

**Universidad Andina Simón Bolívar**  
**Sede Ecuador**

**Área de Estudios Sociales y Globales**

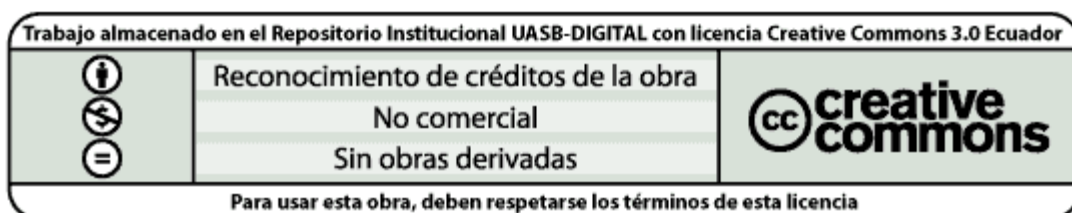
Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos

**JOROPO:**

**Sonoridades de la vida, estéticas de la existencia**

Edgar Ricardo Lambuley Alferez

**Diciembre 2014**



## CLAUSULA DE CESIÓN DE DERECHO DE PUBLICACION DE TESIS

Yo, EDGAR RICARDO LAMBULEY ALFÉREZ, autor de la tesis *intitulada JOROPO: sonoridades de la vida, estéticas de la existencia, mediante* el presente documento dejo constancia, de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Quito, Diciembre de 2014

A handwritten signature in black ink, consisting of a series of connected loops and strokes, representing the name Edgar Ricardo Lambuley Alferez.

EDGAR RICARDO LAMBULEY ALFÉREZ.

**UNIVERSIDAD ANDINA “SIMON BOLIVAR”**

**SEDE ECUADOR**

AREA DE ESTUDIOS GLOBALES Y SOCIALES

DOCTORADO EN ESTUDIOS CULTURALES

LATINOAMERICANOS

**JOROPO:**

**Sonoridades de la vida, estéticas de la existencia.**

Presentado por:

EDGAR RICARDO LAMBULEY ALFEREZ

DICIEMBRE DE 2014

## **ABSTRACT**

El presente trabajo aborda una revisión de los discursos y teorías que definen la actividad musical como una práctica artística que está regulada y normada por la disciplina musicológica. Se propone indisciplinar la discusión de lo musical para repensar no solo el aspecto acústico y formal de la obra musical, sino las condiciones sociales de emergencia e inserción en el sistema cultural que - de acuerdo con parámetros estéticos “occidentales” y con opciones de mercantilización- acoge unas expresiones consideradas artísticas y excluye otras que proscribire como des-actualizadas o sin estética. Se revisan las definiciones y significados de la estética como campo de lo sensible, y sus repercusiones en las formas de descripción clasificación y validación de las músicas colombianas: la música nacional, la música folclórica, la música popular. Acogiendo los aportes de los estudios culturales se re-sitúan las relaciones entre la cultura y el arte. Se re-dimensionan las relaciones entre música lugar y representación, como condición de entendimiento de los sentidos, los significados y los usos que hacen las comunidades de sus diversas y complejas formas de expresión artística. Partimos de las tradiciones orales como formas de producción de conocimiento local que representan estéticas propias. Es así que nos introducimos en el joropo de tiples y bandolas como expresiones locales de tradición oral de los pueblos de las planicies surorientales del territorio colombiano que han sido subalternizadas por la cultura hegemónica, y desvaloradas por los discursos institucionales y académicos. Recuperamos las voces y las sonoridades de los viejos tocadores de bandolón, guitarra, bandolas, tiples y en general de los diapasones con los que se configuró el lenguaje del joropo en la región del piedemonte llanero colombiano desde finales del siglo XIX. Músicas y músicos que encarnan la tradición y la cotidianidad y que se enuncian como “criollos”.

## AGRADECIMIENTOS

Lo más importante en este trabajo es reconocer y expresar mis sentimientos de gratitud a todas aquellas personas, instituciones y colectivos con los que he tenido alguna relación y que por lo tanto, este pequeño logro (nuestro) y lo que soy ahora se los debo a ellos y ellas. Debo comenzar por Teodolinda y Bernardo (q.e.p.d) a quienes gracias a su inmensa fe en la idea de procrear una criatura femenina, pude colarme y EXISTIR. A ellos debo la enseñanzas más importantes para mi vida: la honestidad, el cariño por la familia, el hacer lo que corresponde, en palabras de ellos a ser una persona “de bien”. A Pilar Suárez mi cómplice en la idea de volverme músico y de arriesgarse en los juegos del amor y por esos hijos maravillosos. Al colectivo Grupo de Canciones Populares Nueva Cultura que por casi 35 años han alimentado mi interés estético de trabajar por las músicas campesinas, afros, mestizas, en general por las músicas tradicionales y populares colombianas. Al Colectivo de Educación Alternativa CEAL, (Milene Bermúdez, Hilda Forero, Francisco Aguilar y al parcero Fernando Aguilar) quienes en buena hora me han permitido afincar mis inclinaciones pedagógicas y hacer posible un espacio educativo en- libertad- donde las artes amplifican esta posibilidad. A Mayerly que me recuperó de la rutina y de la bohemia, por traer al mundo la magia de nuestra hija, por tener la sabiduría para resistir mis ausencias y acompañarme codo a codo como lo describe el poema de Benedetti, a quien he amado desde entonces. A Orlando, Jorge, Miguelito (q.e.p.d) Carlos, Nelson y Fernando por sus ejemplos de trabajo y amor por la vida. A la Academia Superior de Artes de Bogotá que hizo posible un espacio de formación musical sustentado en las músicas no académicas, en las músicas in-cultas, que hoy en día le manan su sello y su personalidad. A la Universidad Distrital por haber acogido este bella propuesta artística y proyectarla hacia los sectores marginales bogotanos. A la

Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador, a Catherine Walsh, por su incondicional apoyo y confianza y por el excelente acompañamiento y tutoría durante mi participación en el programa doctoral, a Adolfo Albán por sus disposición permanente de ayuda, pero sobre todo al equipo del Doctorado por permitir que los artistas con sentido crítico e in-cómodos con el sistema cultural y educativo encontrásemos un lugar para profundizar y compartir nuestras prácticas, experiencias y reflexiones. A Olver Valencia por su amistad.

A Álvaro Castañeda por su enorme generosidad y espiritualidad. Al abuelo Alfonso Castillo por su sabiduría. A José Lizcano por su ejemplo de tenacidad y persistencia. A Ernesto Gutiérrez el "profe" y compañero de aventuras intelectuales. En sana lógica (ilógica) esta tesis debería gastar muchas hojas haciendo evidente que llegar a donde he llegado, ha sido posible, porque muchísimas personas más, que no he nombrado han influido de alguna manera en mis pensamientos y decisiones. Porque lo que quiero mostrar, es que con frecuencia se nos olvida quienes somos en términos sociales y culturales, dado que nos han acostumbrado a sobresalir, a ser exitosos individualmente a condición de "superar" a los demás. Es por eso que tengo la confianza de que cuando mis hijos, los alimentadores del cariño, del juego, del amor, del talento, de la honestidad, de la fantasía, lean estas ideas; más que el saber experto de lo cultural y lo artístico comprendan lo importante que es estar agradecido con la vida y con los que nos rodearon antes ahora y seguramente después. En orden de aparición: a *Valeria, Mateo y Salomé*.

Gracias a Doña Lucrecia a Clemente, a don Rafael y a la familia Mérida Rodríguez por el cariño con el que nos recibieron en su casa, por su hospitalidad y enorme talento de músicos e inteligencia de llaneros de pura cepa. Debo hacer una doble mención de gratitud, porque he tenido la fortuna, el privilegio y la alegría de haber sido cuidado, alimentado, alentado,

iluminado, protegido por mi madre, en los tiempos y sitios en los que logré coordinar y juntar las palabras y las ideas para atender este compromiso. A Teodolinda.

Infinitas gracias o TODOS y TODAS.

## Contenido

ABSTRACT .....	3
AGRADECIMIENTOS .....	5
INTRODUCCIÓN .....	11
1. REGISTRO (TEÓRICO) PARA ESCUCHAR DE DIVERSO(S) MODO(S) .....	21
1.1. Discusión inicial: El modelo cultural eurocéntrico y las culturas regionales.....	21
1.2. Sonoridades y oralidades .....	30
1.3. Regionalización y clasificación .....	35
1.4. Tensiones desde la Academia.....	38
1.5. Estéticas de lo criollo. Llaneridades .....	42
2. ESTÉTICAS Y MUNDOS: HACIA UNA DESJERARQUIZACIÓN DE LOS SENTIDOS.....	58
2.1. De la verdad poética a la belleza .....	65
2.2. De la experiencia aurática a la reproductibilidad .....	69
2.3. De la estética de la recepción a una estética de la participación .....	74
2.4. La estética relacional .....	78
2.5. Entreverando.....	82
2.6. Estética de la cotidianidad (prosaica) .....	85
2.7. Hacia una estética de-colonial .....	89
2.7.1. Dinámicas estéticas en culturas no occidentales .....	92
2.7.2. Estética de la alteridad.....	95
2.7.3. Estéticas de la opacidad y la transparencia.....	97
2.7.4. La Salsa: una alternatividad estética nómada.....	100
3. ENTRE SONORIDADES LOCALES Y LOCALIDADES SONORAS .....	104
3.1. Desde los estudios culturales .....	104
3.1.1. Mundos sonoros.....	106
3.1.2. Corpo-sonoridades y democracia. ....	110
3.1.3. El lugar de las sonoridades: “comunidades sonoras” .....	118
3.1.4. Los sentidos del nombrar y del sonar. ....	125
3.2 Tradiciones Académicas.....	137
3.2.1. Las músicas y el sentir nacional .....	139
3.2.2. Músicas folclóricas. Del folclor a la etnomusicología .....	150
3.2.3. Músicas populares. Coexistencias sonoras.....	160



4.	“LLANERIDAD”, MEMORIA Y CORRÍO .....	165
4.1.	De tierras inhóspitas y tribus salvajes.....	165
4.2.	De rutas, caminos y “vagamundos”.....	168
4.3.	De mitos, leyes y “bandoleros” .....	176
4.4.	De corrió, braguetas y chulavitas.....	181
5.	ESTÉTICAS: DE LA ORALIDAD Y DE LA SONORIDAD .....	219
5.1.	Impresiones y estereotipos del joropo .....	227
5.2.	Joropo de diapasones: mercachifles, tiples y bordones .....	235
5.2.1.	De tiples, guitarros y bandolones .....	240
5.2.2.	Las bandolas .....	252
5.2.3.	De toques y repertorios.....	259
6.	CONCLUSIONES.....	286
7.	FOTOS .....	294
8.	MAPAS .....	314
9.	BIBLIOGRAFIA.....	318
10.	ANEXOS.....	330
10.1.	Entrevistas .....	330
10.1.1.	Tirso Caicedo Guerrero .....	330
10.1.2.	José Ricaurte Rodríguez Ávila “Chirivico”.....	343
10.1.3.	Jose Elpido Leva Guío.....	365
10.1.4.	Álvaro Salamanca, Darío Robayo, Gustavo Rodríguez.....	369
10.2.	Textos escritos recuperados de los corridos chusmeros .....	375
10.3.	Producciones audiovisuales.....	393
10.3.1.	“La bandola Criolla”. Ofelia Ramírez Gómez. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. ....	393
10.3.2.	“Pedro Flórez músico y exguerrillero”. FOCINE. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.....	393
10.3.3.	Noches de Colombia: Pasado y presente de la música llanera. Ministerio de Cultura de Colombia. 1981.....	393
10.3.4.	Festival Internacional de la Bandola Criolla “Pedro Flórez”. Edgar Ricardo Lambuley Alférez. Maní, Casanare.2003.....	393
10.3.5.	Instrumentos musicales de Colombia. Guillermo Abadía y otros. Fundación BAT Colombia. [2005?].....	393

10.3.6. Version cantada de los corridos chusmeros de las guerrillas liberales de los Llanos Orientales Colombianos.....	393
10.3.7. La trampa en la uña. Vida y obra musical de Anselmo López. Producción John Petrizzelli. Venezuela. ....	393
10.3.8. Sonoridades de la Vida, Estéticas de la existencia. Edgar Ricardo Lambuley Alférez. Bogotá, Colombia. 2014.....	394

## INTRODUCCIÓN

Modernidad, capitalismo y globalización son tres aspectos esenciales en la reflexión por el futuro de la humanidad, la conservación del planeta y las formas simétricas de coexistencia. Otrora la investigación en música ha estado enfocada en el análisis de la obra musical o en las relaciones del compositor con su época y su entorno, buscando la explicación de los artificios artísticos en relaciones de causalidad. La perspectiva de los estudios culturales aporta nuevas maneras de entender la música como práctica social y simbólica de la vida, que también tiene mucho que ver con esa preocupación mundial.

Es por eso que éste trabajo busca articular y recomponer las maneras en que se ha entendido la música como un ámbito de la vida, pero también en su materialidad y sus efectos sobre los pueblos y los individuos. El primer esfuerzo de esta reflexión muestra que las problemáticas del arte involucran discursos, narrativas y políticas de representación, desde donde se han descrito y definido las condiciones mismas que permiten o excluyen lo musical. Los discursos y narrativas adoptados por nuestros legisladores y académicos en Colombia para dar cuenta de lo identitario, de lo artístico, de lo estético, han contribuido a constituir marginalidades no solo culturales sino también económicas. Por esta razón optamos por iniciar nuestro acercamiento a las músicas de tradición oral de los Llanos Orientales colombianos a partir de evidenciar cómo se han descrito, clasificado y validado en el marco de las epistemes disciplinares de lo “científico” y lo “musical”.

Mi interés como músico comprometido con las estéticas locales y populares, es acudir a las posturas intelectuales que han hecho un esfuerzo por descentrar su reflexión de la perspectiva lógico-racional y mono-cultural de occidente, para proponer la inclusión, el reconocimiento

y la afirmación de otras experiencias de vida, otras estéticas, otras poéticas, otras narrativas de actores sociales que han quedado por fuera de la cartografía eurocentrada.

El “registro teórico para escuchar de diverso(s) modo(s)” del primer capítulo, sugiere que las teorías científicas sobre la música no son neutras y que es necesario revisar los regímenes de representación desde donde se ha constituido ideas como lo folclórico, lo erudito, lo culto, lo popular, lo nacional, como referentes conceptuales que ubican y asignan lugares específicos de tratamiento y gestión de acuerdo con los ideales de progreso y desarrollo. Este primer reto supone explicitar las nociones del modelo eurocentrado de cultura que se autodefine como universal y que da lugar a la estética como “campo general del saber sensible sobre lo bello”.

De allí que resulte importante ubicar las relaciones que instauró la modernidad eurocéntrica entre el arte y la cultura para entender los procesos de fijación y desplazamiento cultural que se dan como efectos de la mercantilización en un ámbito global de las músicas regionales de tradición oral. Músicas que materializan las vivencias, las experiencias y los imaginarios de un gran sector del pueblo colombiano que reclama atención del Estado, pero que requiere, más allá de la inclusión legislativa, unas políticas concretas de afirmación y revitalización de los saberes artísticos que emergen en la cotidianidad del campesino llanero.

Las músicas llaneras de tradición oral del gran cajón del Orinoco, como muchas otras músicas locales de cualquier región de América Latina, están imbricadas, solapadas de manera mágica con el cuerpo, el festejo, el baile, la conmemoración, la invocación. Esto es lo que representa el JOROPO y por tanto requiere ser comprendido en su dimensión émica, ética y estética, es decir, desde la complejidad con que cada sujeto adopta esta música como parte de la configuración de sus identidades, sus gustos, sus intereses étnicos, estéticos, territoriales y demás.

En primer término reconocemos que el joropo, en su ethos, es uno, pero en su materialización es múltiple: hay tantas maneras de hacer joropo como hacedores y celebrantes, por lo que acudimos a mostrar lo que no se ha estandarizado, lo que expresa la pluralidad en términos de las implicaciones creativas, fruitivas, políticas y estéticas.

Para dar cuenta de los discursos y prácticas hegemónicas desde el arte y la cultura así como de las resistencias y las alteridades locales, este proyecto requiere de manera holística descifrar la pregunta central sobre ¿cómo re-pensar las reglas de lo artístico-musical y de lo estético-cultural, que configuran un dispositivo de validación y regulación de las prácticas artísticas musicales que subalternizan e inferiorizan las músicas de tradición oral, para producir un giro epistémico que nos permita desmarcarnos del canon logo-estético, monocultural y universalista del paradigma eurocéntrico de la cultura, que construye estereotipos y prototipos étnicos para naturalizar relaciones coloniales? Esta pregunta que subyace permanentemente a lo largo del recorrido teórico y de la etnografía, asume poner en escena las complejas y conflictivas relaciones entre cultura, arte (música) y estética, construyendo un marco amplio y articulado de discusión sobre los paradigmas y modelos que ha impuesto la modernidad eurocéntrica, para producir una clave de comprensión intercultural.

El campo de los estudios culturales ha revelado las limitaciones del modelo cultural eurocéntrico para dar cuenta de las expresiones culturales y estéticas de los sectores subalternos. De allí que el trazado político-académico que van recorriendo los estudios culturales desde sur América y en particular la apuesta que viene liderando el proyecto de modernidad colonialidad, ha abierto una posibilidad de re-pensar las relaciones coloniales que se dan en este campo ya no solo reclamando la pluralidad y la diversidad, sino invocando como lugar de enunciación *abya-yala*, el *tawantinsuyu*, la *pacha mama*, el gran cajón del Orinoco. En este sentido la propuesta de Estéticas de-coloniales abre un horizonte de

posibilidades de reflexión crítica apostando entrecruzar los análisis que se dan desde la matriz colonial del poder con prácticas singulares y aspectos muy locales de la producción simbólica latinoamericana localizada no solo en la academia ni los centros urbanos sino en mundos rurales, verdales, barriales, pueblerinos, familiares.

En este marco intentamos dar cuenta de lo que implica pensar las músicas locales de tradición oral del suroriente colombiano, desbordando el modelo etno-céntrico de cultura y eurocentrado de la estética a partir de la pregunta ¿Cómo visibilizar y potenciar las músicas regionales de los llanos colombo-venezolanos, que representan desde la perspectiva decolonial espacios, lugares y territorios de creatividad, afirmación, esperanza, resistencia e irreverencia en la discusión sobre el desarrollo, el progreso, la felicidad y el buen vivir, en el marco de la globalización?.

Ubicamos un registro amplio de la comprensión de lo musical como un aspecto ético y estético de las culturas y pasamos a indagar sobre el origen de los discursos estéticos desde donde se leen y legitiman las prácticas artísticas, proponemos revisar qué entendemos por estética y si los significados que establece su teoría permiten leer las prácticas locales latinoamericanas desde una perspectiva crítica, propositiva y afirmativa.

Un barrido histórico a través de las reconfiguraciones teóricas de la estética nos da una base de discusión para comprender cómo fue que Occidente constituyó un campo de estudio sobre aquello que el empirismo y el racionalismo cartesiano no supieron incluir como conocimiento dentro de sus sistemas. Ilustrar las maneras como se ha actualizado el objeto de estudio de la estética es el propósito del segundo capítulo de la tesis. Estas discusiones, que han sido más la preocupación de los filósofos que de los artistas, surgen al tratar de dilucidar las relaciones que se dan entre la realidad empírica y la realidad abstracta, entre el objeto y los significados, entre lo particular y lo general, entre lo intelectual y lo intuitivo, entre la

emocionalidad y la racionalidad instrumental. Dejamos constancia de experiencias y reflexiones que resitúan el papel de las artes en las culturas, y específicamente de los modos de producción y apropiación de la música en realidades y contextos no académicos, para mostrar las tensiones y contradicciones que atraviesan la modernidad estética eurocéntrica y las claves (inter) culturales que nos permitirían dejarlas atrás.

De un lado se sitúan los discursos institucionales del arte, pensados hoy en día en términos de progreso y desarrollo, donde la inserción y relevancia en el mercado global es la principal preocupación. Con Benjamin y Adorno incluimos la crítica marxista al papel del arte en las sociedades capitalistas y en la revolución socialista. Este acercamiento se basa en el análisis del trabajo y la mercancía como fenómenos característicos de lo que podríamos denominar la “cultura capitalista”, aquella donde se rompe la condición aurática de la obra de arte en el afán de satisfacción de “demandas” masivas de consumo, de producir arte industrial y comercial. Esta crítica al modelo industrial de la cultura y la discusión alrededor de la estética y sus postulados es retomada por Adolfo Sánchez Vásquez con su propuesta de una estética de la participación (Sánchez, 2004). En todas estas revisiones críticas al modelo estético eurocéntrico y al uso comercial (masificación) de los objetos artísticos, se intenta superar el destino sociológico y vanguardista de las artes, cuestionando la modernidad y sus metarrelatos universales, para incorporar la posibilidad de formas de arte que procuren, más que la contemplación de objetos, relaciones interpersonales; más que encargos ideológicos, mensajes subjetivos, proximidades íntimas y familiares que recuperen el verdadero valor del arte, tal como lo propone Bourriaud con su “estética relacional”(Bourriaud, 2008).

Traemos experiencias que hayan abordado el problema estético desde lecturas diversas, “lecturas otras” de las realidades latinoamericanas, como la prosaica de Katya Mandoki, que permite estudiar los procesos de negociación y lucha que se dan en el plano de lo simbólico

y lo social. La teórica mexicana ve esos procesos como reconfiguración permanente de las diferentes y contradictorias identidades que se habilitan performáticamente con las artes y que se expresan de manera cotidiana en las maneras de escuchar, ver oír, oler, leer, disfrutar etc. (Mandoki, 2006).

