
EGBERTO BERMÚDEZ

Profesor
Instituto de Investigaciones Estéticas
Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia
Sede Bogotá
E-mail: ebermudezc@unal.edu.co

¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica

ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE, vol. IX, Nº 9. 2004

BERMÚDEZ, EGBERTO, *¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica*. ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE, vol. IX, N° 9, 21 gráficas, Bogotá D. C., 2004, Universidad Nacional de Colombia, págs. 9-62.

Resumen

Este trabajo considera el vallenato (el género más popular de la música colombiana) como un legítimo objeto de análisis musicológico con el ánimo de alejarse de las explicaciones exclusivamente contextuales habituales entre antropólogos, etnógrafos, sociólogos, etnomusicólogos y especialistas en estudios culturales. Constituye, además, una caracterización de este género, realizada a partir del análisis de su música y de la información contextual existente sobre ésta.

Palabras clave

Egberto Bermúdez, vallenato, acordeón, música popular, música colombiana.

Title

What is Vallenato? A Musicological Approach

Abstract

This work considers *vallenato* (the most popular genre of Colombian music) as a legitimate object of musicological analysis. In doing this it distances from exclusively contextual explanations, very common amongst anthropologists, ethnographers, sociologists, ethnomusicologists, and cultural studies specialists. It is a characterization of this genre based on the analysis of its music and of the available contextual information about it.

Key words

Egberto Bermúdez, accordion, popular music, Colombian music.

El propósito principal de este trabajo es mostrar un ejemplo más de cómo la música popular es un legítimo objeto de análisis musicológico¹. Pretende también, parodiando a Kofi Agawu en su tratamiento de la música africana, liberar a este tipo de música del yugo de las explicaciones exclusivamente contextuales de etnógrafos, sociólogos, etnomusicólogos y especialistas en estudios culturales². También intenta liberarla de la tradición literario-cultural (creadora de su “mito de origen” o fundacional) consolidada por intelectuales, periodistas y activistas políticos y culturales. Así pues, se trata de efectuar una caracterización del vallenato con base en el análisis de la música y de la información contextual sobre ésta, algo poco frecuente (con contadísimas excepciones) en la ya extensa literatura sobre este tema³. En otro trabajo, ya en elaboración, abordo los mencionados aspectos extramusicales relacionados con este género, es decir los referentes al ambiente intelectual y cultural en que surgió y en el que participaron intelectuales y activistas políticos y culturales. Éstos ya han sido explorados por Jacques Gilard, pero, en vista de que han sido fundamentales en la

¹ Quiero agradecer al Observatorio del Caribe, en cuyas conferencias durante los años 2001 y 2002 expuse algunas de las principales secciones del contenido de este escrito; igualmente, a Alberto Beto Murgas, Jorge Oñate, Hugues Sánchez, David Ramos de Oliveira, Gustavo Forero, Álvaro Roa, Eduardo Bermúdez y Laura Moscote por sus comentarios, ayuda e información. Los aspectos más generales de este escrito fueron expuestos en la conferencia “Qué es y qué no es la música vallenata: un enfoque histórico”, como parte del *III Seminario de Historia Regional: Identidades, Cultura Popular y Música Tradicional en el departamento del Cesar*, Valledupar, sep. 26-27 de 2002. Posteriormente he presentado resúmenes de este trabajo en el Seminario de Investigación del Instituto de Investigaciones Estéticas (febrero 2004) y en el *v Congreso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*, IASPM-LA, Rio de Janeiro, 21 a 25 de junio de 2004.

² KOFI AGAWU, *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*, New York/London: Routledge, 2003, pág. 97.

³ Estos trabajos son: CONSUELO ARAÚJO DE MOLINA, *Vallenatología. Orígenes y fundamentos de la música vallenata*, Bogotá: Tercer Mundo, 1973 (con reedición en 1978 y una segunda sin fotografías y sin la carta-prólogo de Alfonso López Michelsen, en CONSUELO ARAUJONOGUERA, *Trilogía vallenata*, Bogotá: Ministerio de Cultura, 2002, págs. 19-111); CIRO QUIROZ OTERO, *Vallenato: hombre y canto*, Bogotá: Ícaro Editores, 1982; CARLOS HORACIO GONZÁLEZ, *Los últimos juglares*, Bogotá: Casa de la Cultura Telecom, 1984; RITO LLERENA VILLALOBOS, *Memoria cultural en el vallenato. Un modelo de textualidad en la canción folklórica colombiana*, Medellín: Universidad de Antioquia, 1985; CONSUELO POSADA, *Canción vallenata y tradición oral*, Medellín: Universidad de Antioquia, 1986; CONSUELO ARAUJONOGUERA, *Escalona: El hombre y el mito*, Bogotá: Planeta, 1988 (reimpresión sin partituras en 1998 y una segunda sin las fotografías pero con textos y partituras de 85 canciones, con transcripciones efectuadas por Marcial Consuegra, en *Trilogía...*, ob. cit., págs. 121-564); TOMÁS DARÍO GUTIÉRREZ, *Cultura vallenata: origen, teoría y pruebas*, Bogotá: Plaza y Janés, 1992; DANIEL SAMPER y PILAR TAFUR, *Cien años de vallenato*, Bogotá: MTM, 1997 (acompañado de seis CD) y JORGE OÑATE MARTÍNEZ, *El ABC del vallenato*, Bogotá: Taurus, 2003 (acompañado de un CD). La excepción mencionada es el trabajo de HERNÁN URBINA JOIRO, *Lírica vallenata: de Gustavo Gutiérrez a las fusiones modernas*, Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2003 (acompañado de un CD), que contiene breves comentarios analíticos sobre piezas musicales específicas. En otros

conformación del género musical, merecen un tratamiento no sólo contextual sino también musicológico. En sus artículos, Jacques Gilard ha sintetizado los elementos esenciales de la emergencia de la música costeña y el vallenato entre 1940 y 1950 y su relación con las orientaciones estéticas, literarias, políticas y culturales de aquel momento, así como con las posturas esenciales del debate colombiano sobre la cultura local, nacional y universal⁴.

EL VALLENATO HOY

Hoy, el género musical colombiano conocido como vallenato tiene vigencia nacional e internacional. Su aspecto más característico (y que sin duda lo identifica) es el uso del acordeón de botones como instrumento principal, y, a pesar de ser ante todo un género cantado, es también —aunque no exclusivamente— música de baile. En relación con otros géneros musicales colombianos, es el que mayor atención recibe por parte de la industria musical y los medios de comunicación (radio, TV,

idiomas, el vallenato es considerado por: GEORGE LIST, "The Folk Music of the Atlantic Litoral of Colombia. An Introduction", *Music in the Americas*, Bloomington (Indiana): University Research Center, 1967, págs. 115-122; G. LIST, *Music and Poetry in a Colombian Village: A Tri-cultural Heritage*, Bloomington: Indiana University Press, 1983, págs. 91-92; JEREMY MARRE & HANNAH CHARLTON, "Shotguns and Accordions: Music of the Marijuana Regions of Colombia", *Beats of the Heart. Popular Music of the World*, London: Pluto Press, 1985, págs. 122-136; PETER MANUEL, *Popular Musics of the Non-Western World: An Introductory Survey*, New York: Oxford University Press, 1988, págs. 50-53; THOMAS TURINO, "Music in Latin America", *Excursions in World Music*, Englewood Cliffs (NJ): Prentice Hall, 1992, págs. 255-256; JOHN STORM ROBERTS, *Black Music of Two Worlds*, 2nd ed., New York: Schirmer Books, 1998, pág. 90; PETER WADE, *Music, Race and Nation. Musica tropical in Colombia*, Chicago: The University of Chicago Press, 2000, págs. 61-63; DALE OLSEN, "The distribution, symbolism and use of musical instruments", *The Garland Handbook of Latin American Music* (eds. D. Olsen & D. Sheehy), New York: Garland Publishing Inc., 2000, pág. 39. En mi trabajo "Alejo Durán", en *International Dictionary of Black Composers*, (ed. Samuel A. Floyd Jr.), Chicago: Fitzroy Dearborn, 1999, págs. 394-399, uso por primera vez en forma muy somera los parámetros de análisis que aquí presento.

⁴ JACQUES GILARD, 'Musique populaire et identité nationale. Aspects d'un débat colombien, 1940-1950', *America. Cahiers du CRICCAL*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 1, 1986, págs. 185-196; 'Emergence et récupération d'une contre-culture dans la Colombie contemporaine', *Caravelle*, Toulouse, 46, (1986), págs. 109-121 ["Surgimiento y recuperación de una contracultura en el Colombia contemporánea", *Huellas*, 18, dic.1986, pp 41-46]; "Vallenato: ¿cuál tradición narrativa?", *Huellas*, Barranquilla, Universidad del Norte, 19, abril 1987, págs. 60-68; '¿Crescencio o don Toba? Fausses questions et vraies réponses sur le vallenato', *Caravelle*, Toulouse, 48, 1987, págs. 69-80 ["¿Crescencio o don Toba? Falsos interrogantes y verdaderas respuestas sobre el vallenato", *Huellas*, 37, abril 1993, págs. 28-34], y 'Le vallenato: tradition, identité et pouvoir en Colombie', en GÉRARD BORRAS (ed.), *Musiques et Sociétés en Amérique Latine*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2000, págs. 81-92.

conciertos, festivales), siendo también el producto discográfico colombiano de mayor circulación y ventas. Su difusión abarca todo el país y es grande entre los grupos de colombianos emigrados a los Estados Unidos y Europa y, recientemente, ha ganado cierta notoriedad en el mercado musical de América Latina y los Estados Unidos.

El cantante (algunas veces compositor) es su figura central, seguido por el intérprete del acordeón, notoriedad que relega a un lugar subalterno a los demás instrumentistas (caja, guacharaca, bajo eléctrico, tumbadoras, etc.). El amor y la nostalgia por los valores de una sociedad rural ya transformada por el cambio social ocupan aún los lugares primordiales en sus textos, temas que dejan en segundo lugar los relacionados con el comentario social, la sátira, la política, la historia y los eventos de actualidad, etc. Los valores sociales y culturales frecuentes en sus textos son manifiestamente conservadores (exaltación del honor y de los vínculos de sangre, machismo, desigualdad de opciones para los dos sexos, idealización del amor romántico y filial, preponderancia de convenciones sociales vs. individualidad, etc.), los cuales están fuertemente enraizados en la cultura popular colombiana y de América Latina y contrastan abiertamente con los promovidos por la cultura internacional contemporánea. Aun así, el vallenato es uno de los pocos géneros musicales que ha formado parte de la discusión cultural entorno a la definición de la identidad regional costeña y la identidad nacional colombiana.

LA MÚSICA

La exposición más temprana de los principales elementos musicales del estilo que posteriormente se denominaría “música vallenata” o “vallenato”, se la debemos a Emirto de Lima (c1888-1972), autor de los primeros estudios musicológicos sobre la música de la costa atlántica colombiana. Entre 1920 y 1940, De Lima, pianista y compositor curazoleño residente en Barranquilla, se interesó por la música urbana y campesina de aquella región y realizó diferentes estudios sobre sus géneros, estilos e instrumentos musicales, los cuales publicó reunidos en un sólo volumen en 1942⁵. Sus aportes se refieren a los elementos musicales, formales, instrumentales y estilísticos de la música cultivada en esa época en el Atlántico y los antiguos departamentos de Bolívar y el Magdalena, que incluían los territorios de los que serían posteriormente

⁵ EMIRTO DE LIMA, *Folklore colombiano*, Barranquilla: ed. del autor, 1942. Con excepción de unos pocos, estos ensayos, desafortunadamente, no indican la fecha de su redacción, que se puede ubicar en general entre 1930 y 1940. Resultan interesantes también las notas del compositor bogotano Daniel Zamudio (1885-1952), quien residió en Cartagena en la misma época: “El folklore musical de Colombia” (1936), *Revista de Indias*, 14, mayo-junio 1949, separata.

los departamentos de La Guajira (1954) y Cesar (1967). En 1948, Gnecco Rangel Pava, en lo que constituye otro importante aporte al estudio de este género en sus épocas tempranas, publica una obra sobre las tradiciones musicales de Guamal (Magdalena), en donde aparecen transcripciones musicales de piezas llamadas *son*, *merengue* y *puya*, posiblemente realizadas por el compositor Andrés C. Rojas⁶. Otras fuentes contemporáneas (escritos y testimonios orales) complementan la información existente sobre algunos de sus elementos, los cuales se sintetizarán a continuación⁷. Entre ellas se debe resaltar la existencia de algunas fuentes musicales escritas (partituras) que amplían el ámbito de discusión sobre este género, el cual siempre se había tratado exclusivamente como parte de la tradición oral.

La conformación histórica del vallenato es semejante a la de muchos de los estilos musicales urbanos y populares del Caribe y América Latina y comprende varios procesos. El principal fue la absorción de tradiciones marginales africanas en estilos musicales nuevos. En segundo lugar está la adaptación de sus pautas (en general, ligadas al ritual) a los contextos cristianos, especialmente los festivos. Finalmente, todo esto se complementa con la adopción de instrumentos y estructuras musicales de otras tradiciones musicales (principalmente, las europeas de canto y de baile). Uno de los aspectos más importantes en estos procesos es la participación de los productos de la industria discográfica y de la radiodifusión. La audición de música grabada era ya algo generalizado en la región desde la década de 1910. En 1911, por ejemplo, en los alrededores de El Banco (Magdalena) se oyó en un gramófono la famosa canción habanera "La paloma" en el vapor que conducía a los viajeros al interior⁸. En las décadas siguientes, algunos autores constatan la audición pública (a través de la radio) y privada de música grabada en la costa atlántica y el interior del país, y algunos de ellos, como Rangel Pava, no encontraban saludable la presencia de las llamadas *ortofónicas* y *electrolas*, y otros, como Pérez Arbeláez, constatan la gran popularidad que a través de la radio y los discos, rápidamente adquirió el *porro* como género orquestal de baile⁹.

⁶ GNECCO RANGEL PAVA, *Aires guamalenses*, Bogotá: ed del autor/ Kelly, 1948. Muy poco se conoce sobre este autor; solamente que escribió otra obra histórica sobre su región: *El país de Pacabuy*, Bogotá: ed. del autor/Kelly, 1947. El compositor Rojas es mencionado como autor de la música de uno de los ejemplos musicales de la obra de Rangel Pava; sin embargo, a falta de otra indicación se le pueden atribuir todas las transcripciones; ob. cit., pág. 94.

⁷ Otra importante fuente es el trabajo del botánico ENRIQUE PÉREZ ARBELÁEZ, *La cuna del porro: insinuación folklórica del departamento del Magdalena*, Bogotá: Antares, 1953, separata de la *Revista de Folklore*, 2^a. ep., 1, 1.

⁸ FELIX SERRET, *Voyage en Colombie (1911-1912)*, Paris: H. Dudod y E. Pinat, 1912, pág. 242. Las otras piezas registradas son extractos de óperas, música militar y el Himno Nacional colombiano.

⁹ DE LIMA, "Los cantos...", en ob. cit., pág. 83, y "Diversas ...", en ob. cit., pág. 16. Este autor menciona también la presencia (presumiblemente grabada y en vivo) de la música de baile del repertorio

Como características fundamentales del vallenato se podrían citar las siguientes: desde el punto de vista de su contenido textual, el vallenato está asociado a los textos tópicos y de comentario social y en forma secundaria a los enfrentamientos o duelos poético-musicales; por otra parte, los contextos considerados tradicionales para su ejecución eran (y aún son) las reuniones musicales de diversión denominadas *parrandas*.

TEXTOS TÓPICOS Y DUELOS POÉTICO-MUSICALES

La génesis del *calypso* de Trinidad entre 1890 y 1910 resulta útil para ilustrar estos procesos. En dicha génesis se observa la presencia de varios elementos que coinciden con los del desarrollo de otros géneros musicales caribeños y, específicamente, del vallenato. La característica esencial del *calypso* es su temática tópica, humorística, anecdótica, satírica y de alto contenido de comentario social¹⁰. La tradición de la canción satírica o de escarnio (*derision song*) de origen africano occidental parece haber tenido gran importancia en las tradiciones musicales francoafricanas (Martinica) y angloafricanas (Barbados) que constituyeron la materia prima para el desarrollo del *calypso* en Trinidad. En el ámbito hispánico, también se presenta en Cuba, y en la *plena* de Puerto Rico, que tuvo desarrollo simultáneo con el *calypso* en el periodo antes mencionado¹¹.

En cuanto a la tradición afroamericana de la canción tópica, se presenta en algunos textos de canciones de la *santería* cubana en los que se recrimina con obscenidades a las deidades que se niegan a aparecer en los rituales. En Haití se les llama *chan pwen* (*chant point*) y son cantos de recriminación, insulto, crítica y desafío, generalmente no hechos en forma directa y que se usan especialmente durante el carnaval. Esto también se percibe en algunos textos de las llamadas canciones “de adversario” del estilo *rara*¹².

del *jazz band*. RANGEL PAVA, pág. 13. *Electrola* era una de las marcas de modelos de tocadiscos portátiles mientras que las *ortofónicas* eran las victrolas de alta fidelidad, generalmente con mueble y más costosas. PÉREZ ARBELÁEZ, pág. 19. ZAMUDIO, pág. 27, constata en 1938 la radiodifusión en Nariño de géneros bailables como *rumbas*, *porros* y *sones*.

