasionar inmigraciones por cuestiones ecológicas, crisis económicas y guerras, haciendo que se presente una inestabilidad de identidad y de creencias. El ser humano ha tenido que adaptarse a distintas situaciones que el medio le ofrece haciendo que campos tan específicos como el arte se ajuste a las reglas del nuevo mundo, pero pese a todos estos cambios, la sociedad pide recordar un pasado, reactivar memorias religiosas y de identidad.

La era hipermoderna ha transformado radicalmente el lugar, el peso, el significado de la cultura; esta ha adquirido una importancia y una centralidad inéditas tanto en la vida económica como en los debates nacionales e internacionales, se ha convertido en foco de disensiones o de enfrentamientos múltiples, así como en un dominio cada vez más politizado; la cultura

ocupaba un segundo lugar en este mundo pero al día de hoy, se puede decir que está mucho más arriba que el primero ya que esto hace que se caracterice la vida económica y las ideas sociales de un lugar fragmentando su identidad y haciendo que entre en crisis la educación en nuestras escuelas, lugares donde debe enseñarse nuestras ideas de tradición histórica para que perduren (Lipovetsky, Gilles – Serroy, 2010: 26).

El concepto de cultura se puede entender desde diversos aspectos, pero el específico que abordaremos en este trabajo es la idea de cultura musical donde se nombrará sobre una realidad dicha por Hans-Georg Gadamer en el libro Teoría de la cultura, un mapa de la cuestión: “el lenguaje de la música y la música del lenguaje” (2001: 13), teniendo clara la idea de cultura podríamos decir que esta significaría aceptar mis ideas y las ideas de otras personas, porque cada forma de vida es también un tipo de arte.

Hasta fines del siglo XVIII se consideraba que las artes debían proporcionar belleza además de utilidad moral; el artista recrea una idea fantástica, ingenua y original con cada una de las cosas que hace, la naturaleza es a menudo la fuente principal de las obras de arte, en la modernidad es un poco más complejo, las obras de nuestros artistas se basan de una naturaleza más política – social, en la cual lo que quieren dar a conocer son sus necesidades como seres humanos que somos y mostrar cómo nos convertimos en seres vivientes con deseos y sueños.

Nuestro país, está conformado por diversos grupos humanos entre los cuales se reconocen culturas de origen afroamericano, quienes desde un estilo particular de vida nos han regalado múltiples tradiciones e ideas musicales que con el paso del tiempo se han ido transformando y adaptando a sus necesidades específicas e integrando a las dinámicas socio culturales. Dice Jafeth Paz Rentería en su libro los afrocolombianos y el territorio (2014:36) “los territorios en los que predomina actualmente la población afrocolombiana en general están relacionados remotamente con la introducción de africanos esclavizados en diversas zonas de extracción minera, con las diferentes manifestaciones del cimarronaje individual y colectivo, y en algunos casos, con la compra y el apoderamiento de minas por parte de ex esclavos”. Esto quiere

decir que en su proceso de búsqueda de la libertad construyeron ideas y estilos de vida, autonomías en la que desarrollaron características culturales y sociales. Hay que destacar que estos afrodescendientes al llegar a estas tierras se encontraron con pueblos indígenas y mestizos, donde estas diversas interacciones de grupos humanos dieron paso a construir una identidad más rica en conceptos, ayudando a fortalecer, recrear y difundir nuestras tradiciones.

La marímbula, instrumento de nuestro interés en esta investigación, como ya se ha dicho, viene de raíces africanas. Este instrumento, originario del complejo cultural bantú, aporta una idea de tradición antigua muy marcada, pero a la vez ha pasado por varias generaciones teniendo diferentes nombres y técnicas de construcción, lo que la convierte en un instrumento nuevo y antiguo a la vez; la marímbula, también llamada kalimba bajo o *lamellaphone*, según Michael Sisson, corresponde desde las culturas africanas a “instrumentos melódicos y contrapuntísticos, utilizados individualmente o en conjunto con otras *lamellaphones* para tocar una música polifónica compleja, mientras que la marímbula del Caribe toca solamente las líneas bajas relativamente simples que proporcionan un acompañamiento rítmico y armónico a los diversos instrumentos de una banda de baile popular o comercial”. (Sisson 2000). Cuenta la historia que los africanos no pudieron traer sus instrumentos musicales, y una vez al llegar a estas tierras recrearon sus tradiciones sonoras seleccionando materiales propios de las tierras habitadas, dando paso a la recreación de nuevos instrumentos, como la marímbula la cual fue llamada la “gran caja”, dependiendo del lugar donde era construida variaba el número de teclas (flejes) haciendo de esto una característica tanto del instrumento como de quien la tocaba, ya que si la marímbula tenía un número pequeño de teclas, el músico podrá tocarlas con una mano y con la otra golpear la caja produciendo un ritmo percutido, siendo las dos funciones (flejes y percusión) igualmente importantes. En 1925, la marímbula fue reemplazada por el contrabajo en Cuba, pero ésta, por lo fácil de transportar y por ser resistente y económica, siguió siendo usada en las comunidades rurales optando el nombre de “contrabajo del hombre pobre”, dicho por Sisson (2000).

Aunque la marímbula puede ser un instrumento melódico, su papel tradicional es proporcionar una base armónica y rítmica en el grupo. La obra en ejecución es la que le dice al marimbulero cuáles notas tocar (armonía) y cuáles esquemas rítmicos usar.

Objetivos de investigación

General

Analizar la marímbula desde una perspectiva histórica y musicológica en la cultura del Urabá Antioqueño.

Específicos

1. Describir históricamente la presencia y evolución de la marímbula en el municipio de San Juan de Urabá.
2. Identificar las características organológicas particulares del instrumento (construcción, materiales, dimensiones).
3. Identificar el papel que cumple este instrumento en el conjunto que lleva su nombre.
4. Describir las características musicológicas del instrumento: armónicas, melódicas y rítmicas.

Marco Metodológico

El desarrollo de este trabajo se basó principalmente en tres componentes: búsqueda bibliográfica, trabajo etnográfico y proceso de análisis.

1. Búsqueda bibliográfica: Esta se realizó a través de la recopilación de información literaria relacionada con el tema: Libros, Folletos, Entrevistas, Revistas y Publicaciones de prensa, así como cualquier documento que proporcionó la información necesaria.

2. Investigación etnográfica: La investigación de campo se realizó a través de visitas realizadas a San Juan de Urabá, y la información se obtuvo por medio de entrevistas semi estructuradas que fueron dirigidas a los músicos del pueblo e integrantes del sexteto representativo y visita a la casa de la cultura. Así mismo se viajó al pueblo de Palenque de San Basilio donde fue posible conocer personas y agrupaciones que tienen una estrecha relación con los grupos y los marimbuleros de San Juan de Urabá.

Cabe destacar que se usó una estrategia para determinar los procesos de construcción del instrumento, determinar las medidas del mismo y conocer los materiales usados. En desarrollo de este trabajo, se mandó construir un instrumento y se pudo realizar un video en el que se hizo un seguimiento, paso a paso, de la fabricación de la marímbula.

3. Una vez recopilada la información, se inició un proceso de análisis de la misma, se escogió una de las obras interpretadas por el sexteto desde la cual se hizo la transcripción musical y el análisis de la obra. Finalmente, se procedió a organizar la información y a redactar el informe final.

Contenido del trabajo

Este trabajo se estructura en 3 capítulos. En el primero se presenta la contextualización histórica y geográfica del municipio de San Juan de Urabá, sus actividades culturales y festividades, además centra su atención en la historia del sexteto “Soneros del Caribe” y el estilo de vida de sus integrantes, gracias a esto fue posible acercarnos al estudio de la marímbula.

En el segundo capítulo se expone el contexto histórico de la marímbula, su desarrollo y las características organológicas, a su vez se hace un análisis teórico musical de su aplicabilidad en la agrupación.

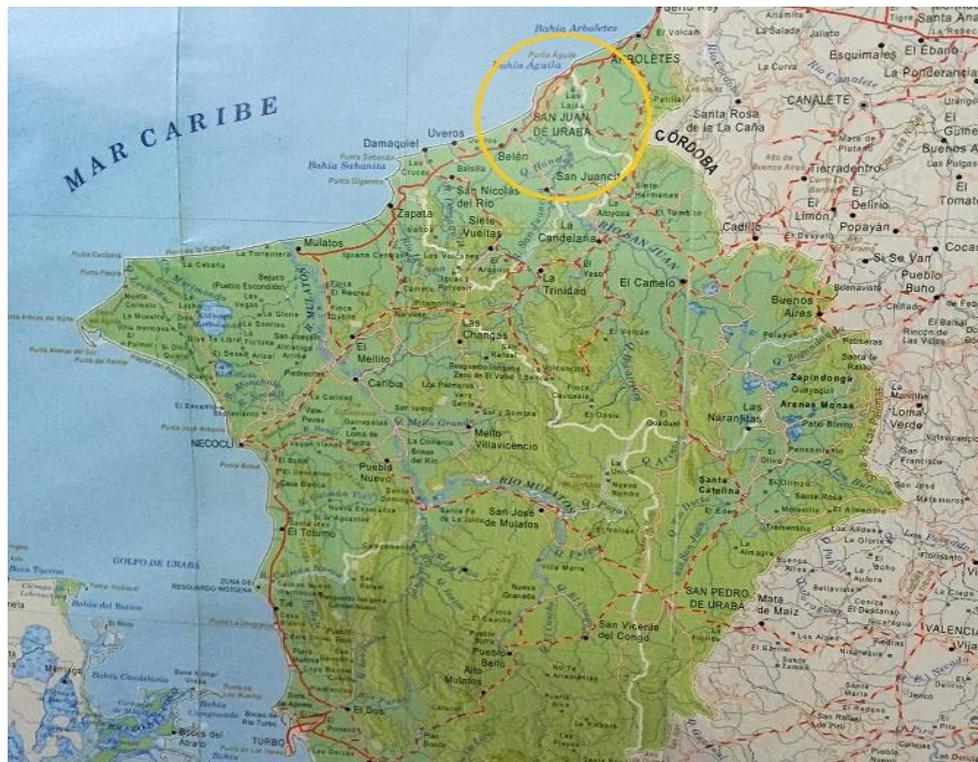
En el tercero se presenta la partitura resultado de la transcripción musical de una obra de la tradición de San Juan de Urabá, en la cual se podrá apreciar toda la aplicación de conceptos académicos musicales (análisis musicológico).

Acompaña este trabajo un video en el que el constructor Jerónimo de la Rosa nos muestra el proceso completo de fabricación de la marímbula, y cierra con

la presentación de Emilsen Pacheco y una obra inédita “vuela mariposa” interpretando este instrumento.

CAPÍTULO 1 TERRITORIO Y MÚSICA

1.1 San Juan de Urabá



Mapa 1. Departamento de Antioquia (vista parcial). 2016. Instituto Geográfico Agustín Codazzi.

Municipio ubicado en el norte del departamento de Antioquia en la parte baja del río San Juan. Comprende una extensión costera sobre el Mar Caribe de 21.5 kms, limitando al Oriente y al Sur con el Municipio de Arboletes, por el Occidente con el Municipio de Necoclí y por el Norte con el Mar Caribe. Fue fundado el 24 de junio de 1869 y perteneció inicialmente como corregimiento al municipio de Turbo; pero tras su desarrollo económico fue creado municipio en 1986.

San Juan de Urabá, nombre que ostenta el municipio, no ha sido el único, inicialmente sus fundadores, gente venida en barcos de vela

desde las costas bolivarenses, concretamente de Bocachica, Islas de Barú y Pasacaballos que llegaron en busca de tagua, caucho, raicilla (productos que tenían gran auge comercial a finales del siglo XIX y principios del siglo XX) lo llamaron “San Juan del Coco”. El primer caserío que alcanzó a tener 30 chozas, desapareció por las arremetidas del entonces caudaloso Río San Juan y por lo inhóspito del terreno. El nuevo caserío se trasladó a la ribera oriental del río, sin embargo, en el año 1943 sufrió su mayor revés, cuando una gran crecida arrasó con medio pueblo, lo que obligó a sus habitantes a trasladarse a un sitio más seguro, esta vez en la margen occidental (entre el río y el mar); sin embargo, no todos sus pobladores lo hicieron y el pueblo quedó dividido en lo que peyorativamente se llamó San Juan de Urabá.

