

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Música

**Análisis de la polirítmia del currulao del Pacífico
colombiano**

Producto artístico

Laura Daniela Rey Bernal

Música Contemporánea

Trabajo de titulación presentado como requisito
para la obtención del título de
Licenciado en música Contemporánea

Quito, 03 de mayo de 2019

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ
COLEGIO DE MÚSICA

**HOJA DE CALIFICACIÓN
DE TRABAJO DE TITULACIÓN**

Análisis de la polirítmia del currulao del Pacífico colombiano

Laura Daniela Rey Bernal

Calificación:

Nombre del profesor, Título académico

Diego Celi, DMA.

Firma del profesor

Quito, 03 de mayo de 2019

Derechos de Autor

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma del estudiante: _____

Nombres y apellidos: Laura Daniela Rey Bernal

Código: 00135839

Pasaporte: AO683090

Lugar y fecha: Quito, 03 de mayo de 2019

RESUMEN

La siguiente investigación analiza la interacción polirítmica conformada por métricas binarias y ternarias, del estilo musical tradicional del Pacífico Sur colombiano: el currulao. Para este análisis se inicia con una contextualización del desarrollo rítmico del estilo, en donde se plantean las singularidades que caracterizan la interacción polirítmica basada en la función que cada instrumento cumple dentro del formato. Dicha interacción es estudiada a través de una composición tradicional de este estilo y se explica el rol que cumple cada instrumento dentro de la misma. Su relevancia radica en la investigación académica de un fenómeno musical que está presente en un estilo que ha sido desarrollado en su mayoría de manera empírica, desde su nacimiento en la época de la colonia.

Palabras clave: Música colombiana, currulao, polirítmia, música afrocolombiana, Pacífico colombiano.

ABSTRACT

The following research analyzes the polyrhythmic interaction between binary and ternary meters that occur in the traditional Pacific coast Colombian genre: *currulao*. This analysis begins contextualizing the rhythmic development of the style, and presents the unique role of each instrument in the polyrhythmic interaction of this genre. This is studied through a traditional piece of music of the style where the role each instrument plays within it is explained. Its relevance lies in the academic study of a musical phenomenon, which is present in a style that has been mostly empirically developed since its birth in the colonial era.

Keywords: Colombian music, *currulao*, polyrhythm, Afrocolombian music, Colombian Pacific coast.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	7
Antecedentes.....	8
Análisis del currulao	9
Descripción por instrumento	11
Conclusión.....	19
Referencias.....	20

Introducción

El currulao es un estilo al que se lo ha entendido en la mayor parte de su historia de manera empírica, por medio de la tradición oral. Esta investigación pretende analizar desde las herramientas académicas, el fenómeno polirítmico que caracteriza las bases de este género. El análisis de métricas binarias y ternarias que funcionan simultáneamente, es relevante ya que existen pocos estudios del desarrollo rítmico de la música tradicional del Pacífico Sur en Colombia. Para este análisis, se tomó cada instrumento que hace parte del formato tradicional del currulao y se transcribió las onomatopeyas que se utilizan en la enseñanza oral, a notación musical académica. El estudio inicia analizando la doble función rítmica del instrumento característico del formato: la marimba de chonta. Después examina los grupos de instrumentos de percusión por sonoridad, desde los registros graves hasta los agudos, terminando con la función que cumplen las cantaoras y cantaores en el estilo. Finalmente, se devela el complejo lenguaje rítmico-musical que envuelve al estilo y que continua presente hasta la actualidad.

Antecedentes

La historia de la música en Colombia se divide igual que las cinco regiones en las que se acentúan las diferencias demográficas, culturales y geográficas del estado: Caribe, Andina, Pacífica, Oriental y Amazónica. Particularmente, la historia de la música tradicional del Pacífico Sur colombiano se caracteriza por la práctica del currulao como ritmo madre.