¹⁰ JOHN COWLEY, *Carnival, Canboulay and Calypso. Traditions in the making*, Cambridge: CUP, 1996, págs. 115-133.

¹¹ FERNANDO ORTIZ, *La africanía de la música folklórica cubana (1950)*, La Habana: Letras Cubanas, 2001, pág. 181, y GÉRARD BEHAGUE, ‘Latin American Folk Music’, en BRUNO NETTL, *Folk and Traditional Music of the Western Continents*, Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1990, pág. 225.

¹² AVERILL, págs. 10-11, 15-16, 154, y MARÍA TERESA VÉLEZ, ‘The trade of an Afro-Cuban religious Drummer: Felipe García Villamil’, PhD Dissertation, Wesleyan University, citada en AVERILL, pág. 16, y publicada como *Drumming for the Gods: The Life and Times of Felipe García Villamil, Santero, Palero, and Abakuá*, Philadelphia: Temple University Press, 2000.

También, la noción de *pwen* (*point*) está asociada al *voudun*, y allí se entiende como el foco (punto) de una acción por parte de los especialistas rituales, materializado en amuletos o fetiches, cuyo poder o *misté* (*mystère*) reside en el “monte” o bosque sagrado *demanbwe* (*demon bois*) y que es invocado a través de canciones¹³.

La tradición de los “cantos de escarnio” se presenta en casi todos los ámbitos culturales (Australia, América, Asia y África), pero tiene especial importancia en algunos lugares de África, en donde funcionan como eficaz herramienta de control social. Este hecho es frecuente tanto en África central (Congo, antiguo Zaire) como en África occidental (especialmente, entre los Ewe de Ghana y Togo), un hecho que sin duda no sólo refuerza la posibilidad de una supervivencia marginal de estas tradiciones en América sino que también permite atribuirles un papel fundamental en la creación de géneros afrocaribeños como los que hemos mencionado¹⁴. En África occidental, en algunos casos, estas canciones de escarnio están asociadas a los rituales de iniciación de las sociedades secretas denominadas *poro*. En otro trabajo hemos mostrado la supervivencia de algunos elementos de este complejo ritual (*poro* y *sande*) en algunos géneros de la música de la costa atlántica colombiana (*porro* y *chandé*, especialmente)¹⁵. Quienes han caracterizado el vallenato concuerdan en que la presencia de este tipo de canto es un elemento fundamental en sus manifestaciones primigenias, y, como género musical afroamericano, su base textual y musical es el desarrollo de la supervivencia de las mencionadas pautas africanas.

También es un hecho que las canciones de este tipo, de tradición angloafricana (*calypso*, *mento*), fueron conocidas por los músicos de la costa atlántica colombiana a través de la presencia de trabajadores de Barbados, Jamaica y Trinidad, así como también en Panamá (Panamá, Colón) desde la década de 1890 y sobre todo durante el auge de la producción en la zona bananera del actual Magdalena entre 1910 y 1930. El ya mencionado Zamudio, en esa época, registraba la presencia en Cartagena de marineros jamaquinos y sus canciones¹⁶. El uso de términos como “yumeca” (corrupción de *Jamaican*) en la costa atlántica y en los textos del vallenato, así como también en el habla vernácula de Panamá, parece confirmar este hecho¹⁷. Además, este tipo de cantos no era extraño a la tradición local y la crítica social y el escarnio público de personajes

¹³ HOUNGAN ABOUDIA, ‘The nature of Pwen’, en <<http://www.vodouspirit.com/NatureofPwen.htm>>.

¹⁴ ALAN P. MERRIAM, *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press, 1964, págs. 187-208.

¹⁵ EGBERTO BERMÚDEZ, “Poro, sande y bunde: vestigios de un complejo ritual de África occidental en la música de Colombia”, *Ensayos*, Bogotá: Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 7, 2002, pág. 28.

¹⁶ ZAMUDIO, pág. 26.

¹⁷ DE LIMA, “Ensayos...”, en ob. cit., pág. 30. El término usado es “negritas yumecas” (GARAY, pág. 103, y EMILIANO ZULETA, texto de “La gota fría”, donde se usa “negro yumeca”). PÉREZ ARBELÁEZ, pág. 76, menciona el contacto con negros de Trinidad en la costa atlántica. Tratando de las creencias regionales

conocidos eran elementos sobresalientes de las cortas representaciones teatrales realizadas en la misma región en contextos festivos¹⁸.

La existencia de duelos o enfrentamientos poéticos cantados es otro de los aspectos esenciales del vallenato y también es común a varios estilos musicales caribeños y latinoamericanos de tradición hispánica¹⁹. En la tradición musical de Trinidad, estos enfrentamientos se conocen con el nombre de *picong* (del francés *piquant*, parte de su herencia francoafricana) y son también llamados *fatigues*, *mepris* (en criollo) o *war* en inglés²⁰. En la comunidad india de Trinidad, el *calypso* y el *picong* tienen gran popularidad, tal vez debido a la adaptación del *calypso* por parte de una cultura que también posee una tradición de canciones de insulto y escarnio²¹.

Asimismo, *piké* es uno de los bailes del *big drum* de Carriacou (Grenadines), una de las más importantes manifestaciones musicales afrocaribeñas y en cuyas canciones prevalecen los ya mencionados textos de escarnio y de control social²². Ésta parece ser la filiación lingüística y musical de la *piqueria*, o duelo de improvisación en poesía cantada (especialmente, décimas) de la costa atlántica colombiana, extendida a toda la región y no solamente presente en la llamada “zona vallenata”²³.

En cuanto a los instrumentos musicales, en el *calypso*, en el vallenato y en la *plena* de Puerto Rico se presentó la aceptación de instrumentos de otras tradiciones musicales, como la guitarra y el acordeón (concertina, armónica), en particular para el acompañamiento de las canciones y los bailes que tenían su origen en bailes cantados de filiación africana. En nuestro caso, la guitarra, el acordeón de botones y la

del sur del Magdalena en los primeros años del siglo xx, en lo relacionado con los “vuelos de brujas” se menciona Jamaica como el sitio de preferencia adonde iban (RANGEL PAVA, págs. 38-39).

¹⁸ DE LIMA, “Ensayos...”, en ob. cit., pág. 32. Este autor las llama “comedias” que incluían textos poéticos e indica que eran especialmente populares en los pueblos del Atlántico.

¹⁹ Además de ser casi universal en América hispánica, es importante en la tradición musical de muchas regiones del Brasil, especialmente en el nordeste; ver ONEYDA ALVARENGA, *Musica popular brasileira*, Porto Alegre: Globo, 1950 (cito de la traducción italiana, *Musica popolare brasiliana*, Milano: Sperling & Kupfer, 1953, págs. 230-238).

²⁰ COWLEY, págs. 137, 175-177.

²¹ DALE OLSEN, ‘Music of Immigrant Groups’, *The Garland Handbook of Latin American Music* (eds., D. A. Olsen, D. Sheehy), New York and London: Garland, 2000, pág. 86. Me refiero aquí a la población descendiente de inmigrantes de la India.

²² LORNA MCDANIEL, *The Big Drum Ritual of Carriacou: Praisesongs in Rememory of Flight*, Gainesville: University Press of Florida, 1998, págs. 18-19, 177.

²³ G. LIST documenta esta tradición en la zona del canal del Dique (Bolívar), especialmente en el canto de décimas, llamadas “diez palabras” en la terminología local (*Music and Poetry...*, ob. cit., págs. 343-344). DE LIMA lo hace en otras zonas de la región (“La guitarra, instrumento romancero, vista a través de pueblo de la costa atlántica”, 1936, págs. 47-49), y también RANGEL PAVA, quien los llama *piques* (pág. 111).

armónica (dulzaina, violina) están bien documentados en la costa atlántica desde finales de la década de 1860, y ya para 1910-1920 se había consolidado su presencia en los diferentes estilos musicales (bailes y acompañamiento del canto) de la costa colombiana, Panamá y el archipiélago de San Andrés y Providencia²⁴.

PARRANDA

Otro elemento, ya citado, que caracteriza al vallenato proviene del contexto original de dichas canciones, generalmente asociado a celebraciones religiosas sincréticas pertenecientes a la tradición festiva del ciclo católico de la Pascua de Navidad y la Cuaresma. Este elemento es la *parranda*, que en el Caribe y algunos lugares de América Latina y España se refiere a un grupo de cantantes e instrumentistas que, en la época de Pascua de Navidad, van de casa en casa ofreciendo la interpretación de sus cantos y música de baile a cambio de comidas y bebidas. Esta tradición está documentada en Jamaica a comienzos del siglo XIX y posteriormente fue conocida como *parang* en las islas de Trinidad y Carriacou (Grenadines), al igual que sobrevive en las *parrandas* y *tunas* de Venezuela, Puerto Rico, Costa Rica, Guatemala, Honduras, Colombia, Panamá y las islas Canarias²⁵. La descontextualización y secularización de estas tradiciones en

²⁴ En San Andrés, en 1913, se mencionan la guitarra, el acordeón y la dulzaina como instrumentos usados en los bailes (EMILIO EITON, *El archipiélago*, Cartagena: Mogollón Editor, 1913, págs. 86-87).

²⁵ CHARLES CAMPBELL, *Memoirs*, Glasgow, 1828, en ROGER ABRAHAMS (ed.), *After Africa. Extracts from British Travel Accounts and Journals of the Seventeenth, Eighteenth and Nineteenth Centuries Concerning the Slaves, their Manners, and Customs in the British West Indies*, New Haven/London: Yale University Press, 1983, págs. 255-256; KRISTER MALM, 'The Parang of Trinidad: A case of Transformation through exploitation', *Antropologiska Studier*, 25-26, 1978, págs. 42-43 <<http://www.grenadines.net/carriacou/parang.html>>; J. S. ROBERTS, pág. 112; ÁNGEL QUINTERO RIVERA y LUIS MANUEL ÁLVAREZ, 'The Camouflaged Drum: Melodization of rhythms and Maroonage Ethnicity in Caribbean Peasant Music', *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America* (ed. Gérard Behague), Miami: North South Center/University of Miami, 1994, pág. 54 y <www.musicofpuertorico.com/en/glossary>; N. GARAY, págs. 89, 173; LUIS F. RAMÓN Y RIVERA, *La música folklórica de Venezuela*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1969, págs. 130, 141-144; JORGE LUIS ACEVEDO, *La música en Guanacaste*, San José: Universidad de Costa Rica, 1986, págs. 142-156, 193; ISABELLE LEYMARIE, *Du tango au reggae. Musiques noires d'Amérique Latine et de Caraïbes*, Paris: Flammarion, 1996, pág. 200, y *Cuban Fire: Musiques populaires d'expression cubaine*, Paris: Outre Mesure, 1997, pág. 99. Aunque no se conoce con el mismo nombre, en Cuba persiste esta tradición navideña en los llamados "coros de clave", en los que se combina con música coral europea (ver MAYA ROY, *Músicas cubanas*, Madrid: Akal, 2003, págs. 68-70). "Parrando" se usa también en los Llanos colombo-venezolanos como sinónimo de "joropo", es decir un evento de baile, juego y música. También en Colombia, la "danza de las pilanderas" parece pertenecer a esta misma tradición, con su procesión por las calles y las estaciones para cantar y bailar (ver DE LIMA, "Ensayos...", en ob. cit., págs. 27-28). En Brasil, aunque no reciben estos nombres, estas procesiones con bailes cantados

el último siglo explica que la *parranda* actual, en la zona del Cesar y en La Guajira, no conserve ninguno de los elementos religiosos descritos, aunque éstos hayan persistido en contextos campesinos de otras regiones de la costa atlántica, como es el caso de la *tuna*, la *tambora*, el *chandé* y el *pajarito*, del bajo y medio Magdalena²⁶.

La conexión con una función ceremonial-ritual de este tipo de música se hace más fuerte en casos como el ya citado de la población de origen afrohispano de Trinidad, entre cuyos integrantes el *picong* hace parte de la *parang*; es decir que las canciones y los bailes de *aguinaldos* interpretados por conjuntos musicales itinerantes incluyen los enfrentamientos verbales y su contenido satírico y tópico-social²⁷. Como ya se dijo, dentro de la tradición música venezolana también es notorio que los conjuntos denominados *parrandas*, que caracterizan las celebraciones musicales de Navidad, incluyan tanto el canto de *décimas* como el uso de los idiófonos frotados (charrasca, guacharaca, etc.)²⁸.

INSTRUMENTOS MUSICALES

Una característica del medio musical colombiano es la poca difusión de los productos de investigación sobre la música y los instrumentos musicales. Ante esa situación, en la literatura divulgativa sobre música prevalecen caracterizaciones que provienen de las orientaciones ideológicas de diferentes ambientes culturales y no del estudio de la documentación existente. Este aspecto será explorado en el mencionado trabajo en elaboración, ya que tiene que ver con los enfrentamientos y superposiciones de regionalismo, nacionalismo, “índigenismo” y “negrismo”, los cuales han afectado el desarrollo del vallenato y en general de la música costeña en el último medio siglo. Sólo para tomar un ejemplo de cómo los mencionados aspectos afectan las nociones musicales, en Puerto Rico, al hablar del *güiro*, éste obviamente resulta un instrumento de origen indígena, mientras que, en Brasil, el instrumento equivalente, el *reco-reco*,

son frecuentes en muchos contextos festivos y religiosos que incluyen tradiciones europeas y afrobrasileñas (ver ALVARENGA, págs. 19-22, 179-181).

²⁶ La primera mención de “parranda” sin relación con su función religiosa en aquella región viene de Riohacha en 1892-1893 (HENRI CANDELIER, *Rio-Hacha et les indiens Goajires*, Paris: Firmin Didot, 1893, págs. 86-87). En Venezuela (estado Miranda) hay ejemplos similares, en donde la celebración navideña conocida como “parranda” se ha extendido a otros contextos como la fiesta de san Pedro (ver LUIS A. DOMÍNGUEZ y ADOLFO SALAZAR QUIJADA, *Fiestas y danzas folklóricas de Venezuela* (1969), Caracas: Monte Ávila, 1992, págs. 135-152). Ver también E. BERMÚDEZ, “Poró...”, en ob. cit., págs. 8-56.

²⁷ ROBERTS, pág. 112.

²⁸ LUIS FELIPE RAMÓN Y RIVERA, *La música de la décima*, Caracas: Fundef-Conac, 1992, págs. 9, 34-39; ARETZ, *Los instrumentos...*, ob. cit., loc.cit.

es, naturalmente, un instrumento de origen africano²⁹. La interpretación parcializada de información inadecuada ha dado como resultado la propuesta del “trietnismo”, algo ya antiguo en la ideología de la región pero que presenta hoy una interpretación simplista y reduccionista que también será tratada en profundidad en el escrito anunciado.

Acordeón

La primera mención documentada del acordeón en la costa atlántica colombiana (Santa Marta) es de 1869 y, sin proporcionar mayores detalles, probablemente alude a su uso entre marineros. Algunos años más tarde, en 1876, en Valledupar, se menciona la existencia de al menos un *armonio* (así como de otros instrumentos musicales no especificados)³⁰. Este instrumento posee el mismo principio sonoro del acordeón y otros similares como la dulzaina y la concertina (*bandonión*), que aparecen anunciados por los comerciantes de Mompo en la década de 1870³¹. Los tres instrumentos, el *acordeón*, la *concertina* y el *bandonium* eran ya conocidos en la costa atlántica en 1893³². En ese mismo año, el acordeón aparece en Riohacha junto con la *guacharaca* y un tambor cónico percutido con las manos, constituyendo el conjunto musical que proporcionaba la música de la *cumbiamba*³³. Ésta, por su parte, había sido identificada desde mediados de la década de 1860 como el principal baile de los sectores bajos de la población³⁴.

Los acordeones conocidos en la costa colombiana a finales del siglo XIX eran los modelos franceses y alemanes con una hilera de palancas (o botones) y dos teclas (palancas) de bajos³⁵. Sólo en 1903 la fábrica Hohner, que hasta entonces fabricaba solamente *Harmonikas* (armónicas, dulzainas, violinas o riolinas), comienza a fabricar

²⁹ <<http://www.musicofpuertorico.com>> y <<http://www.brazilianpercussion.com>>. Ambas páginas son bilingües y de consulta frecuente.

³⁰ CHARLES SAFFRAY, ‘Voyage a la Nouvelle Granade’, *Le Tour de Monde - Nouveau Journal des Voyages*, XXIV, pág. 82, y LUIS STRIFFLER, *El río Cesar. Relación de un viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta en 1876*, Cartagena: Tipografía de Antonio Araújo, a cargo de O’Byrne, 1881, pág. 160.

³¹ JESÚS ZAPATA OBREGÓN, *Mompox: música, autores y notas. Una visión histórica y social* (ms. inédito), Mompo, 1992, págs. 66, 297.

³² EUSEBIO C. FERNÁNDEZ, *Tratado de música en general para el uso de las escuelas primarias y para consulta de músicos mayores*, Cartagena: Imprenta El Esfuerzo, 1893, págs. 152-153.

