

Etnomusicología analítica: Estudio del *arrullo* en Guapi, Cauca.

Mi intención con este artículo es la de analizar el *arrullo* como un aire, utilizando la etnomusicología analítica que aprendí directamente de mi director de tesis de doctorado, el Profesor François Picard, de la escuela doctoral de la Universidad Paris Sorbonne. Me propongo mostrar un análisis etnomusicológico de diferentes maneras, para entender cómo se construye un *arrullo* (estructura básica según el texto, con respecto al guasá, al respondido, el ondeo y el chureo) pero aquí desarrollaré solo el análisis que tiene en cuenta exclusivamente los elementos musicales del *arrullo*, para entender cómo funciona en su interior. Por esta razón no estudiaré mucho del contexto social en el que éste se produce, pues considero que no influye en cuanto al funcionamiento interno (musical) de la voz principal. En cambio, diré algunas palabras en cuanto al contexto en el que se hizo este estudio.

Para quienes deseen entender mejor la dimensión antropológica de esta manifestación cultural, recomiendo leer el libro *Gramática ritual. Territorio, poblamiento e identidad afropacífica*, programa editorial de la Universidad del Valle, colección Artes y Humanidades, Cali-Colombia, 2005, de la antropóloga Nancy Motta González, especialista del Pacífico colombiano y profesora en el departamento de Historia de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle.

Contexto del estudio

Los *arrullos* analizados aquí hacen parte de grabaciones del trabajo de campo que realicé en enero de 2010, en Guapi, Cauca, Colombia. Este estudio está basado principalmente en los testimonios de cantadoras experimentadas y reconocidas por la comunidad como tal: Doña Faustina Orobio Solís, Doña Eulalia Torres y Doña Carmelina Montaña. Con tres recorridos diferentes, ellas me permitieron definir una estructura común de lo que sería un *arrullo* en su forma más elemental, con uno o dos respondidos, así como lo que es el ondeo y el chureo en un *arrullo*. Escuchando los *arrullos* grabados en enero de 2010, me di cuenta de que no funcionaban de la misma manera según la persona que estuviera guiando el *arrullo*, es decir, según quien fuera la voz principal en éste (el marimbero, o la cantadora principal). Finalmente, con el objetivo de entender el funcionamiento del *arrullo* dentro de su dimensión musical teniendo en cuenta solamente lo que la voz principal hace, utilicé un método de análisis desarrollado por mi director, el Profesor François Picard, método que describiré en mi *Análisis de otro tipo de arrullo*.

El *arrullo*: estructura básica

El *arrullo* es un aire que se canta en las procesiones de celebración de las fiestas de los Santos Patrones, de los Reyes Magos, del Niño Dios o de la Virgen María. Es de tipo responsorial, en donde una cantadora canta un verso y las otras (respondedoras) responden según el verso cantado por la voz principal: lo que llaman “respondido”.

Estructura según el texto

Ejemplo del *Arrullo* “En el fondo del mar” de Faustina Orobio Solís y Los Curruleros de Guapi.

[Audio 1](#)

La voz principal canta los dos primeros versos:

En el fondo del mar
Ahí navega un peine.

La repetición de estos dos versos se reparte entre la voz principal y las respondedoras, y de igual manera para los siguientes versos:

En el fondo del mar (Voz principal)
Ahí navega un peine. (Respondedoras)

Y en los cantos de María (Voz principal)
El Niño se duerme. (Respondedoras)

Con respecto al guasá

El *guasá* hace una de las dos células rítmicas del *currulao*.

[Imagen 1](#)

[Imagen 2](#)

Sin embargo, en la actualidad se escuchan *arrullos* interpretados de diferentes maneras: con las dos células rítmicas del *currulao*, o, con la célula rítmica del *guasá* 1 de esta misma polirritmia.

Este *arrullo* tiene dos *respondidos*. Esto depende de lo que la voz principal canta. El primero es «Ahí navega un peine», que responde a «En el fondo del mar». Y el segundo es «El Niño se duerme», que responde a «Y en los cantos de María».

