

# Pitá- pitá: un paso por el fenómeno de transformación de la música tradicional del Caribe colombiano

*Pitá- pitá: a step for the phenomenon of transformation of traditional music of the Colombian Caribbean*

PITÁ-PITÁ

*“Es convergencia de generaciones  
juventud y experiencia  
es ritmo, música y danza  
es encuentro, es actualidad  
es espacio donde cabemos todos y todo  
es el Unión Magdalena  
es Santa María”*

---

*Alexander Duque García*

*Nacido en la ciudad de Cali, Colombia, percusionista, pedagogo, investigador y compositor, realizó sus estudios musicales en el Instituto Popular de Cultura y es licenciado en música de la Universidad del Valle. Ha desarrollado una intensa labor como formador, en diversas instituciones artísticas de la región. Profesor de músicas populares y tradicionales en el Conservatorio “Antonio María Valencia” del Instituto Departamental de Bellas Artes, docente de la cátedra de Percusión del Instituto Popular de Cultura, docente de Percusión del Instituto Municipal de Cultura de Yumbo y asesor musical de la Universidad del Valle, sede Buga. Hizo parte del equipo de formadores en músicas tradicionales del pacífico sur, del Ministerio de Cultura de Colombia. También se viene desempeñando como tallerista y conferencista, exponiendo sus conocimientos en el ámbito de las músicas populares y tradicionales, con el respaldo de instituciones como el Ministerio de Cultura, Banco de la República, Fondo Mixto para la Promoción de las Artes y la Cultura, Secretaría de Cultura y Turismo Municipal, Gobernación del Valle y Yamaha Musical. Integra el grupo de investigaciones musicales, del Instituto Departamental de Bellas Artes. Como compositor ha desarrollado una serie de piezas musicales con fines pedagógicos y obras para diversos instrumentos de Percusión como: Estudio N° 1 “Atlántico”, Estudio N° 2 “Pacífico” y “D’Cajón”, entre otras. Ha editado el método “La Tumbadora” y participó en la elaboración de la cartilla de músicas del Eje Pacífico Sur “Que te pasa Vo del Ministerio de Cultura. Como intérprete de Percusión, ha integrado un sinnúmero de agrupaciones musicales de diversas corrientes: experimental, jazz, tradicional, afrocubana, músicas del mundo y académicas, realizando giras por América del Sur, Estados Unidos y Europa. Ha participado como percusionista con la Orquesta Filarmónica del Valle, Banda Departamental Valle y el Grupo Altagracia. Alexander Duque es productor musical y un experimentado músico de grabaciones; en el año 2009 realizó la banda sonora de la cartilla “Que te pasa Vó” libro de músicas tradicionales eje pacífico sur de Colombia. Actualmente hace parte del Ensamble de Percusión Tamborimba, con quienes realiza una intensa actividad artística, participando en Festivales y múltiples eventos en Colombia y el exterior. Así mismo, vienen desarrollando proyectos en Cali-.*

## Resumen

Este artículo está centrado en dar a conocer las técnicas de ejecución del tambor alegre para la interpretación del pitá-pitá, término popular que hace referencia al ritmo de la guacherna en la ciudad de Santa Marta y sus alrededores, como uno de los fenómenos que dan muestra de la transformación de la música tradicional en Colombia, visto desde el ámbito técnico musical incluyendo aspectos sobre golpes, ejecución y notación musical especial. Previamente se describe de manera general el contexto de la música tradicional del Atlántico para tener en cuenta sus particularidades a la hora de especificar los cambios o diferencias encontradas. Posteriormente se comparte parte de la composición del autor que nace de esta investigación, “Dueto Pitá Pitá”, trabajo que hace parte de los proyectos del Grupo de Investigaciones en Músicas Tradicionales del Eje Pacífico Sur de Colombia, del Instituto Departamental de Bellas Artes de la ciudad de Cali. Finaliza con una serie de conclusiones resultantes de la experiencia y trabajo del autor que plasma su opinión personal y profesional, frente al fenómeno de transformación de la música tradicional colombiana.

## Palabras clave

Pitá Pitá, Música tradicional, Técnicas de ejecución, Tambor alegre, Atlántico Colombiano.

## Abstract

This article presents the techniques to play the “Tambor Alegre” and the interpretation of the “Pita-pitá” as one of the examples of the transformation of traditional Colombian music. “Pitá-pitá” is a popular term that refers to the rhythm of “Guacherna” in the city of Santa Marta and its surroundings. From a technical perspective, “Pitá-pitá’s” description includes aspects such as drum strokes, execution, and special musical notation. The context of traditional music from the Atlantic Coast of Colombia is described here in a general way in order to account for the specificities and differences found in this research. Part of the composition that sprang from this research (from the author of Dueto Pitá Pitá) is also shared here. This composition is part of the projects developed by the Grupo de Investigaciones en Músicas Tradicionales del Eje Pacífico Sur de Colombia, del Instituto Departamental de Bellas Artes de la Ciudad de Cali (Research Group on Traditional Music from the Colombian South Pacific Axis). Finally, this article discusses the author’s conclusions, his personal and professional opinions about the transformation of Colombian traditional music.

## Key words

Pitá Pitá, Traditional music, Performance techniques, Cheerful drum, Colombian Atlantic.

Como pedagogo y músico activo comprometido con la academia, en vista del progreso de la cátedra que está a mi cargo en el Conservatorio Antonio María Valencia, *Percusión Autóctona*<sup>1</sup>, me he visto en la necesidad de hacer propuestas musicales acerca de los tambores que se ejecutan a mano limpia<sup>2</sup> en Colombia para un mejor desarrollo del área y, consecuente con mi propuesta metodológica, poder tener en el aula de clases documentos y material escrito que soporten el tema de la tradición. Como trabajo de investigación<sup>3</sup> en este caso se trata de la construcción de Seis Duetos para tambor cununo y alegre, tambores ejecutados a mano limpia presentes en la tradición de las músicas de las costas de Colombia, la cual me condujo directamente a conocer el ritmo de “Pitá – Pitá” como tendencia actual musical en la ciudad de Santa Marta y sus alrededores.

