



**Sextetos de marímbula: de Bolívar a Urabá**

Carlos Fernando Cardona Duque

Trabajo de grado de maestría presentado  
para optar al título de Magister en Músicas de América Latina y el Caribe

Director

Dr. Darío Blanco Arboleda

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Medellín

2023

---

<b>Cita</b>	(Cardona Duque, 2023)
<b>Referencia</b>	Cardona Duque, C. F. (2023). <i>Sextetos de marímbula: de Bolívar a Urabá</i> [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
<b>Estilo APA 7 (2020)</b>	

---



Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe



Centro de Documentación Artes

**Repositorio Institucional:** <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - [www.udea.edu.co](http://www.udea.edu.co)

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

## **Dedicatoria**

Este trabajo está dedicado a dos personas que ya no están:  
Jerónimo de La Rosa, el mejor maraquero de la región y gran constructor de marímbulas.

Águeda Torres, coherente y valiente mujer que atendió a su cita con Átropos.

También está dedicado a alguien que hace poco llegó:

Alanna

## **Agradecimientos**

Son muchas las personas que me han apoyado para la elaboración de este trabajo. Quiero agradecer a los sanjuaneros José Dolores Rodríguez Ross, Jerónimo de la Rosa, Teodoro Valencia, integrantes del sexteto Soneros del Caribe. A la profesora Nubia Faenza, a Julio Carlos Angulo, artista plástico gran conocedor de la historia local, así como a su hijo Carlos Kike. Emilia de La Rosa, Esther Venera, su madre la Señora Inés y su familia: Kelly, Luz Neris y demás integrantes que amablemente me hospedaron y quisieron acompañarme en algunos momentos. Blacina Contreras y Emilsen Pacheco, connotados bullerengueros. Todos ellos con sus conocimientos, sus trayectorias de vida, logística y disposición me recibieron en su municipio un par de ocasiones, respondieron mis preguntas, aceptaron mi presencia y me alimentaron. En Arboletes Demetrio Valencia y sus hijos Beatriz Valencia y Manuel Valencia aceptaron con gusto dar respuesta a mis preguntas. En Montería John Carrillo con amabilidad me expuso sus observaciones a propósito de los sextetos y el trabajo que ha venido realizando en favor de estos.

En ocasión de una actividad distinta a este trabajo de investigación pude visitar San Basilio de Palenque y allí conversar con José Valdés (Paíto) y los demás integrantes del sexteto Los Hijos de Benkos. A ellos también va mi agradecimiento. Asimismo, agradezco a la biblioteca de la Universidad de Cartagena donde, algún diligente funcionario, me compartió material solicitado por correo electrónico.

Visitar los lugares mencionados, dentro del marco del trabajo de investigación, ha sido posible, en todo momento, por el paciente respaldo familiar. Mamá y Papá, Martha y Fernando, me han apoyado con gusto y generosidad. Mi hermana Ana Cristina y mi hermano César Alejandro han estado presentes desde el primer momento escuchando, acompañando, leyendo versiones preliminares, ofreciendo algún consejo o indicación cada que me he sentido desbordado por las dudas.

Aída Gálvez, mi pareja, tiene mucho mérito aquí. Le quiero agradecer, así me quede corto, el respaldo permanente en este proceso. En los altibajos propios del esfuerzo sostenido que conlleva un trabajo de investigación, ella ha estado presente ofreciéndome su apoyo, su lectura atenta, su crítica respetuosa y, ocasionalmente, padeciendo mis peores versiones:

desesperanzadas, negativas, impacientes, irascibles, obcecadas. En algunos momentos, perdido en una agresiva autocrítica, Aída me ha ayudado a retomar el camino y a no dejar tirado este documento. Es grande la deuda que tengo con ella.

Al profesor Darío Blanco, asesor, le agradezco la atenta lectura de este trabajo y sus respectivos comentarios, así como la paciencia que ha tenido con un díscolo estudiante. Los profesores y compañeros de la maestría, así como la Universidad de Antioquia, han hecho un aporte asaz significativo en este trabajo. Álvaro Ortega, por ejemplo, en algunos tramos mostraba mayor entusiasmo que yo en el tema investigado o, incluso, en la importancia de darle feliz término a la maestría.

Richard Bravo, Bernardo Palacios, Manolo Beltrán, Lucas Ochoa, Sara Chacón, Juan Esteban Buitrago, Álvaro Ortega, Yadira (Arisleila) Córdoba fueron muy generosos conmigo. Para recoger los fondos que sufragaran el trabajo de campo, todos ellos se vincularon a una pequeña fiesta y, sin cobrar nada, ofrecieron su talento musical, plástico y culinario con el fin de llenar la bolsa. A los asistentes de aquel evento, así como los donantes les extiendo mi gratitud.

También debo agradecer al profesor Mauricio Pardo la escucha de mis inquietudes y las recomendaciones que en su momento me hizo. Giselle Gálvez y Gerardo Otero también han hecho parte de este esfuerzo. En el cine menor que han hecho he encontrado información valiosa que enriqueció el contenido del documento.

Buscando algún material o espacio para trabajar he visitado diferentes lugares, entre ellos la biblioteca de la Universidad del Valle en Cali. En su debida proporción agradezco a esta institución la posibilidad de utilizar sus instalaciones y consultar sus ricos fondos.

## Tabla de contenido

Resumen .....	9
Abstract.....	10
Introducción.....	11
Capítulo 1. Consideraciones previas, delimitación geográfica y antecedentes. ....	13
1.1 Consideraciones previas .....	13
1.2 De las Indias occidentales al Caribe como área societal.....	15
1.3 Antecedentes. ....	23
1.3.1 Del “piano de pulgar” al “bajo de los pobres” .....	23
1.3.2 La marímbula y los sextetos en la investigación musical en Colombia. ....	31
1.3.3 Antecedentes del área de estudio, Urabá .....	43
1.3.4 Grabaciones discográficas .....	44
1.3.5 Materiales audiovisuales sobre sexteto.....	45
Capítulo 2 .....	47
2.1 ¿Una música de plantación? .....	47
2.2 Son y sextetos: de la región de Oriente a La Habana capital.....	47
2.3 Música en la plantación .....	53
Capítulo 3 .....	68
3.1 Sextetos en la ciudad.....	68
3.2 Medios de comunicación .....	76
3.3 El declive del sexteto .....	83
Capítulo 4 .....	87
4.1 Sextetos en Urabá .....	87
4.2 Hacerse sextetero .....	95
Capítulo 5 .....	106
5.1 La invención del sexteto de marímbula .....	106
6. Conclusiones.....	125
Bibliografía.....	130

## Lista de tablas

<b>Tabla 1</b> Sextetos por barrio Cartagena entre 1927 y 1950.....	74
---	----

## Lista de figuras

<b>Figura 1</b> Mapa del Gran Caribe.....	21
<b>Figura 2</b> Mbi'la presentada por Natalie Curtis en su libro Songs And Tales From The Dark Continent. ....	27
<b>Figura 3</b> Ka'mba Sima'ngo, interlocutor de Natalie Curtis Burlin, interpretando la Mbi'la.. Sima'ngo pertenece a la etnia Ndaou (de origen Bantú) ubicada, para entonces, en el África Oriental Portuguesa. ....	27
<b>Figura 4</b> Marímbula, San Germán - Puerto Rico.....	29
<b>Figura 5</b> Diseño de marímbula en forma de paralelogramo a partir de fotografía de J. Gansemans.....	31
<b>Figura 6</b> Marimbula encargada por George List en Cartagena. ....	34
<b>Figura 7</b> Conjunto musical mencionado por George List en Cartagena. En primer plano a la izquierda, sentado sobre la marímbula, George List .....	35
<b>Figura 8</b> Sexteto Habanero original. De izq. a der.: Agustín Gutiérrez, bg.; José Cheo Jiménez, ca.; Felipe Neri, ca. y mar.; Gerardo Martínez, b. y dir.; Guillermo Castillo, gt.; y Carlos Godínez, tres. ....	52
<b>Figura 9</b> Ingenio Azucarero Central Colombia, hacienda San Agustín en Sincerín, Bolívar.....	56
<b>Figura 10</b> Los molinos al interior del ingenio Central Colombia, más conocido como el ingenio de Sincerín. ....	57
<b>Figura 11</b> Ingenios azucareros en el Caribe colombiano .....	58
<b>Figura 12</b> Trabajadores cortando caña para el Ingenio Central Colombia, hacienda San Agustín de Sincerín .....	61
<b>Figura 13</b> Trabajadores al interior de la fábrica del ingenio Central Colombia .....	63
<b>Figura 14</b> Vendedor de victrolas RCA Víctor en Cartagena.....	70
<b>Figura 15</b> Gaiteros en fiestas.....	71
<b>Figura 16</b> Vista del barrio Pekín desde el Baluarte de Santo Domingo .....	72
<b>Figura 17</b> Vista del corredor, parte baja de acceso a las Bóvedas. Barrio Santo Toribio o San Diego .....	75
<b>Figura 18</b> Aviso publicitario de venta de victrolas a crédito .....	77
<b>Figura 19</b> Pauta publicitaria de "La voz de los Laboratorios FUENTES".....	78
<b>Figura 20</b> Señor Eligio Amador Herrera, administrador del Pick-UP "Lo Ave Sea".....	85
<b>Figura 21</b> Formato instrumental en el Urabá con violín, marímbula, maracas, clave, tambor y guitarra .....	95
<b>Figura 22</b> En orden de izquierda a derecha: Teodoro Valencia, José Dolores Rodríguez, Jerónimo de La Rosa .....	97
<b>Figura 23</b> Ubicación de sextetos referidos por los interlocutores. Elaborado por César Alejandro Cardona.....	Duque 105

<b>Figura 24</b> Ensayo de Los Soneros del Caribe en la Casa de la Cultura municipal.....	115
<b>Figura 25</b> De izquierda a derecha José Dolores, Jerónimo, Teodoro conversando a un lado del escenario después de la presentación. Jerónimo está sentado sobre la marímbula del grupo.....	123

### **Resumen**

Los sextetos del Caribe colombiano tienen sus inicios hace poco más de cien años. Inspirados en los sones interpretados por los sextetos cubanos a principios del siglo XX, dichas agrupaciones se encuentran actualmente en áreas rurales del Caribe colombiano. Como aporte a la discusión sobre patrimonio, memoria y territorio presento en este trabajo el contexto de llegada del formato musical y de sus sones, mediado por la implantación de los ingenios azucareros en el departamento de Bolívar (1907). Seguidamente, la popularización de los sextetos en la ciudad de Cartagena, desde donde se extendieron hasta el Urabá. Me detengo en la agrupación musical que he conocido en el municipio de San Juan de Urabá (Antioquia), llamada «Los Soneros del Caribe». La marímbula es el instrumento central, acompañada de bongós, claves y maracas. El rol que desempeñan los sexteteros como ejecutantes de la música es de libre elección y se basa en las capacidades individuales y en la motivación. Algunas mujeres integraron los sextetos anteriormente, pero en la actualidad no participan. Los músicos son hombres adultos, que laboraron en el campo y en el mar; reciben reconocimiento social pero no ingresos económicos por su saber musical. Han aprendido por tradición oral, tanto la música como el proceso de fabricación de los instrumentos. Cada integrante es reconocido como elemento sustancial del grupo en tanto ofrece un matiz a la sonoridad y a la puesta en escena grupal.

Palabras clave: Música, Artes Escénicas, Músico, Música Colombiana, Instrumento Musical.

### **Abstract**

The sextets of the Caribbean coast of Colombia originated little more than 100 years ago. Inspired by the Cuban sons of the early 20th century, these groups can be found today in rural areas of the Colombian Caribbean coast. This study presents the context of the arrival of this musical format and its music, mediated by the implementation of sugarcane mills in the Bolivar Department in 1907. This study further explores the popularization of sextets in Cartagena, from which they spread to the Uraba región. I will focus on the musical groupings of San Juan de Uraba, a coastal town in the Antioquia Department: these musical groupings are known as the Soneros of the Caribbean. The marímbula is the central instrument of this musical genre, accompanied by the bongos, claves, and maracas. The role that the sextets play as performers of music is free-wheeling when it comes to choice of instrument, and is based on individual capacity and motivations. Although there were some previous attempts by women to integrate themselves into the sextets, today women are not participants. Instead, adult men – mostly agricultural and maritime laborers – are the musicians in these sextets; the men receive social recognition, but not wages for their musical talent. It is through oral tradition that they have learned both how to play and craft the musical instruments. Each player is recognized as a substantial element of the group, in that they offer un matiz to the sound and a special place in the ensemble.

Key words: Music, Performing Arts, Musician, Colombian Music, Musical Instruments.

## **Introducción**

Hace varios años, en ocasión de una salida de campo del curso Métodos y Técnicas Etnográficas del programa de Antropología (UdeA) tuve la oportunidad de ir a San Juan de Urabá. En ese momento mi foco de estudio no era la música, y mucho menos sabía de la existencia de los sextetos de marímbula. En aquel ejercicio de formación conocí a unos hombres mayores haciendo música con un instrumento insospechado: la marímbula. Música, agrupación e instrumento llamaron mi atención. Desde allí surgió la inquietud por el tema.

En los años en que estuve lejos de San Juan de Urabá, trataba de seguir, en la medida de mis posibilidades, el trabajo que realizaba la agrupación masculina. Asimismo, atendí a la inquietud que me generaron los sextetos de marímbula rastreando videos en YouTube, buscando información sobre la marímbula o leyendo algún libro alusivo. De vuelta al interés por la música en el año 2019 viajé a la localidad con la intención de estudiar a fondo el tema, ya como maestrando del programa de Músicas de América Latina y El Caribe de la facultad de Artes (UdeA).

Este trabajo analiza los sextetos de marímbula del Caribe colombiano siguiendo dos vías: La primera de ellas documenta el proceso amplio de recepción, circulación, auge e ingreso a un período de latencia de los sextetos y de las músicas en el país. La segunda vía ilustra etnográficamente el proceso anterior siguiendo la memoria de integrantes del sexteto Los Soneros del Caribe de San Juan de Urabá, así como de otras personas de la región que atesoran recuerdos de esas agrupaciones y de su música. Los sextetos, situados en el ámbito geográfico del litoral caribe que va desde Urabá hasta Cartagena me han permitido comprender una de las vertientes de la historia cultural musical del Gran Caribe.

La pregunta de investigación que orientó este ejercicio indaga por ¿cuál fue la trayectoria del sexteto de marímbula durante el siglo XX en el área geográfica del Caribe colombiano? Para darle respuesta se abordó el caso particular de los Soneros del Caribe en el municipio de San Juan de Urabá, departamento de Antioquia.

La estructura del trabajo se presenta de la siguiente manera: el trabajo se abre con el primer capítulo que incluye consideraciones previas, delimitación geográfica y antecedentes. En la primera de estas subsecciones se presentan aspectos relevantes del trabajo. Luego la

delimitación geográfica posiciona el trabajo en el contexto del Caribe como *área societal*. Los antecedentes, por su parte, muestran cuál ha sido la producción académica sobre el tema y aborda algunos equívocos a propósito de la manera de nombrar la marímbula. El segundo capítulo por su parte se ocupa del proceso que vincula músicas y ritmos cubanos llegados a áreas rurales del Caribe colombiano, específicamente en el departamento de Bolívar, por medio de la implantación de la central azucarera como modo de producción agrícola intensivo.

A su turno, el tercer capítulo estudia los sextetos de marímbula en la ciudad de Cartagena en la primera mitad del siglo XX. Lo interesante allí es el nacimiento de un circuito cultural que se expresa en la circulación de discos, radio y cine frente a lo cual la población negra urbana se posiciona no sólo desde el disfrute, sino incluso desde la apropiación de ritmos y lenguajes musicales antillanos dando el salto a la conformación de sextetos. Allí igualmente, se describe el posterior declive de estas formaciones musicales.

El cuarto capítulo se ubica propiamente en la región de Urabá y muestra el estrecho vínculo entre Cartagena como centro urbano y Urabá como región periférica sujeta a la influencia de los procesos económicos y culturales que tenían lugar en la centralidad. El capítulo muestra cómo es justamente a través de la circulación entre un espacio y otro que se da a conocer la formación musical del sexteto, su repertorio e instrumentación. Allí se dedica además atención al proceso de *hacerse sextetero*, es decir, el tránsito desde el interés y el gusto por la música hasta convertirse en intérprete.

El quinto capítulo se adentra en el análisis del resurgimiento del sexteto durante la segunda mitad del siglo XX bajo el cobijo de un discurso patrimonializador materializado en la Casa de la Cultura, que revaloriza esta expresión y le atribuye una connotación de música tradicional a pesar de su reciente arribo a la región de Urabá. Este trabajo se cierra con el sexto capítulo que presenta las conclusiones finales.

## **Capítulo 1. Consideraciones previas, delimitación geográfica y antecedentes**

### **1.1 Consideraciones previas**

Este trabajo dialoga con el campo disciplinar de una Antropología de la Música, la cual me llevó a la adopción de una postura etnográfica, aunque sin implicarme como ejecutante de la interpretación musical del sexteto. Realicé una salida de pre-campo en el primer semestre del 2019, para comunicar a los integrantes de la agrupación sextetera mi intención de estudiar su música (el fenómeno). En el segundo semestre de ese año, realicé una temporada de campo en la localidad, en la cual hice observación de la escena social y entrevistas en profundidad, específicamente con algunos integrantes del sexteto. En las conversaciones sostenidas con ellos advertí su triple condición de compositores, ejecutantes y fabricantes del instrumento.

Poco antes de la declaratoria de confinamiento a raíz de la pandemia del Covid-19 (años 2020-2021), hice una visita de campo en la cual debatí mis apuntes etnográficos con los interlocutores, en pro de realimentar el proceso de análisis de la información. Durante el trabajo de campo traté de que mis interlocutores admitieran que era posible investigar las músicas populares, más allá de grabar sus composiciones o de aprender a ejecutar algún instrumento. De allí que las conversaciones que sostuve con ellos versaran sobre el relacionamiento de cada quien con la música en sus trayectorias de vida. El empeño en esta mirada se refleja entonces en las siguientes páginas, máxime que Jerónimo de La Rosa, uno de los principales ejecutantes y fabricante de instrumentos ha muerto.

Dadas las limitaciones propias de la investigación musical, además de las impuestas por la pandemia, logré realizar nueve entrevistas a profundidad desagregadas así: cuatro a músicos sexteteros mayores de 70 años, una a un joven asumido como relevo generacional de la práctica musical, otra a una señora septuagenaria cuya juventud coincidió con el auge de los sextetos en Urabá; adicionalmente entrevisté a una docente que años atrás participó en el sexteto. Por último, entrevisté a dos gestores culturales que han motivado la práctica musical de agrupaciones de pequeño formato: una al exdirector de la Casa de la Cultura, y otra persona en la ciudad de Montería.

IncurSIONÉ mediante entrevistas y conversaciones incidentales con sanjuaneros y sanjuaneras de diversas ocupaciones y grupos etarios con quienes entendí cómo la música sextetera ha sido crucial en la sociabilidad local. De ese modo tomé distancia de la

investigación musical reducida a lo sonoro, para abrirme a la dimensión de la música como hecho social, acorde con la formación recibida en la maestría y en mi pregrado de Antropología. Una vez instauradas las medidas restrictivas de movilidad por la pandemia, mantuve el contacto con mis interlocutores por conversaciones incidentales vía celular. La inmersión hecha en la sociedad local, durante el primer semestre del año 2011 cuando cursé, como ya lo dije, Métodos y Técnicas Etnográficas, contribuyó al “estar ahí” malinowskiano y favoreció la respuesta de los pobladores ante el retorno de un viejo conocido que deseaba hablar con ellos sobre música.

El trabajo de campo se fortaleció con la revisión de fuente secundaria y la búsqueda de archivos en la web (grabaciones sonoras, documentales, conciertos...) han sido un recurso obligado y de permanente consulta. Con paciencia sí se encuentran documentos y fotografías significativos en la web que he incluido en este trabajo.

A su turno, la historia cultural es el otro campo disciplinar que soporta este estudio. Adentrándome en las modalidades del consumo cultural me incliné por presentar la forma en que una clase social de ascendencia rural, negra y empobrecida incursiona en el proceso de modernización del país, apropia las invenciones tecnológicas y procura el relacionamiento con el mundo exterior. De este modo, los intérpretes del sexteto y las localidades que habitan no están aisladas, sino conectados al devenir del Caribe como como un área societal en los términos de Mintz.

Esos pobladores encontraron en el sexteto, en la radio, en la acogida de una música grabada y difundida en el espacio público urbano, una vía hacia la modernidad. En esta línea, el sexteto en su momento fue lo moderno, luego dejó de serlo, para perder el pulso con otras músicas y otros medios modernos (Picó, Vallenato...) El sexteto entra en declive hasta 1986 año en que San Juan de Urabá adquiere el estatus de municipio y el discurso de valoración del patrimonio le da un nuevo aire. Ese sexteto llegado de Cuba vía la agroindustria del azúcar, que fue apropiado y logra su apogeo en las condiciones del Caribe continental deviene ahora en una tradición, que representa a San Juan de Urabá.

Ambos pilares, tanto antropología de la música como la historia cultural derivaron en un enfoque cualitativo para acercarme al sexteto desde la voz de sus participantes, aquellos

que hacen la música y la disfrutan. Esta apuesta me llevó a hacer entrevistas a los participantes, a aquellos que voluntariamente resolvieron conversar. En esta actividad atendí a historias, anécdotas, elaboraciones plenas de sentido propias de los interlocutores.

El carácter histórico de la propuesta de investigación me llevó a la consulta de fuentes primarias y secundarias tanto en archivos históricos públicos, como en archivos privados como el que se conserva en la parroquia católica de San Juan de Urabá. La consulta online de periódicos cartageneros, me permitió conocer el contexto de llegada, los primeros años de esta música en el país, tanto como acceder a imágenes. Estos primeros momentos del Sexteto exceden la memoria de los interlocutores, por lo tanto, el recurso de archivo fue de consulta obligada.

El ejercicio etnográfico me permitió contrastar y complementar la información recibida por parte de los interlocutores y captar el desarrollo de las actividades: el funcionamiento de la música en la vida social y los imaginarios que suscita. Como herramientas de recolección de información implementé la revisión de material audiovisual (fotografías, videos, grabaciones). Por otra parte, las entrevistas semiestructuradas individuales, en las cuales dejé fluir la voz de los interlocutores fueron procesadas, transcritas y analizadas para el correcto aprovechamiento en la investigación. La participación en la investigación fue voluntaria y contó con el consentimiento informado escrito de los interlocutores. Solicité, cuando era el caso, autorización escrita para la revisión de los archivos personales y de cualquier otra índole, que contribuyera al logro de los objetivos.

El acercamiento a San Juan de Urabá se inscribe en los estudios de área los cuales, según Mintz (1998), pueden servir de base para identificar problemas de investigación que son culturalmente específicos, y que tratan de tradiciones históricas particulares. Lo anterior no quiere decir que se pierdan las luces a propósito de los procesos globales en los cuales estas realidades concretas también se inscriben.

## **1.2 De las Indias occidentales al Caribe como área societal**

Gaztambide-Geigel (1996) se ha preguntado por el momento en que se extendió la denominación de Caribe –ese mar delimitado por las Antillas, Centroamérica y parte de la costa norte suramericana- a la geografía imprecisa de algunas o todas las masas de tierra que

lo enmarcan. El autor encuentra que, en tanto denominación de una región geográfica, el Caribe es una invención del siglo XX, justo cuando la región transita de la hegemonía europea a la estadounidense.

López de Jesús (2003) analiza cómo cada designación del Caribe conlleva una específica carga ideológica. Recapitula un primer momento en que el Caribe fue espejo de la cosmogonía europea y de sus nociones de totalidad para ser habitada. Seguidamente, las disputas por el control del área entre las distintas potencias europeas dieron lugar al mar de las Indias Occidentales, al mar de Norte, al mar de las Antillas y a un largo etcétera. A fines del siglo XIX aparece “The caribbean region” al tenor de la naciente política exterior norteamericana sintetizada en el “aislacionismo expansionista”: aislarse del continente europeo y expandirse en el continente americano.

Las principales tendencias a la hora de designar el Caribe han sido el Caribe insular o Caribe etnohistórico, el Caribe geopolítico, la cuenca del Caribe, el Caribe cultural o afroamérica central y el Caribe como *área societal* que es la opción por la que se decanta este trabajo. A continuación, se enuncian los elementos principales de cada una de estas denominaciones.

El Caribe Insular (o Caribe “etnohistórico”): también llamado las Antillas y las *West Indies* incluye las Guyanas, a Belice, y cubre Las Bahamas y Las Bermudas. Esta tendencia es la usual en historiografía y en estudios regionales por coincidir con los usos más tradicionales, que enfatiza en la experiencia común de la plantación azucarera (Gaztambide-Geigel, 1996). Dicho Caribe alberga poco más de 37 millones de habitantes distribuidos en 28 entidades políticamente diferenciadas que van desde colonias europeas, democracias parlamentarias hasta sistemas presidencialistas (López de Jesús, 2003).

El Caribe geopolítico: a partir de 1945 abarca el Caribe insular, América Central y Panamá. Esta denominación se vincula a los estudios sobre las relaciones del Caribe con los Estados Unidos, enfatizando en los escenarios donde el intervencionismo militar estadounidense se ha registrado con mayor intensidad (Gaztambide-Geigel, 1996).

La cuenca del Caribe (o Caribe tercermundista): hace referencia a los Caribes ya mencionados, añadiendo a Venezuela y a algunas porciones territoriales de Colombia y de México. Como tendencia, esta denominación se popularizó desde 1979 en tiempos de la administración Reagan, interesada en la conformación de un bloque frente a las amenazas comunista de Cuba y sandinista de Nicaragua. La cuenca del Caribe coincide con los imaginarios del Caribe como “Mesoamérica” o también, una América “central” situada entre las Américas del norte y del sur. Asimismo, coincide con las denominaciones de región Circumcaribe y de Gran Caribe.

El Caribe *cultural* (o Afro-América Central): Gaztambide-Geigel postula este Caribe, inspirado en la propuesta de tres “esferas culturales” en el continente (Wagley, 1960 en Gaztambide-Geigel, 1996). Se trata de: 1) Euro-América (Norteamérica, Argentina, Chile y Uruguay) donde hubo exterminio de los habitantes originales de esas tierras; 2) Indoamérica: México, la mayor parte de Centroamérica y todas las porciones del continente donde persisten las poblaciones aborígenes; 3) La América de las plantaciones, incluido el sur de los Estados Unidos, el Caribe insular, Brasil y todos aquellos lugares donde prevaleció el modelo de plantación como organización socioeconómica y que, siguiendo al autor, puede nombrarse como Afro-América.

En este Caribe cultural caben partes de países no circunscritos al área geográfica del Caribe, y que tampoco están bañados por dicho mar. De este modo, el Caribe cultural aludiría entonces, a una definición estrictamente intelectual del Caribe. Sumado a lo anterior y dada la diáspora caribeña en el mundo, surge la propuesta de un Caribe soportado por lazos culturales que desbordan la geografía. Este Caribe resuena en Miami, Nueva York, París, Ámsterdam, Londres y tantas otras ciudades receptoras de la migración caribeña (Gaztambide-Geigel, 1996; López de Jesús, 2003).

Llegados a este punto y como complemento de lo anterior, vale recordar el planteamiento de Mintz formulado en 1966 en el cual postula al Caribe como “un área societal”:

[...] es inexacto referirse al Caribe como un “área cultural” si por “cultura” se entiende un cuerpo común de tradición histórica. Los orígenes muy diversos de las poblaciones caribeñas, una compleja historia de imposiciones culturales europeas y la ausencia en la mayoría de estas sociedades de alguna continuidad firme en la cultura de la potencia colonial han resultado en un cuadro cultural sumamente heterogéneo. Y, sin embargo, las sociedades del Caribe –tomando “sociedad” para referirse aquí a las formas de estructura y organización social- presentan semejanzas que de ninguna manera se pueden atribuir a la mera coincidencia. Probablemente sería más exacto (aunque de estilo torpe) referirse al Caribe como un área “societal” debido a que las sociedades que lo componen probablemente comparten más rasgos socio-estructurales que culturales. Las uniformidades pancaribeñas resultan ser mayormente unos paralelos de estructura socio-económica y organización, fruto de un dominio colonial prolongado y bastante rígido. (Mintz, 2014, pp. 65-66)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> El autor se detiene en nueve características constitutivas de “la afinidad regional del Caribe”:

1. Una ecología de tierras bajas, subtropical e insular;
2. El exterminio rápido de la población nativa;
3. La temprana definición de las islas como una esfera del capitalismo agrario ultramarino europeo basado principalmente en la caña de azúcar, esclavos africanos y el sistema de plantación;
4. El desarrollo correlativo de estructuras sociales insulares donde la organización comunitaria local internamente diferenciada fue escasa y las agrupaciones nacionales de clase usualmente asumieron una estructura bipolar, sustentada por el dominio ultramarino, un acceso marcadamente desigual a la tierra, a la riqueza y al poder político, y el uso de diferencias físicas como indicadores de estatus;
5. La interacción continua entre las plantaciones y la agricultura campesina a pequeña escala, con los efectos socio-estructurales que la acompañan;
6. La sucesiva introducción masiva de poblaciones nuevas y “extranjeras” en los sectores más bajos de las estructuras sociales insulares, bajo condiciones en que las oportunidades de ascenso económico, social y político eran extremadamente limitadas;
7. La ausencia prevalente de una ideología de identidad nacional que pudiera fungir de meta para una aculturación en masa;
8. La persistencia del colonialismo, y del ambiente colonial, por más tiempo que en cualquier otra área fuera del occidente europeo;
9. Un elevado grado de individuación –particularmente económica- como un aspecto de la organización social en el Caribe (Mintz, 2014, pp. 66-67)

En la búsqueda de una conceptualización del Caribe, coincido con los autores comentados y aún con Benítez Rojo (1998) en que es la plantación la bisagra para estudiar a todos esos Caribes tan diversos y contradictorios (Gaztambide-Geigel, 1996; López de Jesús, 2003; Mintz, 2014). A su turno, Benítez Rojo lo expresa así:

Más allá de su naturaleza –azúcar, café, tabaco, algodón, índigo, etc.-, más allá de la potencia colonialista que la haya fomentado, más allá de la época en que se constituyó la economía dominante en una u otra colonia, la plantación resulta uno de los principales instrumentos para estudiar el área, si no el de mayor importancia. (Benítez Rojo, 1998, p. 55)

Ahora bien, podría pensarse que el Caribe colombiano no tuvo grandes plantaciones hasta los albores del siglo XX, cuando aparece el ingenio azucarero Central Colombia en el departamento de Bolívar y que, por lo tanto, el argumento de la plantación no es afín con el caso colombiano. Empero, la hacienda ganadera ha sido el modelo de explotación económica persistente desde la Colonia en el Caribe colombiano. Frente a esta objeción es pertinente destacar que:

La ausencia de plantaciones en el Caribe colombiano no significa, sin embargo, que esta región no sea considerada parte del Caribe. Por el contrario, al contar con un sistema de explotación agropecuario diferente del que se expandió por las islas caribeñas, amplía la idea de un Caribe múltiple y diverso, no uniforme, con manifestaciones culturales no homogéneas, como tantas veces se ha visto. (Abello, 2015, p. 164)

Manuel Zapata Olivella en 1986, buscando las raíces caribeñas de la cultura colombiana, decía:

Si rememoramos la posición estratégica de nuestro país en el continente, su amplio litoral caribeño y su prolongación peninsular en el Mar de las Antillas, comprenderemos mejor por qué estamos insertos en los problemas económicos, políticos, culturales y sociales de Centro América, el Caribe y las Antillas. Nos explicaríamos mejor por qué ese liderazgo de Colombia en las gestiones de paz de

Contadora; nuestras principales exportaciones carboníferas con mercados potenciales como Jamaica y otros países antillanos; la dolorosa pero insoslayable conexión con el tráfico de drogas; la creciente importancia de nuestro país en los festivales de música caribeña y antillana; los compartidos triunfos de nuestros boxeadores en los campeonatos mundiales; el destacado lugar de nuestras letras como exponentes de la mentalidad mágico-religiosa del caribeño; los nexos estéticos de nuestra música y pintura con el arte antillano, inspirado en el nuevo hombre americano. (p. 33)

Al calor de lo dicho, se comprenden los nexos no sólo intelectuales que atan a las sociedades del Caribe continental con aquellas insulares, según la obra “La isla encallada. El Caribe colombiano en el archipiélago del Caribe” (2015). Escuchando las trayectorias de vida de los integrantes del sexteto “Los Soneros del Caribe” me había percatado de la existencia de parientes dominicanos, de las visitas de familiares que los condujeron a diversas islas en medio de las actividades de la marinería, de las uniones de facto que viabilizaban la circulación por las aguas del Caribe. En suma, un conjunto de lazos establecidos entre ese rincón continental que es San Juan de Urabá con el universo caribeño. De resultados de lo anterior, ese pueblo, nominalmente antioqueño, ejemplifica esa “isla encallada” de la que nos habla Abello: “[...] una región que no despega, atrapada por la privación de necesidades y capacidades básicas; una isla que no ha terminado de encajar en el resto del territorio colombiano; una isla a la que le derrumbaron los puentes que la unían con las otras del archipiélago.” (Abello, 2015, p. 46)

**Figura 1**

*Mapa del Gran Caribe*



*Nota:* Fuente Cardona Duque (2019).

Pese al derrumbe de algunos de esos puentes, encontramos la música venida hace un centenar de años en ocasión de la apertura del ingenio Central Colombia y de la llegada de sus trabajadores cubanos en el departamento de Bolívar. Ellos trajeron la marímbula, el son y otros ritmos que eran su bagaje cultural. Música que para la época se expandía en la isla desde la región de Oriente hacia su capital, La Habana. Es ésta la materia musical que al decir de López (2003) anida en:

[...] una amplia red tejida por los sonidos, los ritmos y los bailes, que no respeta las fronteras y que desafía las separaciones, las purezas y las autenticidades construidas por las naciones. El Caribe es una región que, a pesar de las particularidades que vive cada sociedad, se presenta con el peso de historias similares y algunos patrones socioculturales repetidos. Así, la *salsa* se alimenta del *merengue* dominicano, el *konpa dirék* haitiano influye en el *zouk*, el *calypso* trinitario se transforma constantemente y el *reggae* jamaiquino se internacionaliza a gran velocidad. (p. 30)

A través de este rápido recorrido, hemos constatado la existencia de un Caribe imaginado. Un Caribe posible de abstraer a partir de los elementos presentes. Queda pues la tarea de rastrear la articulación de la música del sexteto de marímbula en esa área societal, como un desarrollo local de ese conjunto de músicas cuyo sello caribeño sigue vigente en la diáspora global.

