

Un *fandango* en Venezuela: la *malagueña* oriental

A Fandango in Venezuela: The Eastern Malagueña

Recibido: 30-09-07
Aceptado: 15-04-08

Sofía Barreto

Coordinadora de la Maestría en Música,
Universidad Simón Bolívar, Caracas.
Dirección Postal: Quinta Mimosa, Ruta C-Bis,
Los Campitos, Caracas.
E-mail: sofiateresita@yahoo.

Resumen

Entre las formas regionales derivadas del *fandango* español está la *malagueña*, cuya presencia encontramos en aquellas regiones donde Andalucía ha tenido gran influencia, como Canarias y Venezuela. La *malagueña oriental* que conseguimos en la región costera del este de Venezuela, que en todos sus aspectos formales es un *fandango* andaluz, es un ejemplo de esto. El interesante hecho de que la *malagueña* oriental sea un *fandango* propiamente dicho es generalmente silenciado en las publicaciones especializadas, debido posiblemente a que la asociación automática que se hace entre *joropo* y *fandango*, tan arraigada en el pensamiento musicológico venezolano, ha distraído la atención de los otros géneros musicales venezolanos que pueden tener relación con el *fandango* español. Para ampliar esta visión incompleta de la presencia del *fandango* en Venezuela, presentamos aquí una descripción de la *malagueña* oriental y su relación con la *malagueña* canaria y el *fandango* andaluz.

Palabras clave:

Fandango, malagueña oriental, Andalucía, Canarias, Venezuela.

Abstract

The *malagueña* is one of the regional musical forms derived from the Spanish *fandango*. This kind of song can be found in regions where Andalusia has had considerable influence, such as the Canary Islands and Venezuela. The *malagueña oriental* (Eastern *Malagueña*) from the coastal region in the East of Venezuela, which has a structure and character very similar to the Andalusian *fandango*, is a good example. The interesting fact that the *malagueña oriental* might be a genuine *fandango* is generally hushed up in specialized journals, due possibly to the automatic association made between *joropo* and *fandango*, so rooted in Venezuelan musicological thinking, and which distracts attention from other musical genres that could have a close relation to the Spanish *fandango*. To broaden this incomplete vision of the *fandango's* presence in Venezuela, this paper presents a description of the *malagueña oriental* and its relationship to the Canarian *malagueña* and the Andalusian *fandango*.

Key words:

Fandango, malagueña oriental, Andalusia, Canary Islands, Venezuela.

Introducción

La presencia de influencias hispanas, africanas e indígenas es constantemente señalada por todos los investigadores que se acercan a las tradiciones musicales venezolanas, y con razón. Sin embargo, pocas veces estas influencias son estudiadas desde el punto de vista científico, y casi nunca se puede responder a preguntas concretas en particular en lo que a la música se refiere. De esta falta de estudios comparativos se deriva la perpetración de *idées reçues* sobre el origen y el parentesco entre las distintas tradiciones musicales venezolanas. La exploración de esas intuiciones, unas veces más evidentes que otras, debe llevarse a cabo no solamente para confirmar o negar su contenido sino para profundizar el conocimiento mismo de la tradición. La comparación entre dos géneros musicales no sólo puede aportar pistas sobre intrincadas relaciones de origen o parentescos, sino que puede constituir un fin en sí misma al contribuir a definir los estilos de cada región: recordemos que para la definición de un estilo musical la herramienta ineludible es la comparación (1).

El estudio de los aportes de España, África y la América prehispana en las músicas que actualmente conocemos como tradicionales venezolanas suele limitarse al rastreo etimológico de las palabras utilizadas para designar dichas tradiciones. Este estudio es útil y necesario pero no suficiente, ya que el objeto verdadero de la comparación, es decir la música, queda por fuera si nos enfocamos solamente en el aspecto lingüístico del problema.

