

Una Mirada Alternativa a los Aires del Pacífico Colombiano:

Elementos Rítmicos y Sonoros Característicos del Bunde, el Bambazú y de los Cantos de
Boga Extrapolados Hacia los Géneros Musicales Alternos

Gustavo Andrés Vanegas

Facultad de Ciencias Humanas, Universidad ICESI

105730: Música

Frank Sánchez García

25 de septiembre de 2023

Dedicatoria

Gracias infinitas a todos los músicos que colaboraron en el proyecto, a quienes confiaron su talento y su pasión para darle vida a las letras y canciones que nacieron de esta investigación. A Venus por ser una luz que no titila en el denso mar del espacio, a Cori por fluir junto a mi como el agua durante un aguacero, a Mad Shou por el orgullo de su mestizaje y a Remanso Pacífico por abrirme la puerta a sus territorios.

Finalmente, gracias a mi madre, quien estuvo ahí en cada parte del proceso, siempre con paciencia, amor y mucha fe.

Índice

Dedicatoria	3
Índice	4
Resumen	7
Abstract	7
Introducción	8
Justificación	9
Finalidades	11
Objeto de Creación	11
Objetivo de Indagación	11
Objetivos Específicos	11
Marco Conceptual	12
División Geográfica del Pacífico Colombiano y su Influencia en las Prácticas Musicales	12
Pacífico Sur	15
Bunde	16
Caracterización e Interpretación del Bunde	16
Célula Rítmica del Bunde	18
El Río San Juan y El Río Atrato	20
Cantos de Boga	21
Caracterización e Interpretación de los Cantos de Boga	22
Pacífico Norte	22

	5
Bambazú	23
Caracterización e Interpretación del Bambazú	24
Célula Rítmica del Bambazú	26
Géneros Musicales Alternos	28
Hibridación o Fusión Musical	29
Antecedentes	29
Grupo Bahía	30
Quantic / Nidia Góngora	30
Festival de música del Pacífico Petronio Álvarez	31
Marco Metodológico	34
Indagación y Análisis	34
Búsqueda de Información	34
Composición y Preproducción	36
Composición Mediante las Metodologías de Creación Participativa Comunitaria	36
Composiciones Finales y sus Respectivas Hibridaciones	39
Producción	46
Planeación y Gestión	46
Selección de Personal de Grabación	46
Grabación	47
Postproducción	59
Conclusiones	62

Material Consultado

64

Anexos

67

Resumen

El siguiente trabajo de investigación tiene como finalidad encontrar la manera de integrar elementos rítmicos y sonoros característicos del Bunde, el Bambazú y de los cantos de Boga, propios de la música del Pacífico colombiano, para su implementación en géneros musicales alternos. Esto se logró a través de la experimentación cuyo resultado se presenta como un fonograma compuesto por tres canciones, las cuales en sí requirieron un proceso de indagación previa, la utilización de metodologías participativas y de música comunitaria, y desarrollo de estrategias de producción acordes al contexto tradicional del que surgen.

Palabras clave

Géneros alternativos, música del Pacífico colombiano, fusión musical, bambazú

Abstract

The following research aims to find a way to integrate rhythmic and sonic elements distinctive of the *Bunde*, the *Bambazú*, and the *cantos de Boga*, typical from the music of the Colombian Pacific region, for their implementation in alternative musical genres. This was achieved through experimentation, the result of which is presented as a phonogram composed of three songs, each of which required a prior investigation process, the use of participatory methodologies and community music, and the development of production strategies in line with the traditional context from which they arise.

Key words

Alternative genres, music from the Colombian Pacific, musical fusion, *bambazú*

Introducción

El presente trabajo de grado busca explorar, analizar y caracterizar los elementos rítmicos y sonoros de aires típicos del litoral Pacífico, específicamente, los aires del Bunde, el Bambazú y de los cantos de Boga; con el objetivo de extrapolar estos aspectos característicos de ellos hacia géneros musicales alternativos e independientes.

En la actualidad hemos llegado como sociedad a un punto de la post modernidad donde la esencia originaria de nuestras culturas se ha visto diluida en los rápidos cambios e influencias externas que ha traído la globalización. Esto ha llevado al folclore y la tradición al borde de la desaparición y buscando la manera de desarrollarse dentro de este nuevo mundo. Una de las maneras que ha encontrado para mantearse vigente ha sido a través de su continua reinterpretación, extrapolar sus sonoridades y cualidades musicales a géneros ya establecidos en la gran industria.

Actualmente la fusión (o hibridación) musical es muy común, agrupaciones como el grupo Bahía, Herencia de Timbiquí, Nidia Góngora, Ancestros, entre muchos otros, ayudan al desarrollo de los ritmos afro pacíficos mezclándolos con jazz, rock, EDM, son cubano, salsa y pop; sin embargo, esta solución ha quedado estancada en el tiempo, pues la industria musical, aunque poderosa e imponente, ha perdido vigencia en el mercado musical actual. Hoy en día se ha popularizado la cultura *indie* (independiente) y Alternativa como movimiento contracultural a la música comercial, cuyo público joven y artístico anhela trabajos de mayor complejidad sonora y lírica, además de sonoridades nuevas, alejándose del pop y el rock tradicional.

Es a través de la búsqueda de nuevos horizontes sonoros y públicos jóvenes que ayuden a preservar el interés sobre las músicas tradicionales, que se plantea el trabajo de hibridación musical entre los aspectos rítmicos y sonoros de los aires del Bunde, el Bambazú y los cantos de Boga, y los géneros alternativos correspondientes a las corrientes contraculturales actuales.

Justificación

“Al otro lado de la cordillera Occidental, queda Colombia”.

Murillo, 1981.

Este proyecto nace de la necesidad de encontrar un punto medio entre las raíces culturales de nuestro territorio y el continuo desarrollo de la industria musical, sirviendo así, como vehículo de desarrollo y evolución de estos ritmos típicos a nuevos y/o diferentes contextos musicales. De igual manera, estas extrapolaciones funcionan para procurar la preservación de las músicas tradicionales junto al conocimiento ancestral y cultural que conllevan estos aires. Es importante aclarar que estos ritmos se escogieron como representantes de las diferentes corrientes musicales encontradas en el litoral Pacífico, siendo subdivididas por la misma geografía de la región en dos sectores: Pacífico Sur, Bunde; Pacífico Norte, Bambazú; y como factor común entre ambas, los cantos de Boga.

Además, este proyecto responde a la razón de ser un puente cultural entre dos escenas musicales latentes de la ciudad de Cali, pero que al mismo tiempo crecen separadas entre sí: la afro pacífica y alternativa independiente. Se encuentra una necesidad de fortalecer la cultura y su crecimiento artístico/creativo a través de impulsar sonoridades y ritmos folclóricos de las comunidades afro junto a las escenas alternativas emergentes, y abrir la posibilidad de una coexistencia y progreso unido de estos nichos culturales. Generando así, un espacio de identidad más amplio y diverso para las diferentes subculturas urbanas de la ciudad.

Para encontrar los recursos rítmicos y sonoros extrapolables de estos aires hacia los géneros musicales alternos, se realizará una indagación mediante fonogramas y bibliografías prudentes para un posterior análisis musical de estos mismos. Se delimitará el alcance de los géneros musicales alternos y cuáles de estos tienen posibilidad de hibridación o mayor compatibilidad con los elementos característicos de estos aires anteriormente analizados.

Finalmente, componer y producir a través de estas hibridaciones como suma de los aprendizajes anteriores demuestra la capacidad de fusiones artísticas y aprueba el concepto de esta investigación como vehículo de desarrollo musical.

Este proyecto no pretende elevar el estatus de las tradiciones sonoras del litoral Pacífico colombiano, ni desprenderse de su contexto cultural. El ideal de esta investigación es incentivar y demostrar las capacidades musicales de los ritmos autóctonos de nuestras comunidades afro pacíficas y ser una puerta de entrada a nuevos públicos a través de factores de cercanía y familiaridad sonora y rítmica con la escena alternativa e independiente caleña, escena cultural y musical la cual atrae a un nicho de públicos jóvenes y abiertos a la hibridación cultural.

Finalidades

Objeto de Creación

Fonograma compuesto por tres canciones inéditas basadas en los aires del Bunde, el Bambazú y los cantos de Boga autóctonos del litoral Pacífico colombiano.

Objetivo de Indagación

Integrar elementos rítmicos y sonoros característicos del Bunde, el Bambazú y de los cantos de Boga, propios de la música del Pacífico colombiano, para su implementación en géneros musicales alternos.

Objetivos Específicos

1. Indagar material bibliográfico y fonográfico en bases de datos para identificar las características sonoras y rítmicas típicas del Bunde, el Bambazú y los cantos de Boga para su posterior análisis, comprensión y evaluación con el propósito de identificar cuáles de dichas características usar en la creación del fonograma del proyecto.
2. Componer tres canciones inéditas delimitando el alcance de interacción e hibridación de los géneros musicales alternos con respecto al análisis de las características sonoras y rítmicas típicas del Bunde, el Bambazú y los cantos de Boga para valorar la compatibilidad de extrapolación de dichas características a los géneros musicales alternos utilizados para la preproducción del fonograma del proyecto.
3. Preproducir, grabar y postproducir tres canciones inéditas basadas en los aires del Bunde, el Bambazú y los cantos de Boga usando las técnicas de grabación y mezcla pertinentes.

Marco Conceptual

La música es el resultado de la riqueza sociocultural y su función en un grupo social que emana de un modelo de vida particular (Morris, 2013). Una muestra de esto se aprecia en los distintos *aires*¹ y ritmos musicales del litoral Pacífico colombiano, que, a lo largo de su densa historia, marcada en su mayoría por colonización, conflicto y marginalización; han dado lugar a la exploración e hibridación de nuevas expresiones culturales y como consecuencia de este proceso ha surgido un lenguaje único que refleja un estilo de vida.

Es complejo encontrar el momento exacto donde nace este lenguaje, pues, aunque parece ser fruto de resistencia y resiliencia contra la imposición de los colonizadores y la preservación de las raíces culturales de su madre tierra (Botero, 2022), la conformación social y cultural de estas comunidades y el desarrollo de estos lenguajes musicales es poco documentado, ya que sucede en un periodo de tiempo donde los esclavos recién liberados no generaban una importancia económica para el poder central y por ende, no se tiene una buena documentación del proceso del acrecentamiento de estas comunidades (Ochoa et al., 2015). Sin embargo, el desarrollo de estos aires musicales se sabe que es altamente influenciado por una interesante hibridación rítmica y cultural que se presenta de distintas maneras dependiendo de la ubicación geográfica dentro de las subregiones del Pacífico colombiano.

División Geográfica del Pacífico Colombiano y su Influencia en las Prácticas Musicales

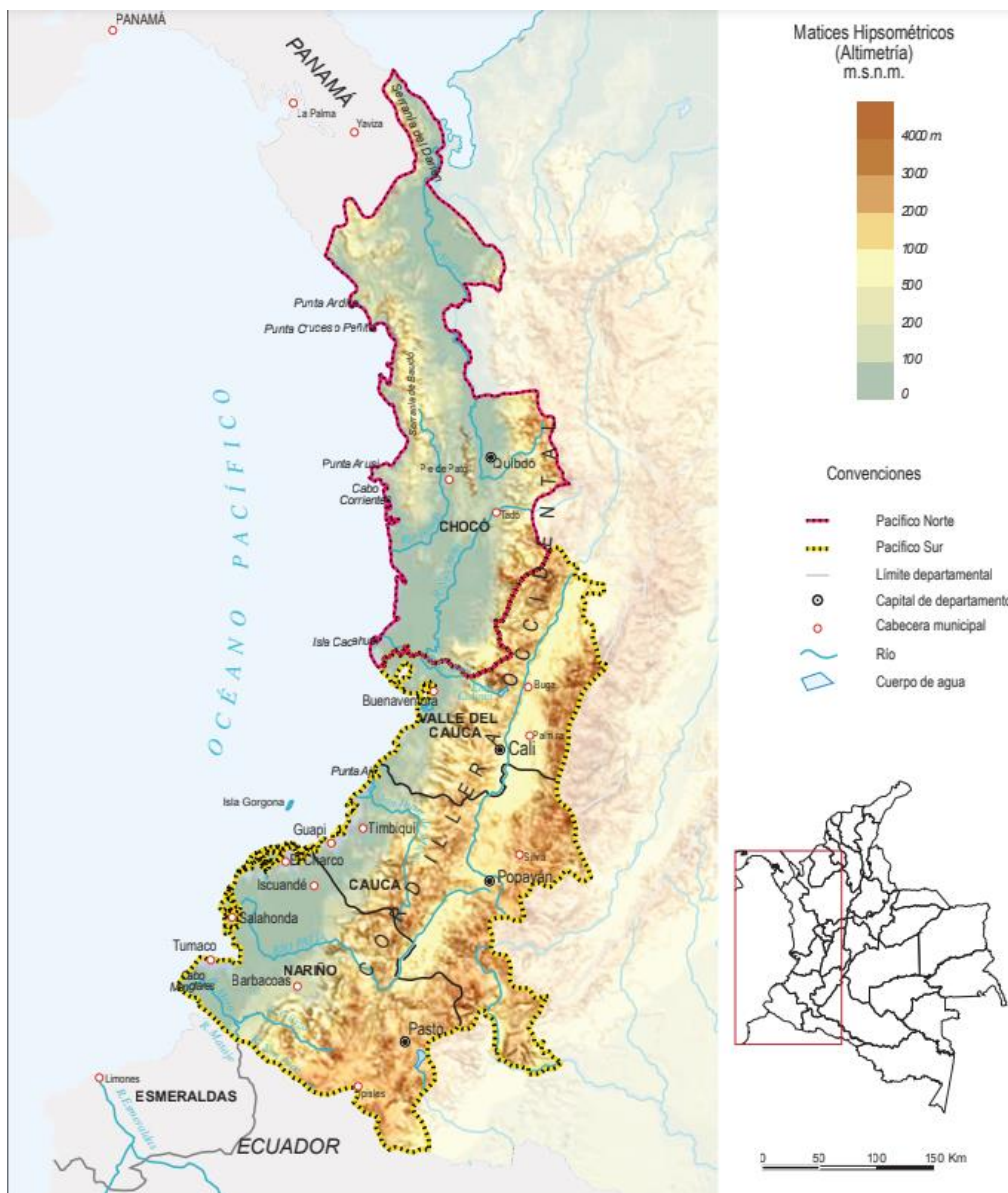
El desarrollo de estas fusiones culturales se caracterizó por su independencia entre sus discursos musicales a lo largo del litoral Pacífico; esto debido en gran medida a las divisiones

¹ Aire: Según Sánchez & Zorrilla (2014) es un sentimiento que evoca un momento o situación determinada de la emoción del interprete en la música. De igual manera, es utilizado en el ámbito folclórico para la base rítmica de una fusión musical.

administrativas, económicas, socioculturales y sociohistóricas que influenciaron y sectorizan el mismo territorio, manifestando mestizajes o tradicionalismo dependiendo de la región.

Figura 1

Mapa del Pacífico y sus Subregiones



Según Gonzáles (2014), esta división data de la época del Virreinato de la Nueva Granada que partió a el Pacífico en dos ejes centrales, la provincia del Chocó y la provincia de Popayán y

Quito en 1717 y que hasta la fecha ha dejado marca en el ámbito cultural. Hoy en día la división administrativa no existe, dado que el territorio ha sido repartido dentro de cinco departamentos diferentes: Antioquia, Chocó, Valle del Cauca, Cauca y Nariño. Sin embargo, la diferencia entre los territorios continúa y tanto etnólogos, como Murillo Velázquez (1981), como algunos residentes del territorio, concuerdan con que el Pacífico Sur se delimita desde el río San Juan hasta Esmeraldas (Ecuador) y el norte se demarca por la misma frontera en camino hacia el río Atrato y su consecuente delta en el golfo de Urabá.