En el trabajo de campo se entrevista a músicos tamboreros de la zona del Pacífico Sur<sup>4</sup> y del Atlántico que ejecutan el cununo y el tambor alegre con el ánimo de ver sus maneras de interpretar, algunas de ellas en estilos muy propios. Esta información se confronta con otros intérpretes de la misma zona y se realiza un análisis de similitudes y diferencias para llegar a extraer algunas frases comunes que los tamboreros tienen al respecto de algún tema. En la observación se notan las diversas formas de golpear los tambores, se logra establecer una generalidad de la cual se definen algunos códigos de golpes que se utilizan en el trabajo de composición. Las obras son escritas en el lenguaje musical universal al cual el autor agrega letras debajo de los valores musicales como códigos que determinan el golpe a realizarse<sup>5</sup>.

En el desarrollo de la composición de obras, basado en el trabajo de campo, se observa cómo músicos percusionistas jóvenes influenciados por las tendencias musicales populares a las cuales están expuestos día a día, ponen en la tradición

esas mencionadas frases de otras tendencias, sólo que las contextualizan, generando movimientos y toques virtuosos que en otro momento no estaban

<sup>1</sup> Cátedra dentro del pensum de Interpretación Musical del Conservatorio Antonio María Valencia de la ciudad de Cali fundada en 1999 que se dicta a los estudiantes de percusión de nivel superior a partir del tercer semestre con una duración de cuatro periodos.

<sup>2</sup> Término que el autor utiliza para denominar cuando se percute un tambor con la mano y no con una baqueta o palo.

<sup>3</sup> Proyecto que hace parte del Grupo de Investigaciones de Músicas del eje Pacífico Sur Colombiano del Conservatorio Antonio María Valencia y que fue aprobado por la Vicerrectoría de Investigaciones del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali bajo el nombre de: DUETOS “A mano limpia” (A Mano Limpia - Estudios de Percusión Tradicional. Contiene cinco capítulos dedicados a fundamentación, cununo, alegre, maracón y tumbadora. Publicado por Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali en el año 2016. ISMN 979-0-801638-01-4) para Cununo y Alegre. Creación de seis duetos para Cununo y Alegre. Después de haber realizado “A Mano Limpia” que contiene piezas y obras para el desarrollo técnico individual en la ejecución de tambores cununo y alegres entre otros, planteo la elaboración de Seis Duetos a Mano Limpia (música para dos instrumentos) para cununo y Alegre, como estrategia didáctica, que como una forma de ensamble, obliga a cada uno de los intérpretes-solistas a tener un manejo independiente de las voces dentro de un ámbito grupal y un amplio conocimiento del estilo de los ritmos tradicionales. A través del tiempo, soportado en documentos de mi autoría, “La Tumbadora” (Contiene técnicas de ejecución de la tumbadora y codificación de golpes. Publicado en diciembre de 1996. ISBN 958-96785-0-5) Cartilla de iniciación musical “Qué te pasa Vó” (Músicas del Pacífico Sur. Cartilla de Iniciación Musical. Contiene información para la enseñanza de las músicas del pacífico sur en formato conjunto marimba. Publicada en el año 2009. ISBN 978-958-8250-67-0) y “A mano limpia”, he logrado introducir elementos de la tradición al lenguaje de la percusión universal.

<sup>4</sup> El litoral pacífico se subdivide en pacífico norte (departamento del Chocó) y pacífico sur (departamentos del Valle, Cauca y Nariño).

<sup>5</sup> Códigos para los golpes utilizados en la interpretación de tambores incluidos en “A Mano Limpia” donde el autor agrega una letra encima o debajo del valor de nota musical para indicar el golpe a realizar. Ejemplo: golpe Abierto se simboliza con letra A. Agradezco a Juan Carlos Méndez, músico y gestor cultural del SENA de Santa Marta, quien desinteresadamente facilitó el encuentro con diferentes músicos de esta ciudad y del pueblo de Taganga para organizar las entrevistas y las observaciones. Al percusionista Carlos Andrés Moreno Pérez y a su padre Ricardo Moreno Estrada, quienes hicieron importantes aportes; a los profesores de educación primaria Rafael Calixto Pava López y Fabián José Díaz Granados; los músicos del grupo “Son de Pesca” del pueblo de Taganga; ya todos los jóvenes del grupo “Tambores por la Paz.”<sup>10</sup>, con quienes hubo la posibilidad de compartir la noche de tambores en el Parque de los Novios en el centro de Santa Marta. Agradezco de manera sincera al Instituto Departamental de Bellas Artes y a la Vicerrectoría de Investigaciones por apoyar el desarrollo de esta iniciativa.

en esa música. Por ejemplo, el caso de los músicos del pacífico, los cuales introducen a los bundes frases percutivas de hip hop, balada, salsa entre otras que con el tiempo la tradición las hace suyas.

Este artículo estará centrado en dar a conocer las técnicas de ejecución del pitá-pitá, término popular que hace referencia al ritmo de la guacherna en la ciudad de Santa Marta y sus alrededores, como uno de los fenómenos que dan muestra de la transformación de la música tradicional en Colombia, visto desde el ámbito técnico musical. Previamente describiré de manera general el contexto de la música tradicional del Atlántico para tener en cuenta sus particularidades a la hora de especificar los cambios o diferencias encontradas. Este trabajo hace parte de los proyectos del Grupo de Investigaciones en Músicas Tradicionales del Eje Pacífico Sur de Colombia, del Instituto Departamental de Bellas Artes de la ciudad de Cali.

Como referentes bibliográficos cabe mencionar los documentos de la revista Contratiempo, Fascículos de Procultura, artículos de la revista Nueva Revista Colombiana de Folclor, Páginas de Cultura - IPC, entre otros.

Músicos del grupo “Son de Pesca” del pueblo de Taganga<sup>6</sup>



<sup>6</sup> Grupo de jóvenes samarios (con gran participación de mujeres) quienes por voluntad propia organizan el encuentro nocturno de tambores por la paz, cada quince días y liderados por Juan Carlos Méndez, en el parque de Los Novios en el centro histórico de Santa Marta.

## Aspectos generales de la ejecución instrumental de tambores de la música tradicional de la costa atlántica

Cuando hablo de tambores de ejecución a mano limpia, hago referencia a los tambores que se ejecutan con las manos en contacto directo con el parche. El parche es la membrana que se percute, en este caso, con las manos ya que hay otros tambores que se ejecutan con palos, baquetas o boliches. En Colombia los encontramos en los diferentes conjuntos instrumentales. El tambor alegre, el llamador y la caja vallenata, en los conjuntos de música tradicional del atlántico; los cununos, en los conjuntos de música tradicional del pacífico sur; las tumbadoras, que se han hecho parte de los conjuntos de música popular moderna.