Por otro lado, existen arrullos que tienen un solo *respondido*, como es el caso del arrullo «Va navegando», interpretado por Faustina Orobio y los Curruleros de Guapi. Este arrullo fue cantado en el ritual al Niño Dios en la casa de Doña Alejandrina (la dueña del Niño). El *respondido* es «El Niño en su botecito va navegando». Este solo aparece cuando las *respondedoras* entienden que el *respondido* no es «Va navegando», como cuando lo cantan en los segundos 20 a 32, luego de haber cantado «El Niño en su botecito va navegando» en el segundo 13, justo después de que la voz principal cantó ese *re. respondido*. A partir del segundo 36, las *respondedoras* cantan solamente «El Niño en su botecito va navegando». [Audio 2](#)

El arrullo según el que lo guía

Los arrullos, que son generalmente aires tocados sin marimba (según mis observaciones en 2010 y debido al carácter deambulatorio de dichos rituales), son tocados, dentro y fuera del contexto religioso, con este instrumento dentro del conjunto. Esto se produce cuando los músicos no tienen que caminar (en procesión por ejemplo). A continuación voy a comparar dos arrullos tocados por dos familias de músicos: el primero es el que se hace al marimbero como músico guía, y el segundo tiene a la cantadora como música guía. [Audio 3](#) [Audio 4](#) En estos dos casos, el músico que dirige el arrullo es el que canta la voz principal, independientemente de que toque la marimba o el guasá simultáneamente. Con esta comparación vemos que según el instrumento que toque el entonador (voz principal), la introducción va a ser diferente. Si la voz principal la hace el marimbero, entonces la marimba comienza y los otros músicos entran poco a poco guiándose con la marimba. Hay que esperar que el contexto musical se estabilice para que comience el *ca. respondido* del arrullo *Brilla el sol brilla la luna*, de la familia Torres, en donde Genaro Torres comienza en la marimba [Audio 3](#). Por otro lado, si la voz principal la hace la cantadora, tocando el guasá, será la voz la que comience y los otros músicos entran guiándose con la voz y el guasá. Un ejemplo es el *Campanero repicá*, del grupo *Los curruleros de Guapi*, en donde Faustina Orobio Solís comienza el arrullo [Audio 4](#). En los dos casos las *respondedoras* responden según el verso cantado por la voz principal.

Comparación de dos arrullos [Imagen 3](#)

El ondeo y el chureo

El ondeo

Consiste en dividir el *respondido* en dos. El ejemplo del arrullo «Campanero repicá» [Audio 5](#) nos ilustra esto. Al principio de este arrullo, las cantadoras responden «Campanero repicá», como lo expliqué anteriormente. En el minuto 3 y 43 segundos, la voz principal lanza el ondeo. Este se hace de la siguiente manera: después de un *respondido* completo (Campanero repicá), la voz principal canta el principio de éste (Campanero), lo que provoca que las *respondedoras* respondan solamente «repicá». El arrullo continúa con el *respon. respondido* la voz principal canta versos más cortos (ver imagen 4), lo que da la impresión de aceleración del arrullo. [Imagen 4](#)

El chureo

Corresponde a una intervención de la voz hecha con vocales y una o dos notas. En el arrullo «*Brilla el sol brilla la luna*», éste se hace con las vocales O, I y E (ejemplo 3). En la partitura 1 (Arrullo Ao y Ae, 6 de enero de 2010)¹, denominé un sistema chureo para identificar su lugar con respecto a las otras voces. No se puede definir bien si es una o si son varias personas las que lo hacen.

Otro tipo de *chureo* que existe es aquel que tiene un solo *respondido*. A continuación presentaré el análisis del arrullo «Ao y Ae» [Audio 6](#)

Análisis de otro tipo de arrullo: «Ao y Ae»

«Ao y Ae» es uno de los arrullos tocados en Guapi durante la celebración de los Santos Reyes. En el libro de Nancy Motta González, citado anteriormente, lo encontramos en la página 173, con el nombre de «Me voy a Belén». La noche del 6 de enero de 2010, en Guapi, éste fue tocado dos veces. Esta versión corresponde a la segunda interpretación. Es el cuarto *chureo* de la noche. Después de analizar este arrullo llegué a una escala de notas más o menos utilizadas. [Imagen 5](#) En esta imagen, el sol grave está entre paréntesis porque solo es cantado cuando se hace el *respondido* «Ao y Ae». Las dos notas principales son el mi y el fa, y las otras serían las substituciones de las dos primeras. La metodología que utilicé para analizar este arrullo la iré explicando conforme vaya desarrollando mi análisis.