³³ CANDELIER, ob. cit., loc. cit.

³⁴ ELISÉE RECLUS, *Viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta*, Bogotá: Imprenta de Foción Mantilla, 1869, pág. 58.

³⁵ Así es el descrito en 1893 por FERNÁNDEZ, pág. 152. Ver PIERRE MONICHON, *L’acordeon*, Lausanne: Van der Velde/Payot, 1985, págs. 58-67. Para una historia concisa del instrumento, ver HELMI

acordeones³⁶. Los diferentes modelos desarrollados desde entonces por esta fábrica han sido los instrumentos centrales en el desarrollo del vallenato. Los más sencillos eran, como ya se dijo, los de un teclado de diez palancas (luego botones) y de dos a cuatro bajos; luego vinieron los instrumentos de dos hileras de once y diez botones y ocho bajos y, posteriormente, los de tres hileras de diez, once y diez botones y doce bajos³⁷. Todos estos modelos fueron contemporáneos y no se desarrollaron, como se piensa, uno tras otros, en orden de complejidad. En las décadas entre 1910 y 1930 se logra una gran producción y difusión de estos instrumentos, y, por ejemplo, en 1912, la fábrica Hohner ofrecía en su catálogo instrumentos de diez palancas y dos bajos de botones (modelo 747), de diez palancas y cuatro bajos de botones (modelo 490), de dos hileras de once y diez botones y cuatro bajos de palanca (modelo 727) y de dos hileras de once y diez palancas y doce bajos de botones (modelo 495)³⁸. Además, los instrumentos de tres hileras (31 botones o palancas) y doce bajos ya eran corrientes alrededor de 1890, tanto en Austria como en Alemania³⁹.

Durante el siglo XIX, el modelo llamado “alemán” tenía palancas para los bajos y se caracterizaba por tener registros (accionados por perillas que salían y entraban del cuerpo del instrumento); los más comunes eran los de cuatro registros, llamados en la terminología local costeña “tornillo e’ máquina”. Estos instrumentos tenían cuatro conjuntos de lengüetas para cada uno de los diez botones, dos para abrir y cerrar el fuelle, respectivamente, y otros dos afinadas a la octava superior. Más tarde, en los años cincuenta, los modelos Hohner Club II o Club III, con registros, también se usaron en la zona⁴⁰. El modelo llamado “vienés” era el de botones a ambos lados de su caja cuadrada, y es tal vez el más popular en nuestro medio.

Los acordeones más usados en el vallenato desde los años sesenta son los conocidos en la región como “dos coronas” y “tres coronas” que corresponden a los modelos Corona II y Corona III de la fábrica Hohner, aunque en la actualidad este último modelo es probablemente el más utilizado. Estos instrumentos tienen dos (Corona II) o

STRAHL-HARRINGTON, ‘Accordion’, *Grove Music Online* (ed. L. Macy) (consultado 29.2.2004): <<http://www.grovemusic.com>>.

³⁶ Llamado en alemán *Handharmonika*.

³⁷ El trabajo más completo y sistemático sobre el desarrollo del acordeón es el de WALTER MAURER, *Accordion. Handbuch eines Instruments, seiner historischen Entwicklung und seiner Literatur*, Wien: Edition Harmonia, 1983, págs. 146-153.

³⁸ El ya citado texto esencial del “mito fundacional” de los acordeoneros y su pacto con el diablo indica que el acordeón que usaban era de “doble hilera de teclas [...] y cuatro bajos” (ANTONIO BRUGÉS CARMONA, “Vida y muerte de Pedro Nolasco Padilla: Cuento colombiano”, *El Tiempo*, noviembre 3 de 1940, pág. 2).

³⁹ MAURER, págs. 108, 208-209.

⁴⁰ Esto indica instrumentos que tienen varios conjuntos de lengüetas para cada una de las teclas, que se pueden usar o no al activar los registros.

tres (Corona III) lengüetas por cada una de las notas del teclado melódico y se fabrican en varias afinaciones siendo las más usadas las siguientes: Para el Corona II, Sol-Do-Fa (GCF) y Fa-Sib-Mib (FBEs), y para el Corona III, las dos anteriores, La-Re-Sol (ADG) y Sib-Mib-Lab (BEsAs)⁴¹.

Tomando un ejemplo, la distribución de las notas en un acordeón Corona III con afinación ADG (La-Re-Sol) es:

(v) = abriendo el fuelle (r) = cerrando el fuelle

Fila externa (botones en orden descendente de izquierda a derecha):



Fila central (id.):



Fila interna (id.):



Figura 1

⁴¹ Las letras corresponden a los nombres de esas tonalidades según la convención usada en alemán: C=do, D=re, Es=mi bemol, E=mi, F=fa, G=sol, As=la bemol, A=la, B=si bemol y H=si natural. Esta terminología es usada en forma imprecisa por OÑATE, pág. 28.

Como puede verse en la figura 1, las tres filas del acordeón están relacionadas respectivamente con sus tres tonalidades principales (cerrando el fuelle) y sus dominantes (abriéndolo). En este caso, LaM y MiM para la externa, ReM y LaM para la central y SolM y ReM para la interna. Éstas, a su vez (ver figura 2), están correspondidas en los bajos principales, que son los de la fila externa y que presentan los tres bajos independientes y los tres acordes de aquéllas (cerrando el fuelle) y los de sus dominantes (abriéndolo).

La extensión total del teclado melódico, (la-si''') es de tres octavas y una nota, con los siguientes faltantes: en la primera octava, do'; en la segunda, re#'' y fa''; y en la tercera, la#''', re#''', fa''', sol#'' y la#''.

Los tres primeros botones (los superiores) son llamados “notas de asistencia o ayuda” y son los que permiten, como ya se dijo, las modulaciones por fuera de las tonalidades principales⁴².

Bajos

Fila externa (íd.):



Fila interna (íd.):



Figura 2

En Valledupar se ha desarrollado un procedimiento de modificación de dichos acordeones que no se puede considerar sistemático en su totalidad⁴³. El procedimiento

⁴² *Hilffasten*, en alemán.

⁴³ También hay información sobre la alteración de los acordeones en la música norteña o de conjunto tex-mex. Ver <www.Reyes_Accordions.com>.

más sencillo es el cambio de posición de algunas lengüetas (pitos), en algunos casos pasando lengüetas de los bajos a la parte melódica o cambiando todas las lengüetas de una hilera de una posición a otra. De esta manera se puede transportar, por ejemplo, un instrumento ADG y añadirle la hilera correspondiente a DoM, haciendo que desaparezca su primera tonalidad principal. El transporte se debe, en la mayoría de los casos, a la necesidad de buscar alturas adecuadas para el acompañamiento de los cantantes que las requieran, aunque en general se reconoce que también este procedimiento añade “brillo” a las melodías⁴⁴.

El sistema general del funcionamiento de este instrumento es producto de la armonía funcional usada en la música popular europea de la segunda mitad del siglo XIX. Tomando como ejemplo el instrumento en Do-Fa-Sib, cada fila tiene una tonalidad principal con las notas fundamentales de su acorde (do' - mi' - sol' - do'') producidas al cerrar el fuelle. Al abrirlo, se producen las notas fundamentales del acorde de dominante con séptima y novena, omitiendo la tónica (si' - re'' - fa'' - la'').

Otro aspecto fundamental de estos instrumentos son sus tipos de afinación. Los instrumentos Corona II y III tienen conjuntos de lengüetas afinados al unísono, pero desde su fabricación estos dos conjuntos de lengüetas se afinan con una tolerancia que varía entre los 5 y 25 cents⁴⁵. Hasta el momento no ha sido posible concluir nada con respecto a este aspecto en el vallenato, pero es sabido que en otros tipos de música —irlandesa, *Tex-Mex*, norteaña, *cajun* (USA) y *forro* (Brasil)— se usan diferentes afinaciones que se denominan “húmedas” (*wet*) cuando las desviaciones del unísono son grandes y “secas” (*dry*) cuando son pequeñas.

El comportamiento de los armónicos (sonidos parciales) en un instrumento de este tipo merece un comentario especial. De acuerdo con los experimentos realizados por Luiz Netto, en algunos casos el armónico de la quinta superior tiene una intensidad mayor que el armónico de la octava misma y en algunos casos el armónico de la octava superior (y en otros casos el de la quinta) tiene mayor intensidad que la fundamental⁴⁶. Esto explica una percepción de octava en el timbre del instrumento que se ve reforzada por la presencia de la afinación diferencial que ya mencionamos.

Sin embargo, el repertorio del vallenato no emplea todas las posibilidades reales de estos instrumentos. Una conclusión posible es que el género que se consolidó en los

⁴⁴ A estos acordeones se los llama por ejemplo ADG o OCT “alzo” o “alto”. Cfr. BETO MURGA, información personal, Valledupar, octubre 2002.

⁴⁵ *Cent* es la unidad mínima para la medición de intervalos y equivale a la centésima parte de un semitono; una octava contiene 1.200 cents. Ver WILLI APEL & RALPH DANIEL, *The Harvard Brief Dictionary of Music*, New York: Washington Square Press, 1965, pág. 49.

⁴⁶ LUÍZ NETTO, ‘Os sons fundamentais e harmônicos no acordeão’, en <http://members.tripod.com/caraipora/harmonica_harmonicos.htm>. Los experimentos fueron realizados con un piano-acordeón Scandalli de 120 bajos.

años cincuenta del siglo xx no ha cambiado sustancialmente y que, a pesar del cambio de los instrumentos, ha mantenido los diseños melódicos y armónicos de su etapa temprana. Estos acordeones se tocan principalmente en sus dos tonalidades fundamentales y, como indican los músicos locales, “se toca más la fila externa de bajos”, es decir la de su tonalidad principal⁴⁷.

Guacharaca

La *guacharaca*, *carrasca* o *charrasca* de la música colombiana es un instrumento de origen africano, y los especialistas concuerdan en que no hay documentación que pueda vincular este tipo de instrumentos con las tradiciones musicales indígenas del Caribe y América del Sur⁴⁸. Las calabazas, cañas o varas metálicas dentadas de frotación reciben diferentes nombres (*guayo*, *güira* o *güiro*, *rallo*, *gragé*, *reco-reco*) en Cuba, Puerto Rico, República Dominicana, Dominica, Haití y Brasil. En la costa atlántica colombiana y el vecino estado Zulia de Venezuela se la llama *guacharaca*, y en Panamá, *guáchara*⁴⁹. En Venezuela (donde se llama también *charrasca*), su uso es extendido en todo el país y está especialmente asociado con la música de baile urbana y con el acompañamiento de *gaitas* y *aguinaldos* durante la Pascua de Navidad, otra importante confluencia con las *parrandas* y el contexto de uso colombiano⁵⁰. Algo similar ocurre en Trinidad con la *vira* (de *güira*, en español), que aparece entre los instrumentos de las comparsas de carnaval en 1889 y se considera parte del aporte musical de los inmigrantes de Barbados⁵¹. También en Bolivia, entre las comunidades afrobolivianas (Los Yungas) a este instrumento se le llama *guanacha* y aún se usa junto

⁴⁷ QUITROZ, pág. 199.

⁴⁸ Estos instrumentos, hechos de huesos y madera sólida, existen en la tradición indígena de México, Centroamérica y Estados Unidos. Ver KARL GUSTAV LIZKOWITZ, *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians*, Goteborg: Elanders, 1935, págs. 160-161; FERNANDO ORTIZ, *Los instrumentos de la música afrocubana: La maruga. El rallo* (1950), La Habana: Letras Cubanas, 1995, págs. 19-21; CÉSAR BOLAÑOS, FERNANDO GARCÍA, *Mapa de instrumentos musicales de uso popular en el Perú*, Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1978, págs. 52-53; GEORGE LIST, ‘African influences in the rhythmic and metric organization of Colombian costeano folksong and folk music’, *Latin American Music Review*, 1, 1, 1980, págs. 6-17, y *Music and Poetry...*, ob. cit., págs. 21-22; EGBERTO BERMÚDEZ, *Los instrumentos musicales en Colombia*, Parte I: *Instrumentos indígenas*, Bogotá: Universidad Nacional, 1985, págs. 15-65; ISABEL ARETZ, *Música de los aborígenes de Venezuela*, Caracas: Fundef/Conac, 1991, pág. 17.

⁴⁹ ISABEL ARETZ, *Los instrumentos musicales de Venezuela*, Cumaná: Universidad de Oriente, 1967, págs. 41-44; NARCISO GARAY, *Tradiciones y cantares de Panamá*, Bruselas: Presses de l’Expansion Belge, 1930, pág. 162. Es uno de los instrumentos usados en la música de la *mejorana*.

⁵⁰ ARETZ, *Instrumentos...*, ob. cit., pág. 43.

⁵¹ COWLEY, pág. 116.

con tambores cilíndricos (percutidos con las manos), tanto en contextos rituales (bodas) como festivos⁵². En la isla de Dominica, el mismo instrumento, también llamado *güiro*, aparece asociado al acordeón de botones y al *merengue*, uno de los géneros de música de baile local; ésta es la misma combinación usada en la República Dominicana como acompañamiento para la *mangulina*, el *carabiné* y el *merengue*⁵³.

Su nombre no nos debe llevar a confusión, ya que en Panamá, por ejemplo, este instrumento (construido de un recipiente alargado de calabazo dentado) se llama, como ya se dijo, *guachara*; pero también se denomina *guacharaca* a un calabazo con objetos dentro que, al sacudirse, produce un sonido⁵⁴. Además, la presencia del ave llamada *guacharaca* (*Hortalis motmot*) no tiene siempre correspondencia directa en los instrumentos musicales, ni por afinidad sonora ni por tradición musical, como es el caso de los Warao de Venezuela, entre quienes se llama *guacharaca* a dicha ave, pero, como era de esperarse dentro de la tradición musical amerindia, no poseen un instrumento musical de fricción como el que aquí se estudia⁵⁵.

En Colombia, los instrumentos dentados de frotación construidos de cañas tubulares cuentan con buena documentación desde aproximadamente finales de la década de 1860, y dichas menciones concuerdan en que en la costa atlántica, en el río Magdalena y en el Cauca se encontraba siempre en contextos afrocolombianos y en que (hasta la década de 1950) sus dimensiones eran mayores que las de los instrumentos actuales⁵⁶. En la década de 1930, guacharacas y tambores eran los únicos instrumentos usados en la danza del Congo Grande del Carnaval de Barranquilla, mientras que el acordeón, también acompañado de tambores, era el instrumento de la música de los llamados “Gallinazos”, de los “Diablos” y de la “Danza del paloteo”⁵⁷.

⁵² WALTER SÁNCHEZ, “Afrobolivianos”, *El Festival Luz Mila Patiño. Treinta años de encuentros interculturales a través de la música*, Ginebra (Suiza): Fundación Simón I. Patiño, 2001, págs. 78-79.

⁵³ KRISTER MALM, ‘Music from the West Indies. The Lesser Antilles’ (folleto), LP *Caprice CAP* 2004, 1974, A, 1.

⁵⁴ ANNE K. HEDRICK & BASIL C. HEDRICK, *Historical Dictionary of Panamá*, Metuchen (NJ): Scarecrow Press, 1970, pág. 49. Se le llama también *churuca* (ZARATE, *Tambor...*, ob. cit., pág. 149). Este autor indica que anteriormente se fabricaba de una caña cilíndrica y alargada.

⁵⁵ DALE A. OLSEN, *Music of the Warao of Venezuela: Song People of the Rain Forest*, Gainesville: University Press of Florida, 1996, págs. 42, 140.

⁵⁶ COMTE DE GABRIAC, *Promenade a travers l'Amérique du Sud. Nouvelle-Granade, Equateur, Pérou, Brésil*, Paris: Michel Levy Frères, 1868, pág. 74; PEDRO M. REVOLLO, *Costeñismos colombianos o Apuntamientos sobre el lenguaje costeño de Colombia*, Barranquilla: s.e., 1942, págs. 130-131, y DE LIMA, “Ensayos...”, en ob. cit., pág. 33, quien indica que es “larguísimo”.

⁵⁷ DE LIMA, “Nuevos motivos folklóricos colombianos” (1936), págs. 63-65 y “Ensayos...”, en ob. cit., pág. 27. Un instrumento antiguo, de dimensiones mayores, pertenece a la colección privada de Julio Ofiate (*El ABC...*, ob. cit., pág. 48), y otro similar aparece en una de las fotografías del trío de Buitrago, Fontanilla y Rubio (ver SAMPER y TAFUR, pág. 49).

Este fenómeno se presenta desde el último tercio del siglo XIX en el sur de los Estados Unidos (Louisiana, Virginia), las islas del Caribe y los territorios continentales de Centro y Suramérica⁵⁸. Es posible que, en lo que se refiere a Colombia y algunos lugares de América, una explicación plausible sea la asociación que tienen estos idiófonos raspados (al igual que otros instrumentos como los tambores cilíndricos) con complejos rituales africanos (funerarios y de fertilidad) que han sobrevivido parcialmente en contextos rituales sincréticos católicos (ciclo navideño, etc.). En ellos, en forma tardía, el acordeón amplía el conjunto musical o reemplaza otros instrumentos melódicos. Así, por lo menos, lo indican ejemplos de Colombia, Ecuador y Bolivia⁵⁹.

