

## El subgénero músico-danzario de la *guacherna* en Colombia: análisis comparativo, ritmo-perceptivo y etnográfico

Recibido: 18/03/2026 | Aceptado: 28/08/2026

DOI: [10.17230/co-herencia.23.45.8605](https://doi.org/10.17230/co-herencia.23.45.8605)

**Bernardo A. Ciro-Gómez\***

[bciro@deboraarango.edu.co](mailto:bciro@deboraarango.edu.co)

**Edwin Alexander Castro Méndez\*\***

[eacastro@deboraarango.edu.co](mailto:eacastro@deboraarango.edu.co)

### Resumen

El término *guacherna* posee una diversidad de acepciones en el contexto festivo y músico-danzario oral de la región Caribe colombiana. El desconocimiento de esa diversidad ha generado procesos de normalización de sus especificidades socio-corporales y musicales. En adición, sus cultores señalan claras diferencias entre las prácticas designadas con esa misma denominación. Sin embargo, aunque los estudios especializados han registrado contrastes importantes, la comparación entre las guachernas de localidades en las ecorregiones de la depresión momposina y del Magdalena Medio ha sido poco abordada. Este artículo analiza dichas especificidades desde un enfoque comparativo, ritmo-perceptivo y etnográfico, sustentado en un trabajo de campo en los municipios de Tamalameque y Arenal. En la metodología convergen elementos de la musicología y la etnomusicología. Los resultados evidencian configuraciones ritmo-perceptivas y músico-danzarias diferenciadas y aportan al estudio de las prácticas de tradición oral mediante una notación híbrida que articula el análisis musical con las formas de percepción y transmisión de sus cultores.

**Palabras clave:** *guacherna*, Caribe colombiano, etnomusicología, análisis de ritmo-percepción, subgénero músico-danzario, tradición oral, patrimonio cultural inmaterial, notación híbrida.

---

\* Doctor en Musicología de la Pontificia Universidad Católica Argentina, Santa María de los Buenos Aires (UCA). Profesor asistente del Tecnológico de Artes Débora Arango, Envigado-Colombia. ORCID: 0000-0001-9410-4932.

\*\* Doctor en Ciencias de la Educación de la Universidad de San Buenaventura, sede Medellín. Profesor asistente del Tecnológico de Artes Débora Arango, Envigado-Colombia. ORCID: 0000-0002-7856-6499.



## The Music-Dance Subgenre of *Guacherna* in Colombia: A Comparative, Rhythmic-Perceptive, and Ethnographic Analysis

### Abstract

The term *guacherna* has multiple meanings in Colombian festive and oral music-dance contexts in the Caribbean region. A lack of scholarly awareness regarding this diversity has led to the standardization of its distinct socio-corporeal and musical specificities. Additionally, traditional practitioners highlight clear distinctions among the practices subsumed under this common designation. However, although specialized studies have documented significant contrasts, comparative research examining the *guachernas* across localities in the ecoregions of the Mompos Depression and the Magdalena Medio remains scarce. This article addresses that gap through a comparative, rhythm-perceptual, and ethnographic approach grounded in fieldwork in Tamalameque and Arenal. Methodologically, the study integrates elements of musicology and ethnomusicology. The results reveal differentiated rhythm-perceptual and music-dance configurations, contributing to the study of oral tradition practices through a hybrid notation system that bridges musical analysis with the perception and transmission modes of traditional practitioners.

**Keywords:** *guacherna*, Colombian caribbean, ethnomusicology, rhythmic-perceptive analysis, music-dance genres, oral tradition, intangible cultural heritage, hybrid notation.

### La *guacherna* en el contexto de la región Caribe colombiana

El término *guacherna* posee múltiples acepciones en el contexto de las prácticas festivas y músico-danzarias orales de la región Caribe colombiana y parte del Magdalena Medio bolivarense. El *Breve Diccionario de Colombianismos* de la Academia Colombiana de la Lengua (2012) define el término como «gente baja, maleducada y vulgar [...] 2. Coloq. *Costa Atl.* Riña, alboroto entre gente baja» (p. 60). Algunos sociólogos e historiadores colombianos afirman que así se denomina a aquellos grupos humanos que, en la lucha política de los siglos XIX y principios del XX en Colombia, no formaron parte de la idea de nación por no contar con los privilegios de la educación y la riqueza (Loaiza Cano, 1997, p. 166; Martínez, 1995, p. 134; Rey Sinning, 2004, p. 173).

Por su parte, Abadía Morales (1977) afirma que la *guacherna* es un instrumento unimembranófono de la región Caribe, similar al tambor cununo del litoral Pacífico (p. 256) (quizás se refiere a lo que hoy en día se conoce como tambor alegre). De la misma forma, menciona a la *guacherna* entre un grupo de danzas tradicionales y «primitivas» llevadas al Carnaval de Barranquilla por afrodescendientes que llegaron de las sabanas de Bolívar a finales del siglo XIX (Abadía Morales, 1977, p. 366). En el glosario folclórico de términos, *guacherna* es «un baile popular ambulante al son de gaita o de cumbiamba, trasladándose de casa en casa en busca de bailadoras» (Perdomo Escobar, 1980, p. 266).

Al norte de los departamentos de Atlántico y Magdalena, se nombra *guacherna* a los desfiles que anuncian los carnavales. Sobre esta, en Barranquilla, aduce De la Espriella que

[eran] grupos de carnavaleros que, después de los ensayos de las comedias, danzas y mojigangas, salían entrada la media noche, a alborotar en temporada de precarnaval, allá por los barrios de Abajo y de Arriba del río [Magdalena], tocando y bailando al son de guaches, tamboras, maracas, gaitas y demás instrumentos típicos [...] (De la Espriella, 2000, p. 7).

Por su parte, Pardo Rojas menciona que Santa Marta «fue hasta mediados del siglo XX escenario central de las actividades carnavalescas de la región circundante [...]» (p. 341). Henríquez Torres (2013) concuerda con las anteriores afirmaciones. No obstante, amplía la zona geográfica de confluencia de la *guacherna* cuando señala que sí es un desfile previo al carnaval, pero que no solo se celebra en Barranquilla y Santa Marta, sino también en Ciénaga y la Zona Bananera. Además, afirma que se llama *guacherna* «[por] ser una manifestación del pueblo, de los guaches» (Henríquez Torres, 2013, p. 171).

En cuanto a la subregión del Canal del Dique, al norte del departamento de Bolívar, Pérez Herrera (2010) y Portaccio Fontalvo (2009) aseveran que la *guacherna* forma parte del Son de Pajarito que celebran las comunidades de dicha subregión a orillas del río Magdalena. En la depresión momposina y el Magdalena Medio colombiano<sup>1</sup>, la *guacherna* designa una festividad en desuso con un papel ritual específico en la celebración navideña o en la del día del santo patrón. Según Diógenes Armando Pino Ávila, en las «Noches de *Guacherna* se ejecutaba la *guacherna* (con ge minúscula)» (comunicación personal, 2022).

Las anteriores definiciones evidencian la condición polisémica de ese término en el contexto de las prácticas festivas y músico-danzarias en la región Caribe colombiana. Si bien las acepciones de la festividad dependen de las especificidades histórico-musicales de cada ciudad o municipio, los investigadores coinciden en que *guacherna* es el nombre asignado a las celebraciones que anuncian los diferentes carnavales o fiestas callejeras desde finales del siglo XIX hasta la actualidad.

En la depresión momposina y el Magdalena Medio colombiano, puede colegirse que el nombre *guacherna* resulta engañoso, ya que sugiere una manifestación músico-danzaria homogénea, pero no es así. El desconocimiento de esta

---

<sup>1</sup> La depresión momposina es una cuenca hidrográfica (con 24 000 km<sup>2</sup> aprox.) ubicada en el centro-sur de los departamentos de Bolívar, Cesar y Magdalena. También se reconoce como una ecorregión «formada a partir de la confluencia de los ríos Magdalena, Cesar, Cauca y San Jorge, así como de innumerables ciénagas y caños» (Viloria de la Hoz, 2009, p. 15). El Magdalena Medio bolivarense y cesarense es contiguo a la depresión momposina, pero se extiende hacia otros departamentos de la región andina.

diversidad ha propiciado procesos de normalización de sus especificidades musicales y socio-corporales, siendo uno de los más representativos el impulsado por el Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque (en adelante FNTGT), constituido en las décadas de 1970 y 1980, y reconocido como el primer evento de su tipo en dicha ecorregión.

A partir de sus primeras versiones, la *guacherna* –en cuanto festividad callejera– entró en desuso y fue gradualmente normalizada como género músico-danzario destinado a su exhibición en tarima. A ello se suman estudios musicológicos como los de Carbó Ronderos (2003), quien establece un análisis comparativo entre la *guacherna* del municipio de San Martín de Loba y el *chandé* de Talaigua Viejo. Por su parte, los trabajos de Ciro Gómez y Ciro Gómez (2015) y de Ciro-Gómez (2021) examinan las guachernas de San Martín de Loba, Tamalameque y la subregión de Loba<sup>2</sup>. No obstante, en la literatura especializada no se registra un análisis similar entre los municipios de Tamalameque y Arenal, ubicados respectivamente en la subregión-Centro del departamento del Cesar y en el Magdalena Medio bolivarense. La relevancia de este contraste radica en que entre ambas localidades se realizan procesos de negociación de esa manifestación músico-danzaria que difieren de los planteados en los estudios previos.

A partir de este vacío surge la pregunta central del estudio: ¿qué es la *guacherna*? En este artículo planteamos que, en el contexto analizado, la *guacherna* constituye un subgénero músico-danzario de la tambora entendida como género, diferenciada de sus acepciones como fiesta e instrumento musical. Así mismo, sostenemos que la denominación común no supone una configuración homogénea, pues las guachernas de Tamalameque y Arenal, aunque comparten rasgos estructurales, presentan configuraciones ritmo-perceptivas y músico-danzarias diferenciadas. Esta doble perspectiva permite articular la discusión conceptual acerca de la polisemia de la tambora con el análisis comparativo de las particularidades musicales y socio-corporales de ambas localidades.

Desde un enfoque comparativo, este artículo se estructura en dos secciones. La primera examina las condiciones histórico-musicales que han incidido en la configuración y normalización de la *guacherna* en la depresión momposina y el Magdalena Medio colombiano. La segunda analiza esta manifestación músico-danzaria en los municipios de Tamalameque y Arenal, a partir de la observación participante y los registros de campo. A modo de cierre, planteamos las consideraciones finales.