Metodología de análisis: elemento de estabilidad y elemento de contraste

En un arrullo cuyo *respondido* siempre es el mismo, es necesario utilizar las nociones de elemento de contraste y elemento de estabilidad para entender su funcionamiento dentro de la estructura musical: no basta con saber que el *respondido* viene después del verso de la cantadora principal, pues esto no nos muestra en qué momento el arrullo (aire ritual) puede seguir, y en qué momento puede parar. Como el *respondido* es cantado por el grupo de personas (hombres

y mujeres) que asisten al arrullo (en el sentido de ritual), si encontramos estos dos elementos dentro del respondido, podremos después transponerlos sobre las células rítmicas o rítmico-melódicas de los instrumentos acompañantes (tambores o marimba), para encontrar, por ejemplo, cuál es la relación entre éstos. En el análisis que veremos a continuación solo tendremos en cuenta las voces. Escogí un arrullo con un respondido simple para ilustrar mejor estas nociones (sin tener que recurrir a un análisis del texto).

Este arrullo tiene la particularidad de tener un respondido basado en vocales (Ao y Ae). Pertenece a la categoría de arrullos cuyo respondido es siempre el mismo. Este respondido es al mismo tiempo un elemento de contraste y un elemento de estabilidad según la célula rítmico-melódica con la que se cante. **Imagen 6**

El elemento de contraste aparece al final de cada primer verso cantado por la voz principal: incita a la cantadora principal a continuar con el arrullo. Por el contrario, el elemento de estabilidad aparece al final de cada segundo verso: da la oportunidad a la cantadora principal de continuar con el arrullo o terminarlo ahí. El arrullo solo se puede terminar con el elemento de estabilidad que cierra el ciclo.

Metodología de análisis: tipos de verso

En los arrullos de un solo respondido, es frecuente encontrar los versos de la cantadora principal desarrollados como pregunta-respuesta, o como una frase dividida (ver ejemplo). Este es también el caso del arrullo que venimos analizando desde el principio de este capítulo. **Imagen 7**

Ejemplo:

Hasta cuando vuelva (verso 1)
 Para este día (verso 2)
 San José se acuerda (verso 1)
 De la gente mía (verso 2)
 ¿Donde está la Tunda? (verso 1)
 La Tunda está coja (verso 2)

En este ejemplo, entre cada verso (1 y 2) hay el respondido «Ao y Ae». En la partitura 1, lo correcto habría sido transcribir el arrullo con respecto a las frases, incluyendo el respondido, ya que es la alternancia entre los versos y el respondido lo que le da la dinámica al arrullo, y de esta manera no se corta la estructura del canto. Así pues, las líneas de separación deben ir al final de cada verso y de cada respondido, y no al final de cada compás de 6/8. No lo transcribí así, ya que quería también situar los instrumentos dentro del sistema.

Por otro lado, las fórmulas melódicas con las que está hecho el arrullo muestran que hay un cierto tipo de fórmula para el primer verso (versos de la columna A), y un tipo de fórmula diferente para el segundo (columna B), ver tabla 1 (Forma del arrullo «Ao y Ae», p. 12 a 17) para la clasificación de los versos. Al principio, la cantadora principal lanza el arrullo haciendo una introducción de más o menos 13 segundos (compás 1 a 8, partitura 1). Durante esta introducción hay algunas entradas espontáneas del cununo que intenta poner los tiempos para que los otros puedan empezar a cantar y a tocar (compás 5 y 7, partitura 1). A partir del segundo 15 la cantadora canta por primera vez el respondido «Ao y Ae», después de haber cantado el verso «Hasta cuando vuelva» también por primera vez. En ese momento preciso, el cununero logra establecer la pulsación y los otros, percusionistas y cantadoras, entran ya a tocar y a responder respectivamente. El arrullo se estabiliza entre los compases 10 y 16. Por esta razón, decidí comenzar el análisis de las células rítmico-melódicas a partir del segundo 13, compas 8, en donde la cantadora principal comienza el arrullo con el respondido.