Este recorrido asume la inclusión de las epistemes que han sido negadas u ocultadas por el paradigma eurocéntrico de la cultura para mostrar la vida y los sabedores de los pueblos originarios de América Latina (los cuales, según la “historia universal”, no han tenido arte). De manera que con Mario Madroño incluimos la propuesta de una “estética de la alteridad” poniendo en discusión los imaginarios y representaciones construidos alrededor de “lo salvaje” (Madroño, 2012), en este mismo sentido y con un interés de-colonial traemos experiencias de reflexión sobre el aporte de las músicas de la diáspora afro en América Latina y sus formas de pervivencia y gestión cultural ante los procesos de re-presión y prohibición de las elites locales que de marras han venerado las herencias artísticas y estéticas eurocéntricas. De la propuesta de Carvalho recuperamos su investigación sobre los rituales de ancestralidad yoruba y que presenta como estéticas de la opacidad (Carvalho, 2002) y de Quintero Rivera su interés por mostrar el blanqueamiento y mestizaje de las culturas tradicionales puertorriqueñas y la incidencia de estos procesos en la música salsa. (Quintero, 1998).

Ubicados en la centralidad discursiva de la estética, indagamos por las maneras como ciertas definiciones y significados han hecho carrera en nuestros ámbitos culturales políticos y académicos. Retomamos las relaciones entre cultura y arte para argumentar la necesidad de hablar en plural, es decir, de culturas y de artes, mostrando que las artes regionales de tradición oral son vitales en la supervivencia de los pueblos en tanto materializan deseos,



inquietudes, tradiciones, renovaciones y saberes que se constituyen en acciones orgánicas para conjurar el presente marginal y el futuro incierto.

Resituamos las relaciones entre música e identidad para revisar las afectaciones mutuas que se suceden entre la configuración de la obra artística y la identidad del que la adopta o la repele. Acudimos a la reflexión compartida por Simón Frith y Pablo Vila buscando atisbos sobre la homología entre la estructura social y los géneros musicales, para entender por qué ciertas músicas son apropiadas por sujetos de un mismo sector social y rechazadas por otros de un mismo ámbito cultural.

Uno de los reclamos de las comunidades campesinas, afros, indígenas y urbanas marginales, es la defensa del territorio y de las regiones en tanto expresión colectiva de la identidad comunal. Acudimos a Arturo Escobar para repensar las relaciones entre territorio y cultura. Más que un paisaje que contiene una cultura y enmarca un territorio, acudimos a situar el conjunto de expresiones espaciales y simbólicas, de poderes y relaciones que puján por un lugar (Escobar, 2005).

La pregunta por la relación de las representaciones con los lugares que las producen nos invita a examinar la manera cómo los sonidos son inventados, moldeados y vividos, para inquirir luego qué significa y expresa la música y cómo se puede dar cuenta, a través de la palabra, de las sensaciones y emociones de quienes la producen. El lenguaje tiene el papel de representar la realidad, sea concreta o imaginada, por lo que sigue la pesquisa por las políticas de representación que se configuran desde lo cultural, lo político y lo estético, aclarando que lo estético también deviene político aunque se hagan enormes esfuerzos por esconder las tensiones y las luchas políticas de los actores en conflicto.

Dos preguntas recurrentes en relación con la música son, ¿qué significa un fragmento musical y qué representa? Problematizaciones que más que dar respuestas, nos muestran la

complejidad del análisis que en ocasiones resulta subsumido por la idea de lo bueno y lo malo, de lo virtuoso y lo espontáneo, lo trascendente y lo inmanente. En torno a este asunto, intentamos mostrar el sonorama musical que se produce en el territorio colombiano y sus formas de clasificación y acomodación para dar cuenta de tres grandes categorías de agrupamiento de las músicas colombianas: la música nacional, la música folclórica y la música popular.

En el cuarto capítulo vamos incorporando este levantamiento de categorías y herramientas analíticas para ponerlas al servicio del entendimiento y la comprensión de las músicas del joropo. De tal manera sugerimos un trayecto de ubicación histórica, social y cultural de la región llanera colombiana. Comenzamos con los relatos de viajeros para mostrar las formas de descripción de estos territorios y sus pobladores, llegando a la constitución de la República de Colombia y los avatares de diversa índole que se dieron en la definición de la colombianidad. La tensión entre la cultura andina como cultura de la prosperidad y la no-cultura de las “tribus salvajes” —que deben ser reducidas y convertidas en “personas de bien”— es una constante que no aparece referida como conflicto de intereses étnico-músico-estéticos donde la institucionalidad toma partido.

Resaltamos el proceso de violencia estatal llevado a cabo desde mediados del siglo XX y que dio como resultado el alzamiento en armas de un gran sector de la población llanera. Estas historias - que aún permanece viva en la memoria colectiva a través de los corridos guerrilleros de los campesinos liberales- que cuentan y cantan los abuelos y abuelas, describen los atropellos de la dirigencia conservadora así como las hazañas que representaban la organización y gestión de la lucha armada. Corridos, joropos, zapateos y su base cultural, es lo que nos interesa mostrar aquí, ya que el sistema educativo y las políticas de gestión de la cultura tienden a ocultar estas formas de hacer música llanera, de cantar, de

bailar, incorporando en su lugar un joropo de “exhibición”, de “vitrina”, que está solo para ser contemplado y aplaudido. Un joropo que divierte en tanto pueda ser convertido en “espectáculo” apelando a que las tecnologías logren diferir los contextos, los territorios y las identidades en juego.

Siguiendo la pista de la bandola llanera como expresión autóctona de los pueblos de la región llegamos a Maní, población de las sabanas casanareñas que calientan las aguas del río Pauto, Cusiana, Charte y Meta, entre otros. Allí donde anidó y se asentó primero la bandola llanera en Colombia, descubrimos repertorios, formas de tocar y afinaciones muy características de esta región, que los pobladores reúnen bajo un nombre: “lo criollo”. Son formas que no han sido cooptadas por la industria musical del sonido grabado y por tanto están aún en la memoria de los viejos tocadores de tiples y bandolas.

El rastreo etnográfico en el pie de monte llanero colombiano se enfoca inicialmente hacia la bandola llanera como sonoridad tradicional que ha sido opacada por el arpa, pero cuando indagamos por lo ancestral, por lo heredado, la investigación da un pequeño giro dado que las formas “criollas” de expresión del joropo del piedemonte casanareño, emergieron con los diapasones, entre los cuales encontramos los guitarros, los bandolones, los tiples, las bandolas, la mandolina, la bandolina y el cuatro. Todos estos instrumentos y sus repertorios van siendo desplazados por lo que impone la industria del disco y el espectáculo. Las sonoridades de los diapasones son suplantadas por las del arpa, como referente de un “joropo desarrollado”, donde se transforman las expresiones íntimas en lentejuelas, los sonidos colectivos y básicos en sofisticadísimas sonoridades que se exhiben como genialidad interpretativa del individuo artificialmente “virtuoso”.

La etnografía nos va mostrando que lo más constitutivo del joropo de tiples y bandolas es la riqueza, vitalidad y diversidad de expresiones sonoras que han acompañado la cotidianidad

de los pueblos del piedemonte y las sabanas casanareñas. Son músicas del común, del campesino anónimo, trabajador de las faenas del campo y las pequeñas ciudades, que son desvalorizadas por el canon académico musical y por las políticas de representación.

## 1. REGISTRO (TEÓRICO) PARA ESCUCHAR DE DIVERSO(S) MODO(S)

### 1.1. Discusión inicial: El modelo cultural eurocéntrico y las culturas regionales.

El origen de este trabajo está en el interés por explicar los tránsitos y recorridos de los músicos, intérpretes, arreglistas y compositores quienes hemos trabajado con las músicas llamadas “folclóricas”, después de constatar la gran brecha que existe en el reconocimiento profesional de los saberes musicales académicos y aquellos que se consideran folclóricos o de tradición oral, para desmedro de los segundos.

Una pretensión inicial tiene que ver con la revisión de los discursos y narrativas modernas para mostrar cómo estas han alcanzado hegemonía bajo el pretexto de progreso, dando lugar a “desplazamientos culturales” que agudizan la agonía de los saberes subalternos, las *epistemes* de la alteridad, las músicas exotizadas. Saberes y prácticas regionales que al ser atrapados por el comercio, el turismo, y el populismo adquieren nuevas funcionalidades que se convierten en determinantes para el desarrollo estético y artístico.<sup>1</sup>

La folclorización de las músicas regionales colombianas, afincada sobre la idea de una gran “cultura universal”, alimentó el imaginario de que la cultura es una externalidad de mí ser y acontecer, y que debería ir a la escuela para incorporarla a través de las enseñanzas de los maestros y lo consignado en los libros. Esta preferencia por la tradición letrada, por el saber enciclopédico, por el conocimiento experto, junto con la pretendida universalidad de la cultura occidental, ha pronunciado las asimetrías culturales y las exclusiones epistémicas, así como la “subalternización” de todas las formas de expresión artística y simbólica regionales.

---

<sup>1</sup> La tendencia periodística y académica de clasificación de las prácticas artísticas locales, va sesgando los juicios de valor sobre lo estéticamente desarrollado en contraposición con lo artísticamente simple y repetitivo, dando lugar - para mencionar solo un ejemplo- a que las músicas y bailes de parrando en el suroriente colombiano tiendan a ser menospreciadas y por tanto desplazadas por las músicas y bailes de espectáculo.

Folclorización y exotización son dos expedientes culturales que garantizan la hegemonía continuada del canon occidental sobre otras narrativas, discursos y representaciones.

En este paisaje cultural quisiera detallar dos elementos constitutivos de su visualidad y sonoridad. Primero, el modelo cultural soportado en la idea de una gran “cultura universal” y en su correlato, una “historia universal del arte”; y segundo, la “estética de lo bello”. Ambos son representaciones del canon eurocéntrico de cultura, -(re)producido en su mayoría por hombres blancos, heterosexuales y católicos/protestantes- y de un modelo educativo basado en la tradición escrita, es decir, lógico-racional. Dos narrativas que se apoyan sobre el imaginario de progreso y desarrollo que la modernidad instauró como promesa de felicidad. Estas dos empresas de la modernidad no han caminado solas, por lo cual resulta pertinente para este registro poner en evidencia que la cultura, las artes y las músicas locales no son ajenas al avance excluyente del proyecto civilizatorio global que impone, cada vez más violentamente, la “utopía del mercado total”<sup>2</sup>.

Las problemáticas del arte y la cultura hacen parte de una reflexión más amplia que involucra la política, el poder económico y la globalización, pero aquí nos enfocaremos en la manera como la modernidad y el proyecto colonial de Occidente<sup>3</sup> han folclorizado y subalternizado las culturas musicales regionales (que son portadoras de saberes, cosmogonías y aprendizajes sobre la vida y la existencia), representándolas como ancestrales<sup>4</sup> o del pasado; como ágrafas

---

<sup>2</sup> Concepto desarrollado por Edgardo Lander en “Utopía del mercado total y el poder imperial” (2004) a partir de mitos o falacias que se han convertido en cosas de sentido común: la creencia en el crecimiento sin fin; en la naturaleza humana; en el desarrollo lineal y progresivo de la tecnología; en la historia universal; en la tolerancia y la diversidad cultural; en el desarrollo histórico espontáneo y “natural” de la sociedad de mercado. (El entrecomillado de natural es mío).

<sup>3</sup> Con este concepto retomo el aporte de Aníbal Quijano (2000) cuando propone que la colonialidad y la modernidad se constituyen una con otra, para lo cual, entre otras cosas, desarrollando su teoría de la colonialidad del poder abarcando las dimensiones de la colonialidad del ser y la colonialidad del saber.

<sup>4</sup> Lo ancestral, desde la perspectiva de lo folclórico, siempre es entendido como el pasado y como un pasado añorado que siempre es mejor que el presente. Desde la perspectiva crítica de la antropología, la ancestralidad puede ser interpretada como aquello del pasado que permite resignificar y articular el presente. Nosotros

o primitivas, como folclóricas o estáticas, sin tiempos ni subjetividades. Por lo cual sus prácticas y sus productos apenas están apareciendo en el foco de las políticas culturales y educativas institucionales, pero no por el reconocimiento de sus saberes ni la acreditación de sus estéticas, sino por el interés económico y “omnívoramente abarcador” del mercado cultural, que ve en lo exótico, lo diverso, la alteridad, un nuevo continente para el consumidor ávido de novedades (Barriandos, 2005).

Metodológicamente es oportuno en este registro caracterizar la modernidad como dispositivo que organiza la vida social, cultural, económica y política. De ella se derivan formas colectivas e individualizadas de participación, tanto en el ámbito de la cotidianidad, como en el de la producción de símbolos, que posicionan, legitiman y favorecen lo “universal” sobre lo local, lo moderno sobre lo tradicional, lo erudito sobre lo vernáculo, y que propician analogías y binarismos que al ser naturalizados aparentan “neutralidad” y “normalidad”.

Asociamos de manera casi inconsciente modernidad con desarrollo y tradición con atraso, civilización con progreso y tradición oral con analfabetismo. Nos movemos sobre el modelo racional de la Ilustración, donde los binarismos y separaciones tales como mente-cuerpo, naturaleza-cultura, erudito-popular, aparecen como componentes de la clasificación social para poder mantener siempre distancia con el otro: distancia epistémica, social, económica, muy coincidente con la distancia que la objetividad del método de las ciencias impone entre el observador y el objeto de estudio.

Un aspecto central en el que coinciden la mayoría de perspectivas críticas a la modernidad desde el ámbito de las ciencias sociales, es la imbricación plena de esta con el capitalismo y las formas de constitución del sujeto moderno derivadas de él. Se trata de trascender los

---

vamos a incorporarla a la discusión como legado y aporte de las sabidurías de los mayores para asumir la existencia del presente y la configuración del futuro.

análisis de las relaciones económicas y sociales, para mostrar cómo participan las narrativas, los discursos y las definiciones en esta indagación estético-cultural. Es decir, ya no es suficiente con auscultar la relaciones entre explotadores y explotados, entre política y economía, entre el individuo y el Estado, entre la globalización y la economías de Estado, lo que se requiere es un giro que dé cuenta de las tensiones, demandas y reclamos étnicos, epistémicos, estéticos y sexuales. En general, demandas que cuestionan la perspectiva cultural eurocéntrica y capitalista, poniendo de presente que lo económico y lo político, han estado en la base de la discusión pero es urgente profundizar lo epistémico y lo cultural, como paradigmas de dominación que se dan en colonizadores y colonizados, Primer y Tercer Mundo, hegemonía y subalternidad.

Los regímenes de poder no sólo atraviesan los cuerpos y las mentes en orden de hacerlos más dóciles para la acumulación del capital, sino que también, hacen de las poblaciones un objeto de las prácticas de gubernamentalidad que pueden ser funcionales a nivel geopolítico.

(Gómez. 2008: 23)

Las objeciones al proyecto de la modernidad se han centrado en algunos aspectos principales: el intento de re-significar el papel de la cultura y lo cultural; las relaciones entre poder, conocimiento y globalización; el interés por visibilizar la imposición y naturalización de los valores culturales eurocéntricos de hombres blancos y heterosexuales.

Estos reparos hacia la modernidad han originado diversas propuestas epistemológicas que se mueven entre los defensores de la modernidad como Jürgen Habermas, quien sustenta una modernidad inacabada, y los defensores de la posmodernidad como Jean François Lyotard, quien aboga por el agotamiento del proyecto de la modernidad (entre otras razones, por la crisis del modelo racional y de los meta-relatos como abstractos universales).



Mi interés como músico comprometido con las estéticas locales y populares, es acudir a las posturas intelectuales que han hecho un esfuerzo por descentrar su reflexión de la perspectiva lógico-racional y mono-cultural de la modernidad occidental, para trascender los planteamientos de agotamiento de la modernidad y proponer desde la inclusión, el reconocimiento y la afirmación otras experiencias de vida, otras estéticas, otras poéticas, otras narrativas de actores sociales que han quedado por fuera de la cartografía eurocentrada. Así que será itinerario obligado en este mapa mostrar cómo las relaciones hegemónicas del ámbito epistémico y cultural constituyen relaciones coloniales de dominación y dependencia, demostrando que la colonialidad no es un efecto de la modernidad sino un constructo de la misma.

Modernidad, capitalismo y globalización son tres aspectos magnos de la reflexión mundial sobre el futuro de la humanidad, la conservación del planeta y las formas simétricas de coexistencia. En un plano menos abarcador, derivado de esa matriz, nos interesa situar la modernidad y la colonialidad para preguntar por las dinámicas socioculturales locales, las instituciones y los discursos que regulan y disciplinan las prácticas artísticas, para encontrar los intersticios desde donde podamos acompañar y fortalecer los procesos afirmativos y de revitalización de las artes “In-cultas”, de las corpo-sonoridades locales, de las estéticas regionales.

Cuando decimos *colonialismo* estamos haciendo referencia al proceso de expropiación territorial y económica que hizo Europa de los nuevos territorios, mientras que *colonialidad* está referida al proceso de negación epistémica que condenó a los conocimientos producidos en las colonias a ser tan solo el pasado de la ciencia moderna. (Castro, 2005)

Colonialidad y subalternidad son dos categorías de interpelación epistémica que intentan poner la centralidad de la discusión en los procesos socioculturales y artísticos desde donde se pueden hacer visibles los dispositivos de dominación exclusión y negación epistémica.

Una experiencia importante en esta línea de hacer visibles las relaciones coloniales en el campo de la cultura y las artes es el camino histórico que recorrieron los historiadores, literatos y politólogos indios en lo que se conoció como el Grupo de Estudios Subalternos o Subaltern Studies Group. Sus esfuerzos se centraron en identificar en los discursos de la nacionalidad india elaborados por las clases dominantes y las elites la exclusión de la voz y el sentir del pueblo indio. Situación similar a la que sucede en nuestro contexto latinoamericano donde los movimiento nacionalistas burgueses siempre han acudido al “folclor” y al reconocimiento de las expresiones locales -siempre y cuando hayan sido “rescatadas”, “recuperadas” por hombres cultos e ilustrados-, para producir discursos y definiciones de nacionalidad, de patria. El resto de expresiones locales de creatividad y de diversidad artística están condenadas a ser definidas como expresiones de una sociedad “natural” de un mundo “primitivo” que en las teorías del folclore son producidas por seres ahistóricos, desde donde se justifica su condición de dependencia y subalternidad.

La naturalización y la construcción de lo primitivo tienen como correlato un determinismo geográfico que tiende a hacer creer que los saberes que emergen de espacios no urbanos son pre-modernos y que sus músicas son meso-músicas, etno-músicas o no-músicas. Se exceptúan los estilos y estéticas que han sido de interés para las elites, y como tal son llevados a formatos académicos, puestos en la mira de las políticas culturales públicas y promovidas en los circuitos musicales comerciales. Conocer, comprender, valorar y validar las producciones culturales y artísticas de los subalternos resulta ser un aspecto central en los reclamos.

De igual manera será importante revisar y retomar las contribuciones teóricas y reflexivas de los estudios culturales, de los estudios poscoloniales y en particular los aportes del grupo modernidad colonialidad, que vienen desde América Latina construyendo pensamiento y reflexión sobre las formas de poder social, cultural y epistémico que impone la colonialidad del poder, poniendo en tensión y en cuestión los discursos, las visiones, las sonoridades, las corporalidades, las poéticas. Desde y con las experiencias que suscitan las demandas culturales de los actores sociales y colectivos subalternos, podemos recomponer o restablecer esta cartografía epistémica, incluyendo los saberes propios y las estéticas regionales.

Este aspecto es central en tanto además de desarrollar una discusión crítica en relación a los modelos y la discursividad institucional es vital el reclamo por la inclusión, la diversidad, la pluralidad y por ende las formas “otras” de entender la vida, de sonorizar la existencia, de cantarle al mundo. De allí, que resulte primordial en la propuesta de-colonial hacer visible el lugar de enunciación; visibilizar los sujetos concretos que encarnan la etnicidad, que reclaman el reconocimiento a sus formas de pensar, de sonar, a sus creencias, a sus territorios, a poder dialogar también en sus lenguas.

Es un esfuerzo por reconocer los saberes producidos en la cotidianidad, los imaginarios contruidos en las dinámicas espirituales, la sabiduría decantada de los mayores con la que se mantiene viva la memoria colectiva y se asume éticamente el presente, pero también se presagia el futuro, situaciones todas que tienen traducción en otras culturas en otros pueblos, situaciones análogas que permiten complicidades, tensiones, rearticulaciones manteniendo una alta dosis de esperanza y de optimismo para como sugiere Boaventura De Sousa Santos convertir en presencia lo que es una ausencia convertir la utopía en un sueño posible y realizable, es encontrar opciones reales de recomponer la vida, de habilitar modos de entender y comprender las realidades y los saberes producidos desde América Latina.

Esta apuesta intelectual intenta recomponer los sentidos de la cultura —desde ahora en plural: de las culturas—, para insistir en la pregunta por las músicas, por las sonoridades, por los saberes, por las estéticas, que desde la perspectiva de-colonial materializan territorios de creatividad, afirmación, esperanza, resistencia e irreverencia en la discusión sobre el desarrollo, el progreso, la felicidad y el buen vivir, en el marco de la globalización.