Cununo

Alegre

Llamador

Caja Vallenata

Tumbadora

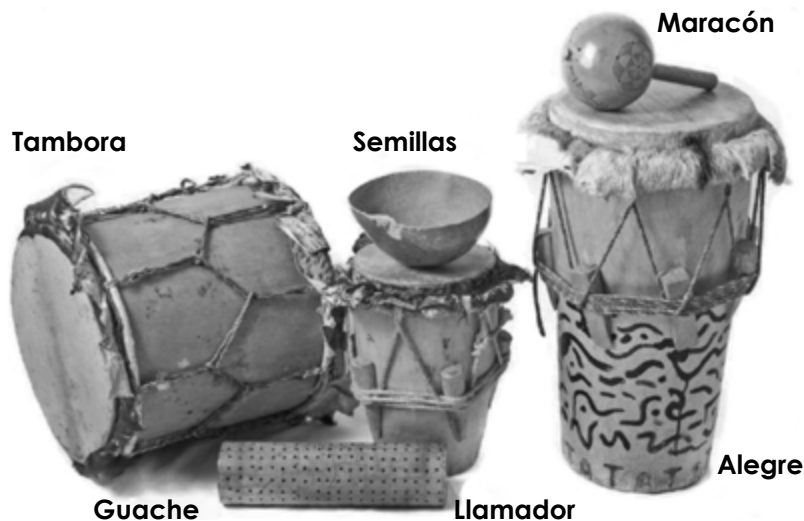
En la costa del Caribe colombiana podemos encontrar varias manifestaciones musicales de tradición, entre ellas, las bandas papayeras<sup>7</sup>, los conjuntos vallenatos<sup>8</sup> y los conjuntos tradicionales que ejecutan los ritmos que conocemos como la cumbia, las gaitas, el bullerengue, el chandé y otros; y a su vez, las nuevas manifestaciones que paralelamente se desarrollan como el caso de la salsa, el reggaetón, la

<sup>7</sup> La banda papayera está conformada por: bombo, platillo y redoblante, clarinetes, trompeta, trombón, bombardino y tuba.

<sup>8</sup> Conjunto Vallenato está conformada por: Acordeón, guacharaca, caja vallenata, voz líder y coro. Cada uno de los instrumentos de percusión mencionados desempeña y tiene su rol definido a la hora de la ejecución de los diferentes ritmos que interpretan los conjuntos instrumentales. La palmas, ejecutadas por la comunidad que se acerca y participa del encuentro, marcan el pulso; el tambor llamador, con su registro medio y ejecutado a mano limpia con un sólo golpe “Abierto”, marca el contratiempo; los idiófonos, en este caso, hablando del guacho y el maracón, con su timbre brillante, adornan y marcan liderando en muchas de las ejecuciones la velocidad de la interpretación musical; el tambor alegre, con su amplio registro que va desde notas graves ejecutadas en el centro del parche, hasta muy agudas y su gran posibilidad de efectos, improvisa en su justa medida, liderando el grupo de tambores; la tambora con su registro grave, en sus parches, más su “paliteo” (ejecución con los palos o baquetas en el vaso o cuerpo de la tambora), que se realiza en el cuerpo de ésta, se encarga de cerrar ciclos o frases, además de complementar la ejecución del tambor alegre, concertando o definiendo el ritmo que está en ejecución.

champeta, entre otras, las cuales están vivas y son fenómenos de los cuales se desprende la iniciativa de este artículo para mostrar un poco lo que está pasando en la ciudad de Santa Marta, en la cual tuve diferentes impresiones que compartiré en el transcurso de este documento.

Los conjuntos instrumentales tradicionales de la costa Atlántica tienen como instrumentos de percusión el tambor alegre (también llamado tambor mayor, currulao o quitambre), llamador, maraca o guache, las palmas, la tambora, más un instrumento melódico o cantante que caracteriza y da el nombre a los diferentes conjuntos, por ejemplo, la gaita, llamado conjunto gaiteros; un pito atravezao o caña de millo, para el caso de los conjuntos de cañamilleros; una voz líder, para el caso del conjunto de Bullerengue y la Tambora-tambora, por mencionar algunos.



## Pitá-pitá – un fenómeno musical actual

Desde el viaje a Santa Marta me impresionó el término, me llamó la atención una simple palabra que todos pronunciaban. Además de ayudar en la ejecución del tambor, con esta onomatopeya se pueden identificar varias cosas: “estamos en Santa Marta”, “chicos, jóvenes y mayores, convergemos”, “estamos de acuerdo”, “pitá-pitá”. La palabra “pitá-pitá” es unión, es esa palabra que congrega, es sinónimo del lugar en el cual convergemos, con “pitá-pitá” se resume, es la palabra u onomatopeya en la que estamos de acuerdo, con la cual todos nos identificamos. Es identidad, ritmo. Es la palabra en la que todos podemos estar, todos podemos, todos cabemos.

Las músicas tradicionales, junto con los conjuntos tradicionales, en el transcurso de los tiempos, sufren transformaciones y están en constante movimiento. Estos cambios obedecen a acontecimientos

o eventos políticos y económicos de un país o región que traen como una de sus consecuencias cambios en el ámbito cultural.

Uno de los fenómenos que he observado en el sentido de lo tradicional hacia lo popular, es la manera en que las músicas tradicionales se han implantado y posesionado en la urbe en los últimos tiempos. Los jóvenes apropiaron la tradición y a su vez apropiaron las nuevas tendencias.

Es evidente notar el cambio de velocidad de los ritmos, cambio, exclusión o inclusión de instrumentos, la eliminación de golpes propios de la ejecución tradicional, cambios en la forma de los instrumentos, la creación colectiva de nuevos ritmos a partir de los tradicionales y nuevos formatos instrumentales, además de fusiones musicales.