---

<sup>2</sup> Denominación con la que se identifican los territorios que conforman gran parte de la depresión momposina bolivarense. El nombre Loba deriva del cacique Malibú que habitó la ecorregión antes de la llegada de los españoles (Fals Borda, 2002).

## De «Tambora-tambora» a «tambora como fiesta, género e instrumento musical»

Antes de abordar la *guacherna* como subgénero músico-danzario, es preciso examinar la polisemia del término «tambora». Guillermo Carbó Ronderos (2003), uno de sus principales investigadores, delimita la geografía de su estudio a Altos del Rosario, Hatillo de Loba y San Martín de Loba, en el departamento de Bolívar, y Tamalameque, en el departamento del Cesar<sup>3</sup>. No obstante, esa delimitación territorial deja por fuera localidades como Arenal y condiciona la lectura de la diversidad de ese ecosistema musical<sup>4</sup>.

A partir de su trabajo de campo, Carbó Ronderos (2003, p. 63) identifica seis acepciones del término tambora: evento festivo, música interpretada durante este, baile, orquesta, combinatoria de fórmulas rítmicas e instrumento de percusión. Para resolver las ambigüedades derivadas de esta polisemia, Carbó propone diferenciar entre *Tambora* (con mayúscula), término que agrupa el evento, el género musical, el baile y la orquesta, y *tambora* (con minúscula), referido al ritmo y al instrumento. Aunque esta diferenciación denominativa es importante, también plantea ciertas complejidades. Desde la perspectiva *etic*, no indaga por las causas de la divergencia multivocal *emic* de los interlocutores<sup>5</sup>; además, agrupa bajo «Tambora» las acepciones de fiesta y género; separa música y danza al considerarlas acepciones independientes, y disocia la tambora (género) de expresiones locales fundamentalmente análogas como «ritmo», «son» o «aire».

Esta distinción resulta particularmente relevante al comparar Tamalameque y Arenal. Mientras la tambora (fiesta) ha estado vinculada en la historia de la región a celebraciones religiosas y profanas, desde la década de 1970, con la conformación de los primeros festivales regionales –en particular el FNTGT, creado en 1978–, experimentó un proceso de declive y normalización como género músico-danzario orientado a su exhibición en tarima.

A su vez, mientras las acepciones de tambora como fiesta e instrumento musical –este último denominado *bombo* en Arenal– presentan rasgos similares entre las poblaciones estudiadas, la música ejecutada en los membranófonos y la danza exhiben diferencias sustantivas. Por lo tanto, la estructura teórico-metodológica de la denominada «polisemia de la tambora» resulta útil para una aproximación inicial desde la perspectiva *etic*, pero no contempla el contraste entre las guachernas de Tamalameque y Arenal ni su significación multivocal *emic* en cuanto género músico-danzario.

<sup>3</sup> Véase Carbó Ronderos (2003, pp. 60-61).

<sup>4</sup> Analogía introducida en la etnomusicología por Jeff Todd Titon (2009), aplicada por Ciro-Gómez y Sans (2022) y Ciro-Gómez (2024) al estudio de la tambora (género) de la depresión momposina.

<sup>5</sup> En el presente artículo adoptamos la distinción *emic/etic* formulada por Kenneth L. Pike (1967) y posteriormente desarrollada en la antropología por Marvin Harris (1976). Esta distinción se emplea para diferenciar la perspectiva interna de los actores sociales (*emic*) de la interpretación analítica del investigador (*etic*) (Harris, 1976, pp. 331-334; Pike, 1967, pp. 37-41).

Este aspecto es fundamental para el presente artículo, ya que es justo esta última acepción la que origina discrepancias entre los interlocutores de las localidades de Tamalameque y Arenal. De ahí la inconveniencia de *a)* agrupar fiesta y género bajo un mismo término; *b)* segregar la música de la danza, y *c)* desestimar la analogía que establecen los propios interlocutores entre la tambora y las formas locales de denominación como «ritmo», «son» o «aire».

### ***Género musical: pertinencia para el estudio de la tambora y la guacherna***

Retomando el planteamiento anterior, es pertinente observar cómo el interlocutor Héctor «Chichi» Rapalino Barrionuevo subraya la estrecha relación entre música y danza, al definir la tambora como «la forma en que suena un tipo de baile cantado, cómo ejecutarlo, la parte que concierne al movimiento del cuerpo con la música y las implicaciones sociales de todo eso» (comunicación personal, 2022). En esa misma dirección, List (1994, pp. 73, 134, 158 y 172) advierte esta relación y, aunque no aborda de manera explícita la tambora en sus estudios acerca de la música de la región Caribe colombiana, concibe el ritmo en contextos de oralidad como un fenómeno integral que articula pulso, *tempo*, duración y métrica sin desvincularlo de la danza.

De manera paradójica, aunque Carbó Ronderos (2003) separa las expresiones «ritmo», «son», o «aire» del género músico-danzario por considerarlas acepciones de la tambora (con minúscula), también reconoce que tales denominaciones remiten a modos específicos de articulación entre música y cuerpo. Esta tensión pone de manifiesto que, desde el juicio *emic*, dichas manifestaciones no se comprenden como existencias aisladas, sino como una configuración social, oral y encarnada del conocimiento y la experiencia musical. En este sentido, Carbó señala que

la rítmica es una característica de gran importancia para el estudio de la música tradicional de la región Caribe, donde es muy común escuchar frases en las que las palabras «ritmo» o «son» [o «aire»] se usan para expresar un tipo de música dada relacionada con su baile [...]. Así que asociamos «ritmo» –o «son» [o «aire»]– a «música», hasta el punto de que estos [cuatro] términos se convierten en sinónimos (Carbó Ronderos, 2003, p. 127)<sup>6</sup>.

Por lo tanto, consideramos que anudar música, danza, «ritmo», «son», «aire» y «modalidad rítmica» en la tambora (género), y a la vez diferenciarla del término «Tambora» (con mayúscula), adquiere una significación específica tanto desde el juicio *emic* como desde la perspectiva *etic*, en un marco analítico más amplio. Al respecto, Fabbri (2012) sostiene que un género musical es «un conjunto de eventos musicales regulados por convenciones aceptadas por una comunidad» (p. 188).

---

<sup>6</sup> A menos que se indique lo contrario, las traducciones de las citas en francés e inglés son de nuestra autoría.

Dichos eventos y convenciones resultan fundamentales en el ecosistema musical de la tambora. De hecho, para el caso colombiano, Ana María Ochoa (2003b) afirma que el género se encuentra asociado a «un ámbito regional delimitado y concreto» (p. 12). En otras palabras, dicho ecosistema define un contorno georeferenciado e histórico-musical de la depresión momposina en Colombia, en el cual el conocimiento musical de «ritmos», «sones» o «aires», en sincronía con formas de encarnación motora en la danza y las convenciones socio-musicales interactuantes en el campo perceptivo de los interlocutores, se han configurado en la sociedad a través de la oralidad.

Para las comunidades musicales participantes, la denominación *tambora* (género) articula los distintos «ritmos», «sones» o «aires», lo cual evidencia su función aglutinadora. Por ello, es común escuchar a los interlocutores afirmar que de la tambora (género) se «desprenden» otros «sones», «ritmos» o «aires», y no a la inversa. Esta comprensión *emic* coincide en parte con la caracterización propuesta por Carbó Ronderos (2003), quien, al referirse a la Tambora (con mayúscula), señala lo siguiente:

La *Tambora* tiene diferentes variantes de interpretación donde el número de componentes cambia. Estas variantes de interpretación mantienen entre ellas rasgos comunes de lo cultural y lo contextual, así como estructural y formal. Son estos rasgos los que identifican a la *Tambora* como tal y sus componentes diferencian los modos de interpretación. [...] Estas diferentes variantes de interpretación de Tambora se denominarán modalidades rítmicas; en primer lugar, porque, aparte del hecho de que es un término ya utilizado para este fin en la literatura especializada, son, como acabamos de decir, distintas variantes de interpretación del mismo género musical; rítmico porque estas variantes se relacionan con el ritmo de la estructura musical [...] (Carbó Ronderos, 2003, pp. 126-127; énfasis en el original).

Así, puede afirmarse que *guacherna* es una variante de interpretación –o «modalidad rítmica»– de la tambora (género). No obstante, cabe preguntarse: ¿qué es una modalidad rítmica? Al respecto, Carbó, en una breve nota, señala que retoma este término de los estudios especializados<sup>7</sup>. Si bien con ello el investigador *outsider* trata de aproximarse a un lenguaje *emic*, el empleo de «modalidad rítmica» como análogo de variante de interpretación resulta problemático. En efecto, al considerar la *guacherna* tan solo como una variante interpretativa de la tambora (género), se dificulta el reconocimiento de las especificidades rítmicas que los tamboreros –a partir de procesos de aprendizaje mnemotécnico e imitativo– imprimen en dicho subgénero. De este modo, la analogía se torna ambigua porque alude de manera indistinta tanto a las variantes –prototípicas y

---

<sup>7</sup> Tal vez refiriéndose a un texto nativo a partir de la tambora, escrito por Pino Ávila (1990), en el cual la clasifica en modalidades y utiliza ese término como sinónimo de «ritmos», «aires» o «sones».

recreadas— que constituyen el género (tambora) en sí, como a aquellas que se desprenden de él y adquieren una configuración propia.

En contraste con la estructura teórico-epistemológica de la denominada «polisemia de la tambora», en este artículo proponemos tres acepciones para dicho término: fiesta, género músico-danzario e instrumento musical, respectivamente. Cuando sea pertinente, esta distinción la indicaremos entre paréntesis junto al término aludido. Así mismo, planteamos que la *guacherna* se aglutina como subgénero dentro de la acepción de tambora (género) y se diferencia internamente a partir de criterios de clasificación de género/subgénero y de su interacción con el entorno sociocultural.