(http://www.sanjuandeurabaantioquia.gov.co/informacion_general.shtml#identificacion)

Geografía - Descripción Física:

San Juan de Urabá está situado en el extremo norte del departamento de Antioquia, en la parte baja del Río San Juan, localizado en las coordenadas 8 grados 46 minutos 17 segundos de Latitud Norte y 76 grados 31 minutos 29 segundos de latitud Oeste, Meridiano de Greenwich. A una altura de tres metros sobre el nivel del mar, con un temperatura promedio entre los 28 °C y 30 °C. San Juan de Urabá tiene una extensión de 239 k², de los cuales 21.5 son urbanos y 217.5 rurales, que representan el 0.38% del territorio Antioqueño y el 2.05% de la Región de Urabá.

(http://www.sanjuandeurabaantioquia.gov.co/informacion_general.shtml#identificacion)

San Juan tiene una población total de 25.168 habitantes de los cuales viven en la parte urbana 8.054 personas, este análisis geográfico fue hecho en el año de 2015.

Este municipio del Urabá antioqueño se destaca en la agricultura con la producción de alimentos como el plátano, el maíz y el coco; y en la industria pesquera.

En el ámbito cultural, San Juan de Urabá tiene diferentes festividades que se desarrollan a lo largo del año en las que la música de tradición popular juega un papel destacado. Según el plan municipal de cultura (2015-2025), los principales eventos son:

- San Juan de la Cruz: es una de las fiestas tradicionales del municipio. Se celebra en noviembre en el barrio San Juan Oriental.
- 11 de noviembre: en casi en todos los pueblos de la costa atlántica colombiana se celebran estas festividades, tradición que llegó con los primeros pobladores, procedentes del departamento de Bolívar.
- Festival Folclórico Cuenca del Río San Juan: es la fiesta representativa de la cultura sanjuanera. Se lleva a cabo en el mes de octubre.
- Festival del Coco: alusivo a este producto que es una de las bases de la economía, se celebra en el corregimiento de Uveros en el mes de junio.
- Festival del Plátano: celebra la tradición de producir este fruto tropical en la región; se lleva a cabo en el corregimiento de Damaquiel en el mes de marzo.
- Festival del Cacao: ante el incremento de la producción en los últimos años de este fruto en el municipio, tiene lugar en la vereda Boca Tapada la celebración de una fiesta en el mes de marzo.
- Festival del Cangrejo: el cangrejo azul, base de la cadena alimenticia de este municipio ha llevado a que en la vereda El Guácimo, corregimiento de Damaquiel se desarrolle un encuentro festivo en el mes de mayo.
- Festival del Camarón: en la vereda Las Lajas, a orillas del río San Juan, se realiza una fiesta en el mes de mayo alusiva a este crustáceo de agua dulce.
- Fiestas del masato: Destaca las costumbres de la comunidad indígena Sinú en el cabildo los Almendros. Se desarrolla en el mes de marzo.

- Festival de La Cañaflecha: Celebra en el mes de junio, las costumbres de la comunidad indígena Montecristo, también perteneciente a la cultura Sinú.
- Fiestas de San Juan Bautista (junio).
- Reinado del Coco y Festival Folclórico en octubre.
- Encuentro regional de teatro.

Actividades culturales sobresalientes:

- Semana Cultural. Tiene lugar en la última semana de octubre, en la Institución Educativa San Juan de Urabá.
- Encuentro Regional de sextetos, a fines de junio.
- Festival Infantil de bullerengue, en marzo.
- Encuentro Regional de danzas, mes de septiembre.
- Encuentro Regional de Teatro, mes de noviembre.
- Festival de la cometa. Corregimiento de Uveros, mes de marzo.

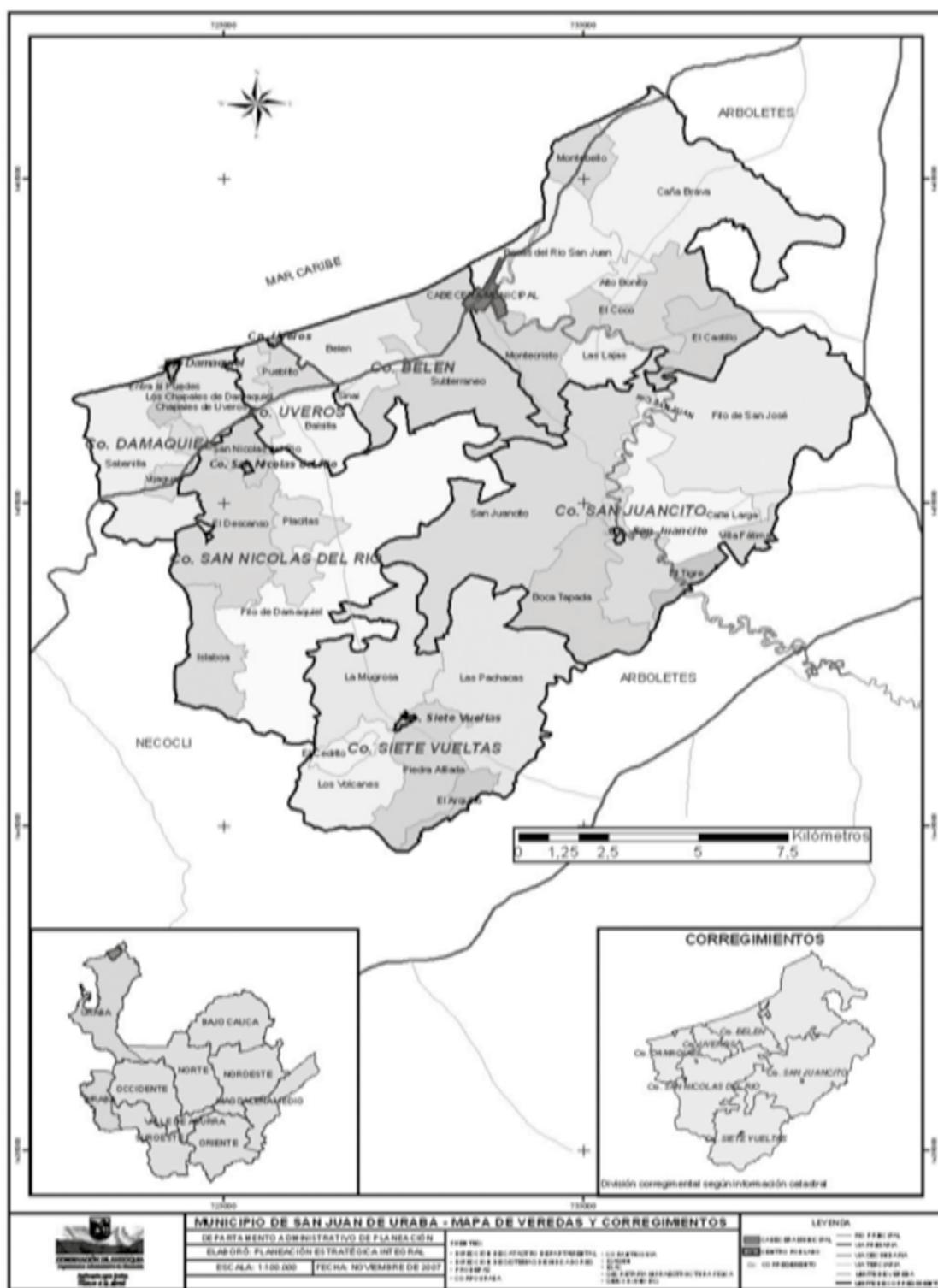
San Juan es un lugar que recrea un estilo de vida más cercano a la cotidianidad de un pueblo pequeño del Caribe que al que se desarrolla en ciudades o lugares más urbanos. Su economía es agrícola, la mayoría de sus habitantes trabajan como parceleros en sus pequeñas fincas cultivando plátano; hay situaciones específicas de la vida cotidiana que hace que siempre hagan una celebración comunitaria donde la música es eje articulador; por ejemplo, en el caso de luna llena, es un momento en el que los habitantes van a las fincas o a la playa a festejar la luz que ésta refleja en sus tierras, ya que son lugares donde a veces la electricidad no es estable y por ende el hecho de que se presente luna llena significa que tienen luz y pueden acostarse más tarde, que se pueden reunir para interpretar cantos de bullerengue o de sexteto, haciendo que sus letras hablen de todo lo que los rodea en su momento o también haciendo alusión a alguna historia en particular que les pasa en la vida.

Para llegar a San Juan de Urabá se puede ir por tierra, por mar o por aire. El trayecto por aire implica el uso de dos medios de transporte: primero se toma

un avión desde cualquiera de los aeropuertos de la ciudad de Medellín hasta la ciudad de Montería, Córdoba o hasta el aeropuerto regional de Urabá ubicado en el municipio de Carepa y en estos lugares se aborda un bus, una moto taxi, un colectivo o un taxi que lo lleva hasta el pueblo de San Juan pasando por Arboletes si va desde Montería. Así mismo es posible desde Turbo o Necoclí en Antioquia y Puerto Escondido o San Bernardo del Viento en Córdoba llegar vía fluvial hasta este municipio. La distancia desde Medellín por carretera es de 522 Km y se llega hasta la cabecera municipal siguiendo la ruta indicada en los mapas 2 y 3.



Mapa 2, Subregión del Urabá antioqueño. En este mapa se observan algunos de los municipios del Urabá antioqueño con sus principales cultivos. Fuente: Plan de Cultura de San Juan de Urabá.



Mapa 3, municipio de San Juan de Urabá. En este mapa se observa la división territorial de los corregimientos de este municipio. Fuente: Plan de Cultura de San Juan de Urabá.



Foto 1. Nubia Faenza Palacio Murillo, directora de la Casa de la cultura de San Juan de Urabá, integrante del grupo Soneros del Caribe. Tomada en el Festival de la tambora. San Basilio de Palenque, Mahates – Bolívar, 2015. Autor: Stefany Londoño Arango.

1.2 La música en San Juan de Urabá

Nubia Faenza Palacio Murillo de 56 años, directora de la Casa de la cultura de San Juan de Urabá cuenta que se hicieron varios encuentros de marímbula, más o menos en el año 95 ó 96 donde participaron muchos grupos de sextetos de Turbo, de Puerto Escondido, de los Córdoba, de Arboletes, de Apartadó, de San Basilio de Palenque y de San Juan que ya tenían dos grupos.

En esos encuentros se habló sobre las canciones de cada grupo, escuchando qué tema les llamaba la atención, de cómo sonaba un sexteto con respecto al otro, haciendo análisis de cómo era el ritmo, haciendo comparaciones entre cómo era ese sabor de un sexteto con el otro. También se analizaba el número de personas y la forma como ejecutaban la marímbula, el marimbulero es una clave porque hay unos que tocan el fleje y le dan golpe a la tambora y eso hace sentir un ritmo distinto al que solamente toca el fleje, hay marímbulas que tenían por ejemplo más flejes y otras que solo tenían siete y eso también hizo parte de lo que se hablaba en el encuentro (Palacio, entrevista personal, 2015).

Según el Plan de cultura de San Juan de Urabá existe un número alto de agrupaciones musicales en el municipio, agrupaciones entendidas no solo como hacedores de música sino como grupos de gran importancia cultural, entre ellas:

Bullerengue

- Grupo de Bullerengue Tradicional San Juan de Urabá (dirigido por Emilsen Pacheco)
- Grupo de Bullerengue Renacer Ancestral.

Uveros

- Grupo Juvenil de Bullerengue Renacer Ancestral.

Uveros

- Grupo infantil de Bullerengue del Corregimiento de

Uveros

- Grupo de Bullerengue Juventud Alegre. Casa de la Cultura de San Juan de Urabá
- Grupo de Bullerengue Son de Negros. Institución Educativa San Juan de Urabá

Sextetos

- Grupo juvenil Sexteto de la Casa de la Cultura
- Los Soneros del Caribe

Banda de música

- Banda Casa de la Cultura - Red Departamental de Bandas

Cumbiamba

- Tamborito Alegre
- Grupo Ley Seca
- Grupo de la Casa de La Cultura

Vallenatos

- Escuela de Música Vallenata

1.3 Agrupaciones tradicionales que utilizan la marímbula

San Juan de Urabá posee una gran riqueza de tradiciones culturales. Desde su Casa de la cultura se puede observar todo lo que ofrece a nivel musical, plástica, danza, teatro, etc., teniendo un grupo musical característico llamado “Soneros del Caribe” quienes representan la idea tradicional de sexteto de marímbula, al surgir este formato de agrupación en el escenario del Caribe colombiano, “se articulan a los formatos tradicionales de la música regional costeña y, desde allí, han de valorarse como elementos de reapropiación al ingresarse a la música costeña y pertenecer a un formato que ubica e identifica a una cultura musical” según Enrique Muñoz en su texto sexteto de marímbula en el Caribe colombiano (2006: 93). El conjunto de sexteto tradicional debe estar acompañado de los bongós², maracas, claves, congas y guacharacas.