Cuando la comparación es de tipo histórica, una de las razones que explican la desviación de la atención del investigador de la música en sí hacia el nombre que se le da es el tipo de documentos con que se cuenta para realizar la investigación: poseemos registros más confiables con respecto al aspecto lingüístico que con respecto al aspecto musical. Carecemos casi completamente de documentos que describan satisfactoriamente las músicas antiguas en sus características musicales (melodías, ritmos, armonías, instrumentación, estructura) con que comparar las músicas actuales. La comparación de un tipo de música actual con un tipo de música del pasado, que suponemos está en el origen del primero, es por ello dificultosa y llena de pistas imposibles de verificar.

Un segundo error común cuando se realiza un estudio comparativo para comprobar o descartar influencias musicales es la idea de que todas las tradiciones musicales venezolanas debieron formarse en la colonia. Además del

hecho de que muchos géneros musicales tradicionales pudieron haberse originado en los siglos XIX o XX, debemos tomar en cuenta que la formación y evolución de un género musical no es un proceso simple ni unilineal. Un género que haya nacido bajo una denominación determinada en el siglo XVIII pudo haberse transformado gracias a influencias de migraciones en el siglo XIX en otro género distinto conservando la misma denominación.

Por todo ello una de las vías más aceptables es la comparación entre músicas actuales bajo una misma denominación. En primer lugar, dicha comparación es científicamente viable, y en segundo lugar, aun cuando no podemos arrojar conclusiones sobre los orígenes de una influencia, podemos ciertamente arrojar luces comprobables al estudio de dichas influencias.

Estas consideraciones motivaron la realización de un estudio sobre las relaciones entre géneros musicales españoles y venezolanos, basado en la comparación de estas músicas tal y como se presentan actualmente, es decir, desde mediados del siglo XX hasta ahora. Este estudio se consagró a la comparación entre un grupo de canciones del Oriente venezolano y sus homónimas y supuestas parientes en Canarias y Andalucía, que son dos de las regiones españolas que más aportes han realizado a la población venezolana, y en especial a la oriental, desde los tiempos de la colonia hasta muy recientes fechas.

El presente artículo se concentrará en una sola de estas formas musicales: la malagueña oriental, y realizaremos una comparación con su homónima canaria, que nos llevará como veremos hasta el fandango andaluz. La investigación en que se basan nuestras primeras conclusiones se realizó con datos recopilados en dos trabajos de campo realizados en 1995 y 1998, en los estados Nueva Esparta y Sucre, y en 2005 en el estado Monagas. Los archivos de la hoy desaparecida Fundación de Etnomusicología y Folklore (FUNDEF) y de la estación de radio neoespartana Radio Margarita nos aportaron ejemplos musicales que complementaron la muestra. Por el lado canario los ejemplos utilizados fueron colectados en dos trabajos de campo: uno en 1997 y otro en 2000, en las islas de Tenerife y Gran Canaria. Complementaron la muestra española las grabaciones publicadas por García Matos en el año 1959 y las publicaciones de musicólogos andaluces y canarios sobre los temas estudiados.

Malagueñas orientales

En el oriente venezolano, la *malagueña* es un género que se canta en diversos contextos que van desde lo religioso, como en los Velorios de Cruz, hasta el sim-

ple entretenimiento, como la serenata o la parranda. Contrariamente a ciertas malagueñas españolas actuales, la versión venezolana no se baila.

Son cantadas por uno o varios cantores sucesivos, a una voz, masculina o femenina, acompañadas por ensambles de instrumentos de cuerdas, o a veces solamente un cuatro. Sus textos son conformados por estrofas de cuatro versos endecasílabos y a veces octosílabos. Las estrofas están separadas entre ellas por interludios instrumentales, sin intervención de refrán o estribillo alguno. Estos interludios pueden contener melodías breves o bien reproducir el canto de las estrofas, como en el



Figura 1

Transcripción de interludio malagueña oriental (mandolina)
(MM= 100)

ejemplo que transcribimos en la figura 1.