En este sentido, cabe recordar que «las categorías clasificatorias [tales como género musical] son construidas a lo largo de la historia y son sistemas para organizar las jerarquías entre las semejanzas y las diferencias sonoras» (Ochoa, 2003b, p. 85). En adición, Drott (2013) plantea que «estos esquemas clasificatorios, lejos de desaparecer, se han convertido en una característica omnipresente [...]» (p. 8). Por su parte, Fabbri (1981) articula las relaciones entre género y subgéneros al afirmar que

la noción de conjunto, tanto para un género como para su aparato definitorio, significa que podemos hablar de subconjuntos como «subgéneros» [...] [y, por ende, cuando] un determinado conjunto de eventos musicales está siendo considerado en relación [...] con sus subconjuntos [...] lo denominaré un sistema (p. 52).

A manera de síntesis, la caída en desuso de la tambora (fiesta) —junto con la transformación de los procesos locales de transmisión y circulación— propiciaron cambios locales significativos, entre ellos la «taxonomización del lenguaje estético» (Ochoa, 2003a) de la tambora en «ritmos», «aires» o «sones» —tales como el de la *guacherna*— desvinculados de la festividad. En este proceso, la tambora (fiesta) menguó para dar paso a una forma de representación en la cual la tambora (género) emerge como un conjunto de eventos musicales, o ecosistema musical, que organiza la jerarquía entre género y subgéneros a partir de las especificidades y diferencias en las maneras de ejecutar los membranófonos y de danzar, y no según sus formas de celebración.

Dicha organización ha sido validada socialmente por las comunidades musicales de Tamalameque y Arenal. En ese sentido, emplear el término tambora (con minúscula) para referirse a tres acepciones interrelacionadas —fiesta, género músico-danzario e instrumento musical— permite reexaminar de manera crítica la estructura teórico-epistemológica de la «polisemia Tambora-tambora» propuesta por Carbó Ronderos (2003), sin desconocer ni desestimar la diversidad denominativa que esta enfatiza.

## ***Ritmo-percepción y oralidad***

Este estudio comparativo de carácter ritmo-perceptivo se fundamenta en aportes provenientes tanto de la etnomusicología como de la teoría cognitiva del ritmo. Más que ofrecer una revisión exhaustiva del concepto, interesa aquí destacar tres aspectos para el análisis: (1) la configuración cualitativa del ritmo, (2) la organización acentual y arquitectónica de los agrupamientos y (3) la detección de regularidades temporales en la *guacherna*, tal como se manifiestan de manera perceptiva en los interlocutores.

Desde una perspectiva cualitativa, Sagredo (1988) sostiene que el ritmo musical no se reduce a la sucesión cuantitativa que prescribe el valor lineal de las notas en el pentagrama, sino que se produce en niveles perceptivos donde interactúan factores musicales y extramusicales. Entre estos factores destaca la incidencia de la cultura, la experiencia, la atención y las expectativas del sujeto. Para el autor, el ritmo musical solo adquiere sentido si es percibido, es decir, cuando uno o varios sujetos lo configuran a partir de los estímulos del entorno. En consecuencia, concibe la percepción como un fenómeno complejo «que constituye un todo en el cual no caben sensaciones puntuales ni asociaciones» (Sagredo, 1988, p. 58). Esta postura epistemológica dialoga con la afirmación de Arom (1991) según la cual «el ritmo puede basarse en la acentuación, en la alternancia de timbres o en la sola oposición de duraciones» (p. 229).

Por su parte, Cooper y Meyer (2000) señalan que el ritmo «organiza y es a su vez organizado por todos los elementos que crean y dan forma a los procesos musicales» (p. 9). Por lo tanto, la organización experiencial del ritmo:

[...] consiste en agrupar sonidos individuales en patrones estructurados. [En los cuales] una o más partes no acentuadas son agrupadas en relación con otra parte que sí lo está [...] [e] implica siempre una correlación entre una única parte acentuada (fuerte) y una o dos partes no acentuadas (débiles) (Cooper y Meyer, 2000, pp. 9-17).

En relación con lo anterior, Wiman (2021) aduce que «el ritmo está dentro de cada individuo». Su propuesta de la microdimensión<sup>8</sup> DRT (detección de regularidades temporales) complementa los enfoques anteriores cuando plantea que esta «no determina asignaciones métricas, solo despliega hipótesis de regularidad, y lo hace tomando un pequeño conjunto de datos proveniente del posicionamiento rítmico temporal» (Wiman, 2021, p. 439). Del mismo modo, precisa

---

<sup>8</sup> En su modelización teórica del ritmo musical –denominada re-descripción representacional del ritmo (RRR)– Wiman (2021) propone doce microdimensiones rítmicas que se «re-describen» de manera progresiva a medida que el conocimiento musical transita de una fase implícita (I) a fases explícitas con mayor grado de abstracción. Desde esa perspectiva, las microdimensiones «describen los procesos por los cuales el ritmo es creado mediante procesos de información que alcanzan el estado perceptual en múltiples instancias y diferentes gradaciones» (Wiman, 2021, p. 681). Aunque desarrolla y aplica ejemplos de la música tonal occidental de tradición escrita, en el presente artículo retomamos elementos de la microdimensión DRT, en la medida en que aportan herramientas para el análisis comparativo propuesto.

que la DRT determina «relaciones temporales de los [eventos rítmicos] para estimar posibles invariancias temporales [y] procesa solo relaciones de adyacencia temporal» [...] (Wiman, 2021, p. 690).

En conjunto, estos enfoques permiten comprender cómo se articulan factores musicales y extramusicales en el campo perceptivo *emic*, así como la importancia de la alternancia tímbrica y acentual y de las relaciones de adyacencia temporal que se manifiestan en los palmoteos y las onomatopeyas aplicadas en la ejecución de los membranófonos. Lo anterior posibilita un tránsito analítico entre el juicio *emic* y la perspectiva *etic*, lo cual ofrece herramientas para representar los hallazgos sin desvincular la percepción musical de los interlocutores. Por esta razón, para el presente artículo, la ritmo-percepción se concibe como un proceso en el que el timbre, la regularidad temporal y el movimiento corporal interactúan en la configuración social, oral y encarnada del conocimiento y la experiencia musical.

### **Oralidad músico-danzaria**

Ciro-Gómez (2024) propone que la tambora –y, por ende, la *guacherna* como su subgénero– en la depresión momposina puede comprenderse como un ecosistema musical inserto en procesos de oralidad secundaria<sup>9</sup>. De acuerdo con el autor:

Esto significa que las comunidades musicales utilizan la escritura en su cotidianidad; los medios de comunicación masiva forman parte de su realidad social y tienen contacto –no exento de conflictos– con diferentes dispositivos tecnológicos. Sin embargo, en lo que respecta a la configuración social del conocimiento musical, para los cultores de la tambora [y la *guacherna*] la transmisión de su música no responde a convenciones escriturales (partitura [o pautas]) ni a procesos autónomos e individuales. Por el contrario, está[n] vinculada[s] a su ejecución colectiva *in situ* –que incluye la danza–, con lo cual se consolidan maneras de hacer que son transmisoras de saberes musicales (Ciro-Gómez, 2024, p. 40).

El presente artículo adhiere a esta conceptualización en la medida en que, a partir del trabajo de campo realizado en Tamalameque y Arenal, se observan procesos de negociación y de transmisión similares a los descritos por Giro-Gómez (2024). En virtud de lo anterior, en el trabajo de campo es recurrente escuchar formulaciones como las de Héctor «Chichi» Rapalino. En esa misma dirección, Diógenes Armando Pino Ávila señala que el ritmo es «la secuencia de sonidos que marcan el paso del danzante o de la pareja que baila. Y que da más o menos las tonalidades de la cantadora o del cantador, es decir, una sincronía entre instrumento y el cuerpo» (comunicación personal, 2022). Por último, Rafael

---

<sup>9</sup> Aplicamos la analogía del ecosistema musical propuesta por Titon (2009) a la depresión momposina. Así mismo, reelaboramos el concepto de oralidad secundaria de Ong (2009) y examinamos su pertinencia en los estudios musicológicos y etnomusicológicos.

Tafur enfatiza esta relación al aseverar que «el ritmo es aquello que lleva, por ejemplo, a una persona a escuchar una melodía. Y tiene que ver con el cuerpo y llevar el ritmo» (comunicación personal, 2023).

Estas definiciones *emic* evidencian que los interlocutores conciben el «ritmo», «son», «aire» o subgénero de *guacherna* (en cuanto ejecución musical colectiva) como inseparable de la danza y la corporalidad. En estos términos, Arom (1991) observa que, en África Central, ninguna lengua vernácula tiene un término específico para designar el ritmo, ya que este «se concibe simplemente como el estímulo del movimiento corporal al que da lugar y, en su mayor parte, recibe entonces el mismo nombre que la coreografía que sustenta» (p. 10). El presente estudio observa que, de manera análoga, dichos términos musicales se anudan a la corporalidad en la danza, con lo cual se produce una experiencia musical encarnada. De acuerdo con Leman y Maes (2014):

El concepto de encarnación [*embodiment*] nos ha enseñado que la percepción musical implica una actitud activa por parte del oyente, que influye en la percepción [...]. Después de todo, las actividades musicales que dan sentido podrían entenderse como el efecto emergente de la interacción entre percepción y acción (p. 242).

Esta interacción entre percepción y acción, entendida aquí como experiencia musical encarnada, puede rastrearse en la etimología del término *ritmo* como un «orden en el movimiento de las actividades humanas» (Fraisie, 1976, p. 13). En la Antigüedad, el ritmo fue concebido como una «manera peculiar de fluir y de deslizarse que es propia de las ondas del mar» (Fraisie, 1976, p. 9). La innovación de Platón «consiste en reducir el sentido de ritmo-forma de los antiguos a la forma [configuración] de los movimientos humanos» (Fraisie, 1976, pp. 9-10). En concordancia con ello, London (2023) sostiene que «la energía del movimiento musical no es metafórica, sino corporal y concreta» (p. 94), mientras que Clarke (1999) recuerda que «esa estrecha relación [entre ritmo y movimiento] es la antigua asociación entre música y danza» (p. 495). Estos planteamientos refuerzan la comprensión del ritmo como fenómeno inseparable de la corporalidad.