El sexteto de marímbula se extendió fuera de Cuba, junto con el son, cuenta Michael Sisson en su documento sobre la marímbula. La marímbula se da a conocer por los trabajadores migrantes de otras partes del Caribe, quienes tuvieron acercamientos a este instrumento mientras trabajaban en las plantaciones de azúcar de Cuba, y luego crearon sus propias versiones al regresar a sus islas de origen; este, se ha vuelto la música de baile local de los

² En buena parte de los textos especializados en músicas populares se encontró que el plural de la palabra bongó, la escriben “bongoes”, no obstante, acogemos el plural de la Real academia de la lengua.

lugares en la que la han hecho parte de su hogar (Sisson,2000). En el sexteto de marímbula principalmente se toca el ritmo del son:

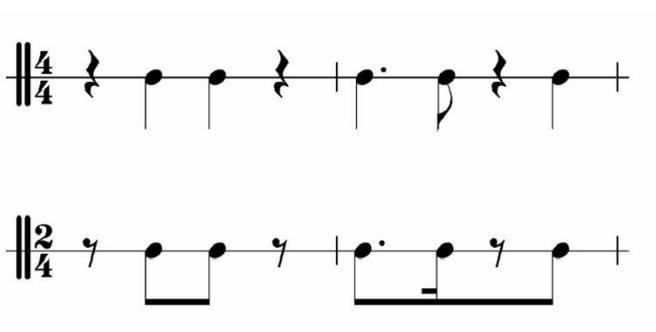


Imagen 4. Clave de son 2 – 3

Entre sus variantes se encuentra el changüí, aire musical de Guantánamo, de vieja procedencia de monte adentro, es decir de carácter rural. María Teresa Linares menciona en su libro *La música y su pueblo* que “para 1920, el son va tomando una forma diferente. Igual que su antecedente campesino, se ejecutaba con pocos instrumentos: tres, bongó, claves que llevan el equilibrio rítmico, botijuela o marímbula, hasta ampliarse con maracas y guitarra, que se vino a conocer con el nombre de sexteto” (1974: 109-110).

Según Muñoz en su texto de “sextetos de marímbula en el Caribe Colombiano” la música de dicha agrupación ofició a finales de la década de 1920 en lugares concurridos por gentes simples, población conformada por negros y mulatos de los barrios pobres de la ciudad. Era considerada como diversión de las negradas inferiores. (2006: 105). Cabe destacar que el repertorio de los sextetos era generalmente música cubana y porros de la tradición folklórica.

Una nota hallada en el periódico *El Mercurio* en febrero de 1929 (prensa de Cartagena), habla sobre un baile de sexteto de marímbula en el barrio Pekín dirigido por el marimbulero Camilo Perrián con una agrupación llamada Sexteto Pekín. Gracias a esto se abre un camino para que se dieran a conocer los diferentes sextetos de marímbula en la zona Caribe de Colombia. Este hecho, entre otros, da paso a la creación del Sexteto Nacional dirigido por Sebastián Herrera Ibarra en el año 1927 en el barrio Getsemaní. A su paso fueron apareciendo en distintos lugares como: Canapote, Pekín, Isla de Bocachica, Getsemaní, Lo Amador, La Quinta, Torices y Nariño, la Isla de Manga, las playas de Marbella, El Espinal, Mainero, María la Baja, La Boquilla,

San Basilio de Palenque, Soplaviento, San Juan de Urabá. Los más conocidos fueron: Sexteto La Flor de Cuba, barrio Canapote, Bernardo Martínez. Este era uno de los más recordados por los pobladores de Canapote ya que participaba en las principales festividades de Cartagena, el Sexteto Criollo, barrio Getsemaní, marimbulero Castro, este fue el de mayor reconocimiento por las viejas generaciones de bailadores, el Sexteto Matamoros, barrio Pekín, Eduardo Gómez, y por estos días el Sexteto Tabalá, de San Basilio de Palenque; estas agrupaciones fueron muy poco reconocidas al principio porque eran manifestaciones de la baja escala social (Muñoz, 2006:105).

Existen en el momento marímbulas autóctonas y marímbulas temperadas; por ejemplo, en internet se encuentra la referencia de cómo se estructura la altura de cada fleje, que se puede contrastar con lo que aparecerá más adelante cuando se analice la afinación de la marímbula construida en San Juan de Urabá:

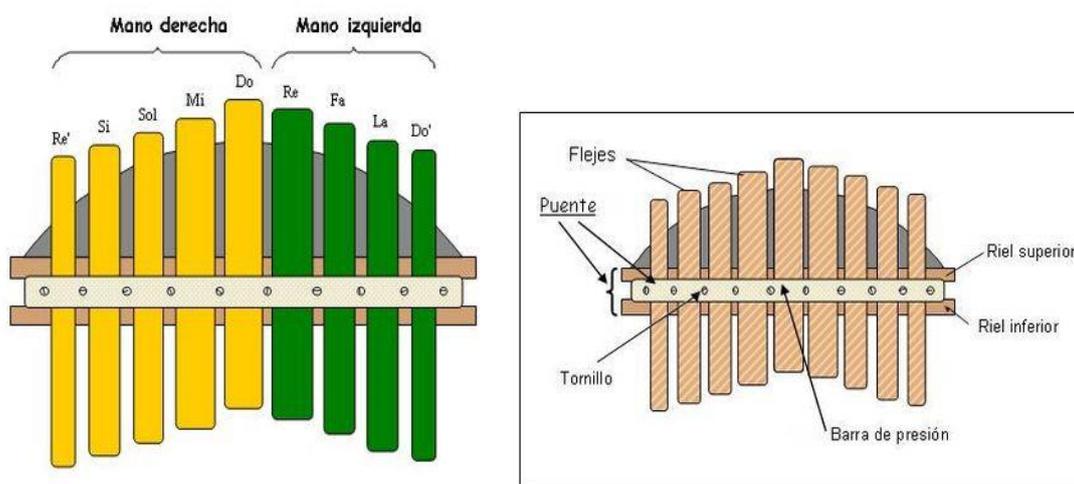


Imagen 5 y 6. Marímbula temperada con su afinación y sus partes correspondientes, tomado de Wikipedia.

1.4 El sexteto en San Juan de Urabá, Soneros del Caribe



Foto 2. Sexteto Soneros del Caribe. De izquierda a derecha, de pie José Dolores, Jerónimo de la Rosa, Javier Reveles y Pablo Valencia; sentados, Elías Valencia, Nubia Faenza y Teodoro Valencia, San Juan de Urabá, Antioquia, 2015. Autor: Stefany Londoño Arango.

Cuando hacemos un recorrido entre los sextetos de San Juan de Urabá, podemos nombrar a Ezequiel y sus muchachos; él y un grupo de personas de esta localidad conformaron el primer sexteto en esas tierras. Ezequiel era el marimbulero, y cabe anotar que en esta agrupación se destacaba la figura femenina de Linda Yepes quien tocaba la maraca. Luego, siguiendo los pasos de los músicos, una hija de don José Dolores con Soneros del Caribe fue intérprete de las claves. El sexteto de San Juan se hizo reconocido por el uso de la guitarra en sus intervenciones

Para el año 2006 los integrantes de Soneros del Caribe

- Ezequiel Carriazo, Marimbulero. Ha sido la persona que impulsó todos los grupos “sexteteros” de San Juan de Urabá. Es uno de los portadores del saber de la marímbula.
- Apolinar Bravo, maracas
- Orlando Vergara, claves y cantante
- Justiniano Blanco, bongó
- José Dolores Rodríguez, maracas claves y cantante

- Pedro Pablo Morales, guitarra (Ríos y Stevenson, 2006: 103)

En el libro sextetos de marímbula, don Ezequiel Carriazo decía: “Mis padres no tenían conocimiento de esta música, todos estos instrumentos del grupo los fabriqué yo con la esposa mía que murió hace 2 años” (Ríos y Stevenson, 2006:104), San Juan también tuvo otro sexteto que llevaba el nombre de: “EZEQUIEL CARRIAZO Y SUS MUCHACHOS”; realmente siempre fue tomado don Ezequiel como el padre del sexteto.



Foto 3. Elías Juan Valencia Rondo, Integrante Sexteto Soneros del Caribe. San Juan de Urabá, Antioquia, 2015. Autor: Stefany Londoño Arango.

Don Elías Juan Valencia Rondo con la edad de 72 años, cuenta la historia de la marímbula en San Juan de Urabá y del sexteto más conocido en sus tierras como Soneros del Caribe:

El grupo nació cuando se inició el encuentro de sextetos organizado por Julio Carlos Angulo, quien era el director de la casa de la cultura y organizó un encuentro de sextetos, hizo llegar sextetos de Turbo,

Chigorodó, Arboletes, Los Córdoba, del Silencio de Puerto Escondido, San Basilio de Palenque. En ese primer encuentro él había organizado y rescatado el grupo de sexteto de la segunda generación porque había desaparecido por más de 25 años; él se dio a la tarea —para cuando volvió a San Juan— de rescatar el grupo de dicho lugar, “habían más de 12 personas entonces yo les propuse que para el siguiente encuentro de sexteto, para el segundo yo iba a tener otro grupo de sexteto”. Don Elías conocía por ahí a personas que tocaran guitarra fuera de los que estaban en el sexteto de San Juan de Urabá, “yo conocía a mi compadre Pedro Pablo Morales que tocaba la guitarra, lo seguía José Dolores Rodríguez que tocaba las claves, y luego organicé con la profesora Nubia Faenza quien es la señora de Julio Carlos Angulo, empezamos a practicar los Soneros del Caribe y ya tenemos unos 20 años de estar tocando, tuvimos un cese de actividades de 6 o 7 años, donde unos se fueron de la población y el marimbulero falleció, después nuevamente empezamos” (Valencia, entrevista 2015).

Don Elías conoció la marímbula cuando la segunda generación de sextetos existió en San Juan, él dice que este instrumento fue traído de Cuba, los primeros sextetos que llegaron aquí a Colombia se establecieron en Santa Marta y en Cartagena, lo utilizaban como bajo para acompañar. “La marímbula está compuesta de flejes y es una caja de madera muy sonora que en la actualidad uno puede hacerle como un micrófono incorporado para que suene como un bajo eléctrico, pero ahora se está utilizando que se le pone el micrófono ahí en frente” (Valencia, entrevista 2015).

La marímbula fue traída por unos jóvenes que estaban pagando su servicio militar en Cuba en el año de 1948; esos jóvenes aprendieron escuchando la música, (sones, guarachas, entre otros ritmos), asimilaron a ejecutar ciertos instrumentos, donde luego no se les dificultó organizar un grupo de sexteto en San Juan, ya que allí existía el ritmo del bullerengue, una banda de música de vientos (que actualmente la llaman papayera), también existían grupos de música de cuerda: el violín, guitarra, tiple, bandola; a su vez existía

las maracas, pero todos estos grupos no conocían lo que era la marímbula, pero aquellos observaron bien como era la estructura de este. Regresando a sus tierras decidieron buscar a un carpintero para que les hicieran una caja y ellos le iban explicando cómo la habían visto allá, y con unos sunchos o unos flejes donde traían antes las mercancías en unas cajas grandes para que no se soltaran, fueron cortando unas platinas que son las que se colocan para manipularla para que dé los sonidos, estos fueron los primeros en tocar la marímbula en San Juan, cuenta el maestro Elías.