Digámoslo de otra manera: vamos a re-pensar las implicaciones del análisis de las músicas regionales colombianas que se mantienen ignoradas por el canon estético moderno eurocentrado, pero que del otro lado están siendo explotadas por el mercado de lo exótico. En la paradoja de exclusión- industrialización la perspectiva de-colonial nos abre la posibilidad de traer con las sonoridades, las sabidurías de los sujetos y las comunidades para de manera colaborativa y solidaria construir horizontes de afirmación, de revitalización y de resistencia contra-hegemónico a la colonialidad del saber.

Resulta importante intentar desde ahora aclarar los términos básicos de referencia en la reflexión. Cuando me refiero a las músicas locales estoy acudiendo a poner en discusión la tensión que hoy se hace desde lo sociocultural entre lo local y lo universal. Digamos que denunciamos una unívoca legitimación de la tradición hispánica ilustrada y sus derivados mestizajes que es lo que se presenta como “universal” sobre las formas de producción musical en contextos localizados en Colombia. Hace 20 años la manera de referirse a las músicas in-cultas, no “eruditas”, no “universales” era utilizando los términos: folclórico, tradicional o regional. Allí el énfasis de la discusión estaba puesto en la tensión entre la idea de músicas desarrolladas “modernas” y sonoridades simples y repetitivas presentadas como vernáculos autóctonos, “puras”. Estas distinciones han venido perdiendo fuerza en la medida en que las músicas tradicionales son cooptadas por el mercado y puestas a sonar de manera

in-discriminada, músicas locales que de la noche a la mañana se convierten en transnacionales.

En este sentido Ana María Ochoa musicóloga colombiana en sus análisis sobre las músicas locales y la globalización nos pone de presente como las novedosas y rápidas transformaciones que se dan en el campo musical remueven muy velozmente las definiciones y los significados. En este caso Ochoa reconoce que tanto el desarrollo de la industria discográfica y de las tecnologías de la información, así como el surgimiento de un ámbito como el de patrimonio intangible en el marco de la UNESCO y la cada vez mayor movilización musical por parte de movimientos sociales, reconfiguran las imbricaciones entre las sonoridades y el lugar y por ende las relaciones entre cultura música y política. Estos tres aspectos junto con el análisis de los modos de circulación de las músicas otroras folclóricas nos permiten comprender los profundos cambios que se dan en las relaciones entre lugar música y memoria (Ochoa, 2003).

Al respecto Jorge Carvalho en una disertación sobre el multiculturalismo como política de estado recurrente en las reformas constitucionales de los últimos decenios en América latina, corroborando la tesis sobre el colonialismo derivado de las políticas de apertura económica impuestas por los países del G7 a las economías latinoamericanas y demostrando los efectos culturales entre otros, llama la atención sobre la inestabilidad de los procesos de significación en contextos invadidos de mensajes que alteran las formas locales de comunicación. Como entender que sucede cuando los rituales las músicas los bailes que tenían una significación sociocultural para las comunidades productoras son ahora sacadas de contexto para ser vendidas ofertadas como mercancía. Un bailador de joropo de las sabanas casanareñas en Colombia que ahora es requerido para conmocionar a extraños de su cultura en una ciudad como Bogotá o Miami. Carvalho hace consciencia sobre como las políticas culturales

basadas en el multiculturalismo terminan permitiendo por ejemplo la liberalidad en el campo de las patentes sobre las plantas medicinales, sobre los sistemas educativos pero sobre todo en el campo cultural donde la instrumentalización de las relaciones entre política, gestores y comunidades, alteran y modifican los órdenes, simbólico ético y estético, en tanto las culturas tradicionales son ahora objeto de la promoción comercial y del valor de cambio. Propone leer estas dinámicas a partir de la tesis de entender la “distinción de la tradición como fetiche y la tradición como diferencia fundadora”. En su propuesta intenta salirle al paso a la ilusión cultural del multiculturalismo de suponer que como ahora las músicas tradicionales están en el ámbito transnacional las asimetrías culturales, las exclusiones epistémicas y el racismo van desapareciendo, entre otras, por las políticas de apertura del Estado. Sus análisis sustentan la complejidad y dificultad al entender los cambios que se suceden para las culturas locales, dado que de un momento a otro entran a una “montaña rusa” donde la pulsión consumidora es arrolladora por las velocidades con las que algo es vigente -porque suple una expectativa estética- o cae en desuso por la acelerada e incontrolada demanda acumulada de mayor expectativa “adrenalina”. Es como sugiere Carvalho pasar de entender a asumir las implicaciones simbólicas estéticas y políticas de las culturas regionales tradicionales vistas como bienes comunitarios en los tránsitos a fetiches transnacionales (Carvalho, 2004).

## **1.2. Sonoridades y oralidades**

Preguntarse por las sonoridades locales y sus formas de agenciamiento implica establecer las relaciones que surgen entre las expresiones artísticas y la constitución de las identidades regionales colectivas. La estrategia es trascender la discusión de si es necesario mantener

puras e incontaminadas de la modernidad las tradiciones y expresiones artísticas locales, o si por el contrario el ingreso a un estadio de desarrollo equivale a la modernización (globalización) de las mismas.

Esta tensión entre acciones de “congelamiento” (conservación) y de “evaporamiento” (mercantilización) son parte de las discusiones sobre política cultural que nuestras élites convenientemente propician, dados los réditos y ventajas políticas que les representa ubicarse en alguno de los dos extremos de la tensión.

Sin duda uno de los aspectos importantes para dar cuenta de la complejidad de esta problemática tiene que ver con las maneras en que la (s) música(s) en Colombia ha(n) sido descrita(s), explicada(s), clasificada(s), validada(s) desde los discursos y postulados institucionales del arte, la cultura y la educación. Espero explicar las disonancias, desequilibrios y marginalidades de esos acercamientos, y en el proceso enriquecer la observación, ampliar la escucha en relación con el desarrollo, función y anclaje de las músicas regionales, que han tenido como destino la folclorización de su existencia y el ocultamiento de su resistencia al canon eurocéntrico, así como a los “designios económicos” de la industrias culturales y del entretenimiento.

Para entender de otro modo esta problemática sugiero recomponer la tensión desde la perspectiva “glocal”<sup>5</sup>, pensando en las complicidades culturales y en los “préstamos estilísticos” que se suceden de manera inexorable en el devenir de estas músicas, entre los reclamos de lo étnico, lo estético, lo espiritual y el territorio. Se trata entonces de ver cuáles

---

<sup>5</sup> Para referir el hecho de que el mundo no solo es global sino que también continua siendo local, y que las localidades cuentan para los tipos de globalidad que deseemos crear, podemos decir que estas redes (movimientos sociales y ONG progresistas) producen “glocalidades”, configuraciones culturales que conectan lugares entre sí para crear espacios y mundos regionales (Escobar, 2005).

son las dinámicas culturales que permiten el afianzamiento identitario de las comunidades con sus músicas en un devenir que reclama afirmación pero también actualización.

Cabe precisar que atender las complejidades de la investigación de las músicas regionales colombianas implica tener un inventario básico de los trabajos y reflexiones que sobre estas músicas se vienen desarrollando, tanto en el ámbito de la academia, como en los espacios de gestión cultural desde donde se movilizan y despliegan una cantidad enorme de propuestas y acciones en torno a la revitalización de las músicas regionales colombianas.

La discusión sobre cómo dar cuenta de músicas “no canónicas” supone un deslizamiento teórico y metodológico que apunta a no desintegrar ni fragmentar las sonoridades, cuerpos y contextos, buscando trascender las metodologías científicas de la musicología y la etnomusicología, que han reducido el campo de lo musical a la expresión meramente acústica en el caso de la primera, y en el caso de la segunda a convertir el contexto en texto y desde allí explicar lo sonoro, como otro texto. Sin desconocer los aportes conceptuales y metodológicos que se dan desde la aparición de la etnomusicología en favor de la visibilidad y estatus epistémico de las músicas no eruditas, mi intento aquí más que una diatriba en contra o a favor de la disciplina es una apuesta por no caer en las garras de la lógica disciplinar descriptiva y prescriptiva de lo sonoro para también sugerir acciones estéticas y políticas de vínculo directo con la comunidad de tocadores, con los gestores culturales y con las instituciones que regulan dichas prácticas.

Esta tarea supone asumir otras lógicas, donde los desarrollos musicales no son ejercicios intelectuales individuales del músico compositor que desde la partitura se asume creador. Se requiere entender las conexiones vitales que se dan entre lo sonoro y lo corporal, entre lo sonoro y lo espiritual, entre la música y la conmemoración y desde allí entender que la música



re-articula identidades colectivas, desde donde se tejen los sentidos estéticos y las apuestas creativas.

Desde las primeras décadas del siglo XX y durante más de 60 años las músicas regionales colombianas estuvieron en manos de folcloristas y melómanos bien intencionados que se dieron a la tarea de recorrer el país con el propósito de capturar, fijar, bautizar y canonizar los referentes de memoria local, asumiendo su rol de científicos sociales y desde allí definiendo qué era folclórico y qué no. ¿Cuáles son las implicaciones y efectos de esta particular manera de categorizar las producciones culturales y artísticas locales? Al respecto el etnomusicólogo colombo-español Carlos Miñana, describe muy bien esta realidad ubicando la constante ideológica de los folcloristas y su preocupación por grabar, fotografiar, filmar realidades susceptibles de ser contaminadas por la modernización de la sociedad y sus prácticas de conservación y museificación de las culturas tradicionales. De este auge de folcloristas también surgen compendios, cancioneros, academias, escuelas y centros de folclor, museos, revistas, hasta desembocar en estudios antropológicos, sociológicos y más recientemente ya propuestas etno-musicológicas como las de Maria Eugenia Londoño y el grupo Valores Regionales, Dirk Koorn, George List, Ana María Ochoa, Carlos Miñana, Guillermo Carbó, Egberto Bermúdez entre otros, y de muy reciente aparición a partir de la incorporación de los estudios culturales trabajos trans e inter-disciplinares soportados sobre los trabajos de Néstor García Canclini y Martín Barbero, Renato Ortiz, donde también podemos mencionar nuevamente a Ana María Ochoa (Miñana, 2000).

Preguntarse por el desbalance y desajuste que el canon occidental de la razón lógica amparó al darle preeminencia a la escritura como forma de fijar y de conservar la realidad es una de las tareas para entender la oralidad no como un estado social primitivo de realidad que

requiere alfabetismo, ni como una fuente de información, sino como una epistemología como fuerza explicativa de la vida.

Se trata, como sugiere Silvia Rivera, de asumir la oralidad como potencia epistémica que introduce una dimensión faltante en la investigación-acción: la historia y la experiencia histórica de los sujetos relacionados por estructuras de poder, al reordenar la relación “sujeto de conocimiento” por sujetos a conocer, a comprender (Rivera citada por Walter Mignolo, 2002), o incorporar la reflexión sobre la oralidad como performance que aportan los peruanos Victor Vich y Virginia Zabala para descifrar la actividad de los artistas de la calle, trascendiendo las miradas textuales y contextuales de la oralidad (Vich, 2004) o también recuperar el énfasis que pone la lingüista Nila Vigil para hacer consciencia sobre los mitos que occidente construyó sobre la literacidad como forma “superior” de consciencia y de inteligencia en relación con la oralidad (Vigil, 2002).

Descentrar la perspectiva colonial de la discusión sobre los ingredientes folclóricos de las músicas llaneras supone repensar la relaciones particulares que se dan entre las identidades del pueblo llanero y las músicas que construyen esas identidades, pero que también son su producto. Vale la pena ubicar cuáles han sido las representaciones y estereotipos sobre la cultura y el pueblo llanero que han creado nuestras narrativas históricas elitistas. ¿Por qué las músicas llaneras siguen siendo vistas como naturales —casi silvestres—, por lo cual han sido confinadas a la descripción anecdótica?

Un diagnóstico preliminar nos muestra que son escasos los trabajos e investigaciones que se han escrito sobre las músicas llaneras colombianas<sup>6</sup>, lo cual nos hace preguntas sobre todo

---

<sup>6</sup> El trabajo titulado “Estudio de las investigaciones existentes en torno a las músicas tradicionales de las diferentes regiones de Colombia” que contrató el Ministerio de Cultura de Colombia y que fue desarrollado por la Fundación Nueva Cultura da cuenta de un catálogo con 932 registros, entre los cuales son muy escasos los trabajos de investigación sobre las músicas regionales llaneras dentro de los cuales puedo mencionar los

cuando intentamos superar la discusión sin fondo de por qué estos saberes y sus estéticas no aparecen en la dimensión epistémica de la academia, y la respuesta fácil es que al no haber estudios sistemáticos con perspectivas científicas, no hay certezas sobre su valor académico ni sobre su condición epistémica. ¿Cómo salir de esa encrucijada?

Desde la perspectiva cultural, las músicas sabaneras y los rituales colectivos han sido descritos y categorizados como músicas folclóricas (sin estética). Sus músicos como tocadores empíricos (analfabetas musicales) y sus instrumentos como objetos primarios a los que les falta desarrollo para algún día tener la aspiración de ser considerados “universales”, lecturas que refuerzan la subalternidad y la colonialidad epistémica de estos grupos sociales. ¿Cuáles son los efectos locales que se dan a través de estos procesos de “modernización” y cómo se transforman los imaginarios estéticos si se tiene en cuenta que para acceder a las industrias culturales el sonido debe ser “vendible”? Nos interesa mostrar cómo los procesos de “modernización” afectan las tradiciones artísticas locales al ser subsumidas por la industria del sonido grabado. En el caso de la música llanera en el territorio colombiano el sonido del arpa se impuso y se acreditó como el sonido característico del joropo mediante un hostigamiento constante por medio de la radio y la televisión, así como por la promoción de espectáculos.

### **1.3. Regionalización y clasificación**

Desde los inicios del siglo XX las identidades en Colombia fueron constituidas en buena parte con argumentos raciales, económicos, geográficos, logísticos (falta de vías de

---

investigadores Miguel Ángel Martín, Samuel Bedoya Sánchez, Carlos Rojas, Carlos Cesar “Cachi” Ortigón, Claudia Calderón Sáenz, Delfín Rivera, Jorge Sossa, Néstor Lambuley.

comunicación) y por último biológicos, relacionados con los procesos de poblamiento y las enfermedades tropicales, entre otros factores.

Para el objeto de este trabajo, interesa resaltar el determinismo geográfico,<sup>7</sup> ya que condicionó la regionalización del país desde inicios del siglo XX: Colombia y sus habitantes fueron divididos en cinco grandes regiones naturales<sup>8</sup>. Aunque en mapas más recientes (del año 2000 en adelante) ya no son cinco, sino seis, agregando la región insular (*Gran Enciclopedia de Colombia*). A cada una de las regiones se le construyó una representación étnica y cultural derivada de su posición geográfica “natural”. El país folclórico fue descrito cultural y artísticamente a partir de esta estrategia de clasificación. No es de mi interés hacer la pesquisa histórica de cómo se llegó a la elaboración de ese mapa de regiones naturales y su conversión en regiones culturales, solo quiero referirme a los imaginarios y sus efectos culturales e identitarios.

Recientemente, los investigadores Santiago Castro Gómez y Eduardo Restrepo, (2008) en su discusión sobre las representaciones de colombianidad, muestran cómo en la época de la República Liberal (1930-1946) el determinismo biológico contribuyó de buena manera a los procesos de clasificación racial de la población colombiana<sup>9</sup>.

El piedemonte llanero, por ser zona de frontera entre dos de las grandes regiones “naturales” (la Región Andina y la Región de la Orinoquia), ha sido doblemente invisible, ya que no existe como región ni como subcultura. Históricamente esta región se constituyó en lugar de

---

<sup>7</sup> El determinismo geográfico es un paradigma dentro de la geografía que dice que el espacio geográfico determina la existencia humana, es decir el rango de nuestras acciones (cultura, economía, comercio, etc.)

<sup>8</sup> Una región natural es un territorio con características físicas (clima vegetación, suelo, etc.) y bióticas (los seres vivos y sus ecosistemas) similares o que presentan un comportamiento semejante en toda su extensión (*Gran Enciclopedia de Colombia*, 2007).

<sup>9</sup> En *Genealogías de la colombianidad: formaciones discursivas y tecnologías de gobierno en los siglos XIX y XX*. Santiago Castro Gómez y Eduardo Restrepo.

paso por donde los ganaderos llevaban sus madrinan de ganado para vender en Bogotá, lo cual fue dando paso a una cultura y unas músicas fronterizas que Samuel Bedoya Sánchez llamó “músicas de transición”, acudiendo al análisis de los componentes musicales “híbridos” que caracterizan este tipo de músicas y a los relatos históricos que evidencian: que hasta hace no más de 50 años, era un “lugar de paso” obligado para la comercialización de los productos de la actividad agrícola y ganadera (Bedoya,1980) . Esta idea de las músicas de transición de Bedoya se podría equiparar y afirmar con la idea de una “estética fronteriza” para re-saltar los inter-cambios estéticos asentados en las márgenes, acudiendo a la reflexión de Mignolo sobre pensamiento fronterizo (Mignolo 2007).

Uno de los aportes metodológicos de esta etnografía es que además de revisar los saberes y la epistemología que constituyen el campo de la música popular, dará cuenta de las relaciones de aquellos con el contexto y la historia particular que los envuelve. Como consecuencia se ampliará la reflexión desde una perspectiva más transversal en el plano ya no de la cultura, sino de las culturas en plural y se harán visibles los procesos de resistencia y contención cultural que se amparan en la idea de lo “criollo” como valor de verdad colectivo en relación con unas prácticas musicales (el joropo o música sabanera) y con una “estética de lo llanero” (que surge del espacio geográfico ‘llano’, sin montañas, “la tierra sin turupes” que canta Orlando Valderrama).

Intento mostrar como las músicas llaneras colombianas de diapasón son prácticas culturales que aún mantienen arraigo y vigencia en las comunidades del pie de monte llanero en tanto aportan a la constitución de la identidad de los pueblos llaneros de esta fronteriza región cultural. Músicas que emergen con los mitos de la cultura sabanera, con los cachivaches y trebejos que cargan los migrantes y comerciantes, donde el sombrero la ruana y el bordón

median en el encuentro de culturas, en un marco social y político de marginalidad y precariedad que es conjurado con la música, el baile, la copla y el parrando.

Una estrategia que asistirá bien en la intención de-colonial de este estudio será visibilizar las experiencias vitales de construcción de la subjetividad y los imaginarios colectivos; para ello resulta esencial caracterizar los lugares de la enunciación, los sujetos de la representación y la auto-representación, las estéticas que entran en juego, los diálogos simbólicos y la performance que nos deja ver lo particular, lo diferente, lo genuino en una temporalidad y espacialidad concretas.

#### **1.4. Tensiones desde la Academia**

En el inicio de esta discusión planteamos cómo el modelo universalista del canon eurocéntrico moderno jerarquiza los saberes y las epistemologías. No obstante, el lugar de enunciación que se prefigura desde la academia, estableciendo clasificaciones, tipologías y valores a la música, reproduce acríticamente estas valoraciones, de donde resulta esencial que alimentemos la reflexión con posturas argumentativamente críticas y propositivas en relación con el giro epistémico y estético que requiere una comprensión holística compleja, totalizadora de las artes y sus estéticas. ¿Cómo acotar los imaginarios modernos de gentes letradas y bien habladas con formas locales de expresión verbal usadas por ejemplo en el canto llanero? Es una preocupación importante en tanto los debates sobre estos temas — amparados en posturas aparentemente científicas— invocan valores de verdad edificados sobre la gramática y la fonética de los diccionarios para el caso del uso del lenguaje verbal y escrito. La vieja discusión entre lengua y habla.

Sin embargo, el peso y valor del canon musical niega las formas locales de expresión, en este caso consideradas como “mal habladas”. Desde la perspectiva académica musical la

expresión vocal de un cantante llanero resulta ininteligible para la teoría del canto lírico, o más bien es construida de manera negativa como una forma “in-correcta” de emitir la voz cantada. Intentamos desde esta apuesta salir de esas falacias para darle valor a la portabilidad (traer consigo) de una estética, cuando esta deja de ser un concepto abstracto, generalizador, "universal" para redimensionar, como lo propone Mandoki, en una estética de lo cotidiano: en una prosaica (Mandoki, 2006).

¿Cómo desanclar estos saberes de las representaciones coloniales que se han hecho desde el centro del poder no solo económico, sino epistémico, para afirmar y robustecer las memorias colectivas de las comunidades y pueblos del piedemonte casanareño que cabalgan sobre la oralidad y las corpo-sonoridades?

¿Cómo puede la academia descentrar en el marco de las tensiones del saber popular/saber clásico y qué tipo de dispositivos transformadores podrían constituirse para posibilitar (reconocer) otras estéticas?

En los años 60 en Colombia, el modelo cultural y educativo para el ámbito de las artes sugería que el aprendizaje de las músicas y saberes del ámbito local debería gestionarse en las escuelas de artes, tradiciones y oficios, o bien en academias.<sup>10</sup> Mientras tanto, los conocimientos culturales y artísticos situados en la tradición occidental centroeuropea estaban enclaustrados en los conservatorios de música y en las escuelas de bellas artes. Ya entrada la mitad del siglo XX esta demanda es asumida principalmente por las universidades.<sup>11</sup> Esta situación particular, no solo del contexto colombiano, sino en general

---

<sup>10</sup> Eran instituciones educativas de regulación libre encajadas en la sección de educación informal que no titulaban a sus alumnos.

