

“¡PASCUÉEE LA ALEGRÍA... ESTAS SON NOCHES DE *GUACHERNA* Y DE PASEOS!” ESTUDIO COMPARATIVO RITMO-PERCEPTIVO EN LA DEPRESIÓN MOMPOSINA COLOMBIANA

“¡PASCUÉEE LA ALEGRÍA... ESTAS SON NOCHES DE *GUACHERNA* Y DE PASEOS!” A COMPARATIVE RHYTHM PERCEPTION STUDY IN THE COLOMBIAN DEPRESIÓN MOMPOSINA

Bernardo A. Ciro-Gómez

Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango
en Envigado, Colombia

bciro@deboraarango.edu.co

ORCID ID: 0000-0001-9410-4932

Resumen

El término *guacherna* comporta una variedad de acepciones en el contexto de las prácticas musicales orales de la región Caribe colombiana. En algunos municipios de la Depresión Momposina, este término alude a una fiesta callejera tradicional realizada en época de Navidad, en honor a la Virgen, o al santo patrón de cada municipio. Con la llegada de los festivales regionales a la Depresión Momposina, la fiesta de *guacherna* cayó en desuso y se normalizó como modalidad rítmica para ser presentada en escenarios. No obstante, los cultores advierten marcadas diferencias entre las modalidades rítmicas descritas con este mismo término entre los municipios de Tamalameque y de San Martín de Loba. Estas diferencias no han sido tratadas por los estudios musicológicos y etnomusicológicos a pesar de que han generado constantes desencuentros entre sus cultores a causa de la significación que la legitima en cada territorio. A partir de los resultados del trabajo de campo en estos dos municipios, se presenta un estudio comparativo que retoma elementos de las teorías de los niveles ritmo-arquitectónicos y la ritmo-percepción, con la intención de cotejar las especificidades rítmico-musicales de ambas *guachernas* y establecer de qué manera estas afectan la percepción musical de sus cultores en los circuitos de la oralidad y en algunos circuitos externos.

Palabras clave

Guacherna, Depresión Momposina, Colombia, análisis comparativo, niveles ritmo-arquitectónicos, ritmo-percepción.

INTRODUCCIÓN

Hacia el centro y sur de la región Caribe colombiana, en la cuenca hidrográfica llamada Depresión Momposina, se cultiva una expresión tradicional conocida como

Abstract

The term *guacherna* has several meanings in the oral musical practice context of the Caribbean region in Colombia. In some of the municipalities of the Depresión Momposina, this term refers to a traditional celebration in the street during Christmas time, or to a celebration to honor and worship the Virgin Mary or each municipality's saint. With the arrival of regional festivals in the Depresión Momposina, the *guacherna* celebration fell into disuse and became a rhythmic modality to be presented on stage. However, the culture-bearers of this tradition point out notable differences between the municipalities of Tamalameque and San Martín de Loba regarding the rhythmic modalities that this term describes. These differences have not been addressed by musicological or ethnomusicological studies despite the fact that they have generated constant arguing between the culture-bearers of tradition when it comes down to the definitions that grants them legitimacy in each territory. From the results obtained through fieldwork done in both municipalities, a comparative study has emerged in which elements of rhythm perception and rhythmic-architectonic levels have been retaken to compare the musical rhythmic specificities from both *guachernas* and establish how these affect the musical perception of their culture-bearers in oral and external circuits.

Key words

Guacherna, Depresión Momposina, Colombia, comparative analysis, rhythmic-architectonic levels, rhythm perception.

la *guacherna*. La *guacherna* es ejecutada por un cantador o cantadora, coro responsorial, bailadores y bailadoras, palmas, *guache* o maracas, y dos tambores llamados *tambora* (tambor bimembranófono que tiene connotación de hembra), y *tambor* o *currulao* (tambor cónico unimem-

branófono que tiene connotación de macho).¹ En algunos municipios, este término alude a una fiesta callejera tradicional que se realizaba en época de Navidad, en honor a la Virgen, o al santo patrón de cada municipio. Con la llegada de los festivales regionales como el *Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque* en 1978 y el *Festival Nacional de la Tambora de San Martín de Loba* en 1986, la fiesta tradicional de la *guacherna* cayó en desuso, y estos festivales la normalizaron como modalidad músico-danzaria al igual que hicieron con otras fiestas callejeras que eran realizadas al son de tambores.² En el municipio de Tamalameque en el departamento del Cesar, a esta fiesta se la llamó “noches de Guacherna”. Esta se extendía desde el 5 de diciembre hasta el 6 de enero del nuevo año, tenía connotaciones religiosas y un papel ritual específico en la celebración navideña o en la celebración del día del santo patrón. Su función social fundamental era seguir el liderazgo de cantadoras/es ancianas/os que señalaban con sus cantos y al son de los tambores los puntos de encuentro en el territorio, involucrando a la comunidad, y disfrutando colectivamente de comidas y de bebidas alcohólicas.

En el caso del municipio de San Martín de Loba en el departamento de Bolívar, existía una fiesta tradicional muy similar conocida como “paseos”, que le daba una significación peculiar a los desplazamientos por las calles. Esta festividad solía durar toda la noche hasta la mañana del día siguiente. Los informantes de este municipio narran que en cada calle se sacaban novenas y ca-

rrozos según un orden previamente dispuesto. Esta fiesta era acompañada por las modalidades rítmicas de tambora y *guacherna*. Para que la fiesta durara toda la noche, se tomaba continuamente ron y *agualoja*.³ Los asistentes formaban un círculo, en cuyo interior bailaban las parejas acompañadas del conjunto musical. “Cuando el licor se estaba agotando, el tamborero tiraba la tambora [instrumento musical] al ruedo y al que le cayera en los pies éste debía comprar una botella de ron para que la fiesta continuara, porque sin ron la fiesta no caminaba más”.⁴

En las noches de *guacherna* como en los paseos, se ejecutó principalmente la modalidad rítmica de *guacherna*. No obstante, pese a que ésta es nombrada de forma similar en ambos municipios, sus cultores advierten marcadas diferencias que se hacen evidentes cuando participan en los festivales. Dichas diferencias aún no han sido suficientemente abordadas por los estudios etnomusicológicos y musicológicos. Guillermo Carbó publicó el primer análisis comparativo sobre esta modalidad rítmica de la Depresión Momposina. Allí compara a la *guacherna* del municipio de San Martín de Loba con el *chandé* del municipio de Talaigua Viejo, pero no las *guachernas* de ambos municipios.⁵ Las diferencias entre una y otra han sido soslayadas por los materiales musicales didácticos diseñados y difundidos por el Ministerio de Cultura de Colombia, de uso muy extendido en el país, lo que ha servido para consolidar un malentendido con respecto a estos ritmos, que no tiene nada que ver con lo que realmente se ejecuta en esos lugares.⁶

¹ El *guache* es un cilindro metálico de aproximadamente 30 cm de largo y 10 cm de diámetro con semillas en su interior. La tambora tiene aproximadamente 50 cm de alto y 40 cm de diámetro; se toca con baquetas de madera, generalmente en una sola de las membranas. Por su parte, el tambor o *currulao* tiene aproximadamente 60 cm de alto y 30 cm de diámetro en la parte superior; esta parte se golpea con las palmas de ambas manos. La altura y diámetro de ambos tambores pueden variar levemente entre los municipios de la Depresión Momposina.

² La *guacherna*, el *chandé*, la tambora, el *berroche*, el *brincao*, la tuna y la tambora redoblada son las modalidades rítmico-danzarias que conforman la manifestación cultural más importante y diversa de la Depresión Momposina llamada *Tambora*. Guillermo Carbó, uno de sus más importantes investigadores, utiliza *Tambora* (con T mayúscula) para aglutinar todas estas modalidades músico-danzarias y su organología, mientras que *tambora* (con t minúscula) sirve para identificar la modalidad rítmica específica y al instrumento musical en sí; véase Guillermo Carbó, *Musique et danse traditionnelles en Colombie: La Tambora* (París: L'Harmattan Éditions, 2003), pp. 63-64.

³ *Agualoja* es una bebida a base de panela y de pimienta picante que todavía prepara la cantadora sanmartinense Ana Regina Ardila, como tradición para cuidar la voz.

⁴ Entrevista con Nicanor Agudelo, tamborero de San Martín de Loba (30 de octubre de 2014). Esta práctica también fue común en las “noches de Guacherna” de Tamalameque. En ambos municipios se conoce como “pagar la culebra”. Asimismo, era común que los personajes acaudalados del municipio fungieran como mecenas en estas festividades.

⁵ Sobre este análisis comparativo, véase Carbó, *Musique et danse traditionnelles en Colombie*, pp. 302-324. En su análisis hay importantes elementos de carácter musicológico. Sin embargo, comparó dos modalidades rítmicas circunscritas a dos manifestaciones culturales diferentes como son la *Tambora* y el *Chandé*.