Ahora bien, para que el lector distinga, cuando hablo de este Caribe, lo haré por medio de la expresión Gran Caribe. Por su parte, Caribe lo reservaré para hablar del Caribe colombiano, en unas ocasiones así, Caribe colombiano y en otras simplemente Caribe.

La elaboración de esta investigación se puede considerar, inspirado en Pardo (2009), como otro capítulo del continuo e intenso intercambio musical que sucede en el eje Caribe – Nueva York, promovido tanto por las industrias del espectáculo y por los medios de comunicación, como por la permanente circulación humana por el gran escenario cultural del Caribe continental. Sumado a lo anterior, busco ampliar el conocimiento acerca de las músicas regionales del departamento y de la localidad, generalmente asociada al Bullerengue.

Una generación de relevo de los hoy ancianos músicos del Sexteto podrá reconocer en esta propuesta la trayectoria de dicha música, muy próxima al centenar de años de transitar por el Caribe Colombiano. Así las cosas, parto de “una aproximación [al] fenómeno y su entorno social [...] a través de los procesos musicales concretos en grupos sociales, épocas y espacios específicos [...]” (Op. cit. 2009: 334) para despejar algunos de los vacíos existentes en el estado del arte sobre música, historia y sociedad.

### 1.3 Antecedentes.

#### 1.3.1 Del “piano de pulgar” al “bajo de los pobres”

Dentro de los sextetos del Caribe colombiano, es central la marímbula. En este apartado me concentraré en despejar la confusión en los términos para nombrarla, en el análisis de los cambios experimentados y en la precisión de los entornos sociales en que se usa.

Inicio con una voz autorizada a la hora de estudiar la marímbula como instrumento. Se trata de Fernando Ortiz (1995) quien llevó a cabo una concienzuda revisión al respecto. Las páginas que siguen intentan recoger la profundidad lograda por este académico en el examen de fuentes aparecidas en el tránsito de los siglos XIX al XX. Dice Alejo Carpentier, en 1953, a propósito de la publicación de los dos tomos de *Los instrumentos de la música afrocubana*, pertenecientes al conjunto del estudio sistemático de los afrocubanos:

Nadie se había acercado a ese mundo fascinante y virgen con un espíritu científico; resuelto a remontarse a las fuentes, a conocer los orígenes, a comparar los documentos y manifestaciones, a esclarecer las etimologías. Y se comprende que muchos hubieran retrocedido, aterrados, ante el gigantesco programa de trabajo que ello implicaba. (Carpentier, 2012, p. 240)

Fernando Ortiz desbroza uno a uno los equívocos en torno a la marímbula. Su peculiaridad, siguiendo a Montandon (1934 en Ortiz: 1995), radica en ser “el más africano de los instrumentos”. Como tal, la marímbula supera la tradicional clasificación tripartita de los instrumentos: cuerda, percusión, viento. Por lo anterior, da lugar a un nuevo término para la época dada su funcionalidad: instrumento pulsativo o de pulsación<sup>2</sup>.

De marimba a marímbula, al decir de Ortiz, se ha fundado la habitual confusión en el reconocimiento del instrumento. Para Colombia disponemos de marimba y de marímbula, la primera utilizada ante todo en el Pacífico sur, la segunda, como ya dijo, un instrumento completamente distinto del ámbito caribeño. No han sido pocas las veces en que, hablando de la marímbula durante el trabajo de campo, mis interlocutores se remiten de inmediato a la marimba, siendo entonces necesario hacer la diferenciación que desemboca en la

---

<sup>2</sup> De allí el término en inglés: thumb piano (piano de pulgar)

consideración novedosa de la marímbula. Para colmo la confusión se acrecienta al pensarse que marímbula es un diminutivo de marimba. En el siglo XIX el “*Diccionario provincial casi razonado de voces y frases*” de Pichardo registra así la entrada Marimba: “instrumento músico de los Negros Bozales en forma de cajoncito con varios palillos o tablillas elástica que a modo de teclas y heridas con las puntas de los dedos pulgares dan diversos sonidos algo secos o de poca sonoridad” (Ortiz, 1995, p. 5). En la línea de la confusión sembrada, Pichardo anota: “otros le dicen marímbula”. Bachiller y Morales (como se citó en Ortiz, 1995, describieron como marimba lo siguiente:

[...] consiste en un tronco que está hueco, al que se le abre una boca en el medio y sobre la abertura se colocan juncos, láminas de oro, láminas delgadas de carey: sacaban de este instrumento sonos dulces y melancólicos con que acompañaban sus cantos. La que usan los africanos es menos complicada. (p. 5)

Ante dicho instrumento que por sus características y materiales parecería más una ofrenda a los dioses, Fernando Ortiz apunta que algo así “no ha existido nunca”. Perdura la confusión con Zayas en su “*Lexicografía antillana*” cuando se refiere a la marimba como:

Instrumento músico consistente en una cajuela de madera sobre la cual se colocan varillas sujetas por uno de sus extremos quedando el otro suelto y levantado por una piececita de madera, de suerte que, al ser oprimido el extremo libre con el dedo, produce vibraciones al levantar éste [...]. Bachiller considera indígena de Cuba esta voz, y nosotros siempre hemos pensado que puede ser africano su origen, como parece indicarlo la decidida afición de los llamados “negros de nación”, esto es, africanos, a este monótono instrumento, por ellos exclusivamente usado en Cuba. Algunos le dicen *marímbula*. (Ortiz, 1995, p. 6)

La accidentada trayectoria del concepto da cabida a los “prejuicios indianistas”. Así, Sánchez de Fuentes (1927) no sólo llama marimba a la marímbula sino que le atribuye una ascendencia india:

Algunos especialistas precolombinos afirman que el siboney utilizó en sus fiestas y ceremonias la marimba, consistente en un tronco hueco en cuyo centro abrían una boca y sobre ésta colocaban juncos y láminas delgadas de carey, obteniendo dulces y melancólicos sonidos, con lo que acompañaban sus cantores *areitos*. Sánchez de Fuentes (como se citó en Ortiz 1995, p. 6)

El autor señala al instrumento como patrimonio de los haitianos, habiendo llegado tempranamente a la provincia cubana de Pinar del Río. Salazar (1930) a su turno, escribiendo sobre Cuba, dijo:

las *marimbas* que emplean los negros criollos son derivadas de las auténticas m'bichí del África Central y del Congo, y apenas tienen que ver con los *balafones* o *xilófonos* percutidos que llevan el nombre de *marimba* en América Central, sino que consisten en láminas vibrantes sujetas a un cuerpo resonante, sea plancha metálica o calabaza seca. Salazar (como se citó en Ortiz, 1995, p. 7)

Pese a la detallada descripción, Salazar profundiza el equívoco por el término que mantiene al designar el instrumento. Para 1939 Grenet habló de: “un moderno tipo afrocubano de marímbula”, admitiendo que quizá querían decir marimba. A este instrumento, en África, como entre los congos de Cuba, se le dice también *zanza* o *nzanza*. Los congos, en África como en Cuba, también le dicen *nsansa* al “arco de flecha”. Según Ortiz (1995) no hay uso de arcos en Cuba, pero sí se referencian en algunos ritos. Rose en 1904 identificó a *zanza* como “madera”, lo cual le permite proponer a *zanza* como “caja resonante”; *imbeere* o *imbire* se les dice a las teclas o laminillas vibratorias. Y este *imbire* debe influir en la forma última: *imbiri marímbula*.

Por su parte Kirby (1934) ha indicado que el vocablo *mbila* se usa en ciertas tribus africanas tanto a la marímbula (*zanza*) como a la marimba o xilófono de calabazas. Por ello, dicho autor piensa que *mbila* no es un determinado instrumento musical sino una:

[...] serie de laminillas sonoras, así las de madera en uno de los instrumentos como las de hierro en el otro y quizás la seriación de sonidos que forman una escala musical en uno y en otro instrumento, sin distinguir entre sus materiales y estructuras. Esta

teoría de Kirby parece explicar el origen desde África de la anfibológica denominación que se da a este instrumento y su confusión con el piano xilofónico. Kirby (como se citó en Ortiz, 1995, p. 7)

La raíz imba que significa canto en numerosas variantes entre los pueblos bantúes estaría a la base de los vocablos birimbao, marima y marímbula al decir del erudito cubano, quien señala que “entre la conguería de Cuba era antaño muy corriente el vocablo yimbula, significando “canto” o música y, por extensión, “baile”, “toque”, o “juego” en el sentido que esta última voz se usaba y aún se usa para decir “ceremonia o diversión colectiva y ritual que comprende música, canto y danza”. Yimbula, sumado a la sílaba *ma*, esta última “[...] es un prefijo sustantivador en singular que hace las veces de artículo, se forma ma-yim-bula: “el toque, música, canturreo o el instrumento con que se ejecuta” (Ortiz, 1995, p. 7).

Volviendo al África, se encuentran los vocablos malimba, manima, madimba, y marimba para referirse a marímbula, mismas variantes escuchadas en Haití, según Courlander (como se citó en Ortiz, 1995). En las selvas del África tropical se encuentran los términos de mbiti, sambí, madiumba y otros para nombrar al instrumento. Para saldar este equívoco, Ortiz recoge la obra de Natalie Curtis (1920) quien sí desglosa los instrumentos con sus nombres: la marimba (el piano africano o xilofón) y la mbila. Curtis llega a esto dada su interlocución con Sima'ngo, un talentoso hombre de la etnia Ndau a quien la investigadora entrevista en Hampton (Virginia) en 1915. Sima'ngo interpreta para ella primeramente la pequeña, aguda y melódica mbi'la para proseguir con la interpretación de mari'mba “instrumento cuyo mecanismo, aunque el material es de madera con resonadores de calabaza, corresponde en cierto modo al del xilófono” (Curtis, 1920, p. 9) (traducción libre).

**Figura 2**

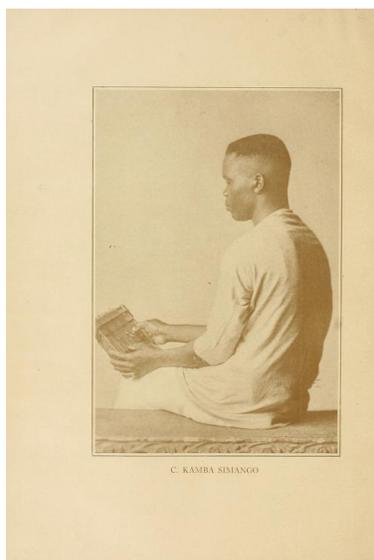
*Mbi'la presentada por Natalie Curtis en su libro Songs And Tales From The Dark Continent*



*Nota:* Fuente: Burlin et al. (2008).

**Figura 3**

*Ka'mba Sima'ngo, interlocutor de Natalie Curtis Burlin, interpretando la Mbi'la..  
Sima'ngo pertenece a la etnia Ndau (de origen Bantú) ubicada, para entonces, en el África  
Oriental Portuguesa*



*Nota:* Fuente: Burlin et al. (2008).

El investigador cubano, dada la similitud física y lingüística que encuentra entre la mbi'la mencionada por Curtis y las marímbulas que observó por sí mismo en Cuba, adopta el nombre marímbula para los lameláfonos (también registrado como idiófonos punteados) sin distinción de tamaño. Marimba, por su parte, corresponde al instrumento de percusión del “laminillas sonoras” con resonador para cada lámina.

Ahora bien, la mbi'la no es la marímbula, la primera es aguda, melódica, de pequeño tamaño y se tañe sostenida entre ambas manos mientras que la segunda es grave, armónica, de mediano tamaño y se tañe con los dedos ya sea sentándose sobre el instrumento o soportándola sobre una estructura. Complementando la versión de Ortiz, Thompson (1975) anota en que aquél no diferenció la mbi'la (nombrada por Thompson como mbira) de la marímbula. Los ejemplares de las mbiras descritas desde el siglo XIX para las Américas corresponden “estrechamente a los modelos africanos en cuanto a tamaño, construcción, técnica de interpretación y número y disposición de lengüetas. También se corresponde con el uso africano la nomenclatura habitual en el Nuevo Mundo” (Thompson, 1975, p. 140). (Traducción libre)

Una vez precisado lo anterior, propone este autor que la marímbula “[...] es una forma mucho más grande y considerablemente alterada de la mbira, [la marímbula es] la que se ve con más frecuencia en el Caribe hoy en día. Este alejamiento radical de la forma y la técnica de interpretación de la mbira ancestral va acompañado de una sorprendente diferencia funcional. [...]” (Thompson, 1975, p. 141) (Traducción libre)

Seguidamente abunda sobre la morfología de la marímbula moderna cuya apariencia en tamaño y forma es semejante a una maleta pequeña; sus lengüetas no están montadas en un plano horizontal sobre el instrumento, sino verticalmente, en la parte delantera. Encima de las lengüetas, la superficie de la caja resonadora hueca aparece perforada por un orificio sonoro. Su afinidad con un equipaje de mano se acrecienta porque a menudo lleva un asa de transporte en su parte superior. Aprovechando su forma, se suele apoyar el instrumento en el suelo o en la tierra. En ocasiones, los instrumentos observados por él en Puerto Rico están equipados con separadores en las esquinas inferiores o en la parte inferior para elevar la caja unos centímetros por encima del suelo. Durante la ejecución, el intérprete se sienta sobre la marímbula, mirando hacia delante y con las rodillas separadas y se inclina para alcanzar el teclado con los dedos de una mano o de ambas. Incluso, habrá momento para que, algunos

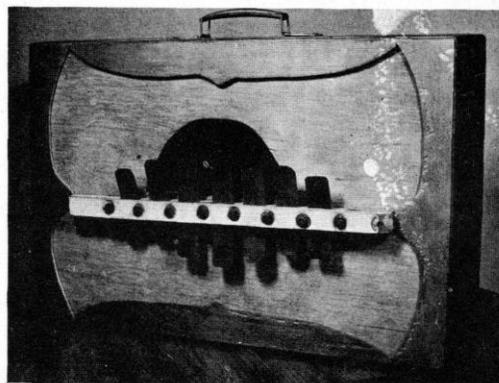
intérpretes al tiempo que pulsán las lengüetas con una mano, den un golpe seco con a la otra sobre la marímbula y hasta con un pie (Thompson, 1975).

El musicólogo bosquejó una sociología de las fiestas populares del Caribe insular, los *asaltos* navideños propios de Puerto Rico (p.ej.), cuyas manifestaciones no han sido ajenas al motor que les imprime la industria del turismo en las islas. Asimismo, señala que la marímbula no ha hecho parte de celebraciones religiosas, mientras que sí aparece en las celebraciones seculares. Esto último la diferencia de la mbira socorrida por la religiosidad popular:

Fernando Ortiz ha descrito el uso de pequeñas mbiras en ceremonias religiosas y fraternales afrocubanas. Este uso, que demuestra la continuidad en el Nuevo Mundo del ritual africano y sus implementos, se ha limitado a los esclavos africanos y sus descendientes. La marímbula grande ha perdido todas estas asociaciones elevadas y ocultas, mientras que incluso sus conexiones raciales han sido casi barridas por el cambio fundamental en la función que ha acompañado al descenso del tono y al crecimiento del tamaño del instrumento. **La marímbula se ha convertido simplemente en un instrumento de bajo barato y fácil de transportar, utilizado en muchos estilos de música popular. Es, en efecto, el bajo de los pobres**<sup>3</sup>. (Thompson, 1975, p. 142) (traducción libre) (negritas mías).

**Figura 4**

*Marímbula, San Germán - Puerto Rico*



*Nota:* Fuente (Thompson, 1975, p. 142.).

---

<sup>3</sup> En el original: It is, in effect, the poor man's bass fiddle.

Por su parte, J. Gansemans (1989) atiende a la gran dispersión del instrumento en las Américas, enfatizando en las Antillas holandesas. Este etnomusicólogo belga sitúa el arribo de la marímbula a las Antillas holandesas a partir de la década de los años 20 cuando los trabajadores de plantación y los marineros de Aruba, Bonaire y Curazao regresaron de Cuba. En estas islas, el instrumento hacía parte de diferentes conjuntos musicales, dando paso en la década de 1970 al bajo eléctrico, empleado en festividades seculares. Igual cosa acontece en la provincia de Miranda en Venezuela:

El instrumento se utiliza para acompañar música profana y nunca aparece en fiestas folclórico-religiosas, como por ejemplo la celebración en honor a San Juan. Acompaña los bailes que se celebran los sábados por la noche en los pueblos y se utiliza junto con el tambor de la tumbadora, uno o varios cuatros, algunas sonajas y una charrasca. La música que se toca es tipo merengue, popular en la zona del Caribe". Pollack-Eltz (como se citó en Gansemans, 1989, p. 127)

Formado en Filología, este segundo autor se remonta al radical bantú imba explicando que concierne a canto y a melodía (pp. 126) Dicho autor lo expresa así:

También en bantú, el sufijo -ul(a) o-il (a) indica que se está haciendo algo por alguien. Por ejemplo, kwimba significa "cantar", y kwimbila "cantar en honor de alguien". Por tanto, marimbula podría significar literalmente "el instrumento que toca (canta) para alguien"<sup>4</sup>.

Llegados a este punto, y basado en la revisión realizada, es claro cómo el “piano de pulgar” corresponde a la mbira, en tanto que la marímbula empleada en el Caribe sería “el

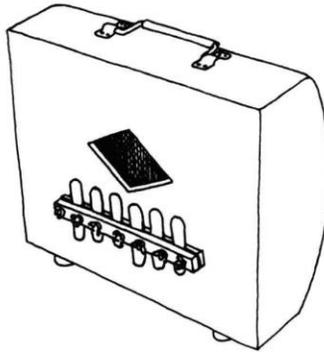
---

<sup>4</sup> En el original: “Toujours en bantou, le suffixe -ul(a) ou-il (a) indique que l’on fait quelque chose pour quelqu’un. Par exemple, kwimba signifie “chanter”, et kwimbila “chanter en l’honneur de quelqu’un”. Marimbula pourrait donc signifier littéralement “l’instrument qui joue (chante) pour quelqu’un”(Gansemans, 1989: 126-7).

bajo de los pobres”. Y es justamente este bajo, el instrumento presente en los sextetos del Caribe colombiano.

### **Figura 5**

*Diseño de marímbula en forma de paralelogramo a partir de fotografía de J. Gansemans*



*Nota:* Fuente (Gansemans, 1989, p. 129).

*Nota:* Este modelo de marímbula fue observado por el autor en Rincón, Bonaire.

### **1.3.2 La marímbula y los sextetos en la investigación musical en Colombia.**

En las siguientes páginas me enfocaré en las investigaciones alrededor de los sextetos en el Caribe colombiano y dentro de éstos, la marímbula. Se abarcan los estudios realizados desde la década de 1960 hasta el año 2022.

A mediados de la década de 1960, con la gran ayuda de los hermanos Zapata Olivella, llega al Caribe el investigador norteamericano George List quien para 1969 publica el artículo “La Mbira en Cartagena”. El autor hace saber que este instrumento se remonta al África subsahariana y fue introducido en el Nuevo Mundo por los esclavos en alguno de los infames viajes iniciados en el siglo XVI. Mbira, Mbila, Sansa, Sensa, Marimba, Deze son otros de los nombres adjudicados al “piano de pulgar”. La difusión del instrumento en las Américas, entonces, obedece a la trata esclavista. Brasil, Cuba, Haití, República Dominicana son los países, para la época de publicación de dicho artículo, en los que se tiene algún reporte de dicho instrumento. Dentro de los muchos nombres atribuidos al instrumento musical, ha imperado la confusión de vieja data entre Marimba y Marímbula, analizada en páginas anteriores.

En la costa caribe colombiana la palabra marimba se emplea para referirse a cualquier instrumento que no sea aerófono o membranófono. Esto quiere decir que tanto el instrumento de grave sonido -la marímbula- como el dúctil cordófono, sea el arco musical o el arco de boca, se nombran como marimba.

La marímbula cubana, antecedente directo de la colombiana, es, aproximadamente, de 60 cms de alto o de largo, aunque también existen versiones más pequeñas. Las teclas se aseguran con puentes metálicos, de forma similar al estilo africano. Distinto a África donde se utiliza el hierro, el material para las teclas de las marímbulas cubanas es lámina de metal enroscado obtenida de relojes viejos o de tocadiscos.

List (1969) comenta que la marímbula fue usada en agrupaciones cubanas como el Sexteto Habanero y el Quinteto La Plata. Si bien estas agrupaciones nunca visitaron Cartagena, sus grabaciones sí fueron conocidas en la ciudad amurallada. También menciona el autor que hacia 1927 o 1928 se exhibían en los cine-teatros de Cartagena películas en que aparecían agrupaciones con marímbulas. Sobre estas fechas List argumenta que, aun siendo aportadas por sus informantes, existe en ellas una equivocación toda vez que la primera película sonora (Luces de Nueva York) fue exhibida en 1928.<sup>5 6</sup>

---

<sup>5</sup> Estos desfases temporales son usuales en la tradición oral. Eventos del pasado no muy lejano pueden verse con más distancia de la que en realidad tuvieron. Para este trabajo tomamos la pista del cine como vehículo difusor de la marímbula y los sextetos, pero no los años que la fuente de List menciona. Anticipo que, según el trabajo de Chica (2015) en la Cartagena de la primera mitad del siglo XX, ante todo se exhibía cine estadounidense y cine mexicano. Este último, en plena época de oro, incluía rancheras, corridos y también música afroantillana en las películas denominadas de “rumberas”.

<sup>6</sup> El profesor Román Gubern, reconocido historiador del cine, en su libro Historia del cine de 1969 (Reedición 2014), reeditado y revisado varias veces, presenta a “Don Juan” (1926), como la primera película sonora comercial de la historia. La película incluía banda sonora y efectos de sonido sincronizado, además de diálogos ubicados como interludios, pero se concibió y produjo como una película muda. Similares características tuvieron “Orgullo de la raza” (Old San Francisco) de 1927. La película “El cantante de jazz” (the jazz singer) (1927) debido a su banda sonora y a diálogos sincronizados con la Figura por el sistema Vitaphone sería por consenso, la primera película sonora. El film “Luces de Nueva York” (Lights of New York) (1928) se reconoce por ser la primera película sonora “todo diálogo”, dado que se habla en toda la película, en contraste con las anteriores en las cuales se intercalaban escenas de canto.

Fuentes: <https://www.filmsite.org/jazz.html>

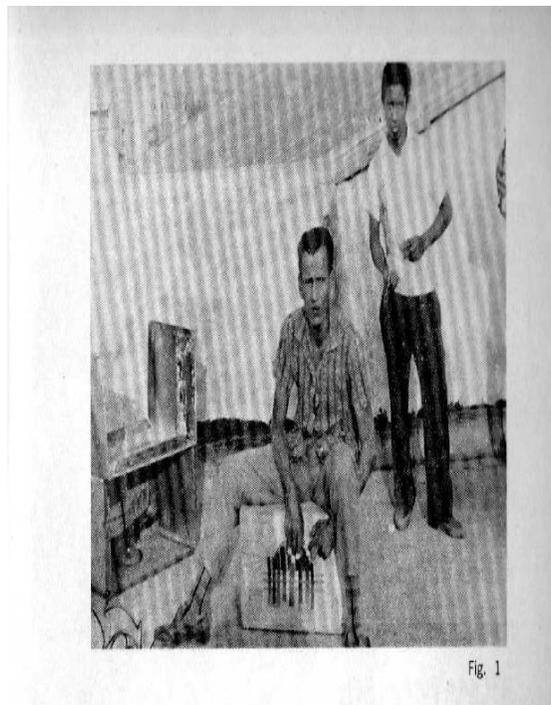
[https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/alan-crosland-the-jazz-singer-1927/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/alan-crosland-the-jazz-singer-1927/)

La música cubana hizo época en la capital del departamento de Bolívar; no contentos con escucharla aquella audiencia pasó a ejecutarla, dando origen a diferentes agrupaciones con marímbula. Asegura List que la difusión de la marímbula cubana se debió “rigurosamente” (1969, p. 270) a la influencia de los medios audiovisuales. Ahora bien, cuestiono esta categórica aseveración del investigador musical agregando que, así como influyó el cine, también lo hizo la radio, todo ello en una naciente industria cultural. A lo anterior se suma la presencia cubana en Cartagena y alrededores debido a la agroindustria del azúcar, así como a la permanente migración de palenqueros al “Corralito de piedra” en busca de trabajo, aspectos que expondré en los capítulos primero y segundo.

Siguiendo el ejemplo cubano, en Cartagena fueron niños y jóvenes aficionados a la popular sonoridad quienes crearon variedad de agrupaciones, aunque no faltaron grupos de adultos con cierto nivel de profesionalismo. Castillo, uno de los informantes de List, manifiesta al investigador norteamericano que había comenzado a tocar la marímbula a la edad de 15 años y que la agrupación en la que participaba se llamaba Sexteto Habanera. En ese sexteto los instrumentos fueron: Marímbula, bongó (de única membrana), claves, maracas y cualquier otro instrumento de percusión u objeto convertido en tal que diera una sonoridad considerada como adecuada por el colectivo musical. Dice List que aquel sexteto sólo interpretaba música cubana como guarachas y habaneras, entre otras. Sus escenarios fueron las fiestas de cumpleaños y cuanta reunión social contratara los servicios, significando esto unos magros ingresos para los jóvenes músicos.

**Figura 6**

*Marimbula encargada por George List en Cartagena*



*Nota:* Fuente List (1969).

De poca complejidad en la elaboración, los ejecutantes frecuentemente fabricaban ellos mismos los instrumentos. En el caso de las marímbulas el número de flejes era a gusto del ejecutante. Se vieron marímbulas de cuatro, cinco o seis teclas en las agrupaciones de aficionados y de diez, doce o catorce teclas en las agrupaciones de mayor nivel. Estas teclas eran confeccionadas, como ya se dijo, con las cintas metálicas de vitrolas viejas o con flejes, o sea, la cinta metálica para amarrar paquetes<sup>7</sup>.

Para 1965, año en que List entrevista a su informante, la marímbula ya no estaba vigente en la ciudad. En opinión de aquel, la desaparición del instrumento se debió a la imposibilidad de conseguir vitrolas viejas para obtener el metal (1969, p. 271). Así mismo

---

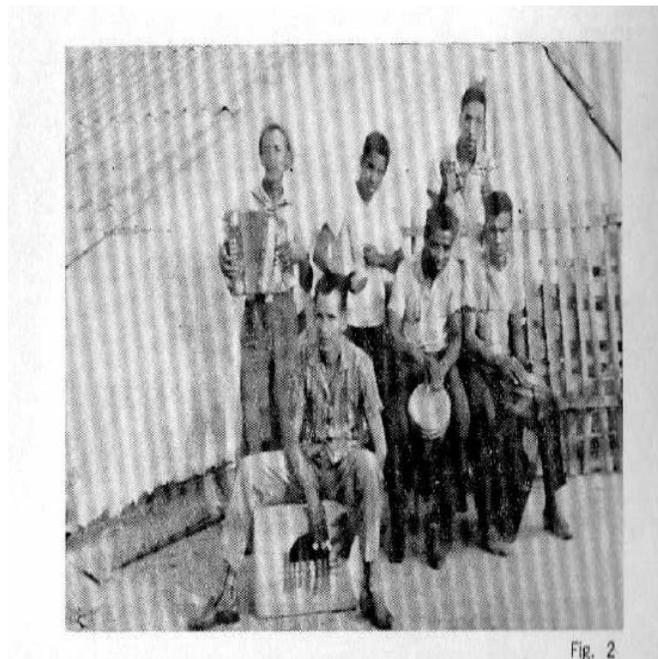
<sup>7</sup> Marímbulas autoconstruidas y con los mismos materiales las referencian Thompson (1975) en Puerto Rico y Gansemans (1989) en las Antillas holandesas.

informa que en las agrupaciones en las que participó, la marímbula fue reemplazada por la timba.

Goyazo, segundo informante de List, fue descrito como “director de bandas profesionales de danza en la región y se las componía para leer música” (List, 1969, p. 272). Goyazo había dirigido una agrupación de trece integrantes en que, además de marímbula, había bajo de cuerdas, guitarra, mandolín, tiple, cornetín y tres timbales (tambores de cuñas). En esta agrupación, de nombre “Los Marineros”, la marímbula compartía una misma función con el bajo de cuerdas, estando a su vez afinada en la escala cromática. El músico local también opina que la marímbula dejó de usarse porque las agrupaciones se dieron cuenta que el bajo de cuerdas “era más eficaz en lo tocante a sostener la parte del bajo” (1969, p. 272).

### **Figura 7**

*Conjunto musical mencionado por George List en Cartagena. En primer plano a la izquierda, sentado sobre la marímbula, George List*



*Nota:* Fuente: List (1969).

Al no encontrar marímbula ni agrupaciones que la tuviesen en su instrumental en Cartagena, List contrató la fabricación de un ejemplar bajo las directrices de sus informantes. Logrado el instrumento, se organizó para la ocasión una agrupación con acordeón, bongó,

timba, guacharaca y cencerro. Esta formación fue la que el investigador grabó en su trabajo de campo. Grabaciones y marímbula terminaron en el Museo de Antropología, Folklore e Historia de la Universidad de Indiana.<sup>8</sup>

Tres lustros después el investigador Egberto Bermúdez en su libro “Los Instrumentos musicales de Colombia” (1985) apenas menciona la marímbula, ubicándola únicamente en el Palenque de San Basilio. En su artículo “Música, identidad y creatividad en la culturas afro-americanas. El caso de Colombia” (1992) alude a la confusión entre marímbula y marimba en las dos costas del país a la hora de nombrar los instrumentos. En el artículo “Las músicas afrocolombianas en la construcción de la nación: una visión histórica” (2003), no hay mención ni a los sextetos ni a la marímbula. Acorde con lo dicho, Bermúdez representa al investigador que, pese a haberse acercado al Palenque de San Basilio, soslaya la existencia del sexteto de marímbula.

El sexteto de marímbula vuelve a captar el interés para los investigadores en el año 2006, este año se publica por parte de la editorial barranquillera La Iguana Ciega el libro “Sextetos Afrocolombianos. Expedición fotográfica y testimonial al interior de los sextetos.” Investigación dirigida por Simón Minski y adelantada por Claudia Ríos y Adlai Stevenson. El trabajo de los investigadores es un esfuerzo por recoger las voces de algunos de los músicos de estas agrupaciones, sus conocimientos acerca de la historia de los sextetos de marímbula y sus perfiles biográficos. Estas agrupaciones fueron localizadas por el trío de estudiosos en un trabajo de campo, realizado en el año 2005 desde el departamento de Bolívar hasta el departamento de Antioquia en su área costera.

El equipo de investigadores logra ubicar 11 sextetos en el Caribe colombiano tal como siguen: Las cosas son como son (Murindó), Aventureros del mar (Turbo), Sexteto tradicional Ezequiel y sus muchachos, Soneros del Caribe y Sexteto Juvenil (San Juan de Urabá); Estrellas del Silencio (Puerto Escondido), El Cordobés (Los Córdoba), Tabalá, Los Hijos de Benkos (San Basilio de Palenque), Revivir (Arboletes), Son de Playa (San Antero).

---

<sup>8</sup> Las grabaciones ahora hacen parte del Fondo George List de la Biblioteca Nacional de Colombia:

[https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es\\_ES/search/asset/58113/0](https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/58113/0);  
[https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es\\_ES/search/asset/58114/0](https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/58114/0)

Llegado a este punto, es preciso relevar las diferencias de los autores ante la propuesta de List, en cuanto al surgimiento de los sextetos en Colombia. Los sextetos habrían surgido en opinión de Minski *et al*, a raíz del Ingenio Central Colombia en el primer lustro de la década de 1920.

Para la instalación y funcionamiento del ingenio azucarero en la zona del Canal del Dique, en 1907, fueron contratados trabajadores cubanos, los cuales dieron a conocer el formato musical en el área que poco a poco fue acogido con entusiasmo, de modo tal que, más de una década después de creado el ingenio, los propios trabajadores colombianos crearon sus sextetos. La difusión del formato musical y su presencia en poblaciones de los departamentos de Antioquia y Córdoba, argumentan los autores, obedece a la creación de nuevos ingenios: El ingenio Berástegui (1928) (en el actual departamento de Córdoba) y el Ingenio Sautatá (1919) (en la desembocadura del río Atrato en el Golfo de Urabá). Se destaca el rico material logrado con las entrevistas ya que permite entender el panorama regional de los sextetos de marímbula para la época. En tal sentido ese ha sido el único trabajo que presenta una visión regional, situando el contexto de aparición de la música de sexteto.

En el mismo año 2006 Muñoz publica en la revista ecuatoriana Artesanías de América el artículo “Sexteto de Marímbula en el Caribe colombiano”. El autor también relaciona la presencia de los sextetos de marímbula en el país con el proyecto agro industrial del azúcar en Sincerín (departamento de Bolívar). Muñoz repasa, siguiendo a Fernando Ortiz, el origen de instrumento hasta plantear que pertenece al complejo cultural Bantú y llega al Caribe en alguna embarcación cargada de esclavos. La marímbula se mueve por varias islas hasta que en las primeras décadas del siglo XX arribó al Caribe colombiano. En este nuevo escenario, plantea Muñoz, se articula con los formatos tradicionales de música costeña, a saber, el bullerengue.

De este trabajo valoramos el seguimiento que hace a los sextetos en la ciudad de Cartagena. A partir de entrevistas con gerontes sexteteros y una esquivada búsqueda en prensa local, encuentra que desde finales de la década de 1920 se amenizaban las fiestas con sextetos de marímbula, tal como para la época lo describieron otros autores en las Antillas. Los primeros sextetos cartageneros pertenecen a los barrios pobres de Getsemaní y Pekín. Las agrupaciones fueron conformadas por negros y mulatos, quienes interpretaban sones cubanos y, con la misma instrumentación, otras músicas tradicionales del Caribe colombiano. De la

misma escala social que los intérpretes, el público que gozaba con estas agrupaciones poca influencia social tenía en el resto de la ciudad, a tal punto que la prensa poco se interesó en la manifestación. La aparición de los sextetos de marímbula allende la capital del departamento de Bolívar es a partir de los trabajos de investigación de los norteamericanos George List, Robert Stevenson, y de la argentina Isabel Aretz.