Desde el punto de vista musical, su característica más importante es que se trata de un idiófono con afinación, que incluye sonidos de tónica y de dominante, sonidos producidos sobre secciones de espesores diferentes de la pared dentada⁶⁰. Esto está debidamente representado por los dos sonidos que aparecen en las transcripciones de dicho instrumento.

Caja

Caja es el nombre dado a los tambores cilíndricos de dos membranas en la tradición colonial hispánica, especialmente en el contexto militar⁶¹. Como ya se mencionó, la información más temprana (de 1892-1893) indica que el acordeón se comenzó a usar con un tambor cónico de una membrana que se colocaba entre las piernas y se tocaba con las manos⁶². Existen referencias de la tradición oral y otras, provenientes de observaciones etnográficas (por ejemplo, en Villanueva alrededor de 1935), que indican que el acordeón se acompañaba de un tambor (llamado caja) de dos membranas, tocado en posición vertical y con las manos, caso también frecuente en la tradición musical afroamericana (Cuba, Venezuela, Ecuador, Bolivia, etc.)⁶³. Es probable que se trate, entonces, de dos tradiciones musicales diferentes que se combinaron posteriormente. Sin embargo, el modelo a partir del cual se desarrolló la actual

⁵⁸ JARED M. SNYDER, 'Pumping and scraping: accordion music in the Caribbean', *Kalinda. The Newsletter of Afro-Caribbean and US Black Music Interconnections*, Summer 1995, págs. 6-8.

⁵⁹ BERMÚDEZ, "Poró...", en ob. cit., pág. 48.

⁶⁰ Instrumento de "lata" o chonta, fabricado en la costa atlántica con las siguientes dimensiones, l=33 cm, diam.=4.25 cm (colección particular, c. 1980, Bogotá).

⁶¹ Escrito *caixa* antes del siglo XIX. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de autoridades* (1739) (ed. facsimilar), Madrid: Gredos, 1990, pág. 242. En francés, *caisse*, palabra genérica que se refiere a tambor.

⁶² CANDELIER, págs. 89-91.

⁶³ DE LIMA, "Apuntes del cantar y del bailar del pueblo costeño", en *Folklore...*, ob. cit., pág. 147. En la tradición lyesá de Cuba se usan varios tambores cilíndricos de dos membranas; al de mayor tamaño

caja parece ser el tambor cónico de la tradición musical afrocolombiana, probablemente el *tambor alegre*, en razón de su importante función de improvisación en los otros géneros de la región.

Otros instrumentos

La guitarra fue un instrumento fundamental en la conformación de la música caribeña y latinoamericana desde mediados del siglo XIX hasta comienzos del siglo XX. Así aparece en la costa atlántica colombiana, ante todo en contextos urbanos y para el acompañamiento de canciones y coplas⁶⁴. Por su parte, el bajo eléctrico se ha usado con bastante asiduidad desde los años sesenta, y en las últimas décadas se ha incrementado la popularidad de la guitarra eléctrica, así como de otros tipos de guitarra, como la de cuerdas de metal.

Algunos intérpretes y compositores han sustituido como instrumento melódico el acordeón de botones por el piano-acordeón, en especial usando instrumentos fabricados en Italia (Scandalli/Soprani, Catena, Guarini-Contello), Brasil (Todeschini, Veronese) y también algunos alemanes (Hohner). Los instrumentos de este tipo presentan variaciones, siendo los más comunes los de un poco más de tres octavas cromáticas (41 teclas: fa - la''') de extensión en el teclado de la mano derecha y ciento veinte bajos en la izquierda, con cuatro o más registros en las teclas melódicas y dos o más en los bajos⁶⁵.

Desde los años sesenta del siglo XX, el conjunto en el que se ha interpretado el vallenato ha admitido una gran cantidad de variaciones y adiciones, en especial en cuanto a los instrumentos de percusión. En las grabaciones es frecuente oír, además

e importancia también se le llama *caja* y es tocado con las dos manos (ARGELIERS LEON, texto en *Antología de la música afrocubana III, Música lyesá*, LP LD 3747, La Habana: Egrem, 1981). Instrumentos similares se usan con el nombre de *tambora* o *tamborita* en las *fulias* de la región centro-norte de Venezuela, y se le llama *bomba* en la tradición musical afroecuatoriana del Valle del Chota. Ver MAX BRANDT, 'African drumming from rural communities around Caracas and its impact on Venezuelan music and ethnic identity', en G. BEHAGUE, *Music and Black...*, ob. cit., pág. 279; RAFAEL SALAZAR, *El mundo árabe en nuestra música*, Caracas: PDVSA, 2000, pág. 144; JOHN M. SCHECHTER, 'Los hermanos Congo y Milton Tadeo ten years later: Evolution of an African Ecuatorian tradition of the vale del Chota, Highland, Ecuador', *Id.*, pág. 288. En Bolivia, varios de estos tambores (llamados *mayor*, *menor* y *gangingo*), junto con el ya mencionado idiófono (*guancha*), se usan en contextos de fiestas religiosas (san Benito) y en los cantos y los bailes relacionados con el matrimonio (W. SÁNCHEZ, págs. 60-62, 78-79).

⁶⁴ SAFFRAY, pág. 90; DE LIMA, "La guitarra...", ob. cit.

⁶⁵ También se pueden encontrar instrumentos de más de cuatro octavas (52 teclas y gran número de registros). Éste es el tipo de instrumentos usados por Rita Fernández, Gustavo Gutiérrez y Rafael Ricardo, entre otros. Ver OÑATE, págs. 35-38.

de la conga o tumbadora, timbales, cencerros, claves y aun platillos. Producciones recientes han incluido en algunos números instrumentos no usuales como gaitas, bombardinos, etc., aunque ya en los años sesenta se habían presentado casos similares y que forman parte de la historia del género, como es el caso de *Los corraleros de Majagual*, quienes fusionaron el conjunto vallenato de acordeón, caja y guacharaca con la orquesta de baile y la banda típica de la región, incluyendo todos estos instrumentos en sus producciones discográficas. En la actualidad, instrumentos como la batería, los teclados eléctricos y electrónicos e instrumentos colombianos como la *gaita* (tocada en forma independiente) se usan en el contexto de “fusiones” ya mencionado.

GÉNEROS

Paseo

El *paseo* es el género musical fundamental del estilo vallenato y abarca entre el 70%-80% del repertorio de música grabada. De los otros (*merengue*, *son* y *puya*), el *merengue* es el que con más frecuencia aparece en la música grabada (10% aproximadamente), mientras que los demás se limitan a las interpretaciones en vivo y, en especial, a temas compuestos en los años cuarenta y cincuenta. En muy contadas ocasiones, la *piquería* (hecha con la música del *paseo*) aparece en grabaciones comerciales.

Sin embargo, históricamente el *paseo* parece ser el más reciente de los cuatro géneros actuales. Para la década transcurrida entre 1930-1940, De Lima sólo menciona el *merengue*, la *puya* el *son*, al referirse a los diferentes géneros de la música de acordeón en el antiguo departamento del Magdalena⁶⁶. Además se refiere a este último en forma genérica al mencionar las piezas tocadas en el pito (caña de millo) y en las gaitas, en el contexto de las fiestas patronales y sus bailes con coreografía. Unos años después, Rangel Pava indica que, en la misma región, los ya mencionados (*son*, *merengue* y *puya*) hacían parte del baile de la *cumbiamba* y añade que en dicho contexto bailable se solían introducir con frecuencia “los aires del *fandango*”, denominándolos *corrido* o *paseo*⁶⁷. Por su parte, Rojas Herazo indica en 1946 que el *paseo* es el género fundamental en Valledupar y le atribuye textos con “comentario lugareño y colorido costumbrista”. Sólo a comienzos de los años cincuenta, el *paseo* comienza a mencionarse como un género independiente relacionado con la música de acordeón⁶⁸.

⁶⁶ DE LIMA, “Los cantos del pueblo costeño”, en *Folklore...*, ob. cit., pág. 86.

⁶⁷ RANGEL PAVA, pág. 101.

⁶⁸ HECTOR ROJAS HERAZO, “Danza y canción del litoral”, *Sábado*, 21 de dic. de 1946, pág. 15; PÉREZ ARBELÁEZ, pág. 76.

La tradición oral de la región del Cesar y Córdoba parece corroborar parcialmente estas afirmaciones. Por una parte, Alejo Durán indica que *merengue* era equivalente a *cumbiamba* y, por otra parte, la tradición oral de Córdoba registra bailes que se cantaban y bailaban para la Pascua de Navidad a los que se les llamaba *fandangos paseos* y que se pueden considerar equivalentes a las *parrandas* ya mencionadas⁶⁹. Por otra parte, el término *corrido* se usa para referirse a una pieza rápida (*gaita corrida*) en el repertorio del conjunto de gaiteros. *Corrió* o *corrido* presenta numerosas acepciones musicales en el ámbito americano y en el contexto afroamericano se usa en Panamá y Venezuela para referirse tanto a algunos tipos de música y baile como a formas de tocar tambores y, también a veces para designar los mismos tambores⁷⁰. Sin embargo, el término musical más antiguo relacionado con el *paseo* en el área que tratamos proviene del Darién (Panamá), en donde en 1887 se menciona un baile cantado llamado (o probablemente una de sus secciones) *pasito*⁷¹. También en Antioquia (en un ámbito rural con fuertes elementos afroamericanos), alrededor de 1900, *paseo* es usado como parte del baile del *fandanguillo*, también un baile cantado⁷².

En cuanto a sus referencias más amplias en el contexto caribeño, el *paseo* y el *merengue* son reconocidos como la primera y segunda parte de la coreografía de la *danza puertorriqueña*, en donde la primera sección es más corta y tiene mas libertad rítmica que la segunda⁷³. En la Republica Dominicana se hace la misma distinción con respecto a las secciones del *merengue*: la primera, el *paseo*; la segunda, el *merengue* propiamente dicho, y la final, o *jaleo*⁷⁴.

En el *danzón* de Cuba, la sección inicial (lenta) también se denomina *paseo* y está ligada a la estructura en *rondó* de este género, ya que es la que se repite después de cada una de las secciones llamadas *trío*, generalmente más movidas rítmicamente⁷⁵.

⁶⁹ ALEJANDRO DURÁN, citado en TOMÁS D. GUTIÉRREZ H., *Cultura vallenata: origen, teoría y pruebas*, Bogotá: Plaza y Janés, 1992, pág. 569, y ORLANDO FALS BORDA, *Historia doble de la costa*, Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1986, IV, pág. 126A. Ver también BERMÚDEZ, "Poró...", en ob. cit., pág. 19.

⁷⁰ ZARATE, *Tambor...*, ob. cit., págs. 75-77, y ARETZ, *Los instrumentos...*, ob. cit., págs. 81-83, se refieren al primer tambor, el más pequeño (de sonido más alto) del conjunto de los redondos y de las tamboras.

⁷¹ VICENTE RESTREPO, "Un viaje al Darién", *Repertorio Colombiano*, nov. 1887, págs. 359-360. Los otros términos musicales son *tamborillo* y *cumbia*, y es probable que el *pasito* haya sido la parte inicial de uno de ellos, especialmente del primero, según se mantiene en la tradición actual.

⁷² "Paseo va y cortesía viene..." (TOMÁS CARRASQUILLA [1858-1940], importante escritor costumbrista, en su obra *La marquesa de Yolombó* [1928], citado por ÓSCAR VAHOS J., *Danza. Ensayos*, Medellín: ed. del autor, 1998, pág. 227).

⁷³ <www.musicofpuertorico.com/en/glossary>

⁷⁴ "Enciclopedia dominicana", en <<http://rincondominicano.com/cultura/historiadelperengue.php>>.

⁷⁵ EMILIO GRENET, "Música cubana, orientaciones para su conocimiento y estudio" (1939), en RADAMÉS GIRO (ed.), *Panorama de la música popular cubana*, Cali: Universidad del Valle/Letras Cubanas, 1996, págs. 86-88; LEYMARIE, pág. 26; ROY, págs. 90-92.

Este mismo contraste se presenta en Panamá, donde se conocen como *paseo* la primera sección bailada (con desplazamiento lento y circular de las parejas) del *punto* (baile de una pareja) y la segunda (similar en movimientos lentos) de la *mejorana*, baile coreografiado de varias parejas⁷⁶. Igual sucede en la sección inicial del baile de una sola pareja conocido como *baile de tambor* o *tamborito*⁷⁷.

En Trinidad, el *paseo* fue la pieza fundamental del repertorio de música de baile instrumental en el periodo comprendido entre la última década del siglo XIX y primeras del siguiente. Su importancia en el repertorio que antecedió a la consolidación del *calypso* alude a la fuerza de la tradición afrohispanica de Trinidad con conexiones, como se ha visto, con la tradición musical de Venezuela y el Caribe en general. Los *paseos* del primer repertorio grabado de Trinidad (1912-1916) incluían, además de los habituales instrumentos de la orquesta de baile (piano, flauta, contrabajo, guitarra, clarinete, violín), instrumentos como el *cuatro* y el *tiple*, de tradición hispanica, y la *braga*, instrumento de cuerda de tradición portuguesa⁷⁸. En términos formales, estas piezas presentan una estructura binaria con ligeras variantes (ABCB/ABCB; ABAB/CDCD o ABABCB/ABABCB) que está totalmente identificada con la estructura de otras formas musicales (cantadas e instrumentales) caribeñas contemporáneas (*danza*, *danzón*, *plena*, *beguine*, *merengue*, *tango*, *samba*, *calypso*, etc.) y que es la misma que presenta el *paseo* del repertorio vallenato.

Son

Son es un termino genérico hispanico del siglo XVII con el que se designaba una pieza instrumental⁷⁹. Dentro de la cultura colonial latinoamericana, dicho termino fue usado en forma corriente y mantuvo su significado hasta el siglo XX. En la actualidad se usa para designar diferentes géneros musicales (cantos, bailes, música instrumental) en países como Cuba, México, Guatemala, Nicaragua, Costa Rica, Panamá, Ecuador y Colombia. En la primera parte del siglo XX, en la costa atlántica colombiana, el termino *son* es aplicado en forma genérica para designar las diferentes melodías tocadas con diferentes instrumentos (caña de millo, gaita, etc.) y en diversos contextos musicales

⁷⁶ MANUEL ZÁRATE, "El punto, baile de la mejorana Panameña (III)", *Boletín de Música. Casa de las Américas*, 49, nov.-dic. 1974, pág. 12, y GARAY, págs. 177-178.

⁷⁷ ZÁRATE, *Tambor...*, ob. cit., págs. 82-84.

⁷⁸ COWLEY, págs. 124-125, 183-188.

⁷⁹ SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1993, pág. 944, y REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de autoridades*, I, pág. 150.

(festivos y de entretenimiento, etc.)⁸⁰. En el repertorio vallenato, el *son* muestra las estructuras más sencillas, aunque éstas aparecen también en los ejemplos tempranos del *paseo*.

Merengue

El caso del *merengue* constituye, tal vez, uno de los casos más interesantes de consolidación de un género musical internacional caribeño en la segunda mitad del siglo XIX. Éste está relacionado con procesos similares, como los de la *danza cubana*, la *habanera* y la *danza puertorriqueña* y también con sus patrones distintivos melódicos y de acompañamiento. En la República Dominicana, el *merengue*, como baile de los sectores sociales bajos (predominantemente negros y mulatos), está documentado desde mediados del siglo XIX, cuando comenzó usando la guitarra y la *güira* o *guayo* (idiófono frotado) y progresivamente fue incorporando otros instrumentos, especialmente el acordeón de botones. Desde comienzos del siglo XIX, la música de estos bailes incluía otros idiófonos (quijadas frotadas, claves) y tambores no especificados. Es probable que su presencia en las tradiciones afrofrancesa de Dominica y Haití y afrohispanica de Venezuela, indique orígenes comunes, especialmente ligados a antecedentes musicales africanos⁸¹. Su consolidación como géneroailable en todas estas regiones ocurre en las dos primeras décadas del siglo XX e incluye, en el caso de Venezuela, la presencia de los idiófonos frotados (charrasca de metal) y de los ya mencionados textos tópicos⁸².

El *merengue* se consolida en Venezuela entre 1865 y 1880, relacionado con innovaciones de origen caribeño y particularmente con el esquema típico de representación de las ambivalencias rítmicas características de la danza cubana y puertorriqueña. Así lo atestigua un observador extranjero que en 1868 se sorprende ante la irregularidad de la interpretación de este esquema rítmico en la melodía de la llamada *danza*, que era considerada el género nacional y fue oída en casa del compositor Federico Vollmer

⁸⁰ DE LIMA, "Las flautas indígenas" (1936), en *Folklore...*, ob. cit., pág. 60, y "Música e instrumentos musicales de la costa atlántica de Colombia", en *Folklore...*, ob. cit., págs. 135, 139.

⁸¹ ROBERTS, págs. 113-115; MALM, ob. cit., loc.cit., y LEYMARIE, págs. 274-275. El primero de estos autores sugiere su vinculación con la *maringa*, género musical de África central sobre el cual no proporciona detalles. Sin embargo, la *maringa* es un estilo de baile y música urbana desarrollado alrededor de 1940, cuando ya el *merengue* en el Caribe contaba con una larga tradición. Ver NORM DIXON, 'Tee-Jay's rootsy African street music' (1992), en <www.greenleft.org.au/back/1992/44/44p21.html> y <www.wus.africa-online.com/AfricaOnline/music/Zaire.html>.