<sup>11</sup> El plan de reconstrucción del país luego de la Guerra de los Mil Días incluyó el fortalecimiento de la Academia Nacional de Música fundada en 1882 por Jorge W. Price, que luego en el año 1911 se transforma en Conservatorio Nacional de Música, y solo en la década del 60 es incorporado a la Universidad Nacional de Colombia.

del contexto latinoamericano, nos muestra que el ingreso al ámbito académico universitario de la enseñanza de la música es relativamente reciente y eso explica aún las ambigüedades en relación con los propósitos formativos, así como los desacomodos curriculares en los diversos programas de formación de músicos intérpretes, compositores, arreglistas y directores.<sup>12</sup>

Dos experiencias han sido importantes en esta apertura de los espacios de la discusión musical. Junto con las discusiones estrictas sobre formación musical, durante los últimos 30 años han emergido en nuestro contexto estudios sobre “música popular” que básicamente pasan revista sobre músicas paramediales, locales, tradicionales y también de élites (Gonzales, 2001). Esto ha visibilizado las discusiones teóricas sobre las definiciones y delimitaciones de cada uno de los campos y músicas, amplificando el reclamo por el reconocimiento de las músicas “no clásicas”. La emergencia de este campo de estudios ha dado lugar a iniciativas de tipo académico y político, entre las que se destaca la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular y su capítulo latinoamericano, que inició en el año 1997 un recorrido por los diferentes países de América latina posibilitando la socialización de experiencias investigativas, de gestión y de formación en este campo.

La otra experiencia se remonta a los años 70, cuando aparece en la escena musical de Bogotá el Grupo de Canciones Populares Nueva Cultura<sup>13</sup>, como respuesta al auge de las músicas

---

<sup>12</sup> Solo un ejemplo: la discusión sobre si el propósito principal de la formación profesional está delimitado por los cánones de la disciplina artística, o si, como reza en la visión y misión de las universidades, por encima de las disciplinas está la “formación humana”. Estas y otras discusiones mantienen en competencia y puja las distintos componentes curriculares, distrayendo, en nuestro concepto, un asunto más serio, y es el recurrente sesgo eurocéntrico del estatuto epistémico de lo artístico y lo musical.

<sup>13</sup> “Resaltamos nuestra herencia cultural. Pero aseveramos que lo viejo en tal heredad debe ser transformando e imbuido de nuevas formas y contenidos acordes con las necesidades expresivas del también nuevo pueblo colombiano ante los presentes requerimientos histórico sociales. Partimos desde luego de las buenas tradiciones. Pero entendemos que nuestros aires musicales y los instrumentos nacionales deben remodelarse pues no son piezas petrificadas de museo. Creemos también que sin vulnerar sus esencias, el carácter y creatividad nacional deben dinamizarse y enfrentar con éxito los embates y agresiones de las culturas



latinoamericanas en lo que se conoció como el movimiento de la canción protesta con grupos como Inti-Illimani, Quinteto Tiempo, Mercedes Sosa y Víctor Jara, entre otros.

El trabajo de investigación y puesta en escena de las músicas regionales colombianas que el Grupo Nueva Cultura impulsó, “dio pie para que un grupo de jóvenes músicos creara el primer programa de formación musical universitario”<sup>14</sup> cuyos pilares curriculares descansaban sobre las músicas iberoamericanas y del Caribe, en un claro ejercicio de alternatividad musical, estética, epistémica y política frente a los programas de formación musical universitarios con preeminencia de repertorios y técnicas centroeuropeas.

Allí las preguntas por resolver no se circunscribían al asunto paradigmático y disciplinar de lo musical, sino que ubicaban la tensión epistémica entre los conocimientos y las técnicas de la “música clásica universal” (de tradición escrita, que únicamente reconocen el “virtuosismo” como destino interpretativo), y los de las músicas regionales colombianas, de tradición oral.

De otra parte, el papel de la universidad como ente reproductor de conocimientos de corte racionalista-ilustrado (que sin escuchar, los movimientos sociales y las demandas locales asume procesos de acreditación, indexación, clasificación y competitividad, entre otros, para cualificar la mano de obra que responderá a compromisos globales), vuelve aún más complejo y urgente la invocación de la alteridad, la diferencia como presupuestos sociales

---

opresoras de los países superpotentes que se oponen a los anhelos de democracia, soberanía y expresividad de nuestro pueblo”. Texto de la contra-carátula de la primera publicación fonográfica del Grupo Nueva Cultura, cuyo larga duración se tituló “Nuestra Cosecha” 1980.

<sup>14</sup> La construcción del programa tuvo como semilla un programa de formación musical de tipo “no formal” que funcionó en una de las academias de música tradicional colombiana más antiguas de Bogotá, como es la Academia Luis A Calvo. Como lo mencionamos antes, las academias eran los espacios de gestión y aprendizaje de las músicas llamadas “folclóricas”. Hoy el programa hace parte de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y ofrece el título profesional de “Maestro en artes musicales”. Dentro de los componentes curriculares que desarrollan las músicas regionales colombianas vale la pena destacar que las músicas llaneras colombo-venezolanas tienen hoy una presencia importante.

culturales políticos para pensar en formas de vida en-igualdad, como lo sugiere Arturo Escobar. (Escobar 2005)

A partir de las “economías de escala”, el dominio hegemónico y el control-orden de todas las relaciones (monocultivos, mono-lengua, monoteísmo, etc.) son funcionalizados y naturalizados por el sistema educativo: la herencia religiosa de las misiones jesuitas que durante casi 450 años estuvieron convirtiendo “almas salvajes” en “almas civilizadas”.

### **1.5. Estéticas de lo criollo. Llaneridades.**

Los festivales folclóricos han tenido un gran realce en los últimos 40 años como acción de resistencia cultural frente a los efectos del impacto del acceso a las tecnologías de la comunicación, al interés masificador y abarcador de los medios masivos de la comunicación y el entretenimiento, que invaden y atosigan sin cesar con músicas y videos comerciales de contextos “extraños”, que van modificando los imaginarios culturales locales. Sin embargo, es claro que la estructura misma de los festivales contribuye a la segregación de los músicos, al desligar prácticas musicales de sus ocasiones y funciones tradicionales, y a fomentar el virtuosismo instrumental (González, 2001).

Los festivales regionales de música se han consolidado en nuestro país como mecanismos de activación cultural, musical y económica. No es mi interés profundizar sobre los complejos mecanismos de poder político económico y cultural que se activan con el festival, ni la utilización del festival por las elites locales. Solo quiero resaltar la condición de ser un tiempo-espacio, que convoca y reúne expresiones músico-danzarias principalmente de carácter regional o micro-regional, con el propósito de mantener visible la memoria colectiva en relación con las manifestaciones estéticas que concitan identidad y fruición. Es en los festivales de música llanera donde inicialmente pude escuchar la diversidad de sonoridades

y músicos, -que pese a tocar en función de las normas y criterios de “selección del festival” en una suerte de regulación estética que privilegia lo criollo-, que encarnan las sonoridades dispersas del joropo en veredas, caseríos, pueblos, fincas, hatos, fundos. En ese sentido el festival es un mecanismo de validación sobre lo que es común e identitario y sobre lo que no, sobre lo que se afianza y lo que se des-incorpora.<sup>15</sup>

El joropo como práctica musical no solo manifiesta la gesta y la juglaresca llanera colombiana, sino que transporta formas de representar el mundo, es decir que desde esta expresión musical es posible leer la constitución del universo simbólico que identifica al llanero y sus diversas formas de transmisión y actualización.

Esto implica, por lo tanto, partir de las relaciones de pluralidad dentro de un territorio cuyas discontinuidades y bordes marcan las luchas de sentido de los grupos sociales (indígenas, campesinos, mestizos, cholos) que habitan las sabanas y el piedemonte, y que producen un pensamiento propio, unas maneras de enunciar particulares.

Estas diversas y complejas maneras de existencia resultan regularmente atropelladas en el enfrentamiento con las narrativas y las políticas culturales del Estado, que con su forma monolítica de construir identidad a partir de sus principios de “Libertad y Orden”, termina homogeneizando los lugares, las prácticas, los símbolos.

Lo “criollo” emerge como una forma de estar: dueño de la sabana, cabestrero del viento, arreador de banco y manga, coleador, mensual o caballicero, cantador y baquiano, improvisador no solo de la música sino de la vida, enlazador de mautes y de afugias, constructor de formas “imbricadas” de existencia, donde cada elemento de la vida está

---

<sup>15</sup> Edgar Ricardo Lambuley Alférez. (2005) Movilidad y recurrencia en las músicas regionales colombianas a partir de cuatro festivales de música regional. En el capítulo 4 sobre el festival de la bandola criolla se hace una descripción sobre los aspectos musicales que son reiterativos en cada versión sobre un golpe o pasaje, por ejemplo las tonalidades, utilización de recursos tímbricos, afinaciones de las bandolas, etc. etc.

entrelazado con otro, y donde los sentidos, como el viento sabanero, cruzan por el horizonte cantando en el camino una canción sincopada, advirtiéndolo en la lejanía una fría madrugada.

La práctica estética...no se ha constituido en un reino con valores propios sino que está inmersa, entretejida, íntimamente relacionada con el saber y la práctica total de determinada comunidad. Es decir, está imbricada... (Ocampo, 1985)

Es el llano el territorio de las luchas emancipadoras de la Independencia y la República que quedaron marcadas en la memoria épica de los y las llaneros. Grupos que representan el deseo por mantener sus tierras sin atavíos, sin cercas ni linderos, reclamando el espacio abierto y liso, colectivo, para contar y cantar en los parrandos los secretos que el llano les ha enseñado, acompañados del arpa, la bandola, el cuatro, las maracas y los versos que se funden con el viento entre monte y sabana.

*Nací para contar joropo,  
nacé para cantar pasaje,  
nacé para ser parrandero  
y no me lo quita nadie,  
nacé pa montar un caballo,  
y corré en los pajonales,  
nacé pa beberme el viento  
que nace en los chaparrales.*

*Y soy llanero del llano de Florentino*

*Baquiano de mil caminos*

*De bancos y medanales*

*Y soy llanero del llano de Guadalupe*

*De la tierra sin turupes*

*De leyenda y de paisajes*

*llanero el que monta un potro*

*y contrapuntea en un baile*

*llanero el que enlaza un toro,*

*llanero son nuestros padres*

*aquellos que defendieron*

*con coraje inquebrantable*

*la cultura centenaria*

*de nuestro ancestro indomable*

*y son llaneros los hijos de Florentino,*

*baquiano de mil caminos*

*de bancos y medanales*

*y son llaneros los hijos de Guadalupe*

*de la tierra sin turupes*

*de leyenda y de paisajes..."<sup>16</sup>*

*(Letra y música Orlando Valderrama)*

---

<sup>16</sup>En este texto, de manera poética y magistral, Orlando Valderrama invoca a Florentino, cantador de verso fino y símbolo del bien, llanero pata'l suelo que le ganó la disputa al diablo improvisando versos cantados. El otro personaje invocado es Guadalupe Salcedo, guerrillero de los grupos liberales de los Llanos Orientales en los años 50 se alzaron en armas para defender su territorio.

La revisión de lo estético trasciende la mirada sobre los marcos formales de lo sonoro, para invocar el lugar de fundación de las estéticas en la comprensión de la complejidad del “estar”, del “habitar en”, del habitar el territorio, “habitar la morada”, que es al mismo tiempo el lugar de la música, del acontecimiento, es decir, de la fiesta, lo festivo, el parrando, el coleo, el festival, el velorio, son los objetos, las prácticas, los saberes, que le dan forma a ese despliegue de los sentidos que dejan de ser mercancía para convertirse en actos celebrantes, es al mismo tiempo, acto colectivo que conmemora, que retiene la memoria.

...en el pensamiento del “estar” no rige el principio de causalidad sino el de seminalidad (semilla, tierra) –los “operadores seminales” funcionan no como juicios lógicos sino como inferencias vinculadas a la “naturaleza”– pues en ese estar es donde todo lo existente se instala: todo lo que “está siendo” se radica en su propia inconmensurabilidad, a la vez que esa radicación en un “suelo” –no entendido meramente como “territorio” sino como la presión de lo “envolvente”, de lo que está más allá del control humano hace que el “acertar” en la vida pueda radicarse (arraigarse) solo en un “estar con”, en la pluralidad de un “nosotros”, en un estar comunitario. (Palermo, 2005)

Este descentramiento dibuja una forma alternativa de mirar el territorio como el espacio en que se siembran las pasiones, los deseos, las esperanzas y por supuesto las amarguras; donde la vida es más que el bien y el mal, donde lo estético y lo simbólico desplazan los límites de la existencia; donde la memoria ritualizada da lugar a lo festivo como conmemoración que interrumpe lo cotidiano.

La relaciones que se establecen como producto de las faenas del trabajo de llano propician afectos y valoraciones vitales en las cuales la sabana y quienes la habitan constituyen el sentido de lo “nato”, que se funde con lo criollo, como formas auténticas de ser llanero.

*Con sabor a pasto tierno,  
También a mastranto y lluvia  
voy a cantá este joropo  
de bastante envergadura  
yo soy el chubasco fiero  
soy el trueno que retumba.*

*Y soy el toro que pita  
en medio de la llanura  
y el caballo que relincha  
en las costas de Orichuna  
y el carrao que se lamenta  
a orillas de la laguna*

*y el alcaraván que trina  
sus penas una por una  
yo soy el llanero nato,  
nativo de pura cuna  
el que le canta a la vaca  
con el rejo y la totuma.*

*Y me gusta arrebiatar  
en la bestia que es coluda  
y enlazar a la costa e monte*

*cuando la sogá es bien dura.*

*Yo no cambio a nuestra música*

*delante de ella ninguna,*

*porque eso sería cambiar*

*mi madre por una burra.*

*esa música moderna*

*pa mí no tiene cultura*

*esa es para los pavitos*

*de cabeza melenuda.*

*Un llanero de mi clase*

*de cuchillo en la cintura*

*de llegar a ser moderno*

*mejor que me lleve Judas.*

*Yo no cambio a mi folclor*

*por canciones vagabundas.*

*Yo soy el llanero nato,*

*el de la pata desnuda,*

*aquel que masca chimó*

*y come la carne cruda,*

*que no lo agarran dormido*

*porque todos los días madruga.*



*Les pido que cuando muera  
fabriquen mi sepultura  
debajo un samán copioso  
y de palma que sea mi tumba  
y que no vista de negro  
ni muera al quedar viuda.*

Los trabajos de llano son una de las mayores fuentes de creación literaria dado que representan la escuela de la vida, esto es, los saberes y valores que se requieren para desbrozar los anhelos de hacer vida conjunta, tener hijos y proteger el llano. Sin embargo, la explotación minera a gran escala ha transformado las relaciones sociales culturales y económicas, desplazando cada vez más a sus habitantes. El brutal e inadvertido encarecimiento de la tierra, la parcelación y titulación de grandes fincas que incluyen incluso los ríos, que ahora son propiedad privada, custodiada por ejércitos privados; el dinero como única forma de transacción y demás efectos negativos en el plano de la ecología y la biodiversidad; son transformaciones que hacen cada vez más vulnerables las identidades y por ende más deletéreo el desplazamiento forzoso.

*Ofrezca lo que me ofrezca  
Porque la pena me mata  
Yo no le vendo mi fundo  
Aunque tenga mucha plata  
Y por más que haya juntado  
Todos los reales del mundo.  
Usted compró el casco del hato*

*Embarco la fundadora  
Y botó al viejo segundo,  
y cambio la lambedora  
la grama y la guaratara  
Por un pasto vagabundo.*

*Encerró lo que era suelto  
Acabo las mañoseras  
Y revolcó los bajumbos  
Levantó unas callejuelas  
Pa deja un solo camino  
En donde había tanto rumbo;  
Y cambio por un letrero  
El nombre que hizo baqueanos  
Por uno del otro mundo,  
Aunque compre el resto del llano  
Yo no le vendo mi fundo.*

*Qué precio voy a ponerle  
A los años que mi taita  
Fue dueño y fue jornalero  
En cuanto estimar la casa  
En donde mi mama crió  
Su cuerda de picoteros*

*El patio donde enlacé  
Montao en un mandador  
Con un rejo verijero  
Y saqué lances de amor  
Con la hija del conuquero.*

*Usted no puede saber  
Ni calcular cuánto vale  
El limpio del paradero  
Cuestan los callos que salen  
Arrancando la escobilla  
Y el guayabo zapatero  
El sabor del primer mango  
Que uno sembró  
No se paga con dinero  
Ni el agua que un día manó  
Clara y fresca manó  
De mi jaguey veranero.*

*Pa' qué tener documentos  
Si aquí me parió mi mama  
Y aquí se murió mi abuelo  
Y en la extensión de sabana  
Tiene un plano dibujao*

*El grito del cabestrero  
Por títulos el trabajo  
La constancia de los años  
Y los rodeos con mi hierro  
La mata e palma sola  
El banco y el par de caños  
Que me sirven de lindero.*

*De la talla de ganao  
Le dan razón el corral  
Las trancas y los llaveros  
Del trajín del personal  
Lleva cuenta el caracol  
Por peones y por vaqueros  
El muñeco habla de potros  
La tarja de los orejanos  
La soga de los cachaleros  
De los vecinos cercanos  
El trillo de los senderos.*

*Como le voy a vender  
El cielo que me cobija  
O el suelo donde me paro  
En cuantos reales se fija*

*Gozar esta soledad  
Sufrir este desamparo;  
Trancar el viento en el pecho  
Dejando que el alma grite  
Sobre los lomos de un charo  
Criar toro que embista y pite  
Y bestia que saque el varo.*

*Y afuera en el paradero  
El punto tengo escogido  
Donde asombra un guarataro  
Donde sesteá un mocho viejo  
Y consuela un cristofué  
Las penas de un tarataro  
Arropaos con bayetón  
Se vuelvan llano mis huesos  
En su caja de caracaro  
Quien cambia por unos pesos  
Bendito sea Dios caramba  
La eternidad de un amparo.*

*(Letra y música: Orlando  
Valderrama.)*

Una estética aquí es un orden de interpretación en tanto gramática: muchas probables disposiciones y modos de producir versos, melodías, armonías, síncopas, zapateos, afectos, que son generadores de comprensión y productores de sentidos al desplegarse por las formas particulares de objetos, de músicas, de bailes, de ritualidades, en un tiempo de lo festivo en tanto “tiempo insurgente, un tiempo de ruptura que hace posible que el ser humano fracture su existencia rutinaria y pase de la conciencia objetiva del mundo de lo real, al mundo de lo imaginario” (Guerrero, 2004).

El de las prácticas estéticas imbricadas es un espacio cualitativo, que roza lo sagrado y que consta de partes discontinuas. Y de igual manera con el tiempo:... el tiempo de las prácticas estéticas imbricadas es el tiempo discontinuo de lo sagrado, prefigurado, determinado. (Ocampo, 1985)

Esto nos resitúa, entonces, en el lugar de la estética que deja de ser solo el ámbito de lo bello para ser tratada en su totalidad simbólica y su potencia creadora; es el demiurgo que sitúa en un tiempo y un espacio las relaciones entre los saberes, las producciones simbólicas y las personas que las generan con el poder propio de la creación, poder que vincula la vida con el centro de la existencia: con la gramática de ese ser latinoamericano que re-menciona el habla castellana e interpreta su cuerpo con la historia contada con esa nueva lengua.

Pensar el joropo o lo llanero desde lo cultural implica ubicar esta dimensión a partir de las intersecciones tanto de discursos como de prácticas de las gentes y, sobre todo, de la identificación y representación que ellos hacen de su vida, señalando que estas están basadas en relaciones antes que en rasgos que definen esencias. Es decir, la identificación es una retícula de procesos de interacción que genera una reconstrucción parcial de los conceptos de mestizo, que tiene que ver con la extensión perceptual de esa sabana sin fin, de ese

horizonte abierto, y da un giro hacia lo intercultural o hacia categorías políticas señalando su imbricación. En otras palabras, lo político gira hacia lo cultural mediante procesos de diferenciación y de construcción de alteridad que disponen y ordenan todo el entorno. Es así como “Lo cultural... deviene en hechos políticos, se convierte en material de lo político; al mismo tiempo, para llegar a la política desde otra perspectiva es necesario incorporarle lo cultural” (Escobar, 2005).

La configuración de lo llanero revela justamente estereotipos que dan cuenta de la codificación mediática de imágenes sonoras, dancísticas, maneras de decir y modos de expresión, donde los relatos locales, los corridos épicos sobre llaneros valientes enfrentados a la modernidad, los pasajes que recomponen las arrugas del alma cuando el amor, el apego, los cariños aparecen y desaparecen sin lógica alguna. Los joropos tocados en una bandola para animar el parrando han sido ubicados en el plano de "lo folclórico", donde lo nacional simplifica las formas de representación de la “llaneridad” (por ejemplo con el arpa como rasgo distintivo homogeneizador del imaginario nacional, y la “mamona” como plato o manera de mesa característico). Las singularidades son invisibilizadas por razón de mecanismos de sobreimposición simbólica (apelativos, actitudes) o cooptación (formas no violentas de poder) en que se abandona lo propio para incluirse.

Pero más allá de los mecanismos homogeneizadores de la cultura llanera, existen representaciones que circulan de otra manera, en los intersticios vitales que edifican pluralidades expresivas. Por ejemplo, en muchos joropos con características estilísticas locales que identifican un sonido y una estética resumida en lo “criollo”, pero cuya articulación recorre ese territorio en un relieve discontinuo, una conexión de lugares expresivos donde “las personas continúan construyendo diferentes tipos de fronteras

alrededor de lugares..... sin importar cuán híbridas o cambiantes esas prácticas puedan llegar a ser” (Escobar, 2005: 166).