Como parte del área de la percusión melódica, Aretz (1980) presenta la Marimbola o Sanza de la siguiente manera:

Este instrumento, que no debe ser confundido con la marimba, marímbola o arco musical, se usa en diferentes países de nuestro continente. Consta de un cajón que sirve de resonador, al cual se le sujetan una serie de laminitas de madera o metálicas, que se percuten con un macito o con los dedos. Existen muchas variantes de este instrumento africano, inclusive alguna con caja de calabaza. (p. 294)

Por percusión melódica Aretz hace referencia a la música que se ejecuta en idiófonos: marimbas, steel bands, gamelán, marímbola o sanza. Por área musical o cancionero la autora se refiere a “músicas que por encima de sus respectivas especies poseen un sistema rítmico y tonal afín, se expresan con giros peculiares y con una manera de hacer “propia” y tienen un sistema determinado de acompañamiento.” (p. 41). Así, la marímbula (marímbola para Aretz) hace parte del área musical o cancionero del son, según la propuesta de Argeliers León que parte de la definición de áreas musicales o cancioneros de Carlos Vega. En concreto para el cancionero del son, Aretz (1980) dice:

sus especies derivan del cancionero binario oriental de Carlos Vega, con su forma alternante de solo y coro, y frases musicales de acuerdo con los versos octosílabos. Sus especies más resaltantes son, de acuerdo con León, el son oriental, el changüí, el sucu sucu, la plena puertorriqueña, el porro colombiano, el merengue y el carabiné dominicanos. Pensamos que podría designarse más bien como cancionero binario caribeño. (p. 47)

En el 2016 Stefany Londoño, ahora egresada de la licenciatura en Música de la UdeA, presenta su trabajo de grado: “El piano de pulgar de San Juan de Urabá. Aproximación a la marímbula en el sexteto afrocolombiano”. Similar a lo hecho por List cinco décadas atrás,

Londoño (2016) concentra su atención en el instrumento central del Sexteto, tal como lo anuncia desde el título. Se plantea “estudiar y dar a conocer el piano de pulgar “la marímbula” como un instrumento de las músicas populares del Caribe Colombiano” (p. 5). Instrumento olvidado, dice la autora, a raíz de los cambios culturales y tecnológicos actuales, avizorando un destino de pieza de museo para el instrumento que motiva su trabajo debido al desconocimiento del mismo en el interior del país, a la discontinuidad en la tradición oral, al poco interés de la academia, entre otros.

Londoño exhibe una preocupación de orden patrimonial que la lleva a posicionarse como militante de la causa marímbula, proponiendo que se debe hacer divulgación, experimentación sonora, enfatizando en los instrumentos y en las agrupaciones como punto de encuentro de desarrollo musical y cultural para distintas comunidades.

A continuación, la autora hace un breve repaso histórico de la llegada del sexteto por medio de los ingenios azucareros del departamento de Bolívar, la creación de un primer sexteto en la zona del Canal del Dique y la mezcla de ritmos que llevan a cabo las agrupaciones palenqueras, configurando una sonoridad que llaman Son Palenquero.

Se destaca el material obtenido en el trabajo de campo, la documentación que hace del proceso de construcción de una marímbula y el análisis musical final. Dos precisiones, sin embargo, hago con respecto a este trabajo. La primera a propósito del término sexteto afrocolombiano usado por la autora, que podría ser válido para el Palenque de San Basilio, donde ha florecido una consciencia al respecto. En San Juan de Urabá no he encontrado un sexteto afrocolombiano sino un sexteto de marímbula. Los sanjuaneros hacen énfasis en el instrumento y no en la etnicidad. En cuanto a la Figura de sí mismos no se refirieron como afros sino como negros. Así, afro obedece a unos procesos organizativos de raíz étnica y negros hace referencia a un cúmulo de elementos que incluyen el color de piel. La segunda precisión se relaciona con el rótulo “piano de pulgar” empleado por ella desde el título de su trabajo. Tal como ya se examinó en estos antecedentes, el rótulo “piano de pulgar” tiene sentido para la mbira. Acorde con la propuesta de Thompson (1975) que recojo en mi trabajo, el instrumento que se interpreta con los pulgares es la mbira, ausente en los sextetos del Caribe colombiano.

A propósito de la función de la mbira y de la marímbula Thompson (1975) dice:

Su música [de la mbira] es de tono medio a alto (aproximadamente en el rango de mezzosoprano), de movimiento rápido y función rítmicamente contrapuntística. La marímbula grande, donde quiera que aparezca en el Caribe, sirve a un propósito diferente; aquí, funciona como el bajo rítmico-armónico en la música de baile folk-popular o comercial-popular. (p. 142).

En 2018, con ocasión de la XXXIII edición del Festival de Tambores y Expresiones Culturales de Palenque, aparece el libro “Son y Sexteto: Símbolo(s) musical(es) de identidad e interculturalidad afrocaribeña”, editado por Pérez y Hernández. Tres de los artículos de este libro competen directamente (Muñoz y Daza; Cassiani) e indirectamente (Hernández) al Sexteto de Marímbula.

Hernández, comprometido con el Proceso de Comunidades Negras, se interesa por el “devenir histórico – cultural del son palenquero y otras manifestaciones soneras en el Caribe continental colombiano, en diálogo con el gran Caribe como espacio geográfico [...]”. Cassiani hace una descripción rítmica del Son Palenquero y una descripción organológica del Sexteto de Marímbula mientras que Muñoz y Daza se concentran en la historia del Sexteto de Marímbula en el Caribe colombiano, particularmente en Cartagena y en Palenque de san Basilio.

Muñoz y Daza en su artículo: “La marímbula del sexteto un instrumento africano en la música de San Basilio de Palenque y solar cartagenero”, desarrollan el planteamiento de la marímbula como fuente sonora identitaria del acervo palenquero y de la música de sexteto, desprendida del África que llega a América en travesías transoceánicas con la mediación del Caribe. Consideran el protagonismo de la isla de Cuba, a partir de la obra de Fernando Ortiz (1954, 1985)<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Los autores suscriben el pensamiento de Ortiz, como una voz que confronta el prejuicio socio-racial que justificaba el silenciamiento del arte negro musical a expensas del aporte musical hispano y secundariamente el indiano. Ortiz desarrolló prolijamente el aporte africano en la música, en el baile y en el teatro de la isla de Cuba hasta proponer la cubanía musical y la universalidad del arte africano. Esto le permitió afirmar que la universalización

Advierten cómo, de un tiempo para acá, se ha debatido la invisibilización del sexteto de marímbula. Su contribución entonces, busca superar ese estado de cosas, estudiando el proceso de apropiación de los palenqueros de San Basilio en cuanto a la marímbula, un laminófono de la tradición cultural bantú, procedente de Congo y de Angola.

En el contexto de la explotación de ingenios azucareros a principios del siglo XX en Bolívar, Daza y Muñoz trazan las continuidades entre lo afrocubano y lo afrocolombiano. Allí ocurre la apropiación de la marímbula, la adaptación del son cubano, específicamente con el sexteto de marímbula palenquero y la ejecución de melodías de base afro-andaluza, afrocubana y afrocolombiano.

Los autores analizan el anclaje de la marímbula como hecho cultural en el área montemariana, en Palenque de San Basilio y en Cartagena. Justamente fueron los barrios cartageneros donde constatan la importancia de los numerosos sextetos de marímbula en las décadas del 20 y del 30, tanto en las fiestas del 11 de noviembre como en las celebraciones de los bailes populares, sin que haya rastros en historia oficial de la ciudad. De ahí el empeño de ambos en develar el lugar de esta música como crisol de la sociabilidad del pueblo cartagenero, sin olvidar el impacto negativo de la llegada de “los bailes de pick up en Cartagena” a fines de 1939 que sumaron a la invisibilidad de la música del sexteto.

Muñoz y Daza proponen cómo recientemente el sexteto de marímbula se ha articulado a los formatos tradicionales de la música regional costeña. Esto lo ejemplifican con el grupo de Totó la Momposina que ejecuta piezas de son y de bolero rubricados como sexteto palenquero. Supe durante mi breve estadía en Palenque de San Basilio en el año 2019, que Paulino Salgado, ampliamente conocido como Batata, músico palenquero y virtuoso de la marímbula participó en el mencionado grupo.

En el 2020 Maira Ardila, licenciada en música de la Universidad Pedagógica Nacional, presenta su tesis: “El sexteto de marímbula como evidencia de transculturación en el Caribe colombiano”. Similar a Londoño (2016) se pregunta en el inicio por la poca difusión del sexteto y de la marímbula en escenarios académicos, lo que la lleva a plantear la necesidad

---

de la cultura cubana ha dependido en gran parte de la música popular cubana: “[...] rico licor sonoro que ha de beberse por los oídos” (Ortiz, 1985, en Muñoz y Daza, 2018: 81).

de reconocer el patrimonio cultural. Como asume el papel de dar a conocer marímbula y sexteto, plantea hacerlo mostrando el carácter transcultural de los mismos.

El trabajo de grado para su licenciatura en música en la Universidad Pedagógica Nacional, de Claudia Carolina Cabrera (2022), se titula “Creación de una obra a partir de la relación del son cubano y del son palenquero”. En primer lugar, la autora realiza un sondeo a estudiantes de sexto y segundo semestres de su mismo programa académico, y evidencia el amplio desconocimiento por parte de los encuestados a propósito de las músicas del Caribe colombiano y, en concreto, del sexteto de marímbula. En este sondeo se les pidió a los estudiantes que escucharan diferentes canciones colombianas y cubanas, a continuación, se les pidió que respondieran a unas preguntas sobre las canciones, pero en este punto flaquearon los estudiantes. La autora parte de este desconocimiento para justificar su trabajo. El argumento de fondo es que en la medida en que ella y luego otros estudiantes se interesen por las músicas vernáculas del Caribe colombiano, y sus múltiples posibilidades para sus labores creativas e interpretativas, se reducirá el desconocimiento de aquellas.

Cabrera postula que una sonoridad afrocaribeña ha permeado el desarrollo histórico y cultural del Caribe a través de la esclavitud y otros sucesos históricos que influyeron en el desarrollo cultural de estos países. Aunque llamativo este planteamiento, no comparto que exista solo una sonoridad afrocaribeña. Me acerco al planteamiento de que existen múltiples sonoridades afrocaribeñas que, en ocasiones, comparten procesos históricos y culturales, y en otras ocasiones no, y estos van mucho más allá de las personas esclavizadas que importaron cual mercancía del África.

Se evidencia un consenso en las investigaciones en cuanto a la llegada del sexteto a Palenque por la iniciativa del proyecto agroindustrial azucarero. Adoptado y/o apropiado, posteriormente combinando con otros ritmos locales dando origen al son Palenquero. Sugiere la autora la búsqueda de las “huellas de africanía” como elemento validador de la música caribeña.

Ahora bien, cuando la autora habla de Son Palenquero lo homologa a Sexteto Tabalá, ignorando a otras agrupaciones del mismo Palenque. Algo similar sucede al momento de hablar de la marímbula y sus sextetos. El lector es remitido a San Basilio de Palenque y a

continuación se agrega el elemento validador de la “huella de africanía<sup>10</sup>”. De esta forma, tiende un puente inmediato entre el corregimiento del municipio de Mahates y algún lugar imaginado e idealizado de África centro-occidental.

### 1.3.3 Antecedentes del área de estudio, Urabá

Rojas (2013) en su tesis de maestría en etnomusicología: *From street parrandas to folkloric festivals: the institutionalization of bullerengue music in the colombian Urabá region*, argumenta que la práctica afrocolombiana del bullerengue ha experimentado un proceso de institucionalización en la región del Urabá norte antioqueño desde finales de la década de 1980. La música que antes practicaban las comunidades en ocasión de fiestas públicas o privadas, fue desplazada por nuevas músicas y formas de entretenimiento<sup>11</sup>. Ante este escenario algunas instituciones, apoyadas en políticas culturales, estimularon la práctica del bullerengue para evitar una eventual desaparición del mismo. En tal sentido, se han creado festivales y escuelas de música que alienten la práctica musical.

Varias décadas en este proceso permiten observar cómo esta institucionalización del bullerengue sí ha controlado el riesgo de la desaparición de la música, pero también ha dado espacio para que otros actores sociales instrumentalicen la práctica en procura de réditos

---

<sup>10</sup> Huellas de africanía hace referencia al bagaje iconográfico, representaciones simbólicas, memorias, sentimientos, aromas, formas estéticas, texturas, colores, armonías, etc., traído por los africanos y que ha llegado a reflejarse en los sistemas de las culturas negras en América (S. de Friedemann, 1992; 1993). Ahora bien, en este trabajo tomo distancia de esta búsqueda incesante de huellas de africanía en tanto opaca la miríada de evidencia etnográfica. La tendencia a establecer una línea directa entre África y América reduce al decir de Restrepo (1997) la heterogeneidad propia de la configuración de procesos históricos.

<sup>11</sup> En el estudio titulado “Identidad y religión en la colonización del Urabá antioqueño” (Ríos Molina, 2002) pude rastrear las formas musicales encontradas por él durante su trabajo de campo en la región o conocidas desde fuentes secundarias. Destaco para Arboletes y Necoclí en los años 20 lo siguiente: “[...] con las voces y bailes del bullerengue, ese son de tambores rodeando la cruz [...] antes entre nosotros solo había lo que nos dictaba la tradición, la de los ancestros de nosotros, los negros venidos de las islas caribeñas (Barú, Isla Fuerte) y de San Onofre, Tolú, Cartagena, en fin, de todos esos lugares donde nuestros antepasados al son de los tambores bailaron y cantaron con acentos melancólicos como ¡Ay... le lelele...! Nosotros acá adorábamos y embellecíamos la Cruz de Mayo que estaba aquí en el parque donde hoy está el kiosko” Restrepo (como se citó en Ríos, 2002, p. 84)

económicos o políticos. Todo esto ha creado disgusto entre los bullerengüeros tradicionales en desacuerdo con la deriva que ha tomado la institucionalización de la música y sus consecuencias. Ante esto, emplean algunas estrategias que les permite participar, con mayor o menor influencia, en las políticas culturales locales. Lo anterior resulta de interés para este trabajo, puesto que el proceso de institucionalización del bullerengüe, es compartido con los sextetos de marímbula en la región.

Como tesis de maestría y con el ánimo de investigar la historia y características de las músicas de tradición oral en el país, en concreto las músicas afrocolombianas y sus contextos de interpretación, María José Salgado (2017) presenta “*Cancionero poético-musical de Urabá-Chocó* de fray Severino de Santa Teresa (O.C.D) 1930-1939, juegos y alabados para velorio de angelito”. Dicho fraile fue el segundo prefecto de la prefectura apostólica de Urabá a cargo de la orden española de los Carmelitas Descalzos en la primera mitad del siglo XX. De las 330 canciones que componen el Cancionero, transcritas por el prefecto en sus recorridos por el territorio de Urabá, Salgado trabaja con 44 de ellas, pertenecientes a los capítulos “Cantos profanos o juegos de Cruz para la fiesta de la Cruz de Mayo, Velorios de angelitos y otras fiestas profanas” (33 canciones) y “Cantos para Velorios de niños de seis a doce años” (11 canciones).

Ante la dificultad de encontrar el añoso Cancionero por mi cuenta, el trabajo de Salgado resulta pertinente para esta tesis sobre el sexteto de marímbula. San Juan de Urabá, que para la época no era municipio, se localizaba en jurisdicción de la antigua prefectura apostólica de Urabá. Así, debido a la coincidencia en la región, recupero del trabajo de Salgado el rico material acopiado por fray Severino de Santa Teresa, quien fuera un músico entusiasta, dejando al margen el análisis musical, literario y de los contextos rituales y festivos ofrecido por la autora a partir del material misionero. Algunas canciones incluidas en el Cancionero dan cuenta de la presencia del sexteto y la marímbula en la región, así como del relacionamiento de la población negra con el Gran Caribe.

#### **1.3.4 Grabaciones discográficas**

En cuanto a grabaciones, en los años 90, bajo el sello Ocora-Radio Francia, el Sexteto Tabalá, de lejos el Sexteto de Marímbula más conocido en el país, graba su primer disco compacto. Un par de trabajos adicionales los graban con el respaldo de Palenque Records y en fechas

más recientes graban con el apoyo de OM-Producciones. Pero aquellos no son los únicos discos de su catálogo. A la participación en grabaciones documentales durante los años 80, se suma el LP “Esta tierra no es mía”. Esta fue una producción dirigida por Viviano Torres, con la productora Batata, realizada por iniciativa del Proceso de Comunidades Negras “Kusuto” y su programa de Etnoeducación.

El disco carece de fechas de producción, pero es de suponer que se llevó a cabo a mediados de los 90. La nota en la contraportada dice: “... el Sexteto Tabalá anima las fiestas y realiza presentaciones culturales dentro y fuera de la población, de allí que hoy goce de un reconocimiento nacional e internacional. Son muchas las ciudades visitadas, entre ellas se destacan: Cartagena, Barranquilla, Riohacha, Valledupar, Santa Marta, Santafé de Bogotá y Washington (E.E.U.U) (sic), donde estuvieron en 1992.”<sup>12</sup>

### 1.3.5 Materiales audiovisuales sobre sexteto

En las dos últimas décadas diferentes organizaciones sociales locales o regionales, interesadas en las músicas tradicionales, han realizado documentales<sup>13</sup> sin gran despliegue técnico, aunque con rico material de fuente primaria. En este sentido se destaca la Fundación Úvendedor de la ciudad de Montería, quienes han llevado a cabo un trabajo sostenido con el sexteto Estrellas del Silencio, en la vereda El Silencio de Puerto Escondido (Córdoba). Los recursos económicos con los cuales han desarrollado su labor han sido resultado de convocatorias del Ministerio de Cultura. Otras organizaciones han seguido este ejemplo y, con fuentes de recursos similares, llevan a cabo trabajos audiovisuales, encuentros y escuelas

---

<sup>12</sup> Tomado de: <https://www.senalmemoria.co/articulos/long-play-del-sexteto-tabal%C3%A1-en-la-fonoteca-de-se%C3%B1al-memoria>

<sup>13</sup> Esta es una muestra de trabajos audiovisuales disponibles en la web:

<https://www.youtube.com/watch?v=ExoesxPCqT0>  
[https://www.youtube.com/watch?v=-oUcb\\_cm77g](https://www.youtube.com/watch?v=-oUcb_cm77g)  
<https://www.youtube.com/watch?v=Fd7Eo3TTU7o>  
<https://www.youtube.com/watch?v=GLm5kyK2HQs>  
<https://www.youtube.com/watch?v=c2sMSdgraO0>  
<https://www.youtube.com/watch?v=QTLzWHlsrlg>  
<https://www.youtube.com/watch?v=zT3PZ8UHv0>  
<https://www.youtube.com/watch?v=nfju7w8u2vw>  
<https://www.youtube.com/@vocesdelamarimbula8328>

de formación para niños y jóvenes interesados en la música de los sextetos de marímbula. Estas organizaciones, además del compromiso personal de sus coordinadores, juegan la carta de la salvaguarda de las tradiciones y encuentran respaldo en las políticas culturales planteadas desde el orden nacional.

## Capítulo 2

### 2.1 ¿Una música de plantación?

En este capítulo me detendré en primer lugar en el son y los sextetos en Cuba, una de cuyas derivas musicales en Colombia es lo que conocemos como sexteto de marímbula. Dado que estos sextetos cobraron forma al interior del modelo de producción intensiva del azúcar desarrollado en el departamento de Bolívar, me ocupo en segundo lugar de dicho proceso de producción en el área específica del canal del Dique en territorio bolivarense. Dicho sea de paso, este modelo productivo marcó desde el siglo XVII en adelante la economía y la sociedad del Gran Caribe, tal como lo he planteado desde la Introducción.

### 2.2 Son y sextetos: de la región de Oriente a La Habana capital

La historiografía del Son plantea que esta música se hacía al término del siglo XIX en áreas rurales de la región oriental de la isla (Acosta, 2014). En aquella época la zona habitada por hispanos también fue refugio de comunidades negras que ya estaban en Cuba y otras llegadas de Haití. Parte de la población negra de la isla se dispersó por el territorio en medio de la depresión económica generada por la guerra de los Diez Años (1868-1878) la cual dejó plantaciones e ingenios arruinados. Este golpe a la economía de plantación sí que fue sensible en Oriente, región responsable de buena parte de la producción del azúcar en la isla.

Años después, en busca de tierra, más población negra se dirigió al oriente cubano luego de la abolición de la esclavitud en 1880; para ese momento la región ya albergaba el mayor porcentaje de gente negra en la isla. La guerra de independencia (1895-1898) que afectó en mayor medida la región occidental, intensificó la movilidad hacia la región oriental. (Losada, 2002)

La reconstrucción de la infraestructura del país posterior a la guerra demandaba bastante mano obra en la región occidental, donde se localiza La Habana, capital de la isla. La región oriental, por su parte, también ofrecía alternativas de empleo a población cubana y de las otras Antillas<sup>14</sup> debido al crecimiento de la industria azucarera en el primer cuarto

---

<sup>14</sup> A la población negra cubana, se le suma el significativo número de haitianos y jamaicanos que llegaron a la región oriental contratados como mano obra en los ingenios azucareros desde el siglo XIX. Trabajando en la industria azucarera también hubo población estadounidense, inglesa, española, china, indios (de India) procedentes de Trinidad y

del siglo XX. En medio de estos flujos de población e intercambios comerciales, se consolidó el eje Occidente – Oriente en la isla, en el cual La Habana (región occidental) fue el polo urbano y provincias como Oriente y Camagüey (región oriental) fueron el polo rural (Losada, 2002).

Lo anterior nos habla de los fluídos intercambios entre el mundo rural y la capital, de los cuales no podría eximirse a la música. Ya en 1909 llega el Son a La Habana, ciudad que desde el siglo XIX es referente económico, político, educativo, cultural y festivo para el Gran Caribe. A propósito de la llegada del Son existen dos versiones expuestas por Roy (2003). La primera de ellas adjudica la aparición de esta música en la capital a la creación del ejército permanente de la naciente república. Así, soldados de una región fueron enviados a otra para evitar dudas en la voluntad de la milicia. Un contingente de la región oriental es enviado a La Habana y entre ellos hubo conocedores del Son que lo llevaron consigo. Este proceso se concreta gracias a la circulación de las tropas por toda la isla. Poco a poco fue conquistando al público hasta que una década más tarde era ya la música predilecta en la ciudad (Roy, 2003).

La segunda versión adjudica la presencia del Son más allá de las fronteras de la región oriental a las migraciones agrícolas al interior de la isla. Jornaleros van de una región a otra para trabajar en las cosechas de diferentes productos agrícolas, principalmente la caña. En algún impreciso momento llegó a la capital y poco a poco fue ampliando su audiencia (Roy, 2003). Aquí no debato si fue el primer o el segundo proceso el que concretó la expansión de esta música en la isla. Pudieron ser, más bien, procesos simultáneos y complementarios, y en todo caso, ambas versiones apuntan a la ruta campo-ciudad.

Ya en la segunda década del siglo XX, el son se hallaba plenamente acogido en la isla; desde La Habana se difunde al exterior y fondea en Veracruz, entre otros muchos puertos de las Américas. A propósito de Veracruz, Rebolledo (2016) comenta que tanto llamó la atención el Son cubano en ese estado que, en 1928, el mismo año de su arribo a la geografía veracruzana, apareció el primer grupo de soneros, marímbula incluida, llamado Son Jarocho Veracruzano. El nombre de esta agrupación hace referencia a la interpretación del Son

---

Guayana. Los estadounidenses y los ingleses desempeñaban labores administrativas o técnicas en los ingenios. Los inmigrantes de otras nacionalidades, en su mayoría, eran empleados como braceros (Losada, 2002)

cubano por parte de los veracruzanos y no al género musical tradicional de origen campesino: Son Jarocho, interpretado en el centro y sur de Veracruz desde hace dos siglos. El gusto por el Son cubano, así como la presencia de la marímbula, sobrepasó las fronteras veracruzanas y gustó también en Tampico, Guadalajara y en estados como Oaxaca, Yucatán, Campeche, Chiapas, entre otros.

De vuelta a Cuba, los sextetos se fueron multiplicando en los años siguientes; en aquellas agrupaciones que hicieron tránsito a la profesionalización, se observa cómo la marímbula cedió el lugar al contrabajo con el argumento de las mayores posibilidades musicales que ofrece el grave instrumento de cuerda, al tiempo que permitía tomar distancia de la Figura de instrumento rudimentario y de baja clase social, de extracción campesina y negra atribuida a la marímbula. Muchos otros grupos de aficionados, por preferencia o por razones económicas, continuaron interpretando sus sones con la marímbula<sup>15</sup>.

En esta labor de diseminación ha sido clave el papel de marineros, trabajadores agrícolas, de las personas que circulaban por el Gran Caribe, sin olvidar la injerencia de la radiofonía. En esta década se hacen los primeros registros fonográficos: El Cuarteto Oriental, por ejemplo, que luego pasará a ser sexteto, graba para Columbia (Roy, 2003). López de Jesús (2003) lo presenta así:

---

<sup>15</sup> A propósito de las limitaciones de la marímbula, así como la forma en que las ha visto en Puerto Rico, Thompson dice: “Las limitaciones tonales del instrumento son, a lo sumo, ligeramente molestas en el entorno para el que es apropiado y en el que se cultiva, ya que gran parte de la música que se le pide que interprete se limita al ciclo tónica-dominante. Un instrumento de tres lengüetas afinado en los grados de la escala tónica, supertónica y dominante sirve para el merengue dominicano no modulante y para otras especies folclórico-populares sencillas. Las marímbulas más elaboradas, como los modelos de diez lengüetas que se ven en Puerto Rico, pueden proporcionar bajos tolerables incluso para los boleros de modulación libre que la gente del campo ha aprendido de la omnipresente televisión y el fonógrafo. Naturalmente, los bajos no son siempre los que exige la armonía ni los que al intérprete le gustaría producir, pero en una mitad del teclado o en la otra es probable que haya una nota lo suficientemente cercana como para servir.” (Thompson, 1975: 147) (Traducción propia).

La importancia de Cuba en la difusión y creación de ritmos es impresionante; junto con Haití, es la sociedad que mayor cantidad de variaciones musicales ha producido y cuyo impacto cultural está presente en manifestaciones a través de todo el Caribe. Dos razones fundamentales, entre muchas otras, que confieren este peso a ambas sociedades son: en primer lugar; la importancia que tuvieron como colonias; Haití fue la colonia francesa más productiva y rica del Caribe por algún tiempo, y Cuba era el asiento más importante de la corona española en la zona. En segundo lugar, por las fuertes inyecciones de esclavos que recibieron: surgió desde allí un sinnúmero de ritmos y bailes relacionados con la plantación, la religión, las luchas y el entretenimiento que fueron difundidos por las otras colonias caribeñas. A lo largo de la primera mitad del siglo XX, Cuba tuvo un crecimiento de espectáculo acelerado. Apoyada por el dinero y el público estadounidense, La Habana era considerada la capital de los excesos, el baile y la música. Los avances tecnológicos y de difusión, los hoteles y el turismo reinaban en la isla, complaciendo así sectores específicos. (p. 8)

En aquella “capital de los excesos” tiene cabida el Son. Ya en la década de 1920 las élites habaneras se habían interesado por la música en cuestión, lo cual permitió que se escuchara en los clubes sociales<sup>16</sup> y en otros eventos. El ingreso a esta esfera obligó a cambiar algunos instrumentos, a incluir otros y demandó de los intérpretes el “vestirse para la ocasión”. Las agrupaciones se conforman según los contratos, unas veces cuatro integrantes, otras veces seis, dependiendo del metálico disponible (Roy, 2003):

[...] en 1923 el Sexteto Habanero es contratado para un baile, aunque con dos condiciones: que vistieran de uniforme en el escenario, y que sustituyeran la botija o la marímbula por un instrumento más noble, el contrabajo [...] Botija y marímbula, menos caros (igual más baratos) persisten durante algún tiempo, pero pronto la

---

<sup>16</sup> En 1919, a partir de su visita a la Isla, el profesor Frank Ewart define a La Habana como la ciudad con más clubes del mundo. El autor da cuenta de más de 100 organizaciones de este tipo, algunas de ellas con miles de asociados. (Ewart, 1919)

mayoría de los sextetos se decantan por el nuevo instrumento, dado que sus posibilidades armónicas son netamente superiores. (p. 138)

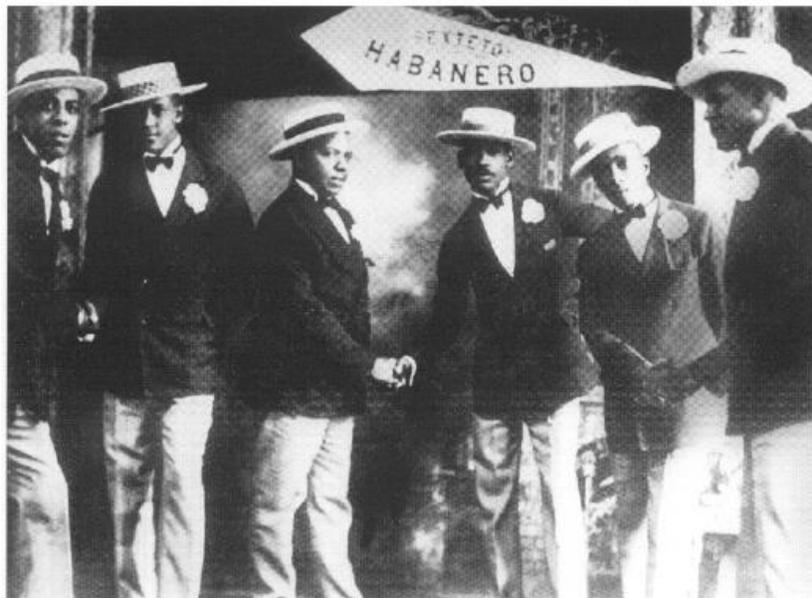
Por su lado, Acosta (2014) anota cómo el Sexteto cubano hizo un tránsito a la ciudad ajustando parte de su instrumentación; se eliminaron la marímbula y la guitarra, sustituidas por contrabajo y piano, como instrumentos que aportaban mayores posibilidades sonoras al conjunto musical. Desde mediados de esta década de 1920 los discos, como los del Sexteto Habanero, obtienen buenos resultados en ventas, asimismo aparece en la pantalla grande<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Marquetti observa cómo en una escena de la película norteamericana “Hell Harbor”, grabada en 1929, aparece el Sexteto Habanero<sup>17</sup>, el cual, para el momento, ya era septeto (incluía trompeta). Ahora bien, no tengo certeza de que este film fuera exhibido en Cartagena: lo que sí puede afirmarse es que el sexteto con su completo instrumental: botijuela, marímbula, maracas, clave, bongós, tres y trompeta aparece en ese año por primera vez en una película comercial (Marquetti, s.f.).  
<https://www.youtube.com/watch?v=HQgVV9rtWQ0>

**Figura 8**

*Sexteto Habanero original. De izq. a der.: Agustín Gutiérrez, bg.; José Cheo Jiménez, ca.; Felipe Neri, ca. y mar.; Gerardo Martínez, b. y dir.; Guillermo Castillo, gt.; y Carlos Godínez, tres*



*Nota:* Fuente Diaz-Ayala (s.f.).

Se hacen festivales de música en los cuales logran significativo reconocimiento los sextetos y surgen más agrupaciones. Hacia 1927 ingresa la trompeta y la agrupación pasa a ser septeto. Para la década de 1930 aparecen nuevos sextetos y septetos. En medio de la demanda de música en vivo, llegó a existir un septeto enteramente femenino. (Roy, 2003). El son y los sextetos, como se aprecia, ingresó en la década de 1920 a la naciente industria cultural que desde la Habana emitirá las ondas que los darán a conocer en el continente. Ya no es aquella música rural que vino de Oriente; convertida en música popular masiva la trayectoria del son continúa, a tal punto que Acosta (2014) anota que se convirtió en una de las prácticas musicales que “representan el logro más radical en cuanto a síntesis y decantación de elementos instrumentales en nuestra música popular [cubana]” (Acosta, 2014: 47). Siguiendo a Attali (2011) diríase entonces que esa música deja de ser afirmación de la existencia para pasar a ser mercancía “[...] un medio de producir dinero. Es vendida y consumida. Es analizada: ¿qué mercado tiene?, ¿qué beneficios produce?, ¿qué estrategia industrial exige? La industria de la música y de todos sus derivados (edición, espectáculo,

disco, instrumentos musicales, tocadiscos, etcétera) es un elemento mayor, precursor de la economía del ocio y de la economía de los signos” Attali (2011, pp. 58-9).

### **2.3 Música en la plantación**

Como se acaba de exponer, a principios del siglo pasado el Son y los Sextetos se expandían por Cuba teniendo como punto de origen las regiones del oriente de la isla. Su punto de difusión hacia otras latitudes continentales era la ciudad de La Habana; desde allí estas prácticas musicales desembarcaron en el Caribe colombiano por el puerto de Cartagena de Indias, para arraigarse en las inmediaciones del Ingenio Central Colombia, en área de influencia de la ciudad amurallada.

Como parte de la implantación de la industria<sup>18</sup> del azúcar en el departamento de Bolívar, llegaron al país trabajadores cubanos experimentados en el cultivo de la caña de azúcar<sup>19</sup> que en ese momento determinaba la economía del país antillano (Allen, 2000). Veamos de qué manera este desplazamiento de trabajadores cubanos a Colombia excedió su condición de mano de obra capacitada en labores del cultivo y procesamiento de la caña de azúcar para participar de diversas maneras en la vida social del entorno de acogida, incluidas las prácticas musicales.