Para entender cómo estas subregiones desarrollaron distintos discursos y lenguajes musicales es importante resaltar el contexto sociocultural y sociohistórico que las demarcaban en el ámbito de la colonia. Puesto que, el Pacífico Sur se destacó por su cercanía a urbes de gran importancia en la época, como lo eran Quito, Popayán y Santiago de Cali. Debido a su cercanía y a pesar de que el foco económico de ambas zonas (Norte y Sur) era la explotación minera, la ubicación estratégica del sur del territorio provocó un mayor auge de empresa y población española, que a su vez requería mayor mano de obra esclava. Y, al ser un centro económico más fuerte, experimentó una mayor influencia impuesta, como resultado se manifestó un deseo más evidente de independencia y resistencia en comparación a su contraparte norte.

Mientras tanto, hacia la provincia del Chocó, los asentamientos españoles y sus poblaciones se encontraban más dispersos y desconectados de las urbes. Expresa González (2014) que los colonos no tenían interés en asentarse en terrenos que consideraran malsanos, incluso a pesar de que la región proporcionaba una gran cantidad de minerales preciosos (p.211 – 212).

Otro aspecto importante por denotar es el hecho de la presencia de evangelizadores en ambas regiones, también recalando que se formularon procesos diferentes de evangelización y conversión en las distintas zonas. El sur se vio afectado en primera instancia por la llegada de los jesuitas a Barbacoas, los cuales implantaron el castellano como lengua única e intervinieron en la música a través de las enseñanzas litúrgicos que hasta hoy en día se mantienen en expresiones

como los arrullos, alabaos y cantos de boga. De la misma manera, en el norte los franciscanos impusieron el castellano y la liturgia en la música, sin embargo, con la llegada de los claretianos a Quibdó en 1909, se fundó una escuela de música que no sólo rechazó la influencia del sur, abandonando la organología del conjunto de marimba y las características sonoras más tradicionales, sino que también instruyó a la población en el conocimiento teórico – musical a través de los instrumentos de las bandas de viento europeas.

Pacífico Sur

Los esclavos en el Pacífico Sur pueblan principalmente cuatro puertos: Esmeralda, Santa María de las Barbacoas, Santa Bárbara de Iscuandé y Santa Bárbara de Timbiquí. Es en estos asentamientos donde los extranjeros africanos y su cultura conocen a los indígenas Indas, reconocidos hoy en día en el territorio de Barbacoas como los indígenas awá (Castillo, 2021). Es a través de este matrimonio que nace el discurso musical de la zona, evitando, ya fuera por voluntad propia o por la complejidad de navegar estos territorios, las influencias europeas más prevalecientes en las urbes y el Pacífico Norte. Son estos mismos esclavos los que luego emplean dentro de su lenguaje musical una organología reminiscente a la ancestralidad africana y, al igual que en la continente madre se empleaban bombos y tamboras, el mestizaje del sur emplea la memoria para crear tambores y cununos; al igual que rompen las chontas para hacer sus marimbas y la guadua para hacer sus guasás.

Sin embargo, una influencia fuerte fue la presencia de los jesuitas en la región, como se había analizado anteriormente, la cual a través de enseñanzas litúrgicas y evangelización forzada terminan por afectar el desarrollo de estos discursos musicales, lo que genera una cultura alrededor de festividades y celebraciones religiosas como los velorios, las alabanzas y las fiestas patronales y de la virgen (Botero, 2022). Es dentro de estos contextos que diversos aires de la región se desarrollan y se separan de las raíces africanas, uno de ellos siendo el bunde.

Bunde

El bunde es un aire proveniente del África occidental, según Jaime C. Ramírez (2002) este nombre viene de la palabra “wunde” que en Sierra Leona significa o refiere a una fiesta, jolgorio o baile de negros.

En cuanto al bunde (...) en la Costa Pacífica es un canto de alabanza al niño Dios o a la virgen María y en la región Norte del Cauca-Sur del Valle, es el velorio de un niño menor de 7 años en el cual se canta y se baila, pero el toque de tambor es el mismo para las dos regiones. (Velasco, 2006, p. 2)

En ambos casos este ritmo es utilizado de manera lúdica dentro del marco de celebraciones y eventos especiales de la región, especialmente velorios, en donde es complementado con danzas y cantos para luego dar el paso al currulao o fiesta.

Caracterización e Interpretación del Bunde

De acuerdo con Martínez (2021) este aire se toca tradicionalmente en los *chigualos* (bunde chigualo) y en los *arrullos* (bunde de adoración o de arrullo), normalmente sus letras refieren a santos y vírgenes patronas del territorio o sus festividades, o eventos y sucesos diarios como la pesca, el cuidado de los niños, leyendas, entre otras historias.

El bunde se encuentra dentro del campo de la música binaria de subdivisión binaria (2/2, 2/4, 4/4), a diferencia de otras músicas de arrullos y currulaos más reconocidas como la juga, el torbellino o el currulao que son binarias de subdivisión ternaria (6/8).

Organología. Los bundes, ya sean de arrullo o de chigualo, tradicionalmente eran conjuntos vocales en donde existía un solista (hombre o mujer), cuya figura era de vital importancia dado que era quien empezaba el canto y decidía la velocidad junto a la tonalidad; y un coro de respondedoras con guasás (Ochoa et al., 2015), este conjunto es comúnmente

acompañado de igual manera por instrumentos de percusión afro pacífica. Si bien no existe un formato de organología definitivo y único para interpretar este aire y aunque se ha intentado estandarizar el formato en los últimos años a través de festivales como el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, los instrumentos que nos competen para esta investigación son:

Bombo. Tambores cilíndricos de cuerpo de madera ahuecado, de dos membranas, una de piel de venado y otra de tatabro, tocados con baquetas. Tradicionalmente se toca en parejas de *macho* (el más grande y grave) y *hembra* (el más agudo y pequeño). También se distinguen por el rol que juegan dentro del conjunto y los patrones que hacen, siendo llamados golpeador y arrullador respectivamente.

Cununos. Tambores cónicos, con fondo cerrado, sistema de tensión por cuñas y un parche de cuero de vacuno o de venado. Al igual que los bombos, se suelen tocar por parejas de *macho* y *hembra*, siendo la verdadera distinción entre estos la agudez del tono que reproducen al ser golpeados.

Guasá. Idiófono de sacudimiento, de forma tubular y sellado en los extremos. Se construye con guadua la cual se le atraviesan astillas de chonta y se le introducen piedras o granos de achira. Su ejecución corresponde tradicionalmente a las mujeres.

Marimba de chonta. Idiófono constituido por una serie de láminas de chonta (palma de chontaduro) con resonadores de tubos de guadua. Se percuten con tacos, que son unas baquetas con una bola de caucho crudo en la punta que hacen contacto con las placas. La longitud y el ancho de las láminas pueden variar de una marimba a otra.

El término marimba proviene del bantú *malimba*; esta se interpreta normalmente entre dos personas, cada una usando dos tacos: el bordonero que toca las tablas más graves y largas con las cuales se hace el acompañamiento o bordón (función rítmico-armónica), y el requintero o

tiplero que toca las más agudas y cortas llamadas requinta o tiple, sobre las cuales se ejecuta la melodía (ondeada y revuelta) y el soporte armónico (Martínez, 2021).

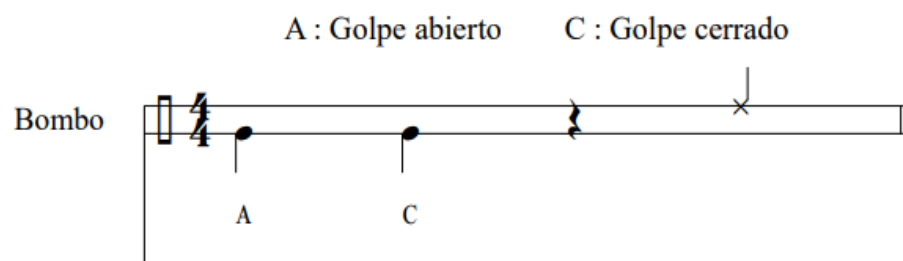
La marimba tradicional del Pacífico Sur no es temperada². Sin embargo, desde la implementación de este instrumento dentro de fusiones musicales y formatos instrumentales más amplios, se han creado variaciones del instrumento que se encuentran temperadas y son construidas sobre una tonalidad delimitada o variaciones cromáticas de esta misma.

El origen de este instrumento resulta ser incierto ya que, a pesar de la creencia popular de la inmigración de la marimba al nuevo mundo desde el continente africano, respaldada por algunos músicos y ciertos pueblos del Pacífico colombiano, ha resultado difícil de creer por ciertos factores diferenciadores entre el desarrollo y utilización del instrumento en la continente madre con la marimba tradicional utilizada en Centroamérica, Colombia y la provincia ecuatoriana de Esmeraldas. Según Ochoa et al. (2015) han sugerido un posible origen indígena de la marimba en el Pacífico Sur, con una argumentación convincente sobre el desarrollo coincidental de la marimba americana de manera asincrónica a los idiófonos africanos.

Célula Rítmica del Bunde

Figura 2

Desglose de escritura para notación musical del bombo



² Temperada: Ajustada a los doce sonidos de las escalas dentro del canon musical europeo.

De manera tradicional se comenta que el instrumento más importante, después de las voces claro está, es el bombo. Puesto que, al tener la posibilidad de generar ruidos graves con los golpes al parche de cuero y sonidos agudos con el paliteo sobre la madera, es capaz de crear una marcha cadencial que al mismo tiempo genera contraste entre sí.

Figura 3

Transcripción de patrones rítmicos del bunde

The figure shows a musical score for the Bundé rhythm, consisting of four staves in 4/4 time. The staves are labeled as follows:

- Bombo:** The first staff, featuring a drum icon. It contains a sequence of notes and rests: a quarter note (A), a quarter rest (7), a quarter note (A), a quarter note (A), a quarter note (C), and a quarter note (A). Above the notes are 'x' marks indicating paliteo. A thick horizontal bar is placed under the notes A, C, and A.
- Cununo H:** The second staff, featuring a drum icon. It contains a sequence of notes and rests: a quarter note, a quarter note, a quarter rest (x), a quarter note, a quarter note, a quarter rest (x), and a quarter note.
- Cununo M:** The third staff, featuring a drum icon. It contains a sequence of notes and rests: a quarter note, a quarter rest (x), a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note.
- Guasá:** The fourth staff, featuring a drum icon. It contains a sequence of rests (x): a quarter rest (x), a quarter rest (x), a quarter rest (x), a quarter rest (x), a quarter rest (x), a quarter rest (x), a quarter rest (x), and a quarter rest (x).

El paliteo (marcado sobre la segunda línea y con cabeza en x) es esencial, dado que es el aspecto rítmico que marca la velocidad del tema y los golpes fuertes de cada compás. Sin embargo, quien define el ritmo del bunde es el golpe en el parche, el cual se genera de manera sincopada sobre la marcación de la madera. No está de más resaltar el desplazamiento de la corchea del segundo tiempo a su síncopa, pues es el movimiento marcado por la clave del *son*, que, a pesar de no tener ningún punto de similitud con el desarrollo de los lenguajes musicales del Pacífico Sur colombiano, se puede ver y escuchar implícita en los patrones aquí mostrados.

El bunde, al igual que una gran cantidad de música de la diáspora africana, tiene como característica la acentuación de los tiempos 2 y 4 dentro del compás musical. Estos acentos son marcados por el cununero, quien asesta golpes secos contra el cuero del tambor; a estos golpes se le conocen como *quemados*. Otra nota importante sobre el patrón del cununo hembra es que varía dependiendo del área geográfica, la velocidad del tema y el carácter social de la ocasión en la que se da la interpretación.

Por otro lado, el cununo macho suele ser un patrón mucho más calmado y tanto él como el Guasá cumplen una función similar al paliteo del bombo, puesto que llevan una marcha constante subdividida en corcheas. Cabe mencionar que tanto el cununo hembra como macho suelen hacer repiques e improvisaciones a lo largo del tema, estos normalmente resultan como una pregunta y respuesta entre sí y los coros vocales.

El Río San Juan y El Río Atrato

Para entender el siguiente Aire del Pacífico colombiano que nos compete en la investigación, se debe entender la geografía de la zona en mayor detalle. El litoral Pacífico contiene cientos de ríos y acuíferos que atraviesan las faldas de la cordillera Occidental hacia el mar, tal es el caso del río San Juan, al igual que el Baudó y Guapi, por nombrar algunos ejemplos. Además de estos, existe el río Atrato, el cual atraviesa la mayor parte del Pacífico Norte, cuyo curso nace cerca a Quibdó y desemboca en el golfo de Urabá (mar atlántico).

Figura 4

Mapa Hidrográfico del Pacífico colombiano



Estos ríos son de gran importancia ya que son la manera más eficiente de transporte y comunicación dentro de la región. La gran vegetación, el cambio abrupto del terreno según mareas, el clima y la escasez de carreteras dentro del territorio han hecho la navegación fluvial fundamental dentro de la historia y desarrollo de la región (Ochoa et al., 2015).

Cantos de Boga

“Los cantos de boga son cantos realizados con el propósito de sincronizar el remar de los bogas. Los cantos, generalmente improvisados, se acompañan con el sonido que produce el remo al entrar en contacto con el agua. A este sonido se le conoce dentro de las

comunidades del Pacífico como ‘ronquido’. Este es su elemento rítmico”. (Sánchez & Zorrilla, 2014)

La palabra en sí viene del latín *bogare* que significa remar. Esta actividad viene desde los tiempos de la esclavitud colonial siendo principalmente vista en ríos como el Magdalena, el Cauca y el Atrato, pues, para la movilización de los colonos y criollos se requerían varias personas para navegar a través del río y la sincronización del ritmo era esencial para mantener el rumbo de la embarcación.

Caracterización e Interpretación de los Cantos de Boga

Estos cantos, comentan Sánchez y Zorrilla (2014) se componen de versos simples, caracterizados por el uso de combinaciones fonéticas y guturales como el oí, ve y oú. Además de esto, es común encontrar estos cantos en falsete dentro del registro agudo. Estos fonemas y falsetes son también utilizados para comunicarse con otras bogas de diferentes embarcaciones o con pobladores a grandes distancias. No suelen llevar acompañamiento musical de ningún tipo además del componente rítmico que aporta el *roncar* de la misma embarcación. Estos cantos tienden a no tener métricas de tiempo ni estructuras definidas y siempre son empezados por un solista, hombre o mujer, quien lidera el canto y a este le responden en coro los demás presentes.

En una entrevista al maestro Calendario Gonzáles dentro de la investigación de Sánchez y Zorrilla (2014), este afirma que los cantos de boga están impregnados de un carácter melancólico debido al flagelo de la esclavitud, y como reflejo de este carácter se encuentran, en su mayoría, en tonalidades menores.

Pacífico Norte

Los bogas empiezan a hacer parte esencial del desarrollo de la región pacífica y más aún en la subregión del norte, pues, la posibilidad de una conexión directa con el mar atlántico

enriqueció la zona de influencias antillanas y caribeñas la cual no se ve reflejada de la misma manera en el contexto del Pacífico Sur. Esto, sumado a las diferenciaciones que ya habíamos expuesto entre las subregiones norte y sur del Pacífico, nos da una visión más clara del desarrollo único que vivieron los lenguajes musicales dentro de este territorio. Bien podemos hablar sobre la chirimía, conjunto creado a partir de las influencias europeas dentro de la región, tocado con instrumentos de marcha de vientos e interpretando ritmos como la polca y el valse. Pero, para nuestra investigación nos interesa más la influencia de la diáspora afrodescendiente del Atlántico, dado que, bien lo dice el maestro chocoano, Alfonso Córdoba *El Brujo* en una entrevista recuperada de 1989.

Nuestra música nos llegó por Cartagena, porque el comercio era a través de Cartagena (...) Todo nos llegaba por el río Atrato (...) llegaba el boga, que le llamamos nosotros (...) venían en esos barcos, pero venían con esa influencia cubana donde nos traían lo más nuevo de la música que se imprimía en Cuba. Entonces, nosotros recibimos esa musicalidad. (Gerardo Otero, 1989)

Esta influencia cubana también la podemos ver en el desarrollo del sexteto de marimbula, popular en la zona atlántica del Pacífico Norte y originario de la población palenquera de San Basilio de Palenque. Según dice el maestro Cassiani Cassiani en entrevista con Liliana Montez (2008), es en los años 30's cuando podemos empezar a ver el desarrollo y la utilización de instrumentos por fuera del conjunto de chirimía e igualmente externos al desarrollo interno de la región, tales como la utilización del bongó, la conga y las maracas.