“Cuando vinieron las personas de cuba a trabajar en los cultivos de caña, ellos trajeron sus instrumentos y por ahí, es donde mis abuelos, nuestros ancestros se dieron cuenta y escuchaban la música donde fueron organizando, ya que hacer la marímbula no es tan difícil, son unas varillas con unos flejes que son los que manipulan para los sonidos y la hacían clavada con madera”, Soneros del Caribe poseen una marímbula que no tiene puntillas por ninguna parte, puesto que fue hecha como hacen la guitarra: pegando las partes para que dé mejor sonido, ya que las puntillas le quitan sonido y afectan la resonancia (Valencia, entrevista 2015).

Dice además don Elías que en un comienzo los cubanos que se ubicaron mayoritariamente en Santa Marta, en sus tiempos libres —ya que tenían un trabajo fuerte de cortar caña— se ponían a practicar y en los días festivos y domingos hacían su parranda con bailes de cumpleaños, matrimonios y fiestas populares en los pueblos tocando con la gente colombiana que también trabajaba en esta ciudad pero que eran provenientes de otros sitios, por eso en la mayoría de los pueblos en la costa tenían sexteto, en el mismo Cartagena, Santa Marta, Barú, Boca Chica, Pasa Caballo, Tierra Bomba, San Onofre, San Basilio de Palenque, La Rada, Las Playas de Viento, Playa Culebra, Rio Cedro, Los Córdoba, San Juan de Urabá, Arboletes, Necoclí, Mulatos, Zapata, Turbo, Acandí. Estas personas volvían a su lugar de nacimiento a transmitir este nuevo concepto de música, y con esta hacían sus fiestas como el día de la cruz de mayo (3 de mayo), el día de la Virgen del Carmen (16 de julio), Independencia de Cartagena (11 de noviembre) y Santa Catalina (21 de

noviembre). Las fiestas de final de año eran tocadas por sexteto y también con bullerengue. San Juan es un lugar rico en tradiciones, y buena parte de ellas proviene de la cultura bolivarense, porque ellos fundaron este lugar con afrodescendientes que llegaron al departamento de Bolívar en el año 1886, trayendo la música, cultura, creencias y fiestas tradicionales, quedando así la historia de San Juan impregnada con esas costumbres (Valencia, entrevista 2015).

Hablando con algunos de los integrantes del sexteto Soneros del Caribe, nos explicaban cómo era la relación rítmica del instrumento que tocaban con respecto a la marímbula:



Foto 4. José Dolores Rodríguez,
Integrante Sexteto Soneros del Caribe.
San Juan de Urabá, Antioquia, 2015.
Autor: Stefany Londoño Arango.

Don José Dolores Rodríguez de 66 años es quien toca las claves en el grupo y nos explica la función de estas a la hora de interpretar música en este tipo de agrupación: “Es un instrumento rítmico y el golpecito de ella, le doy 1, 2,1, 2, 3; estas claves están hechas en madera que se llama Nazareno” (Rodríguez, entrevista 2015).

Don José cuenta en el libro sextetos afrocolombianos que su abuelo estuvo en Cuba en los tiempos de guerra y su contacto con la música fue gracias a su

padre quien heredó todo el conocimiento de su ancestro (Ríos y Stevenson, 2006:112).



Foto 5. Pablo Valencia, Integrante Sexteto Soneros del Caribe. San Juan de Urabá, Antioquia, 2015. Autor: Stefany Londoño Arango.

“La función de la tumbadora es casi como para llevar el ritmo del resto de los integrantes o sea que ellos seguían por mí y por la guacharaca, la marímbula con la tumbadora llevan el mismo son” en palabras de Pablo Valencia 69 años. (Valencia, entrevista 2015)

En palabras de Javier Reveles Hernández de 19 años quien interpreta los bongós cuenta que con estos se tocan varios ritmos y hace una función de instrumento rítmico acompañante (Reveles, entrevista 2015).



Foto 6. Pedro Morales, ex Integrante Sexteto Soneros del Caribe. San Juan de Urabá, Antioquia, 2015. Autor: Stefany Londoño Arango.

El señor Pedro Morales, guitarrista por mucho tiempo de Soneros del Caribe, dice: “Los músicos se fueron forjando sentados en la Marímbula e inventando sus sones”. Nos cuenta que Soneros del Caribe nace de la mucha gente que tenía al principio el sexteto mayor y como eran tantos se dividieron, los más jóvenes optaron por hacer diferencia en esta música, mientras los más viejos se quedaron con sus ideas tradicionales. En la entrevista nos cuenta que un tiempo, en San Juan entraban pianos para la parroquia y por la vejez y el deterioro de elementos pertenecientes a ellos, servían para hacer los flejes de la marímbula; también los tomaban de las ortofónicas. Igualmente nos explica que al poner los flejes en el puente, el que quedara más largo (subir el fleje) sería el que tendría el sonido más grave, y el que quedara corto daría un sonido agudo (bajar el fleje); es decir, dependiendo del sonido que se necesite se acomoda el fleje. Si la diferencia de afinación con respecto a la guitarra es muy grande, la guitarra será quien deba afinar con respecto a la marímbula.

Nos cuenta, además, que su abuelo prestó su servicio militar de manera pasiva por su pequeña estatura, de ahí aprendió sobre la marímbula, y trajo el conocimiento a estas tierras (Morales, entrevista 2015).



Foto 7. Jerónimo de la Rosa,
Integrante Sexteto Soneros del Caribe.
San Juan de Urabá, Antioquia, 2015.
Autor: Stefany Londoño Arango.

Don Jerónimo de la Rosa de 68 años es quien ha sido el constructor de la marímbula de San Juan de Urabá y también el maraquero de Soneros del Caribe. Él nos relata cómo construyó la marímbula:

“Se consigue una tabla, le hace cuatro chicotes³, uno arriba, uno abajo y dos a los lados, después las tapas que se clavan y luego les hace la media luna. El tamaño yo le cojo la medida a esa y por esa hago la demás. La madera que se usa es Ceiba Colorada, es la más recomendada porque es el palo más fino que hay para eso. Para hacer los flejes ahora, para eso así no hay directos entonces busca un serrucho viejo y lo raja y de ahí los mocha y de ahí saca los flejes, son igualitos a los que están por ahí. Para las medidas, usted mide el largo con que los va a echar, teniendo una medida ya determinada; Las varillas de hierro usted las coge, las clava en el centro, entonces le pone una arriba y otra abajo y le pone una grapa porque ésta está amarrada con alambre pero es grapa, le pone una

³ Chicote: en palabras de los integrantes de soneros del Caribe don Elías y don José Dolores dicen: “es un pedacito de madera son las tablas para hacer las caras de la marímbula; es un Pedacito de algo”.

grapa para aguantar, para que no se abra la varilla. Pero lo mejor es el alambre porque el alambre no se le parte, la grapa se sale y el alambre no se sale porque se amarra desde adentro, el que se usa es el alambre dulce pero entonces hay que cogerla antes de pegarla para apretarlo y ponerlo en condiciones porque después de que lo pegue ya no puede meter la mano para pegarlo. Para poner los flejes pongo uno primero, luego la varilla la del centro para poder que pase por ahí por el medio, le voy poniendo la varilla de abajo y la de arriba y le voy metiendo los flejes hasta que ya, entonces golpeo abajo y golpeo arriba ahí queda. Entonces por cada fleje, usted mete el fleje y luego el alambre dulce, el fleje, el alambre dulce. Cuando se pinta, usted busca una pintura y lo pinta. Con cualquier pintura, del color que uno quiera. También se barniza primero pero se pinta. Es como las maracas, éstas también las hago yo, esto se le hace un huequito acá y se le hace otro huequito acá y se le mete un palito y se le hecha una cosita que le dicen Güiro que es una semilla” (De la Rosa, entrevista, 2015).

Esta es la historia de don Jerónimo quien ya ha construido tres marímbulas.



Foto 8. Primera marímbula del sexteto de San Juan de Urabá “Soneros del Caribe”, San Juan de Urabá, Antioquia, 2016. Autor: Stefany Londoño Arango



Foto 9. Marímbula del sexteto de San Juan de Urabá “Soneros del Caribe”, San Juan de Urabá, Antioquia, 2015. Autor: Stefany Londoño Arango

Ahora en palabras del marimbulero de Soneros del Caribe don Teodoro Valencia Jiménez de 81 años, nos cuenta su historia con este instrumento:

Resulta que la marímbula depende de la pieza que se cante, el son que se cante, ya que así se busca la tonalidad y el golpe que necesita llevar el compás que haga contacto con los bongós, con la timba, con la guitarra y la voz, así que uno tiene que saber introducir los sonidos, ya que es ahí donde está la melodía, la música y el compás; porque para eso tiene que tener oído. Cuando fuimos a Barranquilla, o cuando estuvimos en el teatro Heredia en Cartagena, los jurados dijeron que: “los de Palenque tocan muy bonito, cantan en verdad todo, pero estos Arboleteros cantan mucho son antillano y son cubano, tienen más variedad” (Valencia, entrevista, 2015).

Don Teodoro tuvo contacto con este instrumento por primera vez con su tío que era maestro de hacer chalupa, canoa; él se iba para el monte y en ese tiempo don Teodoro tenía 10 años de edad. Su hermano Julián, don Tomas Muñoz y Leonardo Coa, cuando se iban hacer sus chalupas entre todos empezaban a interpretar distintos instrumentos, don Julián tocaba los bongós, don Teodoro tocaba la marímbula, otro tocaba una cosa de tapitas, otro las claves y los otros las maracas, Don Julián y Alfonso González cantaban, ahí se fueron concentrando y tocaban. Don Teodoro dejó de tocar en el sexteto a los 18

años cuando Rojas Pinilla cogió la presidencia, hasta nuestros días que ya se unió a Soneros del Caribe de San Juan de Urabá (Valencia, entrevista, 2015).

Cuenta además que la construcción de este instrumento dependía de las auto fónicas, los cuales eran aparatos que se les daba cuerda y tenía su paquetico de agujas, entonces se le ponía una aguja y cuando tocaba 10 o 15 discos entonces le cambiaban por otra, esos flejes eran los que se les ponían anteriormente, hubo una marímbula que le decían “la Bandida” por lo que su sonido era demasiado fuerte porque sus flejes eran flexibles, los de hoy en día son de acero. Siendo mejor los flejes de la auto fónica, estos no se volvieron a usar, ya que no se volvió a construir estos aparatos; las de hoy en día son de serrucho, de machete templado; el de la mitad será el que tendrá un sonido más bajo (se están haciendo de siete flejes, siendo el de la mitad el fleje número 4, el bajo). Dependiendo de lo que la melodía invite, se interpretará la marímbula con un bajo marcante acompañado de los otros flejes que tiene sonidos más agudos. Buscando otro sonido diferente a ésta, se tensa el fleje y estos quedan disparejos, siempre se basan del fleje de la mitad o del bajo principal (Valencia, entrevista, 2015).

En el caso de Don Teodoro, el toca la marímbula con guantes o los dedos forrados en cinta y usa gutaperchas⁴ ya que al tocar estos flejes de acero, principalmente con los dedos corazón de cada mano, ha hecho que en ocasiones le den ampollas, pero para interpretar el instrumento realmente se usan todos los dedos, cabe repetir que esto depende del número de flejes que tenga la marímbula. Generalmente hay tres flejes que se usan mucho en los ritmos de Guaracha, Guajira y Son, lo diferente entre estos ritmos es el golpe que se le da a los tres flejes que se tocan. “según la pieza uno le pone el andante del compás que merece la pieza” (Valencia, entrevista, 2015).

Hay marímbulas más grandes o más pequeñas, esto depende del que quiera construirla. Realmente el sonido de este instrumento depende principalmente del tamaño y de la madera con la que está hecha, hay maderas que son más

⁴ Gutaperchas: “es una cinta para forrar los cables eléctricos (aislante), don Teodoro los usa para los dedos a la hora de tocar la marímbula para no hacerse ampollas”, en palabras de don Elias y don José Dolores.

finas, que tienen más sonido; por eso anteriormente la marímbula sonaba mucho por la clase de flejes que se usaban y por la madera que era ceiba colorada. “Eso había un Bernardo Contreras que le digo que cuando ese tipo que me enseñó a tocar marímbula, ese Lucho García ese golpeaba ¡hombre! eso se oía en casa... ese es Lucho tocando la marímbula porque se oían los golpes que eso sonaba, entonces ahora después en Arboletes le pusieron un pedazo de tiple acá que esa marímbula sonaba bien” (Valencia, entrevista, 2015).