Las haciendas de la llanura costera en que se cultivaba caña de azúcar a pequeña escala, pueden considerarse como:

Una propiedad agrícola operada por un terrateniente que dirige una fuerza de trabajo que le está supeditada, organizada para aprovisionar un mercado de pequeña escala

---

<sup>18</sup> Al referirme como industria a estas iniciativas económicas en torno a la producción de azúcar, enmarcadas en una economía de plantación, lo hago en el sentido de Mintz (2006): “La combinación del campo y la fábrica, de trabajadores calificados e inexpertos, y el carácter estricto de la planificación del tiempo, daban un aspecto industrial a las plantaciones [...] Había otros dos aspectos por los que estas empresas de plantación eran industriales: la separación de la producción y el consumo y la separación del trabajador y sus herramientas” (2006, p. 85).

<sup>19</sup> La caña de azúcar fue domesticada en Papúa Nueva Guinea, por primera vez procesada en la India e incorporada al Nuevo Mundo por Colón en su segundo viaje en 1493. El primer cultivo fue plantado en la isla de Santo Domingo (La Española), (Mintz, 1996).

por medio de un capital pequeño, y donde los factores de la producción se emplean no sólo para la acumulación de capital sino también para sustentar las aspiraciones del status del propietario. (Wolf y Mintz, 1975, p. 493)

En las dos primeras décadas del siglo XX se inicia en el Caribe colombiano uno de los procesos que ha marcado la historia del Gran Caribe y del Nuevo Mundo: la producción intensiva de azúcar por medio de la economía de plantación<sup>20</sup>. El tipo de producción azucarera establecido en el departamento de Bolívar implicó remuneración del trabajo obrero, diferencia clave con la explotación de la caña de azúcar en el Gran Caribe donde el trabajo esclavo<sup>21</sup>, por más de dos siglos, fue una de las características que permitió la acumulación de capital a los dueños de los ingenios. Así sucedió en el Brasil, luego en las Antillas holandesas, británicas, francesas y finalmente españolas (Wolf y Mintz, 1975). En este trabajo entiendo la plantación así:

Una propiedad agrícola operada por propietarios dirigentes (por lo general organizados en sociedad mercantil) y una fuerza de trabajo que les está supeditada, organizada para aprovisionar un mercado de gran escala por medio de un capital abundante y donde los factores de producción se emplean principalmente para

---

<sup>20</sup> En el análisis general de la hacienda y la plantación como sistemas sociales en la agricultura, Wolf y Mintz (1975) plantean como condiciones generales para el desarrollo de una plantación los siguientes elementos: 1. Abundante capital para sufragar los grandes costos necesarios para la producción. 2. Un gran mercado en el cual se venda el producto. 3. Grandes extensiones de tierra para el cultivo y cosecha constante de la planta. 4. Suficiente fuerza de trabajo, especializada y no especializada, para llevar a cabo grandes producciones. Si la fuerza de trabajo necesaria no está en la zona, se importa de algún lugar. 5. Tecnología representada en maquinaria, equipo, medios de transporte y conocimientos técnicos. Todos elementos necesarios para llevar a cabo la producción y transformación de la materia prima. 6. Un sistema de sanciones que regule los excedentes de la producción e imponga el rigor y disciplina a la mano de obra en la ejecución de sus labores.

<sup>21</sup> Cuando se inicia la producción intensiva de azúcar en el Caribe colombiano, en la primera década del siglo XX, ya había sucedido la abolición de la esclavitud en Colombia (1851). Razón por la cual los trabajadores de estos ingenios fueron asalariados y no esclavos. Hubo trabajo esclavo, eso sí, en las haciendas coloniales.

fomentar la acumulación de capital sin ninguna relación con las necesidades de estatus de los dueños. (p. 493)

En Colombia el procesamiento de la caña de azúcar por medio del ingenio<sup>22</sup> ocurre desde la década de 1860 con el Ingenio Manuelita en el Valle del Cauca. En el departamento de Bolívar, iniciativas económicas similares surgen en 1878 con el intento del ingenio María en las inmediaciones de la ciudad de Cartagena, ingenio que años después pasa a llamarse La Perseverancia. Debido a las relaciones comerciales sostenidas a lo largo del siglo XIX, así como a la experiencia en la materia se contrató personal cubano para el ingenio. Recuérdese cómo desde 1840 Cuba era el primer productor de azúcar en el mundo (Ripoll, 1997) Empero, por escasez de recursos esta iniciativa no prosperó (Guardo, 2014).

Previo viaje exploratorio de los adinerados hermanos Vélez Danés a La Habana y de la evaluación de terrenos por parte del ingeniero cubano Luis Bacallado, respaldados por medidas proteccionistas, entre otros asuntos contractuales, empieza en 1907 la construcción

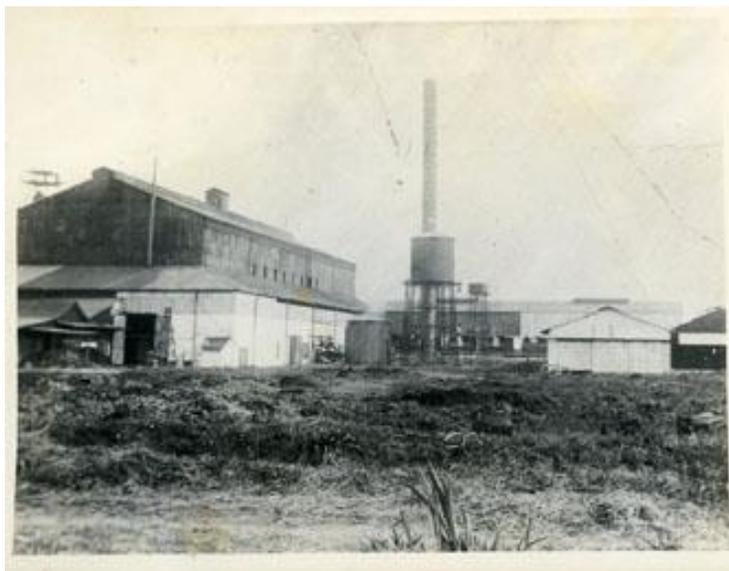
---

<sup>22</sup>Fernando Ortiz (2017) llama la atención sobre el vocablo ingenio y su acepción genérica a lo largo de la historia del azúcar en las Antillas. En un primer momento el vocablo se utilizaba para referirse a industria, maña, artificio o instrumento. Después, por medio del vocablo, se referían tanto al trapiche de madera movido con fuerza animal como a los movidos con la fuerza del agua. El vocablo trapiche se destinó para los molinos movidos con fuerza animal y el vocablo ingenio quedó reservado para los molinos hidráulicos. El ingenio, en este punto, era reconocido como más poderoso que el trapiche porque, con su fuerza, permitía moler más caña y conseguir más azúcar que el trapiche. En el siglo XIX, en Cuba, surge otra acepción para el vocablo: las fábricas de azúcar que contaban con calderas de vapor, las cuales permitían mayor capacidad de producción. Luego fue el Central azucarero, con motor de vapor, el que pasó a ser llamado ingenio. El sentido al que hace referencia en este punto es al procesamiento de la caña de azúcar en molinos movidos por la fuerza del agua.

el Ingenio Central Colombia en San Agustín de Sincerín<sup>23</sup>. Una vez más, personal cubano<sup>24</sup> es el encargado de la instalación de la maquinaria necesaria y de dirigir las labores agrícolas para el cultivo y transformación de la planta originaria del sudeste asiático. En el caso de este ingenio se prescindió de importar mano de obra no especializada de otras regiones o países, como sí lo fue en las Antillas.

### Figura 9

*Ingenio Azucarero Central Colombia, hacienda San Agustín en Sincerín, Bolívar*



*Nota:* Fuente (Repositorio UTB, 1910).

---

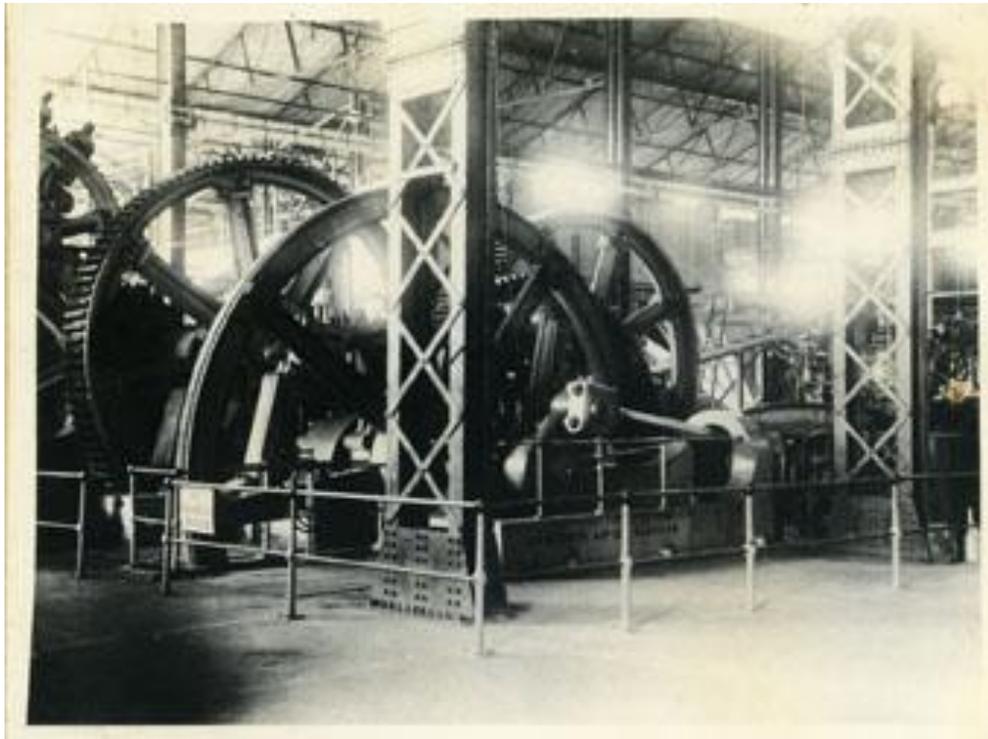
<sup>23</sup> El ingenio azucarero en esta zona contó con las ventajas geográficas de localizarse en las inmediaciones del canal del Dique y con la experiencia adquirida en la zona para el trabajo con la caña; ya desde el siglo XVIII el terrateniente Manuel Escobar era dueño de haciendas en la zona: San Agustín de Torohermoso en el distrito de María La Baja, San Joseph del Pital en Palenque y San Pablo del Retiro en Mahates, todas haciendas trapicheras, siendo la de Torohermoso también una hacienda ganadera. Éstas implicaron la concentración de esclavos entre los siglos XVII y XVIII (Ripoll, 1997).

<sup>24</sup> Tres lustros después de la primera zafra, el 12 de agosto de 1924, el diario cartagenero *El Porvenir* publica la Monografía del Central Colombia, allí se menciona lo siguiente: “El personal técnico está encabezado por expertos cubanos y norteamericanos, cuyo número va disminuyendo anualmente debido a que los nativos, de extraordinaria comprensión para las artes mecánicas y para fórmulas de laboratorio, van haciendo el paulatino aprendizaje de las diferentes ramas de la fabricación de azúcar” Araújo (como se citó en Minski, 2006, p. 25).

Este ingenio nace con la intención de producir y refinar azúcar de tal calidad que fuese posible su exportación. Contaba con una moderna refinería y doce kilómetros de vía férrea. La primera zafra, de 5082 toneladas, se obtiene en 1909 de las cuales se exportan 1903 a Gran Bretaña y 1304 a Estados Unidos, la otra parte de la producción es destinada al mercado interno. Al Central Colombia le siguieron el Ingenio Central de Sautatá (1919) en las bocas del río Atrato, el Ingenio Berástegui (1928) en el Valle del Sinú y el Ingenio Santa Cruz (1940) muy cerca del Central (González, 1997; Ripoll, 1997; Posada, 1998). Los ingenios Sautatá y Berástegui fueron asimismo entornos donde florecieron los sextetos de marímbula.

### **Figura 10**

*Los molinos al interior del ingenio Central Colombia, más conocido como el ingenio de Sincerín*



Nota: Fuente (Repositorio UTB, 1910).

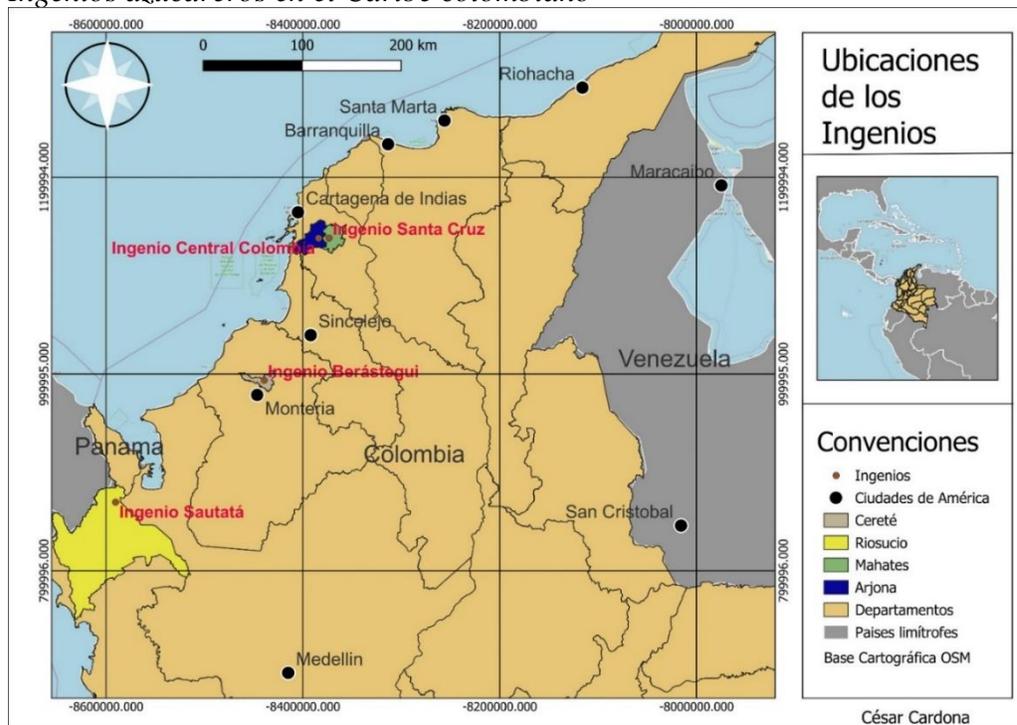
*Nota: La moderna maquinaria de este ingenio fue importada desde Glasgow, en 1908, adquirida de la firma A & W Smith, con la asesoría del ingeniero cubano Luis Bacallado, su representante legal en La Habana. (1910). Autor desconocido*

Al ingenio Central Colombia, clave en la historia de los sextetos de marímbula, se le nombró Central no por capricho de sus dueños, sino por las características de sus instalaciones y las posibilidades que estas ofrecían. La instalación industrial de tipo central permitía:

Una mayor producción y estandarización en la calidad del azúcar que implicó una inversión de capital mucho mayor que hasta entonces habían exigido los ingenios y los trapiches que existían en nuestro país, así como la importación de una maquinaria sofisticada que exigiría personal extranjero en su montaje y puesta en marcha, edificios muchos más grandes que los conocidos, en dónde instalar la maquinaria, un mayor suministro de cañas a la fábrica y, por lo tanto, siembras de mayor extensión, así como la disponibilidad de abundante mano de obra, barata, y un eficiente transporte de las cañas a la fábrica y del azúcar al puerto. (Ripoll, 1997, P.74)

**Figura 11**

*Ingenios azucareros en el Caribe colombiano*



Nota: Fuente Cardona Duque (2019).

Tres años después de la primera zafra del Ingenio Central Colombia, la prensa local describió el escenario así:

Hoy todo ha cambiado allí; en su recinto la gran empresa que vale alrededor de un millón ochocientos mil pesos oro, tiene una población de cinco mil almas, en donde no se toma aguardiente, ni se habla de política, un ferrocarril tan bueno como el mejor de la república, luz eléctrica, hotel suntuoso, mercado, parque: un pueblo civilizado, en fin. (A.H.C. El Porvenir, Cartagena, 14 de marzo de 1912. En Guardo, 2014, p. 22).

Más de cinco mil trabajadores, ferrocarril, hospital, hotel, viviendas para la población de trabajadores dotadas de energía eléctrica, agua y alcantarillado, etc. dan cuenta del gran peso del ingenio en la vida social y económica de la región. La forma de producción cambió la estructura social. Los trabajadores de la zona que antes eran parceleros (Posada, 1998), ahora pasan a ser trabajadores a destajo<sup>25</sup>. Reciben un pago que varía según el precio de la caña y la cantidad a liquidar, ahora dependen de la figura del mayoral (o capataz); están inmersos en un modo de producción vertical, quedando estos corteros en el renglón más bajo de la pirámide productiva. Sin haber estado allí, Alfonso Córdoba (El Brujo), años después desde Quibdó, en ritmo de son, lo canta así:

Mi mayoral, mi mayoral, mi mayoral  
Te estoy llamando  
Mira, mira, mayoral  
Tengo una porción de caña  
Mucha, toda, ¿a cómo da?  
Quiero que tú me la mires  
Y me pueda liquidar  
Necesito pa mis hijos  
Darle alguito de almorzar  
Si no me pagas la caña

---

<sup>25</sup> El pago a destajo por tareas ejecutadas o por piezas producidas, por horas trabajadas, por cantidad producida ha sido el modo de pago más utilizado en las plantaciones de azúcar del Gran Caribe, se debe esto al carácter industrial y repetitivo de la operación realizada (Wolf y Mintz, 1975).

Mis negros no comen ná

Mi mayoral  
El mayoral está tomando ron  
Mi mayoral  
Mi mayoral

El negro, suda que suda  
Hasta que no puede más  
El negro, suda que suda  
Hasta que no puede más  
Siempre piensa en su familia  
Para su felicidad  
Siempre piensa en su familia para su felicidad  
Pero le juro mi hermano que el patrón no le da ná

Ahahahah, el patrón no le da ná  
Y el patrón no le da ná<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Tomado del documental “Alfonso Córdoba: El Brujo”, grabado en la ciudad de Quibdó en 1989. Dirigido por Gerardo Otero. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=IHeqIyEw\\_68](https://www.youtube.com/watch?v=IHeqIyEw_68)

**Figura 12**

*Trabajadores cortando caña para el Ingenio Central Colombia, hacienda San Agustín de Sincerín*



*Nota:* Fuente (Repositorio UTB, 1910).

Entonces, estamos ante la presencia e interacción de una masa de trabajadores cubanos y colombianos con trabajo remunerado, horas de labor y horas de descanso programadas. Esto no es un asunto menor si entendemos lo siguiente:

Los salarios en dinero condicionan así una afluencia continua de mercancías compradas en la tienda a la zona de la plantación, introducidas sea por tiendas de la compañía o por las de pequeños comerciantes. Los hábitos de consumo de los trabajadores de la plantación ciertamente pueden conformarse de acuerdo con normas culturales antecedentes, pero las mercaderías introducidas implantan una corriente continua de alternativas culturales en la comunidad obrera. El trabajador de plantación, a diferencia del de hacienda, continuamente tiene que decidir entre uno u otro tipo de consumo.

A su vez, las nuevas mercaderías llegadas desde fuera no son elementos aislados que se difunden sin implicaciones culturales ulteriores. Un par de zapatos de dos tonos, o gafas de sol, o latas de conserva comprados en la tienda no son tan sólo nuevos rasgos culturales. Representan también la participación en un sistema económico y social mayor en que se hacen comparaciones envidiosas entre individuos en función de su capacidad de consumo. El salario en dinero del obrero de plantación no sólo lo pone en condiciones de escoger artículos de consumo, sino también nuevas relaciones sociales simbolizadas por esos artículos. Esto tiende a modificar los valores culturales iniciales de la fuerza de trabajo y a ensanchar sus horizontes sociales y culturales. (Wolf y Mintz, 1975, pp. 519-520)

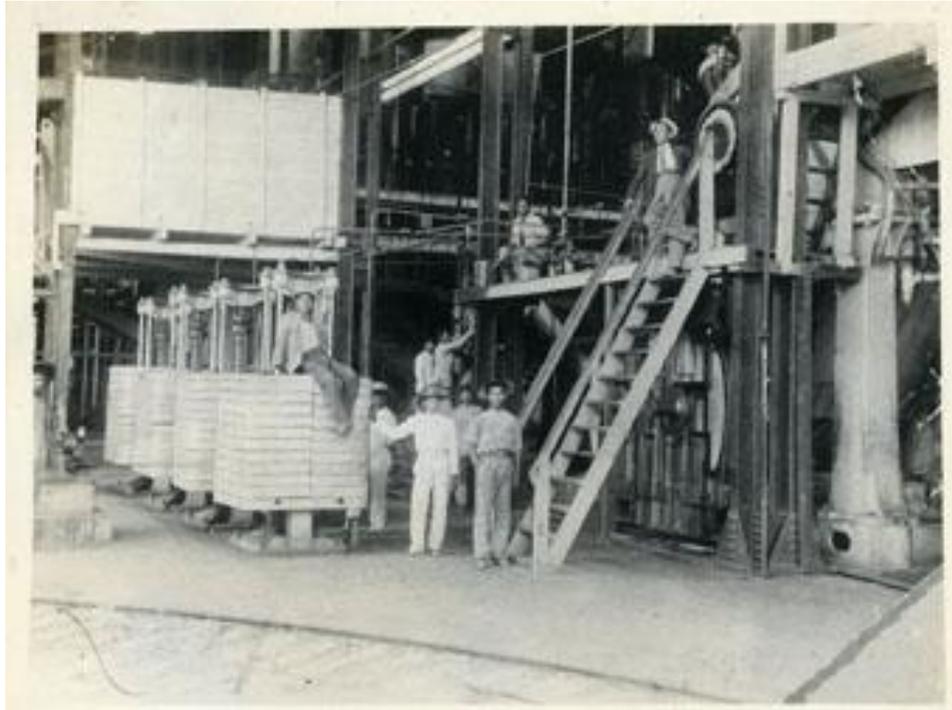
Las nuevas relaciones sociales a las que accedieron los trabajadores del Central Colombia incluyeron el gusto y la práctica de la música que hacían los sextetos, que para la época hacían furor en la isla (Roy, 2003) introducidos por los trabajadores cubanos vinculados a la plantación. Las prácticas musicales “[...] son parte de las relaciones de poder entre actores sociales, que las movilizan a través del espacio para articular, imponer, jerarquizar o resistir sus posibilidades culturales, políticas o económicas. La estética musical es, pues, importante para la vida social” (Palomino, 2021: 12). Así, estos pobladores del Canal del Dique devenidos en obreros de plantación ensanchan sus “horizontes sociales y culturales” en el Gran Caribe, participando de la historia común caribeña del azúcar y del son.

Rafael Cassiani, quien lideraba el Sexteto Tabalá, recuerda que:

En el ingenio Sincerín había cubanos y gentes de todas partes. Dentro del ingenio no se tocaba. Las prácticas musicales de los sextetos las hacían aquí [en San Basilio de Palenque, poblado cercano a las instalaciones del ingenio Central Colombia]. Cuando los buscaban para los toques venían para que ellos fueran a Sincerín, Arjona, Malagana, San Cayetano, a todas partes [poblaciones adyacentes al Canal del Dique en el departamento de Bolívar]. Después que empezó la moda aquí se formaron sextetos por todo Bolívar. Posteriormente al primer sexteto se formó otro sexteto. Ellos aprendieron con este, que fue el grupo del maestro Simanca allá en el barrio Abajo. Ellos lo hicieron en el año 1933. (Testimonio tomado de Minski (ed), 2006).

**Figura 13**

*Trabajadores al interior de la fábrica del ingenio Central Colombia*



*Nota:* Fuente (Repositorio UTB, 1915).

*Nota:* Para 1938 casi el total de la población de los corregimientos vecinos de Sincerín, Malagana, San Basilio, San Pablo, María La Baja, Caño Salado, San Jacinto, vivían directa o indirecta o indirectamente del ingenio, especialmente en tiempos de zafra. (1915)

A partir de Bustos (2018) es posible apreciar que esta popularización del sexteto no sólo fue porque la música de aquellos cubanos gustó, también lo fue porque los hermanos Vélez Danies:

[...] idealizaban y exaltaban la cultura cubana, en palabras de antiguos trabajadores del ingenio, se propusieron cubanizar la región. Fundaron academias de música para enseñar a los locales música cubana, en los pueblos que quedaron en de los dominios del ingenio (Gamero, Mahates, Malagana, Palenquito, Palenque, Sincerín, etc.) en la central, y en los 33 colonatos establecieron toques de queda a las 8 p.m. y ubicaron grandes parlantes donde solo se escuchaba música cubana. Pronto una estética

musical, en el vestir y en el hablar se fue apoderando de la región, un devenir ineludible dado que el poder del ingenio sobre las comunidades era laboral, económico, religioso y cultural. (Bustos, 2018, p. 200)

Se destaca, entonces, el escenario del ingenio en la configuración del trabajo disciplinado, del rigor productivo, pero también de la posibilidad de la formación del gusto musical. Por otro lado, en los poblados del área de influencia de la plantación, al decir de Cassiani, sucede la expansión festiva. Luego de las jornadas laborales, o luego de la zafra tiene espacio la música. Los ritmos que escuchaban, las canciones que aprendían por diferentes medios son interpretadas por los trabajadores que en ese disfrutaban de su tiempo de ocio.

El gran tamborero Batata, que “en su infancia fue machetero en el Central Colombia” (Minski et.al, 2006, p. 25), recuerda lo que un tío le contó: “El sexteto palenquero nació de unos cubanos que fueron a cortar caña al ingenio Sincerín. Ellos se hicieron amigos de los tíos míos y visitaron Palenque. Entonces hicieron un grupo de música; primero buscaron un carpintero para hacer los instrumentos, la marímbula y el bongó. Esos cubanos duraron poco tiempo en Palenque” Rodríguez (como se citó en Minski, 2006, p. 25).

Al decir de Cayetano Blanco, también palenquero, aprendió varias canciones de origen cubano cuando, de joven, iba a las instalaciones del ingenio a vender yuca. Así mismo aprendió canciones de su padre y de su abuelo que trabajaron en la producción de azúcar. (Minski, 2006). Aunque se ha mencionado que los cubanos desempeñaban cargos técnicos, no se puede descartar que algunos se ocupasen de labores menos especializadas. De ambos relatos nos interesa justamente el relacionamiento entre cubanos y palenqueros a partir de la música.

Durante los primeros 20 años de su vida el ingenio Central Colombia respondió a la creciente demanda nacional. Debido a los cambios que experimentó el país en la primera mitad del siglo XX en sus medios de transporte, a la caída del precio del azúcar a nivel mundial por la Gran Depresión de 1929, a la consolidación de la industria del azúcar en el Valle del Cauca a lo largo del siglo XX, entre otros factores, se produjo la liquidación del Ingenio Central Colombia en 1953 y, de fondo, la decadencia de la industria del azúcar en el

Caribe colombiano. El correlato de esto fue la intensificación de la producción azucarera en el Valle del Cauca.

He profundizado aquí en las características de la explotación intensiva del ingenio azucarero en la primera mitad del siglo XX, inspirado en “la economía política de la música” (Attali, 2011). Con el autor y a semejanza “[...] del tropel de bueyes del pueblo de los Nuer, espejo y doble del pueblo, del que habla Girard”, podría afirmarse que la instauración del modelo productivo del ingenio azucarero trajo consigo unos nuevos “ruidos”, una nueva música que fue acogida puesto que “[...] la música es paralela a la sociedad de los hombres, estructurada como ella, y cambiante junto con ella. No evoluciona linealmente sino imbricada en la complejidad y circularidad de los movimientos de la historia.” (Attali, 2011, p. 21).

Ya en el nuevo territorio, la música que llegó con el modelo productivo va cambiando. En este proceso de apropiación el sexteto colombiano se distanciará paulatinamente de la música que hacía el sexteto cubano:

Comúnmente se habla de apropiación para referirse a los “préstamos” que unas músicas realizan de otros estilos o géneros ya establecidos para producir otros nuevos. Estos “usos” pueden ser más o menos literales o elaborados y van desde el “homenaje” a los autores o estilos reelaborados o citados, hasta el saqueo de música de grupos culturales en situación desventajosa, pasando por la creación de géneros híbridos o de nuevos estilos capaces de reconocerse como entidades autónomas e independientes. Sin embargo, existe un nivel de apropiación distinto que, si bien no supone necesariamente producción musical alguna, si (sic) está estrechamente vinculado a los procesos de transculturación y creación de nuevos espacios culturales. Es común que, en sus prácticas de escucha musical, grupos sociales adopten estilos musicales no locales o de otros colectivos. [...] o la introducción en los repertorios folklóricos de músicas de otros países. La gente baila o canta música de la más diversa procedencia haciéndola suya sin tomar en cuenta el dónde, cómo y para qué fue compuesta. (López Cano, 2009, p. 525)

Cayetano Blanco, quien fuera bongosero del Sexteto Tabalá, recuerda cómo en los inicios de ese sexteto, y atendiendo también al gusto de los integrantes del sexteto por el

vallenato, adaptaron<sup>27</sup>, de Alejo Durán, la canción La Cachucha Bacana. En esta dirección, recuerda Paíto que al iniciar su participación en los sextetos palenqueros trajo consigo la timba. Este instrumento lo interpretaba durante su carrera musical en conjuntos vallenatos del departamento de Bolívar (José Valdés “Paíto”, com. Pers. Abril 2019)

A su turno, José Dolores Rodríguez Ross, actual líder del sexteto Los Soneros del Caribe de San Juan de Urabá, expresa lo siguiente:

Yo tengo temas, la seño Nubia [integrante del sexteto], las canciones que ella cantaba eran canciones de la zona del pacífico, me voy pa´ Beté [Localidad chocoana, cabecera del municipio Medio Atrato, Chocó] esa es música chocoana, del pacífico; el profesor Elías Juan, música caribeña, una charanga, un tema como María la O, bueno, él lo cantaba tranquilamente y también componía sus temas porque es cantautor. (Entrevista con José Dolores Rodríguez Ross, 2019)

En este sentido, concuerdo con Muñoz (2006) en que los sextetos de marímbula del Caribe colombiano, “[...] se articulan a los formatos tradicionales de la música regional costeña y, desde allí, se valoran como elementos de reapropiación al integrarse a dichas músicas con lo cual se suman a un formato que ubica e identifica a una cultura musical” (2006, p. 3). Es común ver pues, cómo los sextetos del Caribe colombiano llevan a su formato musical canciones de bullerengue, chirimía chocoana, etc. sin que en el proceso de apropiación de la música cubana por los sexteteros colombianos se niegue dicho ascendiente. (López Cano, 2009)

Luego de este recorrido por la economía azucarera en el Caribe colombiano y la música que le era distintiva, identifiqué los siguientes aspectos: predilección de los propietarios del ingenio Central Colombia por la música cubana de la época, que deriva en la promoción y estímulo de unos valores del imaginario forjado con respecto a la isla de

---

<sup>27</sup> En el ámbito de los Andes, los músicos de flauta utilizan con frecuencia la expresión “coger” o “cogerse de” al momento de incorporar nuevos repertorios, así, algún sonido del entorno, ya sea animal o de alguna máquina, llama la atención, o una canción en la radio, lo “cogen” y le dan forma hasta que logran incorporarlo al repertorio (Miñana, 2009).

Cuba. Acogida de los nuevos ritmos musicales por parte de los trabajadores colombianos. Apropiación de dicha música en las localidades vecinas del ingenio azucarero.

De este modo, el son cubano y los sextetos permitieron que los pobladores se articularan a una realidad musical más allá de la inmediata plantación. Así el colectivo imagina y lleva a término el acoplamiento a las plantaciones del Gran Caribe, y a La Habana como la metrópoli caribeña del momento. El sexteto de marímbula pues, representó la modernidad musical en la región, en consonancia con el proyecto económico del ingenio azucarero.

### Capítulo 3

#### 3.1 Sextetos en la ciudad

Este capítulo mantiene la ubicación temporal en la primera mitad del siglo XX particularmente en la década de 1930. Las élites urbanas del Caribe colombiano disfrutaban desde hacía décadas de valeses, contradanzas, polkas, pasillos, etc. Fue a partir de la llegada de discos importados en los años 20 que sonaban en vitrolas, cuando dicho público viró en sus gustos hacia los ritmos provenientes de Estados Unidos, que se hallaba en “los felices 20s”: foxtrot, charleston y jazz en formato de grandes bandas, escuchados en el ámbito privado y en algunos clubes sociales (Wade, 2002).

La escena del ocio en la Costa caribe se sentía, además, atraída por el tango argentino, por músicas mexicanas y cubanas. Esta última cobraría protagonismo a fines de los años veinte, viabilizada por la reciente aparición de los medios masivos de comunicación: radio, cine, industria discográfica. Ya para los años treinta el público urbano se decanta por la música de la isla.

En ese escenario veremos cómo una clase baja, y en gran medida negra, se apropia de unos contenidos culturales musicales del gusto de las clases medias y altas de las ciudades caribeñas. El proceso sucede de arriba hacia abajo, irrigando las preferencias musicales por la música cubana, hacia amplios sectores de la población. A este desplazamiento en la dimensión social, en este caso descendente, Cirese (1976) lo nombra circulación social de los hechos culturales, abreviado como “circulación cultural”<sup>28</sup>, en el cual: “las concepciones y comportamientos surgidos en cierto grupo o estrato social se expanden hacia otros grupos y estratos que los adoptan transformándolos en mayor o menor medida, y a veces los conservan, incluso cuando ya fueron abandonados en el estrato o grupo de origen.” (Cirese, 2005, p. 273).

El Trío Matamoros, los Sextetos Nacional y Habanero, entre otras agrupaciones que se detallan más adelante, fueron reproducidos, sintonizados y vistos a través de las

---

<sup>28</sup> Giménez (2014) comenta que “hoy hablaríamos más bien de interculturación (disimétrica) entre grupos o segmentos culturales en contacto, uno de los cuales se encuentra en posición dominante” (Giménez, 2014, p. 113).

tecnologías de comunicación disponibles, pero también, fueron aplaudidos en sus presentaciones en vivo en los teatros ciudadanos en lugares públicos que contaban con masiva afluencia de simpatizantes de esas músicas. Estamos, entonces, ante una música popular, valorada así:

Más que un elemento accesorio de la cultura, la música popular ha sido un aspecto esencial durante el último siglo, a través del cual los latinoamericanos han construido activamente la Figura que tienen de sí mismos y de lo que significa ser caribeño, bonaerense o cualquier otra adscripción a la vez geográfica y afectiva. (Santamaría-Delgado, 2014, p. 21)

Teniendo una valoración tan alta, vale la pena preguntarse qué es la música popular, o mejor, cómo la voy a entender a partir de este punto. Según cálculos razonables, cerca de un 90% de la música que escucha el latinoamericano es una música mediatizada, masiva y modernizante.