⁶ Se hace referencia a la cartilla *Pitos y tambores* (2004) del Plan Nacional de Música para la Convivencia, puesto en marcha por el Ministerio de Cultura de Colombia. Este fue el primer material escrito con carácter pedagógico de las modalidades antes mencionadas que se difundió en el interior del país. Sin duda

Si bien los importantes hallazgos y conclusiones a las que llegó Carbó, sumados a los intereses pedagógicos del material didáctico del Ministerio de Cultura de Colombia, han sido determinantes para aproximarse a la *guacherna*, resulta imprescindible conocer las percepciones, sensaciones y sensibilidades de los propios cultores de los dos municipios en los cuales se desarrolló el presente estudio comparativo, para ahondar en los rasgos y características distintivas de la modalidad rítmica conocida como *guacherna*, y establecer de qué manera afectan su percepción musical, y la resonancia que esto tiene en algunos circuitos externos. Por lo tanto, el trabajo que aquí se propone es estudiar comparativamente la modalidad rítmica de la *guacherna* que se divulga en el municipio de Tamalameque en el departamento del Cesar, con la del municipio de San Martín de Loba, en el departamento de Bolívar, para verificar las similitudes y diferencias que hay entre ambas. A tales efectos, este trabajo se divide en cuatro partes. En la primera se describen los criterios de selección de los casos de estudio, el procedimiento para el desarrollo de los procesos de conocimiento y las fases del método comparativo. En la segunda, se presentan las teorías de los niveles ritmo-arquitectónicos y de la ritmo-percepción, propuestas por Grosvenor Cooper y Leonard B. Meyer, y por Humberto Sagredo, respectivamente. Estas teorías sirven de base a la argumentación en el estudio de la *guacherna* momposina. En la tercera, se desarrolla el análisis descriptivo de ambas modalidades rítmicas, articulado a las percepciones, sensaciones y sensibilidades de los cultores. Asimismo, se presentan los hallazgos del estudio comparativo ritmo-perceptivo, con el fin de demostrar sus especificidades y de qué manera estas afectan su percepción musical y a algunos circuitos externos. Por último, se presentan algunas consideraciones finales.

1. ENTRE TESTIMONIOS, TOQUES, CANTOS Y ONOMATOPEYAS

La selección de los municipios de Tamalameque y de San Martín de Loba se fundamenta en dos criterios. El primer criterio se basa en que en ambos municipios se han llevado a cabo festividades tradicionales en las cua-

esta cartilla ha facilitado el acercamiento de muchas personas a las músicas de la Depresión Momposina —sobre todo en el ámbito educativo—, pero su escasa profundización ha popularizado versiones de la *guacherna* que no corresponden con lo que realmente sucede en los territorios donde se practica, lo cual afectó significativamente los procesos de recepción interna y externa de la misma.

les la mencionada modalidad rítmica cumplió un papel fundamental. En ambos lugares se establecieron luego los primeros y más concurridos festivales de Tambora en la Depresión Momposina colombiana desde los años 70 y 80 del siglo XX, mencionados en páginas anteriores. El segundo criterio es que después de que el autor del presente trabajo ejecutó *in situ* esta modalidad rítmica con los músicos de ambos municipios —apoyado en los ejemplos musicales presentados por los estudios previos hechos por Carbó y por lo expuesto en el material didáctico del Ministerio de Cultura—, encontró importantes diferencias rítmico-musicales entre ambas *guachernas*. Algunos cultores muestran gran contrariedad a causa de la alteración de los nombres de *guacherna* que aparece en los materiales del Ministerio. A partir de estos y otros hallazgos registrados en el diario de campo, en las entrevistas y a través de la observación participante, se procedió con la identificación de los perfiles de los cultores, con la intención de generar un corpus de análisis para posteriormente hacer la descripción de tipologías y finalmente definir las fases a desarrollar en el proceso de investigación.

Con base en los trabajos de campo realizados entre los años 2013 a 2017, se consolidó un corpus de análisis hecho con la colaboración de nueve cultores, y se construyó la descripción de tipologías según sus diferentes desempeños en la *guacherna*. Dicha descripción comprende: 1) músicos, constituidos por cantadoras/es, tamboreros/as y bailadores/as (se incluye a los bailadores, dado que es común que también canten y/o ejecuten ambos instrumentos membranófonos); 2) representantes culturales (constituido por directores de Casas de la Cultura y directores de grupos de proyección); y 3) investigadores autóctonos o locales (constituido por escritores, cronistas, historiadores, poetas, profesores e investigadores). Aquí estas tipologías se agrupan bajo el concepto de *cultor*. Finalmente, se determinan cuatro fases constituidas por estancias de periodos cortos y otras de periodos más prolongados en varios lugares de la Depresión Momposina, pero principalmente en la subregión de Loba y en la subregión Centro, en las cuales se ubican los municipios de San Martín de Loba y de Tamalameque, respectivamente. La primera fase comprende el rastreo de testimonios orales y de documentos escritos por investigadores locales, que permiten comprobar que las *guachernas* bajo estudio comportan *rasgos comunes de larga duración*, categoría de análisis utilizada en este trabajo.⁷ Una vez comproba-

⁷ Por *rasgos comunes de larga duración* se entiende la permanencia, desde mucho tiempo atrás, de la *guacherna* en estos

dos tales rasgos, la segunda fase consiste en la realización de grabaciones *in situ*, dentro y fuera del contexto de los festivales, para extraer fragmentos de los cantos, analizar las estructuras rítmicas, obtener sus fórmulas y compararlas con las registradas por Carbó y por el material didáctico del Ministerio de Cultura. En la tercera fase, se ejecutan las fórmulas rítmicas sustraídas de los audios con los cultores, así como las aprendidas en los ya mencionados materiales, a fin de conocer sus percepciones musicales al respecto. De igual forma, se solicita a los músicos recitar las onomatopeyas con las cuales aprenden, comprenden, describen y han transmitido oralmente la *guacherna*.⁸ Dichas onomatopeyas se incorporan para compararlas con las fórmulas rítmicas transcritas. Por último, con el propósito de identificar, comparar y subrayar los altos y los bajos contrastes —en el campo de la percepción— presentes en las *guachernas* de ambos municipios, en la última fase se despejan tres de los seis niveles ritmo-perceptivos que propongo.⁹ Estos niveles son: 1)

municipios. Esta categoría se fundamenta en dos aspectos. El primero, en los testimonios de los músicos mayores de ochenta años y en publicaciones de investigadores locales, los cuales mencionan la práctica de la *guacherna* en los departamentos de Bolívar y del Cesar desde por lo menos 1910. El segundo, en los relatos de los/as cantadores/as ya desaparecidos/as que entrevistó Carbó en 1994 en Tamalameque y en San Martín de Loba, en los cuales le manifestaron conocer la *guacherna* desde la infancia en 1920-1936; asimismo, él destaca que esta es “una de las tradiciones musicales orales mejor conservadas de Colombia hoy”. Véase Carbó, *Musique et danse traditionnelles en Colombie*, pp. 81 y 48. No se pretende afirmar con esto que la *guacherna* de la Depresión Momposina sea pura y sin influencias externas. Más bien se intenta afirmar un corpus de rasgos comunes de larga duración basados en los testimonios orales y en las publicaciones de investigadores locales, ante la escasa documentación escrita al respecto.

⁸ Si bien en Tamalameque como en San Martín de Loba se presentan relevos generacionales significativos en la divulgación de la *guacherna*, y esta la practican grupos humanos que se encuentran inmersos en procesos de segunda oralidad —véase Walter Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009)—, los tamboreros mayores se encargan de transmitir sus saberes musicales sin uso de grafías u otras mediaciones convencionalmente escritas, sino con onomatopeyas y a través de la imitación. Los jóvenes hacen lo propio con el proceso de recepción.

⁹ Los tres niveles perceptivos que no serán abordados aquí son: 1) el nivel del texto cantado, constituido por un complejo de elementos como son el ritmo del texto, la significación del mismo, el canto, la tesitura y el timbre de las voces de las/os can-

el nivel tímbrico-percutivo (manos derecha e izquierda D+I), constituido por la variedad tímbrica producida por el intercambio de ambas manos en diferentes partes de la tambora y del tambor o *currulao*; 2) el nivel acentual, constituido por la diversidad de acentos que convergen y divergen en los símbolos musicales; y 3) el nivel arquitectónico, que organiza los agrupamientos rítmicos básicos constituidos por las onomatopeyas.¹⁰

2. LA RITMO-PERCEPCIÓN EN EL ESTUDIO COMPARATIVO DE LA *GUACHERNA* MOMPOSINA

Este estudio comparativo ritmo-perceptivo se fundamenta en los niveles anteriormente expuestos, que a su vez están basados en algunos principios perceptuales de la psicología de la *Gestalt* y en la teorización del concepto de ritmo en la música realizada por musicólogos como Humberto Sagredo, o Grosvenor Cooper y Leonard B. Meyer. Los elementos que se utilizan en el presente estudio son la organización rítmica en niveles perceptivos y la configuración cualitativa del ritmo, así como la organización de los agrupamientos rítmicos básicos para la identificación de los niveles arquitectónicos. Estos se desarrollan y se adaptan para el estudio de las músicas de tradición oral de la Depresión Momposina como la *guacherna*, al considerar que pueden representar otras maneras de aproximarse a estos entramados sociomusicales.