Metodología de análisis: las notas polos

En la etnomusicología analítica existen diferentes formas de analizar música de tradición oral según su estructura. Los aires analizados pueden funcionar según una escala de notas (serie consecutiva de notas), una tonalidad, un modo, o unas notas polo, entre otros. En este caso, tenemos un aire (un arrullo) de carácter responsorial en el que los versos parecen funcionar alrededor de dos notas polo. Para encontrar estas notas polo es necesario transcribir la totalidad del arrullo en valores absolutos, para luego analizar por separado el respondido y los versos de la cantadora principal. Separé estos dos elementos para poder encontrar el sistema gracias a la voz de la cantadora principal. Después de la transcripción, separé los versos en dos columnas: la primera (A) corresponde a los versos que se cantan antes del elemento de contraste y la segunda (B) a los que se cantan después de este elemento. El sistema, en su forma simple aparece solo en el compas 104 y 106 (ver partitura 1). En esta parte, el verso de la columna A comienza por cuatro mi que van hacia un fa, y el verso correspondiente en la columna B comienza por cuatro fa que van hacia un mi (ver imagen 7). Esto hace un movimiento de la siguiente manera, de mi a fa en la columna A y de fa a mi en la columna B: es una simetría perfecta. Este esquema se repite durante tres pares de versos, es decir del compas 108 al 118 (ver tabla de la forma con respecto a las células rítmico-melódicas).

Según esto, las notas polo de este arrullo son el mi y el fa, y si lo relacionamos con lo que vimos del elemento de contraste, es muy probable que la señal para continuar el arrullo, sea el fa de la cantadora, que incitará a cantar el elemento de contraste (terminado en fa también), que a su vez incitará a la cantadora a hacer el verso de la columna B

(terminado en mi), que a su vez incitará a cantar el elemento de estabilidad (terminado en mi también), que será el reposo de este arrullo. Con esto vemos que se establece un sistema estable. La cantadora principal decide si vuelve a comenzar el ciclo o si termina el arrullo después del elemento de estabilidad. **Imagen 7bis**

Estabilización del sistema y sustitución de las notas polo

Se dice que el sistema con el que funciona este arrullo es estable, en el momento en el que no encontramos repeticiones entre los versos de la columna A y los versos de la columna B, y que vemos el modelo de mi a fa (columna A) y de fa a mi (columna B). Esto lo vemos por primera vez en el compás 44 (verso de la columna A, modelo de mi a fa, con fa substituido por sol-re) y 46 (versos de la columna B, sin substituciones). Decimos entonces que el sistema es estable a partir del compás 44.

Estabilización del sistema. Para llegar a los 4 mi del modelo de base de los versos de la columna A (de mi a fa), la cantadora principal canta dos mi al principio de cada verso de esta columna (compases 28 y 32 de partitura 1). Esto solo dura 10 segundos como se puede ver en el compás 36 (47,78s.) donde los cuatro mi aparecen y se quedan hasta el final del arrullo. Con respecto a la columna B, los cuatro fa del modelo de base aparecen en el compás 42 (54,79s), lo que corresponde al verso que responde en la estabilización del sistema (52,17s, compás 40). Las otras notas que encontramos a lo largo del arrullo son solo substituciones del mi o del fa, tomando el mi y el fa como las notas polo de este arrullo. Para la columna A, los dos mi del principio pueden substituirse por la fórmula sol-mi, solo lo vemos en los cuatro primeros versos (compases 8, 13.60s; 16, 24.55s; 20, 29.30s y 24, 34.15s.). **Imagen 8**

El mi del final del verso de la columna B puede substituirse por la fórmulas sol-mi, mi-do o fa-mi. **Imagen 9**

En este caso, el mi se reemplaza por la fórmula sol-mi solo si el verso que lo precede, de ahí vemos que la fórmula sol-mi está precedida por la fórmula sol-re. **Imagen 10**

Por el contrario, el caso inverso no es obligatorio, es decir, no encontramos sol-re en el verso de la columna A, no encontramos sistemáticamente sol-mi en el verso de la columna B. **Imagen 11**

En la columna B, el fa del final del verso puede substituirse por las fórmulas sol-re, fa-re o en un caso aislado, por sol. **Imagen 12**

Para la columna B, los dos fa del principio del verso pueden reemplazarse por re-si o re-re. **Imagen 13**

En conclusión, estamos en un sistema de equivalencias de terceras en donde el mi puede substituirse por do y el fa por re o si. La nota sol presente en los dos casos de substitución pertenece a los dos, con reglas específicas de aparición.