### **Análisis comparativo, ritmo-perceptivo y etnográfico**

Siguiendo a Nettl (2015), en la etnomusicología se han aprendido y enseñado técnicas de estudio comparativo. Sin embargo, señala que, en dicha disciplina, se comparan músicas, «pero en términos de valor consideramos que todas las músicas son fundamentalmente iguales» (Nettl, 2015, p. 16). En esa dirección se inscribe el presente análisis, el cual aborda las guachernas de Tamalameque y de Arenal como análogas en su relevancia analítica. Dicha relevancia se justifica porque ambas conservan rasgos de larga duración. Así se comprueba al escuchar al cultor Rafael Tafur, en el municipio de Arenal, después de su primera participación en el FNTGT:

A nosotros nos invitaron al Festival de Tamalameque por allá en los años ochenta. Pero, sucede que cuando nos presentamos, los organizadores y los jurados nos dijeron que si queríamos ganar algo teníamos que cambiar la forma de tocar y de bailar nuestra tambora [género]. Que tenía que ser como la de allá. Nosotros les dijimos que no porque era nuestra tradición, y les dijimos: entonces no nos vuelvan a invitar al Festival (R. Tafur, comunicación personal, 2023).

Por su parte, la cantadora Águeda Pacheco Ariza expresa: «A mí se me acercó una persona y me dijo: “¡Pendeja! Si no dejás de cantar así, no van a ganar nada”» (comunicación personal, 2023). En efecto, como consta en los archivos del FNTGT de 1986 y 1989<sup>10</sup>, el grupo de Arenal no integró el conjunto de finalistas debido al alto grado de contraste entre su *guacherna* y la del municipio anfitrión.

A partir de lo expuesto, este estudio comparativo se concentra en el análisis de los timbres reconocibles, sus combinaciones y sus relaciones con las formas de ejecución en ambos membranófonos, con el propósito de comprender las fórmulas rítmicas que emergen de dichas interacciones. Asimismo, se examinan las onomatopeyas como recursos de transmisión oral y la sincronía de dichos elementos con las figuras coreográficas.

El trabajo de campo lo estructuramos a partir de estancias cortas y otras de mayor duración en Tamalameque y Arenal, y lo desarrollamos con dos técnicas etnográficas: la observación participante y las entrevistas abiertas y semiestructuradas. A su vez, lo organizamos en dos fases: en la primera, realizamos el rastreo de testimonios orales y de fuentes documentales relacionadas con la *guacherna*; en la segunda, participamos en la ejecución de los membranófonos, cantando y bailando *in situ*, con el propósito de someter la información recopilada a un examen empírico por parte de los interlocutores. Por último, consolidamos un corpus de análisis elaborado con la colaboración de siete interlocutores<sup>11</sup>.

Las prácticas estudiadas se inscriben, además, en contextos sociales y económicos vinculados con las condiciones territoriales de ambas localidades y con su relación con el agua. Fals Borda (2002), a partir de los saberes y las prácticas descritos por sus interlocutores ribereños, formula el concepto de «hombre anfibio» o «cultura anfibia» y lo define como un complejo de conductas, creencias y prácticas que involucran a los ríos, los barrancos, las ciénagas y los caños. Aunque esta formulación se refiere a la depresión momposina, Jaramillo Villa *et al.* (2015) la amplían para abarcar a las comunidades que se relacionan, en alguna medida, con un humedal.

---

<sup>10</sup> Los interlocutores de Arenal no participaron en 1987, y en 1988 no se realizó el Festival.

<sup>11</sup> Los criterios de selección se fundamentan en la trayectoria músico-danzaria de los interlocutores, en su producción escrita acerca de la *guacherna* y en el reconocimiento que poseen dentro de sus respectivas comunidades.

Esta acepción puede extenderse a los contextos ribereños estudiados en Tamalameque y Arenal, donde las prácticas tradicionales de producción y las formas de conocimiento musical comportan relaciones entre sí y con el entorno (Ciro-Gómez, 2024). Aquel forma parte de la ecorregión de la ciénaga de Zapatoza, caracterizada según Vilorio de la Hoz (2008) por una economía extractiva de subsistencia, condiciones de pobreza, bajo nivel educativo y aislamiento geográfico. Allí, los circuitos tradicionales de transmisión estuvieron vinculados a pescadores, agricultores y amas de casa que participaban en las fiestas callejeras y religiosas, mientras las festividades patronales estuvieron también mediadas por sectores ganaderos y comerciantes de la élite tamalamequera (Diógenes A. Pino Ávila, comunicación personal, 2022).

La creación del FNTGT incorporó de forma progresiva estas prácticas a un escenario público de mayor alcance. El trabajo de campo evidencia, además, una transmisión intergeneracional en la que los cultores mayores operan como referentes de conocimientos músico-danzarios que son preservados y transmitidos por generaciones adultas, mientras niños, adolescentes y jóvenes participan en procesos formativos locales. En Tamalameque, esta continuidad se observa, por ejemplo, en iniciativas que trasladan saberes de tradición oral a espacios educativos y fundaciones en los que participan personas de diferentes generaciones.

Arenal, por su parte, se localiza en el sur de Bolívar, territorio en el cual las actividades agropecuarias y extractivas tienen un papel importante, y cuyas condiciones económicas han estado marcadas también por dificultades de integración territorial (Viloria de la Hoz, 2009). En este contexto, la transmisión de la tambora se ha sostenido gracias a agrupaciones locales y al reconocimiento de cultores mayores como referentes autóctonos. El grupo Tamboras y Cantadoras de Arenal, conformado en 1990, recurrió, entre otros, al tamborero Miguel Grimaldo Urquiza para recuperar y enseñar formas locales de ejecución.

Esta relación entre generaciones continúa siendo significativa entre los interlocutores actuales, quienes reivindican las fórmulas músico-danzarias transmitidas por sus sabios ancianos y se muestran renuentes a sustituirlas por aquellas normalizadas en otros festivales. A diferencia de Tamalameque, donde el FNTGT adquirió una importante visibilidad regional, la documentación acerca de Arenal registra un menor respaldo institucional a sus prácticas de tradición oral, lo que ha incidido en las formas locales de preservación y transmisión.

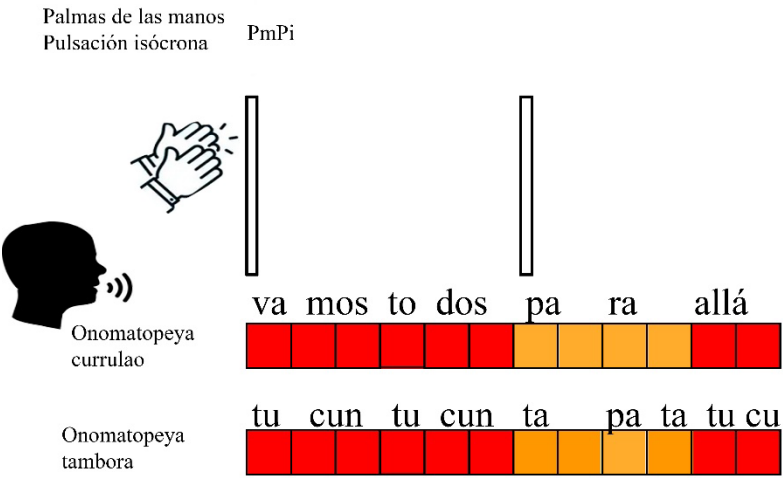
Finalmente, a partir de esta caracterización de los contextos locales, los hallazgos músico-danzarios obtenidos en las fases descritas se articulan en puntos de interacción que permiten la elaboración de una notación híbrida, en la cual se subtienden los símbolos de la notación tradicional y elementos mnemotécnicos y formularios propios de la oralidad musical de los interlocutores. Este procedimiento posibilita la adaptación de una protonotación como dispositivo analítico

–y no solo formato representacional– de las fórmulas rítmicas basadas en las percepciones músico-danzarias del juicio *emic*<sup>12</sup>.

**La guacherna de Tamalameque: especificidades rítmicas y sincronía músico-danzaria**

A continuación transcribimos, mediante protonotación y notación tradicional, la fórmula rítmica prototípica de la *guacherna* de Tamalameque en la tambora (instrumento) y en el currulao<sup>13</sup> (figura 1):

Figura 1. Fórmula rítmica prototípica de la *guacherna* de Tamalameque en protonotación (subdividida en corcheas)<sup>14</sup>



Nota: El color rojo identifica los golpes en abierto en las respectivas membranas y el ocre los golpes en madera, aro o *tapao* con palma. Elaboración propia, 2026.

Como aspecto metodológico, les solicitamos a los interlocutores que recitaran las onomatopeyas con las cuales aprenden, comprenden, describen y han transmitido de forma oral la *guacherna*. En palabras de Diógenes A. Pino Ávila, mediante ellas es posible «expresarse, enseñar y seguir el ritmo» (comunicación personal, 2022). Por su parte, los palmoteos refuerzan el pulso musical y vinculan corporalmente al individuo con la práctica colectiva (Agawu, 2016, p. 170).

Dichas onomatopeyas, al igual que los palmoteos, son fundamentales en su campo perceptivo musical y las incorporamos en una protonotación (plantilla

<sup>12</sup> De acuerdo con Karpinski (2017), la protonotación es un «sistema [que] utiliza líneas verticales para representar pulsos y métricas [, y] líneas horizontales para representar ritmos [...]» (p. xix). La ausencia inicial de símbolos musicales tradicionales facilita la lectura visual de los fenómenos sonoros.

<sup>13</sup> Denominación *emic* empleada por los interlocutores de Tamalameque para referirse al unimembranófono cónico.

<sup>14</sup> Un registro de onomatopeyas de la *guacherna* de Tamalameque se encuentra en el audio n.º 1, disponible en <https://ecosistemamusicaldelrio.com/tamalameque/>.

métrica) constituida por cuadros de color rojo y ocre, y barras verticales equidistantes sin relleno de color. Cada cuadrícula representa un evento sonoro percusivo cuya duración se transcribe en valores de corchea o semicorchea, que establecemos como las unidades mínimas notacionales.

En la figura 1, el color rojo identifica el golpe en el parche abierto (Pa) de la tambora (instrumento) y del abierto (A) en el *currulao*. El color ocre representa los golpes en madera (M) o aro (A) de la tambora, así como los *tapao* con palma (Tp) del *currulao*. Ambos colores presentan información clave acerca de la distribución de las regularidades temporales que se destacan en el campo perceptivo *emic*, ya que señalan que el golpe en parche abierto constituye un rasgo distintivo de esta práctica músico-danzaria.