Con respecto al ritmo, Humberto Sagredo afirma que —más allá de ser una secuencia cuantitativa que indica el valor lineal de las notas sobre un pentagrama— se

tadoras/es con el coro, en multiplicidad de alturas; 2) el nivel del acompañamiento de las palmas de las manos, que convergen con el inflexible acento métrico y divergen de otros tipos de acentos igualmente importantes; y 3) el nivel de la corporalidad en el ritmo, constituido por los gestos faciales, el movimiento y el desplazamiento de los cuerpos en el espacio, y la rítmica generada por los pies de los/as bailadores/as al escuchar los tambores.

¹⁰ Grosvenor Cooper y Leonard B. Meyer, *Estructura rítmica de la música* (Barcelona: Editorial Idea Books, 2000), p.10 y 16, afirman que el análisis de la estructura rítmica exige una organización arquitectónica entre sus partes. Asimismo, aducen que tal organización está constituida por cinco agrupamientos rítmicos básicos que “pueden ser diferenciados empleando términos tradicionalmente asociados con la prosodia: yambo, troqueo, anapesto, dácilo y anfibraco”. En el caso de los agrupamientos rítmicos expuestos en el presente estudio, corresponden a los niveles: subprimario (ii), primario (i) y superior (1); véase Cooper y Meyer *Estructura rítmica de la música*, pp. 10-11.

compone de varios niveles perceptivos configurados por factores musicales y extramusicales: a esto lo denomina *configuración cualitativa*. Dentro de estos factores extramusicales destaca “la cultura, la experiencia, la atención y las expectativas”.¹¹ Además, aduce que el ritmo, para ser reconocido como tal, “debe ser percibido por un sujeto [o sujetos] el (los) cual(es) lo constituye(n), a partir de los datos que le(s) proporciona el ambiente”.¹² En cuanto a la percepción, la define como “un hecho complejo que constituye un todo en el cual no caben sensaciones puntuales ni asociaciones”.¹³ De esta manera, comprende la ritmo-percepción como un proceso holístico, en el cual se involucran pensamientos, sensaciones, emociones y sensibilidades en un todo indiscernible.

Por su parte, Grosvenor Cooper y Leonard B. Meyer afirman que, a pesar de la importancia que tiene la organización temporal de la música, el estudio del ritmo ha sido desatendido en la instrucción musical desde el Renacimiento.¹⁴ Para ellos, el ritmo “organiza y es a su vez organizado por todos los elementos que crean y dan forma a los procesos musicales”.¹⁵ Además, afirman que esta organización experiencial del ritmo

...consiste en agrupar sonidos individuales en patrones estructurados en los cuales una o más partes no acentuadas son agrupadas en relación con otra parte que sí lo está (...) [e] implica siempre una correlación entre una única parte acentuada (fuerte) y una o dos partes no acentuadas (débiles).¹⁶

Estas definiciones de ritmo y percepción aplicadas al presente estudio comparativo, permiten plantear una hipótesis interpretativa que se aproxima a los discursos de los cultores sobre las diferencias entre la *guacherna* de un sitio y de otro: posiblemente los músicos de tradición oral, en sus procesos de recepción de la *guacherna*, perciben una serie de partes acentuadas y no acentuadas en los tambores, con las cuales reconocen musicalmente esta modalidad rítmica. En consecuencia, los desencuentros a causa de la utilización del mismo término para describir dos modalidades rítmicas diferentes, podrían girar en torno a la forma como son percibidos los golpes en

los instrumentos de percusión, y no exclusivamente de acuerdo a cómo se ven esos golpes escritos en un papel pautado. A continuación, se aborda sucintamente el contexto de la *guacherna* en los municipios de Tamalameque y San Martín de Loba, articulado a las percepciones de los cultores, y se desarrolla el análisis descriptivo de ambas modalidades rítmicas. La intención es comprobar la anterior hipótesis interpretativa y demostrar la importancia que tiene la comprensión ritmo-perceptiva de los cultores para el análisis de los golpes en los tambores que dan origen a la *guacherna*.

3. ¡PASCUÉEEE... LA ALEGRÍA!: ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LA *GUACHERNA* MOMPOSINA

3.1. ¡Demetria tenemos noches de *guacherna* en “meque”!

El municipio de Tamalameque, ubicado en el departamento del Cesar —en la cuenca hidrográfica de la Depresión Momposina colombiana—, fue el primer municipio en organizar encuentros folclóricos desde 1978, hasta consolidar y mantener vigente su festival. Este fue uno de los cinco municipios donde hizo parte del trabajo de campo Carbó. El presente estudio comparativo inicia el trabajo de campo allí mismo por dos razones. La primera es porque no existen transcripciones ni mucho menos análisis referentes a la *guacherna* practicada en Tamalameque, a pesar de su importancia. La segunda es porque los cultores de Tamalameque no participaron en las investigaciones sobre la *guacherna* realizadas por el Ministerio de Cultura, por lo que las transcripciones que se ofrecen en los materiales publicados por esta institución no incluyen ejemplos de Tamalameque, pero sí hablan de la *guacherna* y extienden sus conclusiones a todo el territorio. Esto explica las contrariedades expresadas por los cultores con respecto a los patrones rítmicos expuestos en el material didáctico publicado por ese ministerio.

El investigador Diógenes Armando Pino Ávila de Tamalameque afirma que en las “noches de *guacherna*” se ejecutaban varias modalidades rítmicas, pero principalmente la *guacherna*. Así se registró en el diario de campo:

Hoy martes 5 de diciembre de 2017, finalizada la XXV versión del festival, me reuní con Diógenes A. Pino Ávila, uno de sus creadores. Una vez que le revelé parte de mis registros de audio del grupo tradicional *La Llorona Loca de Tamalameque*, le expresé: la canción *el Pajarito* que este grupo siempre presenta en la categoría riqueza

¹¹ Humberto Sagredo, “El Ritmo en la Música Venezolana”, 25 (1988), p. 55.

¹² Sagredo, “El Ritmo en la Música Venezolana”, p. 56.

¹³ Sagredo, “El Ritmo en la Música Venezolana”, p. 58.

¹⁴ Cooper y Meyer, *Estructura rítmica de la música*, p. 5.

¹⁵ Cooper y Meyer, *Estructura rítmica de la música*, p. 9.

¹⁶ Cooper y Meyer, *Estructura rítmica de la música*, pp. 5-17.

folclórica en los festivales ¿es la *guacherna* de aquí de Tamalameque? Él me respondió: sí, así es como se tocaba y bailaba en las “noches de *guacherna*”. El *Pajarito* también lo tocaban y cantaban en otro ritmo durante los desplazamientos. Lo importante era que al final se armaba la *guacherna* en la esquina de La Casa Amazona, o donde Pacha Gamboa, Isabel Vega, o en el barrio Palmira con Brígida Maldonado o donde Demetria Carmona. Tocar y bailar la *guacherna* en esas noches era algo muy representativo de aquí de Tamalameque.¹⁷

También afirma Pino Ávila que el festival acogió la *guacherna* tal cual se ejecutaba y se bailaba en esas noches. Él la describe como “un aire más alegre (...) y más rápido que la tambora, donde las baquetas golpean primero el cuero y después la madera, subiendo ambos palos a golpear cuero y madera en el instrumento (...)”.¹⁸

A continuación, se presenta la transcripción y el análisis descriptivo de los primeros quince compases de la *guacherna El Pajarito* de Tamalameque (Ejemplo 1), basados en las grabaciones realizadas *in situ*, haciendo uso de una partitura convencional con algunos elementos usados en la escritura afrocaribeña para los tambores.¹⁹ Se realiza una distinción tímbrica de ambos instrumentos membranófonos, en la cual se identifican tres tipos de sonidos en la tambora y cuatro en el tambor o *currulao*. El instrumento tambora se ejecuta con dos baquetas. En la pauta de tres líneas, la de arriba indica un golpe de baqueta sobre la madera que está en la parte superior del instrumento; la del medio un golpe de baqueta en el aro o borde superior derecho del instrumento; y la inferior, un golpe de baqueta en parche abierto o centro de la membrana derecha sin obstruir la vibración que se expande por todo el instrumento. En la pauta de una línea, el *currulao* se ejecuta con sonido *abierto* (A), en el cual las manos golpean la membrana permitiendo que esta resuene; *quemao* (Q), en el cual las manos semicerradas golpean el borde

de la membrana con el extensor propio del meñique y los dedos meñique, anular y medio; y *tapao* con dedos (Td), en el cual los dedos se apoyan suavemente sobre el borde de la membrana. Todos los golpes se ejecutan con ambas manos: derecha e izquierda (D+I).

Para la presente transcripción descriptiva de la *guacherna*, se selecciona una muestra registrada con el grupo La Llorona Loca de Tamalameque en el *Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque* en 2017. Esta muestra forma parte de los seis archivos sonoros tomados en diversos momentos y lugares dentro y fuera del contexto de los festivales. La misma contiene un pentagrama para el/la cantador/ra, otro para el coro, dos pautas de una línea y una de tres líneas para la percusión, constituida por las palmas, el *currulao* y la tambora respectivamente.