El lugar, la relación música-identidad y las prácticas musicales regionales locales son aspectos que permiten situar la perspectiva de los subalternos o subalternizados en una configuración de análisis propia que ponga lo de atrás adelante, no como alternativa sino como forma vital superpuesta a otras, que convive y se intercepta con otros segmentos expresivos. Se debe partir de lo político, no solo como lo general o generalizable, sino como instancia de poder que permite que la voz propia tenga pertinencia y su gramática constituya códigos de mención y comprensión fundando un orden de situación frente al mundo (que es la relación cultura-política).

El lugar es donde se vive. Vivir es habitar desde la cultura, como veíamos antes, es el universo de la significación abierto a contribuciones del entorno, haciendo de esta relación el fundamento de una enunciación que provoca acontecimientos estéticos al mismo tiempo festivos y reminiscentes. Lo local aflora como atributo de todas esas relaciones históricas, actuales y posibles puesto que “Los lugares se concatenan unos a otros para formar regiones, lo que sugiere que la porosidad de las fronteras es esencial para el lugar, así como lo es para las construcciones locales de intercambio” (Escobar, 2005: 188).

El territorio no sería la escala superior del lugar, sino la relación entre estos, dotado de significado cultural (red de intercambio simbólico), que en el caso del joropo genera una estilística y una comprensión estética propia.

Pero el territorio estético del joropo también es móvil y contiene una estructura “porosa” que denota diversidad en su morfología; en él se hallan joropos que se entrecruzan, se mezclan, se sobreponen con otras expresiones musicales, haciendo móvil también la estética,



“funcionando encima de la raya” de las divisiones político-administrativas del Estado-nación.

Este sentido de la relación entre identidad y música exige una topología que muestre no una geografía del sonido sino una semiótica “de lo criollo” que exponga como se estructura la naturaleza del sonido en función del territorio y conjure ese universo interpretativo sonoro con rituales festivos y nuevas representaciones comunicacionales. Se trata de mostrar el “espectáculo de los otros” (Auvert, 2001) no como contraposición sino como “bloque histórico” alternativo a la manera de Gramsci, uno que gesticule una manera de estar en el mundo, nuevas formas de intercambio económico, simbólico y territorial.

Lo que se quiere decir es que el joropo no es una expresión musical sino una forma de vida que organiza el territorio, y está “...ligado a relaciones de parentesco, a prácticas laborales y a una gramática del entorno” (Escobar, 2005), que organiza las prácticas vitales que dan identidad y producen “el sentido”, es decir, el sistema significativo “joropo”.

Escudriñar la estética del joropo, entonces me sugiere ir por las definiciones y comprensiones de lo estético y sus modos de representación para intentar luego sopesar los influjos del paradigma racional de lo bello, sobre las expresiones de la cultura popular, aquella que emerge con otros códigos culturales distintos a escritura alfabética y los sistemas de representación verbales. Revisar históricamente el episteme, la formación discursiva, la práctica regulada y normada que Thomas Kuhn (1970) llamaría el paradigma, la disciplina científica. Ampliar los márgenes de entendimiento para conversar con el canon y hacer visibles y escuchables las negociaciones de sentido que se pueden establecer a partir, no de la negación del modelo, sino de habilitar sus pliegues, sus intersticios, desde donde se recomponga la comprensión holística para una escucha diversa.

## 2. ESTÉTICAS Y MUNDOS: HACIA UNA DESJERARQUIZACIÓN DE LOS SENTIDOS

*La historia del arte es la historia del progreso de su autonomía... La autonomía exigida por el arte se alimentó de la idea de humanidad. Pero esta idea se desmoronó en la medida en que la sociedad fue haciéndose menos humana...con todo, la autonomía ha quedado como realidad irrevocable.*

(Adorno, 1969)

El acercamiento a las músicas tradicionales y regionales<sup>17</sup> colombianas nos pide la revisión de las diferentes teorías y formas de comprender la música como forma de expresión artística. Algunas dan cuenta de las condiciones socioculturales en que ella emerge en tanto expresión simbólica de la cultura; otras miran las relaciones entre el creador musical y la obra, o cómo se relacionan la obra y las condiciones concretas de realidad desde donde aquella emana sentidos. Un tema que ha sido preocupación contemporánea de los estudiosos es la forma diferenciada de relaciones, percepciones y apropiaciones que se suceden cuando la música (como espectáculo) es recibida con adhesión o repulsión por parte del público.

---

<sup>17</sup>. Siguiendo a Alan P. Merriam (2001), la definición de la etnomusicología tiene que ver con el estudio de la música tradicional y retoma la definición de George List (1969) que define la música tradicional a partir de dos características específicas: “es transmitida y difundida por la memoria en lugar de hacerlo a través de la escritura, y es música que está siempre cambiando...”

Un segundo nivel del examen sobre las músicas locales está dado por las complejidades de sus condiciones de producción, reproducción, consumo y apropiación en relación con las identidades que representan, con los sentidos que emergen en disputa por un lugar en la cultura, con los designios mercantilistas de la globalización, con su uso indiscriminado en tanto objeto de consumo masivo.

Antes de encarar cada uno de los aspectos de las relaciones entre las estéticas, las músicas, los contextos y las subjetividades involucradas, considero necesario demarcar los límites del campo teórico que Occidente construyó a partir del racionalismo para explicar las condiciones especiales que le fueron atribuidas al arte en relación con otras dimensiones de la vida social y cultural.

En su tránsito histórico la música —considerada como una práctica especializada de nivel superior con pretensiones trascendentales contemplativas— ha sido utilizada no solo para fines propiamente estéticos, sino religiosos, políticos, rituales, y desde los antiguos griegos no ha escapado a la reflexión sobre las condiciones que definen su materialidad y sobre el carácter de esa materialidad en relación con el mundo de la vida y de las representaciones. Este transcurrir histórico le ha abierto una autonomía artística y un campo de acción específico, al punto de que hoy se la considera como una disciplina puramente artística. Es adecuado y oportuno, entonces, acudir al campo de la estética desde donde se han construido modelos explicativos y juicios de verdad intentado indagar sobre lo que es y no arte, sobre lo que es y no artístico, sobre lo que es y no estético.

En la presentación del primer capítulo “Registro (teórico) para escuchar de diverso(s) modo(s)”, se indagó sobre las relaciones coloniales que instaura la modernidad desde su perspectiva universalista de la cultura y su anclaje al modo capitalista de producción; mostramos las relaciones sociales y económicas coloniales que se instauraron con la

“invención del tercer mundo” (Escobar. 1998), relaciones de dominación legitimadas por las ideas de superioridad e inferioridad en los plano racial, epistémico y cultural. De allí que los modos en que nos percibimos, las maneras cómo actuamos de acuerdo con nuestros sentidos, las afectaciones y sensibilidades, nuestros prendamientos y predilecciones hacia tal o cual música, cine, teatro o literatura, hagan parte del entramado cultural y epistémico moderno capitalista. Vamos de-mostrando como los sentidos y las sensibilidades desde la perspectiva cultural y estética no son universales, lo que es común a todos es el sistema sensorial, de manera que es preciso requerir e invocar la presencia de los mundos no incluidos en el episteme occidental racional instrumental, (mundos africanos, asiáticos, orientales, latinoamericanos) para concitar experiencias, percepciones y expresiones diferentes, heterogéneas, y desde el reconocimiento de la otredad de la alteridad, asumir como lo enseñan la sabiduría ancestral: que el otro soy yo y ambos somos nosotros y nosotros somos los otros, las márgenes del sistema-mundo moderno.

Se trata de incorporar en el mapa geopolítico formas de sentir, de disfrutar, de crear, de improvisar, de ver, de escuchar, de nombrar, de resistir que han sido excluidas. De manera que las prácticas artísticas y los discursos culturales requieren una descolonización estética de los sentidos que descentre el paradigma lógico racional de las ciencias sociales y la perspectiva contemplativa de lo bello, habida cuenta de la crisis de los relatos mesiánicos y utópicos de la modernidad.

Vamos previendo la posibilidad de pensar las músicas desde los márgenes del canon eurocéntrico que acotaron lo musical únicamente al campo del “sonido organizado”, que es como la teoría musicológica definió inicialmente la música en relación con otras afectaciones acústicas como el sonido del habla, los sonidos de la calle, del trabajo, de los animales, de la naturaleza, etc. etc.

El diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, en su más reciente versión, (22<sup>a</sup> edición, 2012) define la música como “sucesión de sonidos modulados para recrear el oído”; “melodía, ritmo y armonía combinados”, “arte de combinar sonidos...de suerte que produzcan deleite, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre ya tristemente”. En este sentido las definiciones acuden de manera primaria al aspecto acústico del sonido “modulado”, “organizado”, “combinado” con pretensiones estéticas; es decir, de impacto sensorial, de afectación de los sentidos. Estas acepciones o significados aparecen como “naturales y universales”, producto de la historia de la civilización (moderna eurocéntrica), ignorando otras acepciones, otros usos, otros acercamientos, otras prácticas, otras funcionalidades no concomitantes con ese destino contemplativo del modelamiento acústico particular del relato occidental. En otras palabras, se trata de mostrar cómo en nuestras músicas y culturas tradicionales esa autonomía de lo sonoro —tan fuertemente magnificada por la cultura occidental— no existe por fuera del cuerpo, del festejo, del baile, de la vida, de la piel. Autonomía que para el caso de lo musical —y es mi punto de vista— terminó imbuida de manera unívoca por la idea de la perfectibilidad del desarrollo humano —criticado por Benjamín<sup>18</sup>— en el perverso sistema de valoración estética de lo musical denominado “el virtuosismo”, (máxima plenitud las facultades artísticas del hombre músico-genio<sup>19</sup>), ideal concomitante con la promesa moderna del progreso y desarrollo humano.

---

<sup>18</sup> Walter Benjamin en su pequeño escrito “Sobre el concepto de historia” (1940) principalmente en su tesis XI pone de presente que ha sido equivocado, incluso cuando lo hizo el régimen socialista, igualar la idea de desarrollo tecnológico con la idea de progreso de la humanidad.

<sup>19</sup> Al respecto el autor de este trabajo desarrolló una reflexión sobre la “colonialidad de los sentidos”, (2011) donde se muestra como esa noción de genio (que es de origen semita, según la cual dios creó a los hombres, a los ángeles y a los genios, estos últimos una clase de seres que se encuentran entre lo divino y lo terrenal y cuentan con poderes excepcionales) es utilizada paradigmáticamente como sinónimo de la perfección de las facultades humanas, solamente posible con el iluminismo y la Ilustración. Esta representación de belleza y perfección trae consigo la materialidad de su condición estética, frente a lo cual a todos los demás mortales con pretensiones creativas e interpretativas en el arte no nos queda más camino que intentar imitar tales proezas.

Es en este interés que iniciamos un recorrido por la estética como campo de la teoría, de la crítica, de la historia, de la filosofía y del arte occidental, que aparece inicialmente muy imbuido de las tensiones y preocupaciones por el papel y el estatuto de la literatura, la arquitectura y las artes visuales en el contexto europeo de finales del siglo XVII.

La estética como concepto nace de la palabra griega “aesthesis” que significa, sentimiento, sensibilidad, sensación, percepción. La estética aparece como un esfuerzo racional por explicar los procesos y las problemáticas particulares del conocimiento sensible y la percepción de la belleza en pugna con el conocimiento “superior” dado por la lógica.

La estética, como disciplina teórica<sup>20</sup> con pretensiones científicas de estudio y regulación de las discusiones en torno a la esencia y percepción de la belleza nace junto con otras disciplinas en el Renacimiento, pero su evolución y desarrollo se dan durante la segunda modernidad (Dussel 2007, Mignolo 2002 ), es decir con la llegada del racionalismo, la Ilustración y la revolución industrial, condicionamientos concretos que explican, como veremos más adelante, las limitaciones teóricas y paradigmáticas de esta estética para explicar y analizar fenómenos artísticos no modernos.

La aparición de la estética como empresa epistémica y filosófica y los tránsitos teóricos que iremos viendo permiten vislumbrar tres problemas o impases que han afectado de manera directa la reflexión sobre lo artístico, lo cultural y lo estético. Primero, a pesar de que la estética es una teoría racional sobre la belleza como forma constitutiva ideal y universal de

---

<sup>20</sup> El término fue adoptado por primera vez por el alemán Alexander Baumgarten, a comienzos del siglo XVIII como respuesta a las ideologías predominantes del protestantismo luterano ortodoxo y el pietismo, que se habían aliado para contrarrestar las tendencias filosóficas del racionalismo y la Ilustración. Baumgarten, en oposición al protestantismo con su hostilidad hacia lo sensual y con ello al arte, hace énfasis en la percepción sensible subjetiva (sensaciones sentimientos, sensibilidad) como factor de lo estético (Bambula, 1993).

lo artístico —no obstante sus desplazamientos teóricos<sup>21</sup>—, ha operado mediante un código cultural de valores y representaciones propio del ámbito sociocultural donde se gestó (Alemania, Francia, Inglaterra), lo cual explica su particular y limitado enfoque teórico al tratar de dar cuenta de una “verdadera” universalidad estética.

El segundo aspecto tiene que ver con la imposición de su particular enfoque: al ser convertido en “universal”, hace que todas las formas de representación y valoración de lo artístico que estén por fuera del canon estético moderno eurocéntrico, sean consideradas formas arcaicas o pre-modernas que deberán procurar su salto (condicionante histórico lineal de progreso) a la modernidad estética representada por las producciones artísticas de Europa y Estados Unidos, incluyendo las versiones críticas que producen las vanguardias. El tercer problema es que la teoría y los juicios estéticos aparentemente “desinteresados” y “neutros” — que son producto de unas condiciones culturales, sociales, políticas, religiosas particulares—, en su interés regulador y disciplinar (concomitante con las narrativas modernas de progreso y desarrollo características de la Ilustración y el racionalismo) se han transformado en juicios morales trazando una analogía entre lo bello y lo bueno, entre lo estéticamente correcto y lo moralmente deseable, entre lo culto como forma superior y lo espiritual como valor trascendente.

No es gratuito que en el campo musical hayan operado (desde esa época hasta hoy) las categorías de erudito y popular, donde lo erudito es superior y lo popular inferior, aquello de la alta cultura y esto de la baja. Metáforas espaciales (alto, bajo, superior, inferior) que son

---

<sup>21</sup> Desde el juicio estético apriorístico de Kant hasta la teoría mimética del arte en su versión marxista (el arte como reflejo de la realidad objetiva), y las discusiones entre obra de arte y realidad, forma y contenido, relaciones objeto-sujeto, hasta las discusiones sobre las vanguardias desde mediados del siglo XX que procuran romper estas nociones canónicas proponiendo un arte “anti-estético”, se constata que el tema central de la estética sigue siendo el arte y sus contornos.

las estructurantes del episteme occidental moderno católico que ubica en lo alto la divinidad, el cielo, el lugar de dios, la pureza, la belleza, la bondad, mientras en lo inferior o bajo está lo mundano, lo pecaminoso, el cuerpo, la naturaleza a doblegar. De la misma manera lo artístico como forma “superior” connota espiritualidad, trascendencia, individualidad, intelecto, mientras lo artesanal como forma “inferior” connota trabajo, superficialidad, colectividad.

¿Cuáles son los aspectos de la cultura que entran en juego y en negociación por la validez y legitimación de las representaciones de lo estético? Esta pregunta deriva de la consideración sobre los usos y semánticas que impone el canon hegemónico de cultura a través del lenguaje cuando ha naturalizado la sinonimia entre erudición y progreso, escritura y desarrollo, artesanía y pre-modernidad, culturas orales y culturas primitivas.

¿A qué tipo de representaciones nos referimos cuando hablamos de arte?, ya que muy a menudo, en el ámbito cotidiano, arte y estética aparecen como expresando situaciones u objetos similares. Solemos asumir la idea de que lo estético está en el objeto (físico o abstracto) como si fuese una cualidad inmanente o un ingrediente especial que lo constituye y que le da cierto rasgo particular de validez y de trascendencia; con esto, separamos de manera casi inconsciente lo que es un objeto artístico de lo que no lo es. La pregunta de fondo a la que quiero llegar para ubicar otros sentidos y comprensiones de lo popular y lo tradicional es, ¿cuáles son los discursos y narrativas de la teoría estética que han operado de manera directa sobre la valoración y clasificación de las músicas en tanto referentes artísticos, en el marco de la concepción moderna eurocéntrica de la estética?

Estas preguntas nos van aproximando a las lógicas y dispositivos que la modernidad eurocéntrica ha instalado para ubicarse hegemónicamente como la cultura universal en una suerte de perspectiva o de “régimen estético único” que nos conmina, nos condiciona a



descubrir el “objeto estético”, “la belleza oculta”. Esta belleza puede verse como a prueba de todo: de todas las culturas, de todas las miradas, de todas las creencias, de todos los cuerpos, de todas las identidades, los gustos, las historias. No percibirla se constituye en una especie de pecado, en una revelación de nuestra condición pre-moderna, atrasada, primitiva, frente a lo cual solo nos queda acudir al “relato universal” de quienes ya encontraron el camino para salvar su alma.

### **2.1. De la verdad poética a la belleza**

Aclaremos de plano, como lo sugiere Mignolo, que la *aesthesis* es un fenómeno común a todos los organismos vivos con sistema nervioso, mientras que la estética que surgió a finales del siglo XVII es una versión o teoría particular de tales sensaciones relacionadas con la belleza. Es decir, no hay una ley universal que haga necesaria la relación entre *aesthesis* y estética (Mignolo, 2010).

La propuesta inicial del filósofo alemán Baumgarten fue discutir con el racionalismo y su corolario de la verdad lógica con sus pretensiones de objetividad, universalidad, totalidad, generalidad, recuperando del empirismo la importancia de la experiencia y la percepción sensible en la formación del conocimiento. El foco de la discusión en ese entonces, fue el conocimiento sensible y la idea de belleza no metafísica ni ontológica, como se venía entendiendo, sino acudiendo al interés por la percepción sensible, que se produce a través de la experiencia individual. En la medida que la secularización fue ganando terreno la noción de belleza ontológica, de “belleza clásica”, fue perdiendo fuerza de verdad, poder epistemológico. Baumgarten, discípulo de Wolff y partidario de Leibniz, desarrolló su teoría estética como un esfuerzo humano “ilustrado” por compensar el faltante de la experiencia sensible en la producción de la verdad lógica y el conocimiento racional.

El concepto clásico de belleza (orden, proporción, unidad) que venía de la Antigüedad (Platón y Aristóteles) es actualizado a partir de la idea de perfección: “lo bello se cumple cuando el fenómeno, es decir, lo que aparece sensiblemente, se presenta como perfecto. El artista es así el que es capaz de representar lo perfecto, lo hermoso” (Soto, 2007:184).

Baumgarten expuso la idea de una verdad poética en complemento de la verdad lógica, asignándole a la primera la experiencia estética (el conocimiento sensible que se ocupa de la belleza, de lo particular, lo vital, lo asociativo, lo instintivo, lo sugerente y que privilegia la creatividad y la imaginación, apoyándose en la “*perspicacia* como la responsable de activar la sensibilidad y el intelecto asociativo que requiere de una mirada atenta, y abierta a los detalles; una mirada fina y aguda, concentrada como si fuera cierta luz” (Del Valle, 2008:58).

A Descartes le interesa el conocimiento de la cosa extensa y no apela a los sentidos como fuente fundamental de conocimiento; la estética nace como un intento de recuperar la particularidad sensible que ha sido sacrificada en aras de una cuantificación confiable, certera. No apela a la abstracción universal sino a la sensibilidad particular”. (Del Valle, 2008:52)

La Ilustración le apostó con todo a la razón como promesa de progreso y felicidad, como luz para salir del tenebroso pasado de la superstición y los fanatismos (las guerras religiosas), promesa que estuvo también apoyada por la estética con su intento de regular aquello que había quedado por fuera de la lógica y el razonamiento deductivo: lo sensible, la imaginación, el gusto.

La autonomía y reconocimiento epistémico que Baumgarten le labró al campo de la estética fueron amplificados por Kant en su pretensión de alcanzar la universalidad en el juicio estético. Había una contradicción manifiesta en la intención universal de un juicio que no parte de los conceptos ni del entendimiento, sino de la conciencia de los efectos sensibles.

Esto lleva a Kant a distinguir entre el juicio del gusto, que es posterior al sentimiento o sensación de placer o desagrado, y los sentimientos y sensaciones mismas. El juicio requiere de contemplación, reflexión y consciencia para discernir si lo que nos causa placer es la forma pura o son las cualidades específicas de algo. El juicio estético en Kant tiene lugar cuando la representación está referida no al entendimiento y a los conceptos sino a la imaginación y sentimiento del sujeto individual. Dicha representación descansa en los fundamentos puros a priori, el espacio y el tiempo. La representación es constituida por el sujeto trascendental y es, por lo tanto, necesaria y universal. De otra parte, para Kant, lo bello está fundado en una finalidad formal, es decir, en una finalidad sin fin. Así el juicio estético no guarda relación alguna con la utilidad porque de esta forma tanto el interés como el conocimiento del objeto se harían presentes. El juicio estético puro es aquel libre de conceptos: el juicio sobre lo bello no es generado en realidad por el objeto sino por el libre juego de las facultades del sujeto. Este, al encontrarse determinado por las formas puras a priori jugaría con la imaginación de manera libre (Silenzi, 2009).

