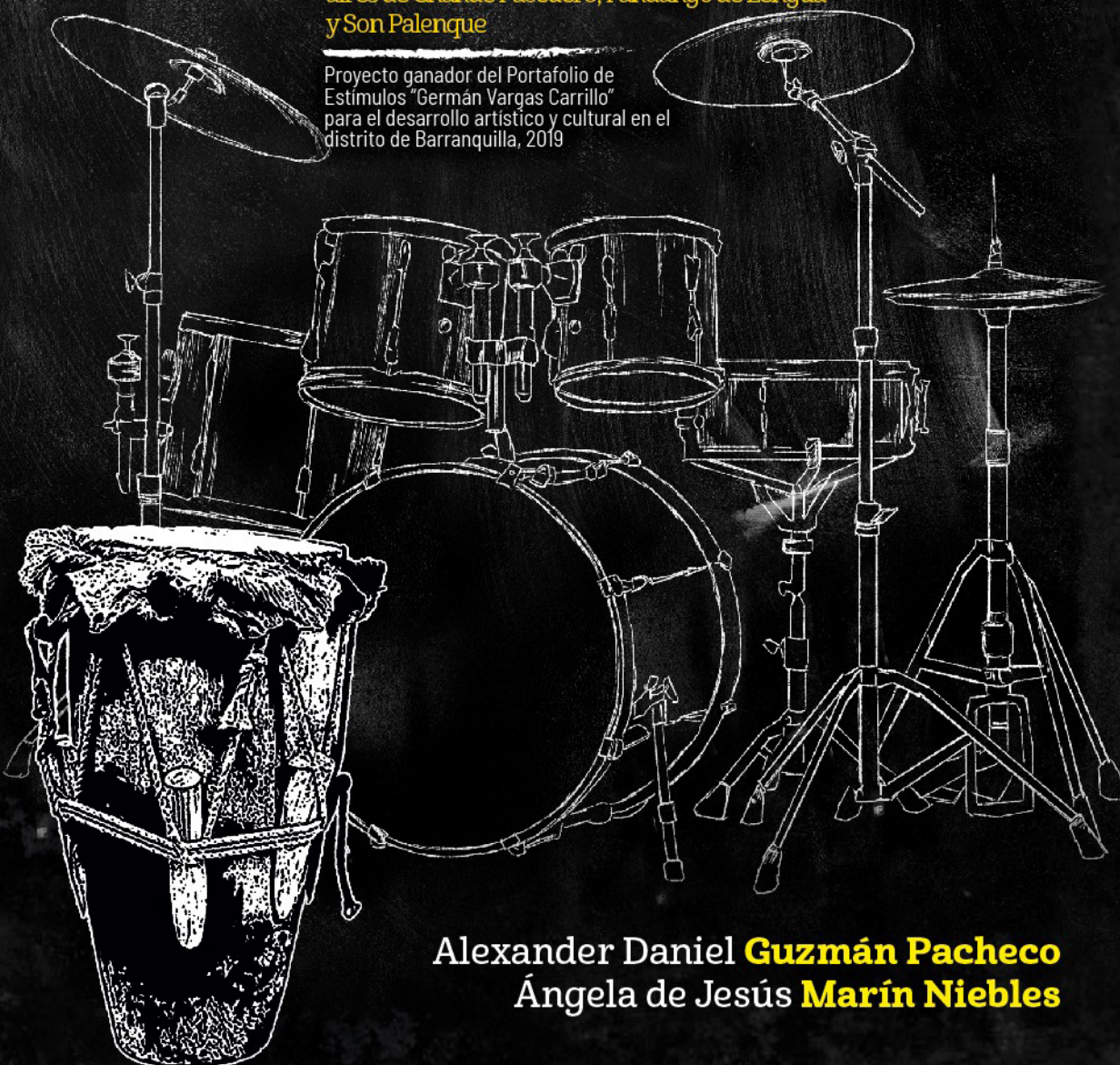


TAMBO Y BATERIA

Ejecución de la Batería como instrumento complementario en los aires de Chandé Pascuero, Fandango de Lengua y Son Palenque

Proyecto ganador del Portafolio de Estímulos "Germán Vargas Carrillo" para el desarrollo artístico y cultural en el distrito de Barranquilla, 2019



Alexander Daniel **Guzmán Pacheco**
Ángela de Jesús **Marín Niebles**



ALCALDÍA DE
BARRANQUILLA

SECRETARÍA DISTRITAL
DE CULTURA, PATRIMONIO
Y TURISMO



PORTAFOLIO
DE ESTÍMULOS
Germán Vargas Cantillo 2019



Sello Editorial
UNIVERSIDAD
DEL ATLÁNTICO

RAÍZ
Grupo de Investigación del programa de música

UR CORPORACIÓN UNIVERSITARIA
REFORMADA
VENEZUELA MINISTRUCIÓN

TAMBO Y BATERIA

Ejecución de la batería como instrumento
complementario en los aires de chandé
pascuero, fandango de lengua y son
palenque

Proyecto ganador del Portafolio de Estímulos "Ger-
mán Vargas Cantillo" para el desarrollo artístico y
cultural en el distrito de Barranquilla, 2019.

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro incluido el diseño de la cubierta, ni su inclusión en sistemas informáticos, ni su transmisión o reproducción por cualquier mecanismo o medio sin permiso previo del sello editorial.

784. Guzmán Pacheco, Alexander & Marín Niebles, Ángela De Jesús, 2019.

AVLT Tambó y Batería. Guzmán Pacheco, Alexander & Marín Niebles, Ángela De Jesús. Barranquilla: Ediciones Corporación Universitaria Reformada-Universidad del Atlántico, 2019.

88 p. 21x 28 cm.

Incluye referencias bibliográficas.

ISBN: 978-958-56184-6-6

1. Reflexiones preliminares: La batería y la música tradicional. 2. Tambora y chandé pascuero. 3. Bullerengue y fandango de lengua. 4. Son palenque. 5. Tocando la batería como instrumento complementario. 6. Recomendaciones para interpretar la batería. 7. La investigación.

TAMBÓ Y BATERÍA. EJECUCIÓN DE LA BATERÍA COMO INSTRUMENTO COMPLEMENTARIO EN LOS AIRES DE CHANDÉ PASCUERO, FANDANGO DE LENGUA Y SON PALENQUE

Proyecto ganador del Portafolio de Estímulos “Germán Vargas Cantillo” para el desarrollo artístico y cultural en el distrito de Barranquilla, 2019

© Alexander Daniel Guzmán Pacheco - Ángela de Jesús Marín Niebles

Revisión y asesoría musical: Roberto David Camargo Caballero
Grabación, masterización y ecualización: Manuel Julián Camargo Pérez
Desarrollo de la aplicación: Manuel Julián Camargo Pérez

Programa de Música Corporación Universitaria Reformada
Facultad de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades
Grupo de Investigación RAÍZ
Líder: Julio César Cassiani Miranda

Programa de Música de la Universidad del Atlántico
Facultad de Bellas Artes
Grupo de Investigación Sapiencia, Arte y Música
Líder: Guillermo Carbó Ronderos

SELLO EDITORIAL UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO
EDICIONES CORPORACIÓN UNIVERSITARIA REFORMADA

Producción Editorial e Impresión
EDITORIAL MEJORAS
Calle 58 No. 70-30
info@editorialmejoras.co
www.editorialmejoras.co

Tiraje: 1000 ejemplares
Barranquilla (Colombia), 2019

A este libro se le aplicaron Patentes de Invención No. 29069 de 2007, No. 33899 de 2016 y 35659 de 2018

Nota Legal: © Reservados todos los derechos.

No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros medios conocidos o por conocerse) sin autorización previa y por escrito de los titulares de los derechos patrimoniales. La infracción de dichos derechos puede constituir un delito contra la propiedad intelectual. La responsabilidad del contenido de este texto corresponde a sus autores.
Depósito legal según Ley 44 de 1993, Decreto 460 del 16 de marzo de 1995, Decreto 2150 de 1995 y Decreto 358 de 2000.

TAMBO Y BATERIA

Ejecución de la batería como instrumento
complementario en los aires de chandé
pascuero, fandango de lengua y son
palenque

Proyecto ganador del Portafolio de Estímulos "Ger-
mán Vargas Cantillo" para el desarrollo artístico y
cultural en el distrito de Barranquilla, 2019.

Alexander Daniel **Guzmán Pacheco**
Ángela de Jesús **Marín Niebles**

Agradecimientos

A Dios, por su eterna sabiduría.

A todos los cultores de la música tradicional del Caribe colombiano; en especial, a los maestros Martina Camargo, Justo Valdés, Franklin Hernández, Julio César Cassiani e Israel Charris por sus invaluable aportes durante el proceso investigativo.

Al maestro Roberto Camargo, por su dedicada entrega y tiempo en la lectura y revisión del documento final del libro.

Los autores



Contenido

Agradecimientos.....	5
Prólogo.....	11
Introducción.....	13
<i>Capítulo 1</i>	
Reflexiones preliminares: La batería y la música tradicional	17
<i>Capítulo 2</i>	
Tambora y chandé pascuero	25
<i>Capítulo 3</i>	
Bullerengue y fandango de lengua	31
<i>Capítulo 4</i>	
Son palenque	39
<i>Capítulo 5</i>	
Tocando la batería como instrumento complementario	43
<i>Capítulo 6</i>	
Recomendaciones para interpretar la batería.....	49
<i>Capítulo 7</i>	
La investigación.....	51

A manera de conclusión	55
Referencias.....	57
Glosario.....	63

ANEXOS

<i>Anexo 1</i>	
Entrevista al tambolero Franklin Hernández Cassiani "Franklin Lukumí"	69
<i>Anexo 2</i>	
Entrevista a la cantadora Martina Camargo Centena	73
<i>Anexo 3</i>	
Entrevista al maestro Justo Valdés	85
<i>Anexo 4</i>	
Imágenes de la carátula y el disco del álbum Son Palenke.....	87
<i>Anexo 5</i>	
Canciones en los aires de chandé pascuero, fandango de lengua y son palenque.....	89





Lista de Figuras

Gráfico 1.	Encuesta a estudiantes.....	18
Gráfico 2.	Encuesta a profesores	19
Figura 1.	Elementos de la batería. (A. bombo; B. redoblante; C. tom 1; D. tom 2; E. <i>floor</i> tom; F. <i>hi-hat</i> ; G. platillo <i>crash</i> ; H. platillo <i>ride</i>).....	20
Figura 2:	Escritura de la batería presentada en el método de Mark Walker	21
Figura 3:	Patrón rítmico chandé pascuero en su formato tradicional.	30
Figura 4:	Patrón rítmico del fandango de lengua en su formato tradicional	37
Figura 5:	Patrón rítmico del son palenque en su formato tradicional.....	42
Figura 6.	Trabajo autoetnográfico de adaptación de los patrones rítmicos	44
Figura 7.	Disposición de las manos al interpretar el chandé pascuero.....	45
Figura 8:	Patrón rítmico del chandé pascuero	45
Figura 9:	Variación rítmica del chandé pascuero	45
Figura 10:	Patrón rítmico del fandango de lengua.....	46
Figura 11:	Variante rítmica del fandango de lengua.....	46
Figura 12.	Interpretación del fandango de lengua	46
Figura 13:	Patrón rítmico del son palenque	47
Figura 14:	Variante rítmica del son palenque	47
Figura 15.	Interpretación del son palenque	48



Prólogo

Tambó y Batería es un libro dirigido a percusionistas experimentados o principiantes. En este se ofrece una herramienta de mucha utilidad, y encontrar esquemas rítmicos de acompañamiento en la batería del chandé pascuero, son palenque y fandango de lengua, concebidos con una mirada respetuosa de las diversas formas de interpretación existentes en los territorios caribeños. En tal modo, los autores proponen patrones que permitirán a los bateristas ejecutar el acompañamiento de estos aires sin ser invasivos; es decir, sin que el complemento musical interpretado por la batería coloque en segundo plano la ejecución y sonoridad de los tambores tradicionales.

Si bien es cierto que durante mucho tiempo la música tradicional del Caribe colombiano ha estado ausente de los planes de investigación de muchos; en la actualidad, esta situación ha cambiado debido a que la fuerza, energía, sabiduría y ancestralidad de esta música, ha venido impulsando propuestas y esfuerzos importantes de sistematización en el ámbito académico.

Algunos cultores más puristas podrían pensar que los cambios o aportes realizados a la música tradicional no deberían continuar, debido a que la desvirtúan. Llama la atención, cómo en algunos festivales de música se abren discusiones que han llevado a tomar decisiones sobre la creación de nuevas categorías en las que se da otro significado a la evaluación. En este sentido, se puede observar que existen ganadores en grupos de proyección, al mismo tiempo resaltan el valor de los creadores o músicos que se mantienen con poca influencia de otras músicas.

Esta situación reclama la actuación de investigadores y cultores en los procesos de conservación de la música tradicional; asimismo, en las dinámicas de innovación que son tendencia en el mundo musical actual, logrando así que la música tradicional sea debidamente respetada, y se convierta en la verdadera raíz o soporte de la creación en las nuevas sonoridades colombianas que se inspiran en la tradición.

Es por esto que este libro se constituye en una gran contribución, pues parte de un estudio serio investigativo en el que los autores se trasladaron a varios lugares, y logra concretar una propuesta de interpretación respetuosa a la música tradicional, fundamentada en las entrevistas a cultores como la cantadora Martina Camargo, Justo Valdés y Franklin Hernández Cassiani, Lukumí.

Uno de los aportes más significativos de este libro es el desarrollo de una aplicación para dispositivos con sistema android; esta, posee información audiovisual que acompaña al documento. De la APP, el lector puede descargar los esquemas rítmicos, utilizándolos para su estudio musical; de tal modo que el baterista pueda elegir los instrumentos de percusión tradicional que usará para ejercitar su ejecución o para emular la interpretación de la batería como práctica inicial fundamental.

Para finalizar, y teniendo en cuenta la diversidad cultural y musical de la región Caribe colombiana, se considera que la información contemplada en este texto es de gran relevancia para la investigación etnomusicológica y la interpretación musical. El compendio histórico es sumamente enriquecedor, aunado a un glosario de términos del folclor y la vida musical tradicional. Estos, y otros elementos, son los aspectos que el lector podrá descubrir al interior del libro *Tambó y Batería*.

Roberto Camargo Caballero

Universidad del Atlántico

Facultad de Bellas Artes

Grupo de Investigación Antropomúsica





Introducción

Los bailes cantaos y el son palenque, son prácticas musicales que se desarrollan en diversas latitudes del Caribe colombiano. Durante el período colonial, se hacía referencia a los bailes cantaos como *bundes* o *bailes del pueblo* (Pardo Rojas, 2009a, 2009b; Sánchez Mejía, 2009). En la Provincia de Cartagena, por ejemplo, fueron prohibidos y estigmatizados, porque su danza era considerada vulgar e inmoral por las autoridades civiles, religiosas y la sociedad en general. El son palenque, por su parte, es un ritmo nacido en el seno del Palenque de San Basilio, de la mano del maestro Justo Valdés; sus intérpretes lo consideran ciento por ciento de ascendencia africana.

Como manifestaciones integrantes de la música tradicional del Caribe, el chandé pascuero, el fandango de lengua y el son palenque son de gran importancia; son expresiones culturales infaltables en diversas celebraciones provinciales como fiestas patronales y civiles, matrimonios, bautizos y entierros. Sin embargo, hay un destierro de esta herencia musical en los medios masivos de comunicación (González Henríquez, 1988) que presenta algunas excepciones en temporada de carnavales y fin de año.

En la actualidad, gracias al esfuerzo de cultores de la tradición, investigadores e intérpretes se está logrando difundir y despertar el interés de músicos de las nuevas generaciones por estas expresiones. De allí, nace este trabajo investigativo, con el cual se pretende impulsar el conocimiento de la música tradicional y

acercarla a todas aquellas personas que —por razones variadas— la apartaron de su memoria y corazón; de igual modo, se busca invitar al público en general a identificarse con las nuevas sonoridades de la música del Caribe.

En algunas propuestas musicales, entre las que se destacan la de artistas como Andrés Cabas y Carlos Vives, se aprecia la mezcla de rítmicas e instrumentos tradicionales con otros que no son del contexto natural y propio de estas sonoridades. Como ejemplo, puede relacionarse el álbum *Cabas* del año 2002, en el cual se escucha una fusión del bullerengue con el rock en el tema *Ana María*; asimismo, la canción *Caballito*, del álbum *Tengo fe* de Carlos Vives, presenta la combinación del ritmo de tambora-tambora¹ con el paseo vallenato. Para la interpretación del aire de Tambora-tambora, el baterista Einar Escaf² adaptó los patrones rítmicos de los tambores tradicionales a los elementos de la batería.