Bambazú

Es a través de esta mezcla de factores e influencias que llegamos a ver el desarrollo de ritmos y aires únicos del Chocó que implementan instrumentos heredados de distintas culturas y lo fusiona con ritmos mixtos de diferentes linajes. Dentro de la información que se puede

conseguir sobre estos aires, ya sea a partir de las investigaciones vigentes o de las entrevistas directas con los músicos de la región, suele ser muy variada ya que no hay una estandarización o lineamientos para la diferenciación de los distintos lenguajes musicales que se manejan en el litoral Pacífico (Ochoa et al., 2015). Algunos de los nombres de estos ritmos corresponden de mejor manera a canciones típicas del repertorio, pero que se pueden agrupar dentro del mismo género; un caso de esto es el Bambazú.

La palabra *bambazú* corresponde a la jerga del territorio, hace referencia a una enfermedad y nace a través de un relato que cuenta:

Un señor muy parrandero se enfermó de fiebre. En el barrio estaban organizando una fiesta, como buen parrandero no podía dejar de asistir. Al llegar a la fiesta la gente le preguntaba qué tenía y él contestaba "un bambazú". Después de participar en la fiesta contagió a los demás. (Proyección Folclórica Dancemos, s. f.)

Este aire es mejor definido dentro de los ritmos de danza del Pacífico y musicalmente resulta ser difícil de delimitar por su cercanía y similitud a otros ritmos más reconocidos. Por esto, los intérpretes que se van a tener en cuenta para esta investigación constan del maestro Alfonso Córdoba *El Brujo* y la maestra Zully Murillo, ambas grandes figuras dentro del marco musical del Pacífico Norte y con composiciones definidas sobre el ritmo a tratar.

Caracterización e Interpretación del Bambazú

El bambazú podría ser categorizado como un subgénero o aire de aguabajo, al igual que el son chocono o el levanta polvo, y como tal consiste de una métrica rítmica binaria de subdivisión binaria (4/4). Hace parte del repertorio habitual en fiestas y celebraciones del territorio y no está asociado a ningún tipo de rito o situación en específico.

Organología. El bambazú descarta los instrumentos de orquesta europeos utilizados comúnmente en la chirimía como el bombardino, el clarinete y el redoblante; y los cambia por su

influencia cultural con las poblaciones negras del Caribe y Cuba. Uno de los mayores diferenciadores de este aire por encima de cualquier otra característica es la utilización predominante de guitarras acústicas que aportan tanto de manera armónica como melódica y el uso de instrumentos típicos del son cubano como la clave y las campanas de hierro afinado.

Bombo Golpeador. A diferencia de los conjuntos de marimba, dentro de las canciones y obras analizadas podemos notar una ausencia del Bombo hembra o arrullador. El bombo golpeador resulta ser el bajo dentro de estos ensambles y complementa los ritmos de la guitarras y congas.

Congas. Instrumento membranófono de percusión de raíces africanas, que fue desarrollado en Cuba. Con una variedad de tambores dentro de esta familia, normalmente se tocan en el formato de conga y tumbadora (conga de mayor tamaño y sonido más grave) o el de quinto (conga de menor tamaño y sonido más agudo) y conga. En el caso de utilizar tres, lo más habitual es el formato de quinto, conga y tumbadora.

Bongós. Instrumento membranófono conformado por un juego de dos tambores pequeños hechos de madera ligeramente troncocónicos, uno más pequeño que el otro, unidos por una pieza de madera. Fue desarrollado en la región oriental de Cuba y es un instrumento fundamental dentro del ensamble de *son cubano*.

Maracas. Instrumento idiófono característico de la música latina, constituido por una parte esférica hueca sostenida por un mango que la atraviesa o que está adherida a ella. En su interior se le llena con pequeños elementos percutivos los cuales producen sonido al agitarlos contra la pared interna de la esfera. Comúnmente utilizadas en la música popular bailable latina de influencia afrocubana y en el folclore llanero colombo-venezolano, así como el folclore de algunos ritmos de República Dominicana y de Puerto Rico, por lo general se encuentran en pares, una para cada mano, de ahí el término en plural.

Platillos. Los platillos o címbalos son instrumentos musicales de percusión, los cuales cuentan con dos discos cóncavos delgados hechos de metal. Estos normalmente son utilizados en el Pacífico Norte dentro del conjunto de chirimía chocona, la cual toma gran influencia de las bandas marciales y de viento del antiguo continente.

Guitarra Acústica. Cordófono de cuerda pulsada compuesto de una caja de madera, un mástil sobre el que va adosado el diapason y seis cuerdas (de nylon o metal), generalmente tiene un agujero acústico en el centro de la tapa llamado boca y es el cual enfoca la resonancia del instrumento hacia el exterior. Es el instrumento más utilizado en géneros como blues, rock, pop y flamenco, y bastante frecuente en cantautores. También es utilizada en el folclore de varios países.

Célula Rítmica del Bambazú

Figura 5

Desglose de escritura para notación musical de los platillos y conga

The figure shows two musical staves for a 4/4 time signature. The top staff is for 'Platillos' (cymbals) and the bottom staff is for 'Conga'. Both staves are divided into four measures by a vertical bar line. The first measure of the Platillos staff has a note with a stem and a flag, labeled 'o Abierto' (open cymbal). The second measure has a note with a stem and a flag, labeled '+ Cerrado' (closed cymbal). The third measure has a note with a stem and a flag, labeled '+ Cerrado'. The fourth measure is empty. The Conga staff has a note with a stem and a flag, labeled 'Apagado' (muted) in the first measure. The second measure has a note with a stem and a flag, labeled 'Quemado' (flamed) above it. The third measure has a note with a stem and a flag, labeled 'Abierto' (open) below it. The fourth measure is empty.

El bambazú, al ser un aire de aguabajo, se construye desde la base rítmica que proporciona el bombo, el cual siluetea la célula rítmica de la clave 3 - 2 (o clave de son), y como es de costumbre en las músicas afro diaspóricas, acentúa con el paliteo en los tiempos 2 y 4 del compás musical.

Una de las cualidades de su célula rítmica es la pregunta y respuesta que se genera musicalmente entre los dos compases, la cual es reforzada por el golpe abierto de las congas y bongós.

Las congas, al no hacer parte del desarrollo natural de la región, tienen diversas posibilidades rítmicas de acompañamiento. En la videografía encontrada de las interpretaciones musicales de Alfonso Córdoba *El Brujo*, se puede ver como el conguero utiliza los mismos patrones de acompañamiento utilizados en el son cubano (Gerardo Otero, 1989).

Dentro de las diferentes hibridaciones generadas en el Pacífico Norte con el *son* (como el *son chocoano* o el *aguabajo – son*) una de las que tuvo mayor influencia, según Sánchez y Zorrilla (2014), fueron las fusiones musicales creadas por el maestro Hugo Candelario, el cual introduce al aire la célula rítmica que se utiliza hoy en día tanto en congas como en bongó.

Figura 6

Transcripción de patrones rítmicos del bambazú

The figure shows a musical score for the Bambazú rhythm, consisting of four staves: Platillos, Conga, Bombo, and Clave. The time signature is 4/4. The Platillos staff uses a rhythmic notation with plus signs and circles above notes, indicating specific sounds. The Conga staff uses a standard musical notation with eighth and quarter notes. The Bombo staff uses a standard musical notation with quarter notes and rests. The Clave staff uses a standard musical notation with quarter notes and rests. The score is divided into two measures by a bar line.

La conga resulta un elemento de contestación al bombo, manteniendo así una relación simbiótica dentro del ensamble y proporcionando las bases para la construcción musical de los temas de bambazú, *son chocoano* y *aguabajo - son*. Otro aspecto para recalcar sobre la célula

rítmica del bambazú, es el uso de platillos en vez de maracas como en el son chocoano, o guasás como en los ritmos de rumba de marimba. En la mayoría de los temas examinados de la maestra Zully Murillo, esta hace uso de los platillos, comúnmente usados en el formato de chirimía chocoana y en ritmos como el tamborito y el porro chocoano, para acentuar los golpes fuertes de cada compás y reemplazar la utilización de otros idiófonos dentro del ensamble.

Géneros Musicales Alternos

El segundo objeto para tratar en esta investigación, una vez habiendo dejado claro los aires y ritmos del Pacífico colombiano que se van a utilizar, es la música *alternativa*. Esta idea de la música alterna nace de un conjunto de movimientos contraculturales y de ideas extremistas como el punk en Inglaterra o la música protesta del cono sur del continente americano (Franco, 2013). Ya que, es música cuyo objetivo es satisfacer nichos sociales cuya demanda no corresponde a la oferta brindada por la gran industria o el *mainstream*³.

A este tipo de corriente artística también se le suele llamar independiente o *indie* pues tiene sus propios medios de producción, distribución y consumo, así como carácter autónomo y un espíritu *DIY*⁴. El éxito deja de ser el propósito final del producto y es sustituido por la necesidad de expresar el arte propio sin importar el resultado del proceso. Además de esto, se produce y distribuye a niveles *underground* (subterráneos), generalmente locales y basados en nichos socioculturales específicos.

Franco (2013) destaca que dentro de la música alternativa se da cabida a todas aquellas propuestas que no tengan un lugar inmediato en la gran industria y por ello su musicalidad se extiende en variedad de sonidos que van desde los movimientos contraculturales y rebeldes como el *Grunge*, el Postpunk y el Techno; hasta la perpetuación y protección de legados culturales de

³ Mainstream: corrientes o tendencias mayoritarias en un momento determinado de la sociedad.

⁴ DIY: “hazlo tú mismo” por sus siglas en inglés.

grupos sociales, sus hibridaciones modernas (tales como las denominadas *World Music*) y la utilización de nuevas tecnologías e influencias modernas que permitan atraer a públicos nuevos.

Hibridación o Fusión Musical

Dentro de este contexto de músicas alternativas y la lucha de ciertas culturas y grupos sociales nace la necesidad de la hibridación musical como recurso de protección a sus legados y evolución de sus discursos musicales. Canclini (1990) explica que la hibridación musical es un proceso cultural por el cual distintas expresiones, estructuras y prácticas, a pesar de que aparentan subsistir de forma separada, se fusionan y convergen para generar nuevos discursos culturales.

De igual manera, en el Pacífico colombiano se ha desarrollado un fenómeno de mestizaje y mulataje de los aires y ritmos autóctonos, producidos por conflictos surgidos por las consecuencias de la colonización, la esclavitud y el sometimiento a los pueblos indígenas adaptándose culturalmente a las condiciones del mundo circundante como un intento de resistencia (Sánchez & Zorrilla, 2014).

Antecedentes

Para poder tener un panorama más amplio de la sonoridad y la experimentación que traen estas hibridaciones o fusiones musicales a la mesa, junto a la historia de estos desarrollos y procesos dentro de la música del Pacífico colombiano, es necesario hablar sobre los antecedentes a este proyecto y de cómo pavimentaron el camino hacia esta investigación. De igual manera es imprescindible resaltar que los antecedentes aquí mencionados representan tan solo una parte del desarrollo moderno de estas músicas y movimientos culturales de fusión iniciados por grandes maestros como Peregoyo y su Combo Vacaná, y Alfonso Córdoba *El Brujo*.

Grupo Bahía

Agrupación fundada por el maestro Hugo Candelario González en 1987, pero lanzada profesionalmente en 1992. La misma agrupación se define como un grupo que conserva las raíces, el sentimiento y la espiritualidad de la música del Pacífico colombiano (Grupo Bahía, 2022). A pesar de que tienen como centro principal del proyecto musical el mantener las tradiciones de la región, se caracterizan por buscar el punto de encuentro entre los instrumentos tradicionales y los instrumentos modernos, la academia y los saberes ancestrales, y la sonoridad de la selva contra el ruido constante de la ciudad.

Son de las primeras agrupaciones en incursionar en nuevos públicos e hicieron esto a través de la hibridación de aires tradicionales como el aguabajo con el *son* (ritmo afrocubano). Sánchez y Zorrilla (2014) muestran las producciones fonográficas “Remanso Inicial”, “Pacífico Amoroso” y “Te Vengo a Cantar” como claros ejemplos de estas fusiones y explican cómo este modelo les ha permitido llegar a un público más amplio, a través de la utilización de ritmos y sonoridades familiares a los nuevos oyentes y de popularidad más amplia, sin dejar a un lado la premisa de conservación cultural y musical.

Quantic / Nidia Góngora

En el 2017 nace la combinación sonora y cultural de la maestra Timbiquireña Nidia Góngora y el reconocido productor británico Will Holland, mejor conocido bajo su nombre artístico: Quantic. Con dos producciones fonográficas bajo sus nombres conjuntos, la dupla ha logrado cimentar un precedente en la articulación de tecnología y sonoridades modernas en la música tradicional del Pacífico, que eleva las posibilidades de hibridación entre los conceptos y características del folclore regional con técnicas y géneros electrónicos del siglo XXI. El contraste de estos dos músicos, tanto geográficos como contextuales, ha chocado dos mundos que antes se

veían dispares e imposibles de conectar, pero después de su éxito internacional, la posibilidad de experimentar se ha abierto más allá de los sonidos del *world music*.

Festival de música del Pacífico Petronio Álvarez

El Petronio, nombre coloquial del festival entre sus asistentes, es un festival de música del Pacífico colombiano que lleva en vigencia desde 1997. La idea principal de este evento anual es vincular al departamento del Valle del Cauca con la región pacífica colombiana más allá de las mejoras en infraestructura vial y económica, sino también a través del área cultural, además de lograr que los músicos del país tomen la riqueza de esta música y puedan trabajar y experimentar con ella (Marín 1997, como se citó en Ochoa et al., 2015).

Precisamente Ochoa et al. (2015) clasifican a este festival como uno de los principales generadores de cambios a nivel de identidad cultural y que cumple un papel protagónico como agente de cambio musical. Los cambios musicales que incentiva el festival van de la mano con la agilizada modernización de la región y la búsqueda de lenguajes sonoros que capten la atención de un público mayor al nicho pacífico. Los aspectos más visibles de este desarrollo son:

- La delimitación del formato tradicional de marimba. Pues, a pesar de que las músicas del Pacífico colombiano son diversas en número de integrantes, instrumentación y formatos musicales, se estipula en el reglamento del festival que para ser parte de la muestra musical se debe tener un conjunto conformado por “Un cununo macho, un cununo hembra, un bombo macho, un bombo hembra, guasas, cantadoras (cantoras-es) (hasta 4), una marimba tradicional de chonta del Pacífico colombiano, interpretada por uno o dos marimberos” (Reglamento del XXVI Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, 2022); Esto genera que ciertas culturas musicales que solo utilizan un bombo o no utilizan marimba, sean invalidados por el festival, lo que desincentiva a las agrupaciones de practicar e interpretar estos formatos a lo largo del año dentro de sus territorios.

- La imposición de un estándar para la duración de las canciones. Según las reglas del festival, debido a su presentación en escena y a las transmisiones en vivo por televisión y medios digitales, las agrupaciones deben tocar tres canciones cuya sumatoria de tiempo no puede exceder los doce minutos. Esto ha hecho que se delimite la forma de las canciones a través del uso de cortes y contrastes planeados de antemano. Lo anterior no sucede de manera tradicional ya que una sola canción puede durar entre diez a quince minutos, considerando que en su mayoría estas obras recaen sobre el llamado e improvisación del marimbero o de una cantadora, los cuales son seguidos por el resto del conjunto. Este cambio, además de afectar la duración y desarrollo natural de las canciones, tiene un efecto secundario sobre los “arreglos” de las obras, pues este concepto lo introduce e incentiva el mismo festival con el premio al mejor arreglo, galardón que se otorgaba en las primeras iteraciones del mismo. Normalmente, en el contexto de una fiesta o baile de marimba, la mayor parte de la letra puede ser improvisada, sobre todo al momento de llegar al coro, el cual es de carácter responsorial. Estas secciones de pregunta y respuesta pueden durar más de cinco minutos sin hacer ningún cambio a la forma de la canción (Ochoa et al., 2015). Esto resulta ser un cambio importante dado que desliga esta música de su índole cotidiana y pasa a ser una obra más apegada a los cánones de la música occidental.
- La introducción del virtuosismo a la marimba de chonta. La marimba de manera tradicional cumple con tres aspectos dentro del ensamble musical: el bordón, la requinta y las revueltas; siendo esta última un elemento usado de manera cuidadosa y precisa para generar contraste y jalonar las aceleraciones de tempo, además de ser utilizadas mayoritariamente en la sección de coros. Sin embargo, desde la implementación del premio al mejor marimbero dentro del festival, los marimberos se han visto incentivados a modernizar su forma de tocar y hacer un mayor uso de estas revueltas. De igual manera,

se incentiva la apertura de espacios para solos de marimba dentro de los arreglos musicales para poder hacer demostración del virtuosismo del intérprete.

