

Primera parte

William León

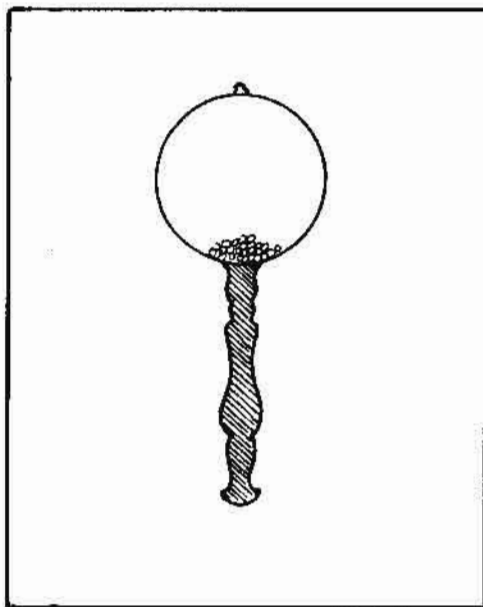
Ilustraciones de Alberto Puentes

## Las maracas llaneras

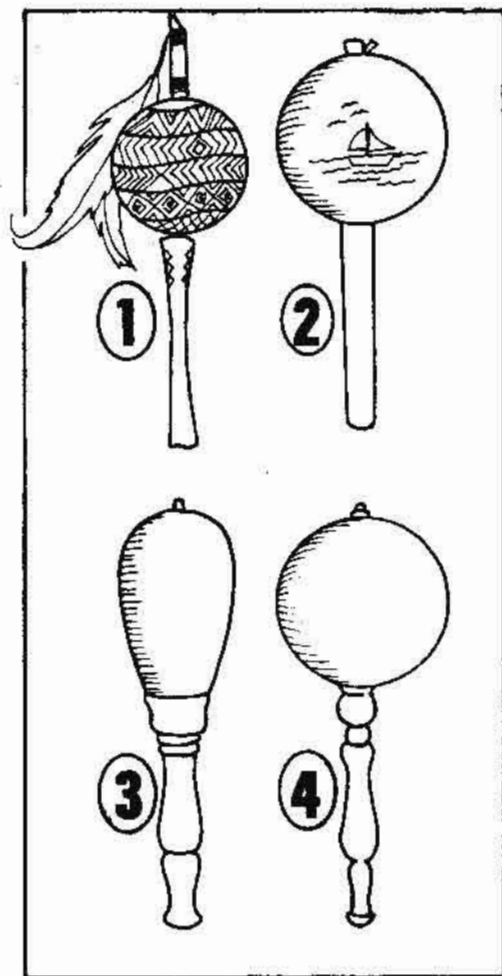
Con un enfoque pedagógico el percusionista William León preparó para A CONTRA-TIEMPO este artículo sobre las maracas en la música llanera. En esta primera parte se trabaja especialmente la técnica y la base por corrío y por derecho. La segunda parte aparecerá en el número 3 de la revista presentando la base contrapuesta y un buen número de variaciones rítmicas (prototípicas, con floreo, con acento cruzado y con otros efectos tímbricos). El autor agradece la colaboración prestada por Gilberto Castaño, Antonio Matallana y sus compañeros del grupo Cimarrón: Carlos Rojas, Beco Díaz y Ricardo Zapata.

Como instrumento de percusión del conjunto llanero las maracas se han venido transformando para ajustarse a la concepción que de su papel en la sonoridad del conjunto se tuviese en cada época o región.

Constitución del instrumento.