Partiendo de esta información, se puede decir que algunas agrupaciones de alto reconocimiento mundial han optado por fusionar músicas tradicionales con otros géneros, siendo la batería, relevante para el enriquecimiento rítmico, de manera integrada con el bajo y la guitarra eléctrica. Las agrupaciones e intérpretes elaboran nuevos arreglos armónicos sobre las músicas tradicionales, generando sonoridades de vanguardia que son apetecidas por públicos neófitos o innovadores.

Por otro lado, en el ámbito académico, se puede observar el interés de estudiantes e investigadores por prolongar las raíces culturales locales y regionales. En este sentido, la Corporación Universitaria Reformada hace una apuesta formativa en la asignatura Etnomusicología y propone una línea de investigación en este campo; asimismo, el Programa de Licenciatura de la Universidad del Atlántico propone la formación en músicas tradicionales desde el

1 Una de las modalidades rítmicas interpretada por los conjuntos de tambora (Carbó Ronderos, 1993).

2 Baterista, percusionista, productor musical, vocalista y docente. Ha participado como productor en los proyectos musicales *Tengo fe*, *El amor de mi tierra* y *Déjame entrar*, del artista Carlos Vives.

Introducción

trabajo de la asignatura de Ensamblés³ de gaitas y caña de millo. En estos espacios académicos se visibiliza la música tradicional contribuyendo a su difusión y conocimiento.

Uno de los aportes de la investigación se constituye en la entrega de un material guía, con sugerencias interpretativas y opciones de acompañamiento para respetar la esencia y tradición de los aires estudiados.

El documento aquí presentado, es resultado de un profundo trabajo de campo en el que los investigadores se desplazaron a diferentes lugares, presenciaron o participaron en diversos festivales, en la búsqueda de comprender la real naturaleza de los ritmos, objeto de estudio.

El libro se organiza en siete capítulos, iniciándose con unas reflexiones preliminares sobre la batería acústica y la música tradicional. A partir de allí, el lector encuentra –en los capítulos dos y tres– la descripción de los aires de chandé pascuero y fandango de lengua; haciéndose una contextualización en el ámbito de las músicas de tambora o bullerengue a las que pertenecen.

En el capítulo cuatro se expone el son palenque, su origen y gestación por parte del maestro Justo Valdés; incluyendo su patrón rítmico tradicional.

Los patrones rítmicos diseñados para la batería como instrumento complementario, son presentados en el capítulo cinco. Se acompaña la explicación con las partituras y audio de ejemplo. Seguidamente, en el capítulo seis, se relaciona una serie de recomendaciones o sugerencias para interpretar la batería y, también, para disponer los elementos que la constituyen, buscando la sonoridad más acertada en el ambiente de la música tradicional.

En el capítulo siete se describe la organización y desarrollo del proceso investigativo, identificando el tipo, método e instrumentos de investigación utilizados.

3 Asignatura obligatoria del Plan curricular.

Para finalizar, se presentan las conclusiones del estudio, invitando a los músicos y —en especial a los bateristas— a continuar con investigaciones similares, que permitan seguir visibilizando las músicas tradicionales en los contextos modernos y urbanos de esta contemporaneidad.

En el documento se incluye un glosario de términos, cuyo objeto es impulsar la comprensión de expresiones, objetos e instrumentos de en la música tradicional caribeña. Asimismo, el libro viene acompañado de una aplicación para dispositivos con sistema operativo Android; esta se denomina *Tambó y Batería*. La aplicación puede descargarse —en forma gratuita— de la plataforma *Play Store*. En esta, el usuario encontrará una breve descripción de los ritmos, los audios que ejemplifican los aires tradicionales, los patrones de acompañamiento y sus variaciones —los cuales sirven como material de estudio—; a su vez, los patrones rítmicos de los aires tradicionales acompañados por la batería como instrumento complementario.





Capítulo 1

Reflexiones preliminares: La batería y la música tradicional

En el Caribe colombiano existen muchos ritmos pertenecientes a la música tradicional, que se han transmitido de generación en generación de forma oral e imitativa. Como ejemplo se pueden citar a los bailes cantaos, las músicas de pito atravesao⁴ y de gaita. Los instrumentos utilizados para la ejecución de los ritmos son de fabricación artesanal; con estos se recrean historias, lamentos, costumbres y otros aspectos de gran arraigo y cariño para los lugareños.

En la actualidad —y en especial en la zona urbana— se han empezado a incluir otros instrumentos en la ejecución de ritmos como la cumbia, el bullerengue y la gaita, siendo uno de ellos la batería. Esta, puede ser interpretada en reemplazo del instrumental típico⁵ o con la función de instrumento complementario o acompañante. En el segundo caso, la Batería se asocia rítmicamente a la percusión tradicional sin duplicar la ejecución de los componentes

4 Caña de millo, carrizo o corozo.

5 Tambor alegre, tambor llamador, tambora, maracas, guache, gallitos o tablitas, entre otros.

Reflexiones preliminares: La batería y la música tradicional

del conjunto. Lo anterior, exige mucho conocimiento para el intérprete; principalmente, del conglomerado rítmico que caracteriza a las comunidades y territorios caribeños, puesto que el ejercicio de asociarse rítmicamente con los instrumentos de percusión tradicional, sin imitar los patrones que estos realizan, requiere de su adaptación, generando un nuevo esquema que se diferencie de los tradicionales y, que a su vez, respete su naturaleza rítmica evitando alterar o deformar el contexto o ambiente musical tradicional.

Como se ha mencionado, hoy en día hay una tendencia a enriquecer instrumentalmente los ritmos tradicionales en las ciudades, adicionándole una batería; lo anterior genera una nueva y retardora sonoridad para el baterista, quien debe buscar la forma correcta de acompañar el ritmo respetando su esencia. En este sentido, el músico debe adquirir las competencias necesarias para lograr la ejecución de su instrumento en total sincronía rítmica.

De acuerdo a la revisión realizada por los autores, la actividad performativa —en las situaciones antes mencionadas— se dificulta por la inexistencia de métodos para batería con patrones de acompañamiento y guías de interpretación de bailes cantaos como el berroche, la guacherna, el chandé pascuero, el fandango de lengua y el son palenque, entre otros, lo que conlleva a algunos bateristas a desfigurar los aires musicales cuando los ejecutan. Por otro lado, durante el desarrollo de la investigación, se identificó que estos géneros musicales son desconocidos para algunos bateristas; por esta misma razón, no son usualmente aprendidos en los tambores tradicionales (Gráficos 1 y 2).

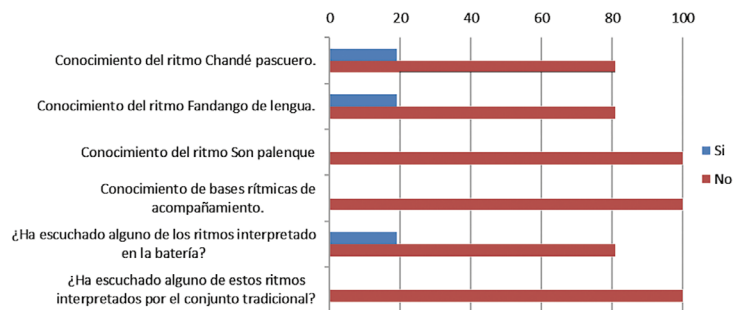


Gráfico 1. Encuesta a estudiantes

Reflexiones preliminares: La batería y la música tradicional

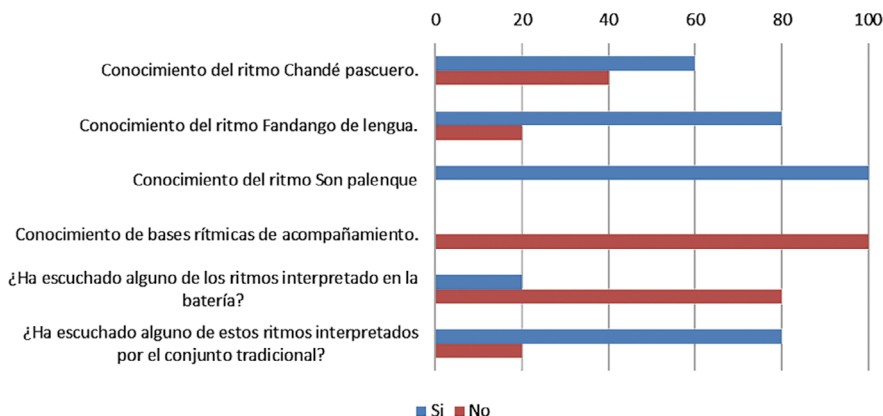


Gráfico 2. Encuesta a profesores

La interpretación de la música tradicional fuera de su contexto natural ha tenido un crecimiento progresivo en este milenio, aspecto que puede confirmarse con las nominaciones y galardones que han recibido artistas como Carlos Vives, Totó la Momposina, Moisés Angulo, Juan Carlos Coronel y Andrés Cabas. Por tal razón, la elaboración de este trabajo investigativo se constituyó en una tarea fundamental, en el contexto de entregar un documento que impactara de manera positiva la fusión de la batería con los instrumentos de percusión tradicional. En tal sentido, se propuso como objetivo la adaptación de patrones rítmicos del chandé pascuero, fandango de lengua y son palenque, para ser ejecutados en el set de batería como instrumento complementario. Para ello se efectúa una descripción de los ritmos objeto de estudio en su forma tradicional, se representa —en los diversos elementos de la batería— los patrones rítmicos descritos y se diseña un patrón y una variación rítmica de los aires chandé pascuero, fandango de lengua y son palenque, para ser ejecutados en la batería.

LA BATERÍA

La Batería es un set de instrumentos membranófonos e idiófonos que se encuentran ensamblados para ser percutidos por un ejecutante. Este instrumento es uno de los más utilizados en las fusiones o mezclas rítmicas, convirtiéndose en la columna vertebral de

ciertos géneros musicales. Está integrado por varios elementos como: *hi-hat*, platillo *ride*, platillo *crash*, bombo, redoblante, tom 1 tom 2, *floor tom* (Figura 1).

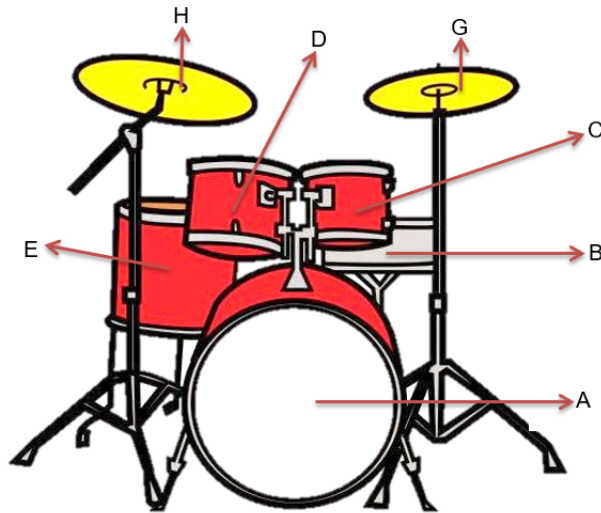


Figura 1. Elementos de la batería

(A. bombo; B. redoblante; C. tom1; D. tom 2; E. *floor tom*; F. *hi-hat*; G. platillo *crash*; H. platillo *ride*)

Fuente: <https://co.pinterest.com/pin/546272629796543075/>

El baterista es pieza clave en una agrupación que interpreta fusiones con música tradicional, debido a que él es quien emula los instrumentos de percusión o los complementa. Las dificultades surgen cuando carece de conocimientos para ejecutar estos ritmos y requiere de algún tipo de guía, indicación escrita o partituras para poder ejercer su función dentro del conjunto de la forma más adecuada.

Escritura musical de la batería

En este apartado se explica la escritura que se utilizó para la elaboración de las partituras, siguiendo la propuesta Walker⁶ (2009). El motivo de la selección de este autor se sustenta en la aproximación de la grafía musical a los sonidos de los tambores tradicionales.

⁶ Mark Walker es un percusionista ganador del Grammy, autor y profesor del Berklee College of Music en Estados Unidos.

Se iniciará anotando, que en su libro *World Jazz Drumming*, Walker (2009) adaptó a la batería dos ritmos colombianos: la cumbia y el chandé. En este documento explica brevemente los patrones de la tambora, el alegre, el llamador y las maracas, anotando posteriormente las adaptaciones que creó para la batería. Igualmente, hace sugerencias para el estudio de los ritmos: “cuando te sientas cómodo tocando el patrón de la tambora, puedes improvisar con la batería utilizando la mano izquierda” [Traducción de los autores] (Walker, 2009, p.15).

En este método, se puede encontrar la escritura de los diferentes elementos de la batería (Figura 2), destacándose la aparición del *floor tom shell*, denominado en la localidad como *cáscara*; es decir, la parte media del tambor. Este elemento aporta una tímbrica diferente a cuando se percute el parche o el aro y es necesario para representar el *paloteo*⁷ de la tambora.

Drum Key

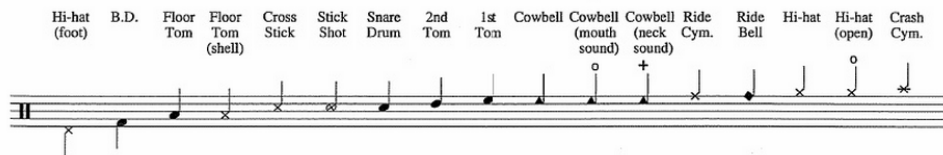


Figura 2: Escritura de la batería presentada en el método de Mark Walker.

Fuente: *World Jazz Drumming* (2009, p.3).

Con referencia a los símbolos que utiliza Walker (2009) para representar en el *hi-hat* el toque abierto y cerrado, es importante mencionar que esta escritura aparece en pocos textos de aprendizaje básico; lo que impulsó también la selección de este autor en la elaboración de este trabajo.

Bailes Cantaos

De acuerdo a los postulados de Carbó Ronderos (2017) los bailes cantaos son una “expresión artística, musical y danzaria de algunas

⁷ Término empleado por los conjuntos tradicionales, para hacer referencia a tocar con ambas baquetas la madera de la tambora.

poblaciones en el Caribe colombiano, que se manifiesta a través de la interacción entre el canto, la danza y el tambor” (p.8). Estas manifestaciones artísticas han generado prácticas culturales, producto de las interrelaciones sociales, políticas, religiosas y económicas que se sucedieron desde la Colonia (Rodríguez, 2004).

Dentro de los bailes cantaos existen muchos ritmos y también diferencias de clasificación. Para su organización, algunas tendencias conceptuales son: 1) lumbalú, bullerengue, chalupa, chuana, tuna, fandango cantao, pajarito, baile negro, congo, tambora, chandé, zambapalo, berroche, guacherna, mapalé⁸ y son corrido (Franco Medina, 1987, p.58); 2) tambora, berroche, guacherna, chandé, bullerengue, lumbalú, entre otros (Carbó Ronderos, 2017, p.9), 3) lumbalú, bullerengue, chalupa, son de tuna, fandango de lengua, mapalé, son de negro, congo, garabato, chandé, tamboras⁹, son de pajarito, sones de sexteto (Rodríguez A., 2004) y 4) bullerengue, tambora, chandé, berroche, guacherna (D’Amico, 2015, p.13).

Los bailes cantaos hacen parte de la cotidianidad del litoral medio y sur de los departamentos de Bolívar, Sucre, Córdoba y Antioquia, en las zonas donde la población mayoritaria es afrodescendiente¹⁰; asimismo, se ejecutan en la subregión del Canal del Dique¹¹, en las estribaciones bajas de los Montes de María¹² y la subregión de la Depresión Momposina y el brazo de Loba en los departamentos de Bolívar, Cesar y Magdalena¹³. Su interpretación se desarrolla en el marco de celebraciones religiosas, civiles, patrias y regionales de

8 Anota el autor que es una modalidad diferente a la conocida.

9 El autor incluye en las Tamboras los aires de Guacherna, Berroche y Zambapalo.

10 En poblaciones como Arboletes, Necoclí, San Juan de Urabá, Apartadó, Turbo, Cristo Rey, Mulatos, Moñitos, Chigorodó, Puerto Escondido, Uré, Pasacaballos, Barú, La Boquilla, Bocachica, la bahía de Cartagena, entre otras.