Estas discusiones sobre el campo “sospechoso” de la experiencia cognoscitiva humana llevan a la necesidad de profundizar la esencia metafísica de lo bello. Kant propone para la cuestión estética la categoría de lo sublime, en la cual la representación es dejada atrás junto con la categoría de belleza adherente. Mientras lo bello se refiere a la forma del objeto que consiste en su limitación, lo sublime, por el contrario, se halla en un objeto sin forma en cuanto en él es representado lo ilimitado. Lo sublime es una proyección del sujeto: un estado del espíritu que se da cuando la forma sensible sobrepasa la capacidad de aprehensión de la imaginación (Silenzi, 2009). Estas disquisiciones sobre lo que debe ser o no universal, sobre los límites entre la realidad empírica y la realidad abstracta son el resultado del esfuerzo por encontrar

la anhelada cúspide de realización metafísica del hombre moderno en una actividad humana considerada de rango “superior” en la cultura occidental.<sup>22</sup>

Con esta ubicación histórica del surgimiento de la estética intento demostrar cómo esta experiencia particular surge de las preocupaciones intelectuales que se suceden a finales del siglo XVII entre Inglaterra, Alemania y Francia desde donde se ha instalado la centralidad discursiva del ‘iluminismo’, manifiesto en el optimismo por la razón y la ciencia, así como en la constitución de los derechos liberales y burgueses con los que se intenta superar el reciente pasado trágico (las arbitrariedades, las tiranías, las injusticias, los genocidios) de las guerras religiosas y la opresión eclesiástica y feudal. La apuesta por el dominio de la razón instrumental se extiende a la regulación de lo sensible, de todo aquello que queda por fuera, al tratar de ser explicado a través de categorías universales: el ámbito de la sensibilidad, de la emocionalidad, y la corporalidad. Como vimos, Baumgarten y Kant intentan aprehenderlos reconociendo su carácter subjetivo, particular, pero buscando a toda costa uno “universal” que retire cualquier sospecha sobre las limitaciones de la razón instrumental.

Razón instrumental y universalidad son dos determinantes en la constitución de la modernidad como un fenómeno esencialmente europeo que se inicia con el Renacimiento y la Ilustración, se entroniza con el capitalismo y se radicaliza con la globalización.

La modernidad es vista en términos del triunfo de la metafísica, entendida esta como una tendencia —extendida desde Platón y algunos pre-socráticos, hasta Descartes y los pensadores modernos, y criticada por Nietzsche y Heidegger entre otros— que encuentra en la verdad lógica la fundación para una teoría

---

<sup>22</sup> Kant propone en su teoría de las facultades superiores del espíritu la división de los juicios en teóricos, estéticos y prácticos. Dichos juicios se apoyan en principios “a priori” peculiares de cada facultad fundamental del espíritu. El juicio teleológico en una de sus formas: finalidad sin fin (sin representación del concepto final) hace posible fundar la estética como autónoma (Trías, 1949).

racional del mundo compuesto por cosas y seres cognoscibles—y por tanto controlables. Para Vattimo la modernidad es caracterizada por la idea de historia y su corolario de “progreso y superación”. Vattimo enfatiza la lógica del desarrollo —la creencia en el progreso y superación— como crucial para la fundación filosófica del orden moderno. (Escobar, 2003: 56)

## **2.2. De la experiencia aurática a la reproductibilidad**

Walter Benjamin (uno de los representantes de los inicios de la teoría crítica luego enarbolada por Adorno y Horkheimer<sup>23</sup>) promovió el análisis de las contrariedades ambivalencias e inestabilidades del sistema moderno capitalista apoyado en la interpretación marxista del materialismo histórico, la dialéctica de la lucha de clases y la plusvalía. Sin embargo, también logró tomar distancia frente al conformismo socialista con la historia lineal del progreso de la humanidad. En un ejercicio intelectual como pocos, logra dar cuenta de los ámbitos político, económico, social y cultural haciendo una magistral lectura crítica del papel del arte y la estética en ellos, animado por las vanguardias y por el futuro revolucionario que ve en el cine.

Benjamin en su disertación “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” pone en entredicho la hasta ahora incuestionable esencia metafísica de la obra artística según

---

<sup>23</sup> Horkheimer establecía la distinción entre dos teorías: teoría tradicional y teoría crítica: “la primera de ellas hace referencia a un conjunto de proposiciones cuya validez radica en su correspondencia con un objeto ya constituido previamente al acto de su representación. Esta separación radical entre el sujeto y el objeto del conocimiento convierte a la teoría en una actividad pura del pensamiento y al teórico en un espectador desinteresado que se limita a describir el mundo como ‘es’ [...] a ella (la teoría tradicional) opone la teoría crítica que considera que tanto la ciencia como la realidad estudiada por esta son un producto de la praxis social, lo cual significa que el sujeto y el objeto de conocimientos se encuentran performados socialmente. Ni el sujeto se encuentra ahí sin más colocado frente a nosotros esperando a ser aprehendido, ni el sujeto es un simple notario de la realidad. (Castro-Gómez.2000)

Hegel, para quien el arte deja de serlo si es privado de esta esencia. Para Benjamin la obra de arte en la época de la reproductibilidad sufre cambios y transformaciones esenciales que obligan a una actualización del discurso y la teoría. La condición del tiempo en el cual es construida la historia del objeto artístico se rompe con la reproductibilidad técnica, al ponerse en duda la idea de autenticidad, de tradición y de aura, donde el valor exhibitivo, sobredimensionado por la industria cultural pone en decadencia el valor aurático (su carácter irrepetible), que es como la liquidación de la autenticidad y la herencia cultural, valores característicos de las obras de arte en los inicios de la modernidad.<sup>24</sup>

La experiencia estética performática queda en vilo dado que el valor exhibitivo cambia la lógica de que cada vez que la obra se representa adquiere un valor único que es después imitado por otros. Sin embargo, el hecho de que la producción de la obra artística se dé de manera multiplicativa (miles de copias) permite, según Benjamin, la emancipación de esa condición aurática. Esa situación que favorece el auge revolucionario de las vanguardias, también le permite anunciar que a esa transformación del arte, le corresponde ahora una experiencia estética profana, frutiva, mundana, terrenal donde no es preciso el recogimiento ni la contemplación desinteresada.

La reflexión de Benjamin pone al descubierto cómo la nueva sociedad va transformando ya no solo los valores económicos, sociales y políticos, sino también los artísticos y estéticos, mostrando la fractura y las inconsistencias del relato mesiánico de la metafísica racionalista

---

<sup>24</sup> “El aura en una obra humana consiste en el carácter irrepetible y perenne de su unicidad o singularidad, carácter que proviene del hecho de que lo valioso en ella reside en que fue el lugar en el cual, en un momento único, aconteció una epifanía o revelación de lo sobrenatural que perdura metonímicamente en ella y a la que es posible acercarse mediante un ritual determinado. Por esta razón la obra de arte aurática en la que prevalece el “valor para el culto” solo puede ser una obra auténtica; no admite copia alguna de sí misma. Toda reproducción de ella es profanación”. (Echeverría, 2010: 104-105)

(que opera también para las artes y la estética, como ya lo vimos con Baumgarten, Kant y Hegel). El foco de atención es ahora la cultura de masas y el proletariado, que no son solo las preocupaciones de Benjamin, como lo revelan el surgimiento del nazismo y la Revolución rusa. Así que la pregunta que dejó sentada Benjamin cuestionando los efectos perversos del nacionalismo alemán y de la constitución del estado soviético, es si a la estetización de la política utilizada por los regímenes totalitarios y caudillistas se debe responder con la politización del arte.

Parto de la pregunta que reinstala de manera optimista —desde mi lectura— la posibilidad de un arte al servicio de la emancipación de las masas que alejará a la humanidad de la barbarie. Esta pregunta me lleva a poner en discusión la tensión entre la promesa de progreso y la deshumanización latente en el capitalismo, llamando la atención sobre las transformaciones sociales y las consecuencias del consumismo desaforado e indiscriminado de imágenes, y su consecuente efecto de banalización y frivolidad sobre las obras de arte. El desencanto frente a la cultura occidental, así como la condición de judío exiliado, permite encontrar en Adorno una continuidad a la teoría crítica de Benjamin. En relación a la aparición de regímenes totalitarios y represivos, Adorno muestra, como ya lo había planteado Benjamin, que la ciencia y la tecnología —contrariando los ideales de la Ilustración— fueron puestos al servicio de la explotación y la violencia cultural, cooptando hasta las prácticas culturales más alejadas del modelo capitalista de producción, como son el arte y la música. La crítica a la cultura de masas y a la industria cultural es común a ambos pensadores, y la llevan a mostrar cómo la tecnología y la reproductibilidad transforman las formas de recepción, desvalorizando las propiedades de la obra de arte. La industria cultural capitalista convierte el arte en espectáculo de masas, trastrocando su valor estético en valor de cambio. Sin embargo, Adorno ya no tiene el mismo optimismo de Benjamin frente a la revolución

proletaria y los atisbos del cine e insiste en la *Dialéctica de la ilustración* sobre cómo la razón occidental ilustrada —sobre la cual se cimenta la modernidad— termina produciendo irracionalismo, barbarie y regímenes totalitarios.

lo que está en juego es nuestra identidad y cultura europeas, la idea misma de Europa — el concepto mismo de razón o racionalidad que está en su centro y al que en gran medida van ligados los valores que, en expresión de Kant, son del «mayor interés» para la humanidad: la libertad, la justicia, la solidaridad [...] Salvar la Ilustración, y con ella aquellos valores, que tomando conciencia de su «dialéctica», es decir, ilustrando a la Ilustración sobre sí misma. Por el contrario, si la Ilustración ignora u olvida su propia dialéctica, firma su propia condena. (Adorno y Horkheimer, Prólogo de 1944 y 1947:10)

La respuesta previsible que Adorno ofrece a la pregunta final de Benjamin es que la politización del arte no resulta como fórmula mientras que la técnica de la industria cultural haya sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social (Adorno, 1998:166).

Los argumentos de Adorno y Horkheimer ponen de presente que finalmente la industria cultural y las vanguardias artísticas caen en la misma lógica de fijar las condiciones de su sintaxis y vocabulario: “todo lo que aparece está tan profundamente marcado con un sello, que al final nada puede darse que no lleve por anticipado la huella de la jerga y que no demuestre ser, a primera vista, aprobado y reconocido” (Adorno, 1998:173).

Los dos teóricos críticos demuestran cómo la industria cultural se ha convertido en una de las principales fuerzas de producción del capitalismo contemporáneo. El poderío económico de los grandes capitales tiene sus expectativas puestas en el control y mercantilización de las



imágenes y las representaciones. De la conversión de materias primas de la naturaleza en objetos de consumo pasamos a la manipulación y venta de deseos, a la etiquetización de la información, y a la cosificación y mercantilización del arte (Castro-Gómez, 2003).

De allí que las artes y la cultura en general ya no puedan ser vistas como reflejo de las estructuras materiales de la sociedad o como un epifenómeno de la vida económica de la sociedad (Castro-Gómez, 2003), sino que requieren una revisión más profunda. Se debe preguntar por las complejidades de la masificación de la cultura, por los intereses hegemónicos y la manipulación de los medios tecnológicos. Por eso es importante preguntarnos por el tipo de mensajes, de símbolos, de imágenes (de cultura), que son diseminados por los medios masivos y cuáles son sus tecnologías. Por supuesto, mi interés no es un estudio sociológico ni comunicacional sino más bien ver cómo se transforman los imaginarios estéticos, dado que los medios masivos de comunicación y entretenimiento reproducen y amplifican las valoraciones estéticas hegemónicas de la alta cultura en desfavor de la cultura de masas.

El hecho de que la globalización haya construido un gran universo simbólico- cultural desligado de los territorios y las tradiciones locales, no solo homogeneiza -y por lo tanto aumenta y garantiza la captura de consumidores (clientes)- sino que complejiza la discusión política entre lo subalterno y lo hegemónico, ya que entre más sofisticada sea la tecnología menos visibles serán las fronteras entre ellos, entre la llamada alta cultura y la cultura popular. Dicho de otra manera: la discusión no se puede dar solamente en términos de una cultura local inerte que intenta ser ignorada y abolida por el gran aparato mediático del imperialismo cultural hegemónico, sino que tiene que contemplar cuáles son los mecanismos de resistencia y subversión que se dan en las prácticas culturales artísticas y estéticas que

demuestran la creatividad, la inteligencia y la sabiduría de los sectores subalternizados incluidos los del “primer mundo”.

### **2.3. De la estética de la recepción a una estética de la participación**

Pasada la primera mitad del siglo XX los debates intelectuales en campo de la cultura y a estética tuvieron como referentes los estudios literarios, la crítica literaria, las nuevas corrientes filosóficas como la fenomenología, la hermenéutica gadameriana, el psicoanálisis, el existencialismo así como la herencia de la escuela de Frankfurt representada principalmente por Adorno y Horkheimer. Resulta menester en este recorrido presentar las voces que desde América Latina entraron en dialogo con esa tradición de pensamiento franco-alemán principalmente buscando comprensiones e interpretaciones, revisiones críticas, intentando desde esa episteme leer las realidades socio-culturales de este lado del atlántico.

Una de las preocupaciones que ha aportado Adolfo Sánchez Vásquez a la reflexión estética es cómo comprender y valorar las producciones artísticas que no entran en el canon clásico, y que desde esa lógica no serían objetos estéticos. Resonando con Sánchez Vásquez la pregunta es cómo entender la obra de arte que ha sido construida con fines extra-estéticos, - inclusive extra-artísticos-, es decir, con fines rituales, mágicos, políticos, religiosos o frutivos. Dado que una de las características del arte de la modernidad es la autonomía absoluta de la obra, como fin en sí, como aquel objeto que por su belleza o forma, sin fin ulterior alguno, es “digno de ser contemplado” (Kant), la contemplación es la actitud adecuada ante una obra de arte tal, independientemente del contexto en el que surge y de las tensiones de poder simbólico que representa.

Vamos viendo cómo se ha incorporado a nuestro imaginario la narrativa de que el arte nace con las pinturas murales prehistóricas y que su “desarrollo histórico natural” derivó en la

gran cultura clásica europea, por lo cual todas las formas de producción artística no europeas, no modernas, no producidas con fines estéticos, son consideradas pre-modernas o arcaicas, pero además con la duda epistémica de que estas (las estéticas populares) no contribuyen a la promesa mesiánica de la justicia, la igualdad y la libertad.

En este sentido Sánchez Vásquez retoma la discusión de los estetas marxistas de mediados del siglo XX para ubicar el sentido de la obra de arte en relación con las condiciones histórico-sociales y materiales de su aparición y existencia. Se trata, como ya lo desarrollo Sánchez Vásquez en su libro *Las ideas estéticas de Marx*, de mostrar cómo Marx en la “Introducción a la crítica de la economía política” expresa la dialéctica de la producción y el consumo. Traducido esto al campo de la industria cultural, quiere decir que la producción artística esta imbricada directamente con el consumo y este está relacionado con la producción. De donde no podemos seguir pensando de manera ingenua que las modas artísticas, los auges estilísticos en la música, el cine o la televisión son las cosas que la sociedad demanda para satisfacer sus “necesidades culturales”. Lo que va apareciendo en la discusión es la duda y la incertidumbre sobre cómo explicar el valor estético y el sentido cultural de la obra de arte en la tensión entre; el creador, su contexto sociocultural y la obra artística, para complejizar más el asunto poniendo en escena el papel del receptor que hasta ahora no había tenido protagonismo, pero que ahora aparece como objetivo central de un nuevo tipo de arte que es el “arte de masas”.

¿Cuáles son las críticas que avanza la estética de la recepción en relación con la estética moderna?

Sánchez Vásquez retoma de Paul Valery el papel activo y co-creador del receptor que rompe con la idea de que el arte tiene un sentido inmanente y que al receptor solo le toca reproducir el sentido que trae la obra. La propuesta es asumir que la obra se sucede cada vez que entra

en contacto con el receptor que la re-interpreta. Retoma de Benjamín la idea de que la crítica de las obras del pasado no es sino la actualización de su recepción, lo que se da porque la recepción no es solo el efecto que la obra sola tiene sobre nosotros, sino de toda la historia que la obra ha dejado hasta nuestro encuentro (el carácter aurático).

Se alimenta de Jean-Paul Sartre y su ensayo *Qué es la literatura* de 1948, donde el teórico francés expone la separación tajante entre el receptor y el productor, entre el escritor y el lector, insistiendo en la “cooperación” como una forma de superar de esta división. El escritor, dentro de la escritura, guía la lectura, pero el lector debe encontrar los vacíos y las indeterminaciones que hay en la obra. No está todo dicho ni están todos los sentidos copados, es necesaria la cooperación entre el escritor y el lector para la completitud del sentido.

Retoma de *Verdad y método* de Hans George Gadamer cómo en el meollo de la recepción de un texto está el problema de su comprensión como hecho histórico, seamos conscientes o no de su contexto. Hay un horizonte del presente desde donde se comprende la obra y hay un horizonte del pasado que va cambiando, por lo cual enfrentarse a una obra del pasado, significa desplazarse al horizonte del pasado sin abandonar el horizonte propio (del presente), lo cual lleva a la fusión de horizontes. El segundo aspecto que resalta de Gadamer es el concepto de historia efectual. Los efectos que produce históricamente la obra son la huella que deja tras de sí y la conciencia del receptor como efecto de la condición histórica que lo determina, por lo cual la obra nunca tiene un sentido cerrado, permanece abierta (Sánchez Vásquez, 2004).

Sánchez Vásquez considera, entonces, que esta propuesta modifica el papel pasivo que la teoría estética moderna asigna al receptor, reacomodando la relación tripartita que se da entre autor, obra y receptor. En ella logra discernir tres corrientes de reflexión estética dependiendo del lado de la triangulación en que se soporta cada propuesta. Reconoce como tendencia

inmanentista, formal, de la estética a aquella que le da preponderancia a la estructura material y formal de la obra en relación con el significado y el sentido. Darle relevancia al autor de la obra, al sujeto creador y a las condiciones materiales de la producción será la segunda tendencia, que cataloga de psicologista y sociológica; y activar y reconocer la importancia de los procesos de recepción de la obra es la tercera propuesta.

Resumiendo, la estética de la recepción<sup>25</sup> reacciona de manera contundente contra la certidumbre formalista y estructuralista acerca de la existencia de la obra en su autonomía estética. Esta propuesta se da paralela a la propuesta de “obra abierta” de Umberto Eco, que también recompone el papel creador activo del receptor, para sugerir la negociación simbólica que se da entre la obra y el receptor, así como su inacabado sentido.

Aspectos centrales de la teoría de la recepción que quisiera destacar; 1. El haber evidenciado el poco valor de la recepción frente a las doctrinas de las estéticas tradicionales: románticas, subjetivistas, inmanentistas, psicologistas, o sociológicas. 2. El haber reivindicado frente a la recepción pasiva la recepción activa, creadora, que actualiza o concreta posibilidades inscritas en el texto. 3. el haber abordado el problema de las relaciones entre literatura y sociedad, o el de la función social del arte.<sup>26</sup> Sánchez Vásquez considera necesario pasar de

---

<sup>25</sup>Esta propuesta tiene como fundadores a Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss de la escuela de Constanza. Jauss propone una estética rupturista centrada en siete tesis: 1) la historicidad de la literatura no es reducible al establecimiento de los hechos literarios sino a la experiencia de sus lecturas; 2) la experiencia del lector no pertenece a la psicología sino que puede ser analizada objetivamente a partir de las expectativas históricas de la literatura; 3) el horizonte de expectativas de una obra permite analizar su influencia en una audiencia determinada además de observar cómo se produce la ruptura y el cambio en el horizonte de expectativas a partir de obras nuevas; 4) la reconstrucción del horizonte de expectativas permite analizar de manera objetiva cómo se recibía una obra en un determinado momento y así señalar la distancia y los cambios en la recepción de la literatura de manera objetiva; 5) la estética de la recepción “serializa” las obras literarias e historiza la experiencia de la literatura; 6) la distinción entre sincronía y diacronía permite una nueva forma de escribir la historia literaria que no sea exclusivamente diacrónica y teleológica y 7) la función social de la literatura supone que el horizonte de expectativas del lector determina su manera de ver y vivir en el mundo. (Borras Castanyer: [dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/940299.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/940299.pdf))

<sup>26</sup> Sin embargo haber subrayado el papel de la recepción con tanta fuerza, lo constituye en un determinante con respecto a la producción. 2. al Fijar su atención en un aspecto de esa unidad que es la obra de arte: el

la estética de la recepción a la estética de la participación, entendiendo por esta la intervención del receptor en el proceso creador mismo al afectar con ella (la participación) a la obra, no solo en su aspecto significativo sino también como objeto sensible.

#### **2.4. La estética relacional**

Una de mis grandes constataciones durante este periplo es que los discursos y teorías sobre arte y estética no representan los sentidos, las valoraciones, ni las realidades que se dan hoy en las prácticas artísticas contemporáneas ni, por supuesto, en mi campo de interés particular, la música. De allí que este recorrido por las estéticas del Renacimiento (aurática), de la modernidad (reproductibilidad), y quizás también la posmodernidad (espectáculo)- sea necesario para ubicar las distancias que otros ya han marcado con los distintos engranajes culturales, pero también para encontrar los vacíos, las indeterminaciones, las huellas que propone la estética de la recepción o, en términos más actuales, para buscar los intersticios, los espacio-tiempos más allá de las reglas y los formalismos, como lo propone Bourriaud retomando a Marx <sup>27</sup>. Y sobre todo para dar realce a las propuestas artísticas que se mantienen, que flotan, que resisten a la aplanadora de la “sociedad del espectáculo”<sup>28</sup>.