Al entrar en contacto con la oferta musical cubana los sectores populares recogen a su manera las características y la estética exhibidas por las afamadas agrupaciones. Pero no se trató únicamente de escuchar y de disfrutar de la música. Las clases bajas incursionaron como intérpretes de esa música, crearon piezas musicales, conformaron sextetos y fabricaron los instrumentos para ejecutarla. La música de inspiración cubana se hizo a un lugar en los barrios y en los pueblos, animando los circuitos de interacción festiva de la sociedad caribeña, más allá de los salones y de los clubes de Santa Marta, Cartagena y de Barranquilla. En razón de lo anterior, delinearemos seguidamente el proceso de apropiación de la música cubana, así como su popularización en el área de estudio.

Los sectores populares dedicados a los trabajos portuarios, al pequeño comercio, al artesanado y a los servicios, difícilmente podrían comprar artefactos costosos como una radio, por lo general empotrada en algún mueble de madera. Tampoco la victrola, un aparato diseñado para escuchar discos que demandaba para su cuidado de un soporte en madera. Igualmente, las dimensiones de radios y victrolas excedían por su tamaño la ubicación al interior de las casas de habitación. El disfrute de las grabaciones musicales cubanas por parte de los pobladores, ocurría en los espacios públicos o en espacios privados en que los trabajadores prestaban sus servicios.

**Figura 14**

*Vendedor de victrolas RCA Víctor en Cartagena*



*Nota:* Fuente (Repositorio UTB, 1925).

Los cartageneros del común accedían a la música en el mercado de Getsemaní, un espacio central de la ciudad; en muchos otros establecimientos, había altavoces que emitían sonidos antillanos para todos los circunstantes (Chica, 2015). En espacios públicos como “[...] cafés, bares y otros sitios públicos era posible escuchar música grabada, allí existían gramófonos y pianolas (pianos automáticos) y eran cada vez más comunes los traganíqueles”. (Wade, 2002, p. 100).

La presencia de una consolidada audiencia interesada en la música no es cuestión menor. Por ello, en las inmediaciones del mercado público también podía escucharse en vivo, conjuntos de gaita, caña de millo, tambores, guarachas (Wade, 2002). El material de una entrevista con Manuel Zapata Olivella, permite a Wade anotar cómo, desde la década de 1930, en Cartagena “Existían muchos grupos pequeños de músicos aficionados o semiprofesionales organizados en tríos de cuerdas o sextetos al estilo cubano que tocaban

música cubana y local, pasillos y demás; y en los barrios populares los sábados por la noche se organizaban bailes en casas residenciales que hacían esto con frecuencia” (Wade, 2002, p. 100).

**Figura 15**

*Gaiteros en fiestas*



*Nota:* Fuente (Repositorio UTB, 1920).

En febrero de 1929 el periódico El Mercurio de Cartagena menciona un baile de sexteto de marímbula en el barrio Pekín, dirigido por el marimbulero Camilo Periñán con su sexteto Pekín (Muñoz, 2006). La anterior constituye el único registro en prensa localizado por el investigador. La rala información sobre la vida de los sextetos obedece en su concepto a los prejuicios sociales vigentes en la sociedad cartagenera:

La música del sexteto de marímbula ofició a finales de la década de 1920, en lugares concurridos por gentes simples, población conformada por negros y mulatos de los

barrios pobres de la ciudad. Era considerada como diversión de las negradas inferiores, de hecho, estas manifestaciones de la baja escala social, herencia del coloniaje nunca fueron vistas en relación a su fuerte impacto popular, más bien, bajo el rasero de los prejuicios sociales, lo que hizo que dicho evento popular no tuviera resonancia en la prensa de Cartagena [...]. (Muñoz, 2006)

### **Figura 16**

*Vista del barrio Pekín desde el Baluarte de Santo Domingo*



*Nota:* Fuente (Repositorio UTB, 1915).

El gusto por estas músicas trascendió la escucha y el baile para desembocar en la fabricación de los instrumentos musicales. Esto, en conjunto con el aliciente de emisoras locales y el ambiente musical de la época, cimentó el tránsito a ejecutantes de la novedosa música, recibiendo a cambio algún dinero y prestigio por su maestría en la interpretación. En tal sentido List expresa:

Goyazo [el interlocutor de List] consideraba que la introducción de la marímbula en Cartagena debía datar de 1927 o 1928. Con anterioridad a estos años, él nunca había visto este instrumento. Estimaba asimismo que la marímbula, en los años en que fue

introducida en Cartagena, se usó en unos diez o doce conjuntos, pero no especificó si se trataba de grupos juveniles o conjuntos profesionales. (List, 1969, p. 272)

Mientras la vida social se expandía en Cartagena al ritmo de las sonoridades cubanas, en las Antillas mayores, Thompson (1975) nos hace saber que:

La marímbula aparece en comunidades rurales y en los barrios menos prósperos de las ciudades, donde proporciona el bajo para la música de los *conjuntos* de barrio. En Haití puede verse en las calles durante las fiestas populares, mientras que un *conjunto típico* de acordeón, tambor, güiro y marímbula suele recibir a los turistas que llegan al principal aeropuerto de la República Dominicana. En Puerto Rico, el instrumento aparece durante los *asaltos* navideños, las fiestas de barrio ambulantes que serpentean arriba y abajo por las empinadas calles de los pueblos de montaña. Para muchos de estos fines, no se dispone de un bajo de cuerda ni es práctico; la marímbula, robusta y manejable, es el bajo casi ideal. (p. 147)

Por otra parte, gracias al sostenido trabajo de campo del investigador Muñoz al entrevistarse con viejos intérpretes, sus familiares y amigos, logra referenciar la existencia de más de una docena de sextetos cartageneros cuyo radio de acción -mas no el único-, eran los barrios. Muñoz, coincidiendo en la fecha con List, encuentra que el primero de estos sextetos, el Sexteto Nacional del barrio Getsemaní (nombre inspirado en el Sexteto Nacional de Cuba), fue creado en 1927. En cuanto a la composición de los sextetos, luego de la consulta documental que he realizado, es claro que los sextetos han sido eminentemente masculinos, sin registros de participación femenina en Cartagena, como sí los hubo en Cuba.

A partir de la pesquisa de Muñoz propongo una correspondencia entre barrio y agrupación musical abarcando un arco temporal que va de 1927 hasta mediados del siglo XX.

**Tabla 1**

*Sextetos por barrio Cartagena entre 1927 y 1950. Elaboración propia, a partir de Muñoz, 2006*

Barrio	Sexteto
<b>Pekín</b>	Sextetos Pekín, Matamoros y La Flor de Cuba.
<b>Canapote</b>	Sextetos Santo Domingo, Pequinero y Chiricá.
<b>Isla de Bocachica</b>	Sexteto del Mar.
<b>San Diego</b>	Sextetos de los hermanos Flórez y el de la Calle de la Bomba.
<b>Getsemaní</b>	Sextetos Criollo, Apolo, Colombia, Marancia, Nacional, ABC y por último, sexteto Corazón.
<b>Lo Amador</b>	Sextetos de Valerio Sayas, Flor del Mango, Caney, El Lauro.
<b>La Quinta</b>	Sextetos 20 de Julio, de Raúl Pinto, Alegre, 11 de Noviembre, Miramar, el del cubano José Mazo, Costeño, Pielroja.
<b>Torices</b>	Sextetos de Los Hermanos Cabeza, Trupí, el de Saúl Marrugo.
<b>Manga</b>	Sextetos Campo Alegre, Melodía. El Sol, el del haitiano René Loutiersa.
<b>Playas de Marbella</b>	Sextetos Estrellas de Marbella, Playa Bonita, Bahía, Estrellas del Mar
<b>El Espinal</b>	Sextetos Maravilla y San Antonio del pie del del Cerro
<b>Corralón de Mainero</b>	Sexteto del Corralón de Mainero.
<b>La Boquilla</b>	Sextetos Alegría Caribe, Boquetillo
<b>Nariño</b>	Sexteto de palenqueros que habitan este barrio

La actividad de los sextetos no se limitaba al espacio de sus barrios, de hecho, los sextetos amenizaron las celebraciones religiosas de la virgen de La Candelaria de La Popa y efemérides civiles, como las fiestas del 11 de noviembre, conmemorativas de la independencia de Cartagena del gobierno español.

**Figura 17**

*Vista del corredor, parte baja de acceso a las Bóvedas. Barrio Santo Toribio o San Diego*



*Nota:* Fuente (Repositorio UTB, 1915).

Como parte de las posibilidades para apropiarse del repertorio musical cubano, insisto en el hecho de que los pobladores accedieron a discos prensados y a diversos aparatos de reproducción como primera opción. Los medios radiofónicos y luego el cine, contribuyeron a que las músicas del sexteto, al igual que tríos, orquestas, etc. que interpretaban sones, rumba, conga, guarachas, entre otras, fueran conocidos por los consumidores caribeños. Así los tres medios de una naciente industria cultural influyeron en la popularización de las composiciones cubanas.

Al echar una mirada sobre la producción musical de la isla, González (1989) encuentra que el empresariado cubano del espectáculo había entablado relaciones con las casas disqueras norteamericanas para las cuales grababan desde la década de 1920 en adelante. Esto hizo que los discos de música cubana como bienes de exportación estuvieran

al alcance de América Latina. Ya no se trataba de un acceso individual a esta música sino, de lo que el autor llama “una intervención global y masiva sobre toda la región” que terminaría modelando el gusto musical en la costa caribe colombiana: “La música afrocubana desplazó definitivamente a los ritmos andinos, europeos y norteamericanos que predominaban en el oído de las clases altas y que ejercían su influjo en los sectores populares” (1989, p. 41).

Entre septiembre de 1927 y julio de 1929 se escuchaban en Barranquilla 11 canciones del trío Matamoros, 16 del sexteto Habanero, 4 de la orquesta Antonio María Romeu, 3 de Rita Montaner, 3 del sexteto Nacional, 2 de Emilio de Grandy, 1 de Fabio Placencia, 2 de la orquesta de Félix González. La élite urbana, en este caso la barranquillera, que se había mostrado reacia a la música antillana, captó que, en ese momento, dicha música era una manifestación de modernidad, de cosmopolitismo<sup>29</sup>. La ciudad se abrió entonces a esta música y a la compra de discos, victrolas u ortofónicas. Se invirtieron además recursos para la creación de medios de comunicación<sup>30</sup> (v.g. estaciones de radio), por ejemplo, la iniciada en 1934 en Cartagena por Antonio Fuentes: La Voz de Laboratorios Fuentes, posteriormente Emisora Fuentes. Este cambio en el gusto musical, iniciado por las clases altas y medias, como ya lo he sostenido, facilitó la apropiación de la música cubana y el sexteto por parte del pueblo.

### 3.2 Medios de comunicación

Los primeros tocadiscos ingresaron al país en 1910. En estos años las agencias comerciales representantes de las empresas discográficas publican listados de las novedades discográficas

---

<sup>29</sup> Para el Cono Sur González (2003) identifica cómo las músicas cubanas, previo éxito alcanzado en los Estados Unidos, representaban los valores de la modernidad y del cosmopolitismo, lo cual permitió la asimilación de las mismas en la zona austral.

<sup>30</sup> Fue gracias al interés por lo radiofónico en ciudadanos de las diferentes ciudades del país y a la fundación de clubes en los cuales se compartía experiencias y conocimientos sobre el tema, que se impulsó el funcionamiento de la radio como medio de comunicación. Este proceso, expresión del deseo de no quedarse atrás en el camino del progreso civilizatorio, inició en el país hacia 1928 con la creación del club de radioaficionados de Barranquilla y meses después con la apertura de otro club en Bogotá. Para 1929 se fundó en Bogotá la HJN emisora de capital público; en el mismo año se abrió en Barranquilla la emisora de capital privado La Voz de Barranquilla, que fuera la primera emisora comercial en el país (Castrillón, 2015).



cubanas como CMQ, Radio Progreso, La Cadena Azul que emitían desde La Habana (González, 1988) e influenciaron la programación de las emisoras radiales de la costa colombiana que aparecerían poco después.

**Figura 19**

*Pauta publicitaria de "La voz de los Laboratorios FUENTES"*



*Nota:* Fuente Biblioteca Nacional (1939).

*Nota:* en la revista cartagenera El Bodegón, 4 de julio de 1936.

La aparición de la radio significó que “el tiempo y el espacio adquirieron una nueva dimensión, en la que el mundo se ensanchó y en adelante se hizo cada vez más accesible. Por otro lado, el concepto de inmediatez comienza a dotarse de un valor significativo, que contribuyó a reforzar la percepción de que la vida cotidiana cada vez se hacía más rápida” (Castrillón, 2015: 3). En la conexión del Caribe colombiano con el Gran Caribe musical ya

no se depende de la importación de nuevos discos. Las ondas hertzianas, con relativa inmediatez, reciben la música y se garantiza así la circulación.

Martín-Barbero (2003) enfatiza en que “El cine en algunos países y la radio en casi todos [los países latinoamericanos] proporcionaron a las gentes de las diferentes regiones y provincias una primera vivencia cotidiana de la Nación” (2003: 225). En el caso que nos ocupa, esa vivencia en la década de 1930, estuvo más cercana culturalmente a la idea de lo cubano que a la identificación con la Colombia del momento. Considérese de qué modo en la construcción de la identidad nacional, “lo costeño” representaba un problema racial y cultural a corregir en el proyecto moderno:

Antes de la aparición y difusión nacional de la radio, el país era un rompecabezas de regiones altamente encerradas en sí mismas. Colombia podía llamarse antes de 1940 más un país de países que una Nación. Con los reparos del caso la radiodifusión permitió vivenciar una unidad nacional invisible, una identidad “cultural” compartida simultáneamente por los costeños, los paisas, los pastusos, los santandereanos y los cachacos. Pareja (como se citó en Martín-Barbero, 2003, p. 225)

Es en este sentido que “la radio fue un vehículo de afirmación cultural del Caribe. Era el medio más expedito para familiarizarse con los artistas, que también se conocían a través de revistas como *Carteles* y *Bohemia*” (Bassi 2001, p. 4) o la revista *Bodegón* de Cartagena, entre muchos otros medios escritos consultados. Las presentaciones en vivo, con previa promoción en periódicos, y carteles en la ciudad, también se llevaron a cabo. En la ciudad de Barranquilla, en marzo de 1934, por ejemplo, el Trío Matamoros tuvo alrededor de 12 presentaciones en las dos semanas que estuvo en La Arenosa, pasando a ser parte de la memoria musical de la ciudad. En su visita a la ciudad de Medellín, en contraposición con la recepción barranquillera, el trío actuó una sola vez y, al parecer, no satisfizo el gusto de La Capital de La Montaña, al punto de que no se volvió a hablar del evento (Santamaría-Delgado, 2014).

Años atrás, finalizando la década de 1920, actuó el Sexteto Boloña, soneros que complacieron a la audiencia barranquillera atenta al discurrir de la música cubana. Muchas otras agrupaciones antillanas como las orquestas femeninas Anacaona y Ensueño, la

Orquesta Casino de la Playa que en 1929 estuvo una semana en Barranquilla ofreciendo presentaciones diarias se movilizaban por los escenarios caribeños (Wade, 2002).

No pongo en duda que para la época en la cual se sitúa este capítulo, un radio fuera un artículo de lujo, alcanzable para muy pocas familias. Con todo, puede aventurarse cómo, debido a la posibilidad de sintonizar las estaciones radiales y de compartir intereses con la mayor de las Antillas, las emisoras cubanas fueron escuchadas con delectación. Chica (2018) menciona que en la década de 1930 para la ciudad de Cartagena:

[...] había importación y venta de fonógrafos y sus respectivos acetatos de contenido musical, los cuales llegaban de Estados Unidos, Cuba, Argentina y Europa; también debe señalarse la importación y venta de aparatos receptores de radio, a los cuales solo tenía acceso la clase social más privilegiada, quienes además, sintonizaban emisoras del extranjero especialmente las de La Habana y las de Nueva York y algunas otras capitales como Caracas; mientras tanto, las clases populares conocieron ciertos contenidos musicales de la radio a partir de altavoces ubicados en el mercado y en la Puerta del Reloj. (Chica, 2018, pp. 213-214)

La adquisición de radios se amplió gracias a que los comerciantes vendían estos artefactos a crédito. Años más tarde aparece la posibilidad de comprar uno de segunda mano o reparado ya que se ofrecían los repuestos en el comercio y avisos en la prensa de reparación de radios (Wade, 2002).

Acompañar las labores diarias con un radio, fue viable para la población desde la década de 1930 gracias a la introducción de los receptores superheterodinos<sup>32</sup>, los cuales lograban captar la señal a través de parlantes de tal forma que facilitaron la sintonización de las estaciones de radio. El considerable número de empresas que ofrecían este tipo de radios espoleó la simplificación del diseño y funcionamiento de los aparatos, así como la reducción

---

<sup>32</sup> Superheterodino: Receptor en que las oscilaciones de la onda transmitida se combinan con las de un oscilador local para obtener una oscilación de frecuencia intermedia fija, utilizada para amplificar la señal. (Consultado en: <https://dle.rae.es/superheterodino>)

paulatina del valor comercial del objeto, permitiendo la consecución a un número creciente de radioescuchas (Castrillón, 2015).

Gabriel Pardo Rosas (1957) en su estudio de la vivienda en Gaira, una comunidad pesquera agrícola de la costa atlántica, menciona la importancia de tener máquina de coser, radio y almanaques vistosos, como claro marcador de prestigio. Así mismo hace referencia a un cine que hay en el pueblo y a la “existencia cada vez más frecuente de bares” en el lugar. Lo anterior sugiere cómo en esos poblados costeros, a mediados de siglo XX, cada vez era más fácil para las clases bajas el acceso a la música grabada, pero también en formato audiovisual.

En su trabajo de campo de 1962 en el pequeño caserío sin luz eléctrica de Cuatro Bocas, perteneciente a Tubará (Atlántico), Yolanda Mora de Jaramillo encuentra que, en medio de la estrechez económica, en una de las casas tienen un radio de pilas, uno de los habitantes quiere estudiar reparación de radios por correspondencia, así como otro trabaja de mesero en el Country Club de Barranquilla. Puede afirmarse entonces para ese momento, que en el primer caso, el acceso a los radios era viable para familias campesinas con escasos ingresos. En el segundo caso se observa que ya existía el oficio de reparación de radios, lo cual significa que había familiaridad con el objeto y al mismo tiempo plantea la posibilidad de un comercio de radios de segunda mano. En el tercer caso el habitante de Cuatro Bocas que trabaja en el Country Club de Barranquilla está en uno de los lugares a los cuales llegan fácilmente las novedades musicales. Dicho de otra forma, el mesero de la clase baja, tiene acceso a la música grabada y en vivo que se consume en la ciudad.

La exhibición de películas se hace en Cartagena desde la década de 1930, en teatros como el Variedades, colindante con el mercado público de Getsemaní y otros situados tanto en barrios tradicionales como en los nuevos que se construían en la ciudad en plena expansión urbana (Chica, 2018). Si bien se exhibían películas de origen latinoamericano, fue el cine norteamericano el dominante en la cartelera cartagenera (Chica, 2015). Dicho cine con recurrencia, incorporaba músicas latinoamericanas conocidas en aquel país: tango, bolero, la ranchera mexicana, samba Y *maxixe* de Brasil (Wade, 2002).

El lector ha de tener en cuenta que, en la Colombia de los años 30 había baja escolaridad y un desbordado analfabetismo. De este modo la audiencia se encontraba limitada

para comprender los diálogos en inglés, o acaso para leer los subtítulos ofrecidos. Chica (2015) lo plantea así:

[...] estamos hablando de un público enfermo, ignorante, pobre y excluido racial y socialmente que encontraba en el cine, más allá de la distracción y el escape momentáneo de los problemas, un universo de referentes que sirvieron para comprender y hacerse una idea de en qué consistía el mundo que les tocaba vivir. (p. 344)

Lo anterior obliga a que nos detengamos en el cine latinoamericano, no porque el público militara en la causa bolivariana, remozada por Martí, de la unidad latinoamericana. Se debe más bien, a que el cine latinoamericano al cual tenía acceso se hacía en castellano:

[...] con el advenimiento del cine sonoro se hicieron muy populares las películas argentinas y mexicanas, especialmente entre los iletrados porque no podían leer los subtítulos (el doblaje de las películas de Hollywood no era algo muy común). En estas películas la música era un ingrediente vital y se puede decir que muchas de ellas eran básicamente musicales. La industria cinematográfica mexicana incorporó temas y artistas cubanos famosos, entre ellos la cantante Rita Montaner, quien había grabado muchas canciones de Ernesto Lecuona, y las bailarinas María Antonieta Pons y Ninon Sevilla. (Wade, 2002, p. 101)

A propósito de las inclinaciones de la audiencia por las películas latinoamericanas, Santamaría-Delgado (2014) señala algo más allá de lo idiomático:

A finales de la década del cuarenta, apareció una categoría [...] conocida como “película cabaretera”, que mostraba la ambivalencia de la modernidad. En ella la urbanización no era solo signo de progreso y prosperidad, sino también la causa de la disolución de los roles de género tradicionales y de las convenciones sociales. La música cubana -el son, el danzón, la rumba, la guaracha y el bolero – y las intérpretes como Ninón Sevilla (1921) ejemplificaban el brillo de la modernidad, pero también su decadencia. (p. 176)

El lector preguntará entonces: ¿por qué los cartageneros fueron interpelados por la música antillana y no por la mexicana si el cine que veían era del país azteca? Digamos al respecto que aquella época de oro del cine mexicano incluía música de las Antillas en las películas llamadas “de rumberas” -o “película cabaretera”- aunque en menor medida que las músicas de “rancheras” y de “corridos”:

El cine mexicano contribuyó a la formación del gusto popular cartagenero, en especial, con las películas de rumberas ya que, en su trasfondo dramático y su banda sonora, aparecieron las manifestaciones afrocubanas y afrolatinas; y, así, la gente del Caribe se reflejó en la pantalla. (Géliz, 2015, p. 356)

Este es, en suma, el panorama de auge de las músicas cubanas en las capitales caribeñas, el lugar destacado de dichas músicas cederá ante la consolidación de la industria discográfica nacional y sus implicaciones de diversa índole, cuestiones examinadas en detalle en la obra de Wade que parte de la década de los años cuarenta (2002).

### **3.3 El declive del sexteto**

Páginas atrás me he referido a la relativa precariedad sonora de la marímbula en contraste con el contrabajo en el contexto de Cuba. Al contrabajo se le reconocen mayores posibilidades sonoras y de acople a muchos más instrumentos, sin olvidar que, en su calidad de instrumento de cuerda se valoraba por su entronque con la llamada “música culta” en oposición a la marímbula asociada al gusto de la población negra, carente de educación musical. Con todo, En la isla la desaparición de la marímbula no acarrió la desaparición del sexteto.

Parto de que el sexteto configurado en el Caribe colombiano nunca fue un sexteto con contrabajo, inalcanzable para las condiciones socio-económicas de la población. Con esto en mente, me he acercado a las versiones de las fuentes para entender el declive tanto del instrumento como de la agrupación.

Una interpretación de este asunto centrada únicamente en el instrumento se encuentra en List:

Entrevisté a Castillo en 1965. Por ese entonces la marímbula no estaba ya en vigencia en Cartagena desde hacía muchos años. En su opinión, el instrumento había desaparecido de los conjuntos porque ya no era posible hallar viejas vitrolas de dónde extraer láminas de metal enroscado para fabricar las teclas. (List, 1969, p. 271)

La agrupación en que tocaba Castillo, reemplazó la marímbula por la timba, descrita como “un tambor en formas de reloj de arena. Es de mayor tamaño que el bongó y, lo mismo que este instrumento tiene un solo parche y se ejecuta con las manos” (List, 1969, p. 271). En este sentido, el autor se refiere a la desaparición del instrumento, y no de los conjuntos musicales.

La otra versión disponible la ofrece Muñoz (2006) quien enfatiza en el repliegue de la agrupación que compromete la desaparición del instrumento. Veamos:

Así como el ingenio azucarero de Sincerín propició un lugar diverso para el surgimiento del fenómeno sextetero en poblaciones circunvecinas, el advenimiento del *pick up* produjo su lenta decadencia [del sexteto] en la segunda mitad de la década del 40 y su posterior desaparición, principalmente en Cartagena de Indias como lo comenta Enrique Carmelo Franco Viola, pionero del surgimiento del *pick up* con Lino Burnett Franci, quien a su vez era miembro del Sexteto Pequinero y Aurelio “Yeyo” Franco. Los tres señores anteriormente mencionados, sin proponérselo, dieron la partida de defunción a los sextetos de marímbula en la ciudad, con el auge del *pick up* que ellos construyeron.

Llegados a este punto, aparece una nueva forma de consumo musical popular masivo: El Picó (*Pick up*). A propósito del Picó, Juan José Julio, nacido en 1941, hermano de Ventura Julio, habitantes del sector Las Colonias en Manga y dueños del Picó *La móvil* en la década de 1950 recuerdan:

Los puertorriqueños nos traían los catálogos de música. Eso fue en los años cincuenta, ya nosotros teníamos el picó, que al principio se llamó el ‘Ritmo de Oro’;

después, le pusimos *La móvil*. Íbamos para todas partes a donde nos invitaran: La Quinta, El Espinal, Torices, La Esperanza, Getsemaní. ¿Cobrar por los toques? ¡Qué va! No cobrábamos nada, era puro goce. Era casi todo el día, podíamos poner la música desde las nueve de la mañana un domingo, así hasta las seis de la tarde. Jiménez era un señor en el barrio que era dueño de un Ship Sanders, él aprovisionaba los barcos y a través de él los marinos nos vendían los discos y nos pasaban toda la música y toda la vacilábamos. Me acuerdo que una de las primeras músicas que salió era la de Cortijo y su Combo, la teníamos nosotros y la poníamos a sonar ahí en la esquina de las cuatro hermanas, poníamos la cajita de muerto que le decíamos. También conseguíamos la música en un almacén que se llamaba Discolandia, quedaba en el centro de la ciudad (Juan José Julio, 71 años). (Chica, 2015, p. 353)

### Figura 20

*Señor Eligio Amador Herrera, administrador del Pick-UP “Lo Ave Sea”*



*Nota:* Fuente (Repositorio UTB, 1940).

En su momento, los sextetos y sus sones significaron lo moderno, tanto por el momento en que surge como por los medios (radio, cine, disco), aparatos y circunstancias para escucharla (sala de cine, radio objeto, vitrola) como por su carácter de música popular

masiva. Así, los sextetos en Cartagena, fenómeno sucedido en los barrios pobres y negros, tal como lo he explicitado, fueron una alternativa para “ingresar a la modernidad”, participando de la música popular en auge por medio de la escucha y la práctica musical, ante la imposibilidad de la adquisición de los nuevos artefactos tecnológicos.

Por medio de esta reacción vehiculada por la música, encuentran un lugar animando las fiestas de sus barrios. En su mayoría actuaban como músicos aficionados, con la certeza de las pocas probabilidades que tenían para acceder a la naciente industria discográfica o de ingresar al circuito de conciertos en el cual participaban agrupaciones profesionales. El desarrollo tecnológico sigue su marcha y paulatinamente bajan los precios de los radios, esto también hace posible la aparición de los Pick up en la ciudad. Este acceso cada vez más fácil a la nueva alternativa de consumo musical popular masivo, llevó a reducir la demanda de los sextetos en la ciudad.

Lejos de homologar marímbula a sexteto y de aseverar que la desaparición de una acarrea la desaparición de lo otro, considero que es justamente la falta de demanda de los sextetos por parte de la audiencia, lo que explicaría su declive. Ahora bien, el porqué de esta erosión de la demanda, lleva a preguntarme por el giro en el gusto musical que se impone en la segunda mitad del siglo XX. Esto sería pues, un terreno a recorrer más adelante.

## Capítulo 4

### 4.1 Sextetos en Urabá

El proceso de los sextetos de marímbula en el Urabá está enclavado en la historia de la región, de su adscripción territorial al Caribe y en su acentuada relación con Cartagena y Bolívar.<sup>33</sup> Desde mediados del siglo XIX se observa una presencia consistente de actores económicos ligados a Cartagena que explotaban el caucho y décadas después la tagua, la raicilla de ipecacuana, maderas preciosas, azúcar, coco, plátano o banano. Ante el declive del Canal del Dique por la sedimentación de su lecho, se registró la búsqueda de nuevos mercados incluidos metales como oro y platino procedentes del Chocó, todo lo cual tenía como epicentro comercial a Cartagena (González, 1997).

La decadencia económica de Cartagena, y de Bolívar, aunado al impacto de la guerra de los Mil Días, motivó a familias enteras de la costa Atlántica, de los valles del río Sinú, campesinos y pescadores a buscar suerte en la costa oriental del golfo de Urabá. En el caso de la población oriunda del Chocó asentada en esta costa, Steiner (2000) propone pensar su movilidad espacial en términos distintos a la migración puesto que, desde la Colonia los habitantes de las dos costas mantenían comunicación constante cruzando el golfo.

Por medio de la recolección de la tagua, o “marfil vegetal”, utilizado para la fabricación de botones, se ilustra lo anterior. En 1893, un norteamericano, comerciante de madera, asentado en Chigorodó (centro del comercio de tagua) “calculó que se estaban exportando anualmente 40.000 barriles de tagua, desde el río León y sus tributarios.” (Parsons, 1996:52). Los destinos de este producto, exportado desde Cartagena, eran los mercados de Estados Unidos y Europa. El punto culminante de la producción de tagua en Urabá fue antes de la primera guerra mundial. Así, “De 9 a 10 mil recolectores de tagua se esparcían por la selva durante los meses de cosecha, incluyendo mozos traídos desde el Sinú por los contratistas.” (Parsons, 1996, p. 52) La introducción de botones de plástico, después de la primera guerra mundial, hizo que se viniera abajo el negocio de la tagua.

---

<sup>33</sup> Esto sin desconocer las sucesivas demandas de anexión que pesaron sobre Urabá por cuenta de los intereses del Cauca grande (Popayán) de Antioquia y del Chocó. Su trasfondo ha sido la abundancia de recursos naturales que albergaba la región, misma que alentó la pugna por su anexión a una u otra jurisdicción de la Colombia decimonónica, sin que implicara intentos formales de colonización del extenso territorio. Al respecto ver Parsons, 1996

Como parte del campesinado empobrecido por la guerra del fin del siglo XIX, que veían en Urabá la posibilidad de encontrar trabajo, Raquel Miranda, bailarina de bullerengue del municipio de Turbo, en el año de 1990 relataba que:

[...] sus padres eran aún niños de brazos cuando sus abuelos los llevaron de Bolívar a Urabá. Venían huyendo de los estragos de la Guerra de los Mil Días y buscando el trabajo que, según comentaba la gente de su tierra, encontrarían a montones allá en “costa abajo”, como le llamaban en Bolívar a la región de Urabá. Corría el año de 1909 y se rumoraba que en el golfo se había establecido una compañía alemana que cultivaba banano para exportarlo. (Steiner, 2000, p. 4)

Ya en 1905 Antioquia logra la anexión de Urabá. Se le asigna la ladera derecha del río Atrato desde el río Arquía hasta el delta, incluyendo las cuencas de los ríos Mulatos y San Juan hasta Punta Arboletes (Parsons, 1996). Siguiendo a Steiner, una región costera orientada hacia el mar tuvo que volcarse hacia las montañas para hacerse parte del “interior”. A la vez, para Antioquia, Urabá representaba una “salida al mar”, que rompería el cerco impuesto por “las montañas.” La autora ha evidenciado cómo esta anexión durante los primeros 50 años fue de corte nominal, principalmente por la accidentada geografía que desanimaba el asentamiento de los colonos antioqueños interioranos (Steiner, 2000). Adviértase que la anexión a Antioquia no significó la pérdida de influencia económica, social, cultural de Cartagena en el territorio de Urabá. En el mismo sentido, Urabá significaba para las gentes del litoral Caribe una región de oportunidades para rehacer sus vidas; distinto a la visión que se tenía desde el interior de Antioquia, en que se asumía a la región como una tierra inhóspita, aunque llena de riquezas por explotar, habitada por negros e indios a quienes habría que domesticar para luego llevarles las luces del progreso.

En el contexto de la integración de este vasto territorio a la nación, los misioneros carmelitas descalzos de la provincia eclesiástica de San Joaquín de Navarra (España) recibieron del gobierno colombiano el encargo de evangelizar a la región de Urabá. La prefectura apostólica de Urabá funcionó entre 1918 y 1941, momento en que los misioneros extranjeros fueron sustituidos por las misiones nacionales (Gálvez, 2006). La labor de los frailes estuvo centrada en los “Katíos” (Hoy Embera) y los “Karibe-Kunas” (Hoy

Guna–dule) que eran el 10% de la población de la prefectura; los nativos habitaban en “las márgenes de los ríos y no gustan sobre todo los Catíos, de formar núcleos de población como los negros y los blancos, de los que viven aislados” (Severino de Santa Teresa, 1939, p. 15). Durante su permanencia de varias décadas en el territorio de 40.000 Km<sup>2</sup> de la prefectura, los misioneros frecuentaron asentamientos de “gente de color” y de algunos mestizos en los cuales construyeron capillas en torno a las cuales dispensaban los sacramentos y participaban en la dirección de las fiestas patronales. Acorde con Severino de Santa Teresa, los “negros” eran el 65% de los habitantes de la prefectura cuyo total estimó en 50.000 personas. Se asentaban principalmente en el medio húmedo de la zona plana y costeña de Urabá, mientras que “la raza blanca y mestiza” se acomodaba “en la zona alomada y cordillerana” (Severino de Santa Teresa, 1939).