Tres de los varios eventos que han tenido gran influencia en estos procesos de transformación y que, desde mi punto de vista, cabe resaltar aquí para ampliar la comprensión de este fenómeno son: la historia de “las bananeras” desde principios del siglo XX, en el Magdalena con la empresa United Fruit Company<sup>9</sup>, que con su llegada provocó la convergencia de obreros de diferentes regiones de la costa, quienes compartieron y mezclaron su cultura haciendo que la música tradicional de la zona se transformara. La llegada del primer ingenio azucarero al departamento de Bolívar<sup>10</sup>, que trajo parte de la cultura cubana a la región, permitió entre otros, el surgimiento del “Sexteto Palenquero”<sup>11</sup>, que con el mismo formato instrumental de la cumbiamba interpretaba lo que conocemos como son cubano. En el pacífico colombiano, la instauración del puerto de Buenaventura por parte de Colpuertos<sup>12</sup>, atrajo a muchos trabajadores del departamento

del Chocó, entre otros; éstos llegaron con su formato de chirimía<sup>13</sup>, que no hacía parte de la

<sup>9</sup> “(...) En un período en el que un gran número de empresas quebraba, la United Fruit orquestaba la producción, el transporte y la distribución de miles de millones de bananos. En 1932 la United Fruit controlaba el 63.6% del total exportado por nueve países latinoamericanos. También dirigía una compleja red de compañías y subsidiarias que controlaban a su vez despachos, redes ferroviarias, comercialización, fuerza laboral, medios de comunicación y, ocasionalmente, la ley y el orden en las regiones productoras de banano en América Latina. (...) Las actividades de la United Fruit se desarrollaron en Colombia, Costa Rica, Cuba, República Dominicana, Ecuador, Guatemala, Haití, Honduras, Jamaica, México, Nicaragua y Panamá. (...)” Brungardt Maurice P. *La United Fruit Company en Colombia*. Tomado de Henry C. Dethloff y C. Joseph Pusateri, compiladores, *American Business History. Case Studies*, Harlan Davidson, Arlington Heights, 1987. Traducción de Diana Silberman. “En 1928, 50 mil personas vivían en la zona cruzada por el ferrocarril y 30 mil trabajaban para la industria del banano, que se había beneficiado de la llegada de trabajadores de Bolívar, Atlántico y Santander, atraídos por los mejores salarios(...)” Agudelo Velásquez, Leonardo. *La industria bananera y el inicio de los conflictos sociales del siglo XX. El Banano en el Caribe: Orígenes*. Biblioteca Luis Ángel Arango. Biblioteca Virtual. <http://www.banrepcultural.org>.

<sup>10</sup> (...) “Ingenio azucarero Central Colombia llamado popularmente “El Batey”. Según nos relata Guillermo Valencia fueron los hermanos empresarios Carlos y Fernando Vélez Daníes quienes fundaron este ingenio en el primer decenio del siglo XX. Ellos pertenecían a la alta sociedad cartagenera y debido a sus relaciones comerciales con Cuba y asombrados por el esplendor económico de la sociedad cubana traen la idea de la producción cañera a Colombia.” Página 51. Duque G., A., Porras J. E. (2012). *Majín y Santiago en el patio del IPC*. Revista páginas de Cultura 7. Instituto Popular de Cultura

<sup>11</sup> “El son palenquero: Ritmo creado por la fusión del son cubano y la cumbia. Este tipo de música tiene su origen en las fuentes más antiguas del son cubano: el changui o el nengón. Se caracteriza por su sonido agreste y expresivo, basado en el canto responsorial, de innegable ascendencia africana, donde los tonos graves y antiguos de las percusiones se unen a las voces tenores de los obreros agrícolas de Palenque. La fusión surgió a principios del siglo XX, cuando afrodescendientes de San Basilio fueron contratados por un complejo azucarero dirigido por ingenieros cubanos. De ellos aprendieron a tocar el son cubano, música con influencias africanas y europeas. La primera formación de sexteto palenquero tocaba junto al conjunto de bullerengue en los funerales y en otros acontecimientos importantes de San Basilio de Palenque. Este contacto, único entre el son cubano y las músicas rituales afrocolombianas, fue determinante para la posterior evolución del son palenquero. La singularidad del sexteto radica en hacer parte, desde el principio, del contexto mágico-religioso de la música de los descendientes de los cimarrones. Después de los años sesenta, el son palenquero se extendió entre las poblaciones afrocolombianas del litoral, siguiendo el curso del río Magdalena. La mayoría de sus composiciones son derivadas de los cantos de labor, con temáticas propias de la poesía de la costa Caribe. En suma, es un género nuevo que se identifica por sus

música tradicional de esta zona, y la ciudad lo adopta dándole su propio estilo, quedandocomo evidencia un fenómeno de la música popular que en los años 70 se grabó con Discos Fuentes: Peregoyo y su Combo Vacaná<sup>14</sup>, que reunía además población del resto del departamento del Valle, Cauca y Nariño.

El pitá-pitá, fenómeno que nos compete describir en este documento, resulta ser la onomatopeya producida por el tambor alegre en la interpretación del ritmo de la guacherna samaria, que a su vez se constituye como danza.



A continuación presento las observaciones más relevantes alrededor del fenómeno pitá-pitá.

características rítmicas y musicales, depositario de una compleja mezcla de influencias afrocolombianas y afrocubanas”. Músicas tradicionales y contemporáneas <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-82912.html>

<sup>12</sup> “Mediante la ley 159, de 1959 la administración de los puertos en Colombia pasó a una entidad llamada: COLPUERTOS, la cual administra los mismos hasta 1993. La nueva entidad creada con el tiempo presenta altos índices de ineficiencia y corrupción, que la lleva a incurrir en pérdidas, por lo cual el mismo gobierno nacional en varios años se ve abocado a cubrir las pérdidas, sufragando sus costos operativos; quedando márgenes muy estrechos o nulos para ampliaciones y modernizaciones.” (Numeral 3.1.3. La Época Colpuertos) Ducon Fonseca, Luis Joaquín (España 2011). Análisis de la situación de los flujos comerciales (importaciones y exportaciones) por el puerto de Buenaventura, generado por la dinámica del APEC. Biblioteca Virtual De Derecho, Economía y Ciencias Sociales. <http://www.eumed.net>. “En la década de los 50 se presenta un crecimiento acelerado de la población (...) La población urbana se duplicó en 13 años, reclamando una serie de servicios que fueron imposibles de satisfacer por parte de la ciudad. Dicho crecimiento podría explicarse por la fuerte presión migratoria que se concentra en el casco urbano, que como se sabe obedece a la característica misma de Buenaventura de ser uno de los principales puertos el país y el más importante centro urbano del Pacífico; así como también, al bajo nivel de desarrollo económico y social

presente en todas las poblaciones del litoral Pacífico, sumándose la imagen distorsionada que tiene el potencial de población inmigrante de considerar a Buenaventura como una ciudad que ofrece un amplio abanico de posibilidades de empleo para éstos.” Buenaventura. <http://www.bdigital.unal.edu.co>.

<sup>13</sup> Conjunto típico del norte del pacífico colombiano del departamento del Chocó, que consta de: bombo, platillo, redoblante, clarinete, bombardino.