- La composición de canciones originales. Una de las exigencias del concurso de música pacífica es la interpretación de al menos una canción inédita dentro de la presentación. Esto es toda una innovación, ya que la tradición musical pacífica basa la mayoría de sus canciones en textos y melodías de procedencia anónima que se recombinan de diferentes formas según la situación particular en la que se interpreta la música. Esto también ha generado un cambio de foco dentro de la lírica de las expresiones musicales, pues tienden a hablar más sobre problemas modernos y que afligen al pueblo como la ausencia del Estado, problemáticas sociales y, en pocos casos, la romantización del territorio.
- El uso de marimbas temperadas e instrumentos eléctricos. Como ya se explicó en apartados anteriores, la marimba es un instrumento de construcción artesanal y en su versión original no cuenta con láminas temperadas. Sin embargo, desde el salto al éxito del grupo Bahía, cuyas repetidas participaciones en el formato libre del festival ha sido premiada por contratos de discos, patrocinios y giras; la popularidad de la marimba temperada ha incrementado. Además de la utilización de nuevos recursos y tecnologías como bajos y guitarras eléctricas, baterías, pianos, computadores, e incluso, instrumentos inesperados como el acordeón.

Marco Metodológico

A lo largo de la realización de este proyecto, diferentes etapas se tuvieron que plantear, organizar y desarrollar para poder alcanzar el objetivo principal de la investigación y lograr un resultado fundamentado y bien estudiado como objeto de creación. Con este propósito se llevaron a cabo tres etapas: indagación, composición y producción; cada una respondiendo a las necesidades específicas de la investigación.

Indagación y Análisis

En primera instancia se desarrolló un estado del arte con respecto a la futura investigación, a través del cual el autor se contextualizaría del estado moderno de la hibridación musical, sus antecedentes sonoros y el *modus operandi* de quienes ya han incursionado en esta empresa de fusión cultural. Además de esto era necesario familiarizarse con el objeto a tratar: la música del Pacífico colombiano; la cual no se puede entender (o mejor dicho *no se debe* entender) de manera académica, ya que está fuertemente ligada al ámbito social, cultural, histórico y espiritual de la región, y por ende debe ser explorada entendiendo los anteriores aspectos de igual manera.

Búsqueda de Información

Teniendo en cuenta la fuerte relación entre la tradición musical del Pacífico colombiano y su identidad social, la investigación terminó categorizando la información encontrada en tres aspectos fundamentales para el entendimiento contextual, cultural y artístico de la música tradicional de la región pacífica colombiana. Posterior a ello, se centró en la delimitación del concepto de la música alternativa y cómo lograr extrapolar los resultados de la investigación dentro de esta.

Sociocultural. El aspecto sociocultural engloba toda la información categorizada dentro del ámbito histórico y del desarrollo como comunidad dentro de la región. Factores como la esclavitud, el mestizaje racial junto a la población indígena originaria, la división geográfica y cultural entre las subregiones sur y norte del Pacífico, los procesos de evangelización, entre otros; fueron la columna vertebral para el desarrollo de un marco teórico sustancial. Este permitiría al compositor entender los aspectos necesarios de la cultura para poder componer un fonograma a través de los lentes de la *apreciación musical* y no la apropiación de estos conceptos.

La recopilación de información en esta etapa del proceso fue a través de documentos escritos, investigaciones de pre y post grados universitarios y asesoramiento directo del músico Frank Sánchez, cuya investigación sobre las hibridaciones del aguabajo y los cantos de boga en la modernidad fue el punto de partida de esta indagación y análisis.

Musicológicas. Esta categoría abarca toda la información sobre las influencias externas y el desarrollo natural de los lenguajes musicales que tuvieron efecto en la región pacífica colombiana. Entender las expresiones culturales de esta sociedad a través de su historia y desarrollo musical ayudó a entender las decisiones artísticas tomadas por cada subregión del Pacífico y complementar las acciones a tomar por parte del compositor en la siguiente etapa del proceso de investigación, la etapa de creación.

Además de esto, entender el proceso de desarrollo de los aires mencionados en la investigación resultó de gran ayuda, principalmente, al delimitar el bambazú en contraste al aguabajo y sus aires más populares. Mediante la identificación del uso de organologías procedentes de las agrupaciones afrocubanas y la influencia del océano Atlántico que contiene el bambazú, podemos marcar una línea de desarrollo sonoro que nos permite afirmar, con cierta seguridad, las diferencias expuestas dentro del marco teórico entre estos ritmos mencionados.

Para esta parte de la investigación se apoyó en material audiovisual de entrevistas a maestros de linaje musical en directa relación con los aires a tratar, como el maestro Cassiani, Alfonso Córdoba *El Brujo* y el maestro Castillo.

Análisis Teórico de Características Sonoras y Rítmicas. A partir de la audición de fonogramas y el análisis de trabajos investigativos que desglosan los ritmos del Pacífico colombiano, se crea una última categoría en referencia a la música folclórica a tratar: las características sonoras y rítmicas. En este espacio se descomponen las células rítmicas, la organología y la sonoridad general de cada aire; además de que se delimitan sus estructuras musicales más comunes y sus temas de composición líricos más frecuentes. Es a través de este análisis que luego se toman decisiones armónicas, melódicas, sonoras, rítmicas y de composición/producción en la etapa de creación. Todo esto, para asegurar un producto del objetivo de creación congruente con el contexto musical del que parte la investigación.

Composición y Preproducción

Una vez sentadas las bases teóricas, analizadas y delimitadas, según sus características sonoras y rítmicas, se da inicio al proceso de composición y preproducción del producto sonoro. Para esto, se utilizaron dos metodologías complementarias entre sí: la música comunitaria y la metodología participativa. Con esto en cuenta, se trabajó en conjunto con diversos músicos y agrupaciones para cada composición y finalmente se definieron los elementos sonoros y estructurales, los elementos armónico-rítmicos y los elementos melódicos de cada composición.

Composición Mediante las Metodologías de Creación Participativa Comunitaria

Dentro del marco de acción hacia el objeto de creación, se planteó una metodología de composición comunitaria y participativa entre diversos artistas y agrupaciones musicales. Estas metodologías se basan en talleres y actividades colectivas de participación mutua, de manera

semejante a como se trabaja la composición e interpretación musical en el contexto tradicional/folclórico.

La composición fue un proceso en ambas direcciones donde el compositor y autor de las obras estuvo abierto a la interacción, propuestas y conocimientos de los músicos. En general, se organizaron múltiples talleres de creación con cada músico e intérprete participe en la creación del fonograma, esto con la idea de desarrollar un producto que lograra sumar de las diferentes perspectivas y conocimientos traídos por los artistas. Además, se acordó tener talleres especiales de creación y composición junto a los cantantes colaboradores y la agrupación Remanso Pacífico.

Mad Shou. Rapero y cantante oriundo de la ciudad de Buga, ha experimentado en varias ocasiones con la hibridación musical que permite el hip hop y los géneros urbanos con aires afrolatinos y afro pacíficos. Se decidió trabajar con él sobre la primera composición “Mestizx (Alé Alé)” debido al acercamiento personal entre el compositor y su persona, además de compartir el interés sobre la idea central de la composición. Junto a él se escribió un verso y unos pregones de rap para hacer un mayor énfasis en la disonancia de géneros. Con Mad Shou se tuvo una sesión virtual en donde se compartió la idea inicial de la colaboración y después se tuvo otra presencial en donde se trabajó la composición lírica del verso y el pregón. Esto dio paso a la grabación, la cual fue realizada en una sola sesión.

Gabriela Quintero. Artista y compositora de la ciudad de Cali, desempeñó un papel importante dentro de las composiciones melódicas y letras de “Mestizx (Alé Alé)” y “La Estrella más Brillantes es un Planeta”. En conjunto con ella se llevó a cabo un proceso de creación y co-composición en la fase inicial de esta etapa.

Angela Ramírez. Continuo el proceso de co-composición de “Mestizx (Alé Alé)” y ayudó a la creación, estructura y congruencia lírica de esta canción.

Remanso Pacífico. Agrupación afro pacífica tradicional asentada en la ciudad de Cali, sus integrantes resultan de diversos orígenes, aunque en su mayoría vienen del Pacífico Sur. Junto a ellos se trabajó en la segunda composición “Aguacero” la cual está escrita sobre el ritmo de bunde. En esta composición, participaron en la creación de la estructura, el arreglo rítmico, de marimba y de voces tradicionales. Además de esto, la agrupación funcionó de guía y maestro para el compositor, ya que los conocimientos e ideas que ésta traía a la mesa fueron cruciales para la congruencia teórico/práctica de la canción. Con la agrupación se llevaron a cabo tres talleres de composición y práctica antes de la sesión de grabación en bloque.

Cori. Músico y cantante de la ciudad de Cali, voz líder en la agrupación de rock alternativo “D-Lirios” y co-compositor de la segunda canción del objetivo de creación, “Aguacero”. Cori estuvo presente desde la concepción de la idea y trabajó junto al compositor principal sobre las ideas rítmico-armónicas, melódicas y líricas. Además de esto, Cori fue crucial para mantener la balanza de la hibridación, pues mientras la agrupación Remanso Pacífico trabajaba sobre los aires autóctonos y folclóricos, el cantante procuraba mantener la sonoridad y características bases del rock alternativo que define su estilo musical. Junto al músico se trabajó en cuatro ocasiones distintas de manera presencial antes de la grabación, las primeras tres fueron talleres de composición y la última fue un taller de práctica junto a la agrupación Remanso Pacífico. Después de esto se procedió a la fecha de grabación.

Venus Mora. Cantante y escritor de la ciudad de Cali, además de ser un líder cultural dentro de la escena *Queer punk*⁵ local. Voz principal en la agrupación de rock alternativo “El Picnic era Ayer” y poeta empírico. Con él se llegó al acuerdo de interpretar la letra y melodía creada por la compositora Gabriela Quintero para “La Estrella más Brillante es un Planeta” además de

⁵ Queer punk: Movimiento contracultural del rock, compuesto por bandas agresivas y transgresoras que forman un frente de lucha el cual busca destruir todos los prejuicios y las etiquetas machista y patriarcales dentro del escenario del rock/punk, para simplemente celebrar la diversidad (Ossa, 2016).

escribir un poema que fue interpretado como *Spoken word*⁶ dentro de la misma canción. Con Venus se tuvo dos acercamientos virtuales en donde en primera instancia se expuso la idea central del proyecto y en segunda oportunidad se analizaron los resultados de su propio ejercicio de creación literaria. Luego, se pasó al proceso de grabación el cual se llevó a cabo en una sola sesión.

Composiciones Finales y sus Respectivas Hibridaciones

Como parte del objetivo de creación de esta investigación se realizaron tres canciones, cada una con su respectivo aire e hibridación, además, de tomar los conceptos rítmicos y sonoros antes presentados en el texto.

Mestizx (Alé Alé). Una de las mayores características que se encuentra en la región pacífica, sobre todo en la ciudad de Cali y el puerto de Buenaventura, es el mestizaje racial, social y cultural encontrado en ellas. Sin embargo, este mestizaje también trae consigo consecuencias sobre el individuo, dado que, genera una división entre las diferentes subculturas que habitan los mismos espacios y genera problemas de identidad. Según el censo del DANE en 2018, la población mestiza de Colombia representa el 85% de las personas en territorio nacional (entiéndase mestizo como: mulato, zambo, mestizo y cuarterones).

Compuesta sobre la melodía e ideas líricas originales de Gabriela Quintero, la composición de “Mestizx (Alé Alé)” responde a este conflicto de identidades en donde tanto musical como líricamente se refuerza el concepto de hibridar y fusionar para crear y ser.

Elementos Sonoros y Estructurales. La canción hace uso de elementos sonoros y organología del son cubano. Se decidió utilizar conga y bongó como aspectos rítmicos, además de implementar un kit de batería como parte del arreglo. La guitarra acústica lleva la batuta en cuanto al acompañamiento de la voz, y la implementación del bajo eléctrico es una decisión

⁶ Spoken Word: Una designación amplia para la poesía destinada a la interpretación; implementa distintos componentes del hip-hop, blues, *folk* y tradición oral. (Poetry Foundation, s. f.)

moderna del son (como se puede ver en ensambles colombianos como el grupo “Bahía” y “Herencia de Timbiquí”, o agrupaciones cubanas como “Alex Cuba”).

La implementación de elementos del hip hop y rap es tomada teniendo en cuenta esta corriente musical como una de crecimiento y desarrollo paralela a las músicas folclóricas dentro de las comunidades afro pacíficas. Además, es un elemento que ayuda a ampliar el espectro de hibridación de la obra y la trae a nuevos territorios.

Con respecto a su estructura, esta composición sigue estándares simplificados de las canciones de la maestra Zully Murillo en donde se tiene una introducción musical, un verso sencillo, un verso alterno y coro, para luego repetir el verso alterno y un coro simplificado, el cual le da paso a los pregones, al solo de guitarra y al coro final.

Elementos Armónico-Rítmico. A través de audiciones a diferentes obras, se logró definir unos patrones armónicos utilizados constantemente a lo largo de las interpretaciones del bambazú, aguabajo y son chocoano. Sin embargo, más importante que la mirada teórico-académica de estas es importante entender lo que representan a modo musicológico y cultural. La música del Pacífico Norte suele estar en tonalidades menores y el movimiento constante de tensión y relajación es el eje principal en su música. Aunque desde el cambio de paradigma cultural que trajo consigo el maestro Hugo candelario y otros (con la fusión de elementos rítmicos caribeños), se ha visto más la utilización de préstamos a escalas mayores, dominantes secundarias y en sí, el uso de dominantes dentro de las composiciones modernas. Aun así, estas composiciones siguen respondiendo al juego de tensión y descanso armónico típico de la región y sus aires.

Teniendo esto en cuenta, al componer “Mestizx (Alé Alé)” se utilizó como columna vertebral una progresión de acordes que mantiene ese constante movimiento entre tensión y descanso. En la Figura 7 se puede ver cómo el bajoneo de la guitarra sigue al patrón rítmico del bombo y adelanta el golpe, como suele ser costumbre en estos aires, para luego demarcar la

armonía de la canción a través de un arpeggio. La tonalidad de la pieza se encuentra en Mi menor (Em) y su armonía nace de una cadencia sencilla: i iv VI V; sin embargo, el bajo se mueve de manera diatónica, bajando y subiendo por grado conjunto para crear una armonía un poco más compleja y que resalta mejor los tiempos de tensión y de descanso: i ii° VI V7.

Figura 7

Extracto de arpeggio de guitarra de “Mestizx (Alé Alé)”

La armonía se mantiene similar entre todas las secciones de la canción, a excepción del solo de guitarra, donde se desprende de la cadencia inicial y pasa a ser: ||: V7 i :|| V/III III V7 i. Es esa dominante secundaria (V/III) la cual abre paso a la tercera mayor de la armonía, permitiendo sentir una ruptura de la melancolía generada por la tonalidad menor y rompiendo a un sentimiento de fiesta y danza. Este tipo de movimientos armónicos se pueden evidenciar en canciones de Hugo Candelario como “Te vengo a cantar” y en composiciones de la maestra Murillo como “Miedo en el monte”.