En este interludio mostrado en la figura 1 podemos observar la subdivisión de la estrofa en seis frases musicales. Esta subdivisión ocurre también en las estrofas cantadas, por lo cual las coplas de cuatro versos deben adaptarse, repitiendo algunos de los versos, para así completar las seis frases musicales. En la transcripción de una estrofa mostrada en la figura 2 observamos como la copla es cantada repitiendo al primer y el último verso.

La repetición del primer verso al principio de la estrofa cantada es un rasgo característico de los textos de las *malagueñas* venezolanas. Al utilizar cuartetos, se hace necesario hacer una segunda repetición que puede utilizar el primero o el último verso al final de la estrofa, dando como resultado un esquema **aabcbda**, más frecuente, o **aabcbdd**.

Gracias a estos esquemas de repetición de los versos podemos tener un verso por frase musical. Los



Figura 2

Transcripción de malagueña margariteña "De la costa abajo vengo", cantada por Chelías Villaroel, colectada y transcrita por SB en 1995.

versos repetidos se cantan con melodías diferentes en cada repetición, es decir: la repetición de un verso no implica repetición de la frase musical.

La transformación del texto por medio del esquema de repetición de los versos es una característica importante debido al fenómeno de intertextualidad que se consigue en gran parte del repertorio cantado del oriente del país; es decir, los textos de las estrofas de *malagueñas* no son exclusivos, sino que pueden también servir para cantar otras canciones del repertorio oriental, como el *polo* o la *jota*. Al realizar los distintos esquemas de repetición de versos, los textos se adaptan a la forma de cada uno de estos géneros.

El contenido del texto es otro de los rasgos que caracteriza las *malagueñas* venezolanas, que hablan generalmente de amor hacia la pareja y de amor maternal. El dolor por la pérdida de la madre es uno de los temas preferidos de estas canciones, aunque podemos encontrar textos de contenido muy distinto como por ejemplo referencias a la Guerra de Independencia y a sus héroes.

Las transcripciones mostradas más arriba muestran la estructura armónica de estas *malagueñas*: la primera, tercera y quinta frases terminan siempre con un acorde de tónica; la segunda frase con la subdominante y la cuarta con la dominante. La sexta frase introduce la modulación hacia la tonalidad relativa menor terminando con el acorde de III grado con tercera mayor, cum-

Cuadro 1
Estructura armónica de las malagueñas orientales

Frase	Acorde Final
1 ^{era}	I
2 ^{da}	IV
3 ^{era}	I
4 ^{ta}	V
5 ^{ta}	I
6 ^{ta}	III# (V/VI)

pliendo así la función de dominante del VI grado, como se muestra en el siguiente cuadro:

Es posible que esta modulación sea consecuencia del uso de la escala modal (modo de mi) en la melodía original de estas canciones actualmente armonizadas según una funcionalidad tonal sustentada en el acompañamiento instrumental, que puede interpretarse como el reflejo de las capas sucesivas de historia musical por las que ha pasado este género.

La modulación termina en el interludio, en el que se vuelve a la tónica mayor utilizando generalmente la secuencia V/VI – VI – V – I. Desde el punto de vista musical, esta modulación pasajera hacia el modo menor o sexto grado es el rasgo más característico de las *malagueñas* venezolanas.

Las pausas realizadas en el canto coinciden con la separación entre los versos. Estas pausas siguen un esquema relativamente fijo, en el que se realiza sistemáticamente una pausa importante entre la primera y la segunda frase y una pausa muy breve, a veces incluso ausente, entre la segunda y la tercera frase.

Las melodías de *malagueñas* en el oriente de Venezuela son silábicas, sin melismas, y excepto en algunos casos raros, tienen muy poca ornamentación, tal como corresponde a un estilo general de canto en todo el país.

Una característica especial nos parece interesante aunque no es frecuente: algunas *malagueñas* venezolanas presentan acentuaciones binarias, como de un 6/8, tanto en el acompañamiento como en la melodía. Esta acentuación a veces sustituye o se superpone a la medida en ¾ que caracteriza a la mayoría de estas canciones. Tomando en cuenta que la mayoría de las danzas de origen hispánico del continente americano contienen este tipo de birritmia, la aparición de esta variante nos podría indicar una reminiscencia de relación entre la *ma-*

lagueña venezolana y el baile, aunque se trata de una hipótesis no estudiada aún.