Figura 2. Fórmula rítmica prototípica de la *guacherna* de Tamalameque en notación tradicional con onomatopeyas<sup>15</sup>

Currulao: Luciano Robles Salas  
Tambora (ins): Camilo Robles Sayas

frase

Palmoteos  $\text{6/8}$

Currulao  $\text{6/8}$

onomatopeya

Td Td A A A A Td Td Td Td Td Td va mos to dos pa ra — allá va mos to dos pa ra — allá

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

Tambora M A Pa  $\text{6/8}$

onomatopeya

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

Nota: Transcrito por Bernardo A. Ciro-Gómez. Registro: diciembre de 2022.  
(Elaboración propia, 2026).

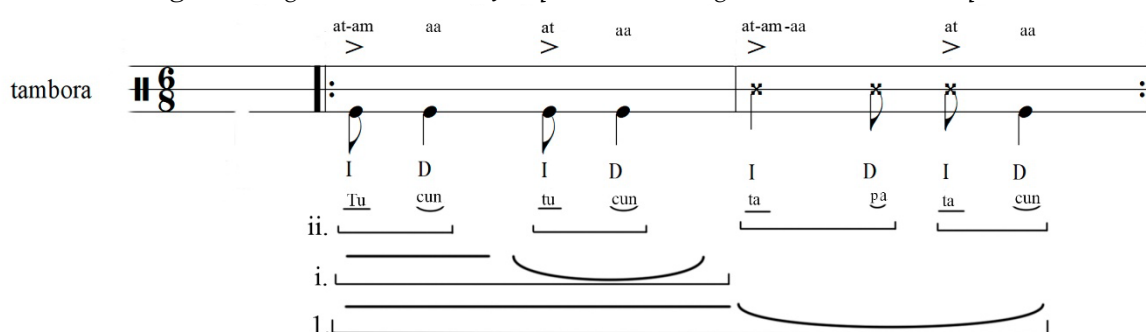
Al transducirla a notación tradicional (figura 2), se observa que, según los registros de campo, la fórmula normalizada es la que aparece en los compases 4 y 5, repitiéndose esta en la totalidad del material musical examinado. Su estructura métrica es binaria de subdivisión ternaria, es decir, organizada en dos pulsaciones principales subdivididas en tres partes cada una (transcrita en compás de 6/8) y con un *tempo* que oscila entre 176 y 185 pulsos por minuto. Dicha fórmula se

<sup>15</sup> Véase una ejecución de los tambores de la *guacherna* de Tamalameque en el audiovisual n.º 6, de 03 s a 42 s: <https://ecosistemamusicaldelrio.com/tamalameque/>.

fundamenta en el principio de recurrencia –el cual implica la repetición constante de un patrón único de un período de cuatro pulsaciones (dos compases)–, aunque está sujeta a eventuales rupturas, como los adornos o *repiques* que efectúa Luciano en el currulao.

En la transcripción de los tambores se evidencia una presencia constante de acentos dinámicos, los cuales son característicos de dicha fórmula –junto con otro tipo de acentos relevantes que veremos más adelante–. La tambora presenta un comienzo anacrúsico en el parche abierto (Pa), el cual señala la entrada a *tempo* al currulao. Los palmoteos y ambos instrumentos repiten sus respectivos patrones a lo largo de toda la pieza. Los golpes en parche abierto de la tambora (instrumento) coinciden con el golpe abierto (A) del currulao en el c.1 y en la última negra del c.2. Los golpes en aro (A) coinciden con el *bajoneo* (B) y los *quemao* cerrados (Qc) en la negra y las corcheas 3 y 4 del c.2. Luciano emplea las onomatopeyas correspondientes a ambas fórmulas rítmicas: *va-mos to-dos-para-allá* y *tu cu tu cun tu cun ta pa ta*. Esta onomatopeya es similar a la empleada por otros tamboreros de Tamalameque, como Camilo Robles Sayas.

Figura 3. Organización acentual y arquitectónica de la *guacherna* de Tamalameque



Elaboración propia, 2026.

En el nivel acentual<sup>16</sup> y arquitectónico se examina cómo distintos tipos de énfasis sonoros coinciden o se separan dentro de la fórmula rítmica. En la primera corchea del c.1 convergen el acento métrico –correspondiente al pulso del compás–, el acento tónico –producido por el golpe en el parche abierto de la tambora– y el acento dinámico. No obstante, nótese que esta convergencia acentual

<sup>16</sup> De acuerdo con Cooper y Meyer (2000), «los acentos son énfasis dentro de una serie de estímulos que organizan la percepción para constituir grupos coherentes» (p. 19). De manera complementaria, Juan Francisco Sans señala que «el acento tónico (at) corresponde a un énfasis de timbre o de altura; el acento métrico (am) marca el pulso del compás; el acento dinámico (>) enfatiza el volumen del sonido; el acento agógico (aa) es el énfasis más fuerte de todos y depende de la duración del sonido; finalmente, el acento posicional (ap) es un énfasis que viene dado por lo primero que aparece en un campo perceptivo» (comunicación personal, 2021). Para una caracterización ampliada de los acentos, véase también Kröpfl y Aguilar (1989).

es desafiada por el acento agógico de la primera negra golpeada en parche abierto (segunda sílaba *cun*), mientras que el acento agógico de la segunda negra (tercer *cun*) hace lo propio con la convergencia entre los acentos tónico y dinámico de la segunda corchea (*tu*).

En el segundo compás de la frase se presenta un superacento, resultado de la convergencia de cuatro de los cinco acentos considerados (am, at, aa, ad) en la negra ejecutada en el aro de la tambora (*ta*). Finalmente, el acento agógico de la última negra de la frase, golpeada en parche abierto de la tambora (*cun*), desafía la convergencia entre los acentos tónico y dinámico de la segunda corchea ejecutada en el aro de la tambora (segundo *ta*). La negra corresponde a la realización registrada con mayor frecuencia en el corpus, aunque este evento presenta variantes rítmicas en corcheas y semicorcheas.

En este ejemplo musical, la convergencia y divergencia acentual genera, a su vez, interacciones en el nivel arquitectónico, entendido aquí como la manera en la que los sonidos se agrupan perceptivamente a partir del acento métrico y de la organización sugerida por las onomatopeyas<sup>17</sup>. En una primera lectura perceptiva, las onomatopeyas sugieren que algunos interlocutores pueden experimentar la fórmula mediante agrupamientos de dos sonidos con distinta duración. En el nivel rítmico subprimario (marcado con el signo ii en la pauta de la figura 3), se identifican tres agrupamientos yámbicos (corto-largo) y uno trocaico (largo-corto), coincidentes con los tres acentos agógicos producidos por la tambora (instrumento).

En una segunda lectura, las convergencias entre los acentos métrico, tónico y dinámico en la primera corchea del c.1; así como entre los acentos tónico y dinámico en la segunda corchea del c.1 y en la cuarta corchea del c.2, permiten que la fórmula rítmica sea percibida como trocaica invertida (figura corta acentuada seguida de una larga átona). A ello se suma el superacento<sup>18</sup> de la primera negra del c.2, ejecutada en el aro de la tambora, que configura un agrupamiento trocaico en este nivel y se proyecta como trocaico tanto en el nivel primario (i) como en el nivel superior (1), debido al principio de recurrencia de la fórmula rítmica.

Con referencia a la danza y su relación con la música en la *guacherna*, se identifican diversas figuras coreográficas que los interlocutores nombran de maneras específicas y que se articulan a partir de acciones corporales individuales. Estas acciones son entrelazadas por bailadoras y bailadores hasta originar formas o patrones coreográficos de mayor complejidad. Para su análisis, es fundamental

---

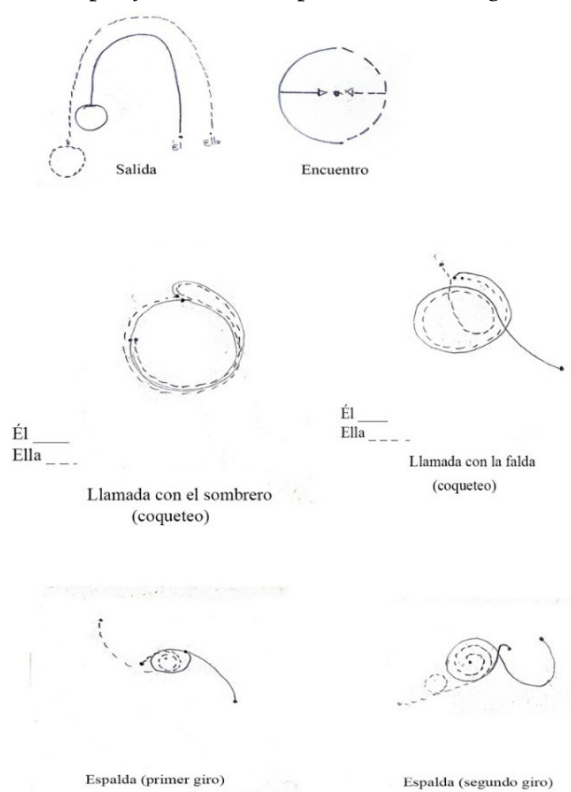
<sup>17</sup> Se resalta que los autores de este artículo y sus interlocutores no perciben ni abstraen el proceso musical de forma similar, ya que pueden variar según el marco perceptivo desde el cual se abordan. De igual manera, la concepción mediada por la escritura que posee el investigador (*etic*) difiere de la concepción basada en la oralidad que cultivan los interlocutores frente a un mismo fenómeno sonoro. En tal sentido, no se trata de suplantarse la percepción del «Otro» mediante el análisis académico de lo percibido, sino, más bien, de demostrar que existen al menos dos modos de comprender una misma fórmula rítmica.

<sup>18</sup> El superacento se entiende aquí como la convergencia entre los acentos métrico, agógico, dinámico y tónico.

asumir la caracterización de las acciones corporales en la danza propuesta por Laban (2020), quien plantea que «los movimientos pueden dividirse en pasos, gestos de brazos y manos, y expresiones faciales» (p. 56). Desde este enfoque, proponemos tres categorías: movimiento de la pareja a través del espacio, movimiento de los cuerpos individuales y sincronía músico-danzaria encarnada.