11 Constituido por municipios como Calamar, Mahates, Malagana, Evitar, Soplaviento, Manatí, Arenal, Luruaco, Santa Lucía, Arroyohondo, Gambote, San Cristóbal, San Pablo, Gamero, al norte del departamento de Bolívar y en el sur del departamento del Atlántico.

12 Ubicados en los departamentos de Bolívar y Córdoba, en municipios como Malagana, Evitar, San Cristóbal, San Pablo, San Cayetano, San Antonio, Palo Alto, Mahates, María la Baja, San Onofre, el Palenque de San Basilio, entre otros.

13 Algunos municipios son Santa Cruz de Mompos, Talaigua Viejo, Talaigua Nuevo, San Sebastián de Buenavista, Santa Bárbara de Pinto, Margarita, El Banco, Guamal, Quitasol, Altos del Rosario, Barranco de Loba, San Martín de Loba, Hatillo de Loba, Magangué, Morales, San Pablo, Simití, Cantagallo, El Peñón, Tamalameque, Chimichagua, El Paso, Chiriguaná y Gamarra.

goce popular. Franco Medina (1987) anota que —de manera particular— en el Palenque de San Basilio se ejecutan en las ceremonias fúnebres.

Los bailes cantaos se caracterizan por desarrollar melodías en forma alternada, por emplear instrumentos de percusión y por la participación de danzas en grupo o en pareja (Carbó Ronderos, 2017). En este sentido, se presenta un diálogo entre la cantadora y sus respondonas; la constante conversación existente entre la cantadora y el currulao¹⁴ llegan al punto que la cantadora le pide al tambolero que haga más revuelos¹⁵. Esto ocurre cuando el tambolero está tocando *aguao*¹⁶ o está haciendo muy poco para comunicarse con la cantadora. Algunas cantadoras en la puesta en escena suelen colocarse detrás del tambolero; esto, con el fin de estar siempre en comunicación (R. Camargo Caballero, comunicación personal).

Teniendo en cuenta lo anterior, los bailes cantaos hacen referencia a un canto que se baila y también un baile que se canta. No hay separación entre las dos actividades humanas, las cuales se presentan como una simbiosis cultural de gran arraigamiento y ancestralidad en sus territorios de influencia.

14 Manera usual de denominar, en los bailes cantaos, al tambor alegre o hembra.

15 Repiques espontáneos que los tamboleros realizan al ejecutar los golpes del tambor.

16 Expresión que se utiliza para hacer referencia a que el ritmo está soso y flojo; es decir, que carece de gracia y viveza.



Tambora y chandé pascuero

La tambora es un término que posee varios significados en el contexto cultural de los bailes cantaos. Carbó Ronderos (2008) relaciona los siguientes en la subregión de Loba de la Depresión momposina:

(...) fiesta celebrada en la víspera de ciertas festividades religiosas en torno a la Navidad y al mes de diciembre, y que se ha venido secularizando; también, la música y la danza interpretada durante la celebración de esta fiesta; a la vez, el grupo instrumental u orquesta de percusión y voces que ejecuta esta música; además, el más común de los distintos ritmos que acompañan los bailes y cantos; y, finalmente, uno de los instrumentos de percusión de la orquesta (tambor cilíndrico de doble membrana. igualmente de uso en otros géneros musicales y regiones de Colombia) que muy probablemente ha dado origen a las demás acepciones de ella: la tambora. (p.3)

A partir de lo anterior, la palabra *tambora* es polisémica¹⁷, pues manifiesta aspectos vinculados pero diferentes: 1) un instrumento musical bимembranófono, 2) una práctica de baile cantado del

¹⁷ Como sucede también con palabras como fandango, mapalé, chalupa, entre otras.

Caribe colombiano, 3) un ritmo musical, 4) una agrupación instrumental y 5) una fiesta, parranda o jolgorio.

La tambora se constituye en una práctica cultural colectiva que incluye cantos, danza y percusiones, con los cuales se celebra la vida, las creencias y se expresa la cotidianidad.

La tambora hace parte de las tradiciones ancestrales de los pobladores del cruce de los departamentos de Magdalena, Cesar y Bolívar, tierras originalmente pobladas por los chimilas y malibúes. Con la conquista española arribaron bogas y cimarrones, unos encargados de la penosa labor del transporte fluvial, y otros fugitivos de la esclavitud, dejando huella imborrable en la descendencia de su África lejana a través de un mestizaje complejo e importante, en gran parte de la América hispana. Con el transcurrir de los años, y un significativo dominio español, pescadores, agricultores y lugareños han venido festejando con Tambora la víspera de ciertas fiestas religiosas. (Carbó Ronderos, 2016)

Dentro de los aires que se interpretan en la tambora¹⁸, se encuentra el chandé. Este término también es polisémico, pues hace referencia a las manifestaciones musicales y danzarias desarrolladas —por ejemplo— en los territorios de Talaigua y sus circundantes ubicados en el departamento del Magdalena (Carbó Ronderos, 2017). Pero también, el término designa una modalidad rítmica de los bailes cantaos y de la tambora (Carbó Ronderos, 2008; D'Amico, 2015; Franco Medina, 1987; Rodríguez, 2004).

Sobre esta expresión artística, Delgado (1987) expresa:

(...) el chandé es un baile cantado que se realiza en época de pascua del Niño Dios. 'La gente de antes tenía cantos distintos a los de hoy, y todavía se oyen por ahí'. Las diversas versiones recogidas dan el 25 de noviembre como el día en que se realiza el primer chandé. Se reúnen cantadoras, cantadores y bailadoras en torno al tambor, la tambora, las palmas y los

18 Entendida, en este caso, como una celebración musical de la subregión de Loba.

mirones y se amanece cantando y bailando. Para algunos, este día es solo el anticipo, el aviso de que en las venideras pascuas de navidad sí habrá chandé. Es como el anuncio para que las cantadoras, junto con los tamboleros, se preparen para la celebración. (p.46).

De acuerdo a la maestra Martina Camargo¹⁹, gran cantadora de Tambora, al chandé lo adjetivan como *pascuero* por su relación con la llegada de la Navidad. En una entrevista la maestra nos contó:

Los aires de tambora se tocan en la Navidad desde el 16 hasta el 24 de diciembre y también pa' los Reyes Magos, el 6 de enero, 5 para amanecer 6 (haciendo referencia a la alborada). [...] Los aires de tambora se tocan especialmente para diciembre.

Sobre la denominación de pascuero la maestra Martina expresó:

Bueno, mira que el 'chandé pascuero', lo que tú llamas 'chandé pascuero', para nosotros es una guacherna; tenemos otro ritmo que es el chandé que se toca y es otro género musical que está entre los aires de la tambora, tenemos la tambora-tambora como para diferenciarla de la guacherna, el chandé y el berroche, entonces cuando nosotros decimos chandé, para otros es guacherna y para nosotros guacherna es guacherna y chandé es otra cosa. La guacherna para nosotros, en otra región de ahí del río le llaman chandé; por ejemplo, el chandé es otro ritmo para nosotros. Digamos que no está lejano lo uno del otro, sino que esa región de Barranco de Loba es así, ellos le dicen chandé a la guacherna. Hay como un cruce contrario a lo que nosotros decimos que sería lo mismo pero con otro nombre.

Es una tradición en algunas zonas de la costa Atlántica el desear felices pascuas cuando llega la Navidad; de ahí se podría identificar el vínculo de esta época con la ejecución del ritmo Chandé

¹⁹ También conocida como la voz ancestral de la tambora y 'La sirena del río Magdalena'; es una de las cantoras más reconocidas y de mayor trayectoria del Caribe colombiano, heredera de una rica tradición musical. Nació en San Martín de Loba, al sur del departamento de Bolívar (Caracol Radio, 2016).

Pascuero. Esta denominación coincide con la cuarta acepción del Diccionario de la Lengua Española: “tiempo desde la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo hasta el día de Reyes inclusive” (Real Academia Española, 2014).

Cuando se lleva a cabo la alborada, los participantes o acompañantes de esta marcha lanzan voces diciendo *ipaaascueee!*, llenos de jolgorio, felicidad y goce. Al respecto, la maestra Camargo explica que la expresión tiene por significado *pascua* es y hace referencia a una expresión de felicidad porque al fin ha llegado la Navidad.

Desde tiempos anteriores, el chandé pascuero congrega a las cantadoras, tamboleros y a la comunidad en general, para festejar la llegada del Niño Dios. El día de santa Catalina, celebrado el 25 de noviembre, es datado por los cultores como el inicio de las reuniones musicales nocturnas, amenizadas con los aires de tambora. Según Delgado (1987) cuando llegaba el 24 de diciembre —vispera de Navidad—

(...)se ponía el chandé en la plaza, frente a la iglesia, se recogían las cantadoras y se encontraban en la plaza con los tambores, se llevaba un Niño Dios, pero éste era sólo un pretexto para cantarle al amor, a los pájaros, a los animales. El chandé es oscuro, nada más un mechoncito para alumbrar “el baile chandé” en la plaza, del 24 de diciembre al 6 de enero, con vara santa llena de hormigas: bailaba, pagaba o se amarraba a la vara santa. Las cantadoras pagaban, como mandas al niño Dios, cantar toda la fiesta del chandé. Así lo relata Fernell Matute al hablar de su tía y de su abuela, que figuran entre las cantadoras antiguas de Talaigua, junto con una tal Flora, del siglo XIX y principios del XX, al igual que con Asunción Arévalo, Ramona Iturriaga, Silvia Montera, María Eusebia Durán, Ramona Ruiz, María Mármol, Minga la Perillana, entre otras. Estas mujeres cantaban toda la noche: pañuelito amarrado, anís estrellado para chupar y su anís para tomar. En la rueda se respondían los versos, bailaban de a una pareja, pero participaban todas. Eran entre quince y veinte parejas en cada chandé. La gente se vestía común y corriente. Las señoras de edad con polle-

ronas, que se usan desde antiguos tiempos, “porque se podían agachar y no se les veía nada; ahora se agachan y se les ve la asadura”. (p.46)

Es preciso resaltar que lo que se conoce como *chandé pascuero* en esta subregión momposina es totalmente distinto a lo que en otras partes del país denominan chandé, haciendo referencia al aire de garabato (R. Camargo Caballero, comunicación personal). Debemos tener en cuenta, que a raíz de la grabación de la canción *Te olvidé*, considerada el himno del Carnaval de Barranquilla, muchas personas del común y músicos reconocen —equivocadamente— este ritmo como chandé, pero, realmente el ritmo con el que se acompañó esta canción se llama garabato²⁰.

Al respecto, Carbó Ronderos señala:

Es importante, sin embargo, señalar que no es raro encontrar información equivocada en las carátulas de los discos de música costeña. Por ejemplo, la célebre composición de Antonio María Peñaloza «Te olvidé», himno del Carnaval de Barranquilla, es conocido como un chandé. No obstante, el ritmo de esta composición proviene de la danza del garabato y rítmicamente hablando no se asemeja con el chandé de la región de la depresión momposina, y en particular de poblaciones como Talaigua Viejo. En efecto, si el primero es un ritmo esencialmente binario; el segundo tiende a ser ternario. (p.14)

PATRÓN RÍTMICO DEL CHANDÉ PASCUERO

Este aire de tambora se ejecuta tradicionalmente con el currulao, la tambora, las palmas y tablitas, la cantadora y respondonas. Sobre estos instrumentos musicales la maestra Martina Camargo (Caracol Radio, 2016) explicó:

El chandé pascuero tiene unos elementos que es el tambor que para nosotros no es alegre sino tambor o currulao;

²⁰ Vara de madera en forma de ganzúa, que utiliza el campesino para agarrar un mazo de hierba y cortarlo.

Tambora y chandé pascuero

ese instrumento nosotros no lo llamamos en el género de la tambora. Ejemplo: ¡hey! ven acá tócame el alegre, no; nosotros decimos tócame el tambor o tócame el currulao, y la tambora, la de los parches que se ejecuta con las baquetas un coro que es mixto, yo lo utilizo femenino porque me gusta trabajar con mujeres, entonces coros mixtos, ellas suenan las palmas, van respondiendo y suenan las palmas y la voz principal que puede ser un hombre o puede ser una mujer lo que es la voz principal. (M. Camargo, entrevista personal, octubre de 2015)

En la siguiente imagen se puede apreciar el patrón rítmico del *chandé pascuero*. Para escuchar el audio de ejemplo ingrese a la aplicación *Tambó y Batería* en la plataforma *Play Store*.

Chandé Pascuero

♩ = 138

The musical score consists of three staves. The top staff, labeled 'Currulao o Tambor Alegre', uses a treble clef and a 6/8 time signature. It contains four measures of music with notes and rests, some marked with 'R' and 'L'. The middle staff, labeled 'Tambora', uses a bass clef and a 6/8 time signature, with notes and rests marked with 'x'. The bottom staff, labeled 'Palmas', uses a bass clef and a 6/8 time signature, with rests marked with 'x'. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Figura 3: Patrón rítmico chandé pascuero en su formato tradicional

Fuente: Construcción de los autores



Bullerengue y fandango de lengua

Según Franco Medina²¹ (1987), el bullerengue es uno de los dieciséis bailes cantaos. Por tanto, es una serie de expresiones musicales y danzarias de carácter ritual y festivo. Su zona de influencia se ubica —principalmente— en las comunidades afrodescendientes de los departamentos del Atlántico, Bolívar, Córdoba y el norte del departamento de Antioquia. Sus orígenes se encuentran relacionados a la resistencia cimarrona (Muñoz Vélez, 2003).

Para la maestra Etelvina Maldonado “el bullerengue es voz, tambor” (Lara Ramos, 2011, p.120); por eso, ella consideraba de gran importancia la relación musical que se establecía con el tambolero y la habilidad que este tenía para transmitir con sus manos la fuerza, energía y melancolía del bullerengue. En este sentido, se podría entender al bullerengue como una conversación entre la cantadora y el tambolero, un diálogo amoroso entre la voz y el tambor que vincula la corporalidad en las danzas grupales o de pareja que se desarrollan paralelamente. Al respecto, Díaz Muñoz (2015), anota:

“desde la visión de sus intérpretes, el bullerengue se define como una conversación que se baila. Una conversación entre

21 Carlos Franco Medina fue un coreógrafo e investigador barranquillero que proyectó la riqueza cultural del Carnaval de Barranquilla nacional e internacionalmente (Redacción *El Tiempo*, 1994).

voz y tambor que vincula toda la corporalidad. Una conversación erotizada. (p. 206)

Según Rojas (2012) la temática del bullerengue oscila entre las vivencias cotidianas y “las prácticas funerarias afrocolombianas de velorio de adulto y de angelito, así como de cantos de loa a los santos católicos” (p.142). Por toda la ancestralidad e historia de represión y esclavitud que lleva sobre sus hombros, el bullerengue se reviste de melancolía y lamento, desbordando su alegría entre voces y tambores.

Los conjuntos que interpretan bullerengue se integran –generalmente– con más de 12 personas (Benítez Fuentes, 2008; Silva Caraballo, 2016); la cantadora, el tambolero, los respondonas y los bailadores. La cantadora y el tambor alegre son los protagonistas; su ejecución es acompañada por las *respondonas*²², quienes alternan con la o el solista tocando paralelamente las palmas o gallitos.

La mayoría de los bullerengues comienza con un llamado –o *lereo*²³– por parte de la cantadora o cantador (Arcila, 2018; Rodríguez, 2004; Silva Caraballo, 2016); otro elemento característico, es la alternación entre el o la solista y las respondonas.