El instrumento se clasifica como idiófono de sacudimiento. La hipótesis más difundida toma como punto probable de partida la maraca ceremonial utilizada por los indígenas. En este proceso de transformación se han presentado cambios en el tamaño, la forma y constitución del instrumento que necesariamente determinan cambios en la intensidad, el timbre y la calidad del sonido producido. Su evolución posible a partir de la maraca indígena podría ser la siguiente:



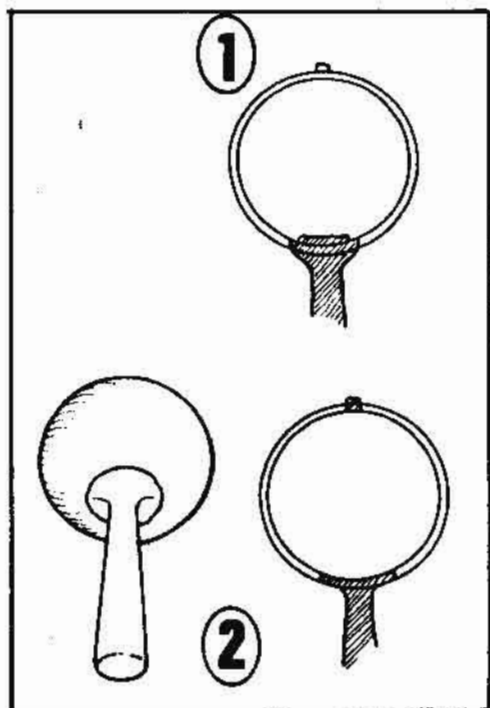
La variación se ha presentado fundamentalmente en tres aspectos.

- Eliminación del mango que atraviesa el calabazo y, por consiguiente, cambio en el sistema de unión.
- Variación en el tamaño del calabazo.
- Variación en la forma del calabazo.

Además, se han presentado cambios en las técnicas y herramientas utilizadas en la construcción del instrumento que han dado al constructor la posibilidad de decidir si elimina total o parcialmente la carnosidad del interior del calabazo (fibra o endodermis), o si lo lija o no para alterar su grosor, lo cual incide directa y notablemente en

el rango de frecuencia del instrumento. Un calabazo completamente limpio y lijado produce un sonido de más alta frecuencia (brillo, nitidez).

El tipo de empate entre el mango y el calabazo también cuenta sonoramente. En la construcción de la maraca actual se presentan dos formas:



El primer tipo de empate implica un cambio brusco en la sonoridad cuando las semillas golpean en la región de la unión. El segundo se plantea como una solución a este problema ya que afecta mucho menos la forma esférica del calabazo.

Aunque tímbricamente las primeras maracas utilizadas en grabaciones discográficas (maracas de aprox. 12 centímetros de diámetro, cuyo mango atraviesa el calabazo), tanto en Colombia como en Venezuela, empastaban perfectamente con la sonoridad del conjunto, el tamaño del calabazo se redujo probablemente con el fin de balancear o equilibrar la intensidad de las maracas respecto a los demás instrumentos. En estas primeras grabacio-

nes (aprox. 1.960-70) no había la posibilidad de grabar cada instrumento por un canal separado para "mezclarlos" luego. Como documento sonoro pueden oírse los discos de Angel Custodio Loyola ("El guachamarón" y "Sentimiento llanero") y las grabaciones de Juan Vicente Torrealba, "Ritmo 60", "Campesina", "Sinfonía del palmar" y "Juan Vicente y su música instrumental".

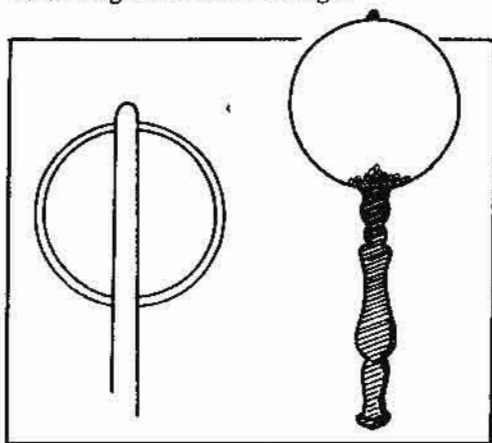
Además de esto el desarrollo rítmico y tímbrico de la ejecución, exigía una maraca más maniobrable.