La posibilidad de existencia en el pasado de una versión bailada de la malagueña venezolana parece ser muy remota. Cabe preguntarnos entonces sobre cuáles rasgos musicales, coreográficos y/o contextuales son comunes y cuáles diferentes con respecto a sus homólogas de España.

Malagueñas canarias y andaluzas

El archipiélago canario es un territorio que fue colonizado en su mayor parte por andaluces casi al mismo tiempo que las colonias americanas, y tiene una estrecha relación migratoria con Venezuela. En su repertorio tradicional existe un grupo de canciones que lo identifican, conformado por *isas* o *jotas*, *folías* y *malagueñas*.

La malagueña canaria posee la misma estructura armónica que la venezolana: se canta en estrofas de seis frases musicales donde las primera, tercera y quinta frases terminan en la tónica, la segunda frase termina en la subdominante y la cuarta en la dominante, mientras que la sexta frase introduce la modulación hacia la tonalidad relativa menor. Muchas de estas malagueñas contienen estribillos muy característicos, con melodías y textos independientes de la melodía y texto principal, cantados por un coro. Sus textos tratan de diferentes temas, pero principalmente se canta el amor a la madre, usando estrofas de cuatro, cinco o seis versos, y acompañando la voz con conjuntos instrumentales de cuerdas. La malagueña canaria se baila de maneras diferentes que van desde el baile de pareja simple hasta complicadas coreografías en ronda o de solistas con más de una pareja.



Foto 1

“Niñas bailando malagueñas”. 1945-50, Islas Canarias. Archivo del Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, p.187.

La raíz de este género en Canarias está directamente relacionada con la malagueña andaluza, cuyos orígenes se sitúan en los fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX. La *malagueña* andaluza tradicional se ejecuta en las fiestas patronales de los pueblos, en las ferias (2) o en celebraciones privadas. Se baila en coreografías de grupos de cuatro personas que cambian de pareja a medida que van cambiando el paso.

Los textos de malagueñas andaluzas tratan mayormente de la ciudad de Málaga, sus barrios y sus monumentos, y son cantados a una sola voz con acompañamiento instrumental, a veces solamente una guitarra. Sus textos se estructuran en estrofas de cuatro o cinco versos octosílabos y de rima cruzada asonante o consonante, repitiendo el primer o el tercer verso. Esta repetición del tercer verso que encontramos en las *malagueñas* andaluzas prácticamente no se utiliza en Venezuela.

La malagueña tradicional pasa a integrar el repertorio flamenco a partir de 1850. En este proceso de "aflamencamiento", la malagueña "dejó paulatinamente de basar el acompañamiento en el ritmo abandonado, prescindiendo de un ritmo fijo e interpretándose *ad libitum*" (Núñez, 2000: 62).

La *malagueña* flamenca o "flamenquizada" prescinde de la danza para transformarse en un género de gran virtuosismo para cantar, pero su estructura armónica bimodal permanece idéntica a la de fandango andaluz bailado.

El fandango en España

La malagueña andaluza que acabamos de describir es una de las formas del fandango andaluz: es el fandango de la región de Málaga, así como las rondeñas son los fandangos de Ronda, y las granadinas son los fandangos de Granada. Al aludir a este tipo de música, se puede utilizar el término fandango o bien emplear otros términos que se han convertido en sinónimos regionales del primero, como *verdial*, *roba*, *zángano*, *ball del U*, *el dos*, *riberenques*, etc.

Cuando hablamos de *fandango* hablamos de una de las denominaciones más difundidas en España. Parece que era ya conocido a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, pero los testimonios históricos de los que se dispone hoy en día pueden prestarse a interpretaciones ambiguas por la gran incertidumbre en cuanto al contenido exacto de la palabra fandango.