Foto 10. Teodoro Valencia Jiménez, Integrante Sexteto Soneros del Caribe. San Juan de Urabá, Antioquia, 2015. Autor: Stefany Londoño Arango.

El guitarrista de Soneros del Caribe, Luis Eduardo Luna, nos cuenta cómo la guitarra y la marímbula se unen tan fácil a pesar de que es un instrumento artesanal muy limitado a comparación con la guitarra, dice: “ el aire te dan muchos armónicos y esos armónicos se mezclan con la guitarra de pronto que es por eso que uno a veces no siente eso, el embolate digamos así, si tú ves que un bajo va afuera, va afuera pero la marímbula no, o sea si tú la escuchas siempre está ahí, pero uno dice que tiene este instrumento, o sea no se sale, de pronto son los armónicos artificiales que quedan ahí (Luna, entrevista 2015).

También nos hace una explicación teórica musical: “manejamos dos métricas o sea cuatro cuartos y seis octavos porque mezclamos estas dos raíces el Pacífico con lo nuestro y con lo Cubano, la cual serían tres mezclas ahí y entonces ahí apareció ese seis octavos porque como es currulao y cosas así, entonces se puede manejar: tresillos, blanquitas o negras, eso es suave no hay tanta figuración; también se maneja síncopa en la guitarra, en los bongoes y como dicen ellos la timba” (Luna, entrevista 2015).

“El círculo armónico uno tiene que limitarse a la voz, a lo que haga la voz y a lo que haga la marímbula, si la marímbula digamos que hace una nota por allá y yo quiero agregar y entonces esa nota de la marímbula la puedo agregar como novena “de la tal” (acorde), entonces el círculo armónico sería como suena la canción pero los símbolos que manejamos son primero, cuarto y quinto, el otro son primero, segunda, tercero, se hacen círculos armónicos completos sexta, cuarta y quinta, siempre se maneja un círculo suave, con armonía agregada ya uno hace los arreglos. En la parte melódica pues yo siempre manejo más que todo la escala flamenca, esa escala flamenca siempre manejo las melódicas, también manejo los modos, manejamos esas cositas ahí para no estar limitados pero siempre me dejo llevar de la voz, o sea porque si me dejo llevar de la marímbula, todo el tiempo yo mismo hago el círculo armónico y la melodía; por ejemplo cuando está en cuatro cuartos siempre manejamos cada compás, a veces le meto dos acordes por compás o sea que ya uno le puede hacer armonización del tema, en seis octavos ahí si manejamos en la mayoría dos acordes en cada compás, es un ritmo muy a sincopado nosotros lo mezclamos con esa música de sexteto que es diferente, a mí me gusta mucho esa mezcla hasta se la pido a la señora cánteme esa canción del Pacífico” (Luna, entrevista 2015).

También nos aclara que los siete flejes No son las siete notas musicales: “si fueran las siete notas musicales de pronto dieran un círculo armónico bueno pero no, no se alcanzan a afinar en 440, en la que tenían en la anterior yo me

puse a medio afinarla a mirar que escala de pronto tenía más o menos estaba en la menor por eso la mayoría de canciones que cantamos está en do mayor y su relativo que es la menor” (Luna, entrevista 2015).



Foto 11. Luis Eduardo Luna, Integrante Sexteto Soneros del Caribe. San Juan de Urabá, Antioquia, 2015. Autor: Stefany Londoño Arango.

Alonso Monterrosa Herrera, a la edad de 101 años, nos cuenta su experiencia como marimbulero, durante mucho tiempo en San Juan de Urabá:

“Yo voy a cumplir 102 años, nací aquí en San Juan el 2 de marzo de 1914; esa música de sexteto era lo que se bailaba antes con guitarra y tiple, Los sábados amanecían conmigo la gente, luego vino la música de cuerda, vino la música de viento que aquí no lo hubo, allá todo eso se fue acabando, esa música era de aires cubanos eso era lo que se usaba antes; Como aquí anteriormente no había carro, era en canoa a Cartagena, allá la gente entonces de esos bares de por ahí de esas mujeres vagabundas carajo; eso era lo que existía antes y se bailaba con ellas, eso era un placer, esas canoas llenas de gente, ese mercado en Cartagena, todas esas canoas llenas de pasajeros, Yo aquí en San Juan trabajé llevando cargas en chalupa fuera a las canoas porque aquí no entraban

canoas grandes de carga porque aquí no habían carros, entraban eran las chiquitas, yo era quien tocaba la marímbula y cantaba, aquí vino un señor que se llamaba Abel no me acuerdo del apellido de Puerto Escondido él fue quien nos enseñó, él era ñato. Es que San Juan de Urabá le voy a contar fue primero en la boca del coco, habían unas matas de coco altísimas y por eso le pusieron San Juan del coco allá fue el pueblo y allá el agua para tomarla se tomaba en unos pocitos para la orilla del río eso se llenaba y ahí bebía el agua entonces cuando vino las caucheras porque aquí no entraban canoas grandes de carga encontraron una mata de caucho y se dieron cuenta que el agua salía de la quebrada entonces esas discusiones de cambiar el pueblo se vinieron para acá, se fueron mudando la gente, con la creciente que vino que se llevó medio pueblo, se lo llevó casi todo, fue que la gente entonces cambió de pueblo para aquel lado. Cambiaron el pueblo para acá, el que quedó sin casa fue cogiendo tierra allá solar para la casa. Ahora San Juan de Urabá es aquel, el del otro lado, este es el padre de aquel, este barrio antes cuando estaba entero se llamaba Tamarindo y este lo llamamos el Paraíso de acá arriba esos dos barrios peleaban el Paraíso cuando venían las fiestas de Pascua eso fue una pelea cuando yo estaba pelao” (Monterrosa, entrevista 2015).

1.5 El sexteto en la vida cotidiana

El sexteto no tiene un cronograma de fechas para tocar constantemente; lo que sí es seguro, es que en los diferentes festivales que se realizan tanto en San Juan de Urabá como en municipios vecinos, siempre se hace presente, también en eventos de otros departamentos en que son invitados.

La mayoría de sus inspiraciones musicales vienen de situaciones personales o cotidianas, también de la problemática de nuestro país ya que han sufrido mucho desde lo político a raíz de la guerra que se maneja con los grupos armados, es decir su idea de componer es constante, porque para ellos hasta lo más mínimo tiene una trascendencia.

También son invitados a los cumpleaños de gente mayor por el simple hecho de celebrar una año más y además para recordar sus antiguas costumbres.

CAPÍTULO 2 LA MARÍMBULA

2.1 Contextualización histórica del instrumento

Este instrumento es de origen Africano, en palabras de Fernando Ortiz en su libro “Instrumentos de la música afrocubana. La marímbula” dice que “otra singularidad de la marímbula, consiste en que por no ser de cuerdas, ni de viento, ni de percusión, él ha demostrado la insuficiencia o ilogicidad de la tradicional clasificación tripartita de los instrumentos musicales” (1995:1); es un instrumento pulsativo (necesita ser pulsados para producir sonido), el cual tiene un apodo de “piano de pulgar”, aun no teniendo las mismas propiedades de un piano. Los musicólogos, según Michael D. Sisson en su texto de “La Marímbula”, se refieren a este instrumento como un “gran cuadro lameláfono” (2000); palabra que viene del latín Lamella o lámina, que significa placa delgada o en griego “sonido”.

Fernando Ortiz nombra a Esteban Pichardo quien en su *Diccionario provincial casi razonando de voces y frases cubanas*, que “la marimba es un instrumento de los negros Bozales en forma de cajoncito con varios palillos o tablillas elásticas que a modo de teclas y heridas con las puntas de los dedos pulgares dan diversos sonidos algo secos o de poca sonoridad” (1995:1).

Este instrumento ha tomado diferentes formas y nombres, inicia con el nombre de Sanza, Kisanji, Likembe, mbira, mbila, marimba, malimba y kalimba. Por la forma de su caja resonante que puede ser irregular, hace que éste ofrezca distintas sonoridades con diferentes calidades de sonidos. En África la marímbula también es conocida como malimba, manimba, madimba, mbiti, sambi, madiumba, entre otros, donde básicamente esa terminación de imba o mba, según Ortiz significa “toque” y al juntar la palabra completa significa “música o el instrumento con que se ejecuta” (Ortiz, 1995:11).

La Sanza, según Rose, citado por Ortiz en el texto *Sextetos de marímbula en el caribe colombiano*, “la Marím – bula se conoce como sanza, porque quiere decir madera, esta es la caja de resonancia, *imberere* o *imbire* se le dice a las láminas vibratorias”; es un instrumento pulsado que consiste en una serie de lengüetas metálicas o de caña dividida sobre un tablero de madera o caja de resonancia. Las lengüetas se mantienen en posición por una barra lateral, con

un extremo de cada lengüeta libre para ser pulsada. Pulsar es usualmente con los pulgares, lo que ha llevado a algunos a llamar a este instrumento un " piano de pulgar". Aunque en ocasiones se encuentran en otros lugares, la sanza es principalmente un instrumento africano, para tocar. La Sanza usualmente se sujeta en las manos o descansa en el regazo, y el músico utiliza su pulgar o el dedo índice para pulsar las lenguas. El tono de una lengua está determinado por su longitud, que puede ser fácilmente alterado deslizando la lengua hacia atrás y hacia adelante bajo la barra lateral; A menudo, el tablero o caja está decorada por talla o pintura, y, a veces el sonido se modifica envolviendo el alambre alrededor de cada lengua para producir un efecto de zumbido cuando se pulsa (Musical Instruments of the world, 1976: 133).

Sisson también cuenta en su documento *La marímbula* que el registro más antiguo sobre este instrumento es de 1586, donde eran originados como una versión portable de xilófonos; esta se distingue de sus antepasados por su dimensión y la manera en que se toca ya que se ha presentado una mezcla de culturas africanas y occidentales, lo que hace que esto sea un factor principal de la cultura caribeña. Esto se debe a que los africanos al salir de sus tierras como esclavos no pudieron llevar nada, cuando arribaron a tierras cubanas reavivaron sus tradiciones y su cultura. En sus descansos, después de trabajos forzosos, se juntaban para hacer fiestas y con cualquier material que encontraban hacían sus instrumentos, dando paso así a una nueva marímbula de un mayor tamaño (ya que lo usual era que fuese pequeña). Uno de los materiales que prefirieron a partir del siglo XX fueron los resortes desechados de viejos fonógrafos, también viejos resortes de reloj y cuchillo u hojas de sierra, así como flejes de acero de los envíos y aros de barriles de ron (2000).

La historia de la marímbula en Cuba está asociada con el ritmo del son el cual era originario de una danza.- canción de las zonas rurales del este del país. Para el año 1900 este ritmo llega a La Habana y en 1920 ya estaba de moda en los bailes. Sisson dice que el primer formato de agrupación del son era el terceto compuesto por marímbula, tres y tambor bong; luego este pasa a la ciudad donde se le agregan marcas, guitarra y claves, dando paso así al sexteto (2000).

Años después se opta por el contrabajo, el cual, por su posibilidad de emitir sonidos con mayor volumen fue preferido por un tiempo, sin embargo las dificultades que el instrumento tiene por su tamaño para transportarlo y la vulnerabilidad a diversos accidentes, hicieron que la marímbula volviera a ser parte integral del sexteto.

La marímbula y el son salen de Cuba llegando a diferentes partes de América, experimentando un resurgimiento en 1970 con la “nueva canción o nueva trova”, haciendo que este instrumento sea usado en diferentes agrupaciones cubanas para tocar todo tipo de ritmos.

Algunos datos de los inicios de la marímbula en Colombia

Los municipios en que se presenta la marímbula son: Arjona, Sincerín, Cartagena, Malagana, San Cayetano, Mahates, Gamero, San Onofre, María la Baja, San Basilio de Palenque y la zona del canal del dique, algunos pueblos de Córdoba y Antioquia. Todo este saber de la marímbula entra por los puertos de nuestro país, haciendo que los cultivos de caña sean un factor principal para que se presenten los primeros cubanos en nuestras tierras, participando en trabajos del montaje de los ingenios azucareros o cañaduzales, fusionando ideas culturales con nuestros campesinos donde este instrumento pasa de manos cubanas a criollas de Sincerín y pueblos cercanos Canal de Dique.