La primera categoría se fundamenta en un elemento que ha nutrido de forma significativa la experiencia musical encarnada *in situ* desde la perspectiva del baile: los trazos a mano alzada que representan los recorridos espaciales realizados por los cuerpos de los bailadores y las bailadoras durante la ejecución de la *guacherna*. En la segunda se aglutinan los gestos de brazos y manos y las expresiones faciales que los interlocutores consideran «auténticas» dentro de este ecosistema musical. En cuanto a la tercera, se resalta que, en la *guacherna*, los pasos se sincronizan de manera intrincada con determinados golpes en los membranófonos, cuyos sonidos –transmitidos oralmente por generaciones– se distinguen dentro de sus fórmulas rítmicas. Esta sincronía músico-danzaria es lo que, desde el juicio *emic*, se nombra como «ritmo», «son» o «aire».

Figura 4. Movimiento de la pareja a través del espacio en el baile de *guacherna* de Tamalameque<sup>19</sup>



Nota: La línea continua representa el recorrido del hombre y la discontinua el de la mujer.  
(Elaboración propia, 2026).

<sup>19</sup> Véase una ejecución músico-danzaria de la *guacherna* de Tamalameque en el audiovisual n.º 6, de 43 s a 2 min 34 s: <https://ecosistemamusicaldelrio.com/tamalameque/>.

En un baile de *guacherna* de Tamalameque, la interlocutora María Eugenia Jiménez explica:

MEJ: Nos ubicamos uno al lado del otro y salimos juntos con este paso [figura 5].

BC: ¿Puedo salir por la derecha o por la izquierda?

MEJ: Por donde usted quiera. Vamos derecho y nos devolvemos y damos una vuelta.

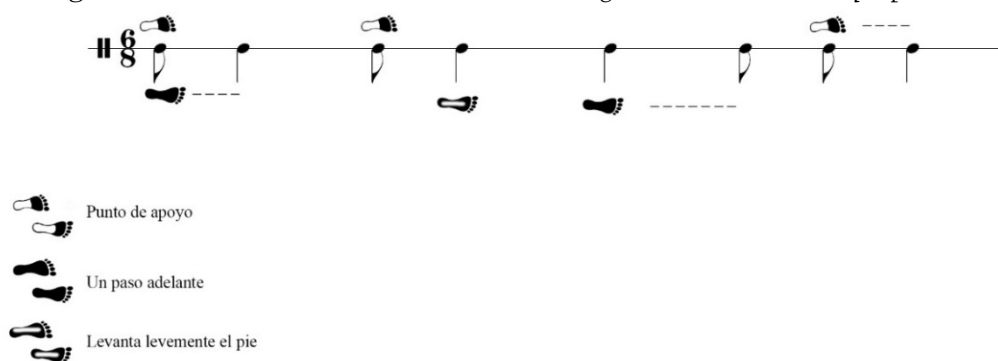
BC: ¿Movemos los brazos de forma coordinada con lo que hacen los pies?

MEJ: Sí, la falda hacia adelante y atrás y las manos del parejo con el sombrero también. Después, otra vuelta. Vamos a hacer esto [se refiere a un círculo en el cual la pareja se encuentra sin modificar el paso n.º 1]. Después, damos una vuelta y cambiamos a este [paso n.º 2, figura 6]. Usted me llama con el sombrero y yo con la falda, y el hombro con hombro o espalda. Y terminamos con el paso que empezamos (M. E. Jiménez, comunicación personal, 2022).

Siguiendo las explicaciones de María Eugenia, puede afirmarse que las formas o los patrones espaciales de la *guacherna* de Tamalameque –de acuerdo con Laban (2020)– corresponden a los aquí descritos, aunque su orden queda sujeto a lo que la pareja desee comunicar con el cuerpo en el transcurso de la danza. En cuanto al movimiento de los cuerpos individuales, el hombre marca los pies hacia adelante y hacia atrás, elevándolos ligeramente del suelo a medida que avanza. Sus hombros, la cabeza y los gestos de los brazos y las manos son altamente expresivos. La mujer, por su parte, mantiene el cuerpo erguido y, con las manos, sujeta la falda a la vez que acompaña sus pasos con desplazamientos en el mismo sentido, sin sobrepasar el límite de la cintura. Ambos recorren la pista, ya sea en trayectorias lineales o circulares, según las figuras coreográficas. En suma, en la sincronía músico-danzaria encarnada se presentan especificidades importantes.

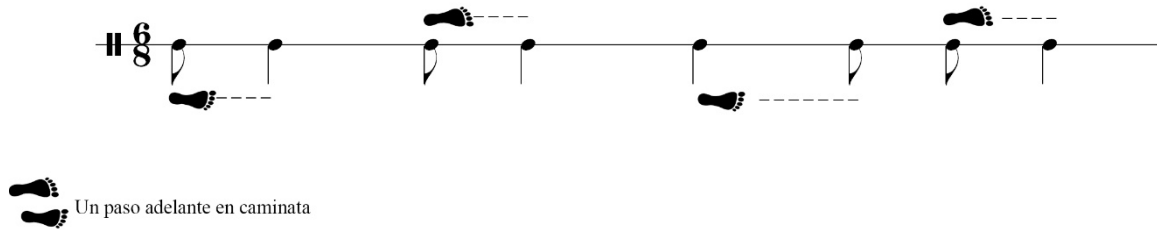
A continuación (figuras 5 y 6), obsérvense las dos maneras en las que los pasos pueden transducirse en relación con determinados contrastes tímbricos de las fórmulas rítmicas ejecutadas en los membranófonos; en este caso, con los golpes en parche abierto y aro de la tambora (instrumento). Desde el juicio *emic*, dicha correspondencia ha sido establecida como una de las características más importantes y distintivas. En ese sentido, se subraya que las figuras coreográficas de la salida y del encuentro se realizan con el paso n.º 1, mientras que la llamada con el sombrero, la llamada con la falda y el hombro con hombro o espalda se efectúan con el paso n.º 2.

Figura 5. Sincronía músico-danzaria encarnada en la *guacherna* de Tamalameque, paso n.º 1



Elaboración propia, 2026.

Figura 6. Sincronía músico-danzaria encarnada en la guacherna de Tamalameque, paso n.º 2

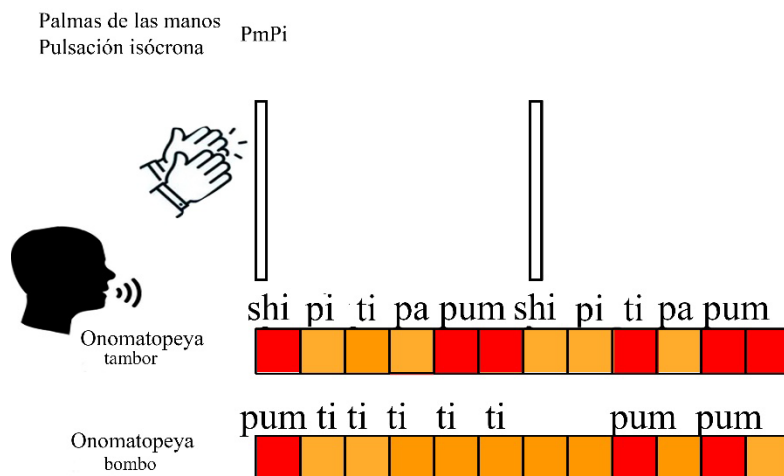


Elaboración propia, 2026.

### La guacherna de Arenal y sus contrastes ritmo-perceptivos

El análisis de la *guacherna* de Arenal permite identificar especificidades en la articulación entre timbre y onomatopeyas que, si bien se inscriben en el ecosistema musical de la tambora, contrastan de manera significativa con las observadas en Tamalameque. En la figura 7 se muestra su fórmula rítmica prototípica en proto-notación y notación tradicional.

Figura 7. Fórmula rítmica prototípica de la guacherna de Arenal en protonotación<sup>20</sup>



Nota: El color rojo identifica los golpes abiertos en las membranas y el ocre los restantes golpes representados en la protonotación. (Elaboración propia, 2026).

Nótense las diferencias significativas en la protonotación entre ambas guachernas. Las onomatopeyas recitadas por Albenis Flórez (*shi-pi-ti-pa-pum* para el tambor y *pum-ti-ti-ti-ti-ti pum-pum* para el bombo) presentan una formulación similar a la empleada por otros tamboreros de Arenal, como David Pacheco. En la de Arenal se distingue una distribución de las regularidades temporales (cuadros de color rojo) particular, perceptualmente codificada a través de las onomatopeyas que constituyen el ciclo rítmico, lo cual produce una sensación de iteración (repetición) distinta a la observada en Tamalameque.

<sup>20</sup> Se pueden escuchar onomatopeyas de la *guacherna* de Arenal, en el audio n.º 2 disponible en <https://ecosistemamusicaldelrio.com/tamalameque/>.

Asimismo, en Arenal, la convergencia tímbrica entre los golpes en parche abierto del bombo y el abierto del tambor<sup>21</sup> (A) cumple una función específica al configurar una textura contrastante desde el punto de vista ritmo-perceptivo. Con base en estas observaciones, se examinan dichas especificidades desde la notación tradicional.

Figura 8. Fórmula rítmica prototípica de la guacherna (subgénero) de Arenal en notación tradicional con onomatopeyas<sup>22</sup>

Fórmula rítmica de la guacherna (subgénero) de Arenal

Tambor: Albénis Flórez  
Bombo: David Pacheco

frase

Nota: Transcrito por Bernardo A. Ciro-Gómez. Registro: diciembre de 2022.  
(Elaboración propia, 2026).

Se observa que la fórmula rítmica normalizada corresponde a la expuesta en los compases 4 y 5, la cual se reitera en la totalidad del material musical examinado, con pequeñas variantes en la ejecución del tambor durante el segundo compás. Su estructura métrica es binaria de subdivisión ternaria, transcrita en compás de 6/8, con un *tempo* que oscila entre 138 y 144 pulsos por minuto. Si bien esta *guacherna* comparte con la de Tamalameque tanto la estructura métrica como el principio de recurrencia y un inicio anacrúsico (aquí efectuado por el bombo), la convergencia entre los golpes en parche abierto del bombo y el abierto del tambor se sitúa en segmentos distintos del compás, lo que implica una organización acentual específica.