Aguacero. Esta composición además de fusionar el ritmo del bunde con la sonoridad experimental del *alt rock* o el *new wave* (subgéneros alternativos que exploran posibilidades musicales que en el *mainstream* serían mal vistas), cuenta con un puente inspirado en los cantos de boga del litoral Pacífico y coros melódicos que refuerzan la voz principal que siguen los patrones melódicos de dicho aire.

Aguacero es una canción que habla de la lluvia de manera literal y metafórica, de cómo limpia el suelo, permitiendo cambiar y seguir adelante, al igual que del concepto de lavar pecados

(concepto histórico de la religión católica). La letra de la canción refiere a la lluvia como un método de soltar lo malo que hay en el alma, derivado de creencias de los indígenas emberá al norte y awá al sur de la región, quienes valoran el agua de mar, río y lluvia como agente de cambio y sabiduría.

Elementos Sonoros y Estructurales. “Aguacero” hace uso de una paradoja sonora interesante, la combinación entre la organología característica del Pacífico Sur, junto a sus cualidades acústicas opacas y naturales, contra el sobre procesamiento y artificialidad de los elementos virtuales y electrónicos como los sintetizadores, máquinas de ritmo y secuenciadores. En sí la implementación paralela de estas dos ha sido ya explorada por diferentes subgéneros del EDM (*Electronic Dance Music*), sin embargo, esta composición se centra en complementar el folclore y lo electrónico con voces y acompañamiento del rock alternativo. La guitarra junto a los teclados eléctricos sobresalen por encima de las características sonoras anteriormente mencionadas y genera una capa más de hibridación sonora.

Estructuralmente la canción se rige de una forma tradicional del rock o pop: verso A, coro, verso B, coro, puente musical, coro final; sin embargo, existe una variación de cada verso para dar mayor variedad lírica y melódica, reminiscente al carácter improvisatorio de los cantos de boga y arrullo.

Elementos Armónico-Rítmico. Armónicamente la composición se mantiene en un movimiento entre el primer (i) y cuarto (iv) grado de la pieza. Esto evidencia una composición modal en el modo eólico, modo semejante al utilizado por los aires autóctonos de marimba (similar más no idéntico, puesto que, al ser una música desarrollada de manera independiente al canon europeo, no está temperada a los intervalos clásicos de manera tradicional, diferenciando así las escalas que se pueden producir en cada marimba y canto a los modos euro reconocibles).

La cadencia plagal⁷ que rige la composición es de igual manera una forma de acercamiento a las características musicales del bunde y arrullos, pues su falta de tensión dentro de sus cantos genera una tranquilidad y movimiento continuo e infinito, sin un punto claro de resolución.

Figura 8

Extracto de ostinato de guitarra dentro de la composición “Aguacero”

The image shows a musical score for an electric guitar. The top staff is labeled 'Electric Gtr.' and the bottom staff is labeled 'E.Gtr.'. Both staves are in 4/4 time and the key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music consists of two staves of an ostinato. The top staff starts with a double bar line, a key signature change to three flats, and a 4/4 time signature. It begins with a 'mp' (mezzo-piano) dynamic and a 'mute' instruction. The melody is a sequence of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, followed by a quarter rest. The bottom staff features a triplet of eighth notes: G4, A4, Bb4, followed by a quarter rest. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

La Estrella Más Brillante es un Planeta. Es una canción de *Indie* pop escrita por la música Gabriela Quintero, basada en trabajos como los de Paul Simon y, como ejemplo más moderno, Phoebe Bridgers. Es una canción de amor que hace uso de símiles y referencias astronómicas, respecto al asombro generado por las personas de quienes menos se espera.

Como objetivo de hibridación se compone a partir del aire del bunde, específicamente de sus patrones rítmicos en el contexto de arrullo. Esto con la idea de generar una atmósfera tranquila en la que se busca transmitir la sensación que emana ver por primera vez la Vía Láctea y de mostrar la emoción por la belleza de la naturaleza, tal cual como lo hacen las letras de los aires de la región pacífica.

Elementos Sonoros y estructurales. Esta composición parte de la búsqueda de un sonido moderno mediante la utilización de patrones rítmicos y *samples* del bombo golpeador, el Guasá y el cununo. Además, se busca explorar sonoridades alternas dentro del trabajo de

⁷ Cadencia plagal: Movimiento cadencial de reposo en tónica viniendo desde el cuarto grado de la tonalidad.

ecualización de estos instrumentos, el procesamiento de efectos y la escogencia de guitarra de cuerdas de acero y puente de goma (instrumento frecuentemente utilizado en géneros musicales alternativos como el *indie folk* e *indie pop*) para el acompañamiento armónico en lugar de marimba de chonta. Sin embargo, cabe resaltar, que el acompañamiento de la guitarra está basado en la utilización de arpegios típicos de la marimba dentro del aire en cuestión, este específicamente fue producto de la inspiración después de escuchar el bordón de marimba del bunde “La Jaiba” de la agrupación De Mar y Rio.

Además de estas características ya mencionadas, dentro del arreglo se decidió enfatizar los tiempos 1 y 3 de cada compás a través de un bajo acústico, el cual complementa de manera sonora el puente de goma utilizado en la grabación de la guitarra. Por otro lado, se implementó un arreglo simple para cello cuyo trabajo es resaltar el movimiento del bajo en el arpegio de la guitarra durante los coros y el segundo verso. Con respecto al segundo verso, este no solo cuenta con el acompañamiento del cello, sino también, una interpretación en *spoken word* de un poema que rompe con el *statu quo* que llevaba formando la obra. Esta intervención sonora se impone ante el resto de la composición como un descanso de la lírica alargada y calmada que transcurre durante la canción y danza alrededor de las melodías del cello, generando un contraste fuerte entre los movimientos calmados del arco y el staccato vocal de la interpretación literaria.

La estructura de “La Estrella más Brillante es un Planeta”, es simple, de verso A contra coro B. Lo único diferente es el verso A2 el cual, como se mencionó anteriormente, es un poema interpretado en *spoken word* resultado del ejercicio de creación comunitaria.

Elementos Armónico-Rítmico. Rítmicamente, como se mencionó en el párrafo anterior, esta composición es un aire de bunde (arrullo) y las guitarras persiguen la interpretación tradicional de marimba para mantener esta sensación y sonoridad específica del ritmo. Sin embargo, se decidió por tomar aspectos sonoros del aguabajo durante el coro para diversificar el

arreglo y subir la intensidad rítmica que acompaña la dinámica más elevada por parte vocal y lírica (Vea la Figura 9).

Figura 9

Extracto del arpeggio de guitarra en el coro de “La Estrella más Brillante es un Planeta”

The musical score for guitar arpeggio in the chorus of "La Estrella más Brillante es un Planeta" is shown in two staves: Gtr. (Guitar) and B. (Bass). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 8/8. The score starts at measure 21. The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes, with a change in the pattern at measure 23. The bass part features a rhythmic pattern of quarter notes, with a change in the pattern at measure 23. The chords indicated are Em7/B, Cadd9, and G.

La armonía de las guitarras fue hecha a partir de una idea principal: generar tranquilidad y movimiento calmo. En cuestiones teórico-académicas el movimiento armónico es estático, saltando constantemente entre el sexto grado (vi) y el primero (I), grados de similitud aproximada y que no generan mayor movimiento entre sí. Incluso cuando se presenta tensión armónica, como se puede observar en la figura 10, esta siempre se resuelve a través de una cadencia plagal, la cual asegura un paso no tan abrupto como sería desde el quinto grado armónico de la tonalidad.

Figura 10

Extracto del arpeggio de guitarra en verso de “La Estrella más Brillante es un Planeta”

The musical score for guitar arpeggio in the verse of "La Estrella más Brillante es un Planeta" is shown in two staves: Gtr. (Guitar) and B. (Bass). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 8/8. The score starts at measure 19. The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes, with a change in the pattern at measure 21. The bass part features a rhythmic pattern of quarter notes, with a change in the pattern at measure 21. The chords indicated are C#7(b5), Cmaj7, and G.

Producción

Una vez terminada la etapa de composición, se dio paso a la etapa de producción. En esta etapa el productor crea las maquetas⁸ necesarias para cada canción individual, y en base a estas, crea un plan de producción, para luego pasar a la grabación y posterior post producción del fonograma.

Planeación y Gestión

Dentro de esta etapa se planteó un *cronograma* de trabajo (dividido en etapas de pre producción, grabación y post producción), junto a un *presupuesto* general y un *desglose de producción* por cada canción del fonograma (refiérase a anexos). Estos se hicieron con la intención de gestionar el tiempo y los recursos de la investigación de la manera más eficiente posible, además de lograr una mejor comunicación con el centro de producción 312, los músicos, los intérpretes y las agrupaciones a tratar durante esta etapa. De igual manera es importante aclarar que a lo largo del desarrollo de la fase de creación se requirió adecuarse a situaciones externas y disponibilidad de los estudios de grabación, al igual que el tiempo y disposición de los intérpretes.

Selección de Personal de Grabación

Como parte del proceso de producción, la selección de músicos fue crucial para asegurar la calidad del objetivo de creación. Por esto mismo, se decidió priorizar músicos familiarizados con los ritmos afro pacíficos y géneros alternativos musicales. En las tablas dentro del apartado de anexos (de la 3 hasta la 5), como se mencionó en el apartado anterior, se puede ver un desglose de producción por cada canción junto a sus respectivos músicos y anotaciones.

⁸ Maqueta: En este contexto una maqueta hace referencia a la creación de una estructura y base sonora que cuente con las ideas principales de la producción. En esta etapa se deciden características fundamentales de cada canción como: tonalidad, tempo, diagrama dinámico, entre otros.

Grabación

El proceso de grabación se llevó a cabo en los estudios de grabación de la Universidad ICESI. Las sesiones de grabación fueron monitoreadas y asistidas por los monitores de estudio del Centro de Producción 312 y se tomó registro fotográfico al igual que audiovisual de cada sesión por parte del productor principal de este proyecto.

Grabación de Batería. Para la producción de “Mestizx (Alé Alé)”, se empezó con la grabación de la base rítmica, es decir, el kit de batería. Para esto se utilizaron técnicas spot⁹ y estéreo, ninguna fuera de los márgenes estándar de grabación de baterías, las cuales se pueden ver de manera más clara en la Tabla 1.

Tabla 1

Microfonía para la grabación de batería de “Mestizx (Alé Alé)”

Instrumento	Micrófono
Bombo (adentro)	Shure Beta 52a
Bombo (fuera)	Audio Technica 4050
Redoblante (parche)	Sennheiser MD 421-ii
Redoblante (entorchado)	Shure Beta 57
<i>Hi hat</i> o Charles	Shure Sm81
Tom de aire	Sennheiser MD 421-ii
Tom de piso	AKG D112
<i>Over heads</i> ¹⁰	Neumann KM 184 MT
Ambientales	Shure Sm81

⁹ Spot: técnica de microfonía basada en la disposición de un micrófono ubicado lo más cerca posible a la fuente sonora.

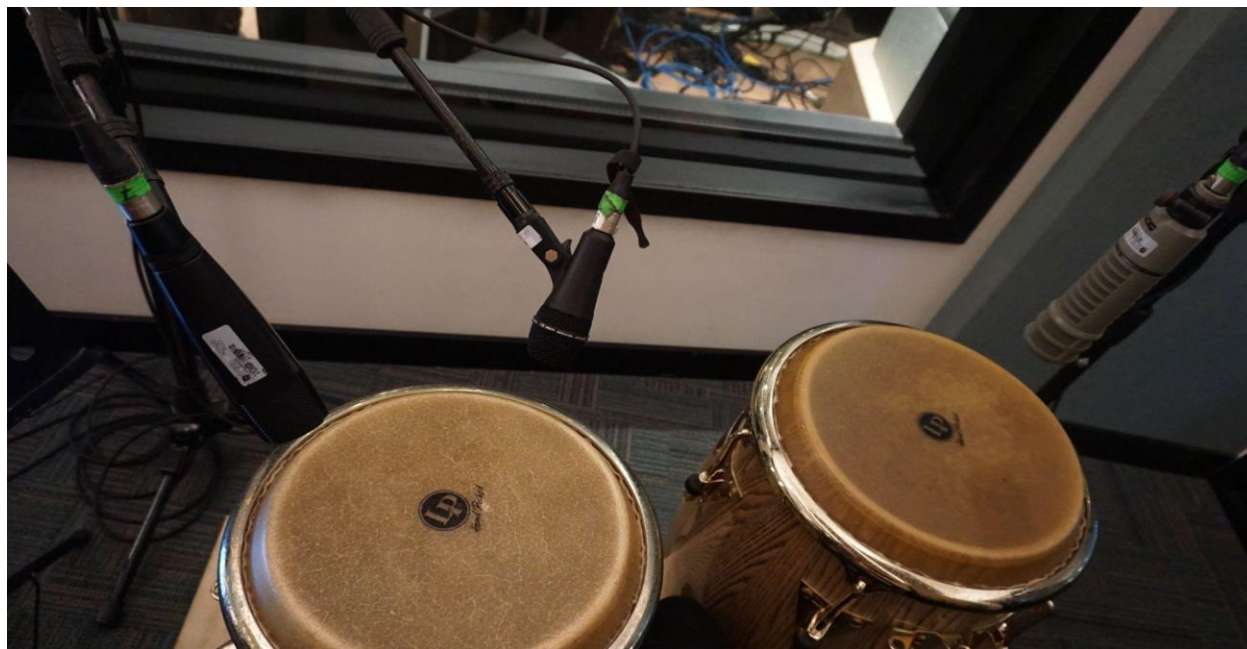
¹⁰ Over head: micrófonos (en par) situados por encima de la altura del interprete y el instrumento.

Grabación de Percusión Menor. Para la percusión menor del fonograma la grabación de estas se dividió en dos sesiones, una para “Mestizx (Alé Alé)” y otra para “La Estrella más Brillante es un Planeta”. En ambas el músico elegido fue Valeria Mosquera, estudiante del programa de música de la Universidad ICESI y líder musical de la agrupación pacífica tradicional Ashé Almirajo, además de haber participado en el Petronio del 2023 junto a la agrupación Lokomotora Woman Music dentro de la categoría libre.

Percusión Menor de “Mestizx (Alé Alé)”. Para la percusión menor de esta composición se utilizó un juego de conga y tumbadora, como popularizó el formato de fusión del grupo “Bahía”, y la pareja de bongós. Ambos fueron grabados en un espacio cerrado, pequeño, tratado acústicamente y sobre un piso de madera.

Figura 11

Microfonía aplicada a las congas de “Mestizx (Alé Alé)”

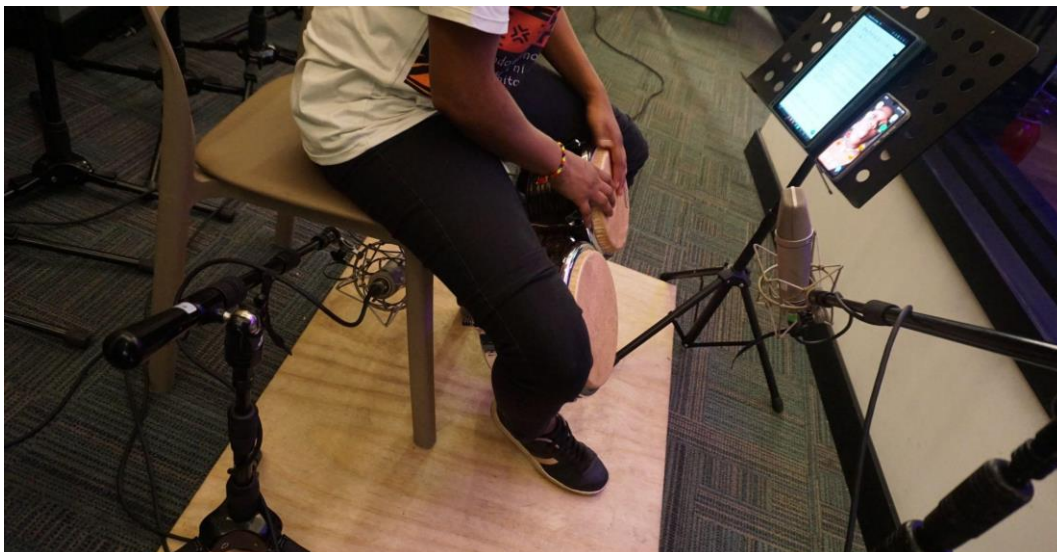


Nota. De izquierda a derecha en orden de aparición se encuentran: 1) el Sennheiser MD 421-II, 2) el Telefunken Elektroakustik M80 y 3) el Electro-voice RE20. El AKG D112 no es visible en la imagen.