⁸² RAMÓN Y RIVERA, *La música...*, ob. cit., págs. 214-218.

(1834-1901)⁸³. Unos años más tarde se habla del *dengue*, “un nuevo baile” al que después se denomina *merengue-danza* y luego se le asigna el estatus de *danza caraqueña*⁸⁴.

Puya

En el caso de la *puya*, es probable que su origen y su desarrollo estén relacionados con la adaptación de piezas instrumentales y de baile y con su posterior conversión en canciones dentro de un proceso de descontextualización ritual. Se ha aludido también a su relación con las ya mencionadas “canciones de escarnio”, que en Cuba eran llamadas *puyas*⁸⁵. Sin embargo, es notorio que en los textos de la *puya* pueden o no existir expresiones de burla o provocación, ya que éstas son comunes a los textos de todos los géneros del vallenato tradicional. Como ya hemos indicado, esto es parte de la influencia de las canciones africanas de este tipo desde que florecieron en el contexto afroamericano. De esta forma, no parece ser muy clara la teoría que atribuye su nombre a su vinculación con el coloquialismo hispánico “puya” (o “pulla”)⁸⁶.

En el terreno de lo musical se puede encontrar relación entre la *puya* y otros contextos musicales caribeños en Panamá, Venezuela y Surinam. Sus primeras menciones en Colombia (c1930) indican que era un género de baile (sin texto) y así se mantiene en el repertorio de los conjuntos de gaitas y caña de millo de la región⁸⁷. Como se ha dicho, también en la zona del Magdalena se menciona como uno de los bailes que

⁸³ FREDERICK GERSTACKER, *Viaje a Venezuela en el año 1868*, Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1968, pág. 59, cit. por MIGUEL ASTOR, “Aguinaldos venezolanos del siglo XIX...”, *Música Iberoamericana de Salón: Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología 1998*, Caracas: Fundación Vicente E. Sojo/CONAC, 2000 (ed. José Peñín), I, págs. 378-379.

⁸⁴ Ver AIDA LAGOS, “La música para piano de Jose Angel Montero”, en J. PEÑÍN, II, págs. 410-412, y FIDEL RODRÍGUEZ, “Los compositores venezolanos y la música de salón en las publicaciones *Lira Venezolana* y *El Zancudo*, 1880-1883”, en J. PEÑÍN, I, pág. 304, y FELIPE SANGIORGI, “Catálogo de las partituras publicadas en *El Cojo Ilustrado* (1892-1915)”, *Revista Musical de Venezuela*, IX, 24, 1988, pág. 106. Dos “danzas”, tal vez las pioneras en su género, forman parte de la colección de piezas de baile publicada en Caracas en 1864 por el compositor Federico Villena (1835-1899) (ver HUGO QUINTANA, “La empresa editora de música en la Caracas de fines del siglo XIX, 1870-1930”, *Revista Musical de Venezuela*, XVII, 35, 1997, págs. 150-151). En Colombia, a finales del siglo XIX, el ya mencionado escritor costumbrista Tomás Carrasquilla usa la palabra *dengue* en su acepción de “melindre” o “remilgo”. Esta mención está asociada al *paseo* en el baile del *fandanguillo*: “paseo va, cortesía viene; dengue aquí, dengue acullá...” (ver nota 78). Ver también MARÍA MOLINER, *Diccionario de uso del español*, Madrid: Gredos, 1984, I, pág. 888.

⁸⁵ ORTIZ, pág. 181, cit. por LLERENA, pág. 60.

⁸⁶ Ver MOLINER, II, pág. 883.

⁸⁷ DE LIMA, “Diversas...”, en ob. cit., pág. 15.

hacia parte de las *cumbiambas*, junto con el *son* y el *merengue*⁸⁸. Vocablos derivados de *pujar*, con el sentido de adelantar o aventajar, son usados en el contexto musical del ámbito caribeño. Por ejemplo, en Panamá y Venezuela *pujador*, *pujo*, *puja* y *pujao* son términos aplicados a algunos de los tambores que se tocan en conjuntos, en donde dicho término se aplica generalmente al de sonido más bajo. Uno de estos conjuntos es el de los llamados tambores *redondos* de la región central de Venezuela, cada uno de los cuales es llamado también *culo e' puya*, un tambor cilíndrico pero con perforación interna en forma de reloj de arena, es decir una cavidad que, a medida que se aleja de la membrana, va adquiriendo forma de punta o "puya"⁸⁹. El nombre de este tambor podría relacionarse con el nombre de otro tambor, llamado *poedja* o *pudya* (pronunciado *puya* en español) y que se usa en las ceremonias del culto afroamericano *winti* de Surinam⁹⁰. Esto resulta más evidente al saber que el mencionado tambor (que usa cuñas para pensionar la membrana) se usaba en la misma región, y junto con otros instrumentos, para el acompañamiento de canciones anecdóticas y dramáticas⁹¹. La *puya*, como parte del repertorio del conjunto de gaiteros, parece ser una introducción reciente, que data de la fundación del conjunto en 1954⁹².

FORMA, TEXTOS Y SU MUSICALIZACIÓN

Los datos históricos conocidos para la costa atlántica colombiana coinciden en que la *copla* y la *décima* cantada eran los esquemas textuales básicos de los cantos de aquella región. En el primer caso se trata de la copla tradicional hispánica que se

⁸⁸ RANGEL PAVA, pág. 101.

⁸⁹ ISRAEL GIRÓN y MARÍA TERESA MELFI, *Instrumentos musicales de América Latina y el Caribe*, Caracas: CCPYT/CONAC, 1988, págs. 45, 100.

⁹⁰ En todos los casos se trata de instrumentos de diferentes características organológicas: en Panamá y Surinam, cónicos y de una membrana; en Venezuela, cilíndricos y de dos membranas. Ver MANUEL ZARATE, *Tambor y socavón*, Panamá: Dirección Nacional de Cultura, 1962, págs. 54-57; ARETZ, *Los instrumentos...*, ob. cit., págs. 81-84; BRANDT, págs. 274-275; SALAZAR, pág. 144, y CLAARTJE GIEBEN, 'Muziek in Suriname', *Samba, Salsa en Kasoko* (ed. Peter van Amstel), Amsterdam: Trouw/Kwartet, 1985, pág. 69 y <<http://www.suriname.nu/cultuur/muziek.html>>. Sin embargo, carecemos de información sobre la perforación interna de este último tambor. *Poedja* o *puja* (en inglés, y también pronunciado *puya* en español) es el nombre que se da a las ceremonias propiciatorias y de purificación en el hinduismo, ampliamente usadas por la numerosa población de origen indio de Surinam, Guyana y Trinidad.

⁹¹ En el mismo contexto se mencionan canciones satíricas de mujeres llamadas *lobi singl*, acompañadas de otros instrumentos (LEYMARIE, *De tango...*, ob. cit., pág. 182).

⁹² Tradición oral citada por JUAN SEBASTIÁN ROJAS, en su trabajo final del curso "Música y cultura", Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, mayo 2004.

practica desde los siglos XVI y XVII en toda el área hispánica de América. De Lima indica que las versificaciones más usadas eran la *redondilla* (abba) y la *cuarteta* (abab) con rima asonante y consonante, hecho que coincide enteramente con dicha tradición de poesía cantada, tanto en otras regiones de Colombia como en toda el área hispánica mencionada, en la que son comunes los versos de cinco a ocho y más sílabas⁹³. Menos frecuente, aunque común, es la variedad de cuarteta más usada en el *romance*, con esquema abcb. La *décima* (abbaaccddc), también común a toda el área hispánica, es tal vez la versificación más usada en las controversias o duelos cantados (*contrapunteo*, *piquería*, *controversia*, *cifra*, *payada*, *milonga*, etc.).

Los numerosos estudios que se han dedicado a esta tradición en diferentes regiones de Colombia fueron sintetizados por Pardo Tovar⁹⁴. De este y otros estudios se concluye la total coherencia que existe en las muestras de todas las regiones del país, sin duda corroborando la existencia de un sustrato antiguo (siglos XVII y XVIII) común a todas las tradiciones de poesía cantada, tanto de Colombia como de otros lugares de América hispánica. Esta coherencia ha sido observada por algunos autores con respecto a su presencia en el vallenato⁹⁵. Sin embargo, como género, el vallenato es formalmente una *canción*, y lo importante, en ese caso, es el sistema de musicalización de dichos textos, tema muy poco estudiado en nuestro medio⁹⁶.

A mediados de la década de 1940 aparecen las primeras grabaciones comerciales de esta música, todavía no llamada genéricamente vallenato. En ellas se presentan varios esquemas de musicalización, algunos simples y otros complejos, los cuales se consolidaron durante ese periodo (c1943-1953) y se han mantenido y usado desde entonces con muy pocas variantes⁹⁷. La información proporcionada por estas grabaciones se puede complementar con datos de la misma época, por ejemplo con la proporcionada por Rangel Pava sobre la musicalización del *son*, el *merengue* y la *puya*⁹⁸.

En las obras más conocidas sobre este género se insiste en considerar sus textos como narrativos además se sigue llamando “juglares” a los intérpretes de su

⁹³ DE LIMA, “Diversas manifestaciones...”, en ob. cit., pág. 15, y “La guitarra ...”, en ob. cit., págs. 49-51. De aquí en adelante uso las minúsculas para referirme a la rima textual y las mayúsculas para aludir a las frases musicales.

⁹⁴ ANDRÉS PARDO TOVAR, *La poesía colombiana y sus orígenes españoles*, Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1965. Ver también VICENTE BELTRÁN, *La canción tradicional*, Tarragona: Tarraco, 1976, págs. 67-70.

⁹⁵ LLERENA VILLALOBOS, págs. 51-52.

⁹⁶ Ninguno de los estudios de textos contenidos en las obras más importantes dedicadas al vallenato trata el tema de la musicalización. Ver LLERENA y POSADA. Tampoco este tema es tratado en las recientes obras generales de gran circulación publicadas sobre el vallenato. Ver, especialmente, GUTIÉRREZ HINOJOSA, SAMPER y TAFUR y OÑATE MARTÍNEZ.

⁹⁷ Varios de estos ejemplos están contenidos en el CD que acompaña la citada obra de Oñate Martínez.

⁹⁸ RANGEL PAVA, págs. 103-108.

primer periodo⁹⁹. Por otra parte, en trabajos realizados con fuentes poco actualizadas y sin rigor investigativo se pretende establecer su linaje directo desde la Edad Media¹⁰⁰.

Sin embargo, estudios recientes sobre los textos vallenatos corroboran las hipótesis de Gilard e indican que, en su mayoría, son costumbristas y descriptivos, siendo realmente muy pocos (sólo alrededor del 5%) los que pueden considerarse narrativos¹⁰¹. Por otra parte, la tradición de los cantos tópicos atrás mencionada no pretende ser informativa ni narrativa. Por el contrario, pretende llamar la atención y hacer reflexionar sobre una determinada situación a través del uso de la metáfora, el eufemismo, el doble sentido, la alusión oblicua y el mensaje codificado¹⁰².

A pesar de que haya tomado tanto tiempo llegar a estas conclusiones, ya en 1951 el crítico y ensayista bogotano Hernando Téllez (1908-1966) ponía de manifiesto algunos de los problemas que existen en relación con la valoración de géneros musicales como el vallenato; sin embargo, se le prestó muy poca atención¹⁰³.

Los diferentes modelos de musicalización de textos presentes en el vallenato se estudiarán más adelante en relación con los cuatro géneros del repertorio, aunque se concentra en el paseo, pues, como ya se dijo, es el más importante de ellos.

Paseo

1) El modelo más sencillo de musicalización consiste en asignar al primer dístico de una copla dos subperiodos o frases musicales (ab). El correspondiente al primer verso (a) transita entre tónica y dominante (I-V) y el otro (b) regresa de la dominante a la tónica (V-I). Para completar la copla se suele usar una variante ligera de estas dos melodías (cd) mediante el mismo procedimiento¹⁰⁴. La aplicación de este

⁹⁹ GUTIÉRREZ HINOJOSA, pág. 424; SAMPER y TAFUR, págs. 54-55; ORATE, pág. 14. Quiroz aborda el problema de otra forma insistiendo en la tradición de los cantos de vaquería, pero llega a la misma conclusión (págs. 78 y sigs).

¹⁰⁰ DANIEL SAMPER y JUAN GOSSAIN, "El mester de juglaría de Daniel Samper y Juan Gossain", *semana.com*, 1137, 13 feb., 2004, en <<http://semana.terra.com.co/archivo/articulosView.jsp?id=76444>>.

¹⁰¹ ISMAEL MEDINA LIMA, *Vallenatos en su tinta. Un aproximación literaria a los cantos narrativos de Rafael Escalona*, Cali: ed. del autor, 2003, págs. 11-24. Agradezco a Álvaro Medina esta referencia.

¹⁰² GAGE AVÉRILL, "Recherche sur le pouvoir dans la musique caribéenne: le cas d'Haïti, 1985-1995", *Actes du Séminaire d'ethnomusicologie caribéenne*, du 7 au 11 juillet 2003, Sainte-Anne, Guadeloupe, en <http://perso.wanadoo.fr/lameca/dossiers/ethnomusicologie/averill_fr.html>.

¹⁰³ "Canciones y palabras", *Literatura*, Bogotá: O. Perry y A. Puerta Eds., 1951, págs. 191-198. Agradezco a Ximena Hernández y Camilo Delgado, quienes independientemente me facilitaron fotocopias del mencionado artículo.

¹⁰⁴ Las categorías usadas en el análisis formal de la música no son totalmente consistentes, pero los siguientes términos son comúnmente aceptados: *periodo* o *frase doble* para una unidad de ocho

esquema no ha variado substancialmente con el tiempo, siendo muy frecuente la repetición de ambos dísticos (abab) y luego (cdcd). Este procedimiento se puede observar en el ejemplo 1, uno de los primeros paseos vallenatos grabados, "Las cosas de las mujeres" de Abel Antonio Villa¹⁰⁵:

a: 

b: 

c: 

d: 

Ejemplo 1: Las cosas de las mujeres
(Abel Antonio Villa, transc. Egberto Bermúdez)

En este caso se aprecia una orientación armónica muy esquemática para estas frases, lograda usando dos procedimientos. Por una parte se aplica el mismo esquema rítmico con un cambio armónico, variación armónica entre a y b, y, por otra parte se aplica el mismo esquema armónico y tonal sólo con el cambio a la tónica, al final, como ocurre entre c y d. La estructura resultante es una forma binaria AB.

Una variante textual menor de este esquema es la de añadir alguna palabra o palabras a alguno de los versos. Las más comunes en la poesía cantada latinoamericana

compases, *periodo doble* para una de ocho, *semiperiodo* o *frase* para una de cuatro, y *semifrase* para una de dos. *Sujeto* o *tema* para una melodía claramente diferenciada y *motivo* para una breve unidad melódica. Se entiende, además, *punte* como un motivo que conecta dos secciones, y *coda* como un motivo puesto al final de alguna sección o de una determinada estructura musical. Ver WILLI APEL & RALPH T. DANIEL, *The Harvard Brief Dictionary of Music*, New York: Washington Square Press, 1960. Además, los ejemplos musicales que aquí se incluyen presentan una notación "descriptiva", de uso analítico y no musical (prescriptiva), y ninguno de ellos debe tomarse como una "partitura" de la pieza en cuestión. Ver CHARLES SEEGER, 'Prescriptive and descriptive music writing', *Musical Quarterly*, XLIV, 2, 1958, págs. 184-195.

¹⁰⁵ ORATE MARTÍNEZ, pág. 465, CD, corte 1.

son, además de los nombres propios, otras como “hombre” (ombe, jombe), “hermano” (mano, manito), “compadre”, etc. También se puede completar el texto mediante repeticiones para ajustarse a los periodos musicales mencionados, tal como se aprecia en otro de los primeros vallenatos grabados, “Buitrago me tiene un pique” de Esteban Montaña y Guillermo Buitrago¹⁰⁶. Sin embargo, el esquema de musicalización mencionado se mantiene igual. Este procedimiento también está documentado en la *cumbia* y el *tamborito* de Panamá en los años veinte¹⁰⁷.

Muy poco después se comenzó a adoptar frases y periodos musicales del doble de la longitud mencionada, es decir de cuatro y ocho compases. Éstos se complementaban con la adición de otro material musical contrastante a manera de *estribillo*, pero que en la mayoría de los casos cumplía este papel sólo en forma parcial. Esto se observa en un ejemplo temprano, “El Testamento” (1948), paseo de Rafael Escalona¹⁰⁸.