El Canal del Dique ha sido uno de los sitios principales desde el que se da la expansión de la marímbula a la zona de Caribe de nuestro país llevando la música de sextetos a diversos lugares a su alrededor por medio de sones de negros e influencia cubana.

Uno de los primeros ingenios azucareros tuvo como nombre “Ingenio María”, sus dueños viajaron a Cuba y a su regreso decidieron crear un ingenio al estilo cubano, iniciando la producción azucarera (Muñoz, 2006:101).

Muñoz comenta que en el libro *El Misceláneo* de Francisco Javier Balmaseda, se puede leer sobre la inmigración cubana en Colombia durante la revolución de Yara. Esto daría paso a que en Colombia llegaran cubanos a desarrollar diferentes trabajos trayendo consigo la práctica de la marímbula y todo lo que

la rodea. También se dice que hubo cartageneros en las tierras cubanas en búsqueda de trabajo, dando paso así la unión entre culturas (Muñoz, 2006: 101).

2.2. Características organológicas

La marímbula es un instrumento del grupo de los idiófonos que posee los mismos principios acústicos de la sanza (madera) africana, fabricadas por experimentados obreros cubanos, con maderas preciosas cubanas, como el cedro y flejes de láminas de acero. El número de flejes, la forma en que está construida y la manera de interpretarla el marimbulero hace que su sonido se distinga de un lugar a otro, ya que éstas pueden ser construidas de diversas maneras (rectangular o trapezoidal).

No existe una medida exacta para la construcción de este instrumento desde su pasado al día de hoy, lo más común es el cajón paralelepípedo, con 3 hasta 12 flejes. Ortiz presenta diferentes marímbulas: marímbula Kímbala, marímbula circular, marímbula de cajón, marímbula de güira, marímbula escafoidea, marímbula ñañaiga, marímbula de rodilla y marímbula rectangular (Muñoz, 2006: 96); aun así Ortiz hace una claridad: “No obedecen a regla fija en cuanto a su morfología y cada músico las construye a su gusto y manera” (Ríos y Stevenson, 2006:68), haciendo que esta idea de construcción tan artesanal se vuelva algo característico de los sextetos.

Se dice que es un instrumento de pulsación o pulsativo, ya que su sonoridad se obtiene de la vibración de las láminas de acero; está entre la familia de los instrumentos pulsativos laminófonos. Realmente es un instrumento que no pertenece a ninguna de las familias tradicionales de instrumentos (cuerda, viento y percusión).

Proceso de construcción de la marímbula de San Juan de Urabá

A continuación se presentan una serie de fotografías que ilustran el proceso de construcción de la marímbula hoy en San Juan de Urabá, son tomadas de un video realizado por Carlos Mario Zapata habitante de este municipio, quien

grabó en febrero de 2016 para este proyecto a don Jerónimo de la Rosa fabricando el instrumento.



Foto 12. En la imagen podemos apreciar a don Jerónimo de la Rosa, escogiendo la madera para construir la marímbula, la cual debe ser, ceiba roja; que la obtienen en la región.

Esta madera deben dejarla secar por varios días para que no se deforme o arquee a la hora de la construcción.



Foto13. Luego del secado, comienzan a pulir cada trozo de madera para obtener una superficie más lisa.



Foto 14. Con la escuadra toman medidas para darle el tamaño requerido.



Foto 15. Se puede apreciar que luego de tomar medidas, con la maquina cortadora, el trozo de madera obtiene la forma indicada.



Foto 16. Por ejemplo, para hacer el orificio central, toman un trozo de madera (que hará la función de compás) el cual es clavado en el centro de la tabla que servirá de parte frontal de la marímbula y con él dibujan una circunferencia, que se convertirá en la boca del instrumento.



Foto 17. Se toma una plantilla para dibujar el modelo de intersección y luego ensamblar.



Foto 18. Miden el ancho de cada fleje sobre el dibujo de la barra de hierro



Foto 19. Ubican cada fleje para visualizar que estén bien las distancias entre uno y otro, en este caso la marímbula tendrá 7 flejes.



Foto 20. Con el taladro y una broca de más diámetro hacen los agujeros pequeños que servirán también para la salida del sonido.



Foto 21. En esta imagen don Jerónimo nos muestra cómo quedan todos los agujeros necesarios de la tapa frontal.



Foto 22. En los agujeros más pequeños se empieza a ensartar el alambre dulce, que sostendrá la varilla central.



Foto 23. Después de haber montado la barra central, con un martillo fijan cada uno de los flejes.



Foto 24. Como los flejes no deben quedar a la misma distancia de la barra, él los posiciona en el sitio indicado.



Foto 25. Los flejes deben quedar elevados por lo cual colocan otra varilla de hierro debajo de éstos en la parte superior.



Foto 26. Después de haber puesto y recortado las medidas de las intersecciones de cada tabla se empieza a empalmar, primero se usa pegante de madera y se refuerza con putillas pequeñas.



Foto 27. Luego se ensambla la tapa frontal.



Foto 28. Se pone la tercera barra de hierro debajo de los flejes en la parte inferior logrando que estos queden cóncavos. A continuación con el martillo se ubican de forma definitiva cada uno de los flejes.



Foto 29. Al finalizar el ensamble del instrumento pasa al proceso de pintura.



Foto 30. A la marímbula le dan mínimo tres capas de pintura entre las cuales revisan y lijan las partes que lo requieran.

La marímbula y sus medidas

Afinación aproximada de San Juan de Urabá



Foto 31. Marímbula con la indicación de la altura de los sonidos en cada fleje.
Autor: Stefany Londoño Arango.



Imagen 7

1. Dimensiones del instrumento

Largo	59 cm
Ancho	26 cm
Altura	39 m

2. Barras de hierro

Grosor de las barras	7 mm
----------------------	------

3. Largo

Barra superior	32 cm
Barra intermedia	36 cm
Barra inferior	32 cm

4. Flejes

Largo	15 cm
Grosor	1 mm

Distancia entre fleje y fleje

Distancia de la ubicación del fleje desde la barra central, mirando de izquierda a derecha los flejes

	Distancia	Ancho del fleje
Fleje 1	7 cm	3 cm
Fleje 2	7.5 cm	3.5 cm
Fleje 3	8 cm	3 cm
Fleje 4	9.5 cm	3.5 cm
Fleje 5	8.5 cm	3 cm
Fleje 6	8 cm	3.2 cm
Fleje 7	7.5 cm	3.5 cm
Diámetro del círculo central: 13 cm, circunferencia irregular: 40 cm, la distancia de los dos extremos laterales hasta la boca es equidistante: 23 cm		

2.3 La marímbula y su música

Para que exista el sexteto debe haber marímbula. Cualquier otro instrumento puede obviarse, pero sin su bajo profundo y resonante, la formación estructural y el concepto se convierten en otra agrupación sonora

Gran parte del repertorio de la música de los sextetos, está basada en canciones de tradición. Según el libro *sextetos afrocolombianos*, los ritmos más utilizados en la marímbula son: El changüí y el Son. “La estructura es similar: una introducción percutida con acentos fuertes en la marímbula. El cantante, por lo general el mismo marimbulero, entra enseguida con la descripción de los hechos del tema, seguido del resto del grupo que no entra en un mismo tiempo. El inicio tiene cierto aire caótico en que los instrumentos se montan cada uno por su cuenta en el desarrollo de la canción” (Ríos y Stevenson, 2006:64). Para el desarrollo de la canción se presentan miradas, acentos de maracas, repiques y ataques de la marímbula, haciendo que haya una continuación a la hora de desarrollo del tema.

Se describe en el libro *Sextetos afrocolombianos*: “la segunda parte de los temas sexteteros es la marcha que viene después del inicio lento expositivo, con un cambio en los tiempos, tornándose mucho más rápido, alternándose en un dialogo antifonal: solista y coro. El cantante repite en variaciones segmentos del coro, alterando sus silabas y la métrica. En ocasiones se monta sobre el coro reiterando como en otra medida y oración gramatical su mismo contenido. El coro sigue invariable hasta la terminación del tema, que se va de la misma manera como empezó: sin una aparente coordinación de salida” (Fundación Cultural Nueva Música, 2006: 64).

Los instrumentos que conforman el sexteto son: La clave, el bongó, la timba (conga), el cantante, las maracas, los coros y la marímbula; la clave desempeña una función netamente rítmica, los bongós tienen un propósito de sostener el ritmo de la agrupación, la timba desempeña la función marcante en algunos casos y en otras de **replicante** de los bongós, las maracas tiene la función de “rasgueo” rítmico (agite rítmico de los elementos percusivos internos al chocar contra las paredes de la esfera que los contiene) que sostiene el desarrollo de la canción, en casos especiales hace efectos protagónicos con

variaciones, los coros hace el papel de un acompañante contestando a lo que el cantante principal diga y la marímbula como ya se ha dicho es el bajo marcante.

En el sexteto de marímbula de San Juan de Urabá es característico que mencionen en sus canciones los diferentes productos de la región: plátano, yuca, ñame, y la forma de cultivarlos, se canta al paisaje, a la mujer, al amigo y a la paz.

Aprender a tocar la marímbula no depende de ninguna técnica en especial, el músico se sienta o está de pie; dependiendo de la marímbula que esté interpretando, presiona con sus dedos índice o pulgar hacia abajo; en ocasiones, mientras se tocan los flejes también se hace un acompañamiento rítmico pegándole a la madera, lo importante es saber qué notas tocar y cuándo tocarlas. Dependiendo del contexto, la marímbula cumple el papel de ser un instrumento melódico, una base armónica y rítmica del grupo; según Sisson “La armonía es lo que le dice qué notas tocar, y el ritmo determina cuándo va a tocar”: (2000).

Armonía

La línea del bajo es sencilla, la idea es que dependiendo del acorde que esté tocando la guitarra, la marímbula siempre tocará la fundamental. Cuando se queda en el mismo acorde se hace una variación moviéndose con las notas del acorde, cuando hablamos de un acorde nos referimos a un conjunto de tres o más notas diferentes que suenan simultáneamente, para conformarlo se utilizan la primera, la tercera y la quinta de la tonalidad en la que se encuentra, por ejemplo:

C (Do) mayor

1 2 3 4 5 6 7 8

C D E F G A B C

Do Re Mi Fa Sol La Si Do

Como lo muestra la imagen las notas serían do, mi o sol, con las cuales la marímbula en este caso puede variar si se queda la guitarra tocando en el mismo acorde un periodo de tiempo más largo. El movimiento armónico constante en este tipo de agrupación es básicamente entre la tónica y la dominante, conformado al final de la pieza una cadencia auténtica (I V I). La cadencia es una función armónica caracterizada por una progresión (o encadenamiento) de acordes que suele desembocar en el acorde de tónica o acorde base. En este caso los acordes que serían los constantes son:

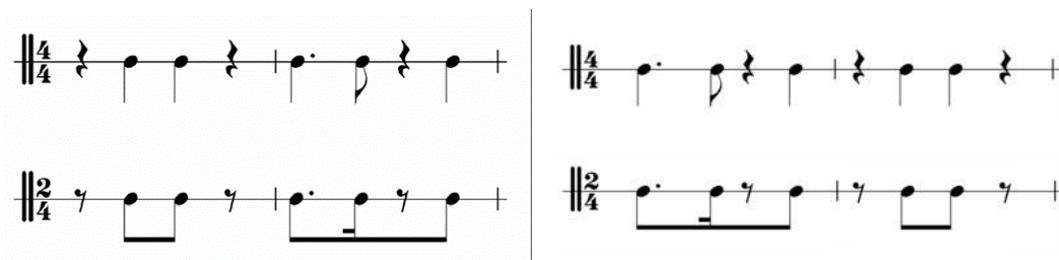
Do mayor (I)	Sol mayor (V)
1 2 3 4 5 6 7 8	1 2 3 4 5 6 7 8
C D E F G A B C	G A B C D E F G
Do Re Mi Fa Sol La Si Do	Sol La Si Do Re Mi Fa Sol

También hay que tener en cuenta como dice Sisson “las notas bajas son difíciles de distinguir con claridad, y la marímbula en particular, tiene un tono que tiende a ser algo indistinto en cuanto al tono” (Sisson, 2000) haciendo que el oído lo acepte. Esto permite entender cómo, con la afinación de los flejes que se aproximan a C# B G# A# C# E y G se puede tocar en distintas tonalidades.