Finalmente, analizando estas fórmulas, podemos notar que la tercera es el intervalo de predilección en este arrullo (ver tabla 1: Forma del arrullo «Ao y Ae», p. 12 a 17). Lo que es interesante aquí es que no funciona por terceras, sino que funciona por equivalencia de terceras en donde mi se substituye por do, y fa por re y si. **Imagen 14**

En cada verso, independientemente de la cantidad de elementos que se encuentre, solo se permite una substitución, es decir que si cada verso tiene 3 elementos, **Imagen 15** se substituye solo un elemento a la vez. **Imagen 16**

Encontramos dos excepciones:

Cuando el sistema es estable **Imagen 17** Y en los versos de la columna B, compases 130 a 158, imagen 18 (etapa 5) **Imagen 18**

En la tabla 1 podemos apreciar las 8 etapas de este arrullo. Al principio nos encontramos con un sistema no establecido en donde los elementos A y B funcionan en repetición, con B repetición de A (esto dura aproximadamente 45 segundos), seguimos con la etapa en la cual el sistema se estabiliza y encontramos la substitución del tercer elemento de la columna A (duración: 30s. aprox.). En la tercera etapa el sistema es estable y tenemos la substitución del tercer elemento en las dos columnas (duración: 30s. aprox.). En la cuarta etapa el sistema sigue estable, pero esta vez lo encontramos en su forma básica: sin substituciones (duración: 20s. aprox.). En la quinta etapa el sistema continúa estable, pero volvemos a las substituciones, con substitución del tercer elemento de A y B con un nuevo material de substitución del primer elemento de B (duración: 20 s. aprox.). En la sexta etapa el sistema sigue estable y tenemos substituciones del tercer elemento de A y B ya conocidas (duración: 10s. aprox., la cantadora está agotando sus ideas musicales, entonces repite elementos musicales con letras diferentes). En la séptima etapa el sistema sigue estable y encontramos substituciones del tercer elemento de A y nuevo material de substitución del primer elemento de B (duración: 15s. aprox.). Y finalmente, en la última etapa, el sistema termina estable y volvemos a la forma básica en A y encontramos una substitución del primer elemento de B (duración: 20s. aprox.) **Tabla 2**

Con esta tabla nos damos cuenta de que para poner en marcha el sistema musical en el que el arrullo se va a desarrollar, la cantadora necesita por lo menos un minuto para presentar su material a los asistentes, que harán el respondido junto con las respondedoras. Una vez el sistema es estable, la cantadora nos muestra su agilidad musical substituyendo elementos en cada verso (columnas A y B), respetando la regla de substituir un solo elemento por verso, o

no substituir nada, etapa 4 (lo hace seguramente para darse el tiempo de renovar su creatividad). Notamos dos características importantes en este arrullo. La primera es que el arrullo se desarrolla desde un sistema inestable hacia un sistema estable con substituciones, dejándonos ver el sistema en su forma básica a la mitad del arrullo (Ver tabla 2). La segunda es que antes de mostrarnos el sistema en su forma básica (etapa 4), el arrullo tiene etapas más largas que se acortan después de la etapa 4 (entre 30 y 45 segundos en el primer caso, y entre 15 y 20 segundos en el segundo caso); eso nos da la impresión de que el arrullo se acelera hacia el final, ver tabla 2. En el caso de la etapa 8 la podemos considerar equivalente a la 4 ya que tiene el verso A como el de la etapa 4 y el verso B tiene una substitución en el elemento 1, lo que hace que al oído no alcancemos a percibir esta substitución y lo escuchemos como en la 4, es decir el sistema en su forma básica. Con esta tabla vemos claramente que el arrullo se puede terminar en dos ocasiones: al final de la etapa 4 o al final de la etapa 8.

Otras versiones de «Ao y Ae»

Existen otras versiones de este arrullo. En mi trabajo [García, 2010](#), grabé otra versión que corresponde al segundo arrullo de la noche del 6 de enero de 2010 en Guapi. **Audio 7** Éste tiene la particularidad de empezar directamente en un verso, y luego se lanza el respondido «Ao y Ae» (escuchar ejemplo 7, corresponde a la imagen 19) contrariamente a la segunda versión (cuarto arrullo de la noche, escuchar ejemplo 6) en donde la cantadora principal hace una introducción sola acompañada por el cununo (compases 1 a 8 de partitura 1).