La estructura métrica de la *guacherna* en Tamalameque es binaria de subdivisión ternaria (transcrita en compás de 6/8), y con un *tempo* que oscila entre 176 y 185 pulsos por minuto. En la transcripción de los tambores hay una presencia constante de acentos dinámicos (>), los cuales son característicos —junto con otro tipo de acentos igualmente importantes que se verán ulteriormente— de la fórmula rítmica de esta *guacherna*.²⁰ Esta modalidad rítmica en Tamalameque está basada en el principio de recurrencia, que implica la repetición constante de una fórmula rítmica única de un período de cuatro pulsaciones (dos compases),

²⁰ Según Cooper y Meyer, *Estructura rítmica de la música*, p.19, los acentos son énfasis dentro de una serie de estímulos que organizan la percepción para constituir grupos coherentes. Entre estos acentos se pueden distinguir el acento tónico (at), énfasis de timbre o de altura; el acento métrico (am), énfasis que marca el pulso del compás; el acento dinámico (>), énfasis del volumen del sonido; el acento agógico (aa), es el énfasis más fuerte de todos y depende de la duración del sonido (a mayor duración, mayor acento); y el acento posicional (ap), énfasis que viene dado por lo primero que aparece en un campo perceptivo. Sobre la caracterización de los acentos, véase Francisco Kröpfl y María del Carmen Aguilar, “Propuesta para una metodología de análisis rítmico”, trabajo presentado en el Simposio de Análisis Musical, III Jornadas de Musicología organizadas por el Instituto Nacional de Musicología, 19 de septiembre de 1986 (Buenos Aires: Edición del Departamento de Música, Sonido e Imagen, Centro Cultural, 1989), pp. 5-17. [Consulta: <<https://es.scribd.com/document/385626703/Kropfl-Propuesta-para-una-metodologia-de-analisis-ritmico>>]; y Juan Francisco Sans, “Algunas consideraciones adicionales sobre el ritmo y la notación del merengue”, *Revista Akademos*, 11/1-2, (2009), pp. 117-141.

¹⁷ Diario de campo, 2017, p. 32.

¹⁸ Diógenes Armando Pino, *La Tambora: Universo Mágico. Identidad cultural del hombre del Río Magdalena* (Bucaramanga, Santander, Colombia: Editorial Funprocep, 1990), p. 15.

¹⁹ En una entrevista del autor con el musicólogo Guillermo Carbó (28 de noviembre de 2013), este expresó que las convenciones afrocaribeñas para el *currulao* no eran comunes en la Depresión Momposina. No obstante, encuentro que algunos tamboreros jóvenes entrevistados se las vienen apropiando desde hace algunos años. En consecuencia, se presenta la transcripción del *currulao* ampliando la distinción tímbrica realizada por Carbó.

El Pajarito

Canto de guacherna en Tamalameque, Cesar

Presto ♩ = 176

The musical score is arranged in five staves. The top two staves are for the vocalists: Cantador/ra and Coro. The bottom three staves are for the instruments: Palmas m., currulao, and tambora. The tempo is marked 'Presto' with a quarter note equal to 176 beats per minute. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The lyrics for the vocalists are 'a guaaaaaaaa' and 'uyyyyyyyyyyy'. The currulao and tambora parts have rhythmic notation with letters Q, Td, A, D, I below them, indicating specific rhythmic patterns.

Ejemplo 1. Canto de *guacherna* de Tamalameque. Fuente: elaboración propia.²¹

²¹ Para escuchar la *guacherna* de Tamalameque véase el siguiente enlace: <<https://soundcloud.com/user-150242678/guacherna-en-tamalameque/s-boSVIEXMW8r>>.

pero que está sujeta a eventuales rupturas del patrón —como son los *repiques*— tal cual se puede escuchar en los audios completos. La tambora tiene un comienzo anacrúsico en el parche abierto que señala la entrada *a tempo* al tambor o *currulao*, lo que constituye un acento posicional (ap) de gran importancia, ya que es divergente con el inflexible acento métrico (am) de negras con puntillo que las palmas van a imponer a lo largo del pasaje. Las palmas y ambos instrumentos prosiguen recursivamente con su fórmula a lo largo de toda la pieza. Según los registros de campo, la fórmula normalizada es la que aparece en los compases 3 y 4, repitiéndose esta en la totalidad del material musical examinado. El cantador

introduce un elemento rítmico de naturaleza binaria que forma hemiolas de tipo vertical 2 a 3 con la percusión en el c. 13. Cabe resaltar que estas se presentan en todo el ejemplo musical bajo análisis. Ahora bien, si se observa cuidadosamente este ejemplo musical, los elementos simbólicos contenidos en los pentagramas y las pautas configuran los seis niveles perceptivos ya mencionados, que interactúan de forma subyacente a la linealidad a la que frecuentemente se reduce la notación del ritmo. A continuación, se presenta la fórmula recurrente de la modalidad rítmica de la *guacherna* de Tamalameque, y se despejan los niveles tímbrico-percutivo, acentual y arquitectónico.

frase

Presto ♩. = 176

Ejemplo 2. Fórmula rítmica de la *guacherna* de Tamalameque.

Fuente: elaboración propia.

Si se despejan los niveles de la percusión, dejando solo la tambora y el tambor o *currulao*:

Obsérvese que en el nivel tímbrico-percutivo (Ejemplo 3) los golpes en parche abierto de la tambora coinciden con el golpe abierto del *currulao* en el c. 1 y en la última negra del c. 2. Los golpes en el aro coinciden con el *quemao* del *currulao* en la negra y la corchea del c. 2, y un golpe en el aro hace lo propio con un *tapao* con dedos en el *currulao* en la última corchea de la frase.

Por su parte, el músico veterano Érmides Vides, así como los jóvenes Manuel Mendoza y Edwin Mendoza,

usan esta onomatopeya en ambos membranófonos para la *guacherna* (Ejemplo 4).²²

Si se despejan los niveles de la percusión, dejando solo la tambora y la onomatopeya (Ejemplo 5), la fórmula rítmica presenta la siguiente organización en los niveles acentual y arquitectónico:

²² Las líneas bajo la onomatopeya indican las partes acentuadas y los semicírculos las partes no acentuadas. Al respecto, véase Cooper y Meyer, *Estructura rítmica de la música*, p.16; y Sagredo, “El Ritmo en la Música Venezolana”, pp. 59-60.

Ejemplo 3. Convergencia entre los tambores de la *guacherna* de Tamalameque.
Fuente: elaboración propia.

cun tu cun tu cun ta ca ta cun

Ejemplo 4. Onomatopeya de la *guacherna* de Tamalameque.
Fuente: elaboración propia a partir de la onomatopeya enunciada por los músicos.

Ejemplo 5. Organización acentual y arquitectónica de la *guacherna* de Tamalameque según la onomatopeya.
Fuente: elaboración propia.

En la *guacherna* de Tamalameque hay una presencia constante de dos pulsaciones isócronas por compás que llevan indefectiblemente las palmas, conformes al acento métrico del conjunto. Obsérvese en el nivel acentual que es la *tambora* la que “llama” al *currulao* ejecutado por Manuel Mendoza, con un comienzo anacrúsico que hace el tamborero Edwin Mendoza; una negra tocada en parche abierto con acento posicional (ap), que produce un sonido grave característico de esta música (primera sílaba *cun*). Se subraya la convergencia entre acentos métrico (de pulso del compás), tónico (del golpe abierto del *currulao*), y dinámico en la primera corchea del

c.1. No obstante, nótese que esta convergencia acentual es desafiada por el acento agógico de la primera negra golpeada en parche abierto en la *tambora* (segunda sílaba *cun*), mientras que, el acento agógico de la segunda negra (tercer *cun*) hace lo propio con la convergencia entre los acentos tónico y dinámico de la segunda corchea (*tu*). En el segundo compás de la frase se presenta un superacento por la convergencia de cuatro de los cinco acentos antes mencionados (am, at, aa, ad) en la negra golpeada en el aro de la *tambora* (*ta*). Finalmente, el acento agógico de la última negra de la frase golpeada en parche abierto de la *tambora* (*cun*, que tiene la misma función de la ana-

crusa inicial), desafía la convergencia entre los acentos tónico y dinámico de la segunda corchea golpeada en el aro de la tambora (segundo *ta*).

En este ejemplo musical, la convergencia y divergencia entre los acentos también genera interacciones en el nivel arquitectónico o nivel de los agrupamientos constituidos por el acento métrico derivados de la onomatopeya. Cabe aclarar que el autor del presente trabajo y los músicos entrevistados no necesariamente perciben lo mismo de estos objetos sonoros, ni tienden a hacer abstracciones similares, por cuanto características como la simplicidad, la coherencia estructural, la regularidad, entre otras, pueden variar significativamente. Además, la concepción desde la escritura que tiene el autor es inconmensurable con la concepción desde la oralidad que los cultores pueden tener del mismo fenómeno. En tal sentido, no se trata de suplantar perceptivamente al “otro” mediante el análisis de lo percibido, sino más bien, siguiendo el principio perceptual de la *pregnancia*, demostrar que hay al menos dos formas en las que se puede comprender esta fórmula rítmica.²³ En la primera, puede ocurrir que algunos músicos tiendan a percibirla primariamente yámbica, ya que en el nivel rítmico subprimario (marcado con signo ii en la pauta del Ejemplo 5), hay tres agrupamientos yámbicos (corto-largo) y uno trocaico (largo-corto) que coinciden con los tres acentos agógicos de la tambora. El segundo, parte del supuesto de que las convergencias entre acentos métrico, tónico y dinámico (en la primera corchea del c.1) y tónico y dinámico (en la segunda corchea del c.1 y segunda corchea del c.2), hace que el ritmo tienda a ser percibido como trocaico invertido (figura corta acentuada-figura larga átona). A eso se suma el supercento de la primera negra del c.2 tocada en el aro de la tambora que forma un agrupamiento trocaico en ese nivel, y trocaico en los niveles primario (i) y superior (1), respectivamente, debido al principio de recurrencia de la fórmula rítmica.