Hacia el año de 1970 se grababa ya con una maraca de calabazo más pequeño (aprox. de 9 centímetros de diámetro, de forma también esférica y cuyo mango aún atravesaba el calabazo) que conservó un sonido de gran presencia (grueso, pastoso) y que permitió controlar un poco más la intensidad. De esta época son grabaciones venezolanas como "La Rubiera" (cantan José Romero B., Juan del Campo y Juan de los Santos Contreras "el Carrao de Palmarito" quien simultáneamente ejecuta las maracas), "Raudales de mi Región" (canta Luis Lozada "El Cubiro"); maracas, Juan de los Santos Contreras) y grabaciones de Luis Ariel Rey, acompañado por Héctor Paúl en el arpa, con Gilberto Castaño como maraquero utilizando maracas fabricadas en la costa atlántica colombiana, que compraba en los almacenes musicales de Bogotá.

*El que nace para triste,  
aunque le toquen guitarra.*

Refrán oído en Colombia

Más tarde (aprox. hacia 1972) empezaron a usarse, principalmente en Colombia (Villavicencio), unas maracas cuyo calabazo, mucho más pequeño (aprox. 5 centímetros de diámetro), ahora tenía frecuentemente forma ovoidal. En ellas ya se había suprimido la fracción del mango que atravesaba el calabazo, condicionando la ejecución al movimiento de la semilla al largo de dicho mango.



Estas maracas pequeñas, mal conocidas en la zona andina del país como "capachos", brindaron al conjunto una sonoridad "aguda", brillante, seca y bastante sobresaliente y lejana de los rangos de frecuencia del sonido del conjunto.

Como documento importante de esta época de transición está el disco "Cantando a mi Llano", grabación colombiana de aprox. 1972 donde el arpista René Devia es acompañado en unos temas por Gilberto Castaño ejecutando maracas grandes, y en otros por Hugo Devia ejecutando maracas pequeñas. Esta circunstancia facilita la apreciación de la diferencia sonora.

La mayor parte de la producción discográfica colombiana a partir de esta época utiliza este tipo de maracas. Ej.: "Leyenda, copla y sabana" (maracas Hugo Devia), "Vuelve el Alcaraván" (canta Alfonso Niño "El Alcaraván"; maracas: Diego Mosquera), etc.

Actualmente (aprox. 1983 hasta hoy)

la conciencia de la importancia que tiene el empaste tímbrico y el acople rítmico de las maracas para el sonido del conjunto como tal, ha hecho que los instrumentistas vuelvan a requerir maracas más grandes de calabazo esférico (el ovoidal no favorece la definición de los ataques) y cargadas de tal manera que brinden un sonido "grueso", amplio en los diferentes timbres, y de gran presencia que permita la unidad sonora de la base de acompañamiento (cuatro, maracas y bajo). Ilustrando este estadio, podemos oír: "Arpa, cuatro y maracas, vol. IV y V" (Arpa Joseíto Romero, maracas Aquilino Díaz) "Conticinio" "Llanero soy" (Los Torrealberos, maracas Juan Vicente Torrealba hijo) y discos de Reynaldo Armas con Aquilino Díaz como maraquero.

Cuando hablamos del proceso de desarrollo de las maracas llaneras en Colombia, es importante mencionar el aporte que Gilberto Castaño en su calidad de instrumentista y constructor ha hecho, manteniéndose siempre a la vanguardia de dicho proceso.

### Técnicas básicas de ejecución

Dado el carácter improvisatorio de los instrumentos de percusión popular y siendo las maracas uno de ellos, sobra decir que su estudio debe estar ligado al conocimiento estructural profundo de la música llanera como sistema.

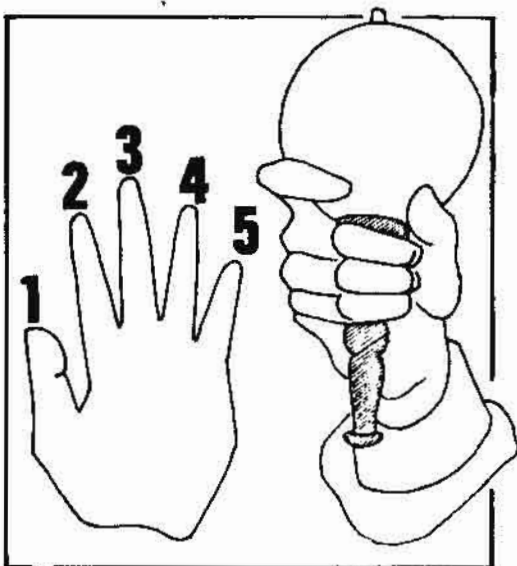
Es ingenuo pensar que la asimilación operativa de los elementos aquí esbozados, es suficiente para garantizar una aceptable ejecución del instrumento. Para saber utilizar dichos elementos son indispensables el estudio analítico (no esquemático) de los niveles del sistema musical llanero (Rítmico, armónico, melódico expresivo) y la práctica instrumental de grupo.