En relación a la procedencia del nombre, Muñoz Vélez (2003) anota:

Todos los indicios conducen a que el vocablo es hispánico, habida consideración si nos atenemos a los documentos filológicos y al carácter semántico de dicha lengua. Si los españoles sin ningún miramiento señalaban la música y el baile del negro como bulla, algarabía, allí donde bullía la gente negra en las manifestaciones de sus jolgorios, fue tildada siempre de bulliciosa. Bullerengue pudo ser un término acuñado para descalificar sus expresiones artísticas de índole musical... aquellas negradas lo que tienen en sus festejos es un bullerengue que asociaron a la fiesta de navidad. Bulla en una de sus acepciones indica concurrencia de mucha gente, alboroto. (p.16)

22 Coros generalmente constituidos por mujeres.

23 Canto libre e improvisado que realiza la cantadora de bullerengue.

La tradición y práctica ancestral del bullerengue, permite apreciar que en este hay un gran protagonismo del canto femenino (García Orozco, 2016c; Lemoine & Salazar, 2013). Lo anterior puede estar relacionado con las prohibiciones para que los esclavos de diferentes sexos se juntaran para cantar y bailar (Muñoz Vélez, 2003) o la prohibición de mujeres embarazadas o concubinas que no podían asistir a festejos oficiales (García Orozco, 2016c; Lemoine & Salazar, 2013). esta situación pudo haber llevado a las mujeres a hacer música sin la presencia de los hombres

En la ejecución del ritmo de bullerengue intervienen dos tambo- leros; ellos tocan el tambor macho y hembra; además, los baila- dores y respondones tocan las palmas, tablitas, totuma o gallitos. El bullerengue consta de los aires de bullerengue sentao, chalupa y fandango de lengua (Ciro Gómez, 2015; García Orozco, 2016c; Nieves & Llerena Avendaño, 2018; Rojas, 2012; Silva Caraballo, 2016). Las diferencias entre estas modalidades o sones se encuentran en la forma de ejecución de los tambores, la melodía de las canciones y la forma de bailar.

El bullerengue sentao es “una forma más lenta y algo triste con golpes espaciados del tambor” (Díaz Muñoz, 2015, p.216); ante este espaciamiento de golpes, las bailadoras realizan movimientos circulares sobre el bajo vientre, representando la fecundidad.

Otra denominación para el bullerengue sentao es bullerengue antiguo. Su génesis remota se encuentra en África, y parece perpetuarse en las voces de mujeres de más de 50 años; experimentadas cantadoras cuya escuela ha sido la vida y el mismo bullerengue.

En relación al bullerengue chalupiao o chalupa se puede anotar que es un aire más rápido; por tanto, los toques del tambor son más acelerados y la temática de las canciones más festivas. El intér- prete del tambor alegre toca e improvisa con mucha destreza, intercalando el patrón rítmico básico, con repiques ornamentados, que le imprimen mayor complejidad y riqueza a la ejecución (García Orozco, 2016c). En sus inicios, “el bullerengue chalupiao era el único ritmo que se bailaba en pareja, mientras que el bullerengue sentao

se bailaba exclusivamente de manera ritual y para acompañar el lumbalú” (Pardo Pérez, 2018).

El bullerengue, como muchos otros géneros tradicionales, se constituye en fuente de inspiración para los nuevos intérpretes. Agrupaciones y artistas como *Ale kumá*²⁴, *Kuisitambó*²⁵, *Cabas*²⁶ y *Systema solar*²⁷ los han integrado a su producción musical, revisitiéndolos de modernidad, tecnología o fusionándolos con otros géneros.

FANDANGO, FANDANGOS DE LENGUAS Y FANDANGO DE LENGUA

Según el Diccionario de colombianismos, fandango es una palabra utilizada en España y Colombia pero con diferente significado. En Colombia, específicamente en la costa Atlántica, es un “baile típico que se inicia formando las mujeres un círculo y portando un manajo de velas encendidas a manera de antorchas (Haensch & Werner, 1993). Por ampliación, como otros términos de las músicas tradicionales caribeñas²⁸, la palabra fandango se relaciona con parranda, goce y festejo folclórico (Carrasquilla Baza, 2010). Sobre el origen del vocablo Bermúdez (2005) anota:

En 1735, Antonio de Ulloa y Jorge Juan y Santacilla proporcionan breves noticias sobre el fandango en Cartagena, baile propio del populacho de origen africano e indígena, bailes que entre 1769 y 1770 son censurados por las autoridades peninsulares y defendidos por las de Cartagena y los llaman bundes, y en su descripción e indican que constituyen una diversión

24 Canciones como “¿Por qué me pega?” y “Negro mirar” incluidas en el álbum “Cantaoras”.

25 Agrupación santandereana “que vio en el bullerengue, la gaita, la cumbia, el porro y la chalupa la mejor forma de recuperar las raíces, reconciliarse con la vida y sentir la música en la sangre” (Discos Fuentes, 2018).

26 Artista barranquillero que ha incluido los ritmos del Caribe en su producción. Un ejemplo es el bullerengue “Ana María”, del cual en una entrevista expresó: “Cuando decidí sacar “Ana María” en las emisoras ni sabían lo que era un bullerengue. La gente me preguntaba qué era eso, que si estaba loco. Hoy el mercado le dice al artista lo que es comercial” (Romero, 2018).

27 Colectivo que crea espectáculos músico-visuales, a lo que llaman Berbenautika, recreando “la cumbia, el fandango, la champeta, el bullerengue, entre otros, mezclándolos a través de herramientas electrónicas con ritmos y estilos culturales tales como el hip hop, house, techno, break beats, el scratching y el video en vivo” (Solar, s/f).

28 Chandé y Tambora, por ejemplo.

“antiquísima y general en toda la vasta comprensión de este gobierno” (p. 217).

Para varios cultores del bullerengue, el *fandango* también hace referencia a la acción de recorrer las calles del pueblo mientras se toca y canta bullerengue. A partir de un trabajo de campo realizado en el 2011, que incluyó más de treinta entrevistas a integrantes de grupos de bullerengue en Puerto Escondido, Arboletes, San Juan de Urabá, Necoclí y Turbo, Rojas (2012) expresa que

(...) en las narrativas de los músicos veteranos, el bullerengue se solía usar para acompañar las fiestas patronales de los pueblos, así como para entretenimiento secular. Esta práctica se iniciaba en las tardes durante los días de fiesta, cuando los bullerengueros se reunían en la casa de alguno de los líderes del grupo, quien, por lo general, era uno de los cantantes o bailarines principales, o uno de los tamboleros. El bullerengue empezaba en casa por unas horas —una especie de calentamiento en privado— y, posteriormente, el grupo iniciaba el fandango, haciendo una presentación pública por las calles del pueblo, generando así un espacio de participación y gozo colectivo. (p.142)

Por su parte, los *fandangos de lenguas*²⁹ son un “complejo genérico” [...] que dieron origen a 16 variantes rítmicas de música y canto, entre las cuales se encuentra el bullerengue, en una amplia zona geográfica del Caribe Colombiano” (Muñoz Vélez, 2003, p.1); en este sentido, el autor identifica la expresión *fandangos de lenguas* como sinónimo de *bailes cantaos*. Por ejemplo:

Los ***fandangos de lenguas*** o ***bailes cantados***³⁰ perviven en la memoria y voces de las personas mayores; estas expresiones musicales y danzarias se encuentran en las poblaciones negras y mulatas del Caribe colombiano, que se extiende hasta El Urabá antioqueño. (p.6)

29 Los investigadores también se refieren a estos como fandangos de lengua (Minski, 2008; Daza Rosales & Muñoz Vélez 2008; Muñoz Vélez, 2008 y Arcila, 2018).

30 Negrillas de los autores.

El investigador musical y folclorólogo barranquillero Carlos Franco exploró estas 16 variantes de bailes cantaos o **fandangos de lenguas** (p.7).

Los diversos nombres con los cuales se referencia a los **fandangos de lenguas** o **bailes cantaos** no obedecen a un fenómeno sinonímico, cada nominación al margen de los elementos estructurales que comparten son en sí mismos, aires diferentes y maneras de nominarlos para cada región. (p.11)

Ahora bien, ¿qué diferencia existe entre las expresiones fandangos de lenguas y fandango de lengua? Para dar respuesta, se citarán las palabras de Minski (2008) cuando hace referencia a la modalidad del bullerengue denominada por los cultores como fandango de lengua: “es necesario definir que este subgénero del bullerengue constituye a su vez la denominación genérica de todos los bailes cantaos llamados precisamente fandangos de lengua” (pp.38-39).

Según se ha citado, el *fandango de lengua* es un aire o ritmo del bullerengue; en el contexto de esta manifestación cultural, es uno de los tres géneros —de música y danza— que se ejecutan (Rojas E., 2012). Rodríguez (2004) le asigna a la expresión *fandango de lengua* varios significados: “baile callejero, lugar de reunión, congregación y género musical (p.7).

En las diferentes poblaciones que tienen el bullerengue como su zona de influencia, este resonaba sin competencia en la década del cuarenta del siglo pasado; la música de la tradición —bullerengue sentao, bullerengue chalupiao y el fandango de lengua— era lo único que se escuchaba. Lo anterior es confirmado por la maestra Petrona Martínez en una entrevista: “no había rock, ni salsa, ni champeta, solamente el bullerengue” (García Orozco, 2016a, p.4).

El fandango de lengua lleva este calificativo debido a la forma de entonarse en la cual se desarrolla un diálogo entre la cantadora y las respondonas. Es decir, en su interpretación, la voz líder canta un verso el cual es repetido por el coro (Arcila, 2018).

Se ha observado que durante la ejecución del ritmo, la cantadora, cantador o bailarines *guapirrean* al tambolero para que se suelte, para que ejecute con mayor maestría el instrumento. Es un momento mágico de compenetración en el cual se genera una íntima conexión musical con los cantadores o bailarines. Es frecuente escuchar que ellos lancen expresiones como: ióyelo tambolero!, ivamos tambó!, ióyelo!, iahí, no ma!, entre otras.

Los lugares en donde se interpreta principalmente son el sur del Golfo de Urabá en el departamento de Antioquia y los municipios de Arboletes y Puerto Escondido en los cuales se efectúan los dos festivales más representativos de este ritmo. También se ejecuta en el municipio de Necoclí y María La Baja.

PATRÓN RÍTMICO DEL FANDANGO DE LENGUA

El fandango de lengua es un aire musical enérgico; se caracteriza por estar en compás binario de subdivisión ternaria y el desarrollo de versos octosilabos. Los instrumentos que intervienen en su ejecución son el tambor alegre, el llamador, las palmas y la voz.

En la siguiente figura se muestra el patrón rítmico del fandango de lengua. (En la aplicación *Tambó y Batería* de la plataforma *Play Store* puede escucharse el ejemplo del patrón).

Fandango de Lengua

The figure shows the rhythmic pattern for Fandango de Lengua in its traditional format. It consists of three staves of musical notation. The top staff is for the Currulao or Tambor Alegre, showing a sequence of notes with 'R' and 'L' markings above them. The middle staff is for the Llamador, showing a sequence of notes with 'x' markings above them. The bottom staff is for Palmas or Tablitas, showing a sequence of notes with 'x' markings above them. The notation is in 2/4 time and includes a key signature of one sharp (F#).

Figura 4: Patrón rítmico del fandango de lengua en su formato tradicional

Fuente: Construcción de los autores

García Orozco (2016b) anota que es posible que la tambora pueda estar ausente en el conjunto, llevar el pulso en el palo o doblar el patrón del llamador.



Capítulo 4

Son palenque

El ritmo *son palenque* es un género creado al interior del Palenque de San Basilio por el maestro Justo Valdés. Este, debe diferenciarse del *son palenquero* o *sexteto*, resultado de la mezcla magistral del son cubano, los bailes cantaos y los ritos fúnebres propios del poblado.

El *son palenquero* es un ritmo adoptivo, cuyo formato instrumental incluye la marímbula, los bongoes, las maracas y claves. Por el contrario, el *son palenque* es un ritmo creado por los mismos palenqueros que se utiliza para el festejo en los bailes.

Como se ha mencionado, el *son palenque* es un ritmo creado por el maestro Justo Valdés³¹; él nació en la comunidad afrodescendiente de San Basilio, la cual pertenece al corregimiento del municipio de Mahates, en el departamento de Bolívar. Este importante territorio cultural ancestral, se encuentra ubicado en las faldas de los montes de María a 50 km de la ciudad de Cartagena de Indias; zona que presenta la mayor preservación de la cultura africana.

El maestro Valdés ha trabajado por la preservación de las raíces africanas y la cultura palanquera; según él, este ritmo es de descendencia africana. Al respecto el maestro expresó: “es un ritmo creado

31 Cantante, compositor y director musical de la agrupación Son Palenque.

por nosotros, como a nosotros... sinceramente es difícil la copia, hasta el grupo de danza... casi todo lo que tenemos es original de nuestro pueblo” y “nosotros llevamos a África en nuestras venas y este ritmo es cien por ciento de descendencia africana”³².

El son palenque es ejecutado en compás partido; este ritmo acompaña los bailes y festividades más representativas del lugar. El formato instrumental se encuentra conformado por tambora, tambor alegre, llamador y maracas.

El maestro Justo Valdés nos contó la forma cómo creó este ritmo:

Como le venía diciendo, un compadre... un amigo mío, que en paz descanse, Lorenzo Díaz Salgado, que realmente le decían el popular Malanga, siempre tuvo picó encima, en su casa hacían fiesta y nosotros íbamos a bailar allá. Una vez allá amanecimos ieeeh!... Luciano, Enrique, Pánfido Valdés, primo hermano mío, Ángel Herrera... mi compadre teniente y Enrique Tejedor...iuum!... Les dije vamos pa’ la playa un rato. Estábamos trasnocha’os; nos fuimos acá a Marbella (playa de Cartagena de Indias). Y de un momento a otro me nació algo, salimos del agua y empecé a cantar... Yo dije... Por decí... Se me vino en la mente, hicimos un tema... Gele gele p’a bailá, gele gele p’a goza – gele gele p’a goza, gele gele p’a bailá... y así... ¿Entiende cómo eh?...Es la primera canción que compongo en mi vida, los muchachos estaban conmigo y cado uno agarró un pote y empezamos a crear lo que en el día de hoy conocemos como son palenque; de ahí nació el ritmo.

Como se anotó líneas arriba, es importante diferenciar el ritmo del *son palenque* del ritmo *son palenquero*; este último es un ritmo adoptivo recreado por la comunidad de San Basilio. Al respecto, el tambolero Franklin Hernández³³ Cassiani, *Lukumí*, manifestó:

32 Entrevista concedida a los autores.

33 Entrevista concedida a los autores.

Son palenque

El son palenquero que es adoptivo, es un sexteto, el formato instrumental tiene marímbula, bongó (bongoes), maraca y clave. Bueno,... el son palenque es un ritmo creado por los mismos palenqueros que se utiliza para el festejo en los bailes; la diferencia que hay entre el son palenque, y un son que es adoptivo, que es el sexteto, entonces cuando llegaban los cubanos a los ingenios ellos pedían todo ese saber, y los palenqueros que estaban trabajando ahí ellos le enseñaban a cómo se elaboraban los instrumentos, cómo se cantaba, ahí ellos fueron aprendiendo. Ese es un son palenque, el son palenquero que es el adoptivo es un son cubano pero en Cuba ya no se hace, entonces los palenqueros aprendieron todo ese saber de los cubanos y los transportaron a Palenque y lo divulgaron a todo el pueblo y todos ellos maestros, Rafael Cassiani... A esos instrumentos le llaman sexteto, el instrumento se llama marímbula. Están los bongóes, tambores, maracas y la clave. La marímbula es como una caja de resonancia en Palenque, no está afinada armónicamente ni melódicamente ni nada, está afinada a puro oído, mientras el son palenque es con solo tambor, un llamador, una tambora, el tambor alegre y maracas, eso es lo que es el son palenque.

El *son palenque* se gesta reconociendo una vez más su ascendencia africana; es un ritmo vivaz, alegre que ha legado para la historia canciones como *Majana*, *Kumazoka Numa* y *Changaina*³⁴.

PATRÓN RÍTMICO DEL SON PALENQUE

Seguidamente, se transcribe el patrón rítmico del son palenque; el audio de ejemplo lo encontrará el lector en la aplicación *Tambó y Batería*:

³⁴ Incluidas en el álbum *Son palenke*, grabado en 1981 por el sello Fonobosa (ver anexo).

TAMBÓ Y BATERÍA

Ejecución de la Batería como instrumento complementario en los aires de Chandé Pascuero, Fandango de Lengua y Son Palenque

Son palenque

The image displays a musical score for the 'Son palenque' rhythm. It features four staves, each representing a different instrument. At the top left, a tempo marking indicates a quarter note equals 116 (♩ = 116). The first staff is for 'Tambor alegre o Currulao', showing a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes and rests. The second staff is for 'Llamador o Macho', featuring a simpler pattern of quarter notes and rests. The third staff is for 'Tambora', with a pattern similar to the first staff. The fourth staff is for 'Maracas', showing a pattern of quarter notes with accents. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the entire piece concludes with a double bar line.

Figura 5: Patrón rítmico del son palenque en su formato tradicional

Fuente: Construcción de los autores



Tocando la batería como instrumento complementario

En este apartado se muestran los patrones de acompañamiento elaborados para los ritmos objeto de estudio. Se relaciona primeramente el ritmo y luego una variación que puede ser utilizada en el desarrollo del tema, en las repeticiones o en los coros, dependiendo de la habilidad, creatividad del tambolero o de la estructura de la canción. Los audios de ejemplo se encuentran en la aplicación *Tambó y Batería*.