O-ye mo-re - ni-ta te vas a que-dar muy so-la por-quea no che dijoel ra-dío quea brie-ron el li-ceo

co-moes es-tu dian-te ya se vaEs-ca-lo- na, pe-ro de re-cuer-do te de-jaun pa- se- o,

que teha-ble dea-quel in- men soa-mor que lle-vo, den-tro del co-ra- zón,
que di-ce to-do lo que yo sien-to que es pu-ra no- ta de sen-ti-mien-to gra-

-ba- do en el len- gua- je gra- to que tie- ne la tie-rra e' Pe-dro Cas-tro

Ejemplo 2: El testamento
(Rafael Escalona, transc. Egberto Bermúdez)

2) El esquema anterior se puede hacer más complejo evitando la repetición de algunos de los versos en uno o los dos casos, lo que permite añadir dos, cuatro y aun

¹⁰⁶ *Ibid.*, pág. 466, CD, corte 4.

¹⁰⁷ NARCISO GARAY, *Tradiciones y cantares de Panamá*, pág. 200.

¹⁰⁸ *La casa en el aire. Tribute to Rafael Escalona. Canta Bovea y sus Vallenatos con Alberto Fernández*, Riverboat Records TUG CD 1019, London, c1999, corte 2. Otra versión es la incluida por URBINA JOIRO, CD, corte 1.

más versos adicionales. Siguiendo este procedimiento, aparentemente sería más narrativo aunque en realidad nunca llega a tener las características del *corrido* o del *romance*, los géneros narrativos latinoamericanos por excelencia¹⁰⁹.

Un ejemplo de la complejidad que adquirió el vallenato siguiendo este sistema de musicalización se puede ver en los ejemplos 3 y 4, el paseo “Señora” (c.1983), de Rafael Manjarrés, popularizado por Otto Serge y Rafael Ricardo:

a:



Un verso bien su-til y di-ri - gi - do, de-li-ca doy sen-si - ti-vo, quisie-ra compo-ner yo

b:



le rue-go mi se- ño- ra que com-pren-da puesno sé sius-ted seo-fen-da pe-roes mi decla-ra - ción

c:



com-pren-da queel a-mor no tie - ne re-des, nohay na-da que lo pue-da de-te- ner.

d:



y sius-te'es la mu-jer que me conmueve res-pe-toel dueño que tie-ne pe-ro se lo di-goaus-té'

Ejemplo 3: Señora
(Rafael Manjarrés, transc. Egberto Bermúdez)

Aquí las transición entre tónica y dominante (a) y (b) se amplifica a periodos de cuatro compases y además se observa que, utilizado sus mismos diseños rítmicos, se pueden musicalizar versos adicionales con motivos musicales diferentes. Por ejemplo, en el periodo (c) se transita dos veces entre la tónica y la dominante, es decir se regresa al esquema primario de musicalización del ejemplo 1.

En esta pieza, las variaciones del esquema se logran con periodos adicionales para la musicalización de las siguientes secciones textuales, es decir con la adición de

¹⁰⁹ Éste es uno de los argumentos expuestos por J. Gilard para confirmar el origen urbano del género. Ver nota 2.

cuatro periodos semejantes a los anteriores, pero con la repetición de uno (e), complementados por los otros dos, (f) y (g).

3) Un diseño aún más complejo se consigue añadiendo un *estribillo*, es decir, una copla que se repite (con el mismo texto y música) después de una serie de estrofas. El procedimiento busca que un material temático nuevo se contraponga al de las estrofas. En la pieza anterior, “Señora” (ejemplo 4), hay dos frases musicales que podrían constituir un estribillo, pero que en realidad no se usan así, ya que se les aplican textos diferentes y sirven para proporcionar una estructura con la misma variedad temática (y tonal, en este caso) que se observa en las composiciones con estribillo.

Y cuando la quiera saludar uso una clave que los dos sabemos,
 con su segundo nombre pueden tenerlo, quizás diciéndole el color de su pelo,
 no importa que muchas puedan tenerlo, pa' que se rían cuando usted se está riendo,
 y si es caso de acuerdo a nosotros.

Ejemplo 4: Señora
 (Rafael Manjarrés, transc. Egberto Bermúdez)

Los cambios que se presentaron en el vallenato en las dos últimas décadas (1980-2000) no han modificado sustancialmente los procedimientos que venimos caracterizando. En el desarrollo del “vallenato romántico” y las denominadas “fusiones”, los aspectos rítmicos, melódicos y armónicos que hemos mencionado en cuanto a la musicalización, y que caracterizan el estilo, se han mantenido sin mayores variaciones. Esto es así aunque se hayan introducido instrumentos como el piano- acordeón, la guitarra y el bajo eléctricos, los teclados, la batería y la gaita, entre otros. Esto se puede corroborar con el análisis de los dos ejemplos siguientes: “Tú eres la

reina” (c1992), de Hernán Urbina Joiro, interpretado por Diomedes Díaz y Juancho Rois, y “El desafío” (2002), de Martín Madera, interpretado por Iván Villazón y Saúl Lallemand¹¹⁰. Ambos ejemplos se caracterizan por tener un estribillo que contrasta, sobre todo en su aspecto rítmico, con los motivos usados para las coplas.

En “Tú eres la reina”, el estribillo vocal (ejemplo 6) también es usado como la segunda parte del preludio instrumental en el acordeón (ejemplo 5):



Ejemplo 5: Tú eres la reina
(Hernán Urbina, transc. Egberto Bermúdez)

Cuando se interpreta en forma vocal (ejemplo 6), el estribillo (bc) tiene dos formas de hacerse. La primera vez se canta una vez y, cuando se hace la segunda vez, se le aplica una letra diferente, mientras que la segunda frase (c) se repite una vez más como conclusión en forma variada (c’).

b:

U-na rei-na sin te-so-ros ni tie-rras que meen se-ñó la ma-ne-ra de vi- vir na-da más,

c:

aes-tas ho-ras de la vi- da la- men-to, haber gas-ta-domi tiem-poen co-sas que noes-tán

¹¹⁰ URBINA JOIRO, CD, corte 16, y *El desafío*. Ivan Villazón - Saúl Lallemand, CD, Bogotá: Valdupari Records, 2002, corte 1.

c':



sien-do que con e-sos o-jos del Va-lle, to- dos sa-ben que yo no quie-ro fies-ta.

Ejemplo 6: Tú eres la reina
(Hernán Urbina, transc. Egberto Bermúdez)

En la segunda pieza, “El desafío”, el estribillo (c) del ejemplo 7 se combina (ejemplo 8) con una estrofa compuesta por dos materiales musicales (a, b), habiendo comenzado con una introducción relacionada con el material de la estrofa (a’). Después del estribillo presenta un puente instrumental (d) y luego una nueva estrofa con dos partes cantadas, una nueva y otra que es la segunda parte de la primera estrofa (e, b). Después de una nueva repetición del estribillo hay una coda y luego se produce una modulación (SibM a DoM) para repetir el estribillo (c), que, en esta ocasión, incluye la participación solista de una *gaita hembra*.

c:



Te de - sa - fi - - oa ser más fuer - te, a ser más gran-
- de que la vi - - day que la muer - te.

Ejemplo 7: El desafío
(Martín Madera, transc. Egberto Bermúdez)

A pesar de que la introducción de la batería y la mayor libertad que exhibe el bajo eléctrico cambian el sonido tradicional logrado con la percusión basada en la caja (con inclusión ocasional de la tumbadora), los módulos rítmicos que presenta esta pieza son similares a los ya mencionados, basados una vez más en el *cinquillo* y sus variaciones. Además, la guacharaca y la caja mantienen sus patrones tradicionales.

Voy a do-blar mi co-ra-zón, voy a tem-plar el al- ma,
 pa- ra vi- vir es- tae-mo-ción, pa-ra can-tar es-ta can-ción.

Ejemplo 8: El desafío
 (Martín Madera, transc. Egberto Bermúdez)

En cuanto a la versificación, desde su aparición como género musical alrededor de 1940 la canción vallenata presentó varios tipos de métrica. Los ejemplos más antiguos (años cuarenta) insistían, aunque no exclusivamente, en textos en forma de copla con versos octosílabos. En esos años y en las décadas siguientes se generalizan los textos con métrica irregular que usan versos de once y más sílabas. Sin embargo, como se ha visto, el esquema de musicalización se ha manteniendo en todos ellos, ya que se puede constatar la presencia de periodos de cuatro a ocho compases desde los ejemplos más tempranos. La musicalización de la décima es más compleja que la de las coplas, hecho que es reconocido por los propios compositores e intérpretes¹¹¹. Sin embargo, sigue también las mismas pautas esbozadas atrás, usando los dos periodos musicales mencionados y añadiendo un tercero.

En ejemplos relativamente recientes se ha intentado hacer converger esta tradición con otras semejantes en cuanto a la poesía cantada, como la del *son* cubano. Sin embargo, estas adaptaciones no se refieren a su métrica (que es común) sino a su estructura formal. Esto ocurre, por ejemplo en “Dulce amor” (1995), paseo vallenato de Enrique *Kike* Santander interpretado por Gloria Stefan, en donde, además de los tradicionales introducción e interludio en el acordeón, se hace uso de la modulación y sobre todo de periodos centrados en la subdominante.

Por otra parte, vale la pena insistir en que el sencillo esquema de dos semiperiodos musicales que llevan de la tónica a la dominante y viceversa es común a muchas culturas musicales, está fuertemente arraigado en la tradición musical europea y tal vez sea uno de los esquemas de musicalización de textos más común en la canción a nivel universal¹¹².

¹¹¹ Así lo indica, por ejemplo, un texto de Emiliano Zulceta Baquero, al referirse a la composición con coplas: “Pero fue en cuatro palabras, / Que eso lo canta cualquier”, en “La piquería”, *Colombie: Le vallenato*, París: OCORA, 1996, CD c560093, corte 16. El texto se halla reproducido en OÑATE, págs. 290-291.

¹¹² CURT SACHS, *The Wellsprings of Music*, New York: Da Capo Press, 1962, págs. 123-131.

Por ejemplo, piezas con frases (semiperiodos) de dos compases y de cuatro compases coexisten en la música caribeña y colombiana de las primeras cuatro décadas del siglo xx. Esto se observa en la estructura de algunas de las primeras grabaciones de música costeña, por ejemplo en “La pringamosa”, de Cipriano Guerrero (c1928), o, más tarde, en “La vaca vieja”, de Joaquín Marrugo (c1940), o en “Maria Barilla”, de Alejandro Ramírez (c1940)¹¹³.

Son, merengue y puya

Los esquemas ya mencionados se cumplen también para los demás géneros de este estilo. Es el caso del *son* “Fidelina”, de Alejo Durán, que presenta una melodía simple basada en las notas de los acordes (*broken chord*) de la tonalidad y construida a través de la repetición de esas mismas notas en sus periodos musicales¹¹⁴.



Voy a o - ger mia - cor - dión, pa' quees-cu-ches mi ru- ti - na.

y voy ha-cer es - te son ay ay ay ay, yes pa' que tú te di - vier - tas Fi - de - li - na.

Ejemplo 9: Fidelina (Alejandro Durán. transc. Egberto Bermúdez)

Algo parecido ocurre en el *merengue*, como se observa en “Mi despedida”, de Luis Enrique Martínez¹¹⁵:

¹¹³ Discos Columbia 2749-x, Fuentes 2001A y Fuentes 0021B, todos de 78 rpm.

¹¹⁴ ALEJO DURÁN, *El rey negro vallenato. 20 éxitos*, Medellín: Fuentes CD D 10070, 1991, corte 2. Ver. también, BERMUDEZ, “Alejo Durán”, en ob. cit., loc. cit. En ese artículo, en el ejemplo musical núm. 2 se identifica erróneamente el *tresillo* como *cinquillo*. En cuanto a la notación del esquema de la guacharaca (ej. núm. 1), prefiero usar el que empleo en el presente escrito.

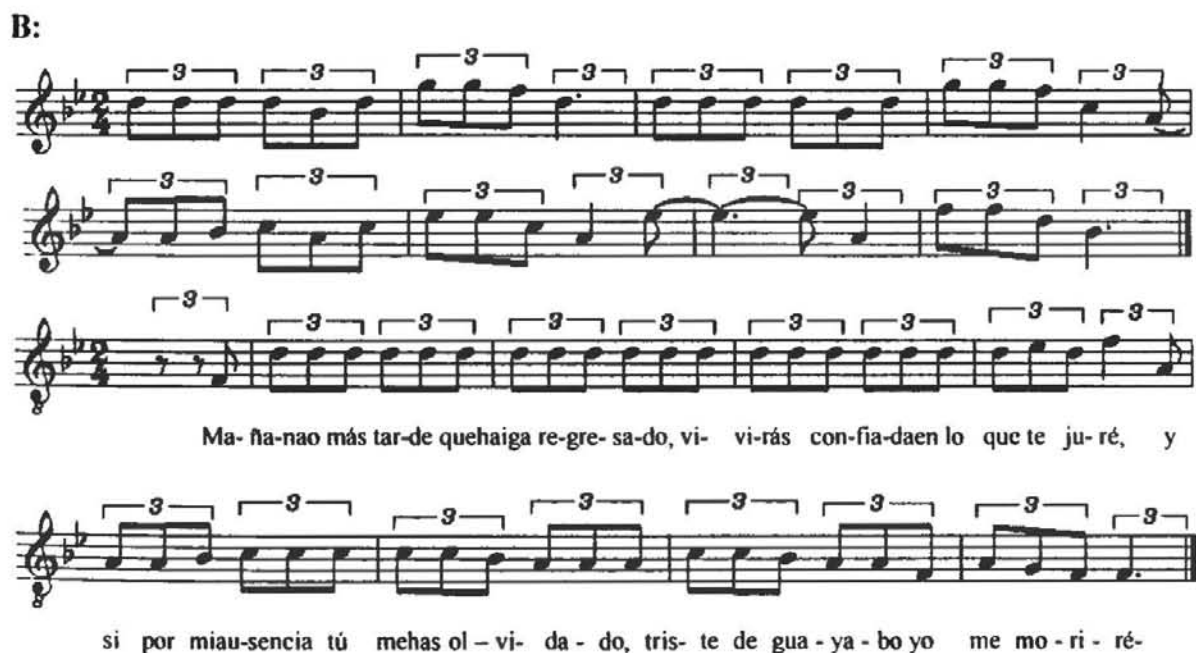
¹¹⁵ *Los grandes del vallenato. 14 éxitos*, Medellín: Tropical, 1990, CD D16046, corte 14.

A:



A - dios mi vi - da me des - pi - do de tu la - do, en - tris - te - ci - do por es - ta se - pa - ra - ci - ón.
 La des - pe - di - da me cau - sa mu - cho gua - ya - bo, de - jar - te so - la su - frien - do por es - tea - mor ---.

B:



Ma - ña - nao más tar - de que haiga re - gre - sa - do, vi - vi - rás con - fia - da en lo que te ju - ré, y
 si por miau - sencia tú me has ol - vi - da - do, tris - te de gua - ya - bo yo me mo - ri - ré.

Ejemplo 10: Mi despedida
 (Luis E. Martínez, transc. Egberto Bermúdez)

Aquí la estructura es más compleja que en el ejemplo anterior, y tal como se ha observado en el paseo, se opta por dos periodos con sus respectivos semiperiodos y también, tal como ocurre en el paseo, el segundo periodo puede funcionar como estribillo. En este caso, la introducción y los interludios se corresponden con ellos y

en el correspondiente al segundo semiperiodo del estribillo se presenta una improvisación en los bajos de la que hablaremos más adelante.

Los cambios observados en el paseo se dan con menos intensidad y desarrollo en la *puya*, en donde se opta por estructuras sencillas, como en el son, como es evidente en “Pedazo de acordeón”, tal vez la *puya* más conocida de Alejo Durán:

A:

B:

Es - te pe-da - zo dea - cor-dión, ay don-de ten- go el al - ma mí - a.

al- lí ten- go mi co- ra- zón y par -te de mi a - le - grí - a.

Ejemplo 11: Pedazo de acordeón
(Alejandro Durán, transc. Egberto Bermúdez)

En la *puya*, al igual que sucede con el *merengue*, es frecuente que el material musical de alguno de los periodos se use como material de improvisación, además de dársele su función ya mencionada de introducción e interludio.

Como conclusión podemos mencionar que, en este proceso de desarrollo, en el *paseo* y el *merengue* se percibe una tendencia histórica al cambio hacia periodos

musicales más largos (de cuatro, ocho y más compases), como lo demuestran los ejemplos citados. Este hecho es percibido negativamente por los intérpretes del vallenato considerado “tradicional”. Así lo insinuaba Nicolás Colacho Mendoza (1938-2003) al decir que en las piezas actuales “hay tanta letra que ya casi no le dan chance al acordeonero de que toque”¹¹⁶.

En lo que se refiere al *paseo*, esta tendencia es atribuida por Urbina al compositor Gustavo Gutiérrez Cabello, pero en realidad aparece mucho antes, pues ya se halla presente en algunas obras de Rafael Escalona compuestas en los años cincuenta y sesenta. Aquí se puede citar la gran influencia que la radiodifusión y la industria fonográfica han tenido sobre el desarrollo de estos géneros, en especial la influencia de la estructura musical del *bolero* y de otros géneros latinoamericanos y caribeños de los años cincuenta, que tienen esas mismas características¹¹⁷. La información citada permite ubicar el surgimiento de los géneros del vallenato en el contexto del desarrollo de géneros similares de la tradición musical caribeña insular y del norte de Suramérica.