Este estilo se remonta a la época de la colonización y la esclavitud en América Latina. La práctica musical que surge en esta región, al localizarse en una zona costera de difícil acceso con respecto a las vías de comunicación y de transporte desde las urbes localizadas al interior del país, permitió que la mayoría del territorio fuera poblado por comunidades mayoritariamente negras (Ochoa, Convers y Hernández, 2015, p.14). Como consecuencia de esto, la cultura musical que surgió en el territorio llevaba consigo la memoria de las marimbas tradicionales de África, pero construidas con palos de chonta, extraídos de los árboles que aún son comunes en los bosques del departamento del Cauca. La memoria africana también trajo consigo la tradición de cantos responsoriales que, acompañados de percusiones, tenían un rol clave en las ceremonias y festejos comunes en las costumbres tanto religiosas, como de ocio de los habitantes de los tres pueblos que originaron el currulao: Timbiquí, Zocabón y Guapi. Estos tres pueblos pertenecientes a la zona costera del bajo Cauca, con una economía basada desde su asentamiento en la extracción de recursos marítimos, han construido una cultura musical en donde los sucesos diarios, las dolencias y sus costumbres, son plasmadas en sus obras (Leal, 2014, pp.108-114).

Desde el nacimiento de este estilo hasta el presente, el currulao ha experimentado diferentes cambios. Su propósito inicial era el de acompañar los

festejos de las comunidades, pero a partir de mediados del siglo XX con la comercialización y popularización de la música colombiana, el estilo amplía sus horizontes y se consolida hasta llegar a formar parte del cancionero popular de la nación (Leal, 2014, pp.110-121). A pesar de la evolución y difusión de este estilo, con sus diferentes formatos e interpretaciones, un factor continúa inalterado: el ritmo. Dividido en dos grupos de instrumentos por funciones métricas, unas binarias y otras ternarias, el currulao evidencia una compleja interacción polirítmica que es la base de la investigación que se plantea continuación.

Análisis del currulao

El currulao debe ser entendido desde distintos enfoques, su nombre encierra tanto un conjunto de danzas como un estilo musical, en donde la marimba cumple el rol principal en el desarrollo armónico-melódico y rítmico de cada pieza. Se puede pensar en la marimba de chonta como el instrumento líder, aquel que da las pautas para que tanto las voces como las percusiones que acompañan el estilo, puedan desempeñar su función. La orquestación tradicional del currulao se divide en dos grupos: instrumentos que desempeñan una función rítmica binaria e instrumentos con función ternaria (Ochoa, Convers y Hernández, 2015, pp. 241).

Esta conversación polirítmica fundamenta sus bases en la doble función binaria-ternaria que cumple la marimba, en donde su registro grave se asemeja a un bajo que por medio de ostinatos, dibuja una armonía sencilla que se mueve del grado I al V, con un acorde por cada compás (Sabogal, 2010, pp.19). Ya que la marimba tradicional no está temperada en la afinación occidental del A 440 Hz, la armonía es entendida desde un punto de tensión en los compases de V grado y distensión en los compases de I grado. Esta es comprendida así porque una

característica importante del estilo es la ambigüedad de la tercera en el acorde dominante, pues no es enteramente menor ni mayor, bajo los parámetros de la afinación temperada. No obstante, se la percibe como menor por la interpretación melódica de las cantoras y cantores que ocupan una especie de tercera menor con una sexta mayor, que le da una sonoridad dórica a la mayoría de las composiciones pertenecientes al estilo (Mayorga, 2018, pp.24). Esta base armónica establecida por un bajo con ostinato continuo, se le llama bordón y puede ser interpretado por un solo instrumentista que se encarga de llevar el bajo durante toda la pieza. Sin embargo, este mismo instrumentista puede tocar el bordón con la mano izquierda y cumplir con la derecha la otra función de la marimba: el requinto.

El requinto tiene una función más ornamental, en donde su ritmo puede pasar de binario a ternario a discreción del intérprete. Las melodías tocadas en el requinto funcionan como señales para cambiar de secciones dentro de la obra, desde las estrofas hasta los coros, las revueltas (clímax) y pregones. Además, el instrumentista tiene la libertad de improvisar melodías contrapuntísticas que acompañan las estrofas interpretadas por las cantoras o cantores, y de improvisar melodías en interludios o en las revueltas de las composiciones. Un claro ejemplo se puede evidenciar en la canción “Los camarones” perteneciente al disco *La voz de la marimba* de la cantora Inés Granja, en donde se inicia con una improvisación en el requinto del marimbero Juan David Castaño y para sentar el tempo de la canción, con su mano izquierda toca el bordón para guiar la entrada paulatina de los instrumentos (Granja, 2016).