En el proceso de creación de los patrones de acompañamiento se presentaron dificultades debido al objetivo de las adaptaciones, el cual se dirigió siempre a generar unos esquemas rítmicos que complementaran lo ejecutado por la percusión tradicional sin emularlos en la batería. De esta manera, se garantizaba no la duplicación de los esquemas de la tambora y el currulao principalmente, sino el diseño de un patrón que acompañará sin generar conflicto con los demás elementos percusivos.



Figura 6. Trabajo autoetnográfico de adaptación de los patrones rítmicos

Fuente: Archivo de los autores

Lo anterior, se convirtió en todo un desafío para el investigador porque debía encontrar las agrupaciones sonoras que apoyaran los ritmos propuestos y que estos fueran congruentes con los patrones del chandé pascuero, fandango de lengua y son palenque en su forma tradicional.

PATRÓN DE ACOMPAÑAMIENTO DEL RITMO CHANDÉ PASCUERO

Este ritmo se puede ejecutar de dos maneras, con ambas manos en el redoblante o con una mano en el redoblante y otra en el *floor tom* (Figura 7). La sugerencia para la interpretación de este patrón es la realización de *rubato* en estos dos instrumentos, para alcanzar una expresión sonora diferente pero que se integra íntimamente al ritmo de los instrumentos tradicionales. Es decir, la ejecución debe recordar el *paloteo* que hacen los intérpretes de la tambora sobre la madera del instrumento.



Figura 7. Disposición de las manos al interpretar el chandé pascuero

Fuente: Archivo de los autores

En las figuras siguientes puede apreciarse el patrón y la variación:

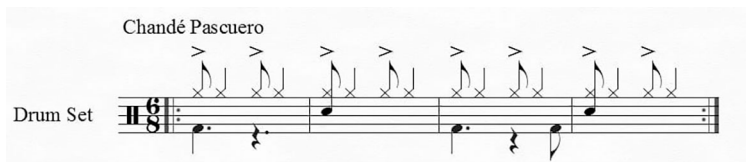


Figura 8: Patrón rítmico del chandé pascuero

Fuente: Construcción de los autores

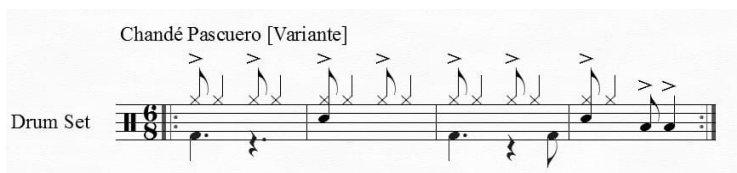


Figura 9: Variación rítmica del chandé pascuero

Fuente: Construcción de los autores

PATRÓN DE ACOMPAÑAMIENTO FANDANGO DE LENGUA

Cabe mencionar que al tocar este patrón rítmico en la batería, se debe hacer el acompañamiento cuidando la intensidad sonora para

no superar el volumen del conjunto, con el fin de crear un equilibrio sonoro. Por otro lado, se debe tener presente la cadencia rítmica y los acentos, teniendo en cuenta que este es un ritmo binario con subdivisión ternaria. En este mismo contexto, debemos saber que el pulso estable es indefectible para poder mantener una armonía y esencia rítmica con los demás instrumentos.

En este mismo orden de ideas, hay que tener en cuenta que al tocar el *hi-hat* se debe tener presente que las últimas figuras de cada compás deben abrirse, acción que se indica en las Figuras 10 y 11 por medio de un círculo.



Figura 10: Patrón rítmico del fandango de lengua
Fuente: Construcción de los autores



Figura 11: Variante rítmica del fandango de lengua
Fuente: Construcción de los autores

Tocando la batería como instrumento complementario



Figura 12. Interpretación del fandango de lengua

Fuente: Construcción de los autores

PATRÓN DE ACOMPAÑAMIENTO SON PALENQUE

Para la correcta interpretación de este patrón propuesto, es necesario hacer énfasis en la mano derecha la cual lleva la clave en el *hi-hat*, teniendo en cuenta que el ritmo es de descendencia africana, como bien se dijo.

La creación de este patrón fue hecho con base en el mismo, de allí la adición de la clave, la cual concuerda sonoramente con los demás instrumentos de percusión y el ritmo a acompañar; no obstante el ejecutante debe tener buen manejo de la métrica para poder estar en completa armonía y sincronía con los demás elementos del conjunto. Con relación a lo antes mencionado, y teniendo en cuenta la recomendación del *hi-hat*, es necesario saber que el círculo que aparece en la parte superior de las figuras, al final de cada compás indica que el *hi-hat* debe abrirse sin dejar de tocar los demás elementos descritos en la partitura. Para concluir con este apartado, la clave puede tocarse aparte del *hi-hat*, en una campana, *jam block* o en la campana del platillo *ride*.

TAMBÓ Y BATERÍA

Ejecución de la Batería como instrumento complementario en los aires de Chandé Pascuero, Fandango de Lengua y Son Palenque

Tocando la batería como instrumento complementario

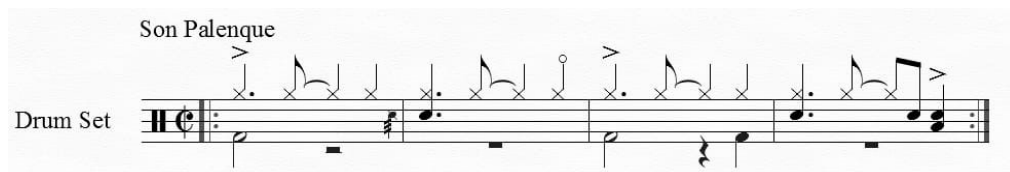


Figura 13: Patrón rítmico del son palenque

Fuente: Construcción de los autores

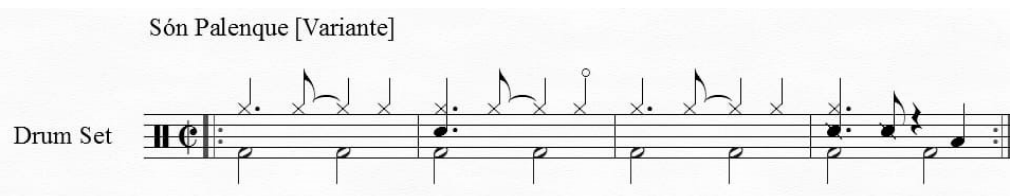


Figura 14: Variante rítmica del son palenque

Fuente: Construcción de los autores



Figura 15. Interpretación del son palenque

Fuente: Construcción de los autores



Recomendaciones para interpretar la batería

Las siguientes recomendaciones son propuestas con el objeto de favorecer la interpretación de la batería como instrumento complementario, respetando la esencia de los aires tradicionales. Se considera conveniente tenerlas en cuenta debido a que se basan en el proceso investigativo que permitió alcanzar los objetivos trazados y obtener los resultados que se entregan en este documento. No obstante, siguen siendo sugerencias, por lo que pueden variar dependiendo del gusto del intérprete, tratando de conservar el sonido característico y tradicional a acompañar.

Para lograr una adecuada ejecución del ritmo chandé pascuero en la batería se sugiere utilizar baquetas 5ª, debido a que el peso es equilibrado, que evita fatigas al músico. La marca será la de la preferencia del intérprete.

En la búsqueda de una tímbrica y sonoridad más consonantes con la música tradicional, se invita a ejecutar el *floor tom* con la baqueta colocada del lado opuesto de la punta superior. Con la baqueta dispuesta en forma invertida, se procede a tocar el costillar del tambor 3 o el *floor tom (shell)* el cual emitirá un sonido más carac-

Recomendaciones para interpretar la batería

terístico. Al invertir la baqueta el sonido será más robusto; por lo tanto, el elemento proporcionará una eufonía particular que es la que se busca al invertir la baqueta y el golpe a un lado del *tom*.

Por otro lado, para lograr un sonido más profundo, energético y vigoroso se sugiere utilizar un bombo de medidas 20 x 20. Se debe tener en cuenta ejecutar el *rubato* sin salirse del pulso establecido, cuando se esté interpretando el ritmo.

De manera específica, en el acompañamiento del fandango de lengua; es importante escuchar de manera constante, canciones y grabaciones de este género. Se invita al intérprete a prestar atención a los fraseos realizados por el tambolero con el objeto de poder aplicarlos en la batería. De esta manera, se puede tener mayores opciones de realizar cualquier tipo *fill*, mientras se esté interpretando este ritmo; tocándolo con mayor armonía y sentido rítmico.

Otro aspecto a tener en cuenta se relaciona con la ejecución del *son palenque*. Es necesario saber que la clave *soukus* prima, motivo por el cual, se debe enfatizar en la mano derecha sin dejar de lado los demás elementos a tocar. La intensidad con la que se interpretan cada uno de los ritmos, debe ser a satisfacción propia de cada intérprete. Se debe buscar desarrollar un pulso acorde al aire a interpretar; de esta manera, los oyentes podrán apreciar debidamente los ritmos y se puede obtener una igualdad o concordancia rítmica con los demás instrumentos.

Haciendo referencia a la marca y afinación de la batería; esta será acorde al gusto del baterista.

Como punto final, los autores consideran necesario seguir creando patrones para la batería, de aquellos ritmos que aún no están sistematizados. El trabajo de investigación autoetnográfico, basado en el profundo estudio de los ritmos tradicionales, permitirá ir avanzando cada vez más en la consecución de una interpretación acertada y respetuosa de la naturaleza y función social de los aires.





La investigación

El estudio que se desarrolló se encuentra enmarcado en las líneas de trabajo de la investigación-creación, entendiéndose esta como la “experiencia creativa que da lugar a obras, objetos o productos con valor estético y cuya naturaleza temporal puede ser efímera, procesual o permanente” (Departamento Administrativo de Ciencia Tecnología e Innovación - Colciencias, Dirección de Fomento a la Investigación, 2018).

La realización de una investigación musical desde esta perspectiva, sumergió al intérprete en su propio quehacer y arte, a partir de la generación de cuestionamientos y reflexiones de su experiencia o vivencia estética; lo anterior, con el objeto de crear un nuevo producto u obra artística, con la cual se amplía el campo práctico y teórico musical.

En este sentido, y siguiendo las elaboraciones teóricas de López Cano & San Cristóbal Opazo (2014),

la investigación a través de la práctica artística o investigación artística [...] son indagaciones sobre problemas que atañen a la creación artística, que preocupan a la comunidad de creadores y que requieren de su particular experiencia y conocimiento para ser planteados y resueltos. (p.41)

¿Cuál fue nuestro problema? Saber qué hacer con las baquetas cuando los tamboreros tocaban ritmos para los cuales no existían

patrones para la batería. ¿Qué aumentó la problemática? La necesidad de participar en un ensamble de música tradicional ejecutando la batería, cumpliendo dos condiciones: 1) no duplicar los patrones rítmicos de la percusión tradicional, ni anularla durante la ejecución, y 2) recrear —de la mejor manera posible— el ambiente y contexto sonoro de la tradición.

Ante la situación planteada, los autores iniciaron un proceso de indagación, recolección de datos, análisis e interpretación que se puso al servicio de la creación musical; permitiendo, primeramente, comprender la realidad y contexto de las manifestaciones culturales estudiadas. De esta manera, se buscó la efectiva introducción de la batería acústica en los esquemas rítmicos de estos aires musicales.

La población del estudio estuvo constituida por los ritmos tradicionales de la región Caribe colombiana determinándose una muestra integrada con los aires de chandé pascuero, fandango de lengua y son palenque. La razón de escogencia de estos ritmos obedece a que estos fueron los más desconocidos por la población encuestada.

En la muestra se incluyeron tres cultores de la música tradicional: la maestra Martina Camargo, el tambolero Franklin Hernández y el maestro Justo Valdés, director y cantante del grupo Son palenque. Ellos fueron seleccionados por el amplio conocimiento que tienen de los ritmos y la experiencia —en cuanto a la teoría y práctica— de estos aires. Asimismo, son personajes reconocidos en el ámbito de las músicas tradicionales colombianas a nivel nacional e internacional.

Como técnicas de recolección de información se utilizaron: 1) el análisis documental de textos relacionados con los ritmos objeto de estudio, 2) la encuesta³⁵, 3) entrevista a profundidad³⁶, 4) validación

35 A profesores y estudiantes de batería.

36 Cultores de música tradicional.

La investigación

por parte de expertos³⁷, 5) observación participante enriquecida con diarios de campo³⁸ y 5) la autoetnografía³⁹.

En la aplicación de estas técnicas se tuvieron en cuenta las recomendaciones realizadas por Murillo & Martínez (2010), para tener una adecuada recopilación de información “el contexto, los efectos que cause el propio investigador en el grupo, la necesidad de crear una relación de comunicación y crear relaciones con los miembros del grupo” (p.10).

Bajo los anteriores planteamientos, el diseño metodológico de la investigación, permitió el estudio de comunidades como San Basilio de Palenque, los pueblos ribereños del Caribe occidental aledaños a la depresión Momposina y los municipios de San Martín de Loba y Barranco de Loba; asimismo, el sur del Golfo de Urabá en el departamento de Antioquia con los municipios de Arboletes y Puerto Escondido.

El procedimiento adelantado en investigación, inició con la recopilación de información relacionada con las bases rítmicas del chandé pascuero, fandango de lengua y son palenque. Posteriormente, se efectuaron las entrevistas a los cultores seleccionados: la maestra Martina Camargo (cantadora), Franklin Hernández (tambolero) y Justo Valdés (cantante y director de la agrupación Son Palenque). De manera paralela, se recolectó información teórica y práctica para fundamentar este escrito en sus diferentes vertientes: escritura musical para la batería, elaboraciones teóricas de los investigadores y grabaciones, entre otras.

Para efectuar la entrevista a profundidad a los cultores de música tradicional, se realizaron viajes o traslados a sus lugares de residencia –como Cartagena–, o entablando una conversación

37 Con el objeto de validar los patrones rítmicos diseñados para la batería.

38 La cual incluyó trabajo de campo en diversas poblaciones –usuarias culturales– de los aires objeto de estudio; asimismo, la participación como intérprete en festivales y otros encuentros musicales de la región.

39 “Una serie de recursos metodológicos, estrategias de investigación y formas de discurso académico que se practican en la antropología y ciencias sociales desde hace tiempo y que cada vez se emplean más en el ámbito de la investigación artística con diferentes matices y adaptaciones”. (López Cano & San Cristóbal Opazo, 2014, p.138)

por medio de las redes sociales. De manera posterior, se efectuó el análisis sistemático de la información recabada con el propósito de procesar los datos e iniciar la descripción de los ritmos seleccionados para la investigación. De igual manera, se comenzó el proceso autoetnográfico que inició con la identificación en la batería de los elementos que podían representar las sonoridades de los instrumentos tradicionales; esta fase fue seguida por la escritura de los patrones, la práctica musical individual en el instrumento y el ejercicio de interpretar los esquemas rítmicos diseñados con la compañía del instrumental de percusión tradicional. Por último se puso a consideración de expertos la funcionalidad y simetría al acompañar el formato tradicional con los ritmos adaptados.



A manera de conclusión

La motivación principal para la elaboración de este trabajo fue la riqueza musical del Caribe colombiano, la cual según la experiencia de quienes escriben estas líneas, merece ser exaltada y dinamizada –especialmente– por las nuevas generaciones de músicos y público.

Este trabajo investigativo une en sus páginas el saber tradicional y la versatilidad de las corrientes modernas musicales. Gracias al trabajo etnográfico realizado, en el que prevaleció el contacto directo con los intérpretes y guardianes de la tradición musical estudiada, se pudieron identificar las principales características musicales del chandé pascuero, el fandango de lengua y el son palenque, teniendo como fundamento la función social que desempeñan estos ritmos dentro de su comunidad.

Por ejemplo, el chandé pascuero es una música originaria de los pueblos ribereños pertenecientes al Caribe occidental cercanos a la depresión Momposina. Este ritmo acostumbra acompañar las festividades decembrinas en tiempo de pascua de Santa Catalina de Alejandría. Siendo un baile cantado y un aire de las músicas de tambora, en lo musical se destaca su ritmo cadencioso en seis octavos, donde el tambor currulao o alegre refleja en sus golpes los

A manera de conclusión

movimientos de los bailarines en los acentos de su interpretación. El formato instrumental de este ritmo incluye tambora, currulao, palmas, cantadora o cantador y respondonas. La ejecución del currulao se caracteriza por tener dos corcheas al final del patrón rítmico, dándole un aire rápido.