<sup>14</sup> “ENRIQUE URBANO TENORIO “Peregoyo” (1907-2007). Pionero de fusión y modernización de la música Afropacífica, nació en Buenaventura en 1917. (...) Su esposa, Inés Sánchez de Burbano, murió un mes antes de la muerte del compositor que murió el 18 de octubre de 2007 a los 90 años en Cali. (...) Además de las serenatas, cuando era muchacho trabajaba en el puerto como ayudante del maquinista en una draga. Le gustaba escribir, dibujar y cantar. Por eso, superada la época de la máquina, se hizo profesor de la materia de educación estética, que comprendía la enseñanza del dibujo, la música y la caligrafía en el Colegio Pascual de Andagoya, allí trabajó más de 35 años.” Afrocultura. Afroamericanos Importantes en Colombia. <https://afrohistoria.wordpress.com/afroamericanos-importantes-en-colombia/> “(...) Por otra parte y para aclarar definitivamente el origen del nombre “El Combo VACANÁ”, el mismo Otto Palma me dijo que ese nombre provenía de la unión de las primeras sílabas de los 3 departamentos del Pacífico: Valle, Cuaca, Nariño... VaCaNa... Peregoyo y su Combo Vacaná... (...)” Buenaventura. Arte y Cultura. Música, poesía, fotografía, pintura, literatura, historia, reseñas de libros, espectáculos, videos, etc. <http://buenaventura-arteycultura.blogspot.com.co/2012/04/el-peregoyo.html>

## LA GUACHERNA

El término guacherna tiene diferentes significados en el Caribe colombiano. En la ciudad de Barranquilla, en el Carnaval de Barranquilla, es un encuentro de músicos; en el interior de los departamentos de Bolívar, Sucre, Cesar y Magdalena –conocido como la depresión Momposina- es uno de los cuatro ritmos del sistema tambora-tambora o ritmos de río; en Santa Marta la guacherna es una manifestación musical y dancística que se forma en la ciudad, contando con características muy particulares en su danza y en su interpretación rítmica.

Según lo anterior cabe citar a Manuel Antonio Rodríguez en su *artículo* “La Guacherna. Un estilo musical y dancístico muy particular”:

“Todos los orígenes son inciertos. Las referencias que tenemos se basan en las memorias y relatos de maestros cultores de la música típica de tambores de amarre, que se ha practicado en Santa Marta por muchas generaciones.

Probablemente lo que hoy se conoce como FANDANGO, TAMBORA O GUACHERNA SAMARIA ha sido el resultado de largos procesos de intercambios musicales, una hibridación cultural que ha tenido transformaciones en los últimos tiempos debido a las múltiples influencias foráneas y los cambios generacionales.

La Guacherna como ritmo y danza característica de la ciudad de Santa Marta, nace y se ha transformado con el paso de la historia. Su origen sigue siendo incierto. Se formó a través el siglo. Al parecer se ejecutaba solo con tambores y cantos grupales, sin ningún instrumento de viento.”

Dice Juan Carlos Méndez al respecto de la definición del término:



“El ritmo que tocamos acá lo conocemos como guacherna, pero guacherna porque acá en un tiempo se le dio el nombre a un baile. Guacherna es jolgorio, es alegría. En Barranquilla es el encuentro de todos los grupos. En Santa Marta la guacherna es un ritmo como tal, es el golpe autóctono. Usted también puede ir a las riberas del río y también hay un ritmo que se llama guacherna, pero es un golpe muy diferente al que se maneja acá.”

Comenta Ricardo Moreno Alzate<sup>15</sup> con respecto al uso del término en el Carnaval de Barranquilla: “Se habla de cumbiambas porque eran unas cumbias aceleradas. El término después aplica a guacherna. Lo que es realmente guacherna es la reunión nocturna para un festejo.”

Más adelante Ricardo Moreno Alzate comenta:

“Los cumbiamba que eran los músicos y la guacherna a la reunión y todo el tema en el punto de encuentro. Acá en Santa Marta sería Los guacherna.”

En Barranquilla la cumbiamba hace alusión al ritmo acelerado de la cumbia, y la guacherna a la reunión. Los cumbiamba son el grupo de músicos que tocan una cumbia acelerada, mientras que la guacherna es el encuentro nocturno de diferentes músicos; en general, un encuentro. En Barranquilla en la guacherna se toca a ritmo de cumbia acelerada.

Respecto a la versatilidad o uso del ritmo Juan Carlos Méndez dice:

“La Guacherna Samaria, es un golpe muy pleno, una cumbia muy acelerada, por decir un Tamborazo, hasta un Fandango, un Cumbiazo, un ritmo al cual se pueden adaptar diferentes tonadas, cualquier música que usted cante que uno escuchase, calza dentro del ritmo de la guacherna.”

Más adelante comenta Juan Carlos Méndez al respecto:

“La guacherna no era como la cumbia, no era una canción como tal; una cumbia por ejemplo La Piragua; la guacherna era como estribillos de canciones que cabían ahí. (...)El tema se acaba de establecer en el momento en que Carlos Vives grabó el famoso tema musical del Pitán Pitán<sup>16</sup>”

Se refiere a que la guacherna samaria no solamente es un ritmo sino un sistema musical característico de la ciudad de Santa Marta, en el cual es posible desarrollar diferentes manifestaciones musicales lo que atrae a la población joven y permite el encuentro de diferentes generaciones. Carlos Vives toma la célula rítmica del “pitá-pitá” y la establece como base rítmica del tema en mención y lo oficializa.

<sup>15</sup> El maestro Ricardo Moreno Alzate nos cuenta: “El barrio es un poco fuerte, se hace el contacto. Además, el tamborero Caliche nos presenta a su padre. Un soldador a quien buscamos en un billar de esquina. Muy gentilmente en medio de la cerveza, nos recibe y se dispone a la entrevista. Nos cuenta acerca de su experiencia desde que trabajó en Ecopetrol acerca de los conjuntos de cumbiamba ahora llamados guacherna; su proceso y definición según sus criterios, la creación de sus grupos de danzas, patrocinados por él, y mucho de su experiencia en la ciudad de Barranquilla.”

<sup>16</sup> Tema “Pitánpitán”, del álbum *El amor de mi tierra*. “El amor de mi tierra es el nombre del noveno trabajo discográfico del cantautor colombiano Carlos Vives (Cuarto Con Sonolux), Fue editado el 19 de octubre de 1999.” <https://es.wikipedia.org/wiki>.