Le [García, 2010](#) del arrullo « Ao y Ae » (primera versión de la noche del 6 de enero de en Guapi, ejemplo 7) **Imagen 19**

La primera vez que el respondido «Ao y Ae» es cantado, es la cantadora principal la que lo hace, como en la segunda versión de este arrullo analizada anteriormente (compás 9, partitura 1, a los 15 segundos). Los otros instrumentos hacen lo mismo en las dos versiones, lo cual es de esperarse, puesto que son los mismos percusionistas los que tocan en las dos versiones, a excepción de un joven músico quien toca la marimba al inicio de este ritual, pero no logra encontrar la tabla para acompañar a la cantadora principal, entonces cambia de instrumento y toma el cununo hembra para poder improvisar durante el arrullo.

Otra versión de este mismo arrullo me fue confiada por un músico colombiano conocedor de la r [García, 2010](#) fisco: Gustavo Montes de Oca. Es una versión que data más o menos de los años 80. Esta versión **Audio 8** está incompleta, y no estoy segura de que el principio de la grabación corresponda al principio del arrullo, así esto sea posible, pues empieza de la misma manera que en la [García, 2010](#) anteriormente. Esta versión de 1980 se toca con una sola fórmula rítmica en el guasá: la fórmula básica. **Imagen 20**

En la transcripción del primer minuto de e [García, 2010](#) **Imagen 2** vemos también que los versos están divididos en tres elementos que pueden tener cambios **Imagen 21** como en la primera versión explicada en este texto.

Los elementos de contraste y de estabilidad no cambiaron mucho durante estos años. **Imagen 22**

En esta tabla podemos notar que en la segunda voz, en los dos casos, el sol del elemento de contraste va al re, y el del elemento de estabilidad va al do. En la primera voz, la nota final del elemento de contraste, en los dos casos es el fa, y la del elemento de estabilidad es el mi. También podemos decir que las notas que son diferentes entre las dos versiones corresponden a substituciones del mi y del fa de la siguiente manera: mi tiene como substitución do y fa tiene como substitución re. En los dos casos el sol es la substitución del mi o del fa.

Con respecto al chureo, éste aparece justo antes del respondido (ver compases 5, 9, 13, 21, 29, 33, 37, 41, 45 y 49 de la part [García, 2010](#) e más bien bajo la forma si-sol y no do, así encontremos el do en los compases 4, 8 y 11. **Imagen 23**

Conclusión

A lo largo de este texto conocimos diferentes tipos de arrullos. Los que están tocados con marimba («Brilla el sol brilla la luna» y «Campanero repicá»), los que permiten el ondeo («Campanero repicá»), los que tienen siempre el mismo respondido con un verso («Va navegando») o con vocales («Ao y Ae»), y los que tienen el respondido según lo que la voz principal canta («En el fondo del mar»). Esto lo vimos para entender las diferentes maneras como se puede cantar un arrullo. Por otro lado, el que sean tocados con marimba no depende solamente del hecho de que los músicos tengan que desplazarse o no (en mis observaciones de 2008 en Guapi, no vi nunca un arrullo en procesión con marimba), sino también del contexto en el cual se grabe el arrullo. Por ejemplo, el arrullo «Campanero repicá», que me fue entregado por Doña Faustina Orobio, con el fin de analizarlo, fue grabado en condiciones de estudio por Freddy Enríquez. Por esta razón no tenemos un momento de inestabilidad al principio, en donde los músicos buscan la estabilidad del arrullo, como es el caso de los otros arrullos que analicé en este texto. Es necesario alrededor de un minuto para que los músicos encuentren esta estabilidad. El arrullo «Ao y Ae» es el ejemplo más significativo de esa búsqueda.

Finalmente, después de haber analizado en profundidad el arrullo «Ao y Ae», podemos suponer que los arrullos, al

menos en Guapi, están basados en el principio de sustitución por terceras, en donde encontramos dos notas polo, en nuestro caso el mi y el fa, que darán el movimiento del verso y del respondido (ascendente, de mi a fa, o descendente, de fa a mi, con una simetría perfecta), y la dinámica (si se termina en fa hay que continuar, si se termina en mi se puede parar ahí). Además, notamos que cada verso funciona con un solo respondido, es decir, que si la cantadora termina su verso en fa (o su sustitución), el respondido correspondiente debe terminar en fa (o su sustitución), y, si la cantadora termina el verso en mi (o su sustitución), el respondido correspondiente debe terminar en mi (o su sustitución). El ciclo básico (dinámica verso-respondido) que compone este arrullo está completamente dirigido por la cantadora principal, quién decide el (número) de ciclos que se efectuarán durante el arrullo.

