

MALAGUEÑAS CANARIAS Y MALAGUEÑAS VENEZOLANAS: MODELO PARA UNA COMPARACIÓN ETNOMUSICOLÓGICA

Sofía Barreto Rangel

Introducción

El intenso contacto que ha existido desde hace cinco siglos entre Venezuela y las Islas Canarias ha generado, de ambos lados del Atlántico, numerosos y complejos fenómenos de intercambio y enriquecimiento cultural. La música tradicional venezolana y la canaria, al igual que todas las manifestaciones culturales de ambos pueblos, han estado interconectadas a través de este contacto, y presentan similitudes y divergencias interesantes para su comparación.

La dificultad al enfrentar una comparación de este tipo radica principalmente en dos aspectos: primero, las Islas Canarias no son ni han sido la única región española que ha tenido un contacto importante con Venezuela; y segundo, al comparar no podemos sino referirnos a la música tal y como ella se presenta hoy en día, a pesar de que estudiemos repertorios que datan de dos o tres siglos atrás. Ambos aspectos, el obstáculo temporal y el espacial, pueden sin embargo ser salvados si se examina el problema sin perderlos de vista y con plena consciencia de los mismos.

El fenómeno de poblamiento de América, que ya de por sí no era una región despoblada, y que recibió y sigue recibiendo también la migración africana y de otros países de Europa y Asia así como de las diferentes regiones de España, es como ya sabemos extremadamente complejo e interesante. No se trata de un fenómeno del pasado, completo y finalizado: la población sigue cambiando y moviéndose, y la cultura americana con ella. El problema de encontrar la ascendencia o el origen exacto de un determinado fenómeno cultural es entonces prácticamente irresoluble, pero las comparaciones no dejan de ser de gran interés e importancia, por aportar elementos claves a la comprensión de nuestra identidad y nuestros lazos como pueblos.

La música no escapa a esta complejidad: desarrollos independientes de un mismo género musical, paralelismos, intercambios, influencias enmascaradas de una región a través de otra, así como las mezclas e intercambios internos de africanos o indígenas, que desembocan en la creación y desarrollo de estilos regionales, son sólo una muestra de los múltiples fenómenos que pueden ocurrir y ocurren con manifestaciones vivas tales como la música o el habla.

Junto a esta multiplicidad inevitable, hay mecanismos culturales que tienden al contrario a “mantener” intacto el pasado y luchan contra cambios e influencias. La música *tradicional*, como su nombre lo indica, se esfuerza en mantener rasgos originarios, y de esta manera reivindicar una identidad, bien sea falsa o verdadera. El resultado de todo esto es un

equilibrio entre tradición y evolución, equilibrio presente siempre en las músicas que estamos estudiando.

El oriente de Venezuela

Así como las diferentes regiones de España presentan diferencias fundamentales en cuanto a su idiosincracia y sus tradiciones, así en Venezuela también podemos hablar de regiones culturales en donde música, manera de hablar, gastronomía y muchos otros aspectos las distinguen entre sí. La región oriental es una de ellas.

Oriente está formado por los cuatro estados del noreste venezolano: Monagas, Anzoátegui, Sucre y Nueva Esparta. Forman una entidad homogénea desde el punto de vista cultural: comparten una serie de rasgos que tradicionalmente les son propios y los distinguen del resto del país.

El “oriental” tiene un repertorio musical característico, formado por :

1. joropos: música para bailar,
2. aguinaldos: canciones de navidad,
3. diversiones: música para teatro callejero que se hace en Navidad y Carnaval,
4. galerones: décimas cantadas en honor a la Cruz de mayo o en eventos competitivos entre cantores, y
5. canciones o cantos: jota, malagueña, polo, sabana blanca, y fulía, entre otras.

Este repertorio, y la historia misma de la colonización tal como hasta ahora ha sido enfocada, han sugerido a los investigadores una relación estrecha entre el oriente venezolano y la región española de Andalucía. En realidad, toda la música folklórica hispano-venezolana es considerada, de una manera general, como descendiente de la música andaluza.

En el oriente venezolano, las migraciones canarias recibidas durante los siglos xvii y xviii y acentuadas entre fines del xix y comienzos del xx, parecen haber influido en la formación del estilo y los géneros musicales de la región.