---

aspecto significativo, descuida el aspecto formal y el sensible. Toda obra de arte significa, pero solo cuando el artista en el proceso creador da al material sensible la forma necesaria para inscribir en él cierto significado. 3. La participación del receptor no toma en cuenta el carácter que asume la producción artística en nuestra sociedad, que permita indagar por las condiciones culturales de la mercantilización capitalista. 4. No presta atención a la influencia que la división social de clases ejerce en la recepción, no ve por tanto el carácter hostil a la creatividad artística en tanto producción no mercantil. (Sánchez Vásquez, 2004)

<sup>27</sup> Fue usado por Karl Marx para definir comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia: trueque, ventas a pérdida, producciones autárquicas, etc. El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema (Bourriaud, 2008).

<sup>28</sup> La "sociedad del espectáculo", tal como la describe Guy Debord. Una sociedad en la cual las relaciones humanas ya no son "vivas directamente" sino que se distancian en su representación "espectacular" (Bourriaud, 2008).

Comparto con la estética relacional de Bourriaud la pregunta, ¿cuáles son las apuestas reales del arte contemporáneo, sus relaciones con la sociedad, con la historia, con la cultura?

Preguntarse por las relaciones entre el arte y la sociedad conlleva el reto de construir un diagnóstico social que permita mostrar la contrariedad, la estrechez, la soledad, la melancolía, que son en parte algunos de los adjetivos que utiliza Bourriaud<sup>29</sup> cuando reclama nuevos enfoques para decodificar las nuevas producciones artísticas “aparentemente inasibles”, en todos los casos “explotadas”.

En cada una de las contingencias históricas en que hemos examinado el debate estético, hay como una reinterpretación de las relaciones entre el autor, la obra, y el receptor o público. La pregunta de Bourriaud por las relaciones entre el arte, la sociedad, la cultura y la historia, además de que amplía el espacio de la reflexión, sugiere nuevas formas de inter-relación de inter-actividad, de inter-subjetividad que dan pie a otras miradas y otros agenciamientos estéticos.

El fracaso de los relatos mesiánicos de la modernidad y el poco optimismo por las vanguardias llevan a Bourriaud a replantear el papel del arte y de los artistas, desplazando la idea del arte como representación de “realidades imaginarias o utópicas” para proponer la construcción de “modos de existencia”. Bourriaud sugiere un habitar el presente y su mundo sensible, retomando la idea de Certeau de “inquilino de la cultura”<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> El origen de su propuesta se da a partir de la observación de un grupo de artistas con los que Bourriaud compartió experiencias en los años 90, buscando atender la pregunta que aparece al inicio de su texto sobre estética relacional: ¿De dónde provienen los malentendidos que rodean el arte de los años noventa sino de una ausencia de discurso teórico?

“La modernidad se prolonga hoy en la práctica del bricolaje y del reciclaje de lo cultural, en la invención de lo cotidiano y en la organización del tiempo, que no son menos dignos de atención y de estudio que las utopías mesiánicas o las ‘novedades’ formales que la caracterizaban ayer.” (Bourriaud, 2009)

Una de las aproximaciones de Bourriaud a la idea de “relacional” tiene que ver con la “utopía de la proximidad” como un fenómeno cultural que proviene esencialmente de la cultura urbana mundial. Desde allí abre la posibilidad de una arte relacional que convoque interacciones humanas más que afirmaciones simbólicas, donde el propósito no es un espacio por recorrer (el cuadro, la galería), sino una duración por experimentar hacia un “intercambio ilimitado”.

Aunque Bourriaud reconoce que el arte siempre ha sido relacional, intenta darle fuerza a la idea de que el arte moderno está circunscrito a los espacios que le fueron legados (el teatro, la galería, el museo), donde acuden pequeñas colectividades, en horarios precisos y en horas determinadas. Estos constreñimientos y barreras son interpelados por las formas artísticas contemporáneas que saltan a espacios no convencionales. Pero Bourriaud llama además la atención sobre cómo la mecanización y automatización de la vida diaria va generando efectos de soledad, vaciamiento, gracias a que relaciones de “proximidad” personales han sido reemplazadas por máquinas, como es el caso de los servicios de consulta telefónica, los cajeros automáticos o las transacciones comerciales que ahora se hacen por internet. El teórico francés insiste en la cultura de lo interactivo, de lo transitivo de la experiencia ante la emergencia de las nuevas tecnologías, “valorizando el discurso inacabado y el deseo insatisfecho de la diseminación” (Bourriaud, 2008).

En su propuesta relacional Bourriaud proclama con vehemencia que la modernidad no está muerta, que el gusto por la experiencia estética sigue arriesgándose en contra de los conformismos tradicionales filosóficos de la belleza, que las utopías están en la cercanía de las subjetividades, de lo cotidiano y del presente. “Que vale más inventar relaciones posibles con los vecinos en el presente, que esperar días mejores”.



Bourriaud recupera de la teoría crítica la desaparición del carácter aurático por la reproductibilidad mecánica e limitada de la obra, en la cual “ese ahora y ese aquí” que la hacían irreplicable, transforma radicalmente las funciones y los entendimientos de lo artístico y lo estético, para también intentar una lectura de la tendencia contemporánea de volver a lo sagrado, recuperando la idea de lo plural, de nuevas formas de estar juntos. Deslizarse de las vanguardias y de los grandes encargos sociales del arte para proponer las “micro-utopías”.

Considero por la argumentación y por los ejemplos que sustentan su teoría que su propuesta crítica en relación al estatuto moderno de la estética sigue anclada, como la de los posmodernos, a una suerte de melancolía por el desgaste y agotamiento de los discursos mesiánicos, los metarrelatos universalistas, las grandes e ingenuas gestas políticas de las vanguardias con las que se intenta dar cuenta de la actualidad del arte contemporáneo en Europa. Sus discusiones se soportan sobre la herencia de artistas y pensadores franceses, en especial de Marcel Duchamp, artista que representa las rupturas radicales a los discursos modernos del arte en los años 60's, discusiones conceptuales que transitaron en los ambientes reducidos de la intelectualidad artística y filosófica, que intenta ahora recuperar Bourriaud apoyado en Felix Guatari, para rehacer su lectura contemporánea de arte urbano.

Reconociendo que el equipamiento tecnológico de la actualidad permite la coexistencia y el acceso a muchas formas de producción artística, también es cierto que muchas formas de producción artística no circulan plenamente o, más bien, lo hacen muy esporádicamente en estos sistemas comunicativos de alta tecnología, amplificando marginalidades que Bourriaud no reviste, sesgando el ámbito de la reflexión solo a lo visual y a experiencias contemporáneas tales como las instalaciones, los happenings y los performances.

De otra parte me resulta un poco contradictoria la apuesta de Bourriaud por lo relacional, cuando la mayoría de ejemplos que usa para mostrar la potencia de este enfoque se dan en

espacios con características especiales que garantizan su exhibición, con lo cual no queda claro cómo lo relacional puede moverse hacia lo plural, lo colectivo, lo comunitario.

Y no me resulta claro que sucede con las propuestas ininteligibles para los circuitos donde se exponen estas formas contemporáneas de arte, vale decir los museos, las galerías y los salones regionales. Aunque emergen formas de arte contracultural al modelo moderno occidental estas siguen siendo parte del sistema e incluso aspiran al reconocimiento y a la institucionalidad a pesar de su aspecto crítico. La pregunta es dónde estarían las formas de arte consideradas “no expertas”, las formas de expresión artística que circulan en la cotidianidad, en la calle, en el barrio, en los rituales colectivos de los jóvenes, en los espacios no urbanos y que no han merecido ser conceptualizadas. En el caso de un país como Colombia, muchas de las formas artísticas no cooptadas por la industria de la cultura están asentadas aún en comunidades marginales al proselitismo cultural y tecnológico.

## **2.5. Entreverando**

Hasta ahora el ejercicio de seguir la huella histórica de la estética para encontrar sus horizontes de proyección, como lo sugiere Gadamer, nos ha mostrado una copiosa labor de reflexión sobre un ámbito de la vida que con el Renacimiento perdió valor institucional, en tanto el gran esfuerzo de la cultura europea fue salir del mito para instalarse en el logos, como alternativa mesiánica a la superstición y los fanatismos. El racionalismo, como ya lo vimos, dejó de lado todo aquello que no era estrictamente necesario para el entendimiento o, más bien, aquello que podía poner en peligro la objetividad de esa razón, el desenvolvimiento del método científico. Este es el contexto en que la estética emerge como ciencia.

Quisiera ahora a manera de entrevero (como llaman los músicos de la Orinoquia colombiana al juego de tomar fragmentos musicales de diferentes obras y juntarlos para crear algo distinto) repasar cómo la reflexión sobre la percepción y la belleza devino “estética”.

Iniciamos con la apuesta del filósofo Baumgarten por darle valor, desde la racionalidad y el iluminismo, a los aspectos de la vida que están cercanos a la percepción y a la sensibilidad. Pasamos luego por la continuación de la tradición académica alemana con Kant y Hegel, quienes fortalecieron la estética de lo bello como estética del espíritu, como “finalidad sin fin”, prueba de un esfuerzo por juntar la tradición religioso-metafísica platónica y aristotélica, con las pesquisas racionales de Descartes. Luego resaltamos el aporte del pensamiento marxista a través de Benjamin y Adorno, como exponentes del impacto irresistible del modelo capitalista, que convierte al arte y a la estética en mercancías, y al público en consumidor de “bienes” culturales. Incorporamos luego la estética de la recepción y con ella las nuevas perspectivas teóricas y artísticas donde el marxismo sigue siendo visible como matriz de pensamiento, pero ya no solo en función de los viejos análisis económicos y sociales, sino extendido a analizar las funciones políticas, ideológicas, además de estéticas, de los movimientos artísticos, tanto en los modelos liberales como en los socialistas. Resituamos la discusión desde la literatura por el papel del receptor como nuevo co-creador de la obra, dejando atrás las apuestas formalistas inmanentistas de encerrar, de reducir la discusión estética al contorno de la obra de arte, o a las visiones del valor de la obra solo en función del autor y sus condiciones contextuales, que representan las preocupaciones de los “estetas” de los años 60. Como ya lo expresamos, el interés no es determinar aquí la genealogía de la estética como campo de pensamiento, sino ubicar de manera discontinua y dispersa tendencias y propuestas que a nuestro juicio van alimentando la discusión y ampliando las perspectivas culturales de su existencia.

De la discusión sobre el papel del arte y la estética en los procesos de cambio social y de transformación de las estructuras económicas, pasamos a los debates por la radicalización del capitalismo y su destino casi inevitable de “globalización”, con lo cual aparecen las grandes preguntas sobre cuál debería ser el modelo de sociedad, el imaginario de vida que recomponga las inequidades, las injusticias, los desajustes, las promesas incumplidas que ya no se pueden seguir defendiendo por la vía religiosa, militar ni ideológica. Por eso nos parece importante cuestionarnos aquí, si la modernidad no es el relato, el modelo, el horizonte, ¿cuál debería ser? Y encontramos discursos que se paran en el borde de la tormenta para defender que aún hay posibilidades de salvación del proyecto moderno, y otros que desde más lejos sostienen que es un proyecto ya fenecido y que estamos en la posmodernidad.

De Bourriaud recuperamos su inquietud por interpretar que lo que sucede contemporáneamente con el arte; no ha sido ajeno a las discusiones sobre para dónde ir, qué hacer, en quien confiar, cómo restablecer el horizonte, y ha presentado la emergencia de un arte efímero, personal, a veces casi familiar, sin grandes pretensiones, que busca la microproximidad del otro, ya no el gran anuncio, el gran espectáculo, ni el anticipo histórico de las vanguardias. Estas encarnaciones muestran la realidad atomística del arte en las grandes metrópolis del establecimiento estético del sistema-mundo: el lugar desde donde emana la centralidad crítica de lo artístico y discursiva de lo estético de los grandes imperios de la industria cultural.

Sánchez Vásquez es probablemente el esteta marxista latinoamericano de finales del siglo XX más visible, que dialoga pensando desde Latinoamérica, aportando una revisión crítica y desarrollando apuestas que permitan acercar las discusiones modernas y posmodernas sobre la estética, en contextos donde las culturas locales y ancestrales desbordan estos marcos de discusión. Considero importante más allá de si resuelve el asunto de la discusión sobre el

sentido y el valor de la obra de arte, recuperar el rigor de la revisión teórica y los intentos por salirse del marco epistémico eurocentrado que mantiene su tensión en relación con el sentido y el valor de la obra de arte. Sin embargo su circularidad discursiva lo llevan a proponer otra modernidad estética sin haber trastocado el régimen teórico, categorial ni experiencial, ni dado el giro epistémico y cultural necesario para dar cuenta de las prácticas artísticas contemporáneas, modernas y no modernas, institucionales y esporádicas, canónicas, y cotidianas, fruitivas y efímeras, ancestrales y bellas, espectaculares e íntimas.

## **2.6. Estética de la cotidianidad (prosaica)**

En este momento de la discusión vale la pena traer a colación de nuevo la oportuna precisión de Mignolo cuando aclara que la *aiesthesis* que dio origen a la estética europea es un fenómeno de todos los seres vivos con sistema nervioso. La observación de Mignolo sobre la comunalidad de la *aiesthesis* a todos los seres vivientes, contenida en su artículo “*Aiesthesis decolonial*” (2010), me ayuda a presentar la siguiente reflexión que justamente intenta demostrar como la estética es una situación emocional, sensible intuitiva, intelectual, corporal, que nos embarga cuando estamos ante un estímulo artístico del mundo exterior que es inteligible. De manera que podemos pasar inadvertidamente ante un poema que este en un idioma que no seamos capaces de entender, es decir, un poema en francés solo es estético para aquellos que entendiendo el idioma y dependiendo de sus historias de vida logren capturar o al menos presentir o especular sobre el o los sentido(s) del poema. Una sinfonía puede despertar los más emocionantes y profundos sentimientos si el oyente está

familiarizado con esa particular sonoridad, un pasaje sabanero de los llanos orientales colombianos puede no despertar ninguna emoción para un mongol. .<sup>31</sup>

Esta pequeña digresión parecería menor o simple sin embargo nos recuerda que la estética, como la *aesthesis*, son preocupaciones instaladas naturalmente en el campo de lo perceptivo, de lo sensible, de lo subjetivo y que fue por vía de la metafísica y de la filosofía alemana hacia finales del siglo XVII, que la estética se orientó y direccionó al reducido y particular campo del arte occidental.

Quisiera traer ahora la propuesta de Katya Mandoki, cuyo interés primario es incorporar el mundo de la vida, de la realidad empírica, de la cotidianidad, de la subjetividad o co-subjetividad (en su apuesta), como los ámbitos propicios donde las culturas populares desarrollan la creatividad, tejen la imaginación, invocan la fantasía y la extra-ordinaria capacidad intelectual de comprender los mundos, denunciando la homogenización y la estandarización que impone la industria cultural y el mercado en términos de consumo y rentabilidad<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Katya Mandoki, en su investigación “Prácticas estéticas e identidades sociales”, presenta la estética como el estudio de la condición de la *aesthesis* (estesis en el texto), que asume como la “sensibilidad o condición de abertura o permeabilidad del sujeto al contexto al que está inmerso... Al estar expuestos a la vida y al entorno el sujeto es atraído a ciertos elementos según su especie y capacidad (como el moho y las hormigas a las feromonas, los trepadores sociales al dinero, los fans a su *celebrity*) en procesos semioquímicos que involucran tanto significación como atracción, es decir tanto semiosis como estesis. Se trata pues de la condición fundamental de todo ser viviente” (Mandoki, 2006).

<sup>32</sup> “Este proceso de implosión matricial regresiva parece perpetuarse en el lado oscuro del proceso de globalización con una cara más amable en las pantallas, pero no tanto en las maquiladoras. Lo que fue un proceso de diferenciación matricial se está aglutinando pegajosamente alrededor de una sola que parece ser la nueva matriarca de todas las matrices: la matriz mercantil-financiera. Esta matriz ya no sólo proyecta su paradigma al interior de las otras sino que las absorbe obligándolas a operar como sucursales o franquicias de la matriz financiera global. Esto ocurre con la matriz estatal y nacional, así como con la escolar y la deportiva. Tal aglutinamiento se pone en evidencia en la promoción de políticos, médicos, artistas y universidades como mercancías y en la personificación de mercancías hacia su expansión globalizada donde los objetos no se producen para satisfacer a los sujetos sino a la inversa.” (Mandoki, 2006)

De allí que el asunto de las identidades sociales esté íntimamente ligado con las prácticas artísticas y las afectaciones estéticas, en tanto que la constitución de las identidades apela a las realidades del mundo experiencial y afectivo del sujeto en relación consigo mismo y con los otros, donde la identidad encarna definiciones semióticas y estéticas, dejando entrever que aun en el campo más distante de la estética moderna que sería el de la lógica, el de la ciencia, existen siempre aspectos co-sustanciales a la fortaleza teórica de los conceptos y las categorías.

Mandoki se vale de las categorías que Peter Berger y Thomas Luckman desarrollaron para pensar la construcción social de la realidad y del conocimiento, y a partir de ellas avanza su propuesta de las matrices sociales desde donde se pueden derivar las adherencias y prendamientos de los sujetos en relación con sus intercambios, subjetividades e identidades. Mandoki sugiere algunas características centrales de cada matriz que ayudan a entender la autonomía y estabilidad de ese campo social y su articulación y movilidad con otros.<sup>33</sup>

Reconocer que el placer, el deleite y la satisfacción son expectativas que van más allá del campo del arte y por supuesto más allá de la estética de lo bello; y que nuestras vidas (matrices) emocional, escolar, familiar, estudiantil, profesional, religiosa, laboral y sexual son definidas a través de procesos semióticos y estéticos, nos devuelve la posibilidad de entender cómo se han legitimado las democracias burguesas, los totalitarismos, los discursos moralistas, los odios raciales, las políticas culturales.<sup>34</sup>

---

33 Aunque la matriz artística se traslapa con y depende de estas otras matrices, estaremos ubicados en ella siempre que se reúnan las siguientes condiciones: a) la separación entre enunciante y destinatario en la profesionalización; b) la pragmática de la di-versión; c) la espectacularización apoláustica de la creatividad; d) la producción diestra de artefactos según la técnica más avanzada de su época y e) su despliegue por y para la fantasía. Y por artefactos me refiero no solo a objetos físicos, como una escultura, sino a eventos como los teatrales, fílmicos, musicales o literarios.

34“En los sistemas totalitarios anida el deseo de revertir este proceso de diversificación matricial al implosionar en la matriz estatal todas las demás: la jurídica juzga las desviaciones de la doctrina oficial del partido, la médica se hace cómplice del Estado al establecer los sanatorios para disidentes ideológicos (o, como en el

Propone la teórica mexicana que la lectura de la realidad a través de las matrices sociales nos ayuda a entender cómo se estructuran e instituyen las realidades y cómo se dan los intercambios y las negociaciones simbólicas que se traducen en los modos particulares de hablar, vestir, comer, oler, comportarse, disfrutar, de objetivar un prendamiento, una adhesión o una repulsión.

Resulta particularmente interesante el análisis comparativo entre la matriz deportiva y la artística para entender qué es lo que lo hace profundamente llamativos al deporte y al arte como espectáculos de masas: en ambos la diversión y la espectacularización son dos funciones que tradicionalmente se han utilizado para mostrar destreza y virtuosismo (lo que explica el interés de la industria cultural en estas prácticas).

En el análisis de la matriz artística Mandoki incorpora los fenómenos artísticos “céntricos” o plenamente legitimados y los “periféricos” o marginales (aquellos que no están vinculados con el mundo del arte) del que habla Lotman, revisando los intercambios y las adhesiones desde donde se puede explicar la jerarquización de los sentidos. Si la característica del arte clásico occidental es haber escindido los sentidos considerados menores y haber privilegiado la vista y el oído, Mandoki y Bámbula señalan que no todas las culturas son primordialmente audiovisuales, ni que esos sentidos tienen que ser superiores. Como resultado de este sesgo,

---

caso del nazismo, para utilizar seres humanos en experimentos perversos), la artística decreta a la ideología del partido como tema obligado de expresión artística, la académica vigila que la producción del conocimiento no se desvíe de las bases ideológicas del partido, mismas que a su vez operan como sustituto de la matriz religiosa. Los sistemas políticos que inculcan odios raciales y étnicos (como algunos países árabes) se caracterizan precisamente por amarrar todas las matrices sociales en torno la construcción de esa imagen de la indignidad del otro odiado, a generar y bombear cotidianamente emociones de odio. Reclutan para tal fin a la escuela, los medios masivos, la religión, el Estado, el ejército, los artistas, todos unidos en el consenso de degradar y ofender la identidad del otro. Ante semejante conflagración, es muy difícil resistir el contagio. El totalitarismo de cualquier color propone en suma un proceso de implosión matricial, como en el Tercer Reich, que hizo desaparecer toda autonomía relativa e identidad de cada matriz, pues hasta la sexualidad tenía que obedecer a los patrones raciales idealizados por su Führer.” (Mandoky, 2006)



la episteme racional occidental escindió al cuerpo y al baile de la experiencia musical y procedió a esconderlo y anularlo en cualquier acercamiento teórico disciplinar.

En su distinción sobre la proxémica artística Mandoki deja ver cómo se dan estos procesos estéticos de diferenciación entre lo culto y lo popular, entre el arte de masas y el de elite, donde no solo operan matrices ideológicas, sociológicas y económicas, sino también artísticas y estéticas. Recupera la idea de la polifonía para mostrar la diversidad, la pluralidad, reconociendo en el tejido cultural y el bordado social los distintos y diversos hilos que como tramas y voces comunican desde la heterogeneidad sus angustias comunes.