²³ La *pregnancia* o “buena forma” es un principio perceptual de la *Gestalt*. Rudolf Arnheim, “Prägnanz and its discontents”, *Gestalt Theory*, 9/2 (1987), p.106, señala que es el “resultado de la interacción antagonica entre el estímulo anabólico y la tendencia a la simplicidad”. Aplicado al presente análisis musicológico, significa que la tendencia a la organización de los elementos en el campo de la percepción sonora puede variar del sujeto *etic* al sujeto *emic*, quienes pueden percibir los acentos en un lugar o en otro. Por ello, no se pretende decir que los cultores “perciben así”, sino las probabilidades entre construcción y simplicidad en su campo perceptivo.

3.2. Llama a “Nica” que estas son noches de paseos en San Martín de Loba

El municipio de San Martín de Loba, ubicado en el departamento de Bolívar —en la cuenca hidrográfica de la Depresión Momposina—, fue el segundo municipio en organizar encuentros folclóricos desde 1986, hasta consolidar y mantener vigente su festival. Este municipio también formó parte del trabajo de campo realizado por Carbó, en el cual se presentó la transcripción de la modalidad rítmica *guacherna*. No obstante, el presente estudio transcribe los ejemplos musicales propios, basados en la ejecución del octogenario tamborero Nicanor Agudelo “Nica” en el *currulao*, y de Toribio Rojas en la tambora.

Con respecto a la festividad denominada “paseos”, en la cual la *guacherna* fue una de las modalidades rítmicas recurrentes, “Nica” recuerda:

A la edad de quince años por allá en el año 50 comencé a ejecutar tambor en los paseos que se sacan aquí en la Navidad por las calles con las carrozas, donde cada calle saca su novena (...) En estas fiestas hasta las 12 de la noche se tocaba tambora y *guacherna*.²⁴

Los “paseos” aún se realizan en San Martín de Loba en época de Navidad y Año Nuevo, con algunas transformaciones producto de los continuos procesos de negociación cultural. Entre ellas se destaca que ya no llaman a esta festividad “paseos”, y tampoco se ejecuta exclusivamente la *guacherna*. Asimismo, la modalidad rítmica *guacherna* pasó de ser una modalidad específica que la generación de los “viejos como Nica” ejecutaban en los paseos por las calles al grito de “¡pascúee la alegría!”, generando el reconocimiento de los pobladores y el fortalecimiento de los lazos comunitarios mediante el convite colectivo, a otorgársele una significación distintiva —derivada del festival— que gira alrededor de rasgos más “individualizantes” como son la elegancia y el cortejo. Obsérvese por ejemplo, lo que dicen algunos representantes culturales del municipio al preguntárseles qué significado tiene la *guacherna*. Al respecto, Idelsa Cerpa, directora del grupo folclórico Juventud Sanmartinense, expresa que “el baile más bonito y el más elegante es el de la *guacherna*”.²⁵ Por su parte, Javier Camargo, presidente del Festival Nacional de la Tambora de San Martín de Loba, expresa que:

²⁴ Entrevista con Nicanor Agudelo, tamborero de San Martín de Loba (30 de octubre de 2014).

²⁵ Entrevista con Idelsa Cerpa, representante cultural de San Martín de Loba (30 de octubre de 2014).

...la *guacherna* es más de galanteo, es como de enamorados ¿usted ve cómo hacen los pájaros cuando quieren copular, que el macho le hace un poco de *morisquetas* a la hembra? Bueno, en la *guacherna* usted ve eso. Entonces el que inventó la *guacherna*, seguro estuvo viendo estos animales cuando estaban en sus amoríos.²⁶

No obstante estos cambios en la significación social de la *guacherna*, se resalta que conserva especificidades en los tambores, que han sido transmitidas de generación en generación por tamboreros como “Nica”. Él es el tamborero más longevo de San Martín de Loba, y ejecuta el *currulao* con una sutileza que lo distingue y que le ha valido el reconocimiento como uno de los más importantes músicos del municipio. En su forma de tocar el *currulao* no son tan evidentes las influencias de las técnicas y convenciones para la ejecución de algunos instrumentos de percusión afrocaribeña que hoy se difunden entre los jóvenes. Por eso, el presente estudio aproxima la ejecución de “Nica” a convenciones afrocaribeñas, pero matizadas según las percepciones al momento del registro. A los efectos de la transcripción de los golpes que este tamborero hace, se usan las siguientes convenciones: sonido abierto (A), las manos golpean el borde de la membrana permitiendo que esta resuene; abierto con dedos (Ad), es un golpe sutil sobre el borde de la membrana que se hace con las yemas de los dedos; *quemao* cerrado (Qc), las manos semicerradas golpean el borde de la membrana con el extensor propio del meñique y los dedos meñique, anular y medio obstruyendo su vibración; apoyo (a*), en este golpe apoya suavemente el dorso de la mano sobre la membrana sin que se produzca sonido; y nota fantasma (nf), toca ligeramente el centro de la membrana con los dedos. Todos los golpes se ejecutan con ambas manos derecha e izquierda (D+I).

A continuación, se presenta la transcripción y el análisis descriptivo de los primeros dieciséis compases de *La Zamba Llorona* (Ejemplo 6), una *guacherna* que “Nica” reconoce como tradicional. Se selecciona una muestra registrada con el grupo Juventud Sanmartinense, con “Nica” y con Toribio Rojas, en las bodas de plata del Festival Nacional de la Tambora de San Martín de Loba realizada en la Universidad Industrial de Santander, en octubre de 2014.²⁷ Esta muestra forma parte de los doce

archivos sonoros y audiovisuales tomados en diversos momentos y lugares dentro y fuera del contexto de los Festivales.

Se emplea la misma caracterización tímbrica en la ejecución de ambos instrumentos membranófonos que se realiza con la *guacherna* de Tamalameque.

La estructura métrica de la *guacherna* en San Martín de Loba es binaria de subdivisión ternaria (transcrita en compás de 6/8), y con un *tempo* que oscila entre 120 y 126 pulsos por minuto. En la transcripción de los tambores hay una presencia constante de acentos dinámicos (>), los cuales constituyen —junto con los acentos ya enunciados— la fórmula rítmica de esta *guacherna*. Esta modalidad rítmica en San Martín de Loba está basada también en el principio de recurrencia, que implica la repetición constante de una fórmula rítmica única de un período de cuatro pulsaciones (dos compases), sin rupturas eventuales del patrón según la ejecución de “Nica” y de Toribio. La fórmula normalizada es la que aparece en los cc. 12 y 13, repitiéndose ésta en la totalidad del material musical examinado. El *currulao* tiene un comienzo tético en el c. 10. “Nica” inicia con un *flam*, golpes en abierto, abierto con dedos y *quemao* cerrado, en el cual introduce un elemento rítmico de naturaleza binaria. Este elemento rítmico ejecutado también con un apoyo y notas fantasma, es recurrente durante todo el ejemplo musical (Ejemplo 7). Se subraya que el *currulao*, la cantadora y el *guache* parecen establecer una estructura métrica binaria de subdivisión binaria hasta el c. 12, cuando entra Toribio en la tambora y se forman hemioilas de tipo vertical 2 a 3 entre la voz y ambos membranófonos. El coro inicia el responso con una melodía que introduce un elemento rítmico de naturaleza binaria en los cc. 1, 3, 5 y 7 (Ejemplo 6). Este elemento rítmico (dosillo) forma hemioilas de tipo vertical 2 a 3 con la tambora en los cc. 13 y 15. La cantadora introduce una hemiola de tipo horizontal 3 a 2 en el c. 16 (señalado “hh 3 a 2” en la partitura). Tal como ocurre con la *guacherna* de Tamalameque, los elementos simbólicos contenidos en los pentagramas y las pautas de la *guacherna* en San Martín de Loba configuran los mismos niveles perceptivos que interactúan de forma subyacente a la linealidad a la que frecuentemente se reduce la notación del ritmo. Seguidamente, se presenta la fórmula recurrente de la modalidad rítmica de la *guacherna* en San Martín de Loba, y se despejan los niveles tímbrico-percutivo, acentual, y arquitectónico.

²⁶ Entrevista con Javier Camargo, presidente del Festival Nacional de la Tambora de San Martín de Loba (30 de octubre de 2014).