Uno de los primeros testimonios conocidos es un documento de 1712 que describe un *fandango* de Cádiz diciendo "esta danza... es famosa por sus pasos vo-

luptuosos y se ve ejecutar actualmente en todos los barrios y todas las casas de esta ciudad" (3).

A lo largo de la historia y en la época actual, se consiguen *fandangos* en toda la geografía española, pero cada uno es diferente según la región, ya que el nombre *fandango* se aplica a un ramillete de cantos muy extenso y variado (Lemogodeuc y Moyano, 1994).

Aquellos *fandangos* tradicionalmente cultivados en la mitad sur de la Península, así como en las Baleares y Canarias, son llamados *fandangos del sur*, grupo bien diferenciado de aquellos cultivados en las tierras del norte de España.

Bajo la denominación "del sur", acuñada por el musicólogo Miguel Berlanga, se agrupa "un género de músicas con ciertos rasgos comunes, suficientemente diferenciados como para presentarlos formando un grupo y una categoría genérica" (2000: 135). Berlanga enumera una serie de rasgos coincidentes, entre los cuales los más importantes son la estructura en seis frases musicales en *modo de mi* que concluyen en cadencia melódica andaluza y la realización de secuencias fijas como acompañamiento del canto: "durante la parte introductoria e intermedios -entre copla y copla-, hay varios acordes en torno al *modo de mi* como centro de atracción. Como acompañamiento a la copla, casi invariablemente [encontramos] la secuencia acórdica siguiente: Mi-Do-Fa-Do-Sol-Do-Fa-Mi" (Berlanga, 2000:135-6).

Además de estas características, otros rasgos son comunes a todos los *fandangos* del sur: el uso de coplas de versos octosílabos en cuartetos o quintillas, la ausencia de estribillos, el uso de introducciones y acompañamiento instrumental que a veces se reduce a una guitarra, y el canto a una sola voz.

Hay otras músicas que no presentan estos caracteres musicales, pero que son muy difundidas en España con el nombre de *fandangos*. Bajo esta denominación podemos conseguir jotas acompañadas de tambor y flauta o gaita, o de pandero, o bien tonadas instrumentales para bailar (Berlanga, 2000: 180)

Los *fandangos* del sur a su vez se dividen en dos grupos: los de Málaga o Zona de los Verdiales y los de Huelva. Ambos se diferencian principalmente por la instrumentación: los *fandangos* de Málaga son acompañados por una pequeña orquesta llamada *panda* o *cuadrilla* que contiene todos o algunos de estos instrumentos: violín, laúd, guitarra, palillos, platillos, pandero y otros, y los de Huelva son acompañados por flauta y tamboril o bien -más recientemente- guitarra. Las malagueñas pertenecen al primer grupo.

Conclusiones

La relación entre las malagueñas andaluzas, canarias y venezolanas es evidente en cuanto al aspecto formal se refiere: las tres poseen la misma secuencia armónica, se cantan en $\frac{3}{4}$ y en tempos similares, a una sola voz y con textos de estructura y contenido similar. Sin embargo existen diferencias interesantes entre ellas, principalmente en el estilo y contexto de ejecución. Vemos por ejemplo como la instrumentación y el número de cantantes en el coro son más numerosos en el caso canario que en el venezolano. La presencia misma de un coro y de un estribillo en muchas de las malagueñas canarias es también una diferencia fundamental entre éstas y las venezolanas. Las malagueñas andaluzas tradicionales comparten la presencia de baile con las malagueñas canarias, mientras que las venezolanas son solamente cantadas al igual que lo son las malagueñas flamencas. Sin embargo estas últimas son cantadas de una manera muy ornamentada y melismática, característica del estilo flamenco, que no encontramos en ninguno de los otros casos, donde las malagueñas son casi exclusivamente silábicas.