a) La disposición de la maraca en la mano.

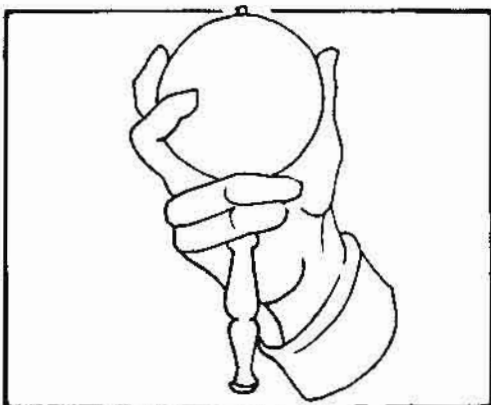
Partiendo del hecho de que en cada

par de maracas hay una de sonido más agudo, será esta la que tomaremos en la mano izquierda (que notaremos así: •). En la mano derecha (se notará: 0) se toma la maraca más grave. Esta utilización de la diferencia de frecuencia, favorece la acentuación y el carácter rítmico de la base de acompañamiento.

El mango es sujetado suavemente por los dedos 3, 4 y 5 mientras los dedos 1 y 2 rodean la base del calabazo sirviendo de apoyo.



El efecto de sordina se logra haciendo que los dedos 1, 2 y 3 rodeen el calabazo mientras el mango en su parte superior es sujetado por los dedos 4 y 5.



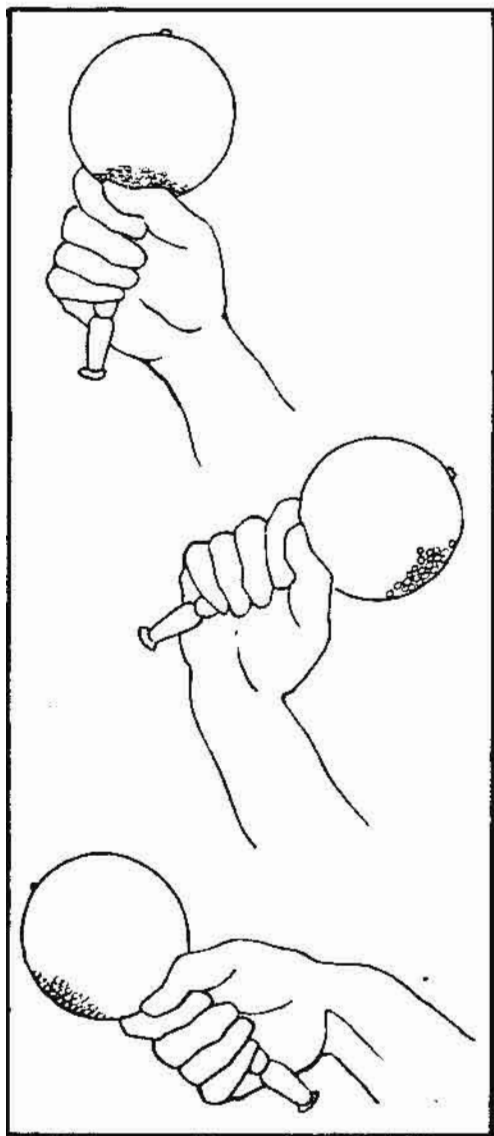
## Los Timbres.

La maraca produce tres efectos sonoros fundamentales.