Los cambios que se observan en la musicalización del *paseo*, tendrían un equivalente en aquellos que afectaron las estructuras tradicionales de la *salsa* con el surgimiento de la *salsa romántica*¹¹⁸.

RITMO, MELODÍA Y ARMONÍA

Desde el punto de vista rítmico, la principal característica del vallenato es el uso de las estructuras que desde mediados del siglo XIX caracterizan la música caribeña y afroamericana. La primera es la siguiente célula (con sus variantes):



Figura 3

En Cuba se la denomina *cinquillo* (a veces añadiéndole el adjetivo *cubano* pero en realidad no es una estructura rítmica exclusivamente cubana sino que es común a

¹¹⁶ NICOLÁS COLACHO MENDOZA, en “El vallenato: tras las huellas de los juglares”, *las voces de la memoria. Conversatoria fiestas populares de Colombia 2001*, Bogotá: Ministerio de Cultura -Fundación BAT, 2002, pág. 5. ob. cit., pág. 52.

¹¹⁷ ALICIA VALDÉS CANTERO, “Viajera del tiempo: Martha Valdés”, *Nosotros y el bolero* (ed. Alicia Valdés Cantero), La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2000, pág. 177-178.

¹¹⁸ CHRISTOPHER WASHBOURNE, ‘Salsa romántica: An analysis of style’, *Situating Salsa. Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music* (ed. Lise Waxler), New York: Routledge, 2002, págs. 101-132.

toda la música tradicional afroamericana y se puede encontrar en tradiciones musicales desde Uruguay y Brasil hasta Cuba, otras islas del Caribe y el sur de los Estados Unidos¹¹⁹). No debe sorprender, entonces, que sea uno de los elementos rítmicos fundamentales del vallenato, principalmente del *paseo*.

La segunda estructura, relacionada con la anterior, es la conocida como *tresillo*, que es también (junto con su derivado, la *clave*) uno de los elementos esenciales de la música afroamericana y caribeña¹²⁰.



Figura 4

Los objetivos de este trabajo no permiten profundizar en este aspecto, pero es suficiente indicar que dichas células rítmicas y sus variantes son comunes en la música tradicional afroamericana de diferentes regiones de América. Las mencionadas células aparecen en las danzas dramatizadas denominadas *congós* de Fortaleza (Ceará, Brasil), en la música de tambores del *vodou* de Haití, en la tradición Lucumí de tambores *batá* y la *tumba francesa* de Cuba. En el caso colombiano, los mismos esquemas son la base de los patrones (golpes) del tambor en algunas de las *danzas* del Carnaval de Barranquilla (Congo Grande, Perro Negro), así como de otros bailes tradicionales de la misma región (baile de negro)¹²¹.

Sin embargo, el caso del vallenato hace necesario considerar (al menos en forma panorámica) la importancia que estas mismas células y estructuras rítmicas

¹¹⁹ A una de sus variaciones se le llama "dominicano", pero en este caso Austerlitz prefiere el adjetivo "caribeño" (AUSTERLITZ, *Merengue*, pág. 16).

¹²⁰ GRENET, págs. 65-67.

¹²¹ GERARD BEHAGUE, 'Latin American Folk Music', en BRUNO NETTL, *Folk and Traditional Music of the Western Continents*, 3rd ed., Englewood Cliffs (NJ): Prentice Hall, 1990, págs. 218-220, y LUIZ HEITOR CORREA DE AZEVEDO, *Music of Ceará and Minas Gerais*, Washington: The Library of Congress, 1997, CD RCD 10404, corte 6; LOIS WILCKEN, *The Drums of Vodou*, Tempe (AZ): White Cliffs Media Company, 1992, págs. 80, 88, y FERNANDO ORTIZ, *La africanía de la música folklórica cubana* (1950), La Habana: Letras Cubanas, 2001, págs. 326, 369. Ver también PETER MANUEL, *Caribbean Currents*, Philadelphia: Temple University Press, págs. 39, 249. En el caso colombiano, según son tocados por WILFRIDO MORALES, ver "Música y coplas de los congós del Carnaval de Barranquilla", *Tertulias musicales del Caribe colombiano* (ed. Mariano Candela), Barranquilla: Universidad del Atlántico, 2000, II, págs. 73-74; *Son de negro: la música del canal del Dique*, Barranquilla: Fondo Mixto de Promoción de la Cultura y las Artes del Atlántico, c2000, CD, cortes 1, 4.

tienen en la música popular afroamericana, desde Estados Unidos hasta Argentina¹²². En las décadas finales del siglo XIX y las primeras del siglo XX, el *cinquillo* es uno de los elementos rítmicos más conspicuos en la emergente música "local" de Cuba, Puerto Rico y las islas de cultura franco-parlantes como Haití, Martinique y Guadeloupe. En el caso de Cuba, este patrón rítmico es fundamental en el caso del *danzón*, género creado hacia 1880 y consolidado poco después. Unos años más tarde, a comienzos del siglo XX, también es uno de los elementos rítmicos esenciales del *bolero*¹²³. El *cinquillo* (con algunas variantes) también es un elemento fundamental del acompañamiento para piano de los *meringues chantées*, versiones cantadas del *meringue*, género de baile nacional haitiano, y está presente en el acompañamiento, especialmente en la transición entre los dos periodos musicales. También figura ostensiblemente en las versiones para piano de las melodías "nacionales" de Martinique (Le Cocoyer, Bamboula)¹²⁴. En este caso y en de la música de Guadeloupe, el mencionado patrón es uno de los aspectos distintivos del diseño rítmico de las melodías del *beguine* y la *mazouk* (mazurca)¹²⁵. En Puerto Rico, el *cinquillo* es también uno de los esquemas rítmicos identificadores (junto con el *tresillo*) de la música campesina del interior (*seis*), al igual que de la *bomba*, de clara vinculación afroamericana, y de la *plena*, producto del ambiente urbano y popular del siglo XX¹²⁶. Esquemas similares son frecuentes en el *tango* brasileño del último tercio del siglo XIX y, más tarde, en el *maxixe* y el *samba* de la primera parte del siguiente. Sin embargo, su presencia en la música popular brasileña es más antigua y está relacionada con el nacionalismo musical de mediados del siglo XIX, o así, al menos, parece indicarlo su presencia en piezas cantadas de la década de 1850¹²⁷.

También en el ámbito de la música académica, el *cinquillo* y el *tresillo* fueron los elementos más notorios de las primigenias *danzas* cubana y puertorriqueña, nacidas como muestras de nacionalismo musical de inspiración romántica. Así, aparecen

¹²² CARLOS SANDRONI, en las 'Premisas musicais' de su estudio del *samba* de las primeras décadas del siglo XX, proporciona el mejor tratamiento en conjunto de las relaciones entre estos patrones rítmicos (*Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001, págs. 19-37).

¹²³ GRENET, págs. 88, 96.

¹²⁴ ALBERT FRIEDENTHAL, *Musik, Tanz und Dichtung bei den Kreolen Amerikas*, Berlin: Hans Schnipel, 1913, págs. 137, 141-142.

¹²⁵ ALEX et FRANÇOISE URI, *Musiques et Musiciens de la Guadeloupe. Le chant de Karukera*, Paris: [ed. del autor], 1991, págs. 135-137, 147.

¹²⁶ LUIS MANUEL ÁLVAREZ, "Transcripciones musicales", en ÁNGEL G. QUINTERO RIVERA, *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*, México: Siglo XXI, 1998, págs. 67-70, 242-251.

¹²⁷ BAPTISTA SIQUEIRA, "Características de la música brasileña", *Revista Musical de Venezuela*, x, 28, 1989, págs. 204-205.

en la melodía y el acompañamiento de varias de las obras de Manuel Saumell (1821-186) y más tarde en las obras de inspiración caribeña de Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), así como en las de Juan Morel Campos (1857-1896)¹²⁸.

Además, es importante notar que las células rítmicas que hemos tratado no son exclusivas del área hispánica (española, portuguesa) o caribeña y que también fueron elementos esenciales de los estilos afroamericanos en los Estados Unidos. En *cinquillo* aparece muy claramente en la melodía (y a veces en el acompañamiento) del *rag* para piano en las primeras décadas del siglo xx¹²⁹. Sin embargo, la mencionada estructura rítmica ya estaba presente en la música que puede considerarse uno de los antecedentes del mencionado género, es decir, las canciones criollas (*créole*) de Nueva Orleans. Éstas estaban basadas en los bailes cantados de los esclavos africanos y criollos, cuyos motivos rítmicos y melódicos fueron elaborados por el ya mencionado Gottschalk, en alguna de sus obras¹³⁰.

En su discusión sobre el origen de los patrones rítmicos que hemos mencionado, Sandroni hace un importante aporte al anotar que concentrarse en el estudio de los orígenes de determinados patrones musicales es totalmente legítimo mientras los resultados puedan ser argumentados convincentemente en términos históricos, filológicos, organológicos, etc., y, por otra parte, mientras estos resultados aporten algo sobre la música que estamos estudiando¹³¹.

Desde la década de 1950 se ha venido desarrollando un importante debate con relación a los aspectos rítmicos de la música africana y afroamericana. Los parámetros de análisis esenciales de esta discusión han sido revaluados constantemente y los principales aportes han sido los de A. M. Jones, M. Kolinski, J. H. K. Nketia y S. Arom¹³². Éstos se pueden sintetizar de la siguiente manera: a) en primer lugar la caracterización hecha por Jones al diferenciar entre sistemas rítmicos *divisivos*, como

¹²⁸ MANUEL SAUMELL, *Contradanzas* (ed. Hilario Gonzalez), La Habana: Letras Cubanas, 1980, págs. 33-36; LOUIS MOREAU GOTTSCHALK, *Piano Music. The Principal Works* (ed. Richard Jackson), New York: Dover, 1973, págs. 121, 182; JUAN MOREL CAMPOS, *Danzas*, I, San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1958.

¹²⁹ EDWARD A. BERLIN, *Ragtime: A Musical and Cultural History*. Berkeley: University of California Press, 1980, págs. 136-140, y FRANK GILLIS, 'Hot rhythm in piano ragtime', *Music in the Americas*, Bloomington (IN): Indiana University Research Center for Anthropology, Folklore and Linguistics, 1967, págs. 94-95.

¹³⁰ GOTTSCHALK, págs. ix, 12.

¹³¹ SANDRONI, págs. 23-24.

¹³² A. M. JONES, *Studies in African Music* (2 vols), London: Oxford University Press, 1959; MIECZYSLAW KOLINSKI, 'A cross-cultural approach to metro-rhythmic patterns', *Ethnomusicology*, xxvii, 3, 1973, págs. 494-506; NKETIA, *The Music of Africa*, y SIMHA AROM, 'The constituting features of central African rhythmic systems: a tentative typology', *The World of Music*, xxvi, 1, 1984, págs. 51-64.

el occidental, y los sistemas rítmicos *aditivos*, como el africano; b) en segundo lugar, la diferenciación entre metro y ritmo y la introducción de los conceptos aportados por Kolinski, el de *conmetricidad*, cuando ambos coinciden, y el de *contrametricidad* cuando divergen; c) el aporte de Nketia con la introducción de los *patrones o esquemas guía (timelines)*, ciclos que sirven para articular metro y ritmo, y d), por último, Arom introduce los conceptos de *asimetría* y de *imparidad* rítmica. El uso de estos planteamientos impide dar credibilidad a teorías como la de Pérez Fernández sobre una supuesta binarización de ritmos ternarios africanos en América Latina y el Caribe¹³³.

Los ejemplos citados evidencian también la existencia de periodos melorrítmicos basados en los esquemas ya mencionados (*tresillo, cinquillo*), con sus naturales variantes. En “Señora” (ejemplos 3 y 4) se presenta una célula que resulta ser una variación del *cinquillo* y que, por sus seis elementos, podríamos denominar *seicillo*:



Figura 5

Ésta sin embargo, no es nueva y forma parte de la tradición, ya que, por ejemplo, aparece en el estribillo de “Cero treinta y nueve”, uno de los paseos más famosos de Alejo Durán, compuesto alrededor de 1948.

Esto nos lleva a proponer una clara “consistencia rítmica” en todo el repertorio vallenato y entre éste y los repertorios caribeños.

En todo el Caribe, estos esquemas rítmicos son muy frecuentes en el repertorio grabado de músicaailable entre los años 1920 y 1940, que incluye géneros como el *beguine*, el *danzón*, el *meringue*, el *merengue*, la *plena* y el *calypso*, entre otros. Además también ocurre en varias regiones de Suramérica, notablemente Brasil y Colombia, e incluye las manifestaciones del vallenato temprano a que nos hemos referido.

Otra de las características rítmicas observadas en este repertorio ocurre en las melodías (o motivos melódicos) que terminan en tiempo débil. Este diseño, que a veces se denomina melodía con “síncopa”, es observado en el vallenato al igual que en los otros estilos musicales de la región, como la música de los bailes cantados, de los conjuntos de gaiteros y de caña de millo¹³⁴. Por fuera de Colombia es notoria en

¹³³ ROLANDO A. PÉREZ FERNÁNDEZ, *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, La Habana: Casa de las Américas, 1986, usado en el caso colombiano por LEONARDO D’AMICO, *Moduli ritmici e poliritmici della musica afrocolombiana* (Tesi di Laurea Etnomusicologia), Bologna: Università degli Studi, 1993, págs. 199 y sigs.

¹³⁴ D’Amico las denomina, en su trabajo, melodías con “síncopas caudales”.

algunos ejemplos de música africana, en el *highlife* de Ghana y en ejemplos de raíz africana del Brasil¹³⁵.

En realidad, la anterior característica distintiva está mejor explicada por los ya citados conceptos de *conmetricidad* y *contrametricidad* acuñados por Kolinski para el estudio de los aspectos métricos en una perspectiva multicultural¹³⁶. En la *contrametricidad* se observa el final de algunas frases en tiempos que, en términos de la música europea, serían débiles o no acentuados. Por otra parte, esta co- o *contrametricidad* puede ser regular o irregular.

En su análisis del *highlife*, uno de los estilos más importantes de la música popular de África occidental, Agawu considera su célula rítmica organizadora como un *timeline*¹³⁷. Usando el mismo procedimiento encontramos que lo que podríamos considerar el *timeline* es, en nuestro caso, la célula rítmica interpretada por la guacharaca.



Figura 6

Por esta razón, en las transcripciones he usado el metro binario para mantener la integridad de este esquema rítmico, así como el del *cinquillo* y el *tresillo*. Otro aspecto importante de los esquemas rítmicos de la música africana y sus derivadas es la irregularidad de la división binaria y ternaria de sus pulsos, y ambas se hacen presentes en el *vallenato*, la binaria en el *paseo* y el *son* y la ternaria en la *puya* y el *merengue*. Sin embargo, uso el metro binario para todos ellos. Es muy significativo que las primeras transcripciones de este tipo de música, las ya citadas de Andrés C. Rojas, usen el metro binario, aun para el *merengue* y la *puya*¹³⁸. Considero además que en 3/4 ó 6/8 no se puede representar debidamente el mencionado esquema (*timeline*) de la *guacharaca*, ya que, en él, los dos elementos iniciales son la mitad del segundo.

A continuación, y de una forma muy somera, presento los esquemas básicos que usa la *caja* en los cuatro géneros del *vallenato*, todos acompañados del mencionado esquema de la *guacharaca*.

¹³⁵ ALVARENGA, págs. 193, 201; J. H. KWABENA NKETIA, *The Music of Africa*, London: V. Gollancz, 1979, págs. 157, 164, 174; KAZADI WA MUKUNA, *Contribuição Bantu na música popular Brasileira: Perspectivas etnomusicológicas*, São Paulo: Terceira Margem, 2000, págs. 107-108.

¹³⁶ Un excelente resumen de estos conceptos es proporcionado por SANDRONI, págs. 19-37.

¹³⁷ AGAWU, págs. 129-130, 140-141. Este autor lo denomina *topos* y lo usa como un concepto equivalente al de *timeline*.

¹³⁸ En la primera edición de CONSUELO ARAUJONOGUERA, *Escalona*.

a. Paseo:

Musical notation for 'Paseo' in 2/4 time. The top staff has a melody with eighth notes and rests, and the bottom staff has a bass line with eighth notes. There are '7' markings above the first and third measures of the melody.

b. Son:

Musical notation for 'Son' in 2/4 time. The top staff has a melody with eighth notes and rests, and the bottom staff has a bass line with eighth notes. There are '7' markings above the first, second, and fourth measures of the melody.

c. Merengue:

Musical notation for 'Merengue' in 2/4 time. The top staff has a melody with eighth notes and rests, and the bottom staff has a bass line with eighth notes. There are '3' markings above the second, fourth, and sixth measures of the melody.

d. Puya:

Musical notation for 'Puya' in 2/4 time. The top staff has a melody with eighth notes and rests, and the bottom staff has a bass line with eighth notes. There are '3' markings above the second, fourth, and sixth measures of the melody.