Figura 1. Patrón de Bordón, transcrito por Laura Rey de la canción “Los camarones” de Inés Granja, minuto 0:18.



Esta imagen muestra el bordón de la canción “Los camarones,” en donde la alternancia binaria-ternaria está implícita con una armonía que va de tónica a dominante con un acorde por compás (en este caso la marimba utilizada está temperada en la afinación común del A 440 Hz y la composición está en C mayor).

Las percusiones que le siguen a la marimba y se dividen por función rítmica, están agrupadas en pares, es decir, hay dos bombos, dos cununos y dos guasás. En las voces también hay un mínimo de dos cantaores para que la dinámica de pregunta y respuesta característica de la tradición, sea efectiva. El par de instrumentos que sientan las bases con el registro más grave de todo el formato, son los bombos que se dividen en dos: bombo macho o golpeador y bombo hembra o arrullador. Después le siguen en el registro medio, el par de cununos también divididos en cununo macho o golpeador y cununo hembra o arrullador. Finalmente en el registro agudo se ubican los guasás, categorizados de la misma manera que los anteriores instrumentos. Las percusiones que están clasificadas en el grupo de golpeadores tienen una función binaria, mientras que los arrulladores tienen una función ternaria. Todos los instrumentos son tocados de manera simultánea para dar paso a esta compleja interacción polirítmica, que se va tejiendo a lo largo de las composiciones (Mayorga, 2018, pp.9).

Descripción por instrumento

Los bombos son cilíndricos, están contruidos con madera y en cada extremo tienen una membrana de piel de carnero, becerro, o de algún mamífero noble que habite la región. El bombo macho o golpeador tiene la función de marcar la forma de las piezas, para esto se vale de variaciones que dan pie al cambio de sección,

para los demás instrumentos de percusión que forman parte del conjunto. Su patrón básico es aprendido por los instrumentistas por medio de la onomatopeya “u-bí-ca-te,” en donde cada sílaba representa un golpe y una sonoridad específica. “U” es utilizada para empezar en el primer tiempo del compás, con un golpe con la mano izquierda en el borde de madera del instrumento. “Bí” sirve como un segundo golpe en el tercer tiempo en este compás de 6/8, en este caso el golpe es en el parche y se le deja resonar (a este se le llama golpe abierto). “Ca” también es un golpe en el parche en el cuarto tiempo, que corta la resonancia del anterior (es llamado golpe apagado). Finalmente, “te” es un golpe de nuevo en el borde de madera en el tiempo cinco del compás (Sabogal, 2010, pp.20).

Figura 2. Patrón básico del bombo macho o golpeador, transcrito por Laura Rey de la canción “Los camarones” de Inés Granja, minuto 0:51.

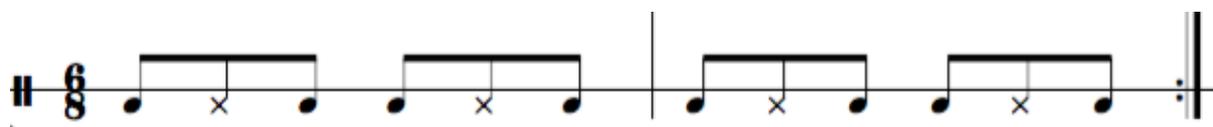


Este patrón al ser una base repetitiva, halla su función binaria en un desplazamiento de la onomatopeya dentro de la obra. Ya que no hay silencios, el instrumentista repite la palabra “ubícate” de manera cíclica hasta que el ritmo— aunque no cambia en la transcripción de la partitura—se empieza a sentir en agrupaciones de tres golpes, y las sílabas “u” y “te” se escuchan como una sílaba conjunta dentro del diálogo rítmico que se plantea a lo largo de las composiciones.