La investigación que expongo y que es objeto de mi tesis doctoral se orienta justamente hacia el estudio de la relación que existe entre la música oriental venezolana y la de las Islas Canarias. Para ello, he escogido comparar por un lado los *polos*, *malagueñas*, *jotas* y *fulías* venezolanas, y las *fulías*, *malagueñas* e *isas* canarias por otro.

Dos repertorios paralelos

Ambos grupos de canciones forman un todo, un ensamble coherente y completo en sí mismo dentro del *corpus* musical de ambas regiones. En oriente, por ejemplo, es casi imposible hablar de una de las canciones sin mencionar las otras. Se trata de una misma *familia de canciones*. Particularmente la *jota* y la *malagueña* son consideradas “hermanas”.

Por su parte, las *folias*, *malagueñas* e *isas* de Canarias pertenecen también a un repertorio homogéneo formado en el siglo XVIII. Lothar Siemens escribe sobre ellas :

Durante la octava centuria [...] es [...] cuando *fandangos*, *jotas*, *seguidillas* y otros géneros se asientan en todas partes y, como no, llegan también a Canarias. De esa época data el folklore canario que hoy mas se practica en todas las islas, formando un núcleo de expresión uniforme y común a todas ellas, el cual se concretiza en tres géneros principales [...] Estos tres grupos son : el de las *folias* y *malagueñas*, el de los diferentes tipos de *seguidillas* y el de las *isas*. (Siemens, 1977, p. 51)

Siemens considera la *malagueña* como una variante “más popular y tardía” de la *folia*, descendiente a su vez de la forma cortesana del mismo nombre que apareció en la península en el siglo XVI.

Migración canaria en oriente

Podemos entonces tomar el siglo XVIII como un momento interesante para dar una ojeada a lo que sucedía en el oriente venezolano con respecto a Canarias, desde el punto de vista histórico. Nos basaremos para ello en el artículo de Manuel Hernández Gonzáles “La migración canaria dentro de la política misional en Indias : el Oriente de Venezuela (siglos XVII y XVIII)”, aparecido en la Revista *Almogarén*, Nº 13, 1994. Dice Hernández Gonzáles :

El oriente venezolano era, a mediados del siglo XVII, un territorio colonial en el que la penetración española era bien reducida y precaria. Venezuela fue durante el siglo XVI un área marginal para la corona, y su región oriental era sin duda en la que la continuidad del dominio español se ponía más seriamente en cuestión por los ataques piratas, las incursiones y ocupaciones de otras potencias y la difícil reducción de los indios que la habitaban [...]

En 1676, tras la destrucción de tres poblaciones misionales y la villa de San Carlos por los indios Caribes y los franceses, los misioneros capuchinos fueron conscientes de que la única alternativa de futuro para afianzar las misiones era el envío de familias canarias [...] (Hernández Gonzáles, 1994, p. 152-153)

Muchos isleños fueron trasladados a Venezuela con el fin de poblar el oriente, pero ellos se distribuían después “por otras áreas de Venezuela que consideraban más atractivas, como la región caraqueña, Aragua, Guarenas o los Llanos” (p. 162). Sin embargo, al ir progresivamente mejorando la situación del oriente, estas familias volvían a su destino de origen. Se trata, en este caso, de una emigración indirecta.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII se produce entonces un auge demográfico, dentro del cual “una parte significativa se debe a la colonización isleña del área” (p. 162)

Con estos datos podemos dar una base histórica suficiente a la comparación entre ambos repertorios. Dentro de los distintos géneros que los forman, por razones de espacio, he escogido las *malagueñas* de ambas regiones como modelo para enfocar esta comparación.

Malagueñas de Canarias y de Oriente

La *malagueña* es un tipo de canción, en 6/8 o en $\frac{3}{4}$, cantada generalmente a una sola voz y acompañada por instrumentos de cuerdas. Existen sin embargo ejemplos de malagueñas canarias acompañadas por otro tipo de instrumentos, como por ejemplo el acordeón. La tendencia actual de instrumentación de estas canciones en Canarias es de aumentar el número de instrumentos y voces que intervienen, debido a la composición de los grupos folklóricos, que puede alcanzar los treinta músicos.