Para terminar, si queremos confirmar o refutar la hipótesis según la cual los arrullos en Guapi (y tal vez en toda la región del Pacífico colombiano en la que se producen), están basados en las sustituciones por terceras, en donde encontramos dos notas polos según una simetría perfecta (ascendente-descendente) y cuyos versos están puntuados por un respondido con doble función (elemento de contraste y elemento de estabilidad), se debe analizar un repertorio mucho más importante y representativo de varias localidades, teniendo en cuenta los diferentes tipos de arrullo.

Bibliografía

Motta González, N. (2005) *Gramática ritual. Territorio, poblamiento e identidad afropacífica*. Colombia : Universidad del Valle.

Picard, F. - Patrimoines et Langues Musicaux [Patrimonios y lenguajes musicales] <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/Francois-Picard-29>, Consultado el 28 de septiembre de 2014.

- *Echelles et modes, pour une musicologie généralisée*. [Escalas y modos, para una musicología generalizada.] (2005). Francia.
- *Rythmes et durées, pour une musicologie généralisée*. [Ritmos y duraciones, para una musicología generalizada.] (2005). Francia.
- *Forme et structure, pour une musicologie généralisée*. [Forma y estructura, para una musicología generalizada.] (2007). Francia.
- *Textures, pour une musicologie généralisée*. [Texturas, para una musicología generalizada.] (1998-2013). Francia.
- *Protocole d'analyse rythmique. [Protocolo de análisis rítmico]*. En colaboración con Harfouche, H. et Koprivica, A. (2006). Francia.

SEEM - Séminaire d'Études Ethnomusicologiques de Paris Sorbonne <http://seem.paris-sorbonne.fr/>

Testimonios de Faustina Orobio Solís, Eulalia Torres y Carmelina Montaña, enero de 2010.

Lista de Audios

Audio 1 y 2: En el fondo del mar (arrullo). Tradicional. Faustina Orobio Solís y los Curruleros de Guapi (intérprete). Guapi, Cauca, Colombia. Paola Luna (grabación de trabajo de campo), enero de 2010, sin publicar.

Audio 3: Brilla el sol, brilla la luna (arrullo). Tradicional. Versión de la familia Torres (Francisco, Genaro, Conrado y Eulalia), acompañados por Carmelina Montaña y Evaristo Lerma. Guapi, Cauca, Colombia. Paola Luna (grabación de trabajo de campo), 8 de enero de 2010, sin publicar.

Audio 4 y 5: Campanero repicá (arrullo). Faustina Orobio Solís (compositora). Faustina Orobio Solís y los Curruleros de Guapi (intérprete). Freddy Enriquez (compilador), Guapi, Cauca, Colombia, diciembre de 2007. Demo, Bogotá, Colombia febrero de 2008.

Audio 6: Ao y Ae, segunda versión (arrullo). Tradicional. Cantadoras y músicos de la comunidad de Guapi, Cauca, entre los cuales estaban Carmelina Montaña (canto y guasá) y Yeiner Orobio (cununo). Guapi, Cauca, Colombia. Paola Luna

(grabación de trabajo de campo), 6 de enero de 2010, sin publicar.

Audio 7: Ao y Ae, primera versión (arrullo). Tradicional. Cantadoras y músicos de la comunidad de Guapi, Cauca, entre los cuales estaban Carmelina Montaña (canto y guasá) y Yeiner Orobio (cununo). Guapi, Cauca, Colombia. Paola Luna (grabación de trabajo de campo), 6 de enero de 2010, sin publicar.

Audio 8: Ao y Ae, (arrullo). Tradicional. Cantadoras y músicos de la comunidad de Guapi, Cauca. Grabado en Guapi, Cauca, Colombia. Gustavo Montes de Oca (compilador), 1980, sin publicar.

1. Las transcripciones en este artículo están en valores absolutos y no en valores reales, es decir que la nota escrita no es la altura real (física) que el oído percibe sino su representación gráfica dentro de un sistema neutro (natural, utilizando la serie do-re-mi-fa-sol-la-si), sin alteraciones, ya que éstas no hacen parte del sistema musical en el Pacífico colombiano. Esto se debe en gran parte a la factura de sus instrumentos y a la relación de éstos con las voces de las cantadoras. Por otra parte, el discurso de los músicos en esta región (hombres y mujeres) no posee la noción de notas alteradas, porque ellos no manejan el lenguaje occidental escrito de la música ya que se valen de la tradición oral para transmitirla.