El bombo hembra o arrullador cumple la función de ser la base que mantiene un pulso ternario constante. Su patrón rítmico es aprendido con la onomatopeya “di-me-por-qué.” El primer golpe se da en el primer tiempo del compás, e inicia en una especie de anacrusa de la onomatopeya con la última sílaba de la frase, “que,” con

un golpe en el borde de madera. En el segundo tiempo (sílabas “di”) se da un golpe tanto en la madera como en el parche en donde se deja resonar la membrana. En el tercer tiempo, “me,” hay un golpe en el borde de madera. En el cuarto tiempo (“por”) ocurre lo mismo que en el segundo, solo que en este caso el golpe del parche detiene la resonancia del primer golpe. En el quinto tiempo (“que”) se golpea el borde de madera (Sabogal, 2010, pp.20). Concluyendo en el sexto tiempo, en el inicio del nuevo ciclo de la onomatopeya.

Figura 3. Patrón básico del bombo hembra o arrullador, transcrito por Laura Rey de la canción “Los camarones” de Inés Granja, minuto 0:51.



Este patrón halla su función ternaria en una subdivisión igualitaria de todas las figuras por tiempo dentro del compás. Al ser aprendida con una onomatopeya de cuatro sílabas, los acentos generados por el conjunto de las sílabas “di” y “por” del golpe del parche y la madera, generan tanto una sensación semejante a los latidos de un corazón, como desplazamientos en la ubicación de los acentos dentro de los tiempos que conforman el conjunto de compases en las composiciones. Los dos bombos interactúan constantemente formando las bases de la polirítmia binaria-ternaria, en donde los registros medios entran a la conversación por medio de los cununos.

Los cununos son tambores contruidos de madera con una membrana obtenida del mismo material de los bombos. En su parte inferior son sellados con una tapa de madera con un pequeño hueco en su centro. El cununo macho o golpeador, es la base rítmica que mantiene el pulso en donde las variaciones o improvisaciones son poco comunes para el instrumentista que lo interpreta. Por su

función, usualmente inicia o al mismo tiempo que el bordón de la marimba. Esto quiere decir que tradicionalmente el requinto de la marimba inicia con una improvisación que da inicio a la canción, luego entra el cununo macho para sentar las bases del tiempo y en el mismo segundo o segundos después, entra el bordón para sentar la armonía de la obra. Su patrón rítmico es aprendido con la onomatopeya “to-cá.” El primer golpe para iniciar en el primer tiempo del compás, se entiende como una especie de anacrusa con las sílabas de la palabra. En donde “cá,” inicia el patrón rítmico con un golpe seco generado a través de una palmada en el cual el peso recae en el borde inferior de la palma de la mano del instrumentista (se le llama golpe quemado). El segundo golpe (“to”) se da en el segundo tiempo del compás. Este es un golpe abierto en donde el instrumentista deja resonar la membrana, golpeándola con las yemas de los dedos. El tercer golpe (“cá”) se da en el cuarto tiempo, este completa la onomatopeya y da inicio al ciclo repetitivo de la frase, en donde en el sexto tiempo el golpe abierto (“to”) vuelve a ser interpretado (Sabogal, 2010, pp.21).

Figura 4. Patrón básico del cununo macho o golpeador, transcrito por Laura Rey de la canción “Los camarones” de Inés Granja, minuto 0:13.



Este patrón halla su función binaria en el lugar donde se acentúan los tiempos en cada compás. Al ser una frase compuesta por dos sílabas acentuando con el golpe quemado los tiempos uno y cuatro, la división rítmica ya no es entendida en corcheas, si no que se entiende en grupos de negras con punto en una subdivisión binaria igualitaria en los tiempos fuertes del compás.

El cununo hembra o arrullador es una de las percusiones que más libertad tiene dentro del estilo. Según la tradición, de la misma manera en que las mujeres bailan al son de la música de marimba, el cununo hembra también se mueve e improvisa al son de la base sólida del cununo macho (Ochoa, Santamaría y Sevilla, 2010, pp. 205-230). Bastantes son sus variaciones en donde el límite es impuesto por el nivel de virtuosismo del intérprete, pero su patrón básico es aprendido por medio de la onomatopeya “tra-ta-de-to-car.” El primer golpe (“tra”) se da en el segundo tiempo del compás de 6/8, su sonido tiene una apoyatura antes (flam¹) para generar el sonido característico de la combinación de las consonantes “t” y “r.” El segundo golpe (“ta”) es abierto y se da en el tercer tiempo. Así mismo, el tercer y cuarto golpe (“de” y “to” respectivamente) se ubican en el cuarto y quinto tiempo con golpes abiertos. Finalmente en el sexto tiempo, se da el golpe que finaliza la frase (“car”), en donde se genera un acento al dejar resonar la membrana hasta el inicio del nuevo ciclo en el segundo tiempo del siguiente compás.