### 1. El Golpe (se notará )

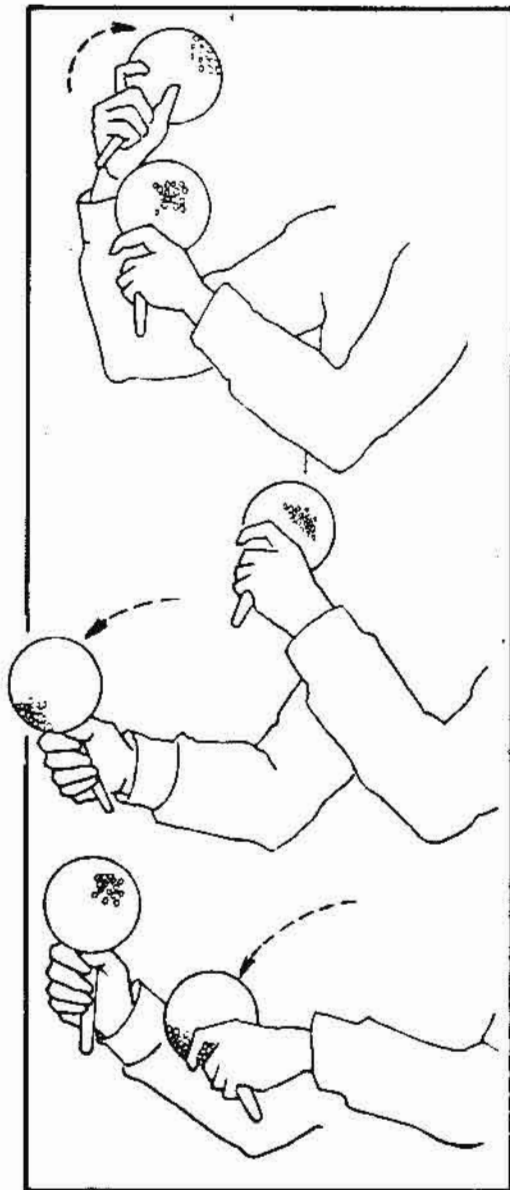
Logrado al hacer que las semillas en grupo percutan una región determinada del calabazo.

En la ejecución de la base de acompañamiento la maraca de la mano derecha golpea hacia adelante y hacia atrás. La izquierda sólo hace hacia adelante.



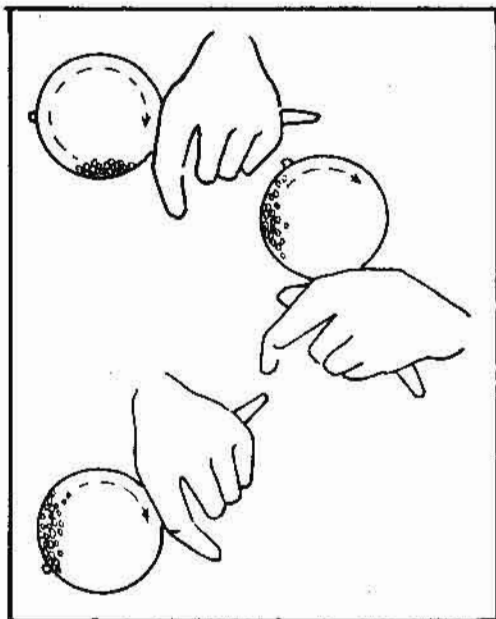
La definición y limpieza del golpe depende de la precisión del movimiento de la muñeca.

Para lograr aún más definición y presencia sonora del golpe se aprovecha el peso de los brazos, levantándolos para dejarlos caer libremente. Las muñecas siguen sueltas recuperando la maraca inmediatamente después del golpe para evitar "residuos sonoros". De esta forma el golpe se da más en la parte inferior de la maraca.