²⁷ Este evento fue el preámbulo de la versión realizada unos días después en el municipio de San Martín de Loba. Dicha ce-

lebración fue gestionada y organizada por el Grupo de Investigación *A Tempo*, adscrito a la escuela de Artes de la Universidad Industrial de Santander, con el acompañamiento del autor del presente artículo.

La Zamba Llorona

Canto de guacherna en San Martín de Loba - Bolívar

Moderato ♩ = 120 - 126

Cantador/ra

Coro

palmas

currulao

tambora

la zam ba llo ro na se - embar có - y.se fue

Detailed description: This block contains the first system of a musical score. It features five staves: Cantador/ra (vocal line), Coro (chorus), palmas (clapping), currulao (shuffling), and tambora (drum). The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The lyrics are written below the vocal line. The accompaniment consists of rhythmic patterns on the other four staves.

5

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, starting at measure 5. It features the same five staves as the first system: Cantador/ra, Coro, palmas, currulao, and tambora. The vocal line continues with the lyrics. The accompaniment continues with rhythmic patterns.

Ejemplo 6. Canto de *guacherna* de San Martín de Loba.

Fuente: elaboración propia.²⁸

²⁸ Para escuchar la *guacherna* de San Martín de Loba, véase el siguiente enlace: <<https://soundcloud.com/user-150242678/guacherna-nica-san-martin-de-loba-sound>>.

frase

palmas

currulao

tambora

Ejemplo 7. Fórmula rítmica de la *guacherna* de San Martín de Loba.
Fuente: elaboración propia.

Si se despejan los niveles de la percusión, dejando solo la tambora y el currulao, queda el siguiente esquema:

currulao

tambora

Ejemplo 8. Convergencia entre los tambores de la *guacherna* de San Martín de Loba.
Fuente: elaboración propia.

Obsérvese que en el nivel tímbrico-percutivo (Ejemplo 8), el primer golpe en parche abierto en la tambora coincide con el abierto en el *currulao*. En esta fórmula rítmica los sucesivos golpes en parche abierto de la tambora se aproximan a los golpes en abierto en el *currulao* por efectos de la diferencia en milisegundos provocados por la hemiola: primera y decimoprimer corcheas y tercera negra, mientras que la segunda corchea golpeada en parche abierto de la tambora coincide con la tercera corchea del

currulao ejecutada con *quemao* cerrado. Por efectos de la hemiola, ninguna de las semicorcheas del *currulao* coincide con golpes en la tambora. En el segundo segmento de la frase, la primera corchea del *currulao* (apoyo) coincide con la madera de la tambora, mientras que el segundo golpe en la madera de la tambora no coincide con golpes en el *currulao*. Obsérvese que la tercera corchea de la tambora golpeada en el aro queda en medio de la tercera y cuarta semicorcheas (primera y segunda notas fantasma)

currulao 6/8

at-am-aa at-aa at-aa am at-aa

I D I D I D I D I D I D I

pin ta pin ta pin ta pa ra pa ra pa ra

ii. _____

i. _____

1. _____

Ejemplo 12. Organización acentual y arquitectónica de la *guacherna* en el *currulao* según la onomatopeya.
Fuente: elaboración propia.

En la *guacherna* de San Martín de Loba —según la tambora y la onomatopeya de Toribio Rojas (Ejemplo 11)— hay una presencia constante de dos pulsaciones isócronas por compás que llevan las palmas, conformes al acento métrico del conjunto. Obsérvese en el nivel acentual que el *currulao* es quien “llama” a la tambora con un comienzo tético que hace “Nica” con dos dosillos con acento posicional (ap) (Ejemplo 6). Nótese que cuando entra la tambora con la primera negra ejecutada en parche abierto (Ejemplo 11, c.1, sílaba *cum*), se produce un superacento por convergencia entre acentos métrico (de pulso de compás), tónico (del golpe en parche abierto de la tambora), dinámico (por volumen) y agógico (el de mayor duración). Este superacento se produce también en la primera corchea tocada en abierto en el *currulao* (Ejemplo 12, sílaba *pin*, c.1). En la tambora, la última negra del c.1 presenta una convergencia entre acentos tónico, dinámico y agógico (segunda sílaba *cum*), mientras que las dos corcheas ejecutadas en parche abierto (*cu-cu*) representan las partes no acentuadas de la fórmula (a pesar de que el segundo *cu* converge con el acento métrico). En el c.2 hay una convergencia entre acentos tónico y dinámico con el inflexible acento métrico en la primera corchea ejecutada en madera. En la quinta corchea de dicho compás ejecutada en parche abierto (Ejemplo 11, c.2, tercera sílaba *cum*) hay convergencia de acentos tónico, dinámico y agógico; a pesar de estar anotada como una corchea, este valor se prolonga hasta el próximo golpe en el parche que ocurre al siguiente compás. Estas convergencias hacen que la acentuación métrica de la tambora se sienta a tres pulsos de negra por compás, y no a dos negras con puntillo, a pesar de la cifra indicadora (6/8) en que fue transcrito el fragmento. Por su parte, la fórmula del *currulao* va en dosillos durante los dos compases que dura la fórmula, lo que produce dos acentos métricos por compás de negra

con puntillo. Esta divergencia de acentos métricos es significativa, y, además, la ligadura de la última semicorchea del segundo dosillo del c.1 del *currulao* con la corchea del compás siguiente es muy importante. Siendo este el valor más largo de la fórmula genera un enérgico acento agógico muy característico de la modalidad rítmica de la *guacherna* de San Martín de Loba. Además del acento agógico, convergen en esta nota del *currulao* un acento dinámico y uno tónico, lo que diverge de todos los acentos métricos de la fórmula de la tambora o del *currulao*, sean negras o negras con puntillo.

Más allá de la explicación fenomenológica, esto se debe a que mientras Toribio percibe la *guacherna* de manera ternaria —lo que queda claro en su onomatopeya que podría transcribirse en 3/4—, “Nica” la percibe de manera binaria –6/8–, generando las hemiolas de tipo vertical 2 a 3. Estas convergencias y divergencias en el nivel acentual generan también interacciones con el nivel arquitectónico formado por ambas onomatopeyas. Nótese que en el nivel rítmico subprimario (ii), la tambora presenta una organización dominante con un agrupamiento trocaico (largo-corto) y otro yámbico (corto-largo) en el primer compás, y un agrupamiento dáctilo (largo-corto-corto) y otro anfibraco (corto-largo-corto) en el segundo compás (Ejemplo 11). Sin embargo, el *currulao* presenta una organización dominante de cuatro agrupamientos anapésticos en este mismo nivel, en una clara divergencia acentual y arquitectónica con la tambora, sin ignorar la ligadura de la semicorchea del c.1 con la primera corchea del c.2.

3.3. Estudio comparativo ritmo-perceptivo

De los anteriores análisis descriptivos de las *guachernas* de Tamalameque y de San Martín de Loba se puede derivar una perspectiva musical, que a su vez sub-

sume una perspectiva socio-histórica. En ellas se encuentran convergencias y divergencias que establecen cómo los hallazgos de las especificidades rítmico-musicales afectan la percepción de sus cultores en ambos circuitos de la oralidad.

Desde la perspectiva musical, las convergencias a resaltar son de tipo instrumental, de estructura métrica, y algunas en el campo de la percepción que, sin embargo, examinadas con atención implican simultáneamente divergencias interesantes. En el componente de la instrumentación, ambas *guachernas* son ejecutadas con la tambora y el tambor o *currulao*, además del uso de las palmas de las manos, maracas o *guache* como forma de acompañamiento y materialización del pulso (acentos métricos). Destacan también la forma responsorial del canto, esto es, la disposición vocal de un/a cantador/a contra un coro, que puede en ocasiones llegar a ser numeroso. En cuanto a la estructura métrica de la fórmula de ambas modalidades, se destacan las similitudes en su estructura binaria de subdivisión ternaria, que usualmente se transcriben como dos compases de 6/8, con una frase igual a cuatro pulsaciones. También destaca el principio de recurrencia en las fórmulas rítmicas de ambos instrumentos membranófonos y la presencia periódica de elementos rítmicos de naturaleza binaria como hemiolas verticales y horizontales. Sin embargo, se debe mencionar que —según los ejemplos musicales estudiados— estas últimas se presentan en diferentes compases y entre diferentes instrumentos, lo que hace que cada *guacherna* tenga rasgos y características distintivas una de la otra.

A este respecto, nótese que en la *guacherna* de Tamalameque, la tambora hace un comienzo anacrúsico en el parche abierto que señala la entrada *a tempo* al tambor o *currulao*. Ambos instrumentos prosiguen recursivamente con su fórmula a lo largo de toda la pieza, y la hemiola vertical 2 a 3 se presenta algunos compases después con la entrada del cantador. Esto difiere de la *guacherna* de San Martín de Loba, en la cual el *currulao* es quien “llama” a la tambora con un comienzo tético, que junto con la cantadora y el *guache*, parecen establecer una estructura métrica binaria de subdivisión binaria hasta cuando entra la tambora y se forman hemiolas de tipo vertical 2 a 3 entre la voz y ambos tambores, que se van a repetir durante todo el ejemplo musical.