Para la microfonía de la conga y tumbadora se utilizó una técnica *spot* para captar de la mejor manera posible la individualidad sonora de estos dos tambores. Como se puede notar en la Figura 11, a la conga se le colocó una montura doble para poder explorar las sonoridades destacadas por dos micrófonos diferentes: el Sennheiser MD 421-II y el Telefunken Elektroakustik M80. Además de esto se posicionó un micrófono AKG D112 debajo del instrumentista, esto para captar las resonancias provocadas por la salida inferior de la conga y su reflexión contra el suelo de madera. La tumbadora por otro lado fue microfoneada a través de un solo micrófono: el Electro-voice RE20; micrófono dinámico, con una cualidad de sonido diferenciadora de los demás micrófonos utilizados, esto con la idea de generar su propio espacio dentro de la mezcla sonora y resaltar la pregunta/respuesta que se genera dentro del patrón rítmico de la conga y tumbadora.

Figura 12

Microfonía aplicada a los bongós de “Mestizx (Alé Alé)”



Los bongós por otro lado fueron grabados con dos Neumann U87, micrófono de condensador de diafragma grande. Como fuente principal de captación sonora y definición del ataque, el primer micrófono fue posicionado frente a los parches de los tambores (ligeramente ladeado hacia el tambor más grande). La pareja del micrófono principal luego fue posicionada debajo del intérprete para grabar las resonancias traseras del tambor junto a su reflexión sobre el ya mencionado piso de madera (Figura 12).

Percusión Menor de “La Estrella más Brillante es un Planeta”. Para la percusión menor de esta composición se utilizó una técnica diferente, pues el arreglo fue hecho de manera digital a través de *Samples*¹¹ de cununo macho y bombo golpeador. Estos *samples* fueron grabados en un lugar cerrado tratado acústicamente y de piso de madera.

Para la grabación del cununo macho se utilizó un micrófono Audio Technica 4050 y un Royer Labs R-121 en disposición de grabación Mid/Side¹² posicionados frente al tambor. Esto proporciona una imagen estéreo amplia y capta de mejor manera el entorno acústico y ambiental del espacio de grabación. El mismo micrófono Audio Technica 4050 fue reutilizado para captar el golpe del bombo y el R-121 para el paliteo sobre la madera, posicionándose en una configuración *spot* sobre las fuentes sonoras.

Grabación de Percusión Folclórica. La percusión tradicional fue interpretada por los músicos de la agrupación “Remanso Pacífico” y grabada en tres secciones: 1) cununos (macho y hembra) y bombo arrullador, 2) Marimba de chonta, y 3) Guasá. La primera sección fue hecha en bloque en un espacio amplio y tratado acústicamente. Originalmente se había pensado en el arreglo la utilización de tanto bombo golpeador como arrullador, sin embargo, a través del dialogo

¹¹ Samples: Fragmento de sonido, melodía, patrón rítmico o similares; extrapolados a un nuevo contexto musical.

¹² Mid/Side: Técnica de grabación estereofónica, ideada por el ingeniero Alan Blumlein. Es caracterizado por su versatilidad en el proceso de mezcla, ya que permite abrir o cerrar el espectro estéreo de la grabación (Keller, s. f.).

con los músicos tradicionales, se llegó a la conclusión de omitir el bombo golpeador y así poder generar un espacio más cómodo dentro de la mezcla sonora y la fusión a los elementos del rock alternativo.

Figura 13

Plano general de la grabación en bloque para la percusión folclórica.



Otra decisión de producción tomada al momento de grabar fue utilizar un Distressor LE8 para la entrada del bombo, buscando acentuar el ataque y expandir el *low end*¹³. Además de esto, cabe resaltar la importancia de la grabación en bloque dentro de esta sección rítmica, ya que se asemeja a las interpretaciones naturales y tradicionales de esta música, donde la comunicación y visibilidad entre músicos es de vital importancia para mantener lo que en la escuela occidental se denomina como *groove*¹⁴.

¹³ Low end: región inferior del espectro sonoro que abarca las frecuencias graves.

¹⁴ Groove: sensación rítmicamente expansiva creada por la interacción de la música interpretada por la sección rítmica de una banda.

Dentro de la segunda sección se encuentra la grabación de marimba de chonta. Para esto se utilizó una marimba temperada y en disposición cromática, interpretada por el líder de la agrupación, Alexis Montaña. Se grabó utilizando una técnica de captación estéreo A/B¹⁵ con un par de micrófonos Royer Labs R-121 posicionados sobre las tablas de la marimba y que, por la sensibilidad de su cinta transductora y su patrón polar de figura 8, aseguran una captación amplia del espacio de grabación, además de una claridad en el ataque del golpe. Esta configuración de microfonía fue apoyada por un Audio Technica 4050 posicionado en la parte inferior del instrumento, apuntando hacia los canutos, con la intención de captar su resonancia y la reverberación natural del instrumento.

Figura 14

Microfonía aplicada a marimba de chonta



¹⁵ A/B: técnica de grabación estéreo que consiste en utilizar dos micrófonos iguales, colocados frente a una misma fuente sonora, manteniendo una distancia entre ellos y la fuente en una relación de 3 a 1.

Finalmente, el guasá fue grabado por separado después de haber grabado las voces tradicionales. Originalmente se tenía la intención de grabar en bloque múltiples intérpretes, sin embargo, los mismos músicos tradicionales y las cantautoras alegaron que dentro del contexto musical era mejor utilizar uno solo, pues de lo contrario la intención de la musicalidad cambiaría. Este único guasá fue grabado a través de un Sennheiser MK-4 en configuración *spot* dentro de un espacio acústicamente tratado de tamaño mediano.

Grabación de Bajo y Guitarras Eléctricas. Los instrumentos eléctricos, tanto bajos como guitarras, fueron grabados a través de una señal directa tomada por una interfaz de sonido Scarlett Focusrite 2i2 3 Gen y se utilizaron simuladores de amplificación y cabinas dentro del *DAW*¹⁶. Esta decisión se tomó por motivos de producción y se explica más a fondo en el apartado de post producción y mezcla.

Grabación de Guitarras Acústicas. Dentro del arreglo musical del fonograma se tuvo en cuenta la guitarra como centro focal de la composición y producción, pues se quería buscar una distinción sonora a la norma tradicional, cuyo acompañamiento armónico depende de la marimba de chonta o instrumentos de viento como el clarinete y el bombardino.

Guitarras de “Mestizx (Alé Alé)”. Para “Mestizx (Alé Alé)” se grabaron dos guitarras diferentes: de encordado metálico y de encordado de nylon. En el caso de la guitarra con encordado metálico, se utilizó una configuración sencilla (*spot*) con un micrófono transductor de cinta Royer Labs R-121, el cual asegura una captación sonora *vintage*¹⁷ sin perjudicar la claridad de la grabación. Además de esto, con el propósito de tener mayor diversidad en la etapa de post producción, se grabó la señal directa del instrumento a través de una caja *DI*, como se puede ver en la esquina inferior izquierda de la Figura 15.

¹⁶ DAW: estación de trabajo de audio digital por sus siglas en inglés.

¹⁷ Vintage: se refiere a algo perteneciente o reminiscente a una época pasada.

Figura 15

Microfonía aplicada a la guitarra acústica (encordado metálico) de “Mestizx (Alé Alé)”



Por otro lado, para la grabación de la guitarra de encordado de nilón se optó por una técnica estéreo A/B con un par de micrófonos Audio Technica 4040. Esta configuración no solo genera una distinción sonora drástica entre los dos encordados, si no también, un espectro sonoro más amplio y permite captar de mejor manera la reverberación ambiental del cuarto de madera de tamaño pequeño en el cual se grabaron las tomas.

Figura 15

Microfonía aplicada a la guitarra acústica (encordado de nilón) de “Mestizx (Alé Alé)”



Guitarras de “La Estrella más Brillante es un Planeta”. Dentro de la producción de “La Estrella más Brillante es un Planeta” se pensó desde un inicio la utilización de una instrumentación típica del *indie folk*, además de mantener una sonoridad acústica y opaca, que generara alto contraste con las voces aireadas y el arreglo de cuerdas frotadas.

Con lo anterior en mente, se grabaron varias tomas de guitarra (de cuerdas metálicas) con un micrófono de condensador con diafragma grande: Neumann U87 Ai; y un micrófono transductor de cinta: Royer Labs R-121. Ambos en posición *spot*. Además de esto, para simular la sonoridad deseada de una guitarra de puente de goma, se utilizó un anti vibrador de silicona para raquetas de tenis modificado y se posicionó ligeramente por encima de la altura del puente y entre las cuerdas, como se puede ver en la Figura 16. Se grabaron dos conjuntos de tomas, unas con la modificación del anti vibrador y otras sin él, esto para tener versatilidad sonora a la hora de la post producción.

Figura 16

Anti vibrador de silicona para raquetas de tenis modificado sobre las cuerdas de la guitarra

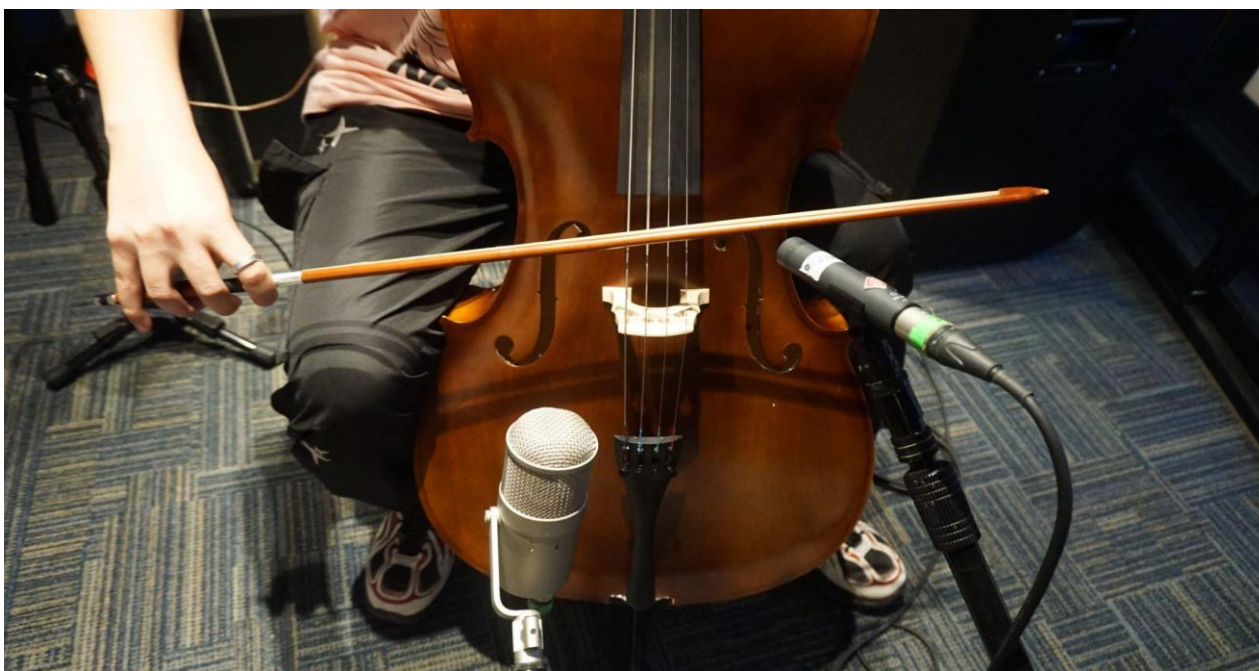


Grabación de Bajo Acústico. Para “La Estrella más Brillante es un Planeta” se grabó un bajo acústico con la idea de mantener la sonoridad acústica y opaca que funciona como enfoque central de la instrumentación de la producción. Para su microfonía se utilizó un Neumann KM 184 MT, para captar la resonancia y el ataque de las notas, y una caja directa para tomar la señal a través del preamplificador integrado, Ibanez AEQ2T.

Grabación de Cello. Para el arreglo de cuerda frotada de “La Estrella más Brillante es un Planeta” se utilizó un único cello, grabado múltiples veces a través de un Neumann KM 184 MT y Telefunken Elektroakustik U47, esto para aumentar y ampliar el espectro estéreo, sonoro y humano, simulando una sección de cellos en una pequeña orquesta.

Figura 17

Microfonía aplicada al cello de “La Estrella más Brillante es un Planeta”



Grabación de Voces principales. Cada una de las voces principales del fonograma contaron con un tratamiento diferente desde la perspectiva de producción y grabación. Puesto

que cada canción necesitaba un aspecto sonoro característico que complementara y resaltara correctamente dentro de cada composición.

Voces de “Mestizx (Alé Alé)”. El fonograma de “Mestizx (Alé Alé)” fue uno de los más problemáticos a la hora de grabar las voces, pues desde un principio se tenía contemplado a la cantante y compositora Gabriela Quintero como interprete principal de la canción, sin embargo, tuvo que retirarse del proyecto dentro de la etapa temprana de producción. Como plan alternativo se requirió la participación del autor como interprete protagónico de la grabación y ser apoyado por coros y refuerzos vocales del cantante Cori.

La voz principal y los apoyos fueron grabados en un estudio casero con un micrófono Shure KSM27 y un Rode NT-1, respectivamente, capturados a través de una interfaz de sonido Scarlett Focusrite 2i2 Gen3. Además de esto, la voz dentro del segundo verso y los pregones es la del rapero Mad Shou el cual fue grabado en una sala de ensayos de tamaño pequeño de la universidad ICESI, acústicamente tratada y con un micrófono Sennheiser Mk-4.

Voz Principal de “Agucero”. Estas voces fueron interpretadas por Cori y grabadas a través de un micrófono Sennheiser MK-4. Las tomas se hicieron en una sesión continua en una sala de ensamble de tamaño mediano de la universidad ICESI. La intención principal de la voz es crear un juego continuo entre la melodía principal y las voces tradicionales que lo acompañan, además de generar un *crescendo*¹⁸ hacia el coro final haciendo un uso casi contrapuntístico de las diferentes frases melódicas utilizadas en la canción.

Voces de “La Estrella más Brillante es un Planeta”. Estas voces fueron cantadas por Venus Mora a través de un micrófono Manley, siendo procesadas por un preamplificador Avalon VT-737SP (Figura 18) para tener control de las dinámicas altas, principalmente al llegar al coro de la canción, con el opto compresor integrado. Utilizando la misma configuración que la

¹⁸ Crescendo: aumento gradual de la intensidad del sonido

voz principal, se grabaron las diferentes voces auxiliares: un duplicado de la toma principal susurrada, *pads*¹⁹ vocales de soporte para el coro, y una voz masculina doblando la octava abajo de la melodía principal y apoyando la línea melódica del cello en el coro.

Figura 18

Configuración de grabación para voz principal de “La Estrella más Brillante es un Planeta”.



Finalmente, para la grabación del *spoken word*, se optó por utilizar un micrófono dinámico Electro-voice RE20, el cual proporciona una sonoridad característica de la radio FM moderna y pódcast. Esto se decidió como una forma de realzar y recalcar el contraste entre este puente hablado y el resto de las melodías largas que componen los versos y coros de la canción.

Grabación de Cantos Folclóricos. Los cantos tradicionales fueron interpretados por las maestras del grupo Remanso Pacífico junto al líder de su agrupación. Con la intención de mantener un espectro estéreo abierto y captar la esencia del ensamble tradicional, se utilizó una configuración de microfonía A/B con dos Sennheiser MK-4, apoyados por un Audio Technica 4050 con un patrón polar omnidireccional en el centro de ellos y unos centímetros más alejado de la fuente sonora.