El censo de 1918 recuperado por Córdoba-Restrepo (2001) registró dentro de los lugares más poblados a Turbo, Murindó, Chigorodó y Pavarondocito (citado en Córdoba-Restrepo, 2015: 151). Nótese cómo para ese año San Juan de Urabá en conjunto con Arboletes y Necoclí pertenecían a Turbo. Según el censo de 1918 la población de este último municipio era de 3.736 habitantes. En 1929, 11 años después Turbo contaba con menos de 2.500 habitantes. En 1962, 33 años más tarde, San Juan de Urabá como corregimiento de Arboletes, tenía 2168 habitantes (Parsons, 1996, p. 94).

Es justamente en esta temporalidad, y de la mano de los trabajadores, como el sexteto de marímbula arriba al Urabá. José Dolores Rodríguez Ross de San Juan de Urabá, comenta a propósito de su padre:

Él llegó a San Juan de Urabá en la época de que estos personajes de Bolívar, de Barú, Santana y esos sectores se vivieron por acá para estos sectores de San Juan de Urabá acá en Antioquia buscando la tagua y la raicilla. Él navegaba, de allá de esas tierras venía con pescado salado, y acá lo cambiaban por el coco que era lo que más había, había muy poco plátano. Entonces ellos comerciaban, hacía como un trueque, ellos dejaban el pescado y acá le entregaban coco, plátano, raicilla, tagua. Lo mismo acarreaban madera, esa sí salía bastante. Mucho salía también lo que era la manteca del cerdo, en esa época engordaban los marranos y era por la grasa, por la manteca. (Entrevista, febrero 2019)

Sentado el contexto de los movimientos de población hacia el Urabá en el tránsito de los siglos XIX al XX, así como la presencia activa de los misioneros católicos nos enfocaremos en el lugar ocupado por la música en la emergente sociedad de frontera que significaba Urabá en ese momento. Para ello, se explorarán dos rutas: la primera de ellas remite a la producción consultada de los misioneros carmelitas en la prefectura apostólica de Urabá: Gálvez-Abadía (2002; 2006, 2015), Córdoba-Restrepo (2015), Salgado (2017). La segunda ruta se apoya en la trayectoria de algunas de las familias que se movilizaban por el área, las cuales se ha podido reconstruir por medio de la memoria oral, en las entrevistas sostenidas en el trabajo de campo.

El trasfondo de estas dos rutas sugiere que la investigación social ha logrado acceder a información sobre actores, principalmente el equipo de misioneros carmelitas, que ejercieron autoridad religiosa sobre la población y extendieron su papel como autoridad civil en el territorio misional. Además de tales competencias, el poder detentado por los misioneros se coteja en la importancia que ellos concedieron al registro escrito y audiovisual de sus ejecutorias. Fueron los propios misioneros quienes estaban en condiciones de producir textos apologéticos sobre la misión religiosa, cancioneros, catecismos, cartas, novelas, revistas, fotografías, etc.<sup>34</sup> En contraste, la información sobre la cotidianidad de las gentes sencillas ocupadas en las labores de extracción en la primera mitad del siglo XX resulta más difícil de ubicar. Afortunadamente, en los textos de los misioneros se cuelan trazos de la existencia de los pobladores que ilustran, sin que sea esfuerzo para la imaginación, escenas musicales que ocurren en diversos contextos que son las que nos ocupan ahora.

Las crónicas e informes de los misioneros carmelitas eran lapidarias en lo que respecta a la generalizada práctica del amancebamiento observada por ellos entre los negros. Según los misioneros, esto “cierra la puerta a la conciencia para todos los demás actos de la

---

<sup>34</sup> Esta producción que hoy consultan los investigadores, constituyó la propaganda misionera, dirigida al laicado católico. La propaganda se hacía con la intención de recibir, de parte del público lector, contribuciones que dieran sustento económico a la labor misional en Urabá. Este recurso fue usado en general por las órdenes católicas que mantenían jurisdicciones misionales también en otros continentes y que, por tanto, esperaban recaudar fondos a nivel internacional. (ver Gálvez-Abadía, 2015). Ahora bien, parte de las obras de algunos misioneros superan el marco apologético para ingresar en el terreno académico con obras históricas, etnográficas, etnomusicológicas, lingüísticas y, por último, literarias.

Religión; ni se pueden confesar, ni siquiera recibir la Extremaunción. De aquí resulta esa indiferencia, que no sienten necesidad de la religión para nada” (“Vida de los negros que habitan en las orillas del río Atrato, del León y en las costas del Urabá” en: *Distintas razas que componen la población de la prefectura apostólica de Urabá. Informe, APSJNV, Urabá, Legajo 1. Erección de la prefectura (como se citó en Gálvez-Abadía, 2002, p. 113).*

Los frailes del Carmen Descalzo empero, cambiaban de opinión cuando se referían a la musicalidad de las comunidades negras. Fray Severino de Santa Teresa, quien fue uno de los dos prefectos apostólicos de Urabá, expresaba: “[...] Desde las primeras excursiones, que hace veinte años iniciamos en Urabá, nos dimos perfecta cuenta de que el arsenal folklórico en Urabá y el Chocó era considerable [...] En todos los ríos y caseríos de Urabá hay cantores y cantaoras de oficio”. Por medio de la música, que encontraron en los diferentes lugares y en disímiles situaciones, sí encuentran tierra fértil para evangelizar a estos infieles y no tanto por medio del sermón. (Severino de Santa Teresa, O.C.D. “Aportación cultural de los misioneros Carmelitas de Urabá, La Obra Máxima, VI/56 (como se citó en Córdoba-Restrepo, 2015, p. 224).

Fray Severino, músico versado, recoge y transcribe en partitura, durante dos décadas de permanencia en la misión, canciones de las comunidades negras e indígenas que configuran un invaluable corpus para estudios como éste. En el Cancionero poético-musical de Urabá-Chocó, presenta 330 canciones, de las cuales 235 son de carácter religioso, 44 canciones, por otro lado, corresponden a “Cantos profanos o juegos de Cruz para la fiesta de la Cruz de mayo, Velorio de angelitos y otras fiestas profanas” y “Cantos para los Velorios de niños de seis a doce años”<sup>35</sup> (Salgado, 2017).

En esta misma línea, fray Pablo del Santísimo Sacramento, en su novela “Al amor de los Karibes. Relieves de una vida misionera” se refiere a las celebraciones durante el Día de La Cruz en Pavarandocito, un municipio con 2.000 km<sup>2</sup> y 500 habitantes, a orillas del Riosucio en la cuenca del Atrato. El misionero relata cómo “Los muchachos gritan, aplauden, se rebullen, se forman en parejas:

---

<sup>35</sup> María José Salgado en su tesis de maestría (2017) aborda este cancionero, del cual analiza a fondo las 44 canciones correspondientes a los “Cantos profanos o juegos de Cruz para la fiesta de la Cruz de mayo, Velorio de angelitos y otras fiestas profanas” y “Cantos para los Velorios de niños de seis a doce años”

La gallina con chaqueta  
Y el gallo con pantalón,  
Se fueron a la plaza  
A bailar sapo rondón.  
Sapo rondón, sapo rondón

Y repiten sin cesar y sin concierto, levantando brazos y piernas, dando vueltas alrededor unos de otros:

Sapo rondón, sapo rondón.

Cansados del sapo, Jaime inicia:

señora la bichera

y prosiguen todos:

llegó la comisión;  
me duele la cabeza  
y también el corazón.

Sapo rondón, sapo rondón” (Pablo del Santísimo Sacramento, 1944: 83-4)

El misionero interpela: -“¿No sabéis otra cosa?

-Bailemos la Pataleta.

Y todos corean:

En el mes de mayo  
¿Quién me sujeta?  
Sujétame, señor,  
Que me dio la pataleta;  
Sujétame, señor,  
Que me dio la pataleta.

Cada uno por su lado, mientras se desgañitan, fingen que se caen y empujan unos a otros. En esto consiste el baile” (Pablo del Santísimo Sacramento, 1944, p. 84).

Hemos situado hasta aquí el accionar de los pobladores ocupados en la explotación de los recursos del monte, sin descuidar las festividades como las del Día de La Cruz. Interesados en el poblamiento de San Juan de Urabá, sabemos que la población levantó viviendas en inmediaciones de cursos ribereños. Uno de estos en particular fue el llamado “San Juan del Coco” mismo que con el correr de los años se conoce como “San Juan Viejo”. A este conjunto de casas se suma otro que hubo en la otra margen del río, el cual se vio

afectado en 1943 por una creciente del río San Juan, llevándose consigo una parte del poblado. A partir de ese episodio, a este lado del pueblo se le nombra como “San Juan Mocho”. José Dolores Rodríguez Ross recuerda que su mamá vivía:

[...] en San Juan Mocho, que le decían así porque lo mochó el río, había una quebradita donde había casas para un lado y para este no, entonces cuando la quebrada se creció quitó las dos o tres casas que había y le quitó un pedazo, y a este otro también le quitó un pedazo, y ahí quedó San Juan Mocho que le decían. (Entrevista, febrero 2019)

El pueblo lentamente va creciendo hasta llegar al pie del cerro Zumba, sin volver a experimentar la furia del agua. A estos poblados, Julio Carlos Angulo, uno de mis interlocutores en San Juan de Urabá:

Llegaron primero los bullerengueros, los del sexteto pues ya de últimos vinieron. Todos ellos llegaron con la emigración de esa gente en busca de los productos que tenían aquí auge comercial por ahí a principios del siglo veinte. Las fiestas que se hacían acá eran con bullerengue y sexteto, con la música en vivo, los sextetos tenían hasta violines y tenían otros instrumentos, con esto era que hacían todas las fiestas y todas las cosas aquí. (Entrevista, octubre 2019)

A muchos kilómetros de distancia, en Pavarandocito, ahora en agua dulce, está por iniciar la procesión de la fiesta de La Cruz de Mayo. En el entretanto “De paso para la iglesia penetro en una casa donde entreveo gente alegre. Están tocando rumba, como dicen ellos: los bongoes, la clave, la marímbula, la maraca; ruido, son, son, son.” (Pablo del Santísimo Sacramento, 1944, pp. 88-89)

Luis Gaviria, miembro de la élite medellinense, quien realizó una travesía por Urabá en la década de 1920, además de ensalzar la potencialidad económica de la región, desde su óptica de hombre blanco de la élite montañera, relata a propósito de los pobladores negros:

La pasión favorita de los nativos es el baile, como pasa en los burgos de indios. Mas hay la diferencia de que los indios en sus bacanales se embriagan hasta caer por tierra, los otros casi no beben, pero en cambio forman un ruido infernal, que comienza con la mañana del día del baile con un tambor incesante y luego por la noche con la gritería, la música y los cantos de las mujeres, que son capaces de desvelar hasta las piedras. Gaviria (como se citó en Ríos, 2002, p. 80)

Evidenciamos la presencia de la música en diferentes momentos de la sociabilidad en Urabá. En los relatos se ha hecho mención del bullerengue y de los sextetos, pero éstas no eran las únicas posibilidades musicales existentes. Teodoro Valencia, intérprete de marímbula de Los Soneros del Caribe, rememora:

[...] cuando yo nací mis tíos eran sexteteros, en el 1.934. No había ortofónica a la que le daban cuerda. Lo que había era el pito de pluma de gallina [se refiere a la gaita], palo sobao' de violín, guitarra y música de viento con redoblante y bombo y eso, y el sexteto era la música de por aquí. (Entrevista, octubre 2019)

El violín o la guitarra no sólo se utilizaban en el sexteto, también en solitario animaban las fiestas domésticas. La señora Inés, septuagenaria sanjuanera, al recordar las fiestas a las que asistió en su juventud, dice que el dueño de la fiesta contrataba “al de la guitarra o al del violín”. Los ejecutantes se desplazaban a los diferentes sitios e interpretaban, por ejemplo, valsos. “La música de eso era, como pa' decirle, que a uno le ponían un valse. Eran valsos y entonces uno bailaba” (Entrevista, octubre 2019).

La música de viento con redoblante y bombo que menciona Teodoro, escuchada en su juventud en las fiestas en el punto conocido como Playas de San Juan, era aquella interpretada por las bandas de Repelón y de Turbana. Las agrupaciones contratadas, la una por “los de barrio arriba y la otra por los de barrio abajo”, aún emocionan a mi interlocutor: “¡Qué bueno tocaban su música!”.

**Figura 21**

*Formato instrumental en el Urabá con violín, marímbula, maracas, clave, tambor y guitarra*



*Nota:* Fuente Salgad, (2017).

En la fotografía tomada en el período de auge de la misión, se observan violín, marímbula, maracas, claves, guitarra y un tambor parecido al tambor llamador utilizado en el bullerengue, pero de menor tamaño. Este tambor hace las veces de bongó.

**4.2 Hacerse sextetero**

Una vez bosquejada la oferta musical en estas poblaciones negras del Urabá rural, ahondaremos en el proceso de hacerse músico o, en este caso, hacerse sextetero.

La investigación musicológica sobre la música de flautas en el departamento del Cauca y el sur del Huila, practicada de forma conjunta por niños y adultos de comunidades campesinas e indígenas, llevó a Carlos Miñana (1987) a preguntarse por el aprendizaje de estas músicas y, claro está, de la flauta traversa de caña. Encuentra que el proceso de aprendizaje inicia en el vientre materno, posteriormente va de la percusión a las flautas, de

lo más sencillo a lo más complejo: maracas, redoblante, tambora, flauta segunda, flauta primera. Es un proceso de aprendizaje que dura toda la vida. Ahora bien, un proceso de tal duración es difícil de seguir, bien puede parecer el proceso ideal, pero es más la excepción que la regla. Se aprecia, entonces, cómo los músicos sí pasan por varios instrumentos, pero no siempre quieren llegar a dirigir grupos, se pueden quedar en el instrumento que más les guste o con aquel que se alcancen destrezas particulares (Miñana, 1987). El mismo autor menciona:

No es fortuito el hecho de que casi todas las músicas campesinas –e incluso algunas urbanas- en todo el país y en todo el mundo sigan procesos metodológicos semejantes. Por ejemplo, en la costa caribeña, dentro de los conjuntos cumbiamberos se comienza por el llamador, instrumento que da el pulso de la estructura rítmica (el contratiempo), luego se pasa a maraca, guacharaca y a tambor alegre, el tambor que improvisa. En las bandas pueblerinas, la mayor parte de los directores dicen haber comenzado con platillos o redoblantes, luego bombo, y finalmente cada uno de los instrumentos de viento. Los llaneros suelen comenzar con los capachos o el cuatro y finalmente llegan a la bandola o al arpa. (pp. 80-81)

Miñana (2009) revisa sus planteamientos dos décadas después, ahora bajo otro marco de análisis, alejándose de dualismos, de la idea del progreso implícita en el análisis anterior, ir de menos complejo a más complejo, transmisión de saberes de adultos a jóvenes. Ahora plantea que ese proceso de hacerse músico no deriva o se construye por medio de una transmisión de saberes, sino, con la participación a la que los futuros intérpretes tengan acceso, etc.

En este sentido, en el caso estudiado del sexteto he encontrado que el interés por la música surge en la niñez<sup>36</sup>; los infantes aprovechan el momento en que sus padres están

---

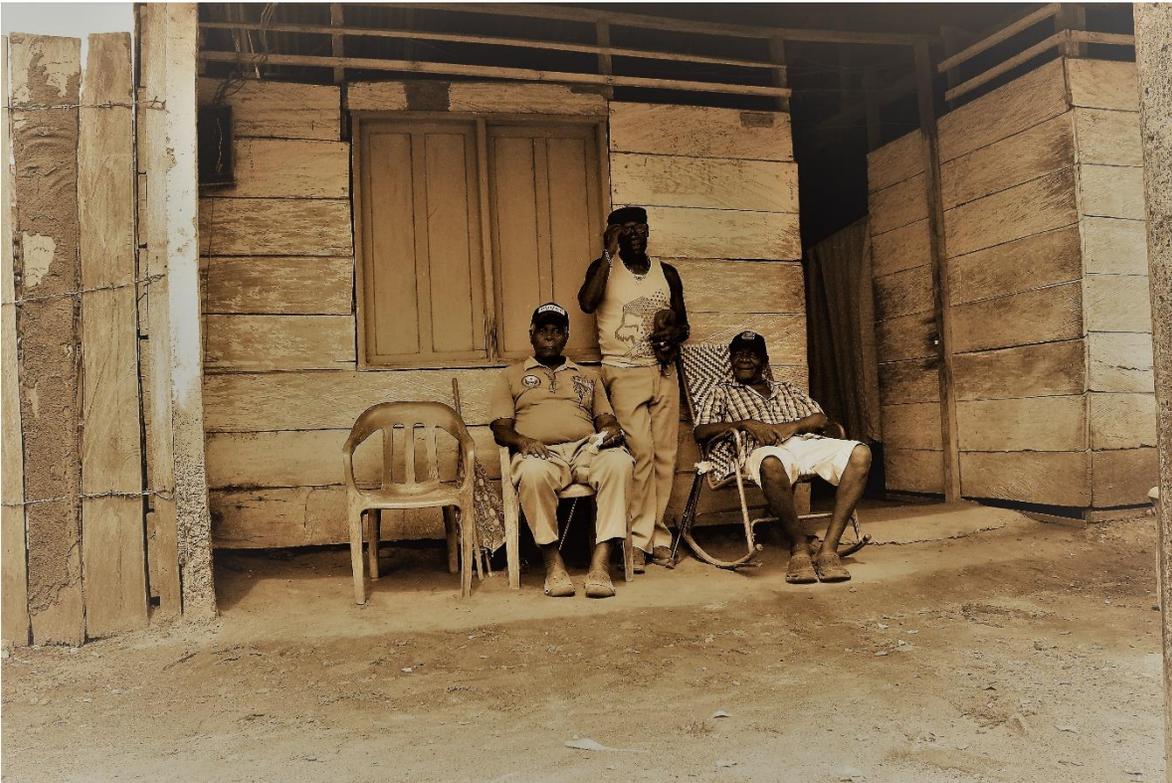
<sup>36</sup> Goody, estudioso de los cambios que conlleva la escritura en sociedades de tradición oral, identifica dos modelos de tradición oral. El primer modelo considera la tradición transmitida de generación en generación de forma fija, invariable, mediante un proceso de aprendizaje basado en la repetición en que, por ejemplo, el hijo sigue fielmente a su padre y el neófito sigue el conocimiento del iniciado. El segundo modelo trata de la tradición oral como la variable dependiente que se va ajustando a los cambios que se producen en la

trabajando en el monte o fuera de casa para tomar los instrumentos y empezar a practicar con insistencia. Hasta el momento habían visto y escuchado a sus padres que hacían parte de sextetos, o participando de ruedas de bullerengue:

Cuando ellos se iban para el monte o se iban para Puerto Berrío a buscar cosas así, entonces, nosotros... unos pelaos nos poníamos a practicar, y practicábamos y practicábamos. (Teodoro Valencia, entrevista octubre 2019)

**Figura 22**

*En orden de izquierda a derecha: Teodoro Valencia, José Dolores Rodríguez, Jerónimo de La Rosa*



*Nota:* Fuente Cardona Duque (2019).

---

sociedad; como el producto de una adecuación funcional entre ideología y organización o, al menos, entre un grupo social y sus leyendas (Goody, 2007:165). Es este segundo modelo de tradición oral el que recojo a propósito del sexteto.

Entre los integrantes del sexteto se repite el relato en el cual los padres eran tamboreros y las madres eran cantaoras de bullerengue. Hasta en una generación más atrás se habla de familiares participando en alguna agrupación:

Mi abuelo José Dolores fue músico. [...] Mi papá Carlos también fue músico, mi abuelo participaba en los primeros grupos que armaron ahí en el sexteto. Mi abuelo paterno y mi papá les gustó mucho la música. Mi papá tocaba guitarra y cantaba, tocaba el tambor de bullerengue y era buen cantante, para mí, era muy buen cantante. Él tenía un timbre, un tono de voz bastante bonito y tocaba guitarra. Cuando se armaron el primer grupo de sexteto que hubo en San Juan de Urabá, mi abuelo estuvo metido ahí, después de eso falleció mi abuelo y entró mi papá. (José Dolores Rodríguez, entrevista febrero, 2019)

Lo anterior podría facilitar la participación en alguna agrupación, en la medida en que el individuo pueda tener mayor relacionamiento con los instrumentos, el repertorio, la interpretación, en suma, con el sistema musical del sexteto. Pero no es una condición necesaria para hacer música (Miñana, 2009). Ahora bien, en el caso de los interlocutores entrevistados, en su mayoría ya contaban con familiares que les aportaran algo en sus inicios. Así, era relativamente corriente que los familiares, ante la atracción infantil por algún instrumento, dieran instrucciones a los niños.

Me llamó la atención las maracas, mi hermano sabía tocar maracas y él me ponía y yo aprendí con él. [...] Mi hermano me decía “*hágale así, hágale así*” y yo me ponía en eso hasta que ya aprendí. Así fue que yo aprendí. [...] Yo practicaba en cualquier parte. Yo me encontraba en la casa y me ponía a practicar con mi papá, como ahí en la casa él cantaba, también el hermano mío, el mayor, y yo cogía mi maraca. Después que yo medio salía, él iba a tocar y yo me iba con él allá, él con sus maracas y yo con las mías y cogía el compás de él y ya. (Jerónimo de La Rosa, entrevista octubre 2019)

Tampoco era extraño que varios hermanos de una misma familia hicieran parte de la misma agrupación:

Ahí había unos señores, no recuerdo todos los nombres, pero había Pedro (no me acuerdo de su apellido), Fermín Mendoza, Carlos Martínez y la familia Martínez que ellos eran como cuatro hermanos y todos eran músicos y ellos estuvieron en Mulatos y de Mulatos se vinieron para San Juan. Estuvo un señor de apellido Vásquez en ese entonces. (José Dolores Rodríguez, entrevista febrero, 2019)

Algunas circunstancias ocurridas de súbito hacían que se participara en los sextetos, ya no en plan disfrute con los amigos, sino atendiendo a compromisos. En el caso de la música de flauta, Miñana comenta: “Cuando en las alumbranzas campesinas o en las casas de visita entre los nasas, algunos músicos caen dormidos o borrachos, siempre hay un niño o un joven atento a reemplazar al músico caído y aprovechar la oportunidad para integrarse en la experiencia musical” (2009, p. 227). Para el caso del sexteto en San Juan de Urabá, fue posible hallar:

Una ocasión el tío mío hizo un compromiso con ese señor Juan Tapias, y mi tío estaba buscando contrabando allá en Panamá, y no pudo venir por un norte [un viento de norte] que hubo, y vino el tipo: “*ajá, pero y entonces, ¿qué pasó con Catalino?, si yo le avancé algo para estar seguro*”. Entonces, le dijo mi abuela que se llamaba Manuela Meléndez Gaviria, le dijo: “*Bueno, él no está aquí, pero si usted se acontenta yo tengo unos nietos por ahí y sobrinos que ellos tocan regularcito, si a usted le gusta para que ya estos 31 de octubre, si usted le interesa...*”. “*Bueno, pero, démelos para que toquen dos piecitas*” y cogimos nosotros: “*¿Cómo?*” Si yo tocaba más bongó que el hermano mío. Y dice: “*No, no. Yo me llevo estos pelaos*”. Total que nos llevó el hombre. (Teodoro Valencia, entrevista octubre 2019)

Tocar música en las fiestas en ocasiones conllevaba algún estímulo para los jóvenes intérpretes, que recibían asimismo señales de aprobación por sus destrezas musicales:

Yo en el 53 tenía yo 18 años, 19, ya tocábamos. Iban a tocar por allá y mi tío era bongosero, y como yo aprendí a tocar desde pelao’ de 13 años, así que decía un señor José Manuel Tapias: “*Si no me traen el cholito de bongosero no vengan*”, yo tenía

un hermano que no era muy bueno en el bongó y se perdía a veces. Así, pues que, el cholito [el interlocutor es nieto de un guajiro] era yo, pero como era tan penoso, entonces le decían a mi mamá: “*Señora Andrea, le vamos a dar un pantalón de paño tropical...*”, calzoncito mocho, yo vine a tener largo fue a los 19 años, “...y una camisa de sal y pimienta para que nos toque el bongó”. Íbamos para donde José Manuel Tapias: “*Mijo, ven acá. Te van a dar un pantaloncito y eso así, ¿te atreves a ganártelo?*”, y yo: “*Si me lo dan yo sí, pero por delante*”, y como ella era modista, así que ahí fui perdiendo la pena, hasta que ya. (Teodoro Valencia, entrevista octubre 2019)

En otras fiestas, hacer parte del sexteto era la forma de participar en el evento. La iluminación del evento era “con lamparitas pegadas a la pared, así para poder bailar, yo ahí en lo oscuro, con mechones.”

Se casaba una persona y llevaban era eso, un sexteto. [...] Era la manera de estar ahí, sí. Yo iba con ellos a cantarles, a cantarles a los que se casaban. A animar la celebración. Eso era sin contrato, alguien decía “*Nombe, se va a casar fulano, ombe muchachos para que nos vayan a allá a acompañar*” (Jerónimo de La Rosa, entrevista octubre 2019)

Sin desatender el trabajo, algún momento se encontraba para ensayar:

Nos íbamos a trabajar en la mañana y en la tarde veníamos “*muchachos, vamos a echar una practicada*”, y nos poníamos a practicar. Llegaba un sábado “*vamos para tal parte a tocar allá*”, “*Vamos*”, y nos reuníamos allá a beber ron y a tocar y a pasar el tiempo. (Jerónimo de La Rosa, entrevista octubre 2019)

El aprendizaje de las canciones era posible por diferentes vías, una de ellas obedecía a los cancioneros:

Antes vendían los cancioneros, vendían cancioneros, unos libritos y ahí venían todas las canciones. Yo no logré tener uno, no logré, pero veía, los que ya tenían los tíos,

los tíos míos los tenían. Puros sones cubanos. (Demetrio Valencia, entrevista octubre 2019)

Otro camino para el aprendizaje de nuevo repertorio lo ofrecía el mundo laboral: Yo fui marinero, movía contrabando por el Caribe. [...] usted sabe que el marino siempre cuando llega a cualquier parte busca los cabaret, y en esos cabaret había música de toda clase. La música de Cuba que siempre ha sido el chacho [...] uno se aprendía los discos, los sones, y acá ya luego se repetía, se cantaba. (Teodoro Valencia, entrevista octubre 2019)

Quienes regresaban de Cartagena, por ejemplo, comentaban en el pueblo las novedades musicales de la ciudad: “Cuando venían de por allá, entonces, contaban que vieron un sexteto: *“este son lo cantan así y así, y aquí está”* y de ahí se empezaba a cantar.” (Jerónimo de La Rosa, entrevista octubre 2019).

Al igual que se presentó en el capítulo 2, se aprecia aquí el gusto por la música cubana, y su influencia en los sextetos de Urabá. A esta música se tenía acceso, por ejemplo, en los términos mencionados o por medio de los discos que alguien de la zona pudiera comprar para reproducirlos en ortofónica.

A los niños, en su temprana edad, se les regalaba a veces maracas o algún tamborcito. Ya en el proceso de hacerse sextetero, los instrumentos se pueden conseguir prestados, y así depender del dueño de los mismos, o fabricarlos con mano propia. Conocer a fondo el instrumento, lo que se quiere lograr, que produzca el sonido perseguido, resulta tan importante como conocer las posibilidades que le ofrece el medio en el cual viven. En este sentido, la marímbula la hacían:

Con ceiba colorada, es la que da mejor resonancia y los flejes que da la mejor resonancia es la del serrucho, pero el serrucho antiguo, le podía unir una punta con la otra y no se partía, pero hay uno ahora que se puede partir fácilmente. Esos serruchos eran largos, puntiagudos, ese sí da buen sonido, de acero, hay otro que sale ahora se llama suncho, con ese llevan pacas de ropa y quien sabe de qué y la amarran con unas que vienen así de ancho metálico, pero no da buen sonido porque son demasiado

duras, no son blandíticas, no dan buen sonido, y para eso se necesita que sea flexible, porque apenas le ponga el dedo le de sonido, cuando son muy duras se daña la mano, ampollas y esas vainas. (José Dolores Rodríguez, entrevista febrero, 2019)

Otro material para los flejes provenía de la competencia que permitía la escucha de música grabada, la ortofónica.

Los flejes también salían de las cintas metálicas que tienen las ortofónicas en su interior “los flejes eran de lo que traían las ortofónicas, tenían una cosa así [hace un círculo con las manos] y entonces, eso se iba enrollando como una cinta. Iba la ortofónica tocando, tocando... Vuelve y se encogía... ya estaba llena, erda, otra vez, hasta que reventaba duro. De ahí se sacaban los flejes. Esos eran suavecitos. (Teodoro Valencia, entrevista octubre 2019)

La cantidad de flejes de cada marímbula la determina quien la interprete o, en su defecto, quien la construya. A Teodoro Valencia le gusta tocar con marímbulas que tengan entre cuatro y siete flejes, porque da varios sonidos “y permite hacer pases, además se puede tocar cómodamente”. En otras agrupaciones utilizan marímbulas con más flejes, “hasta con doce flejes he visto yo, pero esos doce no los toca todos juntos, eso ya es un piano”. (Teodoro Valencia, entrevista octubre 2019).

Los bongoes también se hacían con los materiales que el medio ofrecía:

Los bongoes “Era uno sólo, uno solito, ya después fue que vinieron los mellos. En el tiempo de antes era con bejucos, amarrao’ con bejucos y con unos palitos así hechos unas cuñitas y se metía así ... y así lo iban apretando y hasta que se ponían finitos. Se hacían de balsa, un palo delgaditico. El cuero era de gato, matábamos un gato o dos gatos, y al cuero se le echaba ceniza, y se le quitaba la carnecita, y tal, cuando eso... Erda... pero eso sonaba... ¡carajo! ¡uff!. Y también lo hacían del alcatraz, del buche del alcatraz. Sí, eso crece grandísimo, suena durísimo. (Teodoro Valencia, entrevista octubre 2019)

Los familiares, en algunos casos, ofrecían instrucciones para elaborar algún instrumento. En el caso de las maracas, el hermano de Jerónimo de La Rosa, le decía:

Vea, hermano, lo quitamos esto... vea, esto se coge por donde está pegado, cuando está seco y por ahí le hace el hueco acá a donde aquí tiene un retoñito que sale por aquí del totumito... Un ombliguito... Bueno, todo eso los desfondas de aquí acá, le sacas la tripa, coges lo pones a sancochar, entonces lo echa usted a sancochar y entra un palito acá ra, ra, ra, y bota toda la tripita, ya después, coge y le mete piedrecita para que vaya limpiándose y se le limpia limpiecito por dentro y ya". Complementa Jerónimo, "el palito puede ser de cualquier madera, y por dentro le pone güiro".

Jerónimo de La Rosa también hacía las claves. "Esas se hacían de guayacán. No del hediondo, sino del otro. Hay que es "de bola", Guayacán de Bola, ese otro que es hediondo, guayacán amarillo, de esa madera las hacía, guayacán amarillo". (Jerónimo de La Rosa, entrevista octubre 2019)

Vemos así que hacerse sextetero, implica hacer música, "algo que se logra en forma activa y creativa ("poniendo el oído"), observando ("entre las piernas de los mayores")" (Miñana, 2009, p. 227), pero también participando de fiestas, interactuando con otros músicos, practicando, elaborando los instrumentos con los productos que el medio le ofrece, entre otros. Como se ha visto, no viven de la música, alternan sus labores de campo, de mar... con la música (Miñana, 1987)

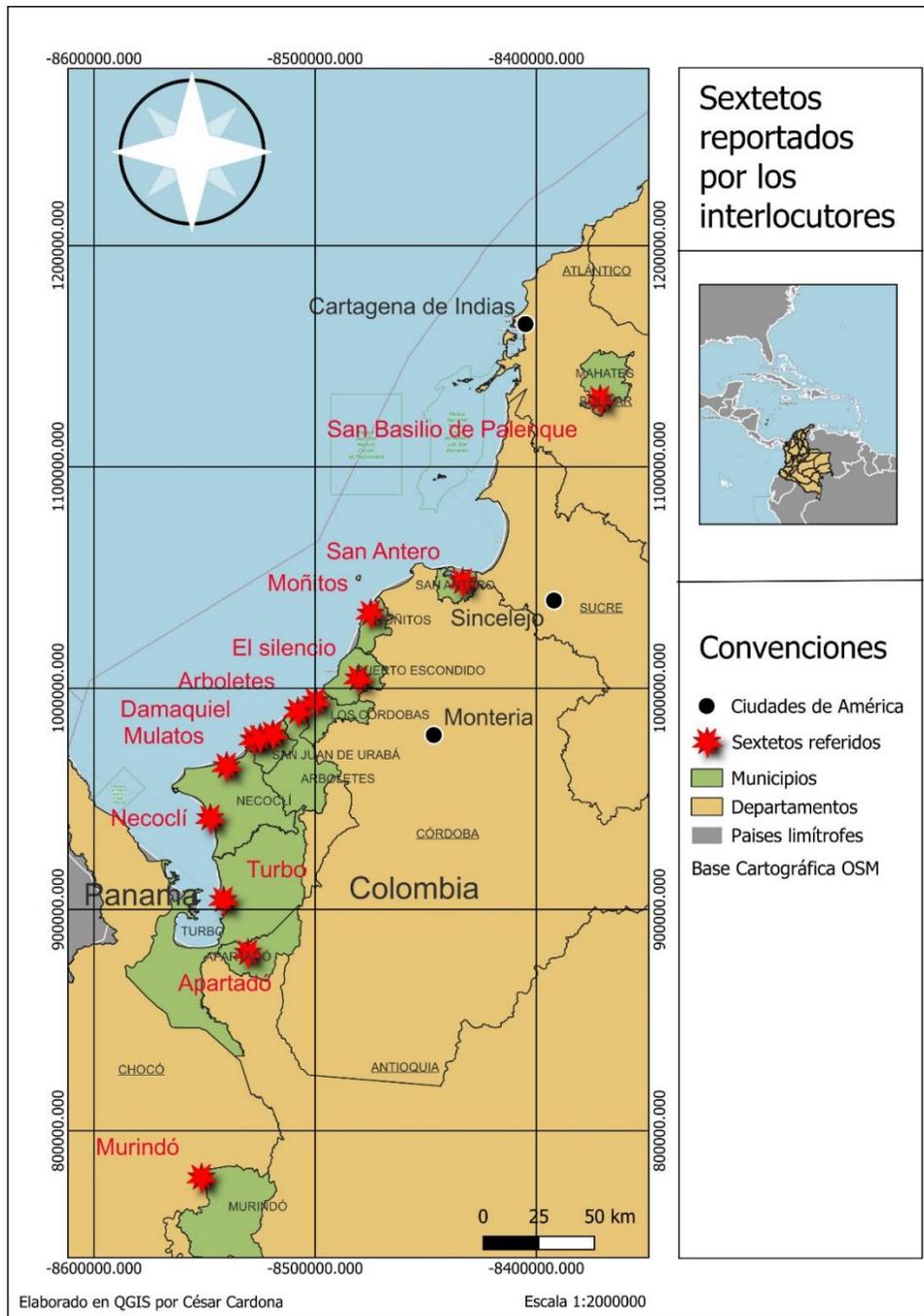
Estos sextetos, intérpretes de música popular están vigentes hasta la década de 1950. Los interlocutores alcanzan a recordar hasta 15 agrupaciones de distintos lugares, algunas aún vigentes: Arboletes, Apartadó, Murindó, Necoclí, Turbo, Uveros, Damaquiel, Mulatos, San Juan de Urabá, Los Córdoba, El Silencio (Puerto Escondido), San Antero, Moñitos, San Basilio de Palenque, Sapzurro, poblados en su mayoría costeros. Es a partir de la llegada de la tecnología como vitrolas, cine (mexicano), radio..., manifiestan los sexteteros, que fueron desplazadas las agrupaciones del escenario de la vida social, similar al argumento del picó ofrecido en Cartagena presentado en el capítulo anterior. En todo caso, no por escasez de materiales para la fabricación de los instrumentos.