Por otro lado, el fandango de lengua —como su nombre lo indica— es un ritmo en donde se establece una conversación entre la cantadora y el tambor, invitando a la diversión. Los cultores ubican este aire como una modalidad del bullerengue, compartiendo el énfasis en el tiempo binario con subdivisión ternaria y la relación bailarín-tamborero. El formato instrumental del ritmo se constituye con macho o llamador, currulao, palmas, cantadora y respondones. En este ritmo el tambor alegre finaliza con una negra, brindándole un sentir cadencioso.

En lo tocante al son palenque, se identificó que es un ritmo creado por el maestro Justo Valdés; este aire se interpreta comúnmente en fiestas o parrandas privadas. Musicalmente se caracteriza por estar escrito en compás partido. En este género, el paloteo de la tambora presenta un patrón rítmico que enfatiza el primer pulso del compás.

A partir del estudio realizado a estos ritmos, se propuso la creación de patrones y variaciones de acompañamiento en la batería, instrumento conector que logra conjugar con la presente propuesta en un solo escenario, el formato instrumental tradicional con otros formatos modernos, llevando a otros públicos la riqueza de la tradición musical del Caribe colombiano.

Para finalizar, se concluye diciendo que este trabajo es un aporte sobresaliente a la comunidad en general, en especial a los profesores y estudiantes de batería, porque exalta el valor de estos ritmos tradicionales poco difundidos en el medio musical ciudadano. De igual forma, se hace un aporte a la academia musical, al presentar en lenguaje escrito los patrones y variaciones de chandé pascuero, el fandango de lengua y el son palenque. Por todo lo anterior, se cumple el objetivo de esta investigación, al exaltar y dinamizar los saberes populares de la región, haciendo frente a la agresiva extinción de estas manifestaciones resguardadas por sus protagonistas.



Referencias

- Arcila, M. T. (2018). Bullerengue: género musical y fiesta callejera transformaciones y continuidades en Urabá, Colombia. En *La Fiesta. Estudios sobre Fiesta, Nación y Cultura en América y Europa* (pp. 870-886). Colombia: Intercultura. Universidad Nacional de la Plata.
- Benítez Fuentes, E. H. (2008). Bullerengue: baile cantao del norte de bolivar. Dinámica de transformación de las músicas tradicionales en el Caribe colombiano. *Antropología*, 80-84. Recuperado de <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/articulo/view/2839>
- Bermúdez Cujar, E. (2005). La música tradicional colombiana y sus estructuras básicas: Música afrocolombiana (Parte I). *Ensayos: Historia y teoría del arte*, 10(Parte 1), 215-239. Recuperado de [https://www.academia.edu/11339393/La_música_tradicional_colombiana_y_sus_estructuras_básicas_Música_afrocolombiana_Parte_1](https://www.academia.edu/11339393/La_m%C3%BAsica_tradicional_colombiana_y_sus_estructuras_b%C3%A1sicas_M%C3%BAsica_afrocolombiana_Parte_1)
- Caracol Radio. (2016). Martina Camargo, "La voz ancestral de la tambora" se asoma a La Ventana. Recuperado el 11 de noviembre de 2019, de La Ventana website: https://caracol.com.co/programa/2016/01/15/la_ventana/1452892943_349964.html
- Carbó Ronderos, G. (1993). Al ritmo de... tambora-tambora. *Huellas*, 39, 27-58. Recuperado de <http://manglar.uninorte>.

Referencias

- edu.co/calamari/bitstream/handle/10738/131/BDC289.pdf?sequence=3&isAllowed=y
- Carbó Ronderos, G. (2008). Tambora y Festival. Influencias del Festival regional en las prácticas de la música tradicional. *Huellas*, 58-59, 2-14. Recuperado de <http://ciruelo.uninorte.edu.co/pdf/BDC137.pdf>
- Carbó Ronderos, G. (2016, enero 31). La tambora, música y danza momposinas. *Revista Latitud*.
- Carbó Ronderos, G. (2017). *Expresiones musicales en el Caribe colombiano. Los bailes cantados en la Depresión momposina*. Barranquilla.
- Carrasquilla Baza, D. (2010). *Un tambor me hizo despertar: la identidad y sus representaciones en los procesos de rescate de las prácticas musicales de Tamalameque y Ovejas*. Universidad Nacional de Colombia.
- Ciro Gómez, B. A. (2015). *Etnografía musical en busca de los relatos y cantos del río Magdalena* (Universidad de Antioquia; Vol. 1). <https://doi.org/10.1017/CB09781107415324.004>
- D'Amico, L. (2015). Los hilos de la memoria. Buscando el origen de la cumbia en el país de los Carabalies. *Jornadas de Música Africana*. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/308348153_Los_hilos_de_la_memoria_Buscando_el_origen_de_la_cumbia_en_el_pais_de_los_Carabali
- Daza Rosales, S. F., & Muñoz Vélez, E. L. (2008). *La memoria del agua: Bailes cantados navegan por la Magdalena* (Vol. 53). <https://doi.org/10.1017/CB09781107415324.004>
- Delgado, R. (1987). Cotidianidad y fiesta en el municipio de Talaigua. Relatos de la gente. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 24(12), 29-49. Recuperado de https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/3070/3156
- Departamento Administrativo de Ciencia Tecnología e Innovación - Colciencias, Dirección de Fomento a la Investigación. (2018). *Modelo de medición de grupos de investigación, desarrollo tecnológico o de innovación y de reconocimiento de investigadores del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación, año 2018* (p. 237). p. 237. Bogotá: Colciencias.
- Díaz Muñoz, E. (2015). Etelvina Maldonado: voces y colectividades en la poesía oral del Caribe. *Mundo Nuevo*, 7(16), 203-219.

Referencias

- Recuperado de [http://www.iaeel.usb.ve/mundonuevo/revistas/MN16/MN_16\(10\).pdf](http://www.iaeel.usb.ve/mundonuevo/revistas/MN16/MN_16(10).pdf)
- Discos Fuentes. (2018). Kuisitambó. Recuperado el 6 de noviembre de 2019, de Discos Fuentes Entertainment website: <https://discosfuentes.com.co/artists/kuisitambo/>
- Franco Medina, C. A. (1987). Bailes cantados de la costa Atlántica. *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, 1(2), 55-72.
- García Orozco, M. (2016a). *De Música Marginada a Producto Cultural de Exportación: Perspectiva Histórica de Petrona Martínez y el Bullerengue* (p. 22). p. 22. Colombia.
- García Orozco, M. (2016b). *Los elementos estructurales del bullerengue de Petrona Martínez* (p. 20). p. 20. Colombia.
- García Orozco, M. (2016c). *Petrona Martínez. La cantadora que alegra las penas*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- González Henríquez, A. (1988). Calidad de la vida musical en la radio barranquillera. *Huellas*, 23(0120-2536), 43-54. Recuperado de <http://ciruelo.uninorte.edu.co/pdf/BDC349.pdf>
- Haensch, G., & Werner, R. (1993). *Nuevo diccionario de colombianismos*. Colombia: Instituto Caro y Cuervo.
- Lara Ramos, D. (2011). "¡ Ya está bueno , que me estoy poniendo triste mi he' mano !". Entrevista con Etelvina Maldonado. *Aguaita. Revista del Observatorio del Caribe Colombiano*, 22, 119-125.
- Lemoine, L., & Salazar, J. A. (2013). ¡Ay Petronita, la vida vale la pena!: Semblanza de la cantadora Petrona Martínez. *Nómadas (Colombia)*, 39, 217-228. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105129195015>
- López Cano, R., & San Cristóbal Opazo, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Escuela de Música de Cataluña, Conaculta, Fonca.
- Minski, S. (2008). *Cantadoras afrocolombianas de bullerengue*. Barranquilla: La Iguana Ciega.
- Muñoz Vélez, E. L. (2003). El bullerengue: Ritmo y canto a la vida. *Revista Artesanías de América*, 54, 49-76. Recuperado de <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/handle/cidap/377>
- Muñoz Vélez, E. L. (2008). El porro: complejo genérico del Caribe colombiano. *Huellas. Revista de la Universidad del Norte*, 109-124.

Referencias

- Murillo, J., & Martínez, C. (2010). *Investigación etnográfica*. Recuperado de <http://studylib.es/doc/5375288/investigación-etnográfica>
- Nieves, A. del P., & Llerena Avendaño, F. A. (2018). El cuerpo: Memoria e identidad en la cultura bullerenguera. En *La Fiesta. Estudios sobre Fiesta, Nación y Cultura en América y Europa* (pp. 323–330). Colombia: Intercultura. Universidad Nacional de la Plata.
- Pardo Pérez, R. E. (2018). *Aproximaciones compositivas desde ritmos de gaita y bullerengue* (Pontificia Universidad Javeriana). Recuperado de https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/35254/Aproximaciones_compositivas_desde_ritmos_de_gaita_y_bullerengue.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Pardo Rojas, M. (2009a). Dimensiones y conocimientos de lo musical. Algunos casos en Colombia. En M. Pardo Rojas (Ed.), *Música y Sociedad en Colombia, Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. (pp. 15–59). Recuperado de http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/files/7814/5615/3601/minana_relaciones_interg.pdf
- Pardo Rojas, M. (2009b). Localidad y cosmopolitanismo en “la tambora” de Santa Marta, Colombia. En M. Pardo Rojas (Ed.), *Música y Sociedad en Colombia, Traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (pp. 33–367). Recuperado de http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/files/7814/5615/3601/minana_relaciones_interg.pdf
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23a ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=>
- Redacción *El Tiempo*. (1994). El carnaval está de luto. Recuperado el 11 de noviembre de 2019, de El Tiempo website: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-26252>
- Rodríguez A., M. A. (2004). Los bailes cantados en el Caribe colombiano. Breve aproximación. *Los bailes cantados en el Caribe colombiano*, 15. Bogotá.
- Rojas E., J. S. (2012). “Me siento orgullosa de ser negra y ¡qué viva el bullerengue!”: identidad étnica en una nación multicultural. El caso del Festival Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido, Colombia. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7(2), 139–157. Recuperado de http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/index.php?option=com_content&view=article&id=136:me-siento-orgullosa-de-ser-negra-y-ique-vi

Referencias

- va-el-bullerengue-identidad-etnica-en-una-nacion-multicultural-el-caso-del-festival-nacional-del-bullerengue-en-puerto
- Romero, M. (2018, noviembre 20). "El mercado de hoy está desligado de la música raizal": Cabas. *El Heraldó*. Recuperado de <https://www.elheraldo.co/entretenimiento/el-mercado-de-hoy-esta-desligado-de-la-musica-raizal-cabas-568208>
- Sánchez Mejía, H. (2009). De bundes, cumbiambas y merengues vallenatos: fusiones, cambios y permanencias en la música y danzas en el Magdalena Grande, 1750-1970. En M. Pardo Rojas (Ed.), *Musica y Sociedad en Colombia, Traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (pp. 80-99). Recuperado de http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/files/7814/5615/3601/minana_relaciones_interg.pdf
- Silva Caraballo, C. (2016). *Modos de producción y circulación en el bullerengue desde cantadoras mayores e intérpretes jóvenes. Estudio de caso* (Universidad Pedagógica Nacional). Recuperado de <http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1611>
- Solar, S. (s/f). El Colectivo | Systema Solar. Recuperado el 6 de noviembre de 2019, de Intermundos.org website: <http://www.intermundos.org/systemasolar/el-colectivo/>
- Walker, M. (2009). *World Jazz Drumming*. Recuperado de <https://books.google.com/books?id=aut9mAEACAAJ&pgis=1>

REFERENCIAS DE ENTREVISTAS

- Camargo Caballero, R. (junio 12 al 15 de 2019). Entrevista personal.
- Camargo Centena, M. (marzo 24 de 2015). Entrevista personal.
- Hernández Cassiani, F. (marzo 24 de 2015). Entrevista personal.
- Valdés, J. (junio 14 de 2015). Entrevista personal.



Glosario

BAILES CANTAOS

Es un canto que se baila o un baile que se canta. Hace parte de las expresiones culturales de algunos territorios del Caribe colombiano manifestándose por medio de la acción recíproca y constante del canto, la danza y el tambor currulao.

BULLERENGUE

Expresión musical y danzaria de carácter ritual y festivo. Es un diálogo amoroso entre la voz y el tambor que vincula la corporalidad en las danzas grupales o de pareja que se desarrollan paralelamente. Los cultores identifican tres modalidades o aires en el bullerengue: sentao, chalupiao y fandango de lengua.

CHALUPIAO

- a. Modalidad o aire del bullerengue.

- b. Término, que usado como adjetivo –en el contexto de los bailes cantaos– se utiliza para hacer referencia al *tempo* o velocidad más rápido o acelerado.

CURRULAO

En los bailes cantaos se denomina de esta manera al tambor alegre; es decir, al tambor unimembranófono que se percute con las manos. Se le denomina también tambor hembra y, en ocasiones, tambor mayor.

GUAPIRREO

Acción de animar al tambolero para que se suelte y ejecute con mayor maestría el instrumento; este aliento emocional lo efectúan la cantadora y las respondonas.

LEREO

Interpretación libre de versos que efectúa la cantadora, incluyendo sonidos silábicos y onomatopéyicos. Es usual en el inicio de los bullerengues, para introducir el tema musical, recreando en ocasiones melancolía, dolor o tristeza.

LLAMADOR

Tambor unimembranófono que se ejecuta con una mano. Su función es la de mantener el ritmo, marcando el pulso sin aceleraciones o desaceleraciones, de manera tal, que la cantadora y el tambolero puedan hacer sus fraseos o improvisaciones sin equivocarse. Es llamado también tambor macho, bambuquito o yamaró.

INSTRUMENTO COMPLEMENTARIO

Expresión que, en este documento, hace referencia a la ejecución de la batería como instrumento acompañante de la percusión tradicional, sin duplicar sus patrones rítmicos.



INTERPRETACIÓN MUSICAL

Proceso de ejecución de un instrumento musical, dando cuenta de la naturaleza y contexto sonoro del género, aire o estilo que se recrea.

MÚSICA TRADICIONAL

Hace referencia al conglomerado de expresiones sonoras de una cultura, que se transmiten de generación en generación, en forma oral e imitativa.

PATRÓN RÍTMICO

Esquema que se construye con figuras de nota y/o de silencio, dando origen a la célula métrica de un ritmo como la cumbia, son corrido o puya, entre muchos otros.

RESPONDONAS

Grupo de cantantes que alternan la melodía o estribillo de una canción con la cantadora. Generalmente está integrado por mujeres. Ellas contestan el lereo de la cantadora, animándola con sus guapirreos y palmas para que eleve su voz de manera *sabrosa*.

REVUELOS

Repiques espontáneos que los tamboleros realizan al ejecutar los golpes del tambor. En los revuelos el ejecutante expone sus habilidades y virtuosismo en el instrumento.

SENTAO

- a. Aire o modalidad del bullerengue. Algunos cultores utilizan también el término *asentao*.

- b. Expresión que —utilizada como adjetivo— se usa para hacer referencia al *tempo* o ritmo más lento o cadencioso.

TABLITAS

Instrumento musical, llamado también gallitos, consistente en un par de tabletas —como las utilizadas para hacer arepas— que se entrechocan. En los bailes cantaos aparecen para reemplazar a las palmas, cuando las personas se cansaban, por las largas jornadas de interpretación.

VARIACIÓN RÍTMICA

Es la modificación o alteración que se efectúa de un patrón rítmico, para ajustarlo a las partes de una obra o canción; por ejemplo, la bozá, el coro, la gozadera, entre otras.



Anexos



Entrevista al tambolero Franklin Hernández Cassiani “Franklin Lukumí”⁴⁰

A: Alexander Guzmán (Entrevistador)

F: Franklin “Lukumí” Hernández (Entrevistado)

A: Bueno, estamos aquí dialogando con el maestro Franklin Lukumí que es tambolero músico. El nos va hablar en este momento. Cuéntenos maestro Lukumí, cuéntenos de usted, cómo es su nombre completo, cuéntenos de su familia, de sus padres, de su madre, de su carrera musical. Quiero que nos cuente un poco de eso para poder saber un poco de usted, quién es usted, su padre, su madre, quiénes son sus hermanos, su familia, cómo es su arte y en que trabaja; cuéntenos.