¹⁹ Pad: sonido sostenido o de poco movimiento armónico, utilizado para realzar e intensificar la armonía de una pista, haciéndola sonar más amplia.

Implementación de Sintetizadores e Instrumentos Digitales. Dentro de la esencia de la modernidad y su música aparecen los instrumentos virtuales (o digitales), los cuales son una consecuencia del paso y continuo desarrollo de los instrumentos y herramientas análogas al ámbito digital. Por esto mismo, al finalizar las grabaciones anteriores, se empezó el proceso de desarrollar un acompañamiento desde lo *sintético* a lo natural y acústico.

Así pues, la producción de “Aguacero” y “La Estrella más Brillante es un Planeta” plantea una combinación de ambos aspectos (tradicional y digital), haciendo uso de instrumentos virtuales como *808*²⁰, *Pads*, bajos y *Leads*²¹ sintetizados a través de replicas virtuales de instrumentos legendarios como el *minimoog* y el Yamaha CS80.

Postproducción

Terminado el proceso de grabación, se siguió a la etapa de postproducción. Esta etapa comenzó con sesiones de edición, configuración de estructuras de ganancias y paneo general de las tomas (esto por cada canción dentro del fonograma). Cabe resaltar que parte de la producción se hizo de manera paralela al trabajo de grabación, pues la edición de elementos rítmicos era fundamental para asegurar una grabación de calidad de las bases armónicas, al igual que fue necesario producir una pre mezcla general para poder facilitar el trabajo de los cantantes a la hora de grabar su voz.

Mezcla. Una vez terminada la edición y pre mezcla, se dio paso al proceso de mezcla. Cada canción dentro del fonograma fue trabajada con un enfoque distinto y requirió diferentes procesos y configuraciones para resaltar la cualidad sonora específica de cada una. Este proceso

²⁰ 808: se refiere a samples tomados o basados en el sonido de la máquina de ritmos Roland Tr-808. Hoy en día se utiliza de manera coloquial para hablar de sub bajos y golpes de bombos digitales.

²¹ Lead: Se refiere a una idea melódica hecha por un sintetizador de manera monofónica. Normalmente es la melodía principal o una contra melodía.

se llevó a cabo en un estudio casero con el *DAW Ableton Live 11*, una interfaz de sonido *Scarlett Focusrite 2i2 Gen3* y monitoreado a través de audífonos *AKG K52*.

Mezcla de “Mestizx (Alé Alé)”. Desde la perspectiva narrativa del fonograma, “Mestizx (Alé Alé)” es la carta de introducción al mismo; es la bienvenida a la fusión y, por más paradójico que suene, es la más tradicional. La mezcla tiene como foco central el mantener la sonoridad acústica y folclórica de un ensamble chocoano y dejar que sea la batería junto a el rap quienes desarrollen la fusión a lo largo de la canción. De igual manera se buscó lograr dar claridad entre las diferentes guitarras utilizadas dentro de la grabación y encontrar un espacio entre el espectro estéreo y sonoro en donde no combatieran por sobresalir entre sí.

Mezcla de “Agucero”. Para esta mezcla se confió el trabajo al productor Juan Diego Largo, quien además hizo el arreglo de sintetizadores y pianos eléctricos, al igual que el diseño sonoro de la canción. A la hora de mezclar se entablaron distintas conversaciones para desarrollar una ruta del proceso, la sonoridad buscada, las referencias a tener en cuenta, fechas de entrega, entre otros detalles menores de postproducción. Al final, se decidió por buscar acentuar la dualidad sonora de la canción, generando el mayor contraste posible entre los elementos tradicionales y los instrumentos digitales/electrónicos.

Mezcla de la “La Estrella más Brillante es un Planeta”. El enfoque de esta mezcla fue el contraste entre las frecuencias bajas, compuestas principalmente por el apagado de las cuerdas de la guitarra, el bajo acústico y el cello; y la voz aireada del cantante. Se trabajó siempre teniendo en cuenta esta distinción sonora y respetando la claridad de las frecuencias más graves sin permitir que saturen la mezcla.

Otro aspecto importante fue resaltar las cualidades acústicas del trabajo de grabación. Teniendo esto en cuenta, el proceso de ecualización fue mínimo, centrado más en una ecualización sustractiva que diera claridad a los instrumentos y respetando las características sonoras de los

micrófonos utilizados. En términos de compresión se creó un *Side Chain*²² entre el *sample* del bombo y el resto de elementos armónicos, esto con la intención de generar un respiro dentro de la mezcla y resaltar la marcación del instrumento dentro del arreglo.

Para la sensación buscada dentro de la composición se utilizaron varios procesos de reverberación digital, tanto en los instrumentos armónicos como las voces y los instrumentos rítmicos. De estos últimos cabe mencionar que, tanto el cununo como el paliteo de la madera, fueron utilizados dentro de la mezcla como aspectos de marcación de tempo, dando direccionalidad al arreglo sin necesidad de tomar protagonismo.

²² **Side chain:** técnica de producción musical que utiliza el volumen de una señal de entrada para determinar la fuerza con la que reduce la ganancia en su señal de salida.

Conclusiones

A través del proceso de indagación, análisis, composición, creación, preproducción, grabación y postproducción del fonograma, y todo lo que engloba esta investigación, se llegaron a diversas conclusiones con respecto al proceso en sí, el estado actual de preservación de estas músicas tradicionales y las posibilidades de desarrollo de estas mismas dentro de diferentes contextos culturales.

Al momento de componer y crear es fácil decir que la integración entre los géneros alternos y las características sonoras y rítmicas típicas del Bunde, el Bambazú y los cantos de Boga; aunque no visible a primera vista, son de alto grado de compatibilidad y se prestan para complementarse entre sí de manera sencilla. Quizás, esto es debido al desarrollo natural de los ritmos tradicionales afectando la evolución de los géneros musicales alternativos, pues al no encontrar lugar dentro del *mainstream* los géneros tradicionales recurren a la hibridación, fusión y extrapolación de sus aires con los movimientos contraculturales vigentes como herramienta de conservación; creando así, un desarrollo continuo y mutuo de ambos.

Es este mismo desarrollo conjunto el cual debe de valorarse y apoyarse dentro del ámbito académico y cultural, ya que la música de la región pacífica colombiana debe de reforzarse de las características sonoras y organológicas de los géneros post modernos para proponer una música crono resistente. De igual manera, las subculturas urbanas contraculturales se verían afectadas de manera positiva si su crecimiento y desarrollo fueran complementarios entre las diversas. En esta investigación se analizó el caso entre las subculturas afro pacíficas y los géneros musicales alternativos, sin embargo, el autor cree que existen beneficios a manera general dentro de los ejercicios de creación artística y composición conjunta entre los diferentes movimientos contraculturales y sociales.

Otro aspecto importante a recalcar es la necesidad dentro del ámbito académico de entablar estas conversaciones e investigaciones sobre las músicas tradicionales y los puntos de

convergencia dentro de los estándares de la modernidad, pues dentro de la etapa de indagación de material bibliográfico y fonográfico en bases de datos para identificar las características sonoras y rítmicas típicas del Bunde, el Bambazú y los cantos de Boga, se encontró poco material redactado y terminó quedándose corta ante la necesidad del autor para entender y comprender la esencia de estos ritmos. Sin desestimar la importancia de las tesis, trabajos de grado e investigaciones académicas referenciadas y analizadas, se terminó optando por una búsqueda complementaria más compleja y completa a través de documentales audiovisuales, audiciones de fonogramas, recuperación de entrevistas antiguas y una investigación musicológica del desarrollo de los aires mencionados, además de la implementación de metodologías participativas en la etapa de creación junto a músicos del territorio estudiado.

Esta investigación complementaria fue crucial para poder asegurar que al momento de ser extrapolados las características, rítmicas y sonoras de los aires tratados, hacia los géneros alternativos, no fueran utilizados de maneras mal sanas y caer en el lado equivocado de la fina línea entre la apreciación a su cultura y su música, y la apropiación de ella misma. Además de esto, se aspira que este documento, al ser una confluencia de información sobre aires tradicionales poco tratados en el ámbito académico, sea un punto de partida para futuras investigaciones y creadores por igual.

Material Consultado

AÚM, cantos en Boga (De EL GRILO ENSAMBLE VOCAL). (2018).

<https://live.eventtia.com/es/aum/Cantosenboga>

Botero, M. C. (2022, 14 agosto). Las músicas del Pacífico colombiano como forma de resistencia.

Pesquisa. Recuperado 17 de febrero de 2024, de

<https://www.javeriana.edu.co/pesquisa/el-petronio-alvarez-y-la-resistencia-del-pacifico-a-traves-de-la-musica/>

Cabezas Prado, F. D. (2022). *Oralidad/Orality del Pacífico biodiverso: Una visión insumisa y resiliente*.

Canclini, N. (1990). La Globalización: ¿Productora de Culturas Híbridas? En *Construyendo Colectivamente la Convivencia en la Diversidad* (pp. 81-94). Atrapasueños.

https://ilusionismosocial.org/pluginfile.php/1202/mod_resource/content/1/Globalizacion%20y%20culturas%20hibridas%20Canclini.pdf

DÍAZ, M. A. (2017). *Los sonidos del pacífico colombiano. Análisis, interpretación e implementación del aguabajo a la guitarra clásica*. [Tesis de Grado]. Universidad Pedagógica Nacional.

Diez años del centro de estudios afrodiaspóricos. (2023, 1 septiembre). Panel «Legados», Cali, Valle del cauca, Colombia. <https://www.youtube.com/watch?v=GOpvCGKBZSQ>

Franco, E. A. (2013). LA INDUSTRIA DE LA MÚSICA INDEPENDIENTE Y SU CONSUMO CULTURAL. *Derecho A Comunicar*, 8.

Gaviria, C., Posada, P., Ramírez, G., & Vahos, A. (2006). *Cantos del pacífico (Colombia) Música tradicional del litoral pacífico*.

Gerardo Otero. (1989). *Alfonso Córdoba: El brujo* [Vídeo]. YouTube. Recuperado 25 de octubre de 2023, de https://www.youtube.com/watch?v=IHeqIyEw_68

Gerardo Otero. (2022, 18 agosto). *Son del chocó (Cap. uno)* [Vídeo]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=xvqsuds38rc>

Grupo Bahía. (2022, 20 enero). *Acerca del grupo Bahía*. Bahía Grupo.

<https://bahiagrupo.com/acerca-del-grupo-bahia/>

Keller, D. (s. f.). *Mid/Side (MS) Mic Recording Basics | Universal Audio*. Universal Audio.

Recuperado 2 de mayo de 2024, de <https://www.uaudio.com/blog/mid-side-mic-recording>

Laamericaespanyola. (2017, 30 octubre). *Mapa hidrográfico del pacífico colombiano*. La

América Española. <https://laamericaespanyola.com/2017/10/30/exploradores-del-mar-del-sur/>

M. Bolívar, A. (2023). *BOGÁ* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá].

https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/65206/attachment_o_BOGÁ---Ana-M.-Bolivar.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Martínez, A. (2021). *EL BUNDE EN EL PACÍFICO SUR* [Diapositivas]. Taller de Percusión Tradicional Colombiana, Cali, Valle de Cauca, Colombia.

Morris, A. (2013). La música como patrimonio compartido: Las chirimías de Riosucio, Caldas.

La Música Como Patrimonio: Identidad y Mestizaje. Recuperado 21 de febrero de 2024, de <https://opca.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/5.pdf>

Murillo, R. V. (1981). *Voces geográficas del chocó: estudiadas en la historia y en la toponimia americana*.

Ochoa, J. S., Convers, L., & Hernández, O. (2015a). *Arrullos y currulaos material para abordar el estudio de la música tradicional del pacífico sur colombiano* (Vol. 1).

Ochoa, J. S., Convers, L., & Hernández, O. (2015b). *Mapa del Pacífico y sus subregiones*.

Ossa, J. S. B. (2016, 29 agosto). Queer Punk: Combatiendo la homofobia a gritos. *VICE*.

Recuperado 2 de mayo de 2024, de <https://www.vice.com/es/article/kwze83/queer-punk-combatiendo-la-homofobia-a-gritos>

Palenque Réconds. (2017, 15 noviembre). *Esta tierra no es mía -Sexteto Tabalá, en vivo*

Palenque 1999 [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=g6EjieB71mU>

Pisísí Televisión. (2014, 15 marzo). *LOS AVENTUREROS DEL MAR* [Vídeo]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=6KP2LJWKohE>

Poetry Foundation. (s. f.). Spoken Word | Poetry Foundation. En *Poetry Foundation*.

Recuperado 2 de mayo de 2024, de <https://www.poetryfoundation.org/learn/glossary-terms/spoken-word>

Proyección Folclórica Dancemos. (s. f.). *BAMBAZU | Dancemos*. Dancemos. Recuperado 21 de

febrero de 2024, de <https://pfdcolombia.wixsite.com/dancemos/bambazu>

Ramírez, J. C. (2002). *Memoria cultural del Pacífico*.

Rivera, O. L. (2019). “*VAMO A JUGÁ Y A BOGA CON EL VIOLOCELLO*” *música mestiza*

basada en la tradición del pacífico sur colombiano. UNIVERSIDAD DISTRITAL

FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS.

Sánchez, F., & Zorrilla, L. F. (2014). *Cantos de boga: Hibridación sonora del aire de aguabajo*

[Tesis de Grado]. Universidad del Valle.

Tiempo, R. E. (1995, 22 julio). POR QUÉ ME DIO ESE BAMBAZÚ. *El Tiempo*.

<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-375906>

Valencia, L. V. (2010). *Una mirada a las afromúsicas del pacífico norte colombiano*.

Valencia Valencia, L. V. V. (director). (2010). *Repertorio musical tradicional del Chocó*.

Recopilación, adaptación y transcripción. Ana María Arango.

Velasco Díaz, C. A. (2006). *LAS CANTORAS DE LA REGION NORTE DEL CAUCA y SUR DEL*

VALLE [Universidad Del Valle]. [https://docplayer.es/6486246-Las-cantoras-de-la-](https://docplayer.es/6486246-Las-cantoras-de-la-region-norte-del-cauca-y-sur-del-valle-por-carlos-alberto-velasco-diaz-1.html)

[region-norte-del-cauca-y-sur-del-valle-por-carlos-alberto-velasco-diaz-1.html](https://docplayer.es/6486246-Las-cantoras-de-la-region-norte-del-cauca-y-sur-del-valle-por-carlos-alberto-velasco-diaz-1.html)

Anexos

Tabla 2

Cronograma de preproducción

<i>Maquetas</i>	<i>Fecha de entrega</i>
Mestizx (Alé Alé)	22-dic
LEMBEUP	26-dic
Aguacero	30-dic
<i>Primera revisión - 5 de enero</i>	
<i>Revisión final - 29/30 de enero</i>	

Nota. LEMBEUP hace referencia a “La Estrella más Brillante es un Planeta”.

Tabla 3

Desglose de Producción de “Mestizx (Alé Alé)”

<i>Nombre</i>	<i>Colaboración</i>	<i>Fusión</i>	<i>Aire</i>
<i>Mestizx (Alé Alé)</i>	Mad Shou	Son cubano/Rap	Bambazú
INSTRUMENTACIÓN			
<i>Instrumento</i>	<i>Instrumentista</i>	<i>Grabación</i>	<i>Notas</i>
Drum Kit	Gonzalo Olarte	Live	Tonalidad: Em
Congas	Valeria Mosquera	Control B	Subdivisión: 2/2
Bongós	Valeria Mosquera	Control B	Tempo: 168 BPM
Bass	Gustavo Vanegas	Re - Amp	

Gtr. Eléctrica	Gustavo Vanegas	Re - Amp
Gtr. Acústica (Taylor)	Juan D. Montenegro	Live
Voz I	Gustavo Vanegas	Control A/B

Nota. Control A / B / C y Live se refieren a los estudios de grabación que ofrece el centro de producción 312 dentro de la universidad ICESI.