Se encontrará que no desaparecieron totalmente, que algunas personas siguieron practicando en sus residencias, sin que ello trascendiera lo doméstico. A partir de la década

de 1980 resurgen, reaparecen en conjunto con las agrupaciones de bullerengue bajo la idea de rescatar las tradiciones. Ahora están uniformados, en tarimas, con el apoyo de Casas de Cultura municipales y representando la localidad en diversos encuentros regionales, festivales, a propósito de eventos significativos en el municipio, etc. Ahora son agrupaciones institucionalizadas. Dentro del marco de políticas de salvaguarda se ofrecen semilleros en Casas de Cultura, se hacen cartillas, videos y otras acciones que visibilizan la tradición. Se discute si pueden ingresar o no otros instrumentos, si pueden ser más personas, se preguntan por la posibilidad de desaparición de la marímbula, los sus instrumentos hacen parte de “museos” locales, en los cuales se presenta lo tradicional, lo propio del municipio. Ahora es una tradición inventada. El sexteto cambia de nombre, se llama sexteto de marímbula y toca música de sexteto. Lo que fue una agrupación, con una instrumentación, en una época de la naciente industria cultural, que interpretaba músicas cubanas, en el Urabá quedó, en cierta forma, encapsulado. Todo esto es materia del próximo capítulo.

**Figura 23**

*Ubiación de sextetos referidos por los interlocutores*



*Nota:* Fuente Duque Cardona (2019).

## Capítulo 5

### 5.1 La invención del sexteto de marímbula

Como vimos en el capítulo anterior, la historia de San Juan de Urabá como tal, inicia a finales del siglo XIX, no obstante, en 1986 que es declarado municipio del departamento de Antioquia<sup>37</sup>. A partir de esta década se ubica temporalmente este capítulo.

Los sextetos en San Juan de Urabá, plantean los interlocutores, desaparecen casi por completo desde la década de 1950. Décadas después, aun siendo corregimiento del municipio de Arboletes, en agosto de 1981, nace la Casa de la Cultura<sup>38</sup>. Es por medio de esta institución que resurge el sexteto en San Juan de Urabá<sup>39</sup>.

En San Juan, otra vez eso [el sexteto] ya la cuestión se va por los lados de cultura, de patrimonio, de cosas [...]. Una vez que se creó la Casa de la Cultura en San Juan de Urabá, se ordenó hacer una marímbula para tener dentro de las cosas del museo. Dentro del museo porque había otros elementos de cocina, pilones, cosas, todo eso

---

<sup>37</sup> <https://www.sanjuandeuraba-antioquia.gov.co/MiMunicipio/Paginas/Pasado,-Presente-y-Futuro.aspx>

Fundación del primer poblado en 1886. Cabecera municipal con 8 corregimientos a partir de 1986

<sup>38</sup> El año de creación de la Casa de la Cultura de San Juan de Urabá (1981) es previo al momento en que San Juan transita de corregimiento a cabecera municipal (1986). Consideramos que esto se debe al proceso iniciado en 1957 en el pueblo para ser reconocido como cabecera municipal. Asimismo, hay que destacar que la Asamblea Departamental de Antioquia por medio de su ordenanza 011 del 9 de noviembre de 1972, crea la Red Departamental de Bibliotecas Público Escolares y Casas de la Cultura de Antioquia, estos lugares serían el escenario para “ventilar los problemas inherentes a un pueblo en desarrollo y donde se iniciaría la recolección del patrimonio cultural, histórico, artístico y arqueológico.” (Álvarez, 1985: 50) Se suma a lo anterior la creación del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) en 1968, entidad encargada del fomento de las artes y las letras, del cultivo del folclor nacional, establecimiento de bibliotecas, museos, centros culturales, entre muchas otras actividades del campo cultural.

<sup>39</sup> No es únicamente el sexteto, de este proceso hace parte también el bullerengue, proceso estudiado por Rojas (2013) en su tesis de maestría: From street parrandas to folkloric festivals: The institutionalization of Bullerengue music in the colombian Urabá region.

que se estaban recuperando. Se estaban organizando, pues sí, se puede decir recuperando, mejorando sí.

¿Entonces qué pasó?, comienzan a hacer una marímbula y se dan cuenta que la marímbula era del sexteto y recuerdan que aquí había unas personas, Ezequiel, también al que se le encargó el instrumento, y así, que otro, que otro, que ellos habían sido sexteteros. Inclusive algunos seguían. Esa Naida me dice que ellos en su finca, Naida, la madrastra, la mamá pues la criaron, Ezequiel y este Colón” (Entrevista Julio Carlos Angulo, octubre 2019)

El relato acentúa en el papel cumplido por éste último, apasionado como pocos por la música del sexteto:

“A Colón lo gritaban por ahí por los cerros y él se venía, ya sabía qué día y se venía. Colón llegaba a la finca de la familia de Naida y se ponían a cantar, y sonaba un sexteto, pudo ser hasta de cuatro nada más y ahí cantaban. El sexteto no murió a pesar de todas esas cosas [el picó, la radio... los interlocutores se refieren a estos objetos como la tecnología], estuvo haciéndose sexteto de forma privada, para entretenimiento de la familia, para entretenerse, para cantar, entonces así se sostuvo”. (Entrevista Julio Carlos Angulo, octubre 2019)

La desaparición del sexteto en público va entre las décadas de 1950 a 1980. Empero, siguió practicándose en el seno de ciertas familias, como la Ezequiel Carriazo. La Casa de la Cultura obtuvo la marímbula solicitada y, además, se logra reunir a los antiguos sexteteros que retoman la práctica. Quiero destacar que, inicialmente, el destino de la marímbula era el museo de la Casa de la Cultura, como objeto coleccionable de lo que consideraban el patrimonio cultural local (Álvarez, 1985).

En este proceso de dotar de contenido al museo y a La Casa de la Cultura, se incluye menaje de cocina, instrumentos musicales, etc., Los sanjuaneros cultivan en sus conversaciones la idea de que allí ha existido un asentamiento de larga data, y que San Juan no ha sido precisamente un campamento en el cual se alimentaban con enlatados. En el pueblo se cultivan alimentos, se transforman, se ingieren, se comparten, hay un espacio doméstico en que hay celebraciones, fiestas... que incluyen música. ¿cuál música?, el bullerengue, por supuesto, pero también el sexteto. Así reaparece el sexteto en el pasado de

la localidad. Ahora bien, recordemos que, en los procesos de invención de tradición, el pasado al que se recurre, es justamente el pasado que convenga (Hobsbawm, 2002).

Una tradición inventada se puede entender como un grupo de prácticas, regidas por unas reglas abiertas o tácitas, que obedecen a una naturaleza simbólica o ritual. Estas prácticas buscan inculcar valores o normas de comportamiento, en procura de crear una continuidad con el pasado, pero no cualquier pasado, con el pasado que les sea adecuado. Estas tradiciones se pueden dividir entre las tradiciones realmente inventadas, las construidas, las formalmente instituidas y las que emergen de un modo que resulta difícil de investigar debido a sus periodos breves y concretos (Hobsbawm, 2002).

Dentro de las tradiciones inventadas, se encuentran tres tipos de tradiciones superpuestas. Las que establecen o simbolizan cohesión social, pertenencia al grupo; aquellas que establecen o legitiman instituciones, relaciones de autoridad, estatus; las que tienen como objetivo la socialización, inculcar creencias, sistemas de valores, convenciones relacionadas con el comportamiento. (Hobsbawm, 2002). A su turno, Blanco (2013) ha planteado cómo “el primer tipo corresponde a comunidades que buscan expresarse, consolidarse, como nación y las restantes tipologías corresponden más a situaciones coloniales, de necesidad de imposición, por parte del Estado” (p. 200).

Inventar tradiciones, así, es un proceso de formalización y de ritualización. Se caracteriza por sus referencias al pasado, aunque solo sea al imponer la repetición. Las tradiciones no se deben confundir con la costumbre y mucho menos con la rutina. La tradición tiene por objetivo la invariabilidad, tiene sus fundaciones en un pasado real o inventado, a conveniencia, e impone prácticas fijas que han de repetirse. Por su lado la costumbre, hace parte de las sociedades tradicionales; a diferencia de las tradiciones, la costumbre permite innovaciones y cambios, pero con ciertas limitaciones y tal vez imperceptibles en el momento en que suceden, pero visibles en largos períodos de tiempo. Por último, la rutina no conlleva significados rituales o atiende a alguna función simbólica, son convenciones o rutinas que se llevan a cabo en una práctica social con el fin, entre otros, de enseñar la práctica a los legos (Hobsbawm, 2002).

En el caso nuestro, se trae del pasado el recuerdo de la marímbula, del sexteto en la comunidad, pero no se trae el contexto de llegada por medio de los ingenios azucareros o por medio de la industria cultural en la primera mitad del siglo XX como música popular masiva,

ni mucho menos el arribo de la marímbula y el sexteto por medio de las personas que se establecieron en la zona en las épocas de auge extractivista. Si tenemos en cuenta que, en el momento de fundación de la Casa de la Cultura, los sextetos estaban poco menos que ocultos en la vida social del lugar, la idea que subyace en las conversaciones sostenidas con ellos es de la índole de: “tal como en el pasado lo hacían, o nos dijeron que lo hacían, y con el tiempo transcurrido en que no se ha visto que se haga, definimos que a partir de ahora es tradición.” Al calor de la invención de esta tradición, uno de mis interlocutores plantea:

Cuando pasó este incidente de construir una marímbula para eso [el museo de la Casa de la Cultura] ya tenían hasta el instrumento y comenzaron entonces, ya ahí se comenzaron a ver quiénes eran los sexteteros de ese tiempo, de los que estaban vivos, y fue fácil porque salió una cantidad, estaba Muñeca e’ burro, Ezequiel, de los de así mayores y todo eso, Nelson Martínez. Tanto que surgieron dos grupos del sexteto aquí. Sí, inicialmente estuvo pues de “Ezequiel y sus muchachos”, que son más figurativos, antes les decían así, pero todos eran súper adultos, como ironía le pusieron “Ezequiel y sus muchachos”, y después surgieron ya estos otros, más juvenil que fue el de “Soneros del Caribe. (Entrevista Julio Carlos Angulo, octubre 2019)

El primer sexteto se constituye aglutinando a antiguos integrantes de algunas de las agrupaciones que había en San Juan y en municipios vecinos. La aparición de “Ezequiel y sus muchachos” fue viable porque en el lapso entre la disolución de los viejos sextetos y la convocatoria de la Casa de la Cultura mediaron de 25 a 30 años. Varios de los viejos intérpretes acogieron con entusiasmo la idea, aceptaron hacer música con la dirección de Ezequiel, ahora estimulados por la existencia de la Casa de la Cultura. Si antes fuera una música popular masiva (guardadas las proporciones en una región periférica) en competencia con otras músicas existentes, ahora en la década de 1980 se encontraban lejos de ello, participando bajo el nuevo aire en pro de la tradición local. Para ese momento la existencia de esas agrupaciones, ahora institucionalizadas, está bajo el paraguas de la tradición; su función ya no es el entretenimiento sino, ante todo, la preservación de una música de los viejos tiempos.

Institucionalización entendida como “el proceso por el cual una forma de comportamiento sociocultural es prescrita [estandarizada] y objeto de una normatización que opera a través de una organización burocrática, la cual está anclada en una estructura legal más amplia.” (Rojas, 2013, p. 3) Como es una tradición que está inventándose, sin que muchos supieran de su existencia, fue normal que se expresaran sentimientos de extrañeza por parte de los pobladores más jóvenes quienes se cuestionan por qué sentirse identificados con algo que desconocían:

A la gente le pareció algo raro en jóvenes, personas ya adultas inclusive no sabían ni se acordaban del sexteto ni de muchas cosas. De pronto a mucha gente no le gustaba, pero tampoco tanto como para rechazarlo. Imagínate que yo el propio sexteto ni lo conocí por la edad mía [69 años en 2019, quien habla nació en 1950]. Yo, si de pronto sé algo, es porque ya uno lo ha investigado, lo sabe y todas estas cosas, pero yo no lo conocí. (Entrevista Julio Carlos Angulo, octubre 2019)

Cuando en La Casa de la Cultura se preguntan por los objetos que deberían incluir en el museo, y concuerdan en que la marímbula debe tener un lugar reservado, sucede que el sexteto y su instrumento insignia cobran valor tradicional. El sexteto de aquí en adelante hará parte de las manifestaciones artísticas tradicionales que promoverá la institución. El sexteto será pues, patrimonio de la localidad.

En ese contexto el patrimonio se pensaba como producto, como “cosa”. Idea procedente del discurso patrimonial autorizado, esto es, de un colectivo que está en posición de tomar una decisión así. Este discurso patrimonial es una herencia decimonónica, cuando en la Europa occidental, arqueólogos, arquitectos... - ¿quiénes mejor que ellos? -, discuten y resuelven que la cultura material de gran valor hay que conservarla, salvarla del deterioro ineludible por el paso del tiempo, arrebatarla al olvido, para entregarla a las siguientes generaciones. De ese modo, los herederos del patrimonio cultural tendrían soporte material de sus sentimientos de orgullo e identificación con un lugar, una cultura... Claro estaba que el destino por excelencia de este patrimonio, en palabras de Smith (2011) eran los museos que cuentan con el personal capacitado para darle manejo a los objetos seleccionados.

La definición del patrimonio como una cosa, lugar o evento único funciona para enfocar la preocupación por salvaguardar visiones y memorias particulares sobre el pasado: si el patrimonio sencillamente es una “cosa”, no sólo se puede “encontrar”, también se puede definir, medir, catalogar, y, por lo tanto, sus significados se pueden controlar y confinar con mayor facilidad. (Smith, 2011, p. 42)

En San Juan de Urabá, el custodio autorizado para la marímbula fue pues, el museo de La Casa de la Cultura. Más allá de la música en conserva que permanecía en la institución, el sexteto deviene en música para hacer en las tarimas durante las fiestas civiles de la localidad y en música que participa -representando al joven municipio- en festivales regionales con el auspicio del gobierno local. Quedó atrás, de esa manera, la práctica social que involucraba al sexteto para amenizar los diversos momentos de la sociabilidad doméstica y vecinal: inauguración de viviendas, celebración de cumpleaños y de bodas.

El sexteto interpretando sus canciones desde la tarima, en eventos públicos, registró algún cambio:

Yo me acuerdo de Ezequiel. Ezequiel se quedaba y se pegaba ahí de la marímbula y se le olvidaba que tenía que parar, que tenía que acabar. Él le daba y le daba y le daba de diez a quince minutos, le tenían que decir que parara, que el tiempo, que otras agrupaciones seguían, y apenas llevaban una o dos canciones. (Entrevista Julio Carlos Angulo, octubre 2019)

Aquí encontramos la diferencia que se genera con los músicos en tarima. Ya no están en una interacción con los otros circunstantes de las celebraciones en que ocurren el baile, los chistes, la comensalía. Ahora, el músico en tarima pasa a ser observado, su música pasa a escucharse y no tanto a bailarse. Ellos a su vez, como en este caso, deberán sujetarse al tiempo asignado por agrupación, algo a lo cual los sexteteros han de acostumbrarse.

Lo anterior avanza en la dirección de la “espectacularización de las tradiciones” (Goubert, 2009), sin que conlleve una coreografía en simultánea, como sí ocurre para los “bailes cantaos” al estilo del bullerengue. La folclorización de músicas tradicionales, implica procesos de estetización, puesta en escena y teatralización que sacan la expresión cultural del contexto social e histórico en el que ocurre o surge. Con eso lo que se logra en definitiva es

una asimilación de la manifestación cultural que termina despojada de sus elementos reivindicativos o que operan e interaccionan a nivel social y económico. Guss (como se citó en Rojas, 2013)

Nieves (2009) plantea que estas músicas, dentro de la cuadrícula del patrimonio y llevadas a tarimas, origina dos tipos de bienes musicales: por un lado, el que se presenta en las tarimas cumpliendo con las condiciones que los tradicionalistas han impuesto; por otro lado, el que se presenta en todos los espacios alternativos a las tarimas de los festivales en los cuales el músico se siente en libertad de crear e improvisar según sus capacidades y antojos. Pero esto último no pasa con los sextetos, en estas agrupaciones no se encuentra la vitalidad existente en otras músicas del Caribe y del país. Además, como se verá más adelante, son muy reducidas las posibilidades de circulación musical.

El sexteto de “Ezequiel y sus muchachos”, por la avanzada edad de sus integrantes, participa eventualmente de las festividades municipales; comenzando la década del 2000, algunos sanjuaneros resuelven crear otro sexteto:

Por ahí hace 19 o 20 años nacieron Los Soneros del Caribe, yo ya no trabajaba, yo vivía por el campo y en una ocasión estábamos como en una parrandita, se le dio al profesor Elías Juan Valencia por conformar el grupito. Teníamos una guitarra y había una marímbula por ahí, vieja. Un señor Carlos Martínez, Jerónimo, Pedro Pablo, la seño Nubia, Josefina también, Elías Juan, un muchacho Abel Rivera y yo. Estábamos en parranda cuando de pronto salió el cuento ese: “vamos a cantar con estos instrumentos”. Oiga, ese fue el principio de la cuestión, ahí fue donde nacieron, fue donde salió el nombre: “vamos a colocarle como nombre Soneros del Caribe”. (Entrevista José Dolores Rodríguez, marzo 2019)

En esa noche dionisíaca, José Dolores compone la siguiente canción, considerada por él como “himno del grupo”:

En una noche de enero  
Estando en un parrandón  
Qué lindo nació este son  
Que es el son de los soneros

Ay, son, son, son, son soneros

Los soneros de Caribe

Los soneros se destacan  
Miren señores que cosa  
Jerónimo de La Rosa  
Cómo toca las maracas

Esta agrupación contó con la participación de dos personas que sí conocieron los sextetos de la primera mitad del siglo XX. Al mismo tiempo “Soneros del Caribe” fue la escuela para noveles integrantes. Por ejemplo, José Dolores, hijo y nieto de antiguos sexteteros, hasta este momento no había participado en ninguna agrupación:

Sí pero nunca los oí cantando [al padre o al abuelo], pero el señor Carlos Martínez sí había estado metido en un grupo de sexteto, Elías Juan también había conocido, que Elías Juan es mayor que yo. Ellos dirigían la cuestión, de ahí dejamos a Elías Juan como director del grupo y Carlos Martínez era el que tocaba la marímbula y cantaba, y ya después es que fuimos metiéndonos, ajá, que el uno cantaba, que el otro también, hasta que llegó a tener tres cantantes el grupo Los Soneros del Caribe. (Entrevista José Dolores Rodríguez, marzo 2019)

Estos amigos que se reúnen para hacer música, lo hacen bajo la lógica de músicos folklóricos propuesta por Nieves (2009). Estas personas reproducen “las matrices tradicionales tal cual, es una práctica apenas natural, están en “su elemento”. Han aprendido a ejecutar ciertos géneros con ciertos instrumentos y a cantar determinados repertorios con este o aquel modo tradicional de vocalización, mediante la interacción con otros músicos, por imitación, por iniciativas personales, etc., todo ello dentro de comunidades sonoras bastante uniformes y por lo general circunscritas a ámbitos geoculturales definidos. Los músicos tocan y cantan con soportes comunicativos directos que dependen de espacios sociales establecidos, como fandangos, parrandas, cumbiambas, etc.” (Nieves, 2009, p. 156) Reflexionando sobre su agrupación, José Dolores se refiere al sexteto así:

Nosotros somos una reunión de amigos que resuelven hacer música y tocamos en conciertos que nos hacen invitaciones. No hemos tenido particulares, no, eso no. El

sexteto, lo dice la palabra, es un grupo compuesto por seis personas, la característica fundamental, o sea lo que identifica al grupo de sexteto se llama la marímbula, la clave, el bongo y maracas. El sexteto es una forma de hacer canciones, especialmente del son, del son cubano. (Entrevista José Dolores Rodríguez, marzo 2019)

Ahora bien, aún convertido en tradición inventada, el sexteto es susceptible de algunos cambios, pero siempre dentro de unos límites que no signifiquen riesgos para la tradición según sus ejecutantes:

Pero ya hoy en día [el sexteto] se ha ido extendiendo. Ahora hay sextetos hasta con 10 personas y ya para mí eso es una orquesta. En el grupo de nosotros, ya por lo menos lo que hemos montado con unos pelaos, los que salimos de aquí siempre son 7 u 8, pero sigue siendo el sexteto Los Soneros del Caribe. Y ahora se le mete música caribeña, música del Pacífico que también se canta al estilo del sexteto tranquilamente. Hoy en día tiene guitarra, tiene trompeta, tiene saxo, bajo, pero nosotros no hemos querido poner bajo porque opaca la marímbula y no hemos querido perder eso. (Entrevista José Dolores Rodríguez, marzo 2019)

Vestido con el ropaje de lo tradicional, se aceptan algunos cambios en la tecnología de los instrumentos, por ejemplo, el paso del bongó hecho de cuñas por ellos mismos, al bongó con herraje metálico comprado. Se incorporan otros instrumentos y repertorios de otras latitudes, pero sin aceptar el desplazamiento de la marímbula. Desde que se reinventó la tradición, la agrupación no es un sexteto a secas, es un sexteto de marímbula.

En cuanto a la posibilidad de incorporar distintos instrumentos a la agrupación, pasa por la disponibilidad de instrumentistas en el municipio. En el caso de la guitarra, por ejemplo, tanto el sexteto de “Ezequiel y sus muchachos”, como los “Soneros del Caribe” en algunos períodos de tiempo la tuvieron de manera estable. En la actualidad no hay quién la interprete. Una persona del municipio que sabe tocar guitarra les manifestó su disposición para ingresar al sexteto con la condición de que le pagaran por su saber, petición que está por fuera de las posibilidades de la agrupación.

Esta agrupación profundiza su vínculo con el gobierno local y sus autoridades culturales:

Nosotros hemos salido donde tienen programas que interviene la Casa de la Cultura, así como las fiestas del Mar y del Volcán que dirige la alcaldía, entonces la alcaldía invita a la agrupación para que participe. Cuando estaban los programas de “Antioquia vive la música”, nosotros íbamos donde era la sede, participábamos si eran de dos, tres días, estuvimos en Arboletes, en San Pedro de Urabá, en Necoclí, en esa celebración de “Antioquia Vive la Música”. Hemos ido a San Antero al festival del Burro, allá estuvimos el año pasado y quedamos con el alcalde pendiente para volver este año. (Entrevista José Dolores Rodríguez, marzo 2019)

#### **Figura 24**

*Ensayo de Los Soneros del Caribe en la Casa de la Cultura municipal*



*Nota:* Fuente Cardona Duque (2019).

Pero también, el sexteto participa de eventos en el orden departamental y atienden invitaciones de la empresa privada. Esto los lleva a recorrer los municipios del Urabá antioqueño y a ofrecer presentaciones en Medellín, la capital. En ocasión de la gira por Urabá, los músicos topan con las danzas y músicas indígenas, pero también, traban relación con agrupaciones semejantes.

La relación del sexteto con la Casa de la Cultura responde al vaivén de la política local. Si el alcalde de turno, y la persona designada para dirigir la Casa de la Cultura, tienen interés en agrupaciones de este tipo, el sexteto tendrá un periodo de actividad continua, de lo contrario, será la persistencia de los integrantes para mantener la agrupación la que los sostiene. En uno de estos periodos de auge:

Nosotros nos estuvimos reuniendo cada ocho días, y nos hacíamos las reuniones. Si hoy la hacíamos donde usted, luego pa' la casa de otros, así recorríamos las casas de cada uno, hasta que llegó la época que Julio Carlos dijo: “vamos a organizar un encuentro de sextetos, porque en Arboletes hay un sexteto, en Turbo hay sexteto, y hay un sexteto grande que le llaman Tabalá. Vino gente de Chocó, de acá del Urabá y de Bolívar, que fue cuando vinieron los de Tabalá y se asombraron al ver las agrupaciones que habían de sexteto, siendo que ellos se creían los únicos, que no había más sextetos sino era ese, y vea que les salió diferente la cosa, les salió la competencia. (Entrevista José Dolores Rodríguez, marzo 2019)

Se debe recalcar que el evento del 2003 fue el primer encuentro de sextetos que se realizaba en el país. Los encuentros se sostuvieron hasta el año 2012, año de retiro del maestro Angulo como director de la Casa de la Cultura de San Juan de Urabá. En la segunda década de este siglo, hubo dos encuentros en Puerto Escondido (2013 y 2014) y uno en Los Córdoba (2018) ambos en el departamento de Córdoba. En el año 2018 el festival anual de tambores y de expresiones culturales de Palenque (edición XXXIII) celebrado en octubre en San Basilio de Palenque enfatizó en la música de sexteto<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Entre los días 12 al 14 de octubre del 2018 se presentó en Palenque el libro “Son y sexteto: símbolo(s) musical(es) de identidad e interculturalidad afrocaribeña. Igualmente, hubo una exposición de instrumentos tradicionales; un seminario dedicado a “La música de sexteto en el contexto de la cotidianidad palenquera, con la influencia de la marímbula y los ritmos

A propósito del primer encuentro del año 2003, el maestro Angulo recuerda:

Nos encontramos con los de San Basilio de Palenque. Ellos pensaron que eran los únicos que tocaban bullerengue, que sabían de bullerengue, los únicos que tenían sexteto, y al principio me acuerdo yo que vinieron reacios. Yo tengo un amigo abogado palenquero, yo acudía a él cuando no lograba concretar a Cassiani [para la época líder del Sexteto Tabalá]. No, no, no, tienen que ponerme un millón antes de salir y el otro millón apenas lleguemos, decía Cassiani, en ese tiempo imagínese [risas] entonces así estaba bien difícil, sin embargo, yo seguía insistiendo.

A mi amigo abogado yo lo conocí hace tiempo en Palenque y entonces él me siguió trabajando al sexteto de allá. La primera vez no vino Cassiani, pero vinieron los otros. Cuando le contaron a Cassiani cómo les había parecido el encuentro, ya fue distinto. En la segunda, la tercera vez, las otras veces sí vino Cassiani, bailaba en un solo pie y todo eso [risas]. No, ese tipo estuvo contento, se llevó un poco de grabaciones de acá, o sea hubo como un intercambio y un conocimiento de las cosas, o sea, eso fue muy bacano, ese señor se volvió loco. Eso fue la primera vez que ellos trajeron un carrito y se lo llenábamos de plátanos por los pies, por debajo, iban pisando plátano, camarón, pescado, esa gente llevó pescado de aquí. (Entrevista Julio Carlos Angulo, octubre 2019)

Años después en 2013 y en 2014, los Soneros del Caribe fueron en calidad de invitados especiales al festival de Tambores para compartir el escenario únicamente con Tabalá el sexteto local. Atrás quedaba la extrañeza de los palenqueros ante la existencia de sus homólogos sanjuaneros.

Desde el resurgimiento del sexteto en la década de 1980, ante todo, han participado personas adultas en las agrupaciones. Adicional a esto, la idea de que es música tradicional, “de antes”, ha dado pie al comentario, por parte de los jóvenes, que “eso es música de

---

tradicionales del Caribe”, un taller de baile de son palenquero y por último, un curso de interpretación de la marímbula en los ritmos de sexteto. [https://viajaporcolombia.com/noticias/festival-de-tambores-y-expresiones-culturales-2018-en-palenque-de-san-basilio-bolivar\\_7911/](https://viajaporcolombia.com/noticias/festival-de-tambores-y-expresiones-culturales-2018-en-palenque-de-san-basilio-bolivar_7911/)

viejitos”. De momento pocos jóvenes participan del sexteto. Aún no se animan a crear sus canciones, con sus temáticas de “jóvenes” y sus variaciones musicales que sí les interesen. Siguen viendo en el sexteto algo así como un fósil que se mira con distancia y cuidado para no dañarlo, como la pieza de museo rescatada décadas atrás. No es vista como una expresión viva que ellos puedan intervenir e intervenirla.

Manuel Valencia, profesor de música en la Casa de la Cultura de Arboletes, manifiesta a propósito del sexteto:

Ese género, a nivel nacional, se está perdiendo. Se está perdiendo por el hecho que la juventud ahora, con ese cuento de la nueva generación musical y de la evolución, de que el reggaetón, de que la champeta urbana, de que la salsa choke, muy poco le prestan atención a lo que es verdaderamente raíces nativas y ancestrales de nosotros. (Entrevista Manuel Valencia, enero, 2020)

Distinto de lo anterior es lo que acontece con el bullerengue. El proceso de popularización de la música caribeña, específicamente porro, vallenato, y cumbia representó un antecedente muy importante para el reconocimiento y posterior folklorización del bullerengue (Rojas, 2013). El interés urbano por el bullerengue ha permitido su arribo a ciudades capitales (Bogotá, Medellín, Cartagena, Barranquilla, Montería, Bucaramanga) donde atrae la atención de los jóvenes<sup>41</sup>. Un reducido sector académico que gira alrededor de las artes, interesado por las músicas populares tradicionales, viaja a estos distantes entornos a complementar su formación en la música y la danza con los artistas rurales, ahora reconocidos como maestros.

En San Juan de Urabá, los estudiosos ciudadanos se han enfocado en el bullerengue, encontrando instrucción en Emilsen Pacheco, en lo musical y en Blacina Contreras en la danza, una pareja de reconocidos artistas en esta música. Los iniciados en el bullerengue, devienen en ocasiones en gestores culturales y consiguen presentaciones en sus ciudades para

---

<sup>41</sup> Un ejemplo reciente de éste es la agrupación femenina Enkelé de Bucaramanga, la cual interpreta “bailes cantaos” del Caribe, de manera “tradicional” y baladas “pop”(Darío Blanco, com. Pers.) En nota de prensa del 2020 ofrecen el significado de su nombre en lengua Bantú: “luz de estrella, iluminación, sabiduría” así como explicitan su compromiso contra el machismo imperante en Santander.

<https://www.youtube.com/@enkelevocestambores5424>

las agrupaciones de sus maestros, asimismo prestan apoyo para la grabación de trabajos discográficos. El circuito de festivales de bullerengue del área costera de los departamentos de Antioquia, Córdoba y Bolívar también contribuye a la masificación de dicha música. Así las cosas, los jóvenes sanjuaneros han considerado como una alternativa la participación en los programas de formación ofrecidos por La Casa de la Cultura en la música y la danza del bullerengue, sin que ocurra lo mismo con respecto al sexteto.

La juventud motivada por el bullerengue encuentra la posibilidad de viajar a otros lugares y de ejercitarse en la creación artística: hacen sus letras y nuevas coreografías, llevan la música a sus redes sociales, también buscan obtener algún ingreso por sus conocimientos, o sea, hacer “bullerengue para vender” y así conservar la tradición”. (Galvis y Quiceno, 2011). Esto último, ha causado escándalo en algunos de los puristas de la música que disienten de la interpretación juvenil que vincula la continuidad de la tradición del bullerengue a la demanda comercial en niveles local y regional. Con todo, las instituciones creadas a partir de la década del 80 con presencia local, es decir las Casas de la Cultura, no empoderaron a las comunidades en el manejo autónomo de sus tradiciones culturales, a pesar de que es cierto que las tradiciones fueron revitalizadas (Rojas, 2013).

Son las personas muy mayores quienes cultivan esta música. La ventaja es que les preocupa el destino de la misma. Saben que si ellos no insisten en las Casas de la Cultura para que algunos jóvenes se vinculen y aprendan, el sexteto y su música serán recuerdos grabados y fotografiados. Pasarán de decir “aquí tenemos sexteto a: aquí tuvimos sexteto”. Al respecto, Julio Carlos Angulo comenta:

Hay que hacer algo para vincular a los jóvenes. Para ellos es muy aburrido, no les gusta, es casi el mismo sonsonete con las mismas canciones. Entonces, yo creo que se les debe permitir que evolucionen el sexteto, que escriban sus canciones, otros instrumentos, cosas por el estilo. Así ha pasado con el bullerengue, últimamente está encajonado, está como uniformado, ya en tarima y todas estas cosas. Pero te digo que, por debajo, ahí como que la alegría, el ambiente que le da el bullerengue, que lo hacen por partes o lo llevan en casa, sí, pero se ha sostenido con jóvenes, aunque con jóvenes uniformados. Para mí eso es triste porque no entiendo eso, de cualquier forma, está sobreviviendo y eso es lo que tenemos que reconocer. El bullerengue no se va acabar por ahora si a los muchachos les ha gustado, les ha asentado, porque se destacan, se

muestran, se hacen sentir, se hacen ver y hasta están componiendo bullerengues ellos mismos, ya está en cantidad.<sup>42</sup> (Entrevista Julio Carlos Angulo, octubre 2019)

Sin embargo, debido a su carácter tradicional, algunas de las “apuestas” por vincular a los jóvenes a los sextetos no gozan del aprecio del pequeño circuito sextetero. Por circuito sextetero, me refiero a circuito cultural en el sentido propuesto por Rojas (2013): “conjunto de relaciones interinstitucionales que tienen lugar entre productores culturales y otras organizaciones culturales para generar procesos de producción, circulación y consumo de productos culturales.” (Rojas, 2013, p. 5) (traducción propia).