A veces dependiendo del marimbulero y de la canción que se interprete se repite una sola nota del acorde, la fundamental o tónica, haciendo que en estos casos la marímbula se vuelva un instrumento de puro ritmo.

Ritmo

La marímbula utiliza dos bases rítmicas: el “two – feel” del merengue dominicano, y el más frecuente en nuestras tierras colombianas, el característico “son cubano” con su **clave** ya descrito anteriormente.



Imágenes 8 y 9. Clave de son 2 – 3 y 3 – 2, en los compases de dos cuartos y cuatro cuartos.

La marímbula, según Sisson, también usa una variante del son que se llama “bajo anticipado”, en la que se omite la nota en el tiempo (2000).

El profesor Víctor Hugo Zapata de la catedra de percusión folclórica de la Universidad de Antioquia nos muestra por medio de estas imágenes cómo es el ritmo del son con los bongós y la timba (congas). Estas son las notaciones que el maestro Zapata genera para denotar la forma de los golpes en los distintos instrumentos de percusión; estas notaciones se utilizan dentro del folclore. El programa que se utilizó para generar las partituras en este proyecto cuenta con notaciones utilizadas dentro del ámbito de la música académica. De modo que se hizo una aproximación para lograr el mismo sonido en cada uno de los instrumentos:

NOTACIÓN PARA BONGÓS



PERCUTIENDO

MARTILLO – MANO DERECHA // ARRASTRE - MANO IZQUIERDA

Tono abierto	○	Tono abierto	○
Tono cerrado	●	Tono cerrado	●
Canteo compuesto	C	Palma	—
Canteo simple	⊕	Dedos	/
Quemado simple abierto	⊗	Canteo simple	⊕
Quemado simple cerrado	⊗		

RITMO DE SON - SALSA



NOTACIÓN PARA CONGAS



PERCUTIENDO

Tono abierto	○
Tono cerrado	●
Palma	—
Dedos	/
Fondeo	⊕
Quemado	
1. Quemado compuesto	X
2. Quemado simple	⊗
2.1. Quemado simple abierto	⊗
2.2. Quemado simple cerrado	⊗

TONO ABIERTO

PASO 1 PASO 2 PASO 3



TONO CERRADO

PASO 1 PASO 2



FONDEO



QUEMADO COMPUUESTO

PASO 1 PASO 2



DEDOS

PASO 1 PASO 2



PALMA

PASO 1 PASO 2



QUEMADO SIMPLE ABIERTO

PASO 2 PASO 3



QUEMADO SIMPLE CERRADO

PASO 1 PASO 2



Ritmo son - salsa en dos Congas



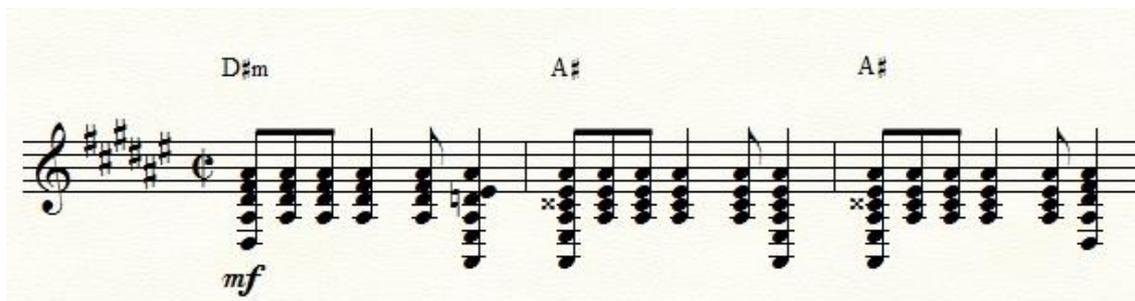
Imagen 7 y 8, Víctor Hugo Zapata, profesor de percusión de la Universidad de Antioquia. Notación para bongós y congas. Tomado de:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153186812028697&set=a.455811313696.234193.652743696&type=3&theater>

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153180668698697&set=a.455811313696.234193.652743696&type=3&theater>

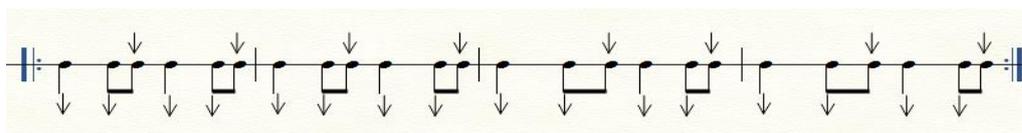
Guitarra

En compás partido:



Maracas

En compás partido:



Construcción melódica de la línea del bajo en la marímbula

Se puede tocar una línea del bajo simple utilizando la fundamental y la quinta del acorde que se esté acompañando, pero para que el bajo no se vuelva monótono lo que puede hacer es que, dependiendo del acorde, la marímbula con el número de flejes que tenga, cree una contra melodía con variaciones rítmicas – melódicas; como dice Sisson un “canto bajo”, sin perder su papel como bajo acompañante (2000). En la música popular es muy común utilizar la progresión de (I V I) —cadencia auténtica— también se puede hacer un proceso de tocar el quinto del quinto, hacemos un análisis con el acorde de DO, RE es el quinto de SOL lo que también puede ser el segundo de DO llamada también la novena, por lo tanto no chocaría armónicamente. Otra progresión es: I-IV-VI , si estamos en la tonalidad de DO sería Do Fa La Do.

La forma básica para hacer la construcción de la línea de bajo es usando la fundamental de cada acorde y alternarla con la quinta del acorde. Dependiendo del ritmo que requiera la melodía, se podrá utilizar la primera, la quinta y la octava; si no se tiene la octava, se repite la fundamental.

3.3 Texto de la obra

Flor perdida

Estrofa:

Del jardín que yo sembré
se me ha perdido una flor,
se me ha perdido un clavel
que yo sembré con amor. (bis)

Estribillo- coro:

Se me ha perdido una flor,
se me ha perdido un clavel.

Pregón 1:

Oiga, se me ha perdido una flor, ¡caramba!
se me ha perdido un clavel

Mi capullito de rosas
¡ay! mi capullito de ayer.

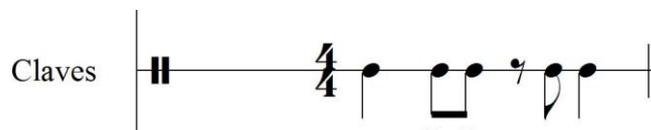
Pregón 2:

Oiga, se me ha perdido una flor, ¡caramba!
un ladrón se la llevó;
aunque la tenga escondida
algún día la encuentro yo.

Glosario de golpes de los instrumentos de percusión

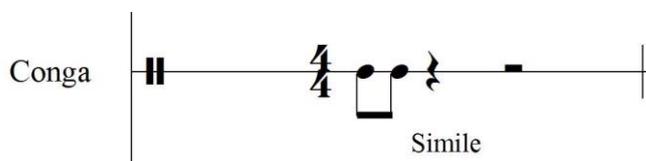
Claves

Golpe normal, tono abierto.

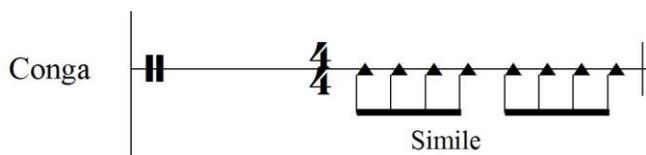


Congas

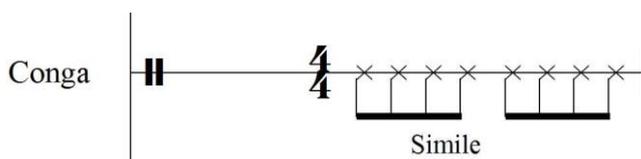
Golpe Tono abierto



Golpe de palma y dedos

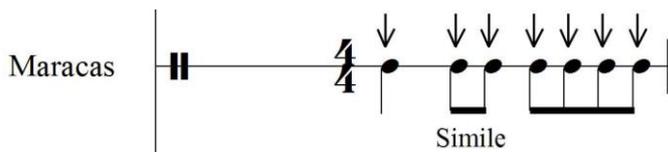


Golpe quemado



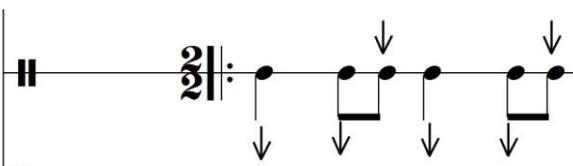
Maracas

Golpe seco descendente con mano izquierda



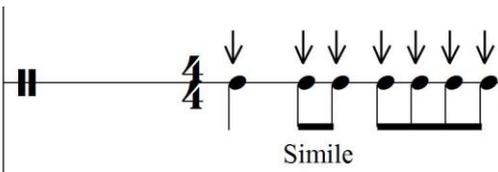
Golpe seco descendente con mano derecha

Maracas



Golpe rítmico a dos manos

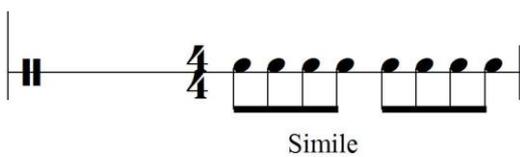
Maracas



Bongó

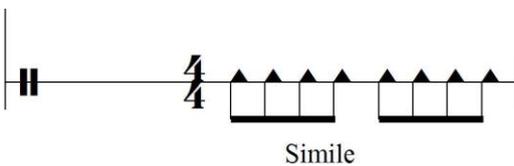
Golpe Tono abierto bongó alto (pequeño)

Bongó



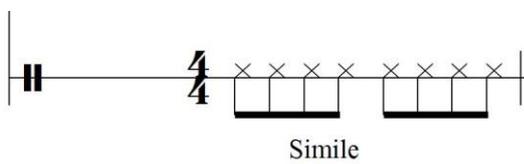
Golpe de palma y dedos

Bongó



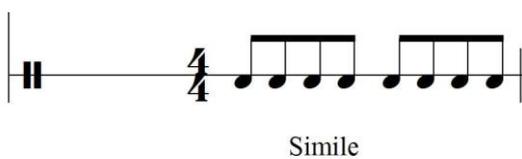
Golpe Canteo compuesto

Bongó



Golpe Tono abierto bongó grave

Bongó



En caso de que el instrumento produzca sonidos prolongados, se obtendría el mismo ritmo ejecutando la síncopa escrita con ligaduras.



- Ostinatos rítmicos: es una frase repetida o un patrón rítmico que se repite varias veces, haciendo que su variación sean las notas musicales.

Al escuchar la canción se nota que la frase: “se me ha perdido una flor, se me ha perdido un clavel” se repite varias veces haciendo de esto unos de los tantos ostinatos que se presentan. También se puede entender como un estribillo o coro a partir del cual se invita a la participación colectiva del canto.



Este es otro ejemplo de ostinato rítmico que se repite varias veces en el tema.



- Contrapunto rítmico: “El contrapunto es la combinación coherente de distintas líneas melódicas en música, y la cualidad que mejor cumple el principio estético de la unidad en la diversidad; el contrapunto surge cuando el procedimiento natural de dos o más voces que entonan exactamente la misma melodía a una octava u otro intervalo de distancia se modifica, de manera que las voces ya no se oyen en unísono rítmico” (Latham, 2008:371).

En el caso de esta obra se encuentra todo el tiempo un contrapunto muy marcado entre la voz y los instrumentos.

Voz *mp* *Simile*
de el jar dín que yo sem bré se meha per di dou - na flor

Guitarra Acústica
mp *Simile*
D#m D#m Bmaj7 A#

- Polirritmia: es el contrapunto rítmico existente entre el ritmo de la palabra y el ritmo de los tambores, estudiando la partitura notaremos el juego rítmico constante entre las frases y la interpretación de los instrumentos, dando paso así a una obra rica en polirritmia.

Claves 104
Conga 104
Maracas 104
Bongó 104

- La clave: esta obra tiene algo de particular y es que usa las dos claves 2-3 y 3-2, en su primera parte usa clave de 3-2 y luego 2-3.