Figura 5. Patrón básico del cununo hembra o arrullador, transcrito por Laura Rey de la canción “Los camarones” de Inés Granja, minuto 0:51.



Tal como el bombo arrullador, este patrón halla su función ternaria en la subdivisión igualitaria de las figuras rítmicas en corcheas en el compás. Al entender la subdivisión e interpretar este patrón a partir de la onomatopeya, el intérprete logra variar e improvisar con figuras que se mantienen en una sensación ternaria que interactúa con una base sólida binaria interpretada por el cununo golpeador.

1. Flam: “consiste en un golpe acentuado precedido por un golpe corto no acentuado” (Bennett, 2003, pp.47).

Los guasás son cilindros pequeños contruidos de caña que llevan en su interior semillas. El movimiento de las semillas, junto con el requinto, cumplen con la función de abarcar el registro agudo del formato y así logran que toda la masa sonora suene como un conjunto, son quienes brindan la unidad rítmica y tímbrica característica del estilo. Generalmente estas percusiones menores son interpretadas por las cantaoras y cantaores de las obras. No es común que se delegue la interpretación del instrumento sin que la función del canto sea simultáneamente realizada. Usualmente el cantao principal tiene mayor libertad al momento de decidir si tocar o no el instrumento. Quienes tienen la tarea de interpretarlo casi siempre, son al menos dos coristas que se dividen la labor de arrullar y golpear. El guasá golpeador es interpretado a través de la onomatopeya “gua-pi.” El primer movimiento (gua), se genera haciendo sonar el conjunto de semillas en el primer tiempo del compás (Sabogal, 2010, pp.21). Para esto el instrumentista realiza un movimiento vertical hacia abajo, en donde en el segundo tiempo mueve sus muñecas en una diagonal hacia arriba para dar paso al siguiente sonido (pi). De esta manera se consigue volver a iniciar el ciclo en el cuarto tiempo, con la reacción que se produce al subir el instrumento en diagonal y luego inmediatamente bajarlo. El movimiento debe ser continuo y cíclico, y se debe dar especial atención a la fluidez con que las muñecas suben en una diagonal el instrumento para obtener la sonoridad correcta en el estilo.

Figura 6. Patrón básico del guasá golpeador, transcrito por Laura Rey de la canción “Los camarones” de Inés Granja, minuto 0:51.

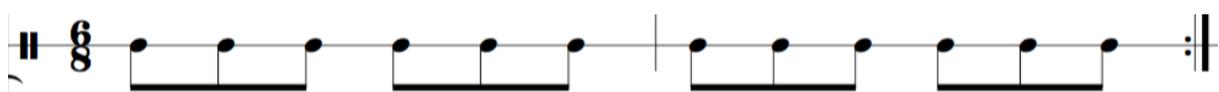


Tal como el cununo golpeador, este instrumento halla su función binaria en los acentos en los tiempos fuertes del compás (uno y cuatro). En donde el inicio de

la onomatopeya divide el compás en dos partes iguales. Es tan fuerte esta sensación binaria, que muchos instrumentistas que tocan el golpeador suelen contar en compases de 4/4 al momento de interpretar las obras (Ochoa, Convers y Hernández, 2015, pp. 250-260).

El guasá arrullador es interpretado a través de la onomatopeya “que-te-pa-sa-a-vos.” Cada sílaba funciona para dividir el ritmo de manera igualitaria en las seis corcheas dentro del compás. Usualmente en el tercer y sexto tiempo, se genera un acento por el cambio de sonoridad producida por un movimiento distinto de las muñecas del instrumentista. La interpretación de este guasá se logra mediante un movimiento horizontal del instrumento, hacia adelante y hacia atrás. En donde el primer sonido del primer tiempo va hacia adelante. Luego en el segundo tiempo hacia atrás. Finalmente en el tercer tiempo, las muñecas mandan al instrumento un poco hacia la izquierda para volver en el cuarto tiempo hacia adelante y así repetir el ciclo (Sabogal, 2010, pp.21).