En ambos lados del Atlántico, la malagueña es considerada una canción triste, apta para tratar temas como el amor por la madre, por la mujer o por la tierra, de una manera nostálgica, evocadora. Es el caso del ejemplo venezolano que presentamos a continuación :

Ej. 1 :

Quisiera ser el ave peregrina
para volar a donde está mi amor
y decirle con doloroso llanto
que yo muero de pena y de dolor

Sin embargo numerosos ejemplos tanto en Canarias como en Venezuela nos muestran que pueden servir como textos de malagueñas una gran diversidad de temas, como es el caso de los ejemplos que siguen :

Ej. 2 : Malagueña venezolana

Margarita es una isla
que de agua está rodeada
descubierta por Colón
por Bolívar libertada

Ej. 3 : Malagueña canaria

Por yo cantar malagueñas
en la puerta de una ermita
me dieron cuatro pesetas
y un frasco de agua bendita

Las malagueñas en Venezuela se cantan mayormente en estrofas de cuatro versos. En Canarias encontramos también estrofas de cinco y hasta de seis versos, lo que no ocurre jamás en el oriente venezolano. Asimismo, en Canarias es frecuente encontrar, en el lugar de los interludios instrumentales entre las estrofas o bien además de ellos, intervenciones cantadas en coro de cuatro versos de cinco o seis sílabas cada uno, como por ejemplo :

Ej. 4 :

Al salir el sol
te quisiera ver
pero veo niña
que no puede ser

Dichas intervenciones tienen melodías fijas y conocidas, aparentadas a las melodías instrumentales de introducción de las malagueñas canarias.

Ej. 5 :



Ésta es la principal diferencia musical con la malagueña venezolana, que en primer lugar no tiene melodías fijas de introducción o interludio instrumental, y en segundo lugar no tiene interludios cantados. Su estructura es más simple: una sucesión de estrofas de cuatro versos intercaladas por interludios instrumentales de carácter más armónico que melódico.

El esquema musical de cada estrofa, en ambos casos, es de seis frases, lo que lleva a la repetición de uno o dos de los versos al principio y al final de cada estrofa, para hacer un total de seis. En el caso de la malagueña oriental, hay solamente dos estructuras de repetición: o bien se repite el primer verso al principio y al final (aabcda), o bien se repite el primer verso al principio y el último al final (aabcdd).

Ej. 6 : estructura “aabcda”

- a Quisiera ser la sombra de la noche
- a quisiera ser la sombra de la noche
- b para dejarte dormir sola y tranquila
- c y despertarte cuando la aurora venga
- d y darte un beso de amor en tus pupilas
- a quisiera ser la sombra de la noche

Ej. 7 : estructura “aabcdd”

- a Al puerto llegué después de un lustro
- a al puerto llegué después de un lustro
- b estando ausente de ver a mi amada
- c y por ella pregunté con loco empeño
- d a varios conocidos que allí estaban
- d a varios conocidos que allí estaban

Las estructuras de repetición de versos para las estrofas de cuatro y cinco versos en Canarias presentan en cambio una mayor variedad que en Venezuela. Las posibilidades son numerosas, y no se puede hablar de estructuras de repetición fijas, asimiladas a la forma de la malagueña, como sí es el caso en oriente. Veamos un ejemplo de éstas :

Ej. 8 : estructura “abacdb”

- a Como tuviste el valor
- b muerte como te atreviste
- a como tuviste, ay!, valor
- c como te llevaste a mi flor

- d que apenas comenzaba a abrirse
 b muerte como te atreviste

El acompañamiento en ambos casos sigue un esquema armónico fijo. En Venezuela, este esquema armónico es el que sigue :

1a. frase	I	V	I	
2a. frase	I	I7	IV	
3a. frase	IV	V	I	
4a. frase	I	I	V7	
5a. frase	V	V	I	
6a. frase	IV	V/VI	VI	V

La modulación al relativo menor que ocurre en la sexta y última frase es el rasgo más característico y que mejor define las *malagueñas* del resto de las canciones del oriente venezolano. Esta modulación es más bien un pasaje breve por la tonalidad menor, ya que el modo original se reestablece casi enseguida a través del acorde de dominante de la tonalidad principal.