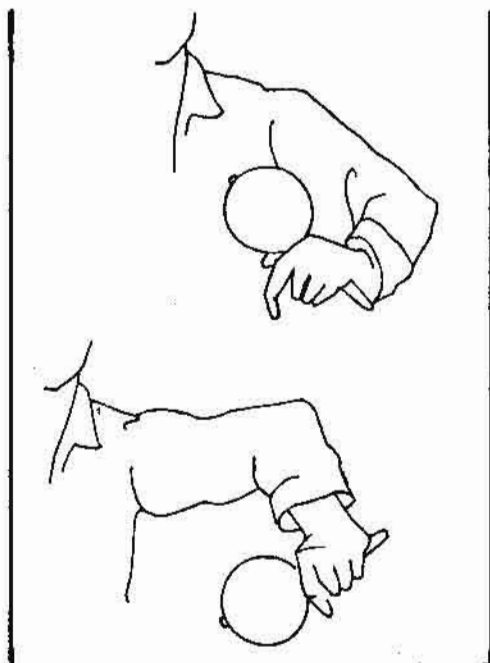
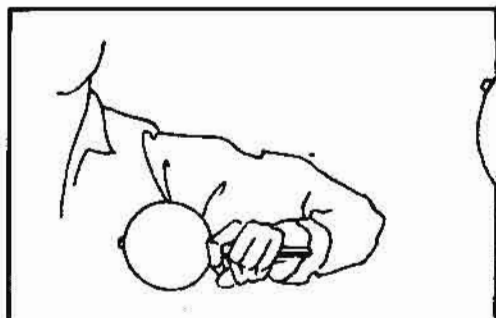


## 2. El "Regao" (se notará )

Se logra al hacer que las semillas se deslicen dentro del calabazo por medio de un giro suave de la muñeca. Su sonido es similar al de la resonancia de un platillo. Se efectúa principalmente con la mano izquierda, en diferentes duraciones y comportamientos rítmicos. Para que su sonido sea continuo y consistente la muñeca debe estar completamente relajada con el fin de convertir en un sólo movimiento todo el giro realizado.

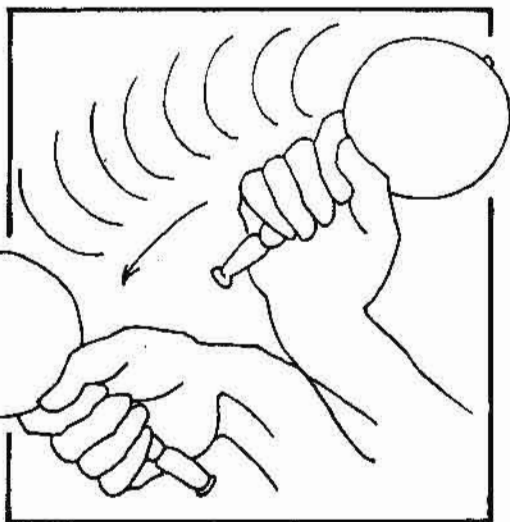


El brazo colabora desplazando la mano con la maraca en el trayecto que parte desde su posición inicial, va hacia el cuerpo y regresa. El movimiento del brazo suaviza los cambios de posición de la mano y da proyección al sonido.