Para el encuentro de sextetos del 2014 en Puerto Escondido (Córdoba) los organizadores del evento, vía institucional, extendieron invitación a la agrupación del municipio de Arboletes:

Nosotros estábamos buscando el grupo de Demetrio Valencia [Sexteto Revivir] y la Casa de la Cultura quería enviarnos algún grupo de jóvenes [Sexteto Juvenil Raíces Nuevas] y yo: "bueno sí, qué bacano", pero ellos no tienen marímbula sino bajo, ahí qué diferencia hay entre el sexteto y una orquesta de salsa. ¿Qué fue lo que nos inquietó en el encuentro de los Córdoba?, que ya empezamos a encontrar saxofones, teclados, trompetas, entonces les faltaba para ser una orquesta y les sobraba para ser un sexteto. (Entrevista Jhon Carrillo, 2019)

Tal como lo analizamos en el tercer capítulo, el sexteto inició su ruta como una agrupación que interpretaba una música popular masiva en la primera mitad del siglo XX. En la actualidad, tanto el formato de sexteto así como los sones que interpretan, se han

---

<sup>42</sup> En su informe de Práctica de Etnografía, Galvis y Quiceno (2011), a partir de las entrevistas con gestores culturales y bullerengueros de diferentes edades, encuentran que décadas atrás el bullerengue era espontáneo, un divertimento, una fiesta callejera para bailar. Debido al relativo aislamiento de la municipalidad, así como a la práctica del bullerengue por familias a lo largo de varias generaciones, esta música se ha visto menos permeada por algunos cambios. Ahora es una actividad institucionalizada, dirigida desde la Casa de la Cultura, lugar en el que se ofrecen clases para niños y jóvenes bajo la égida de la defensa de la tradición, ensayan los grupos que participarán en festivales, se guardan los instrumentos, los uniformes y se coordina la logística para la asistencia a festivales. Los avatares de una práctica institucionalizada en una pequeña población costera generan diferencias con los bullerengueros mayores, quienes no comparten la dependencia de la actividad musical, incluida su enseñanza, a las cambiantes voluntades políticas (Rojas, 2013).

convertido en una música popular tradicional. Por el contrario, el bullerengue transita la ruta de música popular tradicional a música popular masiva. Podríamos entonces decir con Ochoa (2018) que “se trata de un proceso circular que va de lo tradicional a lo masivo y de lo masivo a lo tradicional, donde pocas veces es claro cuál de los dos procesos fue primero, más bien, se trata de procesos simultáneos, sincrónicos, de mutua afectación” (p. 44).

En la actualidad, el sexteto de marímbula en San Juan de Urabá, diría el discurso patrimonial autorizado, se encuentra “en peligro de extinción”. Ello es reflejo del desinterés por parte de la población hacia este formato y su música. Desinterés de varias décadas en las cuales han aparecido y llegado al municipio otras formas de entretenimiento, ahora audiovisual, así como el surgimiento o el impulso de diferentes sectores hacia otras músicas. Se resiste a morir el sexteto debido a que ahora su “función social” es la representación del municipio en diferentes escenarios de institucionalización cultural: ferias, fiestas, festivales, encuentros y demás eventos que se precien de ofrecer en sus programaciones manifestaciones tradicionales de diversos rincones del país.

El “sexteto de antes”, el cual no pasaba por la institucionalidad de la cultura para llevarse a cabo, esto es, para hacer una fiesta en una casa del pueblo o de las veredas por cualquier razón con la música interpretada en vivo por un sexteto de marímbula, ya no existe. Si se hace así, es porque alguna persona que conoció el sexteto de la primera mitad del siglo XX los contrata para un evento familiar.

Veamos a continuación, la suerte que corre el sexteto cuando ocasionalmente recibe una invitación institucional. El día 12 de octubre del 2019 hubo la presentación de Los Soneros del Caribe en el Festival Folclórico de la Cuenca del Río San Juan. Los señores del sexteto se disgustan porque nadie les dice una hora exacta para tocar, así como tampoco aparecen en la programación del día sábado del festival, día del evento programado en el estadio de béisbol de Unidad Deportiva Antonio Roldán, lugar en que La Casa de la Cultura presentará a todos los grupos con los cuales ha trabajado durante el año. La institución sanjuanera tiene un acento marcado en las danzas tanto tradicionales como contemporánea debido a que su director se formó en danza en la Escuela Popular de Arte de Medellín hace varias décadas.

El sexteto tiene su lugar en esta jornada cultural debido a que hacen parte de La Casa de la Cultura, esto es: ensayan en sus instalaciones y el profesor de música del municipio les

hace un acompañamiento y ofrece algunas directrices, sobre todo a los jóvenes que vienen ensayando con la agrupación: cuatro jóvenes que tocan claves, bongoes, tumbadoras y marímbula. Ahora bien, la idea - iniciativa de las canciones a interpretar la tienen los mayores: José Dolores, Jerónimo y Teodoro. Anteriormente, ese papel lo tuvo el profesor Elías Juan Valencia, que por estos días está muy enfermo y ha sido hospitalizado recientemente.

Jerónimo tiene ganas de irse para la casa debido a la molestia que le genera la situación: Lleva un par de horas sentado al lado del escenario, con su uniforme y sus maracas, sin saber si van a tocar o no. No les dan ni agua. Luego de gestionar un refrigerio con la logística del evento, son llamados al escenario. El refrigerio se consume después de la presentación. José Dolores, un poco más optimista, trata de calmar a Jerónimo y le recuerda que el profesor de música sí trajo la marímbula, bongoes y tumbadora necesarios para la presentación del grupo. Salvo la marímbula, estos instrumentos también son usados para la agrupación de música tropical de La Casa de la Cultura que también tendrá su aparición en el escenario.

Jerónimo, con más de 70 años y una rodilla que le genera dolor, llegó al lugar del evento en una mototaxi que José Dolores costó. Así mismo llega José Dolores y así se esperaba que llegara Teodoro, el marimbulero del grupo, con más de 80 años y serias limitaciones de visión, pero, en una falta de coordinación con el mototaxista encargado de llevarlo, no llegó a tiempo para la presentación. Al final Teodoro llegó por sus propios medios, caminando, vistiendo su uniforme, sin almorzar y retardado, por lo cual no subió al escenario y tuvo que ser sustituido por el trompetista de la agrupación tropical quien tocó la marímbula. Lo hizo este joven porque ya había asistido a varios ensayos del sexteto en calidad de marimbulero.

**Figura 25**

*De izquierda a derecha José Dolores, Jerónimo, Teodoro conversando a un lado del escenario después de la presentación. Jerónimo está sentado sobre la marímbula del grupo*



*Nota:* Fuente Cardona Duque (2019).

La presentación del sexteto no duró ni media hora. Alcanzó a interpretar cinco canciones. Acosados subieron los músicos y acosados los bajaron. Había mayor interés en que se presentaran los grupos de danzas tradicionales de niños y jóvenes, así como la agrupación de música tropical y el remate a cargo de artistas contratados de fuera del municipio. El uniforme del sexteto, camisa de flores con pantalón verde, es el mismo uniforme de la agrupación de música tropical. A los señores del sexteto les hicieron entrega de estas prendas hace algún tiempo debido a que, en algunas ocasiones, representan al municipio en la arena cultural.

Hemos bosquejado aquí el acontecer del sexteto desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. Esto es: el tránsito de los sextetos en San Juan de Urabá que va de la

desaparición de las agrupaciones que interpretaron música popular masiva, a la invención de agrupaciones que interpretan música popular tradicional. Este cambio en la condición de los sextetos se ha posibilitado desde la década de 1980 con la creación de la Casa de la Cultura sanjuanera, como carta de la sociedad local que estaba en la búsqueda de lograr la declaratoria de cabecera municipal. El papel que ahora juega el sexteto en la localidad, como agrupación perteneciente a la Casa de la Cultura, se puede decir, ha evitado la desaparición total de la expresión cultural, sin que ello le signifique una existencia de gran vitalidad.

El apoyo institucional o su contracara –el olvido-, por sí mismos no aseguran que una práctica musical cargada con el halo de tradición (patrimonio) sea del interés de las nuevas generaciones. Sin la existencia de un circuito cultural, que en ocasiones redunde en demanda social de la música, los esfuerzos que se hagan para atraer a nuevos intérpretes, para revitalizar el patrimonio cultural, rápidamente quedarán estancados generando antes que música, discursos alrededor de un tipo de música, es decir, con respiración artificial.

## 6. Conclusiones

En este trabajo de investigación me he centrado en la comprensión de los avatares que se viven en “la periferia de la periferia”, es decir, una localidad caribeña, San Juan de Urabá perteneciente al Urabá norte. El punto de partida de este trabajo de investigación recogió la producción de investigadores interesados en el tema para analizar el fenómeno cultural del sexteto de marímbula en el Caribe colombiano como correlato musical de un denso proceso de cambio cultural acaecido en el siglo XX, que continúa expresándose en lo que va corrido del siglo XXI.

El énfasis que se hizo a lo largo del texto en el uso social, la circulación, la institucionalización vía patrimonio del sexteto de marímbula no pretendió ser un estudio de corte histórico musical, o relacionado a la interpretación o creación musical. Buscó en su lugar, dar cuenta de un proceso amplio de recepción, circulación, auge e ingreso a un periodo de latencia. Debido a esto, no resultó pertinente detenerse en trayectorias detalladas de agrupaciones o intérpretes, tampoco en el análisis concreto de las pocas grabaciones que existen al respecto en el país.

En este camino se evidenció la trayectoria del formato musical del sexto y su repertorio, surgidos en una región campesina de Cuba, luego apropiados en regiones campesinas del Caribe colombiano y del gran Caribe. Lo anterior constituye un aporte en el reconocimiento de la diversidad de expresiones musicales de la región. Todo este proceso ocurrió en un marco temporal de un siglo aproximadamente.

Se analizó, además, el sexteto de marímbula en una ruta que fue de lo general a lo particular; empezando por la llegada de los sextetos al Caribe colombiano hasta el caso de los Soneros del Caribe de San Juan de Urabá. No resulta exagerado afirmar entonces que, para los sextetos en la zona del Canal del Dique, tanto la música como el tipo de agrupación fueron aportados por los obreros cubanos de los ingenios azucareros que se establecieron en la zona. Los sextetos cartageneros, debieron su origen al entonces naciente circuito cultural en las primeras décadas del siglo XX. Estas agrupaciones encontraron su fuente de inspiración en Cuba. En el caso de los sextetos en el Urabá, el formato llegó a esta región

acompañando el itinerario de poblamiento de campesinos y pescadores bolivarenses en las primeras décadas del siglo XX, así como al fuerte intercambio comercial con Cartagena.

Ahora conocemos los sextetos como una agrupación musical con la marímbula como instrumento central, acompañado de bongoes, claves, maracas y eventualmente tablititas o güiros. Este formato incluye un cantante que hace la voz principal y, en algunos casos los instrumentistas haciendo los coros, o en otros, hay uno o varios coristas. La agrupación, sin ningún problema, puede exceder los seis músicos, llegando hasta diez integrantes. El sexteto del Caribe colombiano no solo interpreta Son cubano, también incorpora ritmos o canciones vernáculas procedentes del bullerengue, el vallenato, chirimía chocoana, entre otros.

Los sexteteros (que no soneros) son hombres adultos, que viven de las labores del campo, del mar o, los menos, ahora son pensionados<sup>43</sup>. Todos ellos hacen música por el gusto de hacerla y no como un oficio de tiempo parcial. Esto les genera reconocimiento social pero no ingresos económicos. Han aprendido empíricamente por tradición oral, tanto la música como el proceso de fabricación de los instrumentos del sexteto.

La observación permitió identificar cómo el rol que desempeñan como ejecutantes de la música es de libre elección y se basa en las capacidades individuales y en la motivación. Los integrantes reconocen que algunas mujeres han integrado los sextetos anteriormente, pero en la actualidad no participan. Cada integrante es reconocido como elemento sustancial del grupo en la medida en que su aporte le da una particularidad a la sonoridad y a la puesta

---

<sup>43</sup> El sanjuanero Teodoro Valencia, reconocido marimbulero y navegante, al día de hoy acercándose a los 80 años, recibe el apoyo económico por ser CULTOR de una tradición. Esto surge como iniciativa del ministerio de cultura para que portadores de tradiciones del país tengan un ingreso económico. El funcionamiento es así: Las casas de la cultura seleccionan a las personas que recibirán el subsidio, desde la alcaldía hacen el trámite en Colpensiones (entidad que hace el pago). El dinero de este programa sale del presupuesto de cada municipio, significando esto que la persona puede estar inscrita en Colpensiones, pero si el municipio no hace el aporte, el portador de la tradición seleccionado no recibe dinero. En medio del cambio de administraciones en el vaivén político, la administración inscribe a una persona, pero la administración entrante no tiene esto en sus prioridades, por lo tanto el portador inscrito queda a la espera. Este último fue el caso de Jerónimo de la Rosa, uno de mis interlocutores en San Juan de Urabá, gran maraquero de los Soneros del Caribe, murió en el 2021 con la ilusión de que le llegara este subsidio que alguna administración le prometió.

en escena de cada instrumento. Las canciones interpretadas tienen como temas de inspiración los sucesos del entorno cercano en el agro y en el mar, las relaciones amorosas, principalmente, o algún evento significativo municipal que la estimule. Algunas veces se interpretan canciones difundidas en la radio, adaptándolas a la musicalidad del sexteto.

El proceso de enseñanza aprendizaje del saber musical propio del sexteto se basaba en la escucha, en la observación directa y en la práctica colectiva. Cuando la persona se iniciaba en el aprendizaje del instrumento, ensayaba en lugares donde pudiera estar solo. Una vez sintiera que puede integrarse a la práctica colectiva, se reunía con la agrupación para interpretar la música del sexteto sea en casas de la localidad o en lugares públicos de ésta.

En la actualidad el sexteto tiene poca actividad, consistente en participar de eventos festivos familiares, de las localidades y regionales, interpretando temas musicales que contribuyen a la expansión festiva. Esto permite a los integrantes de la agrupación alcanzar algo de reconocimiento en el campo musical local mientras que difunde en la comunidad el gusto por dicha música como un valor propio que expresa, parcialmente, la identidad colectiva.

En el desarrollo de esta investigación, se pudo constatar además la pertinencia de los planteamientos de un conjunto de investigadores que ha aportado a ese continuum de aciertos, desaciertos, incertidumbres y nuevas preguntas en que suelen expresarse pesquisas como la que propuso este ejercicio. En ese sentido, la investigación validó la hipótesis según la cual la Mbira llegó siglos atrás desde el África subsahariana y su universo sonoro a las Antillas mayores. Esto se explica como consecuencia impensada de la trata de hombres y mujeres esclavizados en el contexto de economías y de sociedades coloniales.

Complementando lo anterior, Thompson y Gansemans han indagado sobre la marímbula en Puerto Rico el primero y las Antillas holandesas y francesas el segundo. Thompson ha sugerido que la marímbula ha sido un instrumento de los colectivos negros de las Américas, partiendo del mecanismo de funcionamiento de la mbira. Un resultado adicional de esta pesquisa, permite afirmar con Thompson la distinción entre “el piano de pulgar” y “el bajo de los pobres”. La observación etnográfica realizada permite decantarse por la segunda, como instrumento usado por los sextetos del Caribe colombiano.

En medio de un proceso de popularización del Son y de los sextetos en Cuba y con la Habana como punta de lanza para todo el continente, los sones llegaron al departamento de Bolívar en la llanura caribeña colombiana. Este proceso ocurrió como parte del bagaje de los trabajadores cubanos que fueron vinculados a la forma de producción intensiva azucarera del ingenio Central Colombia y de otros ingenios en la primera mitad del siglo XX. Esa música que se hacía en las pausas de las labores agrícolas cautivó a los pobladores del área rural en las inmediaciones de la empresa azucarera y viajó con ellos hacia Cartagena de Indias, donde se asentó en las barriadas pobres de la ciudad amurallada. La música del sexteto y a su interior, el sonido grave de la marímbula, nucleó los eventos de la sociabilidad caribeña, en los dominios de lo público y de lo privado y dio pie a la fabricación de instrumentos, la composición de piezas musicales interpretadas por agrupaciones constituidas en los barrios. El sexteto de marímbula resultó entonces una apuesta de la gente negra trabajadora, en tensión con otros grupos sociales que accedían a la música de moda cubana que se escuchaba y que se bailaba en salones y clubes cartageneros.

A partir de la década de 1940 los sextetos fueron perdiendo audiencia, debido a la inclinación de ésta hacia la escucha de la música grabada que eran ofrecidas como novedades tecnológicas del momento en consonancia con el despunte de la naciente industria discográfica.

Ya en Urabá, los sextetos pusieron de presente la influencia comercial y cultural de la ciudad de Cartagena sobre la región y entraron a diversificar las prácticas musicales existentes. A mediados del siglo XX el panorama musical se orientó por la música grabada, lo cual significó, en virtud a los nuevos recursos tecnológicos, un silenciamiento de la música hecha con intérpretes en vivo, tal como había ocurrido en Cartagena una década antes.

Fue entonces en la década de 1980 cuando nació el sexteto de marímbula, aupado por los discursos y las prácticas de reconocimiento de la tradición, que derivaron en lo que Hobsbawm llamó la “invención de la tradición”. En San Juan de Urabá, el sexteto de marímbula fue un sexteto institucionalizado que reforzó la identidad local con el pasaje de corregimiento a municipio en el año 1986. El bullerengue hizo también parte de ese proceso de institucionalización, jalonado por la Casa de la Cultura. Se puede afirmar que esta labor

de promoción de las tradiciones ha sido exitosa alrededor del bullerengue, mientras que, la práctica del sexteto ha quedado a la sombra con el rótulo de “música de viejos” opuesta al bullerengue como alternativa cultural de la juventud sanjuanera.

Dada pues la contracción del espacio comunitario para el sexteto de marímbula, éste se enfrenta en la actualidad a la invisibilidad por parte de las audiencias locales y regionales. La reducida ejecución de la música del sexteto, es leída como carta de desaparición del mismo, habida cuenta de que sus intérpretes son personas septuagenarias y octogenarias, sin que se observe al corto plazo interés por parte de las jóvenes generaciones por el aprendizaje de esta música. De ahí que el sexteto encare muchas dificultades para alcanzar un relevo generacional. En el nivel local, las Casas de la Cultura han realizado intermitentemente una labor de enseñanza y difusión de la música del sexteto, vinculando principalmente a la infancia. Esta iniciativa culmina al final del año con la presentación de una velada musical. Con todo, la orientación a la enseñanza de la música del sexteto dependerá del interés del maestro de turno por dicha música, lo cual condiciona a la iniciativa personal la transmisión de esta música a las nuevas generaciones.

Algunas localidades como San Juan de Urabá y Los Córdoba han convocado encuentros de sextetos en años recientes, sin que estos esfuerzos sean sostenidos en el tiempo o hayan dado lugar a festivales de cumplimiento regular. Se han realizado algunas capturas de sonido tendientes a la grabación de discos de circulación restringida (1996, 2001, entre otras); investigaciones sobre la música del sexteto han sido realizadas o están en curso, así como la realización en el año 2006 de un documental (La Estrellas del Silencio) transmitido por televisión regional (Telecaribe). En cierto sentido, lo anterior ha posicionado el sexteto en sus regiones de origen y en ciudades capitales como Barranquilla, Montería, Medellín y Bogotá como un valor cultural que contiene una originalidad musical apreciada por una audiencia ilustrada tanto local como metropolitana. Sin embargo, este reconocimiento no es suficiente para conquistar a otros sectores de la audiencia musical local en razón de la desventaja de la música del sexteto frente a músicas como la champeta, el vallenato, entre otras.

### Bibliografía

- Abello, A. (2015). *La isla encallada. El Caribe colombiano en el archipiélago del Caribe*. Siglo del Hombre Editores, Parque Cultural del Caribe.
- Acosta, L. (2014). *Del tambor al sintetizador*. Letras Cubanas.
- Allen, R. M. (2000). Emigración laboral de Curazao a Cuba a principios del siglo XX: Una experiencia. *En: Revista Mexicana del Caribe*, V(9), 40-103.
- Álvarez, M. (1985). Casas de la cultura. *Revista Interamericana de Bibliotecología*, 8(2), 49-61.
- Ardila, M. (2020). *El sexteto de marímbula como evidencia de transculturación en el Caribe colombiano. Monografía presentada para obtener el título de licenciada en música*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Attali, J. (1995). *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI.
- Bassi, R. (2001). La música cubana en Barranquilla. *Huellas*(62), 2-17. Recuperado el 16 de Mayo de 2023
- Benítez, A. (1998). *La isla que se repite*. Casiopea.
- Bermúdez, E. (1985). *Los instrumentos musicales de Colombia*. Universidad Nacional de Colombia.
- Bermúdez, E. (1992). Música, identidad y creatividad en las culturas afro-americanas: El caso de Colombia. *América Negra. A la zaga de la América Oculta. Expedición Humana*, 57-68.
- Bermúdez, E. (2003). Las músicas afrocolombianas en la construcción de la nación: una visión histórica. *En 150 años de la abolición en Colombia. Desde la marginalidad a la contrucción de la nación, IV Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado* (págs. 706-725). Ministerio de Cultura/Aguilar.
- Blanco, D. (2013). El folclor y el patrimonio frente a la hibridación y la globalización en la música colombiana. Tensiones tradicionalistas vs. modernizadoras: políticas culturales, poder e identidad. *Boletín de Antropología*, 28(45), 180-211.
- Bustos, D. (2018). Magín Díaz y el bullerengue como poética de la existencia. *Nómadas*(48), 197-205.
- Cabrera, C. (2022). *Creación de una obra a partir de la relación del son cubano y del son palenquero*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Carpentier, A. (2012). *Crónicas Caribeñas*. Letras Cubanas.
- Cassiani, J. (2018). Organología y rítmica del sexteto o son palenquero. En J. Pérez, & Hernández, R (Edits.), *Son y Sexteto: Símbolo(s) musical(es) de identidad e*

- interculturalidad afrocaribeña* (págs. 137-161). Cartagena: Corporación Festival de Tambores y Expresiones Culturales de Palenque.
- Castrillón, C. (2015). *Todo viene y todo sale por las ondas. Formación y consolidación de la radiodifusión colombiana, 1929-1954*. Universidad de Antioquia.
- Chica, R. (2015). *Cuando las negras de Chambacú se querían parecer a María Félix: cine, cultura popular y educación en Cartagena 1936-1957*. Editorial Universitaria. Universidad de Cartagena. Obtenido de <https://hdl.handle.net/11227/4818>
- Chica, R. (2018). La consolidación de los medios de comunicación en Cartagena y sus relaciones intermediales 1936-1957. En R. Chica, & G. Pulido (Edits.), *Sensibilidades negras y mulatas en las narrativas audiovisuales del siglo XX: Colombia, Cuba, México y Panamá. Antología* (págs. 209-260). Editorial Universitaria. Universidad de Caragena.
- Cirese, A. (2005). Cultura hegemónica y culturas subalternas. En G. Giménez, *Teoría y análisis de la cultura* (Vol. II, págs. 263-277). CONACULTA - ICOCULT.
- Córdoba-Restrepo, J. (2015). *En tierras paganas. Misiones católicas en Urabá y en la Guajira, Colombia 1892-1952*. Pontificia Universidad Javeriana, Opera Eximia.
- Curtis, N. (1920). *Songs and Tales From the Dark Continent*. G. SCHIRMER.
- De Santa Teresa, S. (1939). *Breve Catecismo de la Misión de Urabá*. Vitoria: Ediciones El Carmen.
- Del Santísimo Sacramento, P. (1944). *Al amor de los Karibes. Relieves de una vida misionera*. Vitoria: Ediciones El Carmen.
- Gálvez-Abadía, A. (2002). La Imposición del Matrimonio Católico en el Urabá Colombiano. 1918-1941. En C. V. Zambrano (Ed.), *Pluralismo religioso y libertad de Conciencia. Configuraciones jurídicas y políticas en la contemporaneidad* (págs. 101-120).
- Gálvez-Abadía, A. (2006). *Por obligación de conciencia : los misioneros del Carmen Descalzo en Urabá ( Colombia ), 1918 - 1941*. Universidad del Rosario.
- Gálvez-Abadía, A. (2015). "Una limosna, caro lector": la propaganda misionera de los Carmelitas Descalzos de Urabá, Antioquia. *Boletín Cultural Y Bibliográfico*, 49(89), 25-45.
- Galvis, C., y Quiceno, J. (2011). El bullerengue, un baile cadencioso que hace hervir la sangre. En e. Carlos Cardona, *Etnografía del municipio de San Juan de Uraba (Antioquia). Informe final* (págs. 49-63). Medellín.
- Gansemans, J. (1989, mis en ligne le 15 septembre 2011). Le marimbula, un lamellophone africain aux Antilles néerlandaises. *Cahiers d'ethnomusicologie [En ligne](2)*, 125-

132. Recuperado el 18 de 04 de 2023, de <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2334>
- Gaztambide-Geigel, A. (1996). La invención del Caribe en el siglo XX. Las definiciones del Caribe como problema histórico y metodológico. *Revista Mexicana del Caribe*, 74-96.
- Giménez, G. (2014). El retorno de las culturas populares en las Ciencias Sociales. *Cultura y representaciones sociales*, 8(16), 99-136.
- González, A. (1988). Calidad de la vida musical en la radio barranquillera. *Huellas*(23), 43-54. Recuperado el 16 de Mayo de 2023
- González, A. (1989). La influencia de la música cubana en el Caribe colombiano. *Huellas*(25), 34-42. Recuperado el 16 de Mayo de 2023
- González, J. (2003). El trópico baja al sur: llegada y asimilación de música cubana en Chile, 1930-1960. *Boletín de Música Casa de las Américas*, 11-12, 3-18.
- González, L. (1997). Sirio-libaneses en el Chocó, cien años de presencia económica y cultural. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 34(44), 73-101.
- Goody, J. (Enero-junio de 2007). Reconstrucción del pasado y tradición oral en Ghana. . *Historia, Antropología y Fuentes Orales*(37), 165-174.
- Goubert, B. (2009). De cantaoras y cantantes: apropiaciones diferenciales del patrimonio sonoro de la nación. *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*(14).
- Gubern, R. (2014). *Historia del cine*. Anagrama.
- Hernández, R. (2018). Son palenquero, música ritual y cotidianidad musical como síntesis identitaria palenquera. En P. Jesús, & R. Hernández (Edits.), *Son y Sexteto: símbolo(s) musical(es) de identidad e interculturalidad afrocaribeña* (págs. 32-76). Corporación Festival de Tambores y Expresiones Culturales de Palenque.
- Hobsbawm, E. (2002). Introducción: La invención de la tradición. En E. Hobsbawm, & T. Ranger (Edits.), *La invención de la tradición* (págs. 7-22). Crítica.
- List, G. (1969). La mbira en Cartagena. *Revista Colombiana De Antropología*, 14, 269–276. doi:<https://doi.org/10.22380/2539472X.1748>
- Londoño, S. (2016). *El piano de pulgar de San Juan de Urabá. “Aproximación a la marímbula en el sexteto afrocolombiano”*. Trabajo de grado para optar al título de licenciada en música . Universidad de Antioquia.
- López Cano, R. (2009). La salsa en disputa. Apropiación, propiedad intelectual, origen e identidad. *Etno-Folk. Revista de etnomusicología*(14-15), 522-541.

- López de Jesús, L. (2003). *Encuentros sincopados. El Caribe contemporáneo a través de sus prácticas musicales*. Siglo XXI editores.
- Losada, A. (2002). Cuba (1898-1933) Inmigración y región en la expansión azucarera. *Revista Brasileira Do Caribe.*, 3(5), 19-52.
- Martín-Barbero, J. (2003). *De los medios a las mediaciones : comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili - Convenio Andrés Bello.
- Minski, S. (Ed.). (2006). *Sextetos afrocolombianos. Expedición fotográfica y testimonial al interior de los sextetos*. Editorial La Iguana Ciega.
- Mintz, S. (1996). *Dulzura y poder. El lugar del azúcar en la historia moderna*. Siglo XXI.
- Mintz, S. (1998). The Localization of Anthropological Practice: From area studies to transnationalism. *Critique of Anthropology*, 18(2), 117-133. doi:<https://doi.org/10.1177/0308275X9801800201>
- Mintz, S. (2014). El Caribe como área socio-cultural. *OP. CIT. Revista del Centro de Investigaciones Históricas*(23), 61-100.
- Miñana, C. (1987). Músicas y métodos pedagógicos. Algunas tesis y su génesis. *A Contratiempo. Música y Danza*, 78-83.
- Miñana, C. (2009). Relaciones intergeneracionales y aprendizaje musical en el sur de los Andes colombianos: ¿socialización y transmisión cultural? En M. Pardo (Ed.), *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (págs. 217-231). Universidad del Rosario.
- Mora de Jaramillo, Y. (1963). Economía y alimentación en un caserío rural de la costa atlántica colombiana. *Revista Colombiana De Antropología*, 12, 99-250. doi:<https://doi.org/10.22380/2539472X.1692>
- Muñoz, L. (Junio de 2006). Sexteto de marímbula en el Caribe colombiano. *Artesanías de América*(61), 91-122. Recuperado el 12 de Marzo de 2023, de <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/handle/cidap/420>
- Muñoz, L., y Daza, S. (2018). La marímbula del sexteto un instrumento africano en la música de San Basilio de Palenque y solar cartagenero. En *Son y Sexteto: Símbolo(s) musical(es) de identidad e interculturalidad afrocaribeña* (págs. 77-105). Corporación Festival de Tambores y Expresiones Culturales de Palenque.
- Nieves, J. (2009). Tradición versus mercado en la música del Caribe colombiano. En M. Pardo (Ed.), *Música y sociedad en Colombia* (págs. 155-169). Universidad del Rosario.
- Ochoa, J. (2018). *Sonido sabanero y sonido paisa: negociaciones entre lo tradicional y lo masivo en la música tropical de los años sesenta en Medellín. Requisito parcial para*

*optar al título de Doctor en Ciencias Sociales y Humanas.* Pontificia Universidad Javeriana.

Ortíz, F. (1995). *La marímbula*. Letras Cubanas.

Ortíz, F. (2017). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Linkgua. Obtenido de Digitalia, <https://www-digitaliapublishing-com.banrep.basesdedatosezproxy.com/a/55381>

Palomino, P. (2021). *La invención de la música latinoamericana: una historia trnsnacional*. Fondo de Cultura Económica.

Pardo, G. (1957). La vivienda y su marco cultural en una comunidad pesquero—agrícola de la costa Atlántica (Gaira - Departamento del Magdalena). *Revista Colombiana De Antropología*, 6, 273–312. Obtenido de <https://doi.org/10.22380/2539472X.1795>

Pardo, M. (2009). Localidad y cosmopolitanismo en "la tambora" de Santa Marta, Colombia. En M. Pardo (Ed.), *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legirimaciones e identificaciones* (págs. 333-367). Universidad del Rosario.

Parsons, J. (1996). *Urabá, salida de Antioquia al mar. Geografía e historia de su colonización*. . Banco de la República - El Áncora Editores.

Posada, E. (1998). *El Caribe colombiano. Una historia regional (1870-1950)*. Banco de la República - El Áncora editores.

Rebolledo, O. (2016). El marimbol en Veracruz. *La manta y la raya*(1), 39-42.

Restrepo, E. (1997). Afrogénesis y huellas de africanía en Colombia. *Boletín de Antropología*, 11(28), 128-145.

Ríos, A. (2002). *Identidad y religión en la colonización del Urabá antioqueño*. ASCÚN.

Ripoll, M. (1997). El Central Colombia. Inicios de industrialización en el Caribe colombiano. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 34(45), 58-92.

Rojas, J. (2013). *From Street parrandas to folkloric festivals: the institutionalization of bullerengue music in the colombian Urabá region*. Submitted to the faculty of the University Graduate School in partial fulfillment of the requirements for the degree Master of Arts . Indiana University.

Roy, M. (2003). *Músicas cubanas*. AKAL.

Sabas, G. (2014). *Ingenio Central Colombia, Sincerín (Bolívar): Su historia social 1908-1920. Trabajo presentado como requisito para optar por el título de historiador*. Universidad de Cartagena.

Salgado, M. (2017). *Cancionero poético-musical de Urabá-Chocó de fray Severino de Santa Teresa (O.C.D.) 1930-1939, juegos y alabados para velorio de angelito*. Tesis

*presentada como requisito parcial para optar al título de Magíster en Musicología.*  
Bogotá: Universidad Nacional.

Sánchez, G. (2006). *Guerras, memorias e historia*. La Carreta.

Sánchez, N. (1992). Huellas de africanía en Colombia. Nuevos escenarios de investigación. *THESAURUS*(3 Tomo XLVII), 543-560.

Sánchez, N. (1993). *La saga del negro : presencia africana en Colombia*. Instituto de genética humana. PUJ. Facultad de Medicina.

Santamaría-Delgado, C. (2014). *Vitrolas, rocolas y radioteatros: hábitos de escucha de la música popular en Medellín 1930-1950*. Pontificia Universidad Javeriana : Banco de la República.

Smith, L. (2011). El “espejo patrimonial”. ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples? . *Antípoda. Revista De Antropología Y Arqueología*(12), 39–63. doi:<https://doi.org/10.7440/antipoda12.2011.04>

Steiner, C. (2000). *Imaginación y poder. El encuentro del interior con la cota en Urabá, 1900-1960*. Editorial Universidad de Antioquia.

Thompson, D. (1975). A New World Mbira: The Caribbean Marímbula. . *African Music*, 5(4), 140-148. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/30249730>

Wade, P. (2002). *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia.

Wolf, E., y Mintz, S. (1975). Haciendas y plantaciones en Mesoamérica y las Antillas. En E. Florescano (Ed.), *Haciendas, latifundios y plantaciones en América Latina* (págs. 493-521). Siglo XXI.