3-2

2-3

Métrica - metro: Patrón de pulsos regulares sobre el cual se organiza una pieza musical, así como el ordenamiento de sus partes constitutivas. Un patrón métrico completo se denomina *compás. El metro principal se establece al comienzo de la pieza, y siempre que éste cambie, mediante el *indicador de compás que generalmente se escribe con una fracción numérica en la que el denominador indica el valor de la nota de cada pulso y el numerador indica el número de pulsos en cada compás. (Diccionario enciclopédico de la música, 2008:947)

Primera parte de la obra se encuentra en 4/4 y la segunda parte en compás partido.

Melodía: “del griego melos y ode: por esto, el verdadero significado de la palabra sería “poesía musical” o “musicalmente expresada”; Resultado de la interacción entre la altura de los sonidos y el ritmo” (Latham, 2008:934). Es la sucesión de varios sonidos: un organismo de sonidos constituido por sonidos dispuestos sucesivamente y con desarrollo con el tiempo, que comprende organismo menores, denominados motivos distribuidos métricamente en frases y periodos.

- Ostinato melódico: es una frase repetida o un patrón melódico que se repite varias veces, haciendo que su variación sean las notas musicales.

Al escuchar la canción notaremos que la frase: “se me ha perdido una flor, se me ha perdido un clavel” se repite varias veces en esta haciendo de esto unos de los tantos ostinatos que se presentan.

- Movimientos melódicos: la melodía gira entorno de los grados 1-3-5-8 de la tonalidad en forma arpegiada, en algunos momentos utiliza el 7° para darle variación a la melodía, también se encuentran conceptos melódicos exactos como: La bordadura (es una o más notas que rodean a la nota principal por grados conjuntos o cromáticamente; puede ser ascendente o descendente); también se presenta la nota de paso, que lleva por grados conjuntos o cromáticamente de una nota a otra.

Armonía: El estudio de ésta implica hablar de los acordes y su construcción, así como las progresiones de acordes y los principios de conexión que los

rigen. Se presentan movimientos armónicos entre los grados IV – V – IV – I, también con una variación de VIIm – V – IV – IV – V – I, con esto podemos deducir que se presentan las cadencia perfecta (I V I), la plagal (I IV I) y compuesta (I IV V I); también concluimos que se presenta un círculo armónico menor.

Estructura: consta de una estrofa (esta nos permite hacer referencia a los distintos fragmentos que componen una poesía o una canción. En este caso, cuatro versos de ocho sílabas cada uno), continuada por un coro o estribillo que se repite varias veces con algunas variantes de texto, casi siempre compuestas por exclamaciones que exaltan lo que se quiere decir. Es frecuente que estas partes estén organizadas del mismo modo y formadas por idéntica cantidad de versos; por último tenemos unos pregones (proclama que se pronuncia públicamente para que la mayor cantidad de gente posible tome conocimiento de la información difundida).

Estrofa, coro, pregón 1, coro x2, pregón 2, coro x3, solo de guitarra, coro x2, pregón 1, coro x3, pregón 1, coro x4. De la estrofa se deriva el resto de la canción

Tímbrica: “es la calidad sonora característica de un instrumento o una voz particular, a diferencia de su registro o altura”. (Latham, 2008:1510).

Según el percusionista Felipe Jiménez de la Universidad de Eafit, nos explica la función de cada uno de los instrumentos en un género musical muy cercano:

En el género de la salsa la sección de la percusión tiene una conformación típica como lo es: el timbal, la conga, y el bongó, quien a su vez toca la campana de mano. La función de cada instrumento define este género. Dependiendo de dónde se dé el golpe en los instrumentos de percusión escogido se logrará obtener la sonoridad específica que se desea, por ejemplo: el golpe en la cáscara del timbal no será igual al darlo en el parche; mientras se toca la cáscara con el jam block se hace la clave. La conga tiene diferentes funciones; en ocasiones complementa la marcha que hace la cáscara, otras veces el patrón de ésta hace el ritmo (Jiménez, entrevista, 2016)

Cuando se realiza un análisis de cada uno de los instrumentos que compone un sexteto (claves, maracas, bongós, tumba-conga, marímbula, guitarra), describir el papel de cada uno es difícil ya que son movimientos rítmicos muy técnicos, pero además, el grupo de instrumentos escogidos debe complementarse a la hora de hacer improvisaciones en las canciones.

Según don Elías Valencia: la marímbula y la conga se complementan en su sonido, que es la base para que el bongó improvise, también describe que las claves pueden hacer el papel de un cencerro y las maracas pueden hacer el papel de una guacharaca, un guasá o la cáscara del timbal (Valencia, entrevista, 2015).

Lo más importante en este género es la clave 2 – 3 y 3 -2 mencionada anteriormente; la cual puede marcarse con diferentes instrumentos haciéndose implícita para el oído, siendo ésta la ley de este género musical y otros ritmos afrocubanos.

Podemos deducir que una canción y un género musical se determinan en cierta medida por los instrumentos que se utilizan y el modo en que se interpreten usando sus diferentes cualidades sonoras.

CONCLUSIONES

- Las tradiciones musicales que se transmiten y se expresan por vía oral son parte fundamental de la identidad social, material y económica de un lugar determinado, que se muestran ante una sociedad como el resultado de una herencia ancestral. No obstante este valor, con los cambios generacionales y los procesos de globalización, se van quedando en el olvido o relegadas a espacios donde no cumplen las funciones para las cuales han sido usadas por las comunidades. La música marca los valores populares y deja huella en la memoria.
- Hacer estudios sobre todo lo que rodea una tradición popular, es entender la esencia de los pueblos. El espíritu de cada región se reconoce y percibe en sus diferentes fiestas, bailes, casorios, romerías, carnavales, entre otras manifestaciones populares, lugares donde la música tiene un espacio preponderante. En este sentido la marímbula muestra todo un proceso de transformación física desde África hasta nuestras tierras, pero siempre ha mantenido el mismo fin para el cual surgió: ser el bajo que acompaña las festividades. La marímbula representa un grito de libertad y esperanza de un pueblo afro latino que pide ser escuchado.
- Encontrar el grupo Soneros del Caribe y personas en San Juan de Urabá que viven y sienten el valor de estas músicas, de los formatos instrumentales con que se tocan y de las fiestas en que estos cantos cumplen su función, permite comprender que en cada región es necesario construir la propia historia y que debe entregarse a ellos lo que uno encuentra y recoge. Esto hará que en cualquier situación característica, ellos, conocedores y portadores de su legado, sean invitados a acompañar con su música las tradiciones populares y por tanto a revivirlas y recrearlas. Por esto Soneros del Caribe de San Juan de Urabá, debe participar en cada uno de los eventos que rodean a este pueblo porque sus integrantes representan la historia musical de este lugar, combiertan sus canciones y ritmos una historia viva.

- Lo que hace diferente la marímbula de un lugar a otro no es solo su construcción sino su forma de interpretarla. El marimbulero en lo personal y en lo grupal, distingue la ejecución, sobre todo en la marcación y el golpe del ritmo.
- Por los elementos que se usan en la construcción de este instrumento, específicamente por la calidad de sus flejes de acero, se generen armónicos artificiales. Este hecho implica que cuando el marimbulero acompaña una obra sin importar mucho la tonalidad en que toque la guitarra, los bajos de la marímbula siempre suenan acoplados con la canción.

BIBLIOGRAFÍA

Alcaldía de San Juan de Urabá (2015). Plan Municipal de Cultura 2015 - 2025: San Juan de Urabá, 166 páginas: ilustrado, fotografías ISBN:978-958-58759-4-4. Medellín: Mundo Libro.

Breninger, Helga – Schroder, Gerhart (compiladores) (2001). Teoría de la cultura un mapa de la cuestión. Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A.

Cruces, Francisco y otros (2001). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.

De Laurentis, Antonella (2015). “Ethnic minorities and language policies: a look at the Venezuela” en Universidad Católica de Colombia. *Cultura Latinoamericana Revista de estudios interculturales. Volumen 21, número 1, enero – junio*. Bogotá: Planeta.

Della Corte, A G. y Gatti, M. (1950). Diccionario de la Música. Buenos Aires, Argentina. Ricordi Americana Buenos Aires.

Instituto Geográfico Agustín Codazzi, (2016). Mapas departamentales de Colombia. Medellín.

Latham, Alison. (2008). Diccionario Enciclopédico de la Música. México: Fondo de cultura económica.

Linares, María Teresa (1974). La música y su pueblo. La Habana: Pueblo y Educación.

Lipovetsky, Gilles – Serroy, Jean (2010). La cultura – mundo respuesta a una sociedad desorientada. Barcelona: Anagrama.

Marquez San Martín, Enrique y Váldez Hernández, Eduin (2006). “La música palenquera – saranga ri palenge”. *Anaconda Culturas populares* 8. Especial sobre Palenque. Fundación BAT Colombia. Mayo (pp. 64 – 78).

Merriam, Alan (2001). "Usos y funciones". En: Cruces, Francisco y otros *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.

Miñana Blasco, Carlos (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudio sobre la música popular tradicional en Colombia. En *A Contratiempo.No. 11 (pp 36-49) Revista de música en la cultura*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Muñoz Vélez, Enrique Luis (2006). Sexteto de marímbula en el Caribe colombiano. En: *In Artesanías de América, N° 61 (pp. 91 – 126)* Junio.

Ortiz, Fernando (1995) Los instrumentos de la música afrocubana, La Marímbula. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.

Paz Rentería, Jafeth (2014). Los afrocolombianos y el territorio. Análisis desde la teoría de la captura del estado. Colección diversidad étnica y cultural 2. Bogotá: Ibáñez.

Ríos, Patricia y Stevenson, Adlai (2006). Sextetos Afrocolombianos, Expedición fotográfica y testimonial al interior de los sextetos. Fundación Cultural Nueva Música: Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Barraquilla.

Sterling Publishing Company (1976). Musical Instruments of the world an illustrated encyclopedia with more than 4000 original drawings. Canadá, p.133.

The Garland Encyclopedia of world music volume 2 , South America, Mexico, Central America, and the Caribbean (1998). New York, Garland.

Páginas web:

<http://www.sanjuandeuraba-antioquia.gov.co>. Consulta febrero 8 de 2016.

Sisson, Michael (2000). The Marímbula. En: <http://www.cloudninemusical.com/Pages/MarimbulasEssay.html>. Consulta noviembre 18 de 2015.

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153186812028697&set=a.455811313696.234193.652743696&type=3&theater>. Consulta mayo 4 de 2016.

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153180668698697&set=a.455811313696.234193.652743696&type=3&theater>. Consulta mayo 4 de 2016.

Entrevistas

De la Rosa, Jerónimo - integrante de Soneros del Caribe (maraquero y constructor de la marímbula analizada). Entrevista realizada: octubre 9 de 2015, San Juan de Urabá, Antioquia.

Faenza, Nubia - directora de la casa de cultura de San Juan de Urabá e integrante de Soneros del Caribe (cantante). Entrevista realizada: octubre 11 de 2015, San Juan de Urabá, Antioquia.

Jiménez, Felipe - percusionista universidad EAFIT, Junio 17 de 2016, Medellín Antioquia.

Luna, Luis Eduardo - integrante de Soneros del Caribe (guitarra). Entrevista realizada: octubre 11 de 2015, San Juan de Urabá, Antioquia.

Monterrosa Herrera, Alonso – ex integrante de los primeros sextetos de San Juan de Urabá (marimbulero). Entrevista realizada: octubre 11 de 2015, San Juan de Urabá, Antioquia.

Morales, Pedro - ex integrante de Soneros del Caribe (guitarra). Entrevista realizada: octubre 9 de 2015, San Juan de Urabá, Antioquia.

Revels, Javier - integrante de Soneros del Caribe (bongós). Entrevista realizada: octubre 9 de 2015, San Juan de Urabá, Antioquia.

Rodríguez, José Dolores - integrante de Soneros del Caribe (cantante, compositor y claves). Entrevista realizada: octubre 9 de 2015, San Juan de Urabá, Antioquia.

Valencia, Elías - integrante de Soneros del Caribe (cantante, director y compositor). Entrevista realizada: octubre 9 de 2015, San Juan de Urabá, Antioquia.

Valencia, Pablo - integrante de Soneros del Caribe (congas). Entrevista realizada: octubre 9 de 2015, San Juan de Urabá, Antioquia.

Valencia, Teodoro - integrante de Soneros del Caribe (marimbulero). Entrevista realizada: octubre 9 de 2015, San Juan de Urabá, Antioquia.