La tradición de tocar y cantar malagueñas pudo haber pasado directamente de Andalucía a Venezuela o bien haber pasado por el intermediario canario. Venezuela también puede haber recibido ambas influencias simultánea o sucesivamente. En todo caso la comparación entre las tres regiones nos confirma la relación directa de parentesco entre estas músicas: se trata de un mismo género, el fandango, que viene de Andalucía y está presente en Canarias y en el oriente de Venezuela.

A través de esta breve descripción y comparación quisimos añadir un elemento más a la discusión sobre la presencia del fandango en nuestro país. De esta manera confirmamos que al hablar de fandango no sólo debemos referirnos al joropo, y aún más, que fandango no es siempre sinónimo de "lo que se baila". La comparación de contextos, que puede ser una pista interesante al estudiar la relación entre fandango y joropo, y que sugiere que ambas palabras son equivalentes y significan "fiesta" o "baile", no es relevante en el caso de la relación entre fandango y malagueña oriental, ya que esta última ni es un género bailable ni se presenta en contextos festivos.

No podemos entonces apegarnos a la afirmación de Miguel Berlanga cuando dice que "la única relación que salta a la vista entre todos los tipos de fandangos, los del sur, los del norte y los americanos ... no es la de las similitudes musicales entre ellos, sino la referencia

al baile y al contexto festivo en que suelen enmarcarse" (4), ya que la comparación desde el punto de vista musical y de los textos arroja la evidencia de una similitud estructural entre nuestras malagueñas y sus ancestros los fandangos del sur.

Si bien la reflexión de Berlanga podría aplicarse con acierto a un cierto número de repertorios americanos, entre los cuales podría estar el joropo venezolano, es también cierto que existe en Venezuela un género tradicional que coincide musicalmente con la forma descrita por éste y otros autores como forma de fandango del sur. Ese género es la malagueña oriental, legítimo e indudable fandango de nuestra tierra venezolana. A partir de aquí otras interrogantes podrían surgir, en particular, si tanto la *malagueña* como el joropo son *fandangos*, ¿existirá una relación la entre *malagueña* y joropo?

Notas

1. "La paradoja epistemológica del análisis estilístico me parece entonces ser la siguiente (es otra de las consecuencias del círculo hermenéutico aplicado al análisis de estilo): no hay análisis estilístico sin comparación; no hay análisis de un corpus sin análisis de un contra-corpus, y todo eso debe multiplicarse por los tres niveles de la tripartición semiológica" (Nattiez, 1993: 8).
2. Feria: mercado organizado al aire libre en fechas fijas predeterminadas, generalmente anuales (a partir de MOLINER, 1985).
3. Documento del Cabildo de Alicante, 1712 (citado por Crivillé, 1988: 222).
4. Berlanga, 2000: 181.

Bibliografías

- Barreto, Sofía. (2004). «La chanson traditionnelle de l'est vénézuélien et ses rapports avec la musique des Iles Canaries. Approche d'une étude comparative». Tesis doctoral. Universidad de París IV-Sorbonne, 404 páginas.
- Berlanga, Miguel Ángel. (2000). **Bailes de Candil andaluzes y Fiesta de los Verdiales. Otra visión de los Fandangos**. Málaga: Servicio de Publicaciones del Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA).
- Crivillé i Bargalló, Joseph. (1983). **El folklore musical**. Madrid: Alianza.

- García Matos, M. (1959). «L'anthologie du folklore musical d'Espagne ». Madrid : UNESCO, Hispavox.
- Lemogodeuc, Jean-Marie y Moyano, Francisco. (1994). **Le Flamenco**. Collección Que sais-je?, N° 1588. Paris: PUF.
- Moliner, María. (1985). **Diccionario de uso del español**. 2 vols. Madrid: Gredos.
- Nattiez, Jean-Jacques. (1993). «Quelques réflexions sur l'analyse du style », en **Analyse Musicale**, volumen 32: *Style et analyse*, julio 1993, págs. 5-8.
- Núñez, F. (2000). **"Malagueña"**, en **Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana**, Vol 7, Madrid : Sociedad General de Autores y Compositores, 61-3.