F: Mi nombre, Franklin Hernández Cassiani; nací de crianza en San Basilio de Palenque, soy músico y desde los 6 años tambolero. Mi mamá es, como toda palenquera, vendedora de dulce. Empecé a tocar desde los 6 años el tambor y a través de él he aprendido varios

⁴⁰ Se realizó a través de la red social denominada *Whats App*.

ritmos como el son palenquero, son palenque, bullerengue, cumbia, mapalé, chalupa (haciendo referencia a la chalupa palenquera, como es conocida en la localidad),... Bueno, lo de Lukumí es por una tribu africana y cuando viajé a Zambia, me decían que me parecía a esa tribu, me decían así: Lukumí, y los compañeros empezaron a decir Lukumí, y quedé así: Franklin Lukumí. Mi mamá no baila, ni mi papá tampoco,... ni toca ni canta, pero en Palenque hay un sector donde nacen todos los músicos, como lo es Graciela, Batata todos esas grandes cantadoras,... Dolores Salina, maestro Sima Congo, maestro de Sergio Valdés,... Ese sector se llama Chopacho... En ese sector nací yo escuchando todo el tiempo el Tambor, pues allí aprender a punto de vista y oído y práctica (haciendo referencia al aprendizaje de forma oral). Mi trabajo es la música,... el tambor,... con él he podido recorrer el país dos veces entero, desde La Guajira hasta el Amazonas,... también estuve en Zambia, Marruecos,... también estuve en Texas en el festival. La música para mí..... la música es mi arte, pues le pido y doy gracias a Dios que me ha dado ese don y poder compartirlo con los demás.

A: Maestro Franklin, también quería hacerle una pregunta entrando en materia que es a lo que queremos llegar: el ritmo son palenque... Cuéntenos acerca de ese ritmo, de dónde nace. Si puede, en algún momento, ¿podría tocar algo del ritmo en el tambor? Queremos saber acerca de este ritmo, de dónde procede, por quién era interpretado, cuáles son sus características y también, en algún momento supe que el ritmo se escribe con K; es decir, son palenke. Cuéntenos cuál es la diferencia entre ambos ritmos, queremos saber acerca de eso.

F: Ahora no puedo contestarte, ni tocar porque no tengo el tambor conmigo. Déjame las preguntas por este medio y apenas tenga el tiempo te voy respondiendo.



F: Escribir son palenke y son palenquero,... se escribe lo mismo. son palenque con Q, no con K y son palenquero también con Q no con K, la diferencia entre los ritmos es que uno es nativo del pueblo y el otro es adoptivo y sus instrumentos; esas son las diferencias... sus instrumentos y sus cantos.

F: Como les dije, el son palenque que es adoptivo, es un sexteto, el formato instrumental tiene marímbula, bongó (bongoes), maraca y clave... El son palenque es un ritmo creado por los mismos palenqueros que se utiliza para el festejo en los bailes; la diferencia que hay entre el son palenquero y El son que es adoptivo, es el sexteto. Entonces, cuando llegaban los cubanos a los ingenios ellos pedían todos esos saberes, y los palenqueros que estaban trabajando ahí, le enseñaban cómo se elaboraban los instrumentos y como se cantaba, ahí ellos fueron aprendiendo. El Son Palenquero que es el adoptivo, es un son cubano pero en Cuba ya no se hace, entonces los palenqueros aprendieron todo ese saber de los cubanos y lo transportaron a Palenque y lo divulgaron todos. El pueblo y todos ellos, como el maestro Rafael Cassiani. A esos instrumentos le llaman sexteto, el instrumento se llama marímbula, están los bongoes, tambores, maracas y la clave; la marímbula, es como una caja de resonancia en Palenque. No está afinada armónicamente ni melódicamente ni nada, está afinada a puro oído, mientras el son palenque es con solo Tambor, un llamador, una tambora, el tambor alegre y maracas, eso es lo que es el son palenque.

A: De dónde procede el ritmo Son Palenquero, dónde se hizo, de dónde usted cree que nace; si solamente se interpreta allá, en San Basilio de Palenque, quiénes son sus más grandes representantes, todo lo que nos pueda contar acerca del son palenquero.

F: Son palenquero son ritmos que provienen de África, ¿sí?, Palenque es uno de los pueblos que más ha mantenido la cultura africana en el continente americano, entonces esos ritmos son africanos.... en toda la costa occidental, el centro, esos ritmos son de esas zonas. Entre los mayores exponentes de son palenquero están Justo Valdés, Panfido Valdés, son los miembros del grupo Son Palenque, y el otro exponente Rafael Cassiani Cassiani, el maestro que ya falleció Sima Congo, Batata, Emiliano Herrera, Manuel Valdés... estos son los mayores exponentes.





Entrevista a la cantadora Martina Camargo Centena

A: Alexander Guzmán (Entrevistador)

M: Martina Camargo (Entrevistada)

A: Estamos aquí con la maestra Martina Camargo a quien vamos a entrevistar para saber del ritmo de chandé pascuero. Inicialmente hablemos de su vida profesional porque sabemos que también es maestra.

M: Yo no voy a encerrarme en un aula de clase, yo no me veo dibujá, pintada, en un recinto cerrado orientando una clase, yo seguiré cantando,será mi forma de enseñar a través de rondas, de talleres, pero no con un borrador, una tiza en un salón. Mis hermanos siempre decían,... bueno... ese es el pensamiento de Martina. Yo dije sí: "de verdad Marti, ¿tú no vas hacer profesora de un salón de clase?.... (Ella responde) No, en mi familia casi todos son educadores, todos son docentes, mis hermanos, mi cuñada, mis cuñados todos trabajan con el gobierno.

A: ¿Cuántos hermanos tienes?

M: Somos 6, 3 y 3 (haciendo referencia a que son tres mujeres y tres hombres). Antes había bastante familia, mi papá son como doce... mi

papá antes de casarse con mi mamá tuvo 3 hijos más, mi papá falleció en el 1997, ya hace 17 años.

A: ¿Usted tiene hijas?

M: Tengo 3 hijas hembras, la última tiene 16 años.

A: ...¿Su nombre completo es?

M: Mi nombre completo es Martina Teresa Camargo Centena.

A: Maestra, hablando ya en términos musicales...mi trabajo de grado está basado en 3 ritmos propuestos para la batería como acompañamiento de los tambores tradicionales. Se sabe que hay un formato establecido para cada uno de los géneros tradicionales, por así decirlo. Por ejemplo, sabemos que existe el fandango de lengua de Urabá, de Necoclí, como todo eso, ahora último que hicieron el festival en Puerto Escondido..., yo toqué con Ever Suárez (cantador la región de Arbolete).

M: Yo trabajé con él, fuimos invitados a un trabajo musical de Héctor Buitrago; el tema se llama la Damaquiel, lo interpreta él conmigo, pero más... electrónico... además hay video clip.

A: Cuando yo llegué a la banda de Orito Cantora, su fundamento son los tambores de la costa Caribe colombiana, que son el formato que ya conocemos: las maracas, el tambor, alegre y la tambora...y los ritmos que se manejan a nivel del Atlántico, sobre todo en la parte central de Barranquilla. Grace (cantante de Orito Cantora) cuando me llamó me recomendaron en la agrupación... me dijo: "Bueno, tengo un fandango de lengua y un chandé pascuero", dijo: "bueno tienes que acompañar eso". Y yo no conocía esos ritmos, yo lo había escuchado por allá, pero nunca me había sentado a

Entrevista a la cantadora Martina Camargo Centena

escucharlo, a estudiarlo. Ahí cuando Grace me llamó yo empecé a tocar con la banda, fue donde empecé a descubrir las riquezas musicales que nosotros tenemos, porque a pesar que he tocado en varias orquestas, he viajado, y tocado música de otro, y cuando me refiero de otro es de otros países.... toqué Bossa Nova, Jazz, toqué Swing y Tropical, y andando con Grace empecé a darme cuenta de eso. Ahora, cuando nosotros arrancamos en la banda solo había una guitarra, un bajo, un tambor alegre y la batería. Entonces yo hacía todo, hacía guache con el pie, hacía la tambora con un Tom que tiene la batería, hacía el llamador, hacía todo. Pero, cuando ella empezó a consolidar la banda... ¿Cómo así consolidar? Empezó a fundamentarse más en los tambores tradicionales, que era el formato normal de Llamador... porque cuando uno va a las grabaciones, ... usted sabe que uno si está el formato completo de los tambores, uno tiene que simplificar, entonces fue donde empecé a tener pequeñas dificultades al acompañar a los tambores con la batería, porque no podía hacer lo mismo que hacían ellos, porque entonces no tenía gracia, entonces me tocó cambiar la ideología que yo tenía y empezar solo a acompañar a los tambores tradicionales. Entonces empecé a idear formas para complementar lo que los instrumentos estaban haciendo y a profundizar en los ritmos de los que Grace me hablaba. Yo me interesé mucho en ese fandango de lengua, tanto que ya he participado como en tres festivales y empezó a gustarme. ... y allá en Barranquilla tengo un grupo de bailes canta'os.

M: ¿Cómo se llama el grupo?

A: Se llama a Punta de tambó; estamos empezando. Tenemos más o menos un mes y estamos aprendiendo de usted. Agarramos grabaciones y nos ponemos ahí, de Ever, de todos los maestros y las maestras que están, Martina... Etelvina, de Petrona... de Totó y de todos ellos... y empezamos averiguar de la vida de ellas... De hecho,

hoy no traje el libro pero por ahí tengo un libro que sacaron hace poquito que no sé si usted lo conoce que creo que debe haber oído de él porque usted aparece en el libro.

M: ¿Cómo se llama?

A: Se llama La tambora.

M: ¡aaa! ¿Esa no es de un tamalamequero?.

A: Creo que sí, si no estoy mal, ... de Armando Pino... y habla de todos los cantadores... de ahí cerca de la orilla del río, de Tamalameque, de San Martín, de Hatillo, de todo eso. Entonces investigando, averiguando en las bibliotecas de Barranquilla empecé a sentir ese amor por este género de la música cuando escuché la primera canción suya que fue *Las olas de la mar*. Fue algo que llenó mi corazón; se me salieron las lágrimas Martina. Esas canciones, le llena el corazón a muchos. Me sentí muy contento y empecé averiguar todo y aquí estoy. Esa curiosidad me ha traído hasta aquí y me hizo saber y entender que nosotros, las personas que nos estamos formando actualmente, tenemos que tener conocimiento de lo que está pasando y lo que pasó y de lo que va a pasar; esta es la identidad de nosotros.

M: ... Y como no abran el ojo con lo que va a pasar, podemos perder muchas cosas.

A: Entonces yo dije: "si se llegan a formar grupos de esos, yo sé que muchos bateristas van a tener la oportunidad de acercarse a las nuevas sonoridades, porque Grace hace de todo, ella hace bossa nova, sexteto, ella hace de todo y por eso a mí me ha tocado meterme donde está el asunto para estar averiguando y poder intentar que salga lo más parecido.

M: Y ser un músico integral.

A: El viernes estuve grabando... estuve hablando con usted y puse una grabación que tiene un chandé pascuero y lo grabé con un amigo en el cuarto.

M: Nosotros le decimos guacherna.

A: Caramba, e intenté hacerlo lo más posible y por ahí me salieron unos audios. Entonces lo que deseo es que los demás no encuentren ese mismo problema, por lo menos si puedo organizar varios ritmos con la base tradicional, escribirlos en partitura, y aparte eso agregarle los acompañamientos en batería, con unas sugerencias de interpretación y una variante para no ser siempre lo mismo, entonces ya queda un documento en la universidad para todo el que le interese. Mira lo que pasa, es que yo voy a grabar un fandango de lengua o un chandé pascuero pero no sé cómo hacerlo. ¡Ah! bueno hay un documento, si no busca alguien que lea y le colabore; es un trabajo menos el que se interese por la música, esa curiosidad y esa experiencia que yo he tenido me ha traído hasta acá para hablar con usted a que usted me explique tradicionalmente por qué el chandé pascuero, de dónde nace y lo que usted conoce. Todo lo que usted sepa me sirve.

M: Bueno, mira que el chandé pascuero, lo que tú llamas chandé pascuero, para nosotros es una guacherna. Tenemos otro ritmo que es el chandé que se toca y es otro género musical que está entre los aires de la tambora. Tenemos la tambora-tambora como para diferenciarla de la guacherna, el chandé y el berroche, entonces para uno, cuando nosotros decimos chandé, para otros es guacherna y nosotros guacherna es guacherna y chandé es otra cosa; la guacherna para nosotros, en otra región de ahí del río le

llaman chandé; por ejemplo, el chandé es otro ritmo para nosotros. Digamos que no está lejano lo uno del otro, si no que esa región de Barranco de Loba es así, ellos le dicen chandé a la cuacherna; hay como un cruce contrario a lo que nosotros decimos que sería lo mismo pero con otro nombre.

A: Maestra, y hablando en totalidad del chandé pascuero, usted lo interpreta. Entonces podemos decir que la guacherna es lo mismo que el chandé pascuero, es el mismo golpe.

M: Bueno, yo no te podría reafirmar que vendría siendo lo mismo. Lo único que si sé es que nosotros le llamamos guacherna en San Martín y otras poblaciones de la región lobanas.

A: ¿Qué sabe usted acerca del ritmo de chandé pascuero y su procedencia?

M: Lo único que sé es que la guacherna para mí, el que tú averiguas que es el chandé pascuero; siempre se ha venido cantando en San Martín de Loba como la guacherna... todo el tiempo, se baila en un ritmo de ocho porque tiene su baile; si yo bailo tambora o tambora *golpiá* tiene su forma de bailarla. Si te bailo el chandé pascuero o guacherna se está bailando en forma de un ocho y si te hablo el chandé el que nosotros le decimos chandé también tiene su forma de bailarla; en San Martín de Loba, por ejemplo, hay una tambora que es auténtica ... San Martín de Loba nacida, ahí es originaria que es la tambora redoblada. Entonces tiene golpe parcial, tiene golpe de tambora y se baila como una tambora normal esa es de San Martín de Loba, entonces yo que te puedo decir desde muchos años desde que abrí mis ojos y mi papá y todos los viejitos que me acompañaron como Vicente Cerpa, que en paz descanse, Nicanor

Agudelo que todavía vive, siempre me acompañaron y tocaron en San Martín de Loba como la guacherna.

A: Maestra, y el formato instrumental... cuando nos referimos al formato instrumental de este género o este ritmo... ¿cuáles son los elementos?

M: Tiene unos elementos, el tambor que para nosotros no es alegre sino tambor o currulao, ese instrumento nosotros no la llamamos en el género de la tambora. Ejemplo: ¡hey! ven acá tócame el alegre, no. Nosotros decimos tócame el tambor o tócame el currulao, y la tambora, la de los parches que se ejecuta con las baquetas, un coro que es mixto. Yo lo utilizo femenino porque me gusta trabajar con mujeres, entonces coros mixtos. Ellas suenan las palmas, van respondiendo y suenan las palmas y la voz principal que puede ser un hombre o puede ser una mujer, lo que es la voz principal.

A: ¿Y en este formato o en este ritmo se utilizan también los gallitos o las tablitas?

M: Sí, a quien se las vi utilizar en los del Altos del Rosario. Tradicionalmente son las palmas, más no los gallos. Para mí, decía yo, es como cuando la persona no tiene fuerza en las manos y de tanto sonar las palmas, como que se cansan entonces... empiezan a utilizar las tablitas. Nosotros en San Martín y casi toda la región, a excepción del Alto Rosario, utilizamos las tablitas o los gallitos.

A: ¿Y referente al chandé pascuero? Es el tema central de lo que quiero hablar y del viaje tan largo que hice para poder venir. ¿Qué sabe usted de este ritmo, que si había una fecha especial cuando se ejecutaba o tenía una fecha especial?.

M: Todos los aires de tambora, porque el chandé pascuero, la guacherna, todos estos géneros son ritmos, los aires de la tambora. Siempre se tocó y se viene tocando para el mes de diciembre para la festividad de la navidad desde el 16 hasta el 24 para la Pascua.

A: De ahí el nombre de chandé pascuero.