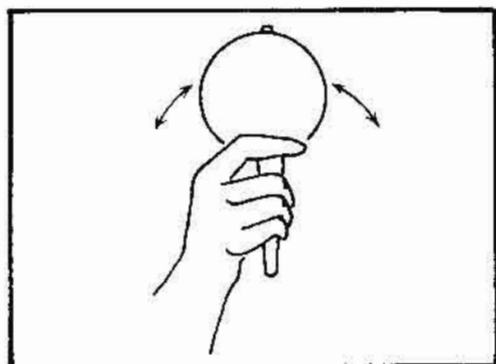


## 3. El trémolo o "Floreo" (se notará )

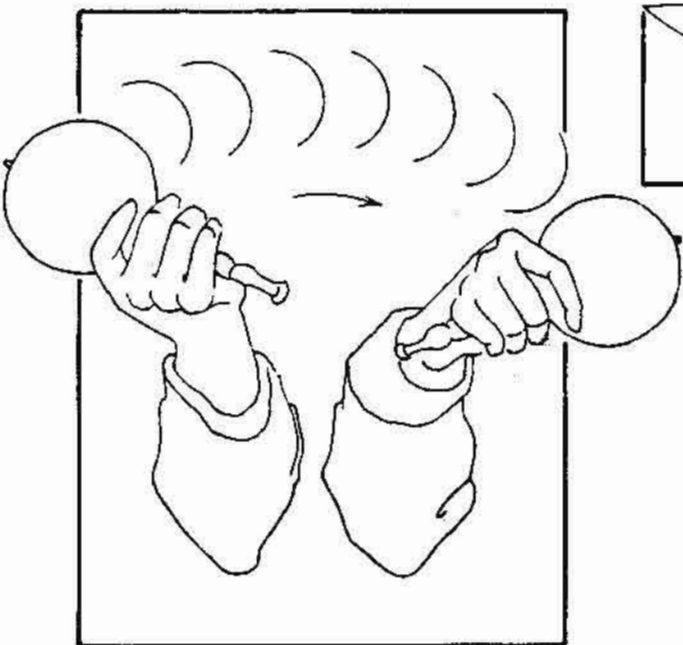
Se logra con los golpes rápidos y repetidos en dos regiones opuestas del calabazo, que son el resultado del sacudimiento ejecutado por la muñeca. Se utiliza también con diferentes duraciones, y según el movimiento realizado por la muñeca se le pueden dar diferentes consistencias. Un floreo "seco" (en el cual cada golpe es más definido) es logrado más fácilmente con un sacudimiento hacia adelante.



Un floreo un poco más "ligado" es logrado más fácilmente cuando el sacudimiento se hace en dirección al cuerpo (hacia dentro).



Como en los anteriores efectos la intervención del brazo da más peso y proyección al sonido y permite mayor duración.




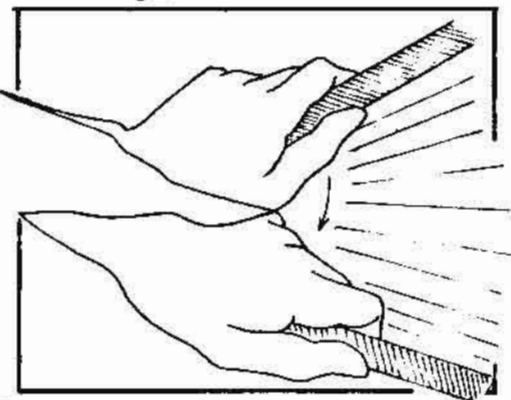
Por ser las muñecas las generadoras del movimiento de la maraca, el instrumentista debe ejercitarlas para adquirir velocidad y fuerza sin tensión.

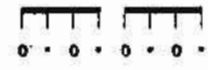

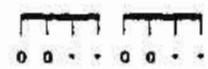
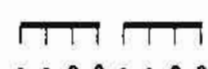
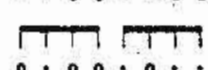

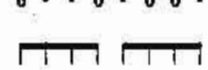
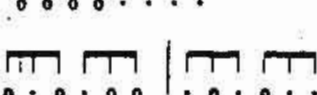
Es preciso trabajar al máximo la mano izquierda ya que para todo percusionista es fundamental que esta sea igualmente hábil que la derecha.

Con esta finalidad se recomiendan los siguientes ejercicios:

—Con un par de baquetas de madera de igual peso (de no ser así tomar la más pesada en la mano izquierda) golpear de la siguiente forma sobre un cojín (superficie sin rebote) teniendo en cuenta:

- \* Sostener la baqueta relajadamente.
- \* En cada golpe dejar la baqueta en contacto con la superficie el menor tiempo posible, levantándola inmediatamente (  staccato)



1	♩	
2		
3		
4		
5		
6		
7		
8	♩	

(Tomado del libro "Stick control" para percusionistas)