Figura 7. Patrón básico del guasá arrullador, transcrito por Laura Rey de la canción “Los camarones” de Inés Granja, minuto 0:51.



Este guasá halla su función ternaria en la subdivisión constante de su frase en cada corchea de cada compás. Es vital en el ensamble pues es el que se encarga de mantener el pulso y permitir la interacción más libre de los instrumentos, mientras es la base sólida de los instrumentos ternarios del formato de marimba.

Finalmente, las voces son quienes terminan por completar todo el conjunto de marimba. Son las encargadas de llevar la melodía de las obras y de conducir los cambios de secciones a través de llamados (con notas largas sostenidas),

conocidos como chureos (Sabogal, 2010, pp.22). La armonización de las voces es vital en el desarrollo del estilo. Generalmente los coros son armonizados a tres voces en donde imperan intervalos de terceras, sextas, cuartas y quintas. La voz principal también puede ser acompañada en las estrofas, por una segunda voz que hace una melodía paralela. Además, hay espacio para la improvisación vocal con pregones de la voz principal en la revuelta, y también con melodías contrapuntísticas en donde los cantaores interactúan entre ellos y los tambores para generar mayor movimiento melódico en el clímax. Las voces (y en especial la voz principal) hallan una doble función binaria-ternaria, en donde hay constante alternancia rítmica mediante desplazamientos rítmico-melódicos en la melodía de las estrofas y en las improvisaciones. La interacción con las percusiones, particularmente con la marimba y el cununo arrullador, generan una conversación en la cual si un intérprete se encarga de una frase binaria, quien le contesta responde de manera ternaria y viceversa.

Conclusión

El currulao como estilo musical viene cargado de una profunda tradición oral, en donde el lenguaje y la música son entendidas como una unidad. Esta interrelación permite que el aprendizaje de polirítmias, específicamente de la interacción entre ritmos binarios y ternarios, se logre de una manera natural para quien la interpreta. A través del aprendizaje colectivo de cada onomatopeya que fundamenta las bases rítmicas de los instrumentos, se crea una conversación en donde las percusiones establecen preguntas y respuestas a través de motivos. Sin dicha conversación, los instrumentistas no tendrían la libertad que el estilo les brinda en primer lugar, para improvisar dentro de la polirítmia y en segundo lugar, para escuchar al otro y cambiar de sección en una forma que está establecida en su orden, más no en el tiempo que debe durar cada parte. La división de los instrumentos en dos grupos (golpeador-binario y arrullador-ternario), devela el entendimiento de esta interacción polirítmica de los maestros que, por más de quinientos años y desde un enfoque empírico, han transmitido su conocimiento de generación en generación para de esta manera, resistir y preservar su cosmovisión reflejada en la música.

Referencias

- Angulo, J. (2015). *Gesto, estética y representación: El currulao en Magüi* (Tesis de grado, Universidad de Nariño, Pasto, Colombia). Recuperado de <http://biblioteca.udenar.edu.co:8085/atenea/biblioteca/90937.pdf>
- Bennett, R. (2003). *Léxico de música*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Comisión Permanente del Pacífico Sur (Productor). (1999). *La música del Pacífico Sur* [CD]. Quito, Ecuador: Independiente.
- González, H. (1998). *Con el corazón cerca de las raíces* [CD]. Cali, Colombia: MTM.
- Granja, I. (2016). *La voz de la marimba* [CD]. Bogotá, Colombia: Independiente.
- Leal, C. (2014). Música, raza y región: El currulao del Pacífico Sur colombiano. En *Chile-Colombia: Diálogos sobre sus trayectorias históricas* (pp. 109-136). Bogotá, Colombia: Ediciones Uniandes.
- Mayorga, K. (2018). *Un acercamiento a la música de arrullos y currulaos desde el saxofón* (Tesis de grado, Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia). Recuperado de <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/35648>
- Ochoa, J., Convers, L., & Hernández, O. (2015). *Arrullos y currulaos*. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- Ochoa, J., Santamaría, C., & Sevilla, M. (2010). *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico Afrocolombiano*. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- Sabogal, A. (2010). *Una aproximación urbana a la música de marimba*. (Tesis de grado, Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia). Recuperado de <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554>