Así mismo, se evidencian contrastes tímbricos relevantes y onomatopeyas con una distribución temporal diferente. Una particularidad notable de esta fórmula

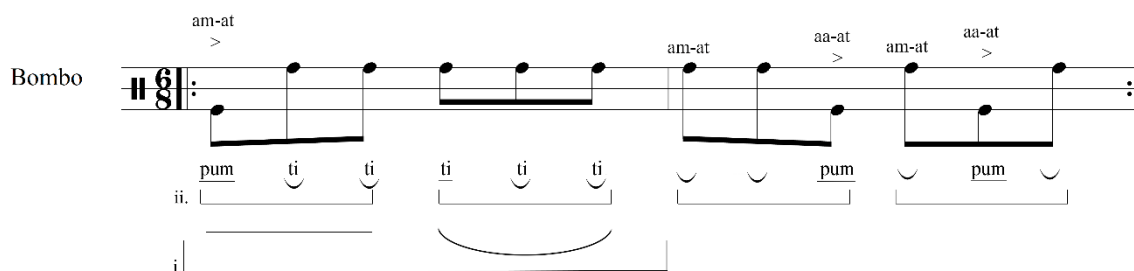
<sup>21</sup> Denominación *emic* empleada por los interlocutores de Arenal para referirse al unimembranófono cónico.

<sup>22</sup> Véase una ejecución de los tambores de la *guacherna* de Arenal en el audiovisual n.º 7, de 00 s a 43 s: <https://ecosistemamusicaldelrio.com/tamalameque/>.

rítmica es la conformación de hemiolas verticales<sup>23</sup> entre tambores y palmoteos, lo que introduce una tensión métrica ausente en la *guacherna* de Tamalameque, donde estos últimos cumplen principalmente la función de marcar la pulsación isócrona.

Al aislar el nivel acentual y arquitectónico, se presentan con mayor claridad las especificidades y diferencias con respecto a Tamalameque (figura 9).

Figura 9. Organización acentual y arquitectónica de la *guacherna* (subgénero) de Arenal



Elaboración propia, 2026.

En la primera corchea del c.1, golpeada en parche abierto del bombo, confluyen el acento métrico, el acento tónico y el acento dinámico, lo cual genera una estabilidad acentual. Esta organización se mantiene sin cambios relevantes a lo largo del compás. En el c.2, aunque en la primera y cuarta corcheas persiste una correspondencia entre el acento métrico y el acento tónico, dicha estabilidad es tensionada por la convergencia entre el acento agógico, el acento tónico y el acento dinámico de la tercera y quinta corcheas.

Esta configuración acentual introduce una diferencia importante con respecto a la tambora (instrumento) de Tamalameque. En la *guacherna* de Arenal, si bien solo se registran tres golpes en parche abierto del bombo, estos estructuran un *ostinato* rítmico característico. De hecho, los interlocutores señalan que tanto el tamborero como la pareja de baile orientan su ejecución a partir del sonido de dicho *ostinato*.

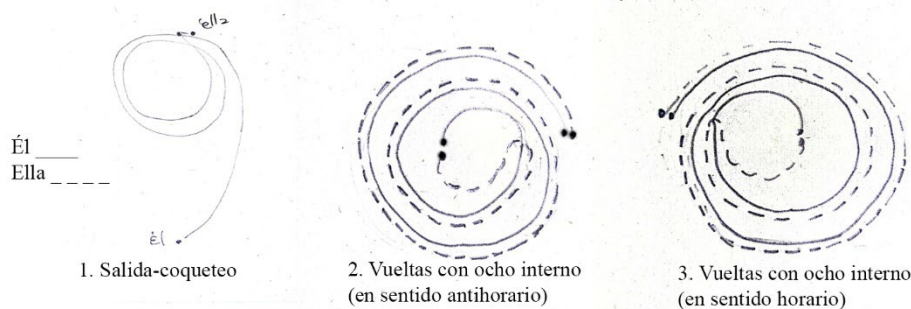
Desde el punto de vista perceptivo, esta fórmula puede organizarse en agrupamientos de tres sonidos con diferentes relaciones de duración. Así, los interlocutores pueden experimentarla como dactílica (largo-corto-corto). No obstante, a partir del análisis de las onomatopeyas, el mencionado *ostinato* diverge de la organización acentual observada en la *guacherna* de Tamalameque, ya que en el c.2 se identifican un agrupamiento anapéstico (corto-corto-largo) y uno anífraco

<sup>23</sup> La hemiola es una divergencia acentual producida por una relación rítmica sesquiáltera de 2:3 o 3:2. Puede presentarse de manera secuencial –hemiola horizontal–, cuando ambas organizaciones métricas se suceden en el tiempo, como ocurre en la alternancia entre compases de 6/8 y 3/4 con corcheas de igual duración; o de manera simultánea –hemiola vertical–, cuando ambas organizaciones métricas se superponen: por ejemplo, cuando una parte se organiza en 6/8 y otra en 3/4, manteniendo corcheas de igual duración.

(corto-largo-corto), los cuales coinciden con un acento métrico en la primera corchea y dos acentos agógicos en la tercera y quinta corcheas.

En la danza se identifican otras especificidades contrastantes (figura 10).

Figura 10. Movimiento de la pareja a través del espacio en el baile de *guacherna* de Arenal<sup>24</sup>



Nota: La línea continua representa el recorrido del hombre y la discontinua el de la mujer.  
(Elaboración propia, 2026).

En relación con el baile de la *guacherna* de Arenal, el interlocutor Albenis Flórez señala:

AF: El baile es más lento, más calmado que otras guachernas. La *guacherna* nuestra se baila en círculos [...]. Voy haciendo círculos solo y después llamo a la pareja. La voy buscando y llegamos al punto de la vuelta número tres, ¿ya? Y ahí vuelve otra vez el número ocho y yo vuelvo y la espero acá. El ritmo de los tambores lo lleva usted en los pies; si están mal, dejan mal a la pareja de baile. El compás lo lleva siempre el bombo, ese es el que va marcando; yo, en el tambor, voy detrás de él. La pareja que va bailando también tiene que ir alrededor del bombo. Él arranca primero para saber qué ritmo es el que se va a llevar. En los brazos y las manos usted ve que es como diciendo: «Siga, señorita», llamando a la pareja con el sombrero; los movemos dependiendo de lo que nos nazca en ese momento (A. Flórez, comunicación personal, 2023).

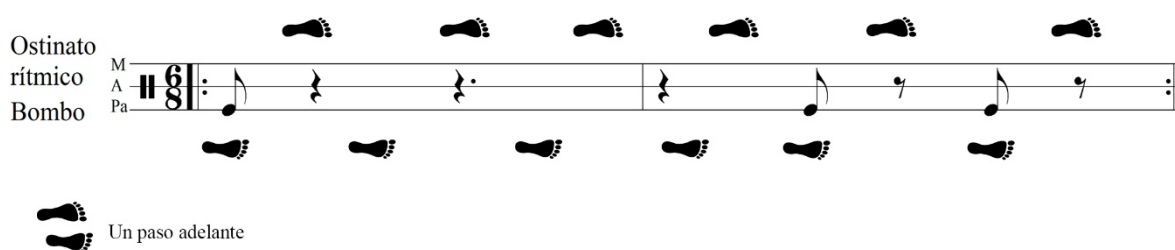
Esta descripción *emic* es contundente, ya que el interlocutor articula, sin fragmentarlos, el desplazamiento de la pareja en el espacio, el movimiento de los cuerpos individuales y la sincronía músico-danzaria encarnada. Albenis profundiza en este aspecto al afirmar que

Estamos el parejo frente a la pareja. Cuando llegamos al mismo punto [ambos bailan en círculos concéntricos en sentido contrario a las manecillas del reloj] decimos: «Uno». Ojo, que siempre es en el mismo lugar. Llegamos al punto y decimos: «Dos». Llegamos al punto nuevamente y decimos: «Tres», y aquí es donde se ve lo bonito. ¿Sí vio cómo salió la pareja, que hacemos el número ocho? Y aquí de nuevo seguimos un punto, pero esta vez se cambió para allá [la pareja baila en el sentido de las manecillas del reloj] (A. Flórez, comunicación personal, 2023).

<sup>24</sup> Véase una ejecución músico-danzaria de la *guacherna* de Arenal en el audiovisual n.º 7, de 44 s a 1 min 29 s: <https://ecosistemamusicaldelrio.com/tamalameque/>.

Ahora bien, la expresión «en los brazos y las manos usted ve que [el parejo] es como diciendo: “Siga, señorita”» pone de manifiesto el contraste con el baile de la *guacherna* de Tamalameque, en la medida en que allí el parejo efectúa la salida sin perder el contacto visual con la pareja. Del mismo modo, el baile en círculos concéntricos permite la alineación de los hombros, seguida de pequeños giros que realiza el hombre al rodear a la mujer. Finalmente, las expresiones *emic* «el ritmo de los tambores lo lleva usted en los pies» y «el compás lo lleva siempre el bombo», resultan decisivas para la comprensión *etic* de la importancia que adquiere la sincronía músico-danzaria encarnada en la *guacherna* de Arenal, en particular en la relación entre el *ostinato* rítmico del bombo y los pasos.

Figura II. Sincronía músico-danzaria encarnada en la *guacherna* de Arenal



Elaboración propia, 2026.

En consecuencia, la *guacherna*, incluso bajo la misma denominación, no remite a una única organización ritmo-perceptiva, sino a configuraciones diferenciadas que se expresan de forma encarnada y se fundamentan en la oralidad. Es en la relación entre timbre, regularidad temporal y movimiento corporal donde se inscribe la singularidad de cada territorio.

## Consideraciones finales

La revisión histórico-musical realizada muestra que la transformación de la tambora (fiesta) y su consecuente caracterización en «ritmos», «sones» o «aires» incidieron de manera directa en la conformación de la *guacherna* como subgénero en las ecorregiones de la depresión momposina y del Magdalena Medio. En consecuencia, la distinción entre fiesta, género músico-danzario e instrumento musical resulta necesaria para examinar las jerarquías internas que organizan estas acepciones interrelacionadas y su validación social en el ecosistema musical.

Por otra parte, la notación tradicional y el carácter mnemotécnico y formulario de la oralidad instituyen modelizaciones diferenciadas en los planos epistemológico y metodológico. Desde esta perspectiva, la notación híbrida propuesta articula la escritura musical tradicional con elementos propios de la oralidad –como las onomatopeyas y los palmoteos– sin subordinar la experiencia sonora a un sistema abstracto externo. Así, la protonotación funciona como un dispositivo que establece

interconexiones no jerarquizadas entre el juicio *emic* y la perspectiva *etic*, con lo cual se preserva la lógica perceptiva de los interlocutores.