## Base ritmo cumbia

♩ = 85

## Base ritmo guacherna

♩ = 85

## De la cumbia al “pitá-pitá”

“Básicamente el ritmo de la guacherna es una cumbia acelerada, ya eso es algo que está establecido y se mantiene el pitá-pitá, como ritmo base de este ritmo, valga la redundancia.” Opina el profesor, clarinetista Fabián José Díaz Granados.

Realizándo la ejecución en el tambor alegre a ritmo de cumbia el profesor Rafael Pava va acelerando el tempo hasta llegar al ritmo de “pitá-pitá”. Ejecutando muy lentamente todos los golpes de la cumbia, explica cómo se van suprimiendo varios de éstos en la medida en que se acelera el ritmo, hasta llegar al tempo requerido (♩=152). Al final se puede observar que casi que se duplica la velocidad y en la célula rítmica de la cumbia, de ocho sonidos, se pasa a cuatro del pitá-pitá.

Ritmo de cumbia en el tambor alegre

♩ = 85

Ritmo de cumbia en el tambor alegre

♩ = 152

*pi tá pi tá*

En relación a los cambios de tempo, igual que en Santa Marta, sucede en otros departamentos como en el Chocó, en donde el ritmo de porro chocoano se ha acelerado como propuesta de los jóvenes a tal punto de suprimir golpes y llegar a un nuevo ritmo conocido como “levanta polvo”.

Cabe anotar que también existen fenómenos inversos en el cambio de velocidad, como en el ritmo de aguabajo del pacífico sur, en el cual la tendencia es a desacelerar el tempo. Esto lo podemos observar en la interpretación de aguabajo del grupo “Herencia de Timbiquí”<sup>17</sup>, entre otros.

## Técnicas De Ejecución, Golpes, Timbre, Roll

### Tambor Alegre o repicador

El Tambor Alegre es un tambor cónico de una sola membrana, que se ejecuta a mano limpia, líder en los diferentes conjuntos instrumentales en los que participa; su altura promedia entre los 50 a los 70 cm; boca superior, en la que va fijado el parche, varía entre los 25 hasta 30 cm, la boca inferior o base que va destapada promedia los 25cm. Observando su ejecución en diferentes lugares de la costa Caribe, se notan en la ejecución técnica diferentes formas de golpear. He identificado ocho golpes que he simbolizado con la letra inicial del nombre de éste: Golpe Abierto “A”, ejecutado en el borde del tambor con la mano en

posición plana; golpe de Palma “P”, de registro grave y sonoridad profunda, es llamado también fondeo, se ejecuta en el centro del tambor con la palma de la mano; golpe Quemado “Q”, ejecutado al borde del tambor con la mano semiarqueada, produciendo un efecto sonoro de registro agudo seco; golpe Cerrado “C”, ejecutado al borde del tambor con la mano en posición plana con las dos últimas falanges de los dedos, produciendo un efecto de registro medio; golpe Dedos “D”, realizado con todos los dedos de la mano en el centro del parche; golpe dedo externo “d”, ejecutado con la punta del dedo índice en uno de los costados del parche; golpe dedos interno “d’”, ejecutado apoyando en el centro del parche con el dedo del corazón, golpeando dentro del parche con el dedo índice desde su nacimiento; golpe Martillo “M”, ejecutado apoyando el parche con el talón de la mano y el dedo índice golpea con la punta el borde del parche produciendo el efecto seco y agudo característico; y como último golpe Las Apoyaturas o Los Rag, conocidas tradicionalmente como floreos que se ejecutan dejando caer los dedos sucesivamente sobre el parche. La aplicación de estos golpes es notoria en la ejecución de los ritmos de bullerengue, gaita, en muchas de las regiones del interior de la costa en la interpretación de ritmo de porro de conjunto, entre otras.

**Golpe Abierto**



**Golpe Palma**



**Golpe Quemado**



**Golpe Cerrado**



**Golpe Dedos**



**Golpe de dedo**



**Golpe dedos interno**



**Golpe Martillo**



<sup>17</sup> “Estos jóvenes músicos se dieron a la tarea de generar el diálogo entre su conocimiento musical empírico del Pacífico Colombiano y los sonidos de la ciudad que los recibió cuando decidieron abandonar su pueblo embarcados en el proyecto musical que cambiaría sus vidas. Herencia de Timbiquí deja en claro que la tradición no es una obra de museo sino que se enriquece al fusionarse con otros elementos, como el sonido de la música latina, el rock, el jazz o el funk. (...)” <https://herenciadetimbiqui.com/>

En Santa Marta se evidencia cómo algunas técnicas de ejecución van quedando por fuera en la actualidad. Dentro de la comunidad visitada, se nota en todos los intérpretes de tambor alegre como factor común, que en la ejecución no se ven los golpes de palma u ondeados profundos característicos de otras regiones de la costa al igual que la gran cantidad de efectos y armónicos producidos con los dedos. Se notan los golpes ubicados más a un sólo costado del tambor. En general, ahora la ejecución samaria se reduce sólo a tres golpes, el Quemado “Q” o agudo, el Abierto, y el Golpe Cerrado “C”. Todo obedeciendo al tema de cambio de velocidad. Es notoria la influencia del Carnaval de Barranquilla, que de una u otra forma interviene en la velocidad los ritmos, que a manera tradicional, se daban a tempo lento.

Mientras “Caliche”, Carlos Andrés Moreno Pérez, ejecuta la base del ritmo de pitá-pitá en el tambor alegre, su padre, Ricardo Moreno comenta en relación al tema de la ejecución, que se destacan los golpes bien al borde del tambor y con poca frecuencia los que van en el centro del instrumento:

“Esta característica es propia de los tamboreros samarios y de los ritmos de esta zona. Esto caracteriza nuestra ejecución. La intervención en el centro del tambor es más propia de los conjuntos de Gaita de San Jacinto, en los alrededores de la ciudad de Cartagena, Bolívar.”