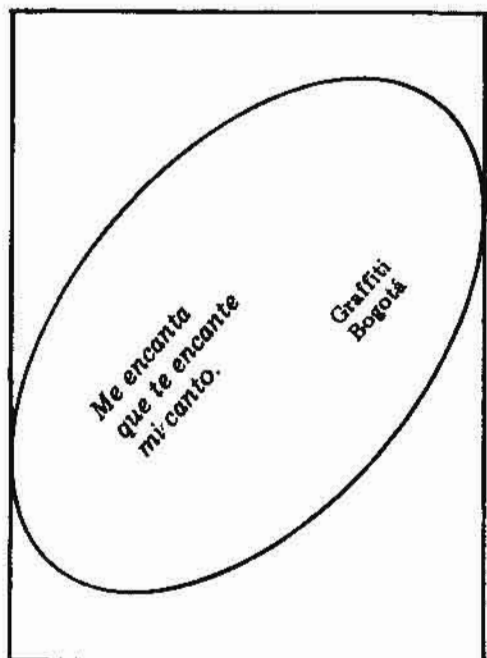
La velocidad debe ser la máxima que se pueda desarrollar sin tensión y tocando las corcheas perfectamente parejas.

— Con las maracas puede practicarse:



### Los sistemas por derecho y por corrió

Es necesario citar la existencia en la música llanera de dos regímenes de acentuación equivalentes a los sistemas bambuco (por derecho) y pasillo (por corrió) que se presentan en la música andina. La diferencia está dada por el punto de cambio de la función armónica respecto a la melodía:



Por corrió.

1.

Bandola

Cuatro

Bajo

Gm Dm A7 Dm

Por derecho.

2.

Bandola

Cuatro

Bajo

Gm A7 A7 Dm

Nótese el cambio de posición del pizzicato del cuatro respecto a los primeros tiempos.

### Las Bases

Las maracas llaneras presentan dos principales comportamientos básicos. Uno ejecutado en su totalidad con golpes y otro que es una combinación

tímbrica de "regaos" y golpes o de "regaos" y floreos.

El primero tiene una estrecha relación con el pulso básico del cuatro:



cuatro  *pizzicato*

maracas  *o o . o o .*

sincronización rítmica sin acentuación, por corrió

Las dos primeras corcheas de cada grupo se ejecutan con la mano derecha, la primera con un golpe hacia atrás (o arriba) y el segundo con golpe adelante (o abajo).

La tercera corchea es ejecutada por la mano izquierda siempre hacia adelante (o abajo). Esta última está siempre sincronizada con el pizzicato del cuatro.


La manera de acentuar esta base ha constituido el principal factor de diferencia entre dos "estilos" de ejecución de las maracas:

El primero, ejecutado principalmente por músicos colombianos, tiene un carácter casi metronómico por no tener acento en ninguna de las seis corcheas:

cuatro 

maracas  *o o . o o .*


Su ejecución implica un mayor impulso en la primera corchea ya que este ataque es el único de la base que va en contra de la gravedad. Esto suele ser mal interpretado en los procesos de aprendizaje, siendo este el resultado:




Esta acentuación por ser impertinente a la intención rítmica del sistema recibe el calificativo de "terroneada" (machacada, cuyo impulso agógico tiende hacia atrás) por parte de los músicos llaneros.

La segunda forma de acentuación

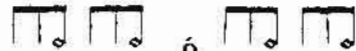
implica una direccionalidad dinámica, agógica y expresiva hacia adelante y por su fuerte ajuste con el pizzicato del cuatro garantiza unidad y peso sonoro a la base de acompañamiento (cuatro, maracas, bajo).

cuatro 

maracas  *o o . o o .*

*pp* — *pp* —

Aunque las tres corcheas se tocan para evitar espacios vacíos, la intención rítmica puede visualizarse así:

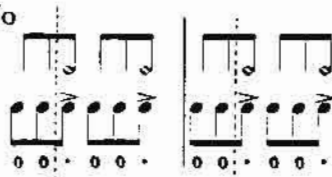
cuatro 

maracas  *o o . o o .*

La utilización del peso del brazo favorece la intención rítmica.


En el sistema "por derecho" la ejecución y acentuación de las bases y efectos es igual respecto al cuatro. Cambia solamente el lugar del primer tiempo armónico del cuatro.


Por corrió



La línea punteada indica la división de compás "por derecho"

Por lo tanto la relación cuatro-maracas en "por derecho" sería:

cuatro 

maracas  *o o . o o .*

*p* — *p* — *p* — *p* —