3.4. Ritmo-percepción y binarización

Las hemiolas, al igual que la figura rítmica de los dosillos presentes en ambas *guachernas*, constituyen aspectos muy importantes y distintivos. Carbó no desarrolla

una mayor discusión en relación con esta binarización y la define como una “ambigüedad rítmica”, argumentando que la única explicación posible es el *feeling* de cada músico.²⁹ Carbó sugiere que la divergencia acentual ocasionada por una proporción rítmica sesquiáltera entre ambos membranófonos —que se encuentra también en la melodía del canto— representa tal ambigüedad. No obstante, para el presente estudio, la presencia del dosillo y de la hemiola en ambas *guachernas* —más que concernir a algo particular y contingente como el “*feeling* individual” de los músicos— corresponde a un rasgo histórico-musical de mayor trascendencia sociocultural como es la “particularidad de la tendencia binarizadora africana”.³⁰ Al respecto del dosillo, Pérez Fernández afirma que “(...) en el contexto ternario del seis por ocho el dosillo implica un avance de la transformación binaria”.³¹ Esta transformación no anula la presencia subyacente de la rítmica ternaria, todo lo contrario —como indica Pérez Fernández— confirma la capacidad de sincretismo de los grupos humanos africanos establecidos en América que, mediante “préstamos interétnicos” asimilaron rasgos comunes de binarización de la cultura dominante con la intención de conservarse.³²

Caso similar sucede con la hemiola. Según Pérez Fernández “la hemiola es un rasgo distintivo que comparten la música africana y la española”.³³ Teniendo en cuenta lo expresado anteriormente, resulta interesante destacar que estos rasgos distintivos se evidencian en la *guacherna* momposina, y podrían complementar desde una perspectiva socio-histórica las observaciones de Carbó. A esto se suma el cómo se autoperceben los habitantes de estos territorios, considerando que la totalidad de los cultores resalta la importancia que tiene para las músicas como la *guacherna* momposina el sincretismo existente entre los grupos humanos africanos que conformaron palenques en las riberas del río Magdalena, los pueblos originarios como los Malibúes, los Chimilas y Pocabuyes, y el blanco criollo.³⁴

²⁹ Carbó, *Musique et danse traditionnelles en Colombie*, p. 315.

³⁰ Rolando A. Pérez Fernández, *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina* (Cuba: Editorial Casa de las Américas, 1986), p. 79.

³¹ Pérez Fernández, *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, p. 83.

³² Pérez Fernández, *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, p. 15.

³³ Pérez Fernández, *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, p. 58.

³⁴ Sobre este sincretismo y sobre los asentamientos de africanos en la Depresión Momposina colombiana, véase Aquiles Escalan-

Por otro lado, con respecto al análisis en el campo perceptivo, se presentan relaciones interesantes entre convergencias y divergencias inconmensurables a partir de ambas *guachernas* en los tres niveles perceptivos estudiados, que son los responsables de producir —desde la perspectiva socio-histórica— relatos sobre la “autenticidad” de cada una de las *guachernas* en estos municipios. Por lo tanto, es importante subrayar que el acento en tanto categoría, resulta una categoría fundamental para examinarlas. A continuación, se describe la doble función ejercida por esta categoría en el contexto de la *guacherna* momposina.

3.5. El acento y su función como énfasis

En cuanto al acento y su función como énfasis, obsérvese que en las *guachernas* de Tamalameque y de San Martín de Loba, el acento dinámico —divergente en ambos ejemplos— no es el único tipo de acento posible y, por tanto, no define necesariamente los niveles tímbrico-percetivo, acentual y arquitectónico de la fórmula rítmica de ambas *guachernas*. Ahora bien, nótese el siguiente aspecto convergente: cuando en los ejemplos musicales los golpes de los tambores coinciden, son las texturas y timbres —y no sólo la intensidad— los que generan acentos dinámicos, no porque los tamboreros golpeen necesariamente con más fuerza, sino por la convergencia en ese punto de acentos métricos, tónicos y agógicos. Estas especificidades hacen que el nivel acentual sea fundamental para el estudio de estas prácticas de tradición oral.

3.6. El acento en el campo perceptivo de los cultores

Los hallazgos del presente estudio comparativo ritmo-perceptivo permiten demostrar que existe un orden jerárquico entre ambos instrumentos membranófonos en dicho campo perceptivo. Este orden jerárquico revela cómo los cultores se identifican o marcan diferencia en cuanto a su comprensión ritmo-perceptiva de la *guacherna*. Una de las convergencias más llamativas es que la disposición de los acentos en la fórmula rítmica del instrumento tambora demuestra que ella es la que “lleva el ritmo”, o, mejor dicho, la que establece, al decir de Sagredo “la sensación de ritmo”. En este sentido, los acentos en la madera, en el aro, o en el parche de la tambora son los estímulos sonoros

invariables que constituyen grupos coherentes en el campo perceptivo de los cultores, mientras que el tambor o *currulao*, que puede o no ejecutar la misma fórmula rítmica de la tambora, en ocasiones crea “tejidos rítmicos” como hemiolas, adornos y repiques. En consecuencia, la fórmula rítmica del instrumento tambora es con la cual los cultores de ambos municipios se identifican y marcan la diferencia entre ellos, generando relatos de autenticidad y origen en defensa de su propia *guacherna* frente a las acciones homogeneizantes exógenas. Se llega a estas dos afirmaciones a partir de los registros etnográficos recabados en campo. En cuanto a la primera afirmación, se transcribe un fragmento de una entrevista realizada a “Nica”:

Hoy jueves 30 de octubre de 2014, entrevisté a “Nica” en el taller de tambores realizado en la Universidad Industrial de Santander. Al solicitarle ejecutar la *guacherna* solo en el *currulao*, me dijo: “yo le voy a tocar el ritmo de la *guacherna*, pero pa’ que esto suene bien debe sonar con la tambora, la tambora es la jefa, es la reina”.³⁵

Asimismo, obsérvese el siguiente fragmento en relación con la descripción que hizo Pino Ávila de la *guacherna* de Tamalameque, en el cual destaca la importancia de este instrumento bимembranófono “...Al Dum-Dum de las tamboras se iban acercando los curiosos y después se armaba (...) el baile, donde parejos y parejas demostraban sus habilidades (...)”.³⁶

En cuanto a la segunda afirmación, llama la atención las palabras de Diógenes A. Pino y su reacción —compartida por el resto de cultores de Tamalameque— por causa de la alteración del nombre de la *guacherna* que aparece en los ejemplos musicales del material didáctico del Ministerio de Cultura:

Muchos pueblos habían perdido la tradición de la Tambora. El Festival de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque, al ser el primero en la Depresión Momposina, exigía a los tamboreros que para subir a la tarima tenían que tocar mínimo tres de los cuatro aires que habíamos involucrado en los festivales [tambora, guacherna, berroche y chandé], y casi todos ellos aprendieron algunos aires aquí.³⁷ Entonces, no sé si los investigadores desde su

te, *El Palenque de San Basilio* (Barranquilla: Editorial Mejoras, 1979), p. 6; y Orlando Fals Borda, *Historia Doble de la Costa. Mompos y Loba* (Bogotá: El Áncora Editores, 2002), p. 54A.

³⁵ Diario de campo, 2014, p.16.

³⁶ Pino Ávila, *La Tambora: Universo Mágico*, p. 20.

³⁷ En el contexto del presente estudio comparativo ha sido usado el término de modalidad rítmica para identificar a la *guacherna*. No obstante, habitualmente los cultores también le llaman indistintamente “ritmo de, o aire de, o son de guacherna”.

escritorio hacen consultas o inventan vainas sin consultar la fuente. Entonces ¿qué ocurre? se dan esos equívocos como los de *Pitos y tambores* [nombre del material didáctico del Ministerio de Cultura]. No sé de dónde sacaron esos materiales ni de dónde tomaron la fuente, es extraño que tomen las cosas así, siento disgusto cuando se juega así con la cultura.³⁸

Por su parte, el músico Danny Mendoza reconoce algunos aportes de este material, así como la necesidad de crear otros que se ajusten a las especificidades de la *guacherna* y las otras modalidades rítmicas de los municipios:

Yo he valorado la cartilla por algunos elementos que tiene (...) yo trabajé un tiempo con esa cartilla, pero lo que tocaría hacer es una cartilla para los tambores del Cesar, es decir, en Tamalameque se toca así, en Chimichagua se toca así. Al hacer una cartilla propia del municipio o de la región como tal, ya sería algo más especificado.³⁹

En este orden de ideas, los hallazgos subrayan la importancia de generar consensos que apuesten por la heterogeneidad de la *guacherna* momposina, ya que el material didáctico mencionado no visibiliza su diversidad en la Depresión Momposina colombiana. Si bien esta discusión requiere de un análisis aparte, no se deben desestimar algunas aproximaciones sobre los efectos que ha tenido la escasa profundización de este material y su afectación a los procesos de recepción interna y externa. En el caso de los procesos de recepción interna, porque al no incluir las *guachernas* del departamento del Cesar, se descuida la comprensión ritmo-perceptiva de sus cultores, las significaciones otorgadas a estas modalidades, y los procesos de negociación internos que permitieron que la *guacherna* trascendiera —cuidando sus especificidades rítmico-musicales— de las fiestas callejeras a los primeros festivales regionales, entre los que se encuentra el del municipio de Tamalameque. Esto se fundamenta en los hallazgos del presente estudio comparativo, en los cuales se demuestra que dicho material didáctico inexplicablemente reprodujo una fórmula rítmica similar a la de la *guacherna* de Tamalameque, pero con otro nombre, desconociendo los rasgos de larga duración de esta *guacherna*, las exigencias de los primeros festivales locales

³⁸ Entrevista con Diógenes A. Pino Ávila, investigador de Tamalameque (6 de diciembre de 2017).