Después de que su hijo ejecuta el ritmo del pitá-pitá, Ricardo Moreno dice: “Hay algo que quiero anotar en este aspecto, si tú te das cuenta, ese es

un ritmo de pitá-pitá, que sólo lo vas a encontrar aquí y en parte de Riohacha; que se hace, en un seco que llamamos aquí”, refiriéndose al golpe quemado y continúa, “nunca se utiliza el rum dentro del vaso”, refiriéndose a la ejecución de golpe palma en el centro del tambor, y sigue, “siempre se hace en esta parte arriba de la corona del tambor. Cuando ya se quiere adornar, se utiliza esta parte un poco más adentro del borde con golpes secos” comenta mostrando la ejecución en la primera mitad del tambor desde el borde, y finaliza diciendo: “en otras partes como Cartagena se maneja más el tambor desde el borde hasta bien el centro de éste; por eso es que nosotros podemos decir que tenemos un ritmo autóctono muy propio. Lo otro es que, en el aspecto nuevo, los jóvenes adornan demasiado, pero el ritmo realmente pitá-pitá es éste”, refiriéndose al uso moderado de adornos.

Al momento de adornar la base se observa el uso de tres golpes (abierto, quemado y cerrado) y algunas veces, la aplicación de fla y redobles o rulos.

Los jóvenes intérpretes hacen uso frecuente de los adornos en la base del pitá-pitá, y al respecto dice Juan Carlos Méndez:

“En la actualidad se están usando cantidades de rul. Pero es que acá han estado trabajando la parte de los rul, la parte de esos golpes son parte de la salsa, más de la parte de congas, que lo que era parte del golpe tradicional de la guacherna de acá. Si usted ve tocar a Pocho, “refiriéndose a un viejo intérprete de tambor de la ciudad, “ah, rul, pocos; si usted ve tocar a Brito –Brito el que

vive por mi casa- Brito tiene unos golpes muy diferentes; lo que pasa, hubo una tendencia, una tendencia nueva.”

Interviene Rafael Pava diciendo:

“Lo que pasa es que la música ha evolucionado, como la música ha evolucionado, hay técnicas, hay ciertas cosas que se pueden adaptar; cuando a usted le dicen, bueno haga un solo, usted puede abrirse dentro del compás, pero bueno, el golpe básico es lo que no se quiere dejar perder, pues mucha gente lo está dejando atrás; eso es lo que se trata de rescatar, las personas que estamos acá en la ciudad.”

El toque característico del tambor alegre se asemeja bastante al golpe del ritmo de la chalupa perteneciente a los ritmos que hacen parte del sistema rítmico del bullerengue; a su vez, se asemeja al ritmo de berroche del sistema rítmico del complejo tambora-tambora del interior de la costa Caribe. Su diferencia se manifiesta sólo en los fraseos y velocidad, que en la guacherna samaria son ejecutados a mayor tempo.

En cuanto a la forma y construcción del tambor alegre ilustra Ricardo Moreno Alzate:

“Nuestros tambores se han ido transformando, esos amarres ya no son los originales. En cuanto a la forma del tambor alegre o repicador, cada vez se parecen más a los cununos, cada vez los están embarrilando más. Nuestros tambores alegres son cónicos.”

Habla acerca de los sistemas de amarres y dice: “Las cuñas iban más altas, no acá abajo, era un sólo tiraje, no era en V.”

En cuanto a los parches dice:

“En Santa Marta ese cuero que chorrea por el rededor, es de los tambores de San Jacinto. Acá, ese cuero va recogido cerca al aro, no se deja cuero por fuera.”



Fotos: Alexander Duque G.  
Tambor alegre de San Jacinto

## Tambor Llamador y los demás instrumentos

Tradicionalmente en la ejecución de muchos de los ritmos que se conocen de la costa Atlántica (Gaita, Bullerengue, Chalupa, Cumbia, etc.) el uso del llamador es bastante puntual. El llamador es un tambor cónico con una altura que promedia de los 30 a 40 centímetros, pequeño en relación a su compañero el tambor alegre; tiene una membrana o parche ubicada en la boca superior que promedia entre 20 y 25 centímetros, ceñida al tambor por un sistema de tensión de cuerdas y cuñas que permiten la afinación de registro medio característica del instrumento; se ejecuta montado sobre las piernas del intérprete con una sola mano que marca el contratiempo del ritmo en ejecución.

El maestro Ricardo Moreno Alzate explica acerca de la sonoridad del llamador samario, que es aguda, a diferencia de otros conjuntos; que no es un tambor pequeño sino un tambor de igual altura que el tambor alegre con su cuerpo más delgado, caracterizando su interpretación que ahora es ejecutado con ambas manos, con el golpe a tempo en el centro del tambor y su contratiempo con golpe abierto, siendo ambos golpes de igual importancia. Al respecto comenta:

“En Santa Marta como el llamador es un alegre más delgado, no se toca sobre las piernas, se toca sentado y el tambor en el piso.”



*Foto: Artesanos del Atlántico*

En cuanto a la afinación del llamador, hace la comparación con el de San Jacinto que es de afinación más baja:

“En Santa Marta es de afinación muy aguda casi más alta que la del tambor repicador.”

También hace un comentario acerca del llamador en el Carnaval de Barranquilla en donde el tambor llamador salió de los conjuntos, “quedó eliminado, quedó en desuso”. Hace la relación de cómo se transformó en Santa Marta en un instrumento de iguales características que el tambor alegre, de la misma altura, pero un poco más delgado que éste, dejando atrás la sonoridad grave y cambiando su forma de ejecución enfatizando en dos golpes: Abierto ejecutado al borde de éste, de sonoridad aguda, y el golpe de Palma ejecutado en el centro del tambor, de sonoridad grave, profunda. Y dentro del ritmo de la Guacherna, haciendo la función de tambor que sostiene el tempo en la interpretación. Al respecto Ricardo Moreno dice:

“En Barranquilla, ellos allá sacaron al llamador, aceleraron el ritmo, le agregaron otro instrumento, el pito atravezao y sacaron este instrumento -el llamador- cuando era un instrumento fundamental en la ejecución de la cumbia.”

En este caso se habla de la tradición en la cual la cumbia se bailaba de manera circular. Al ser llevada a Barranquilla y ser puesta en el desfile, la cumbia se perdió en el tema del tempo, que debía ser más rápido para lograr la velocidad de la marcha en el desfile, y quedó excluida su esencia circular pasando a ser ahora de carácter lineal, de marcha.

Se realizan varias demostraciones de cómo la relación entre bombo (tambora) y alegre se complementan en un diálogo entre ambos. Cuando

ya es excesivo el repiqueteo de uno y de otro, el llamador llama de nuevo al ritmo base ejecutando una llamada característica a la cual el tambor alegre y la tambora contestan al unísono y de inmediato todos los instrumentos regresan al orden nuevamente, a la base rítmica. Ricardo Moreno comenta:

“Y la parte que hace el llamado, aquí se llama el llamador, es un agudo; y la parte responsorial la hace el bombo -se refiere a la tambora-, que es una parte complementaria. Cuando ese tambor se excede (tambor Alegre), el llamador tiene la función de traerlo al ritmo”.