El análisis comparativo y ritmo-perceptivo evidencia que, aunque el subgénero se denomine *guacherna* en ambos territorios y comparta estructura métrica, principio de recurrencia, inicio anacrúsico y una relación dinámica entre música y danza, las diferencias en la ejecución de los membranófonos, el *ostinato* rítmico, las onomatopeyas y la distribución de las regularidades temporales dan lugar a organizaciones rítmico-danzarias divergentes. Reconocer esas diferencias permite comprender, desde la perspectiva *etic*, la configuración social, oral y encarnada del conocimiento y la experiencia musical tanto en Tamalameque como en Arenal.

En tal sentido, la notación híbrida aquí desarrollada no se limita a un recurso representacional, sino que se proyecta como una herramienta metodológica para el estudio comparativo de prácticas músico-danzarias en contextos de oralidad secundaria, al ofrecer un marco analítico que atiende la diversidad de los ecosistemas musicales orales en Colombia sin reducirla a interpretaciones homogeneizantes.

El alcance de este estudio se circunscribe a las guachernas de Tamalameque y Arenal y a un trabajo etnográfico centrado principalmente en sus prácticas músico-danzarias. En consecuencia, futuras investigaciones podrían ampliar el análisis a otras localidades del ecosistema musical de la tambora y profundizar en las condiciones sociales, económicas e institucionales que inciden en estas prácticas. Así mismo, un seguimiento de los procesos de transmisión intergeneracional permitiría examinar sus transformaciones y continuidades 

## Referencias

- Abadía Morales, G. (1977). *Compendio general de folklore colombiano* (3.ª ed.). Instituto Colombiano de Cultura.
- Academia Colombiana de la Lengua. (2012). *Breve diccionario de colombianismos* (4.ª ed.). Ministerio de Educación Nacional.
- Agawu, K. (2016). *The African Imagination in Music*. Oxford University Press.
- Arom, S. (1991). *African Polyphony and Polyrhythm. Musical Structure and Methodology*. Cambridge University Press.
- Carbó Ronderos, G. (2003). *Musique et danse traditionnelles en Colombie: La tambora*. L'Harmattan.
- Ciro Gómez, B. A. y Ciro Gómez, J. E. (2015). Etnografía de la Tambora. La guacherna en el contexto de significación lobano. *Cuestiones Universitarias*, (5), 114-124. <https://n9.cl/tytw33>.

- Ciro-Gómez, B. A. (2021). “¡Pascuéee la alegría... estas son noches de *guacherna* y de paseos!”. Estudio comparativo ritmo-perceptivo en la depresión momposina colombiana. *Anuario Musical*, (76), 227-246. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2021.76.11>.
- Ciro-Gómez, B. A., & Sans, J. F. (2022). Chimichagua and the Musical Ecosystem of the Tambora in the Depresión Momposina. *Ethnomusicology*, 66(3), 443-469. <https://doi.org/10.5406/21567417.66.3.06>.
- Ciro-Gómez, B. A. (2024). El hombre anfibio en el ecosistema musical de la tambora momposina: Diversidad, interconectividad y resiliencia. *Revista Musical Chilena*, 78(241), 37-62. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/66468>.
- Clarke, E. F. (1999). Rhythm and Timing in Music. En D. Deutsch (Ed.), *The Psychology of Music* (2.<sup>a</sup> ed., pp. 473–500). Academic Press.
- Cooper, G. y Meyer, L. B. (2000). *Estructura rítmica de la música* (M. Rivera, Trad.). Idea Books.
- De la Espriella, A. (2000). *Escrutinio histórico del Carnaval de Barranquilla*. Universidad Autónoma del Caribe. <http://repositorio.uac.edu.co/handle/11619/855>.
- Drott, E. (2013). The End(s) of Genre. *Journal of Music Theory*, 57(1), 1-45. <https://www.jstor.org/stable/43305043>.
- Fabbri, F. (1981). A Theory of Musical Genres: Two Applications. En D. Horn & P. Tagg (Eds.), *Popular music perspectives* (pp. 52-81). International Association for the Study of Popular Music. <https://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html>.
- Fabbri, F. (2012). How genres are born, change, die: Conventions, communities and diachronic processes. En S. Hawkins (Ed.), *Critical Musicological Reflections. Essays in Honour of Derek B. Scott* (pp. 179-191). Routledge.
- Fals Borda, O. (2002). *Historia doble de la Costa 1. Mompox y Loba* (2.<sup>a</sup> ed.). Universidad Nacional de Colombia; Banco de la República; El Áncora Editores. [Versión digital: <https://n9.cl/zo4s0>].
- Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque. (1986). *Participantes II Festival de la Tambora* [Festival]. Casa de la Cultura de Tamalameque, Colombia.
- Festival Nacional de la Tambora y la Guacherna de Tamalameque. (1989). *Participantes IV Festival de la Tambora* [Festival]. Casa de la Cultura de Tamalameque, Colombia.
- Fraisse, P. (1976). *Psicología del ritmo* (D. Blasco, Trad.). Morata.

- Harris, M. (1976). History and Significance of the Emic/Etic Distinction. *Annual Review of Anthropology*, 5, 329-350. <https://doi.org/10.1146/annurev.an.05.100176.001553>.
- Henríquez Torres, G. (2013). *Cienagua: la música del otro valle. Zona Bananera del Magdalena: siglos XVIII, XIX y XX*. Fundación Cultura Nueva Música; Ministerio de Cultura; La Iguana Ciega.
- Jaramillo Villa, Ú., Cortés-Duque, J. y Flórez-Ayala, C. (Eds.). (2015). *Colombia anfibia. Un país de humedales. Volumen I*. Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt.
- Karpinski, G. S. (2017). *Manual for Ear Training and Sight Singing* (2.<sup>a</sup> ed.). W. W. Norton & Company.
- Kröpfl, F. y Aguilar, M. del C. (1989). Propuesta para una metodología de análisis rítmico. *Trabajo presentado en el Simposio de Análisis Musical, III Jornadas de Musicología. Buenos Aires, 18 de septiembre de 1986*. Departamento de Música, Sonido e Imagen Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/66493?show=full>.
- Laban, R. (2020). *El dominio del movimiento* (3.<sup>a</sup> ed., L. Ullmann, Rev. y Ed., J. Bonso, Trad.). Fundamentos.
- Leman, M., & Maes, P.-J. (2014). The Role of Embodiment in the Perception of Music. *Empirical Musicology Review*, 9(3-4), 236-246. <https://n9.cl/lkmb1>.
- List, G. (1994). *Música y poesía en un pueblo colombiano. Una herencia tri-cultural* (E. Machado Hernández y C. Franco de Machado, Trads.). Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.
- Loaiza Cano, G. (1997). La guacherna. [Reseña bibliográfica. *Curso y discurso del movimiento plebeyo, 1849-1854*. Francisco Gutiérrez Sanín. Iepri-El Áncora Editores, Santafé de Bogotá, 1995]. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 34(44), 165-167. <https://n9.cl/xed12b>.
- London, J. (2023). What Is Musical Tempo? En C. Wöllner & J. London (Eds.), *Performing Time. Synchrony and Temporal Flow in Music and Dance* (pp. 85-97). Oxford University Press.
- Martínez, F. (1995). *Curso y discurso del movimiento plebeyo 1849/1854*. Francisco Gutiérrez Sanín. Iepri y El Áncora Editores, Bogotá, 1995. [Reseña bibliográfica]. *Análisis Político*, (25), 133-135. <https://n9.cl/64krth>.
- Nettl, B. (2015). *The Study of Ethnomusicology. Thirty-Three Discussions* (3.<sup>a</sup> ed.). University of Illinois Press.
- Ochoa, A. M. (2003a). *Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).

- Ochoa, A. M. (2003b). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Editorial Norma.
- Ong, W. (2009). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* (A. Scherp, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Pardo Rojas, M. (2009). 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. 333-367). Universidad del Rosario. [Accesible en <https://n9.cl/pltxqc>].
- Perdomo Escobar, J. I. (1980). *Historia de la música en Colombia* (5.<sup>a</sup> ed.). Plaza & Janés.
- Pérez Herrera, M. A. (2010). El significado de la música Son de Negro y Pajarito en la vida de las comunidades afros de la zona del Canal del Dique, del Caribe colombiano. *El Artista*, (7), 28-55. <https://n9.cl/wbjib>.
- Pike, K. L. (1967). *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior* (2.<sup>a</sup> ed. Rev.). Mouton & Co.
- Pino Ávila, D. A. (1990). *La tambora: universo mágico. Identidad cultural del hombre de la ribera del río Magdalena*. Funprocep.
- Portaccio Fontalvo, J. (2009). *Colombia y su música. Vol. 1. Canciones y fiestas de las Llanuras Caribe y Pacífica y las Islas de San Andrés y Providencia* (2.<sup>a</sup> ed.). Edición Bicentenario.
- Rey Sinning, E. (2004). *Joselito Carnaval. Análisis del Carnaval de Barranquilla* (5.<sup>a</sup> ed.). Plaza & Janés; Universidad Simón Bolívar.
- Sagredo, H. (1988). El ritmo en la música venezolana. *Revista Musical de Venezuela*, (25), 47-107. [Accesible en <https://n9.cl/ryo8d>].
- Titon, J. T. (2009). Music and Sustainability: An Ecological Viewpoint. *The World of Music*, 51(1), 119-137. <https://n9.cl/9vtopr>.
- Viloria de la Hoz, J. (2008). *Economía extractiva y pobreza en la ciénaga de Zapatos*. Centro de Estudios Económicos Regionales (CEER); Banco de la República. <https://n9.cl/87py6>.
- Viloria de la Hoz, J. (2009). *Economía y conflicto en el cono sur del departamento de Bolívar*. Centro de Estudios Económicos Regionales (CEER); Banco de la República. <https://n9.cl/8i0vx4>.
- Wiman, F. A. (2021). *El ritmo como re-descripción representacional de la música tonal de Occidente* [Tesis de Doctorado, Pontificia Universidad Católica Argentina]. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/15850>.