Figura 7

Melodía

En la sección en que se discute la musicalización se ha hecho énfasis en el comportamiento melódico desde el punto de vista formal. Otro de los aspectos sobresalientes del vallenato es la presencia de intervalos grandes en los motivos melódicos, especialmente de intervalos mayores que una tercera. Algunos autores encuentran que esta es una característica sobresaliente de muchas melodías africanas y proponen su continuidad en América como lo hace Ramón y Rivera para la música afrovenezolana¹³⁹. Sin embargo, un aspecto más importante en la música africana es la vinculación entre las estructuras melódicas vocales e instrumentales¹⁴⁰. Es posible que, en el caso del vallenato, éste sea uno de los aspectos por explorar y que en este repertorio podamos hablar de una posible génesis instrumental de las melodías cantadas.

En el caso afronorteamericano, esto ocurre en las melodías de *Blind* Jesse Harris, un músico de iglesia, cantante y acordeonista negro de Mississippi, quien realizó grabaciones de campo en los años treinta. El acordeón de una hilera que tocaba estaba afinado en LaM y las canciones grabadas exhiben una melodía que muestra la escala incompleta que posee dicho instrumento¹⁴¹.

En su investigación, este autor enfatiza el hecho de que a comienzos del siglo (1890-1910) este instrumento era usado exclusivamente por los negros y documenta instrumentos alemanes y franceses en el sur de los Estados Unidos desde la década de 1850¹⁴². Sin embargo, después de 1910 el establecimiento de los patrones melódicos del *blues* (con sus terceras, quintas y séptimas disminuidas) motivó el abandono de estos instrumentos.

El análisis de piezas antiguas y modernas nos lleva a proponer que, también en el vallenato, el modelo de las melodías es instrumental. Esto probablemente obedezca al proceso de adaptación de las melodías instrumentales existentes y conocidas en el momento de surgimiento de la canción y posteriormente a la reproducción de ese modelo, una vez que éste fue instituido como "tradicional". Los procesos compositivos

¹³⁹ LUIS F. RAMÓN Y RIVERA, "Elementos melódicos africanos en el cancionero criollo de Venezuela", *Anuario FUNDEF*, 1, 1990, págs. 51-62.

¹⁴⁰ NKETIA, págs. 139 y sigs.

¹⁴¹ JARED M. SNYDER, 'Squeezebox: the legacy of the Afro-Mississippi accordionists', *Black Music Research Journal*, 17, 1997, en <www.questia.com>.

¹⁴² SNYDER, ob. cit., loc.cit., y 'Breeze in the Carolinas: The African American accordionists of the upper South', *The Free Reed Journal*, 3, 2001. En la región del Río de la Plata hay menciones del acordeón que se refieren a antes de 1850. En un escrito biográfico se alude a que el prócer Jose Gervasio Artigas (1764-1850) lo tocaba (ver JOHN STREET, *Artigas and the Emancipation of Uruguay*, Cambridge: Cambridge University Press, 1959, pág. 50).

de quienes tocaban el acordeón (gran parte de los compositores de la época temprana) fueron reproducidos en el repertorio y sólo en épocas recientes (1980-1990) las melodías han optado por un diseño de orientación más vocal.

La presencia de intervalos de séptima y novena en la melodía puede explicarse por su presencia y la posición de dichas notas en el teclado correspondiente a la tonalidad dominante en dichos acordeones. Otro elemento sobresaliente son las progresiones escalísticas en terceras (do-mi-sol-sib), muy comunes en todas las melodías del vallenato, tanto antiguas como recientes. Estas formaciones también son evidentes en el acordeón de botones. Por ejemplo, en el ya descrito instrumento afinado en LaM/ReM/SolM, en las tonalidades principales en las tres hileras, cerrando el fuelle, una octava (la-do#-mi-la) se construye en cuatro teclas adyacentes. Las mismas cuatro teclas adyacentes, abriendo el fuelle, producen una formación escalística de séptimas y novenas en la dominante (si-re-fa#-sol#) de las tonalidades principales. Este tipo de formaciones pueden ser apreciados por ejemplo, en “El Testamento”, de 1948, en donde está ejemplificada por un novena descendente. Por su parte, los ya mencionados motivos escalísticos y también la sextas y séptimas ascendentes están presentes en la melodía de “Señora” compuesta alrededor de 1983.

Acompañamiento, pases, improvisación en bajos

En el vallenato temprano era frecuente (y todavía lo es en las presentaciones en vivo) que los acordeoneros-compositores-cantantes efectuaran una sección improvisatoria en los bajos del acordeón, especialmente en puyas y merengues. Se trataba de motivos cortos que se repetían con algunas variaciones y los que son llamados “rutinas” por los mismos intérpretes. Como ejemplo tomemos la sección tocada en los bajos en el ya mencionado *merengue* “Mi despedida”:



Ejemplo 12

Como hemos observado, la música de este género oscila entre tónica y dominante la mayor parte del tiempo. Como consecuencia se ha desarrollado un sistema de puentes o cortos motivos que completan los periodos musicales y que son los más característicos del estilo, especialmente en el estilo reciente del paseo, tal vez el más popular, llamado “romántico” o “paseo lírico” por Urbina Joiro.

Tomando el caso del paseo “Fantasía” de Rosendo Romero¹⁴³, he aquí los pasajes o “pases” mencionados:



Ejemplo 13

Estos motivos se usan, generalmente, después de las frases musicales para completar el periodo. Algunos pueden mantenerse en la tónica (a y b) o conducir a la dominante (c). Pueden ser además de diferente longitud, aun muy cortos, y mantener la misma función (respectivamente, d y e).

El acompañamiento (la mano izquierda) en el acordeón crea también unos motivos rítmicos al tocar los bajos, que van acompañados de su respectivo ritmo armónico, principalmente, como se ha dicho, entre la tónica y la dominante. En estos motivos hay variaciones que impiden generalizar, pero, a manera de ejemplo, el acompañamiento típico del *paseo* incluye los siguientes motivos rítmico-armónicos:



Figura 8

En la ya citada configuración melódica del acordeón, hay una subdominante “aparente”, sugerida por la presencia de la séptima en la afinación del acordeón en la secuencia de notas al abrir el fuelle. En algunos ejemplos tempranos se introduce la nota correspondiente a la subdominante, pero es frecuente que se acompañe con la dominante para producir su acorde de séptima.

¹⁴³ URBINA JOIRO, CD, corte 3.

En los mismos ejemplos tempranos es frecuente que el acompañamiento sea el mismo para los dos periodos melódicos mencionados y que el cambio armónico entre tónica y dominante sólo se dé en las notas finales del segundo de ellos.

En las últimas décadas, la introducción de instrumentos como los teclados y la guitarra, al igual que la influencia de la salsa, la balada y otros géneros, han traído algunos cambios en los usos armónicos del vallenato. Sin embargo, estas armonías “nuevas” en realidad lo son muy poco y se limitan especialmente al tránsito a la relativa menor. Como se ha dicho, en el acaso del acordeón siguen sin aprovecharse totalmente los recursos armónicos que el instrumento trae desde su fabricación.

FUNCIÓN: DE MÚSICA TRADICIONAL A MÚSICA POPULAR

Uno de los aspectos más importantes del desarrollo de las diferentes tradiciones de poesía cantada y de los bailes cantados en América Latina y el Caribe ha sido su transformación de música tradicional en música popular. Para aclarar estos términos, la primera (tradicional) está constituida por las tradiciones musicales con funciones sociales muy precisas que cubren lo ritual, lo social y lo religioso, incluyendo naturalmente la diversión controlada en el marco comunitario de las sociedades rurales. Por su parte, la música que se denomina “popular” se ha consolidado en la cultura urbana desde mediados del siglo XIX. Su desarrollo ha estado condicionada por las leyes de la oferta y la demanda y ha estado abierta al consumo individual y muy ligada a los espectáculos musicales públicos (conciertos, cafés, salas de baile, cabarets y la después llamada industria del entretenimiento). Otra de sus características es su estrecha relación con los medios masivos de comunicación y distribución musical (en un comienzo, partituras en periódicos, ediciones musicales y revistas y, más tarde, en el siglo XX, la radio, la industria discográfica, el cine, la TV, etc.).

No es posible decir que hoy existan simultáneamente formas tradicionales y populares de vallenato. Esto es frecuente en otras músicas en las que las versiones populares alteran (generalmente simplificándolos) los esquemas tradicionales¹⁴⁴. En el vallenato, todas las versiones conservan el esquema musical identificador expuesto al comienzo (cantante, acordeón, caja y guacharaca) y varían en cuanto a la presencia de algunos instrumentos adicionales usados tanto en las grabaciones como en las presentaciones en vivo.

Como se observa, esta tradición es común y no sólo ha sido compartida en las diferentes regiones de Colombia y en los países actuales sino que también presenta

¹⁴⁴ Ver los ejemplos de varias regiones del mundo reportados por PETER MANUEL, *Popular Music of the Non-Western World: An Introductory Survey*, Oxford: Oxford University Press, 1990.

coherencia y homogeneidad en toda el área hispánica. Tomando un ejemplo al azar de coplas amorosas cantadas de diferentes regiones de Venezuela, encontramos una que coincide (con las variantes esperadas en fenómenos como éste) con otra atribuida a Tobías E. Pumarejo¹⁴⁵. Sin embargo, en el caso del vallenato persiste la idea de hablar de “paternidad” de estos ejemplos de poesía tradicional, lo que lleva a exageraciones fuera de toda proporción, como comparar a los autores de los textos del vallenato con los clásicos de la poesía española e inglesa¹⁴⁶.

Al describir la música de las diferentes subregiones de la costa atlántica, De Lima indica que, en la época de las festividades de carnaval, en las zonas urbanas de la región eran comunes los músicos “cantadores y tañedores de guitarra al mismo tiempo”, quienes en sus “sones” y “cantos breves” se referían a “sucesos políticos y sociales” que eran articulados en coplas cantadas en “habla vernácula”. Esto también ocurría en las zonas campesinas, en donde los cantos de los improvisadores (llamados *poetas*) formaban parte de los rituales religiosos cristianos¹⁴⁷. Indica además que éstos eran llamados “cantos de guitarra” por sus mismos intérpretes. Al referirse a la provincia de Padilla, indica que “cantar y coplear” eran actividades propias de las fiestas de Navidad y Año Nuevo, así como de las fiestas patronales, y que era muy generalizado el “duelo de cantores”, hecho por cantores “armados de su acordeón” y acompañados por otros instrumentos que incluían “tambor, guacharaca, triángulo y pilón”¹⁴⁸.

El acordeón fue uno de los instrumentos usados para acompañar bailes y cantos en la llamada “zona bananera” del departamento del Magdalena durante su apogeo, antes de los cambios producidos a raíz de los eventos de 1928. En una serie de coplas recogidas algunos años después entre los trabajadores de la zona se menciona este

¹⁴⁵ La pena y la que no es pena
 Todo es pena para mí
 Ayer penaba por verte
 Y hoy peno porque te vi.

LUIS FELIPE RAMÓN Y RIVERA, *La poesía en la música folklórica venezolana*, Caracas: SIDOR, c1971, pág. 13.

Una pena y otra pena
 Son dos penas para mí
 Ayer lloraba por verte
 hoy lloro porque te vi.

Ver ORATE MARTÍNEZ, pág. 62.

¹⁴⁶ Ver las afirmaciones de JUAN GOSSAÍN y CONSUELO ARAUJONOGUERA “El vallenato: tras las huella de los juglares, págs. 54-56, y URBINA JOIRO, págs. 48-49.

¹⁴⁷ DE LIMA, “Apuntes sobre el folklore de la Costa Atlántica de Colombia”, en *Folklore...*, ob. cit., pág. 208.

¹⁴⁸ DE LIMA, “Diversas manifestaciones folklóricas en la costa atlántica de Colombia”, en *Folklore...*, ob. cit., págs. 15-16.

instrumento, así como el baile del “cumbión”¹⁴⁹. También en la antigua provincia de Padilla (Villanueva) y sus alrededores está documentado el baile de la “cumbiamba” hacia 1920. Se indica que era un baile de los sectores “medios” (ni altos ni plebeyos) y se mencionan parejas de bailarines, las tradicionales velas y la música de un “tambor”¹⁵⁰.

Sin embargo, con anterioridad De Lima había publicado sus principales observaciones sobre este género en tres artículos aparecidos en Europa entre 1930 y 1935¹⁵¹. En un primer artículo, este autor establece diferencia entre la *carraca* del interior del país y la *guacharaca* de la costa atlántica¹⁵². Y entre la improvisación de coplas en contextos de carnaval y de rituales en la costa¹⁵³. De una forma imprecisa incluye la *puya* y el *merengue* dentro de los bailes no cantados¹⁵⁴. Además, reporta la existencia de diferentes tipos de acordeones, antiguos y modernos, especialmente aquellos con registros, y anota que los acordeoneros tenían dos repertorios, uno que llama de “canciones y coplas populares” (que sería el que posteriormente se llamó vallenato) y otro de música de baile (valeses, polkas, mazurcas, pasillos y danzas)¹⁵⁵.

El regionalismo cultural que rodea al vallenato está enmarcado en lo territorial a pesar de que el análisis del material musical indica que hay una gran homogeneidad en toda la costa atlántica colombiana. Los microrregionalismos son muy acentuados en esta región, y esto se ha reflejado en las terminologías que se usan para referirse al vallenato. Éstas han sido construidas desde lo territorial, ya que se basan en el sitio o la microrregión de nacimiento de los intérpretes y compositores, acordeoneros y cantantes, y no tienen ninguna relación con el estilo musical de su repertorio¹⁵⁶. En ese contexto amplio, además de lo ya mencionado, existe el “vallenato

¹⁴⁹ ROBERTO HERRERA SOTO y RAFAEL ROMERO CASTAÑEDA, *La zona bananera del Magdalena. Historia y léxico*, Bogotá: ed. del autor, 1979, pág. 83.

¹⁵⁰ GUSTAF BOLINDER, *Die Indianer der tropischen Schneegebirge. Forschungen in nordlichsten Sudamerika*, Stuttgart: Strecker und Schroeder, 1925, pág. 175.

¹⁵¹ EMIRTO DE LIMA, ‘La musique colombienne’, *Acta Musicologica*, III, 3, 1930, págs. 92-96; ‘La chanson populaire en Colombie’, *Acta Musicologica*, IV, 3, 1932, págs. 128-129, y ‘Divers manifestations folkloriques sur la côte des Antilles en Colombie’, *Acta Musicologica*, VI, 4, 1935, págs. 167-169. En estos tres artículos, el autor muestra su paulatino descubrimiento de las manifestaciones musicales y su familiarización con la terminología local.

¹⁵² DE LIMA, ‘La musique...’, págs. 93-94.

¹⁵³ DE LIMA, ‘La chanson...’, pág., 129.

¹⁵⁴ DE LIMA, ‘Divers...’, pág. 168.

¹⁵⁵ DE LIMA, “Los cantos del pueblo costeño”, *Folklore...*, ob. cit., pág. 86.

¹⁵⁶ Me refiero a la terminología creada a comienzos de los años setenta por Consuelo Araújo de Molina (ver *Vallenatología...*, en ob. cit., pág. 31), reproducida desde entonces sin mayores cuestionamientos, con la excepción de QUIROZ OTERO, págs. 94-95. Sin embargo, este autor, también como producto del regionalismo, introduce en dicha clasificación un quinto género, la *tambora*, que en realidad no existe como género diferenciado de los demás.

cristiano¹⁵⁷, y también el compuesto con textos alusivos al ideario de los grupos ilegales que participaron en el conflicto armado colombiano¹⁵⁸.

CONCLUSIONES

Ante todo, en el repertorio examinado se observa coherencia con los géneros caribeños de música de baile, especialmente en la musicalización y en los patrones rítmicos como el cinquillo, el tresillo y sus variantes. El análisis de la música corrobora lo planteado en el examen literario e histórico de Gilard: es un género nuevo, añadiremos que nacido dentro del ámbito de la música popular afroamericana de la cuenca del Caribe, incluyendo los territorios insulares y continentales de Centroamérica y el norte de América del Sur.

Otro elemento importante es la presencia determinante del acordeón y la tradición musical asociada con él, sobre todo desde los puntos de vista armónico y melódico, ya que ha dejado claras huellas en el diseño de sus melodías y su acompañamiento.

Los resultados de este análisis nos llevan a concluir una fuerte presencia de patrones musicales afroamericanos; sin embargo, en nuestro próximo trabajo ahondaremos en lo que esto significa en el marco de la tradición intelectual en la que se desarrolló este género desde mediados del siglo anterior. No obstante, es interesante ver cómo el caso del vallenato nos lleva una vez más a hablar de la autonomía de la música frente a sus condicionantes culturales e intelectuales. En el vallenato hay una tradición musical, que aquí se estudia, pero también hay otra, cultural e intelectual, y parece ser que la tensión entre las dos se ha resuelto a favor de la primera, aunque la publicidad sobre el género la hagan los representantes de la segunda. Además, éstos se debaten en el imposible de querer hacer música popular y tradicional al mismo tiempo.

¹⁵⁷ <<http://www.lavallenata.com>>.

¹⁵⁸ Ver "Música fariana", concepto acuñado por las Farc-EP, en <<http://www.resistencianacional.org/musica>> y <<http://www.resistencia-nacional.org/audio/50349294e713e5201/index.html>>. Por su parte, las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) no incluyen música colombiana y sólo presentan traducciones al español de los textos de *Blowing in the Wind* (Bob Dylan) y *Give Peace a Chance* (The Beatles); ver <<http://www.colombialibre.org>>.