Ricardo y Andrés Moreno y Juan Carlos Méndez, a su vez, explican que en la relación melodía/ ejecución instrumental, la tambora, a la hora del respondido de las voces o coro pregón toca sobre los parches y en los momentos de exposición, palitea. Todo dentro del ritmo de la guacherna samaria.

## Llamadas de tambor llamador



Después de observar a varios de los intérpretes mencionados en este artículo ejecutando la tambora, es notoria la manera en que adornan con más frecuencia en comparación con otros ritmos de la costa como la cumbia y gaita. A pesar de que los golpes sobre el parche aumentan, su rol en la guacherna samaria continúa ya que se mantienen los cierres de frase. Nos permitimos pensar que ahora aumenta un poco más su protagonismo porque sustituye de alguna manera lo que el tambor alegre ha dejado de hacer, sobre todo en cuanto a los golpes de sonoridad grave y profunda, conocidos popularmente como “fondeo” o “rum”. El tambor alegre se dedica entonces a producir sonoridades brillantes y destacadas por su virtuosismo acentuando el uso de los redobles y apoyaturas. Lo anterior daría origen al diálogo agitado que se da entre tambora y alegre cuando las voces cantan el estribillo, lo cual obligaría al llamador a incluir dentro de su función, el llamado al orden mencionado anteriormente.

Con respecto a instrumentos como la tambora, dice Juan Carlos Méndez: “Hemos encontrado que en varios de los grupos moderno meten un palo,” refiriéndose a una guitarra bajo, “meten un bajo”, haciendo referencia al “tumbao” del instrumento, “y ese instrumento (tambora) lo van dejando de lado. La tambora ha ido desapareciendo. Otros grupos sacan el alegre y sólo dejan el llamador o a veces lo contrario.”

Acerca del guache Ricardo Moreno hace un comentario y plantea su función dentro del conjunto de la guacherna samaria:

“El maracón ya no está acá en los grupos, su interpretación se ha quedó allá en Cartagena en los conjuntos de gaita y bullerengue. Acá en Santa Marta es con el guache. El guache es algo así como un hombre extrovertido, arrebatado (...) Allá en el Carnaval de Barranquilla, la maraca cayó en desuso, lo que se toca es guacho.”

Todo lo anterior sucede, en mi opinión, obedeciendo a la minimización de los ritmos en función de lo comercial. Algo similar a lo que sucedió en el pacífico colombiano en donde el bordonero de la marimba ya no está en los conjuntos instrumentales.

Aparecen nuevos formatos de interpretación en los cuales combinan organologías del porro de banda en mezcla con la del conjunto tradicional de guacherna. Esta observación se hace del conjunto de

tamboreros de Taganga, en un patio en donde realizan varias de sus interpretaciones con redoblante, clarinete, tambor alegre y platillos. Este fenómeno se produce como una forma estratégica de venta de su trabajo musical. Este formato es nombrado como “tambopapayera”.

Juan Carlos Méndez y Ricardo Moreno, hablan de la “tambopapayera” (nombre propio de los samarios) como conjunto instrumental propio y autóctono de la ciudad de Santa Marta y sus pueblos aledaños, la caracterizan por su instrumentación, como conjunto único de la zona. Dice Ricardo Moreno:

“En la tambopapayera, como dicen acá los jóvenes de los barrios que la hacen, el bombo, los platillos, el redoblante, y varios instrumentos aerófonos, el llamador y el repicador están presentes, en ocasiones sacan el alegre, pero se conserva el llamador el de acá de la zona.”

Dice Juan Carlos Méndez: “La Tambopapayera, es la combinación de los cueros con la parte... ya de la instrumentación de banda, banda Papayera”.

## Dueto PITA PITA

Como consecuencia del anterior proceso de observación surge la siguiente composición para dos tambores alegres que toma los elementos de la guachaerna samaria, la cual se inserta en el marco del proyecto Seis Duetos a Mano Limpia. (Página 1 y 7 del dueto PITA PITA)

**Pita Pita**

Alexander Daque

## Para Finalizar

Es importante tener en cuenta que estos hallazgos los comparto en este documento desde la mirada objetiva de un músico del Pacífico Sur.

Del término guacherna se pueden extraer, entonces, tres significados relevantes: la guacherna como ritmo, como encuentro, y como parte del sistema rítmico tambora-tambora.

En la guacherna es notoria la influencia de fenómenos musicales que se dieron y se dan en los departamentos de Bolívar y Atlántico, como es el caso de los ritmos de bullerengue, gaita, cumbia, chalupa y lo generado por el Carnaval de Barranquilla.

La guacherna samaria es un testimonio fiel de la transformación que pueden experimentar todas las manifestaciones musicales de nuestro país, con la particularidad de que ha podido conservar su esencia rítmica samaria hasta ahora, y se podría esperar que a futuro continuara así gracias al esfuerzo de los maestros cultores, lo cual permitiría conservar parte de nuestra identidad como colombianos.

Los fenómenos de transformación de la cultura, en particular de la música tradicional, son inevitables, por tanto, sería deseable permitirnos procesos sí incluyentes de las nuevas tendencias pero amables y guardianes de la identidad de un pueblo.

## Bibliografía

Duque G., A. (2016) *A Mano Limpia. Estudios de Percusión Tradicional*. Instituto Departamental de Bellas Artes. Conservatorio Antonio María Valencia.

Duque G., A., Porras J. E. (2012). *Majín y Santiago en el patio del IPC*. Revista páginas de Cultura 7. Instituto Popular de Cultura.

Duque G., A., Sánchez, H.F. y Tascón, H.J. (2009). *Qué te pasa vó. Canto de Piel, semilla y chonta. Músicas del Pacífico Sur. Cartilla de iniciación*. Colombia: Ministerio de Cultura. Plan Nacional de Música para la Convivencia.

List, G. (1994). *Música y Poesía en un pueblo colombiano*. Bogotá: Colegio Máximo de las Academias Colombianas

Carbó, G. (1997). *Al ritmo de tambora-tambora*. Nueva Revista Colombiana de Folclor – Vol. 5, Núm. 17. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

Bermúdez, E. (1987). *Música tradicional y popular colombiana*. Procultura S.A.