Las melodías empleadas dependen del cantor y siguen los parámetros armónicos del esquema presentado arriba. Casi todos los cantores terminan cada frase con intervalos descendentes y con valores largos, haciendo pausas entre una frase y la siguiente. Estas pausas, de duración variada, separan realmente las frases y sirven de “puntuación” musical dentro de la canción.

En Canarias ocurre exactamente lo mismo: se cantan seis frases por estrofa, de las cuales las primeras cinco están en modo mayor y la sexta modula brevemente a la relativa menor, para volver en seguida al modo original.

Desde el punto de vista puramente literario existen también paralelismos: los versos cantados son generalmente octosílabos y su rima sigue la forma ABCB. Sin embargo no podemos considerar estos rasgos como “reglas” en lo que concierne a estas canciones. La utilización de otros tipos de versos, especialmente endecasílabos en Venezuela y heptasílabos en Canarias es bastante común, y las posibilidades no se agotan en esas dos opciones.

Las curvas melódicas en ambos casos son muy similares: ambas tienen en común el uso de intervalos pequeños (unísonos y segundas) en el interior de la frase, con una caída o intervalo descendiente al final de cada frase, terminadas siempre con sonidos de valor largo, a veces melismáticos, y pausas entre frases.

Existe sin embargo una diferencia interesante: el cantor canario tiende a realizar más adornos (*glissando*, *apoggiaturas*), así como melismas más largos al final de cada frase que el venezolano, que canta más silábicamente y de una manera menos ornamentada. En los ejemplos siguientes los melismas finales y los adornos han sido subrayados para facilitar la comparación :

Ej. 9 : malagueña canaria.

co-mo tu-vis- te el va- lo- o- or

muer- te co- mo / te a- tre- vis- te- e

co- mo tu- vis- te- e- e- e / ay lo- lo- o- o- o- o- o- or

co- mo te lle- vas- te / a mi flo- o- o- o- o- or

que aho- ra co- men- za- ba a bric- se- e- e

muer- te co- mo / te a- tre- vis- te e- e- e

(La Aldea de S. Nicolás Gran Canaria)

Ej.10 : malagueña venezolana.

fi- ja- te bien en la lu- uz

fi- ja- - te bien en la lu- uz

y en el hu- mo que bro- ta

y a sí la vi- da es- ta ro- - Ta- a

con su Tie- lla y con su cru- uz

fi- ja- te bien en la lu- uz

J.E. Villamoel
Isla de Margarita
Venezuela

Así, vemos como la interpretación presenta importantes diferencias estilísticas. Las diferencias se acentúan cuando comparamos las malagueñas venezolanas con las cantadas por la mayoría de los grupos folklóricos de Canarias, que hacen intervenir en sus versiones arreglos instrumentales y de voces que no se conocen en Venezuela, y al parecer tampoco en las versiones más antiguas de la malagueña canaria. La transformación del folklore, inicialmente espontáneo, en espectáculo para el escenario o para la grabación, entraña con frecuencia este tipo de cambios, lamentables en la opinión de algunos, pero tal vez necesarios para la continuidad y la supervivencia de una tradición cuyo contexto de producción inicial ha ido desapareciendo con el tiempo.

Constatamos entonces que se trata en el fondo de un mismo género musical que tiene su origen en la malagueña andaluza, la cual a su vez desciende del fandango, el cual según Crivillé i Bargalló tiene todas las características musicales descritas arriba:

La *copla* o parte cantabile del fandango [...] usa para su texto la cuarteta octosílaba y consta de seis frases musicales de cuatro compases cada una, eventualmente de tres, las cuales se introducen en tono mayor [...] y presentan cierta dependencia y orden en cuanto a los puntos cadenciales de la misma: 1a., 3a. y 5a. frase suelen establecer su punto final sobre la tónica mayor, la 2a. y la 4a. presentan reposos sobre el IV y el V grados respectivamente, en los tipos andaluces [...] A menudo la 5a. frase resuelve ya sobre la escala andaluza sin necesidad de atender a la sexta, que lo hace siempre de forma inevitable. [...] La repartición del texto es como sigue:

1a. frase	1 ^{er} verso o 2do.
2a. frase	1 ^{er} . verso
3a. frase	2do. verso
4a. frase	3er. verso
5a. frase	4to. verso
6a. frase	1 ^{er} . verso

(Crivillé i Bargalló, 1988, p. 222-223)

Esta forma andaluza es evidentemente el modelo que originó la *malagueña* canaria. Las únicas razones que tenemos para pensar que la *malagueña* venezolana descendería de su homónima canaria y no directamente de la andaluza se basan, además de las razones históricas ya expuestas, en los rasgos estilísticos que asemejan la malagueña canaria de la venezolana y las distinguen del estilo extremadamente melismático y ornamentado de la malagueña andaluza. Se trata de un ejemplo de género cuya estructura se mantiene intacta a través del tiempo y el espacio, pero que se ha enraizado, adaptándose y adoptando en cada caso el sello estilístico de cada una de las regiones a las que ahora pertenece.

Conclusión

A pesar de las similitudes melódicas, armónicas y estructurales existentes, la interpretación presenta importantes diferencias estilísticas, y la estructura musical así como la instrumentación puede ser muy diferente en ambos casos. Por esta razón, aunque se trata evidentemente del mismo género, las malagueñas venezolanas y canarias son fácilmente diferenciable entre sí.

En cuanto al uso que se hace de esta música, podríamos, por ejemplo, anotar enseguida una diferencia fundamental : la *malagueña* canaria es una canción para bailar, que posee una coreografía de reconocida antigüedad, mientras que la venezolana no. El contexto de producción y de recepción, tan importante para definir el estilo de un género musical, es diferente en ambos casos.

Sin embargo se puede cantar una malagueña canaria sin bailarla, en el contexto de las parrandas. Hoy en día para bailar una malagueña se necesita un aprendizaje en las escuelas de folklore o en el seno de los grupos folklóricos. Las ocasiones de hacerlo se restringen cada vez más a los espectáculos y dentro del contexto “organizado” de las fiestas tradicionales de cada pueblo. El baile de malagueñas y folías en las casas o fiestas de particulares se ha visto sustituido por otros repertorios, que varían según la localidad, la ocasión y la edad de los participantes.

Por último podemos decir que el análisis de la música en sí misma nos ayuda a establecer paralelismos entre ambas canciones, mas no resuelve ni agota los problemas de adopción y adaptación de las mismas en su paso de un lugar a otro. Los rasgos musicales aquí expuestos y todas las otras consideraciones que deben hacerse desde el punto de vista histórico, social y antropológico, deben ser enfocados no como objetos acabados sino como etapas en los incesantes procesos de cambio y aceptación que van construyendo los géneros estudiados.

Es desde esta perspectiva que estudios como éste tienen validez y pertinencia dentro del proceso de comprensión de los parentescos culturales que unen a Canarias y a Venezuela, desde hace más de quinientos años.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRETO RANGEL, S. “Canciones del oriente venezolano y música de las Islas Canarias”, *Actas del III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, Publicaciones de la SibE, Barcelona, La mà de Guido, 1998. “La Malagueña oriental. Estudio de un género tradicional de la música venezolana”, *Revista Musical de Venezuela*, en publicación.
- CRIVILLÉ i BARGALLO, J. *Historia de la música española, Vol. 7 : El Folklore Musical*, Madrid, Alianza Música, 1988, 412 p.
- HERNANDES GONZALES, M. “La migración canaria dentro de la política misional en Indias : el oriente de Venezuela (siglos XVII y XVIII)” *Almogarén*, Revista del Centro Teológico de Las Palmas, N° 13, 1994. *Los Canarios en la Venezuela Colonial 1670-1810*. Tenerife, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1999.
- NODA GÓMEZ, T. *La Música Tradicional Canaria, Hoy*, Las Palmas, Ediciones de la Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, 1998.
- RAMÓN Y RIVERA, L.F. *La Música Folklórica de Venezuela*, Caracas, Monteávila editores, 1969.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, L. *La Música en Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Museo Canario, 1977, 81 p.
- VALDERRAMA PATIÑO, A. *Margarita, su música y sus Músicos*. Porlamar, Impresos Hernández, 1990.