³⁹ Entrevista con Danny Mendoza, tamborero de Tamalameque (3 de diciembre de 2017).

a los grupos participantes, y los desencuentros —que con respeto mutuo, pero con suspicacia— han sostenido estos sobre las diferencias en las fórmulas y ejecución de la *guacherna* momposina.⁴⁰ Ahora, al aproximarse a la problemática de su recepción externa, se percibe que, si bien este material afirma que “las herramientas teóricas incluidas en esta propuesta deberán siempre ser adaptadas a las particularidades de la música tradicional y en cierta medida traducidas a los discursos del contexto musical (...)”, parece no contemplarse por parte del mismo que en el contexto de la enseñanza-aprendizaje académico-musical en el departamento de Antioquia —por mencionar un departamento del “interior del país”—, no se registran materiales musicales didácticos previos a la publicación de este material que contengan esquemas de patrones rítmicos a partir de las *guachernas* de la Depresión Momposina, con los cuales se pudiera confrontar su información.⁴¹ Esto hizo que ésta cartilla fuera única en su género y, contando ya con dieciséis años en circulación, parece haberse erigido en la autoridad máxima en este tema, ignorando las evidentes diferencias que muestra la *guacherna* entre los distintos lugares.⁴² Además, este material no explicita detalles del trabajo de investigación que permita a los interesados reconocer que muchos municipios de la Depresión Momposina se resisten a tal homogeneización de sus prácticas musicales orales.

4. CONSIDERACIONES FINALES

El presente trabajo pone de manifiesto las diversas acepciones que comporta el término *guacherna* en el contexto de dos municipios de la Depresión Momposina colombiana. Si bien estas acepciones van a depender de las especificidades histórico-musicales de cada uno, los cultores de Tamalameque en el departamento del Cesar y de San Martín de Loba en el departamento de Bolívar están de acuerdo en que el término *guacherna* se utilizó en el contexto de una fiesta callejera tradicional especialmente animada por el sonido de tambores que anuncia-

⁴⁰ Sobre los patrones rítmicos de la *guacherna* presentados por este material, véase Victoriano Valencia, *Pitos y tambores. Cartilla de iniciación musical* (Bogotá: Ministerio de Cultura / Plan Nacional de Música para la Convivencia, 2004), p. 32.

⁴¹ Valencia, *Pitos y tambores. Cartilla de iniciación musical*, p. 5.

⁴² Actualmente, en los centros de documentación de las principales universidades públicas y privadas del departamento de Antioquia circula este material, dado que no se tienen datos de que existan otro tipo de materiales didácticos que aborden la *guacherna* momposina.

ban la Navidad o la fiesta de su santo patrono, y que, con el tiempo, a través de diversos procesos de negociación y de apropiación legitimados por ellos mismos, fueron normalizadas y transformadas en modalidades músico-danzarias por los primeros festivales regionales. Sin embargo, al demostrar que sus desencuentros se dan a causa de las enormes especificidades ritmo-perceptivas entre dos modalidades que a lo largo del tiempo se han descrito con un mismo término, no deben desestimarse las formas con las cuales los cultores le dan sentido a esta práctica, y cómo estas formas afectan su campo perceptivo musical. De igual forma, según los datos etnográficos presentados, establecer de manera concreta la presencia de especificidades histórico-musicales entre las *guachernas* de Tamalameque y de San Martín de Loba, pone en evidencia que se deben tener en cuenta las relaciones entre ritmo-percepción, música y territorio al momento de realizar procesos de investigación en comunidades musicales, comprendiendo que en estos territorios hay una diversidad, en la cual las músicas de tradición oral como la *guacherna* momposina son determinadas por, y determinantes de, la percepción de sus cultores. La comprensión de esta diversidad ritmo-perceptiva puede llevar al investigador —como afirma Pelinski— “a entender al ‘otro’ desde sus puntos de vista, lo que nos permitiría, a la vez, conocer mejor nuestra identidad musical a través del reconocimiento de la diferencia musical del otro”.⁴³ Este estudio comparativo pretende entender hoy al “otro” dentro de la propia Depresión Momposina, en términos del reconocimiento de sus percepciones, sensaciones y sensibilidades musicales particulares, y la historia de la *guacherna* en cada territorio. En consecuencia, se procede de acuerdo con algunas perspectivas actuales de la práctica etnográfica como: 1) hacer lecturas de campo sincrónicas y críticas con el fin de ampliar los modos de observar, aprehender y apropiar, ajustados a las percepciones de los cultores; 2) reflexionar y comprender en este contexto musical las negociaciones entre rasgos comunes de larga duración y la legitimación de los procesos de apropiación local; y 3) dar importancia a un re-estudio de estas músicas desde un vínculo multipreposicional, esto es, de acuerdo a las percepciones de los cultores y a las necesidades actuales de los territorios, con lecturas crítico-contextuales ‘desde’ ‘para’ ‘por’ ‘según’ ‘ante’ ‘con’ ‘de’ ‘en’ y ‘hacia’ esos territorios.

Finalmente, desde las perspectivas musicológica y

etnomusicológica, los tres niveles perceptivos desarrollados en este trabajo podrían representar una alternativa tanto para el estudio de las manifestaciones musicales orales colombianas, como para la comprensión de la problemática de su recepción dentro y fuera de los territorios que las divulgan. En este sentido, los estudios musicológicos y etnomusicológicos basados en los niveles ritmo-arquitectónicos y la ritmo-percepción, aportarían elementos para un análisis musical que identifique, entre otros posibles problemas asociados al objeto musical, potenciales discursos de apropiación de identidades musicales locales. Además, considerando que en este artículo se pretende brindar fundamentalmente una caracterización de las *guachernas* de dos municipios, aplicando tres de los seis niveles perceptivos enunciados, se hacen necesarios más estudios de este tipo en todas las subregiones que conforman la Depresión Momposina colombiana, en las cuales se empleen los seis niveles perceptivos propuestos, ya que estos permitirán comprender la diversidad de esta práctica músico-danzaria tan escasamente abordada por los estudios musicológicos y etnomusicológicos en Colombia.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Arnheim, Rudolf. “Prägnanz and its discontents”. *Gestalt Theory*, 9/2 (1987), pp. 102-107.
- Carbó, Guillermo. *Musique et danse traditionnelles en Colombie: La Tambora*. París: L’Harmattan Éditions, 2003.
- Cooper, Grosvenor y Leonard B. Meyer. *Estructura rítmica de la música*. Barcelona: Editorial Idea Books, 2000.
- Escalante, Aquiles. *El Palenque de San Basilio*, 2ª edición. Barranquilla: Editorial Mejoras, 1979.
- Fals Borda, Orlando. *Historia Doble de la Costa*, tomo I: *Mompox y Loba*. Bogotá: El Áncora Editores, 2002.
- Kröpfl, Francisco y María del Carmen Aguilar. “Propuesta para una metodología de análisis rítmico”. Trabajo presentado en el Simposio de Análisis Musical, III Jornadas de Musicología organizadas por el Instituto Nacional de Musicología (19 de septiembre de 1986). Buenos Aires: Edición del Departamento de Música, Sonido e Imagen, Centro Cultural, 1989, pp. 5-17. [Consulta: <<https://es.scribd.com/document/385626703/Kropfl-Propuesta-para-una-metodologia-de-analisis-ritmico>>].
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, 7ª reimpresión. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

⁴³ Ramón Pelinski, *Invitación a la etnomusicología: quince fragmentos y un tango* (Madrid: Editorial Akal, 2000), p. 18.

- Pelinski, Ramón. *Invitación a la etnomusicología: quince fragmentos y un tango*. Madrid: Editorial Akal, 2000.
- Pérez Fernández, Rolando A. *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. Cuba: Editorial Casa de las Américas, 1986.
- Pino Ávila, Diógenes Armando. *La Tambora: Universo Mágico. Identidad cultural del hombre del Río Magdalena*, 2ª edición. Bucaramanga, Santander, Colombia: Editorial Funprocep, 1990.
- Sagredo, Humberto. "El Ritmo en la Música Venezolana". *Revista Musical de Venezuela*, 25 (1988), pp. 47-107.
- Sans, Juan Francisco. "Algunas consideraciones adicionales sobre el ritmo y la notación del merengue". *Revista Akademos*, 11/1-2 (2009), pp. 117-141.
- Valencia, Victoriano. *Pitos y tambores*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Plan Nacional de Música para la Convivencia, 2004.

Recibido: 24.11.2020
Aceptado: 09.06.2021