Tabla 4

Desglose de Producción de “Aguacero”

<i>Nombre</i>	<i>Colaboración</i>	<i>Fusión</i>	<i>Aire</i>
<i>Aguacero</i>	Remanso Pacífico & Cori	Alt. Rock	Boga / Bunde

INSTRUMENTACIÓN

<i>Instrumento</i>	<i>Instrumentista</i>	<i>Grabación</i>	<i>Notas</i>
Cununos	Remanso Pacífico	Live	Tonalidad: Fm
Bombos	Remanso Pacífico	Live	Subdivisión: 4/4
Marimba de chonta	Remanso Pacífico	Live	Tempo: 135 BPM
Bass	Gustavo Vanegas	Re - Amp	
Gtr. rítmica	Gustavo Vanegas	Re - Amp	
Gtr. líder	Gustavo Vanegas	Re - Amp	
Voz principal	Juan F. “Cori” Mena	Control A	
Cantadora I		Live	

Cantadora II	Cantadoras de la	Live	1. Grabar Guía: Micrófono
Cantadora III	agrupación <i>Remanso</i>	Live	Omnidireccional
Cantador	<i>Pacífico</i>	Live	2. Grabar voces: Tree Array
Guasá	.	Live	3. Grabar Guasá
	.		
	.		

Tabla 5

Desglose de Producción de “La Estrella más Brillante es un Planeta”

<i>Nombre</i>	<i>Colaboración</i>	<i>Fusión</i>	<i>Aire</i>
<i>La Estrella más Brillante es un Planeta</i>	Venus Mora	Indie pop	Arrullo (Bunde)

INSTRUMENTACIÓN

<i>Instrumento</i>	<i>Instrumentista</i>	<i>Grabación</i>	<i>Notas</i>
Bombo golpeador	Valeria Mosquera	Control A	Tonalidad: G
Cununo Macho	Valeria Mosquera	Control A	Subdivisión: 4/4
Bajo acústico	Gustavo Vanegas	Control B	Tempo: 77 BPM
Cello	Juan Felipe Libreros	Control B	
Gtr. Acústica (Taylor)	Gustavo Vanegas	Control B/C	Muted strings
Gtr. Ambiente	Gustavo Vanegas	DI	

Vox	Venus Mora	Controla A	Avalon Compresor
Coros	Venus Mora	Controla A	

Tabla 6

Presupuesto general para la etapa de producción y postproducción

<i>Gastos</i>	<i>Descripción</i>	<i>Valor total</i>
<i>Estudios y equipo de grabación</i>	Toda la producción será hecha dentro de las instalaciones del centro de producción 312 en la universidad ICESI, además de apoyarnos en el estudio casero del autor.	\$ -
<i>Transporte de músicos e instrumentos</i>	Transporte para las sesiones de composición, practica y grabación de músicos externos.	\$ 246.000,00
<i>Alimentación y refrigerio para los interpretes</i>	Alimentación, refrigerio y agua para intérpretes de las diferentes canciones.	\$ 130.000,00
<i>Mezcla externa</i>	Mezcla de "Aguacero" por parte del productor Juan Diego largo.	\$ 84.000,00
<i>Mastering</i>	<i>Mastering</i> de las tres (3) canciones del fonograma.	\$ 540.000,00
<i>Total</i>	\$	1.000.000,00

Nota. Téngase en cuenta que dentro del presupuesto se tuvieron en cuenta precios como el del proceso de masterización, el cual al final no se pudo llevar a cabo dentro de la investigación. Además, existió una variación de los precios de transporte y alimentación por factores externos.

Tabla 7*Cronograma de producción y grabación*

<i>Instrumentos</i>	<i>Instrumentistas</i>	<i>Canciones</i>	<i>Estudio</i>	<i>Fecha</i>
Drum Kit	Gonzalo Olarte	Mestizx (Alé Alé)	Live	Semana 2
Bongós	Valeria Mosquera	Mestizx (Alé Alé)	Control B/A	Semana 2
Congas	Valeria Mosquera	Mestizx (Alé Alé)	Control B/A	Semana 2
Bombo Golpeador	Valeria Mosquera	LEMBEUP	Control B/A	Semana 2
Cello	Juan Felipe Libreros	LEMBEUP	Control A	Semana 4
Bass Re - Amp	Gustavo Vanegas	Aguacero	Control B/A	Semana 4
Bass Re - Amp	Gustavo Vanegas	Mestizx (Alé Alé)	Control B/A	Semana 4
Bajo Acústico	Gustavo Vanegas	LEMBEUP	Control B/A	Semana 4
Gtr. Eléctrica	Gustavo Vanegas	Aguacero	Control B	Semana 5
Gtr. Eléctrica	Gustavo Vanegas	Mestizx (Alé Alé)	Control B	Semana 5
Gtr. de Nilón	Juan D. Montenegro	Mestizx (Alé Alé)	Live	Semana 5
Gtr. Taylor	Juan D. Montenegro	Mestizx (Alé Alé)	Live	Semana 5
Gtr. Taylor	Gustavo Vanegas	LEMBEUP	Control B/C	Semana 6
<i>Ensayo: Remanso Pacífico - Semana 7 (4/9 - mar)</i>				
Voces Guía	Remanso Pacifico	Aguacero	Control B	Semana 8
Voces <i>fol.</i>	Remanso Pacifico	Aguacero	Control B	Semana 8

Percusión pacífica	Remanso Pacifico	Aguacero	Live	Semana 8
--------------------	------------------	----------	------	----------

Marimba de chonta	Remanso Pacifico	Aguacero	Live	Semana 8
-------------------	------------------	----------	------	----------

Revisión de arreglos y errores - Semana 8

Vox	Venus Mora	LEMBEUP	Control A	Semana 10
-----	------------	---------	-----------	-----------

Coros	Gustavo Vanegas	LEMBEUP	Control A	Semana 10
-------	-----------------	---------	-----------	-----------

Coros	Gustavo Vanegas	Aguacero	Control A	Semana 10
-------	-----------------	----------	-----------	-----------

Vox	Gustavo Vanegas	Mestizx (Alé Alé)	Control A	Semana 10
-----	-----------------	-------------------	-----------	-----------

Vox	Juan F. "Cori" Mena	Aguacero	Control A	Semana 10
-----	---------------------	----------	-----------	-----------

Edición y premezclas – Semana 11

Nota. Importante recalcar que este cronograma fue creado en la etapa de preproducción y que al momento de desarrollar la etapa de producción y grabación factores externos y la disponibilidad de tanto los espacios como los músicos afectó su implementación al pie de la letra dentro de la investigación.

Tabla 8

Cronograma de postproducción

<i>Canción</i>	<i>Proceso</i>	<i>Encargado</i>	<i>Entrega</i>	<i>Finalización</i>
LEMBEUP	Mezcla	Gustavo Vanegas	Semana 14	Semana 15
Mestizx (Alé Alé)	Mezcla	Gustavo Vanegas	Semana 14	Semana 16
Aguacero	Mezcla	Juan Diego Largo	Semana 15	Semana 16

Partitura 1

Reducción del arreglo de "Mestizx (Alé Alé)"

Score

Mestizx (Alé Alé)

Reducción de Arreglo

Gustavo A. Vanegas

INTRO.

INTRO.

Voice

mute

Comping

Percussion

VERSO I

Sentimiento melancolico

Vx.

5

Comp.

5

mute

8

Simile...

Perc.

5

Vx.

9

Comp.

9

8

Simile...

Perc.

9

Segunda vuelta
Fill entrada Bongó

2

Mestizx (Alé Alé)

13

Vx.

Comp.

Perc.

13 Conga, Bongó y Bateria

Aire de Aguabajo

17

Vx.

Comp.

Perc.

17

17 Simile...

VERSO II

21

Vx.

Comp.

Perc.


21

21 let ring let ring let ring let ring


Aire de Aguabajo


Mestizx (Alé Alé)

25

Vx. 

let ring let ring let ring let ring

Comp. 
8 Simile...

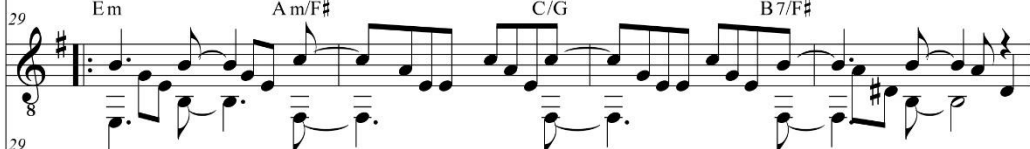
Perc. 

CORO

29

Vx. 


Em A m/F# C/G B 7/F#

Comp. 
8


Perc. 


*Aire de Aguabajo
Abre platillos / Bongós repican*

33

Vx. 
Respuesta al coro **To Coda**

33 Em A m/F# C/G B 7/F#

Comp. 
8 Simile...

Perc. 

4 Mestizx (Alé Alé)

POST CORO

37

Vx. 1.

Comp. Em Am/F# C/G B7/F#

Perc.

41 2.

Vx.

Comp. B7

Perc.

RAP

42

Vx.

Comp.

Perc.

Conga marcada // Bateria clave 3/2

Mestizx (Alé Alé)

5

1/2 CORO

46

Vx.

Comp.

Perc.

Aire de Aguabajo

50

Vx.

Comp.

Perc.

Pregón

54

Vx.

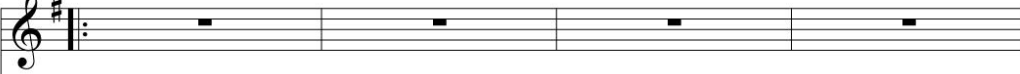
Comp.


Perc.

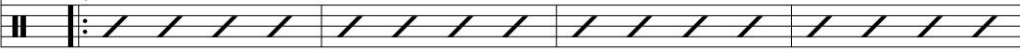
6 Mestizx (Alé Alé)

SOLO DE GUITARRA

58


Vx. 


Comp.  58 B7 Em B7 Em


Perc.  58 *Baja intensidad*

Aire de Aguabajo

62


Vx.  **D.S. al Coda**

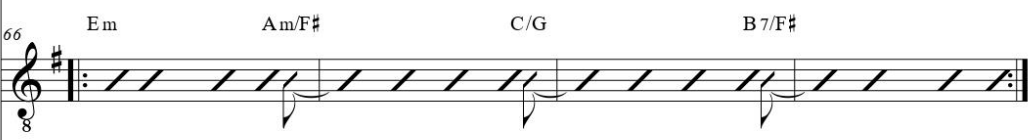
Comp.  62 D G B7 Em


Perc.  62

CODA

66

Vx.  66

Comp.  66 Em Am/F# C/G B7/F#

Perc.  66 *Sube intensidad*

Aire de Aguabajo Hasta acabar ...

Partitura 2

Lead sheet de "Aguacero"

Score

Aguacero Ft. Cori & Remanso Pacífico

Aire de Bunde ♩ = 135

Lead Sheet

Arreglista: Gustavo A. Vanegas

VERSO A

Compositor: Gustavo A. Vanegas & Juan Fernando Mena

4

F m B^bm

pp

4

F m B^bm

VERSO B

9

F m B^bm

mf *espressivo*

13

F m B^bm

17

F m B^bm

21

F m B^bm

VERSO B'

25

F m B^bm

29

F m B^bm

⊕ PRECORO

mf

Aguacero Ft. Cori & Remanso Pacífico

2

CORO

33 F m Bbm *f*

37 F m Bbm
Entra perc. pacífica con fuerza

41 F m Bbm

45 F m Bbm

49 F m Bbm D.C. al Coda

PUENTE

52 24
Marimba tradicional

CORO FINAL

76 F m Bbm
Juego de voces "FUGA" *espressivo*

80 F m Bbm

84 F m Bbm
FIN.

Partitura 3

Score de "La Estrella más brillante es un Planeta"

Score

La Estrella más Brillante es un Planeta

Melancolico, recordando un imagen distante

Letra y Melodia: Gabriela Quintero
Arreglos y Composición: Gustavo A. Vanegas

Arrullo ♩ = 80

Vocals

Muted Guitar

Bass

Vox.

M.Gtr.

B.

A Entra Voz y Percu

Vox.

M.Gtr.

B.

Cno.

Aire de Bunde

The score is written for a 4/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). It consists of three systems of staves. The first system includes Vocals, Muted Guitar, and Bass. The second system includes Vocals, Muted Guitar, and Bass. The third system includes Vocals, Muted Guitar, Bass, and Conga. The score includes various musical notations such as rests, notes, and chords (Dadd11, C, G, Em). The tempo is marked as 'Arrullo' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The mood is described as 'Melancolico, recordando un imagen distante'. The score is attributed to Gabriela Quintero for lyrics and melody, and Gustavo A. Vanegas for arrangements and composition. The piece is identified as 'Aire de Bunde'.

2 La Estrella más Brillante es un Planeta

The musical score is arranged in four systems, each containing four staves: Vox (Vocal), M.Gtr. (Music Guitar), B. (Bass), and Cno. (Conga). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into measures 7, 9, and 11.

System 1 (Measures 7-8):
Vox: Melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and then a half rest.
M.Gtr.: Rhythmic accompaniment with chords Em (measure 7) and G (measure 8).
B.: Bass line with notes G2, A2, B2, and C3.
Cno.: Conga part with a steady eighth-note pattern, marked *Simile...*

System 2 (Measures 9-10):
Vox: Melodic line starting on C5, moving to B4, A4, G4, and then a half rest.
M.Gtr.: Rhythmic accompaniment with chords Cadd9 (measure 9) and G (measure 10).
B.: Bass line with notes G2, A2, B2, and C3.
Cno.: Conga part with a steady eighth-note pattern, marked *Simile...*

System 3 (Measures 11-12):
Vox: Melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and then a half rest.
M.Gtr.: Rhythmic accompaniment with chords Cadd9 (measure 11) and G (measure 12).
B.: Bass line with notes G2, A2, B2, and C3.
Cno.: Conga part with a steady eighth-note pattern, marked *Simile...*

La Estrella más Brillante es un Planeta

3

The musical score is arranged in four systems, each containing four staves: Vocal (Vox.), Middle Guitar (M.Gtr.), Bass (B.), and Conga (Cno.).

- System 1 (Measures 13-14):** The vocal line begins with a melodic phrase. The guitar accompaniment features a steady eighth-note pattern with a slash indicating a strummed chord. Chords are labeled as Em and G. The bass line consists of a simple two-note accompaniment. The conga part uses a rhythmic pattern of eighth notes with accents and rests.
- System 2 (Measures 15-16):** The vocal line has a rest in measure 15 and resumes in measure 16. The guitar accompaniment continues with the same eighth-note pattern and slash notation, with chords Em and G. The bass line remains consistent. The conga part is marked with a double slash (/) and the instruction *Simile...*, indicating it continues the previous rhythmic pattern.
- System 3 (Measures 17-18):** The vocal line continues with a melodic phrase. The guitar accompaniment includes a Cadd9 chord in measure 17 and a G chord in measure 18, with the eighth-note pattern and slash notation. The bass line is consistent. The conga part is again marked with a double slash (/) and the instruction *Simile...*.

4 La Estrella más Brillante es un Planeta

Vox. ¹⁹

M.Gtr. ¹⁹ C#7(+5) Cmaj7 G

B.

Cno. ¹⁹
Simile...

Vox. **B**

Vc. ²¹ *legato*

M.Gtr. ²¹ *mp* Em7/B Cadd9 G

B.

Cno. ²¹ *Cinquillo*

Aire de Aguabajo

La Estrella más Brillante es un Planeta

5

23

Vox. 

Vc.  V

M.Gtr.  Em7/B Cadd9 G

B. 

Cno.  *Simile...*

25

Vox. 

Vc. 

M.Gtr.  Em7/B Cadd9 Dadd11

B. 

Cno.  *Simile...*

6 La Estrella más Brillante es un Planeta

27

Vox. 

Vc. 

M.Gtr. 

B. 

Cno. 

C

Vox. 

Vc. 

M.Gtr. 

B. 

Cno. 

Aire de Bunde

La Estrella más Brillante es un Planeta

7

31

Vox.

Vc. 31 Cadd9 G

M.Gtr. 31 8

B.

Cno. 31 *Simile...*

33 **D.S. al Coda**

Vox.

Vc. 33 Em/D \flat C maj7 G

M.Gtr. 33 8

B.

Cno. 33 *Simile...*

D \oplus CODA

M.Gtr. 8 x8