M: Si, porque se celebra en navidad. La palabra quiere decir *pascue*, *pas-cue* en la gritería. Por ejemplo, en San Martín de Loba cuando allá se celebra la navidad y lo invito a una navidad en San Martín de Loba que es hermosísima porque todos los días hay tambor en San Martín de Loba, todas las noches a partir del 16 hasta el 24. Cuando estaba mi papá vivo, nos reuníamos el 25 con otros señores a tocar con el señor Nicanor Agudelo, que en paz descansa, el señor Vicente Cerpa que en paz descansa, Toribio León; la esposa, la señora Helodia Hernández era cantadora y bailadora. Ella tenía herencia de Alto Rosario, porque sus orígenes eran de Alto Rosario, pero se casó con el señor Toribio León que era de San Martín, el señor Toribio tocaba, cantaba y bailaba y la señora cantaba y bailaba.

A: Es decir, tocaba al mismo tiempo el tambor y también cantaba.

M: No, y cuando dejaba el tambor también podía cantar, entonces toda esa gente se reunía en el mes porque antes no existían los grupos de tamboras organizados. El grupo de tambora se organiza a partir de que existe el festival, es más, si en San Martín de Loba cuando inician el festival no había grupos de tamboras organizados, el único grupo que había era el de región Ardila Matus. A partir de que yo me subo el 88, mi papá cantaba y yo participaba en la carroza en San Martín y uno viene desde niño atrás de todo este movimiento de la tradición, porque mi papá bailaba, cantaba, componían las hermanas que eran cantadoras, bailadoras y compositoras.

A: Eso, viene de sangre.

M: Sí, eso viene de sangre. Yo lo tomo por los dos lados por el lado de mi papá que baila, cantaba y componía, las hermanas de él componían también, cantaban y bailaban y mi tía Marina, que era una hermana de mi papá, prima hermana, requete mayor llevaba un montón de años encima, ella era bailadora y cantadora, y por parte de mi mamá, mi abuelo tenía un hermano,... era tocador de tambora y la mamá de mi abuela era cantadora y una hermana de mi bisabuela era bailadora, se llamaba Catalina. Entonces es decir que yo lo tomo por ambas partes.

A: O sea que la herencia musical la tiene superdotada, con bastante energía, tiene de ambas partes, y tiene la fortaleza cada vez que usted canta de que eso viene de generación.

M: Que como yo, nosotros todos nacimos y crecimos con ese ambiente de tambora. Como te contaba ahorita, en San Martín celebran la navidad con tambor, entonces en el día hay una serie de ejercicios, de actividades digámoslo así, como unos días antes; por ejemplo, como ya comienza la gente a hacer bailes para recolectar fondos, para cuando llegue el día de su calle (la calle mía es el 22 de diciembre), entonces hacíamos unos bailes, que se llamaban bailes boletiaos. ¿En qué consistía el baile boletiao? Que se formaba una corraleja o se cerraban las calles, o sino dentro de una casa con música disco. Hay una junta directiva que se encargaba de toda la parte administrativa de la organización la calle para la navidad, entonces había una persona encargada de vender las boletas dentro del baile. Si tú decías 3 boletas valen 500 pesos, entonces tú pagas tus 500 pesos, te entregaban tus tres boletas y comenzabas a bailar. Por cada disco que bailas, el recolector de la boleta te quita una y cuando ya se te acaban las boletas tenías que volver

a comprar. Era rentable porque uno recogía más fondos así, y a las chicas tocaba pedirle permiso a los papás y entonces ellas se sentaban así todas en línea; las jóvenes esperando que algún joven la sacara a bailar. Nadie podía decir que no, porque estaban prestadas para eso las niñas, y a veces los hombres decían vamos allá, allá hay más muchachas pa' escoger, había en la noche dos y tres bailes, que el baile por allá de la calle del Carmen, por ejemplo, está pegado, vamos pa'lla y todo el mundo se *engajaba* [haciendo referencia a que se trasladaban], pa'llá a bailar en la caseta que teníamos armada en la calles. Yo fui tesorera cuando ya mi papá no pudo, por sus años; entonces uno recibe ese legado como secretaria, como presidente, como colaboradora para armar la carroza, porque en el día se saca una carroza, cada calle de acuerdo a la plata que se ha recolectado arman dos o tres carrozas. En la madrugada del día de la calle se hace un recorrido por las calles principales de la población; se termina el recorrido en la iglesia tempranito a las 5:00 de la mañana.

A: En otra parte he escuchado maestra, que le llaman Alborada, es como diciembre temprano y hace como un desfile tocando.

M: Sacan ese desfile en diciembre a las 3:30 am o 4:00 am y tiran voladores... y toda la gente se reúne. Hay unos que sacan carroza y dicen: iviva el niño Dios, viva la navidad, viva la calle del Carmen y el jolgorio! Y la gritería, las tambores sonando, hay una persona que va cantando y todo el pueblo responde, mi calle la 22, los fuertes porque mi papá se inventaba las canciones, nuestra calle era una dura en ese sentido porque mi papá decía esta canción, la voy a inventar pa' cantarla en navidad y a las viejitas, los jóvenes y los pelaitos nos reunían en la casa y nos aprendíamos las canciones y la ensayábamos, para que el día que íbamos a la calle todo el mundo respondía. Por ejemplo, mi papá cantaba *Digan, digan, digan como digo yo, viva Cartagena y también Mompox*, y todo el mundo va respondiendo: iviva, que viva el niño Dios, que viva la navidad,

que viva la calle del Carmen, que viva el 22 de diciembre y la gente iviva!.. iviva!, pero con esa alegría que te sale de adentro, no es alegría ficticia, es la alegría de verdad, verdad. Porque es la navidad, porque es tu calle la que se está luciendo y en la noche es la novena. Nosotros le decimos la *Jornada y Cuadros vivos*, en Galeras decían una vez que nosotros somos los únicos en Colombia que hacemos *Cuadros vivos*. Yo fui allá y le dije: “No señor, no son los únicos, porque San Martín tiene una tradición de la navidad desde hace mucho tiempo, como más de un siglo de que nosotros hacemos novenas en *Cuadros vivos* representados en cuadros bíblicos en el mes de diciembre”... Después que se acaba la parte religiosa, la novena y eso, viene la tambora callejera, ahí se baila Guacherna, se baila Chandé, se bailan todos los aires, pero el que más suena es la guacherna tambora paseo, le decimos, que es el chandé Pascuero.

A: Maestra, y alrededor de cuántos nombres relacionados con el chandé pascuero puede haber con los ritmos, porque ya me habló que le decían guacherna y ahora me dice que también le llaman tambora paseo o sea que podemos decir “que tiene tres nombres”

M: Sí, pero es lo mismo.

A: Es el mismo ritmo.

M: Nosotros decimos: “vamos a tocar una tambora paseo”, porque le decimos paseo porque estamos paseándola por las calles, porque vamos detrás de una carroza. Guacherna es un aire de tambora, chandé es un aire de tambora. Si dices tambora-tambora, todos esos son aires de la tambora.

A: Como una ramita que tiene la tambora.

M: Sí, son ritmos de la tambora, diferentes; son cuatro aires.



Entrevista al maestro Justo Valdés

A: Alexander Guzmán (Entrevistador)

J: Justo Valdés (Entrevistado)

A: Estamos aquí con el maestro Justo Valdés, vocalista principal, músico y director de la agrupación Son Palenque. Él nos va a hablar acerca de este ritmo y sus orígenes. Maestro, cuéntenos.

J: Me alegra mucho la llegada suya, porque la actitud que usted tiene más que todo es por el origen de ese instrumento palenquero, como lo es el alegre. Ese es un ritmo diferente que tiene Colombia, es el *gogpe* [haciendo referencia al golpe del tambor]. Por ejemplo palenquero se dice iajá eeh!... cuál es el origen del *gogpe* este... son palenque... cuando se trata de son palenque es como decir ejemplo... que ritmo es este africano, que ritmo es este... Son Palenque.

A: ¿El ritmo es creado por usted?

J: El ritmo es creado p'ó mí.

A: Es decir, es nativo de San Basilio de Palenque, ¿no es un ritmo adoptado; es creado por ustedes los palenqueros?

J: Sí, es un ritmo creado por nosotros, como a nosotros... sinceramente es difícil la copia, hasta el grupo de danza... casi todo lo que tenemos es original de nuestro pueblo.

A: Maestro y cuénteme algo, ¿cómo se creó este ritmo?

J: ¡ieeh!... Como le venía diciendo un compadre... un amigo mío, que en paz descanse, Lorenzo Díaz Salgado, que realmente le decían el popular Malanga, siempre tuvo picó encima. En su casa hacían fiesta y nosotros íbamos a bailar allá; una vez allá amanecimos ¡ieeh!... Luciano, Enrique, Pánfido Valdés, primo hermano mío, Ángel Herrera... Mi compadre teniente y Enrique Tejedor... ¡iuum!... Les dije vamos p'a la playa un rato; estábamos trasnocha'os, nos fuimos acá a Marbella (playa de Cartagena de Indias). Y de un momento a otro me nació algo, salimos del agua y empecé a cantar... Yo dije... Por decí... Se me vino en la mente, hicimos un tema... *Gele gele p'a bailá, gele gele p'a gozá - gele gele p'a gozá, gele gele p'a bailá...* y así... ¿Entiende cómo eh?... Es la primera canción que compongo en mi vida, los muchachos estaban conmigo y cado uno agarró un pote y empezamos a crear lo que en el día de hoy conocemos como Son Palenque, de ahí nació el ritmo.

A: Maestro, ¿cuál es el formato instrumental del son palenque?

J: Tambor alegre, tambora, maracas y llamador.

A: Maestro, y para terminar ¿usted cree que este ritmo es de ascendencia africana?

J: Claro que sí mijo, nosotros llevamos a África en nuestras venas y este ritmo es cien por ciento de ascendencia africana... Claro que sí.



Anexo 4

Imágenes de la carátula y el disco del álbum *Son Palenke*.



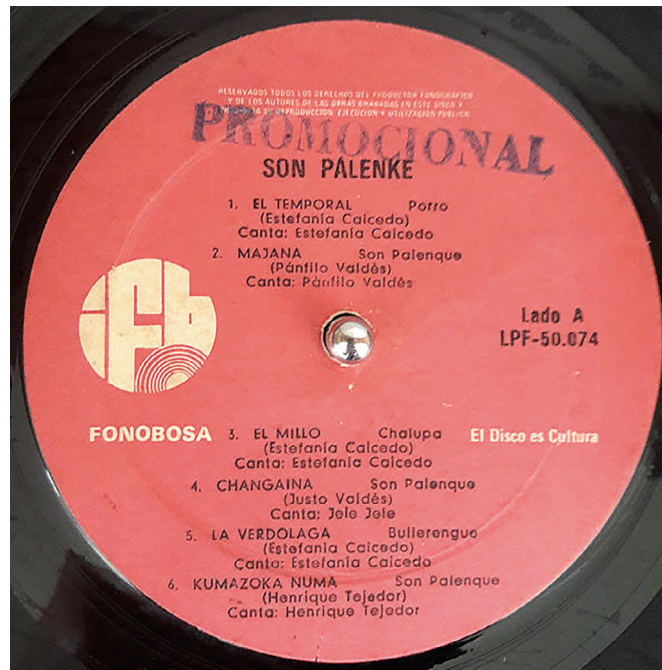
TAMBÓ Y BATERÍA

Ejecución de la Batería como instrumento complementario en los aires de Chandé Pascuero, Fandango de Lengua y Son Palenque

TAMBÓ Y BATERÍA

Ejecución de la Batería como instrumento complementario en los aires de Chandé Pascuero, Fandango de Lengua y Son Palenque

Imágenes de la carátula y el disco del álbum Son Palenke



Fuente: <https://www.discogs.com/es/Grupo-Son-Palenke-Son-Palenke/release/11035965>



 Anexo 5

Canciones en los aires de chandé pascuero, fandango de lengua y son palenque

RITMO	CANCIÓN	ÁLBUM	AÑO	AUTOR
Chandé pascuero (guacherna)	Samba llorona	Martina Camargo, Aires de San Martín	2005	Cayetano Camargo
Chandé pascuero (guacherna)	El cumbión de la Clavada	Canto, palo y cuero	2009	Cayetano Camargo
Chandé pascuero (guacherna)	Te canto río	Paisaje divino	2018	Martina Camargo
Chandé Pascuero (Tambora)	El agua corrió, pa' Martina	El Batatazo	2015	Grace Lazcano
Chandé pascuero (guacherna)	idilio	Canto, palo y cuero	2009	Martina Camargo
Fandango de lengua	Papa López	Mi tonada	2018	Estefanie Cotera
Fandango de lengua	Guíndame la hamaca	Mi tonada	2018	Mathew Ruz
Fandango de lengua	Si se quema el Monte	Alé Kumá, Cantaoras	2001	Etelvina Maldonado
Fandango de lengua	Pindanga pirundero	Anónimas y resilientes	2019	Rosita caballero
Fandango de lengua	Un aparato que vi	Anónimas y resilientes	2019	Juana Rosado
Fandango de lengua	Saca tri, saca tra	Anónimas y resilientes	2019	Jiber Pérez Cassiani
Fandango de lengua	Mama a lavá, lavá	Anónimas y resilientes	2019	Jiber Pérez Cassiani
Fandango de lengua	Porque mi boca es así	Las penas alegres	2010	DRA
Son palenque	Aloito pio	Supé sencillo	1980	Justo Valdez
Son palenque	Changaína	Son Palenke	1981	Justo Valdez
Son palenque	Kumazoka numa	Son Palenke	1981	Enrique Tejedor
Son palenque	Mangainatapele	Son Palenque	1985	Justo Valdez
Son palenque	El Buscapie	Son Palenque	1985	Justo Valdez
Son palenque	El Calabongo	Kamajanes de la música palenquera	2016	Pánfilo Valdez
Son palenque	Majana	Son Palenke	1981	Pánfilo Valdez
Son palenque	Sepiterna	Las penas alegres	2010	Manuel Salvador 'Cayetano' Martínez

TAMBÓ Y BATERÍA

Ejecución de la Batería como instrumento complementario en los aires de Chandé Pascuero, Fandango de Lengua y Son Palenque

Tambó y Batería. Ejecución de la batería como instrumento complementario en los aires de chandé pascuero, fandango de lengua y son palenque, es un proyecto ganador del Portafolio de Estímulos “Germán Vargas Cantillo” para el desarrollo artístico y cultural en el Distrito de Barranquilla 2019, en la modalidad Beca Publicación de una Investigación en el Campo de la Música; los resultados son producto del trabajo en conjunto de los Grupos de Investigación Sapiencia, Arte y Música adscrito al Programa de Música, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico y Raíz, de la Corporación Universitaria Reformada. El libro viene acompañado de una aplicación para dispositivos con sistema operativo Android, que puede descargarse –en forma gratuita– de la plataforma Play Store. Teniendo en cuenta la diversidad cultural y musical de la región Caribe colombiana, la información contemplada en este texto es de gran relevancia para la investigación etnomusicológica y la interpretación musical, y se constituye en una herramienta importante en los procesos formativos, musicales y artísticos de las Casas Distritales de Cultura, la Escuela Distrital de Arte y Tradiciones Populares (EDA), las instituciones educativas, academias de música y centros culturales dentro y fuera de la ciudad.

**Alexander Daniel
Guzmán Pacheco**

Músico Profesional de la Corporación Universitaria Reformada. Docente de la Escuela de Música Alvin Schutmaat. Director de la orquesta de la Iglesia Cuadrangular Arca de Salvación. Percusionista en las orquestas Producciones Hispánicas y Jacko’s Band. Músico de sesión con el Camino records.

**Ángela de Jesús
Marín Niebles**

Doctora en Ciencias de la Educación (Universidad del Atlántico), Especialista en Estudios Pedagógicos (Universidad de la Costa), Licenciada en Educación Musical (Universidad del Atlántico), Licenciada en Educación Especial (Universidad de la Costa), Docente e investigadora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico; Miembro del Grupo de Investigación “Sapiencia, Arte y Música” y coordinadora de la Licenciatura en Música. Directora y arreglista del Coro de la Arquidiócesis de Barranquilla. Ganadora, por tercera vez consecutiva, del Portafolio de Estímulos de la Secretaría Distrital de Cultura Patrimonio y Turismo de la Alcaldía de Barranquilla.

ISBN 978-958-56184-6-6



9 789585 618466 >



ALCALDÍA DE
BARRANQUILLA

SECRETARÍA DISTRITAL
DE CULTURA, PATRIMONIO
Y TURISMO



PORTAFOLIO
DE ESTÍMULOS
Germán Vargas Cantillo 2019



UNIVERSIDAD
DEL ATLÁNTICO

RAÍZ
Grupo de Investigación del programa de música



Ediciones
Corporación Universitaria
REFORMADA