## **2.7. Hacia una estética de-colonial**

El interés central de este recorrido es ubicar la manera como la centralidad intelectual y estética del sistema- mundo occidental ha posicionado y validado desde un claro interés hegemónico de clase, narrativas discursos y representaciones en relación a lo que es y debe ser lo , lo político, lo cultural, lo artístico y lo estético ; y luego cómo ha ocultado las estrategias estéticas de seducción, de espectacularización, que junto con los moldes epistémicos y los dispositivos gubernamentales se constituyen en la trama del “capitalismo cultural salvaje”. Las sucesivas constataciones que hemos hecho señalan la necesidad de apelar a otras lecturas, visiones y cosmogonías que potencien la creatividad y la imaginación, que hagan visibles las resistencias, pero sobre todo que aporten a la construcción de salvaguardas culturales que no ahonden el descrédito y posición de inferioridad de nuestras estéticas populares, regionales, cotidianas, performativas, campesinas, afros o ancestrales.

Instalar el debate de las músicas regionales populares desde la cuestión estética es una estrategia de-colonial porque es desde el inmenso campo que articula lo artístico y lo no artístico (superando el eterno debate filosófico occidental, pero también trascendiendo los

modelos excluyentes, elitistas u homogeneizadores de la cultura eurocéntrica) donde, se instauran y se entronizan los patrones culturales que derivan racismo y exclusión. Me parece consistente el recorrido histórico conceptual sobre las definiciones y tensiones que se han dado desde el pensamiento racional eurocéntrico desde el momento en que aparece la estética como un problema de conocimiento. Como vimos con Baumgarten, Kant, Benjamin, Adorno, Mandoki, Bourriaud y Sánchez Vásquez, todos ellos (y muchos otros) desarrollan una perspectiva intelectual crítica en relación al modelo instaurado en cada tiempo y espacio, pero todos instalados en la misma órbita experiencial y categorial del pensamiento racional occidental.

El complemento que quiero desarrollar en este campo de la discusión tiene como premisa justamente incluir experiencias visiones y pensamientos construidos al margen de los relatos modernos y posmodernos de salvación que requiere la colonialidad para su proyección hegemónica. Me resulta muy sugerente y cómplice en este interés, académico-político apoyarme en la iniciativa estético-política de las estéticas de(s)coloniales que vienen liderando Walter D. Mignolo y Pedro Pablo Kuczynski con un grupo importante de artistas, críticos y curadores en el ámbito global (Zulma Palermo, Adolfo Albán, Benjamin Jacanamijoy, algunos de los cómplices desde el mundo latinoamericano). Yo particularmente participe en los debates y presentaciones artísticas que se hicieron en Bogotá y en Duke en el marco del evento de “estéticas opción de-colonial” en el año 2011.

Esta opción tal como lo sustentan Mignolo y Kuczynski se da en marco de las reconfiguraciones mundiales contemporáneas en torno a los procesos globales y locales y que vinculan todas las dimensiones de la vida. Menciona tres rutas: la re-occidentalización donde se ubican la crítica posmoderna y altermoderna, la opción des-occidentalización donde se re-sitúan las relaciones conflictivas entre igualdad y diferencia en ámbitos como la política, las relaciones

internacionales y el arte. “La desoccidentalización afirma la diferencia y las identidades regionales –estéticas, lingüísticas, históricas, religiosas, subjetivas, culinarias, entre otras– esto es, las subjetividades racializadas y, por lo tanto, colonizadas por el discurso de la modernidad, des-atendidas por el discurso de la post-modernidad e ignoradas por el discurso de la alter-modernidad” (Mignolo 2012:35). La tercera opción es la de(s)colonial y en el intento por su definición se aclara que va más allá de una inscripción ideológica, política, epistémica o estética. Que mantiene una verdad entre paréntesis como la deben tener otras opciones, pero que trabaja decididamente por descolonizar los cuerpos y la naturaleza, del dispositivo regulador y disciplinar que constituyó la modernidad estética y sus mutaciones; la postmodernidad y la altermodernidad. (Mignolo, 2012)

De esta manera quiero presentar cuatro experiencias que el apuntan al reconocimiento de formas no canónicas de arte y a la descolonización de los cuerpos y sus memorias y contribuir a darle tono y potencia a la opción de-colonial, aclarando que ninguna de ellas esta matriculada en la opción y que es un atrevimiento de mi parte presentarlas de esta manera.

Quiero apuntar las reflexiones de Julianne Bambula quien en un ejercicio reflexivo propone una ruptura a los estatutos occidentales de la tradición estética, recuperando experiencias de culturas no occidentales, a Mario Madroñedo que tiene muy claro que las culturas ancestrales de los pueblos originarios de América no están en el mapa epistémico de la estética moderna. La propuesta José Jorge Carvalho, con sus reflexiones sobre los tránsitos históricos culturales y políticos de las culturas afro-brasileras, y en particular su propuesta de investigación sobre la música de los ritos yoruba de la diáspora que denomina “estéticas de la opacidad y la transparencia” y la propuesta de Ángel Quintero Rivera sobre sus esfuerzos por mostrar el blanqueamiento y mestizaje de las tradiciones afro americanas en las discursos y narrativas puertorriqueños así como su interés por demostrar que la salsa fue

un movimiento de alternatividad estética frente a los procesos homogeneizantes de la difusión sonora del rock. Tanto Carvalho como Quintero asumen el reto político de visibilizar la importancia y la contundencia de los aportes afros en las dinámicas culturales y las estrategias de borramiento.

Existen otras pesquisas que no podemos agotar en este capítulo, dado sus requerimientos discursivos y disciplinares. Por ejemplo, está la controversia sobre el asunto del arte como materialidad (presentación) y como re-presentación, y de si esta es mimética, metafórica, metonímica, por sinécdoque, y sobre las correspondencias sígnicas o simbólicas entre la realidad empírica y la artística. Por lo pronto me interesa ver dónde hay pistas, senderos y perspectivas, que como laberintos o discontinuidades nos den herramientas críticas, propositivas, alternativas para in-disciplinar la discusión, ampliar sus referentes culturales y complejizar el ámbito de las experiencias.

### 2.7.1. Dinámicas estéticas en culturas no occidentales

Con Bambula quisiera sugerir algunos conceptos que ella retoma de la experiencia analítica de las prácticas artísticas de culturas no occidentales, consideradas desde su perspectiva como premodernas, pero que dan pistas sobre cómo reinterpretar y recomponer la lectura, el posicionamiento y desde ahí potenciar y proyectar nuevos enfoques que interpelen las políticas públicas culturales, así como las dinámicas locales institucionales desde donde se regulan estas prácticas.

Bambula resalta algunos principios característicos como la representación, la diferenciación, la separación entre receptor y productor, artista y público<sup>35</sup>, la catarsis, los marcos formales

---

<sup>35</sup> “La separación entre público y artista (actores, bailarines, músicos) así como el principio de la representación naturalista se corresponden igualmente con la forma propiamente dicha del escenario occidental, que es la de una vitrina de exposición, la de un cartón rectangular con cuatro paredes de las cuales

de los lenguajes artísticos, el mundo del arte y la realidad. Retomando el término de Yamamoto Massao en su analítica de la estética tradicional japonesa, propone la idea de la pantonomía, que “implica el vehículo de integración de lo estético con las múltiples esferas de la vida, el trabajo, y lo práctico-utilitario, lo cognoscitivo, lo religioso, lo mágico en sus diversas formas, la medicina, lo ritual, lo festivo etc., que son aspectos del quehacer cotidiano bajo cuyo nombre aparece lo estético, sin que haga estatus propio” (Bambula, 1993:125).

Con el mismo sentido sugiere superar esa esfera superior que la cultura occidental le otorgó al arte donde los artistas son seres mágicos, “genios”, y el arte una actividad misteriosa, casi divina. Para trascender esa exclusividad social, propone la ubicuidad que entiende que “el arte no es una actividad de especialistas y que la actividad estética es omnipresente en la vida, su funcionalidad orgánica está compenetrada con todas las esferas de la vida...” (Bambula, 1993). Se trata, como bien aclara, de un arte liberado de esa autonomía y de la exclusividad, que se asemeja a la realidad de nuestras artes latinoamericanas, tanto ancestrales como campesinas y afros. La marimba de chonta en Guapi (Cauca, departamento del Pacífico Colombiano) representa no solamente los sonidos del agua y del bambuco viejo, sino que también hace parte del ritual para curar las enfermedades, para traer hijos al mundo, para festejar, para pescar, para rezar (Entrevista a José Antonio Torres “Gualajo”).

Bambula llama la atención sobre el peso y el valor sobredimensionado del objeto en la práctica artística occidental, lo que genera dos efectos igual de perversos: el intento a toda

---

una es imaginaria, pero que puede ser tangible y real mediante el telón. Esa cuarta pared invisible, transparente es una barrera infranqueable entre el público espectador y los artistas [...] la forma específica del escenario del teatro de la cultura occidental de la modernidad subraya y simboliza el carácter de ‘simulacro’ de lo real, que subyace a la concepción occidental del espectáculo, subraya su carácter de representación [...] La misma función cumple el pedestal sobre el que se coloca la escultura, elevándola por encima del piso de la vida real, al espacio ‘superior’ del arte [...] El marco que encierra la pintura, a su vez ‘marca’ el límite entre el arte como simulacro de la realidad y la realidad misma [...] en la literatura las dos tapas de un libro marcan la misma distancia”. (Bambula, 1993: 120)

costa por mantener un control y disciplinamiento racional sobre las prácticas artísticas (desde las políticas públicas y los discursos académicos,) “explicando, valorizando, o desvalorizando el objeto estético”; y su conversión en mercancía, en fetiche.

Ya con Adorno la discusión sobre la espectacularización del arte había cuestionado las prácticas artísticas como formas de producción rentable y por ende de interés político y económico, que subsume el interés artístico y estético. Bambula describe cómo la escritura y la fijación visual contribuyen a darle al arte occidental una “permanencia estable y atemporal”,<sup>36</sup> incluso a aquellas manifestaciones que son efímeras por su naturaleza, como el teatro o la música. Considero que es un aspecto que explica en parte porque el arte y la estética occidentales han pregonado su condición de “universalidad” en términos de geopolítica, con su correlato de ser el desarrollo natural histórico de la humanidad y de allí la valoración de la ‘superioridad’ de sus objetos estéticos.

Bambula pasa a mostrar la riqueza de significados y usos de las manifestaciones estéticas en culturas no modernas, como el caso de los pueblos indígenas en Colombia, donde el significado de las artes no es una proyección de la comunidad, sino una expresión de su materialidad y tiene el sentido de inmanencia. Una mochila tejida por los habitantes de la Sierra Nevada de Santa Marta en Colombia, además de diseños y figuras estéticamente bellos, tiene un valor simbólico y social muy importante, ya que el tejido y sus patrones son escogidos como formas de afecto, protección y reconocimiento al miembro de la familia que la va a usar (no para ser vendidos o patentados).<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> La necesidad de conservar “para siempre” las obras de arte como un “valor imperecedero”, de re-tenerlas ante el rápido fluir del tiempo” mediante materiales que no se deterioran (artes plástico-pictóricas) y la escritura (literatura, música, danza) es consecuencia dialéctica de la representación occidental moderna del tiempo como movimiento lineal ‘hacia adelante’”. (Bambula, 1993: 125)

<sup>37</sup> La noción de inmanencia la retomo de Bambula, pero el ejemplo de las mochilas lo traigo de nuestros “hermanos mayores”, los miembros de las comunidades arahuacas de la Sierra Nevada de Santa Marta en

En esta riqueza de expresiones manifiestas en las culturas no modernas, lo estético es algo compartido desde lo cotidiano, pensado como un “acto actual” de los integrantes de la comunidad, una actualidad temporal del grupo o comunidad, y no un objeto atemporal: una mochila no está para ser exhibida como objeto “per sé” que representa una cultura, eso solo sucede en las conferencias de los antropólogos, en los museos o en las vitrinas de los mercados.

Para cerrar con los aportes de Bambula y conectar su reflexión con Madroñedo traigo la idea de la abstracción como una posibilidad de superar la tendencia moderna del arte occidental de asumir la mimesis como el arte que busca la representación “fiel” y detallada de la realidad en su organicidad y singularidad, tal “como el ojo la ve y como el oído la oye”(Bambula), mientras en la culturas no modernas predomina en la representación<sup>38</sup> de lo real extra-subjetivo la búsqueda de la síntesis formal, del símbolo y del signo. No existe en el mismo grado, como existe en la cultura occidental moderna, el interés por la presentación fiel de lo orgánico en su singularidad” (Retomando un estudio de Worringer en su obra *Abstracción y empatía*) (Bambula, 1993:132).

### 2.7.2. Estética de la alteridad

Cuando intentamos incluir otros modos de interpretar y comprender el arte y de relacionar y valorar el ámbito estético, resulta valioso y necesario en este mapa cultural involucrar los pueblos indígenas y sus sabidurías ancestrales. Es desde allí desde donde Mario Madroñedo,

---

Colombia y es resultado de varias conversaciones con Jacobo Izquierdo, miembro de la comunidad kankuamo que llegó a Bogotá desplazado por la violencia de los grupos paramilitares.

<sup>38</sup> Todas las representaciones estéticas son el resultado de procesos de mimesis y de abstracción, ya que en el origen de toda representación de lo real extra-subjetivo hecha por el hombre, por más abstracta que sea, siempre actúa lo mimético y, de otro lado, porque toda representación, por mas naturalista que sea, es siempre una abstracción, ya solo por el mero hecho de ser una ‘imagen’ de lo real.

profesor de la Universidad de Nariño en el suroccidente colombiano, sugiere una “estética de la alteridad”, con la que problematiza la concepción antropológica de la representación. Madroñedo se mueve en la misma dirección que Bambula, pero con un matiz más intenso, como estudioso asiduo del asunto indígena. Por ejemplo, entabla un diálogo con las propuestas antropológicas de Eduardo Viveiros en *Imágenes de naturaleza y sociedad*, buscando una etnografía y estética de alteridad que procure un acercamiento a la relación vital con “la alteridad de la tierra”. Ideas como el multinaturalismo y el perspectivismo son puestas a discusión en relación con las experiencias chamánicas y del pensar amerindio, como trazo y rasgo de modos de ser diferentes, de “procesos de alternación diferencial” (Madroñedo, 2102).

La de Madroñedo es una propuesta que pone en el centro de la discusión los imaginarios y representaciones construidos alrededor de “lo salvaje”, “lo ancestral” y “lo aborígen”, redefiniendo la noción de tiempo a partir de la experiencia extática de la acción chamánica, que se conecta con la noción de tiempo de la acción artística (Madroñedo, 2012).

La pregunta de fondo es cómo asumir la exigencia política de la experiencia estética y extática en el marco de la experiencia chamánica. Madroñedo, sugiere, a partir de Viveiros, recomponer el campo de la ecología humana, de la arqueología, de la antropología social, de la historia, para poner en “abismo” a la percepción del cosmos y de la naturaleza en una relación de hospitalidad y donación “que exponga el modo de ser creativo a partir de una acción minoritaria en la que las praxis de las acciones chamánica y artística, como influencias del saber, la salud y la libertad, tengan un lugar inacabado de exposición hoy” (Madroñedo, 2012:116).



### 2.7.3. Estéticas de la opacidad y la transparencia.

Mi apreciación sobre la preocupación de fondo en la investigación de Carvalho está en tratar de alivianar (tejer puentes) las fronteras disciplinares entre la musicología que mantiene cierta rigidez y recelo por la flexibilización del objeto de estudio y la fuerza con la que viene irrumpiendo la etnomusicología como opción “científica” para explicar la coherencia interna de las músicas no académicas, en este caso aquellas que se originan y se constituyen como parte de los mitos de origen y que aún se mantienen ancladas a los tiempos y espacios específicos del ritual como guardianes de las sabidurías reveladas solo a iniciados.

Luego de acudir a técnicas y metodologías etnomusicológicas de reconocida trayectoria como las de John Blacking, Alan Merriam o Matle Hood, su investigación etnomusicológica desarrolla descripciones y análisis musicales buscando relaciones entre las funciones sígnicas simbólicas y estéticas de los cantos en el contexto del ritual y el sistema de creencias que lo totaliza.

Solo quiero subrayar algunos de sus múltiples y valiosos hallazgos y relaciones, para mi argumentación. Una de las conclusiones de su trabajo fue encontrar que hay entre los cantos rituales de los cultos shangós de Recife (Brasil) una canción que se repite en diferentes rituales y con diferentes dinámicas musicales, conformando distintas tramas, lo que la convierte en un símbolo clave del sistema ritual del culto, descubriendo además, que en ese carácter simbólico esta la facultad de unir el pasado con el presente. Esta situación la compara con la teoría Wagneriana del leit motiv que representa una de las teorías musicales más racionalistas del mundo occidental. Esta comparación y contrastación le permite encontrar situaciones musicales que no son tan distantes como se pregonan de lado y lado y que bien puede ayudar la teoría del leit motiv a la interpretación de los cantos rituales.

Analiza las relaciones entre repetición, variación y novedad desde la música y hace notar que hay una línea diacrítica acumulativa en la experiencia musical, y que son muy pocos los cantos nuevos introducidos en cada ritual. De esta manera la expectativa y el poder que generan los cantos no están mediados por la novedad, sino por la reiteración con la que se consigue eficacia simbólica.

Uno de los principales objetivos de cualquier investigación musicológica es dar cuenta de las leyes que explican la coherencia interna de la música y su imbricación directa con el sistema de valores y creencias desde donde se producen los sentidos y entienden los usos, de manera que los criterios para la utilización de sistemas de análisis musicales deben redefinirse contextualmente.

Dos observaciones que derivó de la investigación de Carvalho y que considero apuntan a demostrar como la utilización de los campos disciplinares musicológicos y etnomusicológicos no siempre acuden en beneficio de fortalecer las manifestaciones culturales en las que hace presencia la música como uno de los aspectos estructurantes de una realidad observada.

1. Que la explicación y explicitación científica de la realidad empírica en el campo del arte al menos, no siempre ayuda a la comprensión y fortalecimiento de la experiencia estética que estaría dada por la capacidad de disfrute y de goce en la medida que se es capaz de decodificar y aprehender culturalmente los sonidos. En términos cotidianos es como si fuese necesario para el disfrute y entendimiento de una obra de títeres, explicarles a los niños antes de la función como se van a manipular los muñecos, desde donde van salir y porque, cuales son los trucos vocales para la imitación de voces, cuales son técnicas de manipulación de los muñecos y como sacan a escena varios siendo apenas dos titiriteros. En esta dirección Carvalho nos recuerda

que incluso desde la tradición de la teoría musical occidental se mantiene como paradoja esa situación de conocerlo todo pero a riesgo de desbaratar la magia, trayendo la premisa que se hace Pierre Boulez de que “sigue siendo primordial salvaguardar el potencial desconocido encerrado en la obra maestra”. Desnudar el cuerpo completamente le resta al observador la posibilidad imaginativa, eso lo saben bien los publicistas. En este sentido para mi manera de entender el asunto hay además otro peligro inminente y es que una vez presentada la investigación sobre las leyes internas de la música en un medio académico y artístico esto será rápidamente aprovechado por el sistema para rentabilizar ese conocimiento, es decir son saberes que quedan por fuera de control de la comunidad que los produjo y para la cual son simbólicos.

2. La condición de reiteración de los cantos como uno de los modos de protección y salvaguarda del ritual, que nos recuerda que existen en la actualidad lógicas culturales diferentes y distintas a la occidental donde la “novedad” es la garantía de la permanencia. Creo que esta situación no solo se da para el caso de los cantos rituales, sino también para las dinámicas de las músicas de tradición oral en las que se reconoce una línea diacrítica acumulativa, que permite una distinción y que es mantenida en secreto para los extraños de la comunidad. Un ejemplo: en el festival y concurso de la bandola criolla en Maní Casanare Colombia donde el concursante además de demostrar habilidades interpretativas en el instrumento debe conocer los toques antiguos y sus nombres ya que cada uno debe sacar de una bolsa un papelito que contiene el nombre de algunos de los géneros y formas llaneras originarios de la región. La bolsa con los nombres representa ese acumulado que debe ser mantenido en reserva y que solo conocen los iniciados en este caso los viejos tocadores y

aquellos que se han preocupado por los toques heredados de los mayores. Esto sin desmedro de que cada participante puede hacer su propia versión, pero conservando lo que Samuel Bedoya llamaba el sonotipo o versión consensuada sobre las características musicales originales del golpe o del pasaje.

#### 2.7.4. La Salsa: una alternatividad estética nómada.

Este trabajo propuesto por el autor como una contribución al esfuerzo por “pensar las contribuciones del Caribe a la alegría del mundo” centra su interés en las relaciones entre música y sociedad en el Caribe y del Caribe al mundo, en un esfuerzo por superar el eurocentrismo temático de las investigaciones sociológicas dedicando su esfuerzo al análisis de la conformación de las identidades caribeñas y su vínculo directo con las expresiones sonoras.

Como parte de las experiencias reflexiones y teorizaciones descolonizadoras el trabajo de Quintero en su texto “salsa sabor y control” desarrolla una propuesta metodológica de presentación que rompe los esquemas disciplinares tanto de la musicología como de la sociología, consistente en el reconocimiento de la capacidad sensual y conmovedora de las sonoridades mulatas y su imbricación con los ámbitos sociales culturales económicos y políticos, acercando el valor de la experiencia estética con las formas de interpretación y comunicación.

Un primer esfuerzo importante en la vía de trascender los discursos institucionales de la estética y la música, es asumir el estudio de la músicas afro-caribes para reposicionar la categoría de “música tropical” avanzando en una propuesta contra-cultural de visibilización

de una estética musical mulata y cimarrona “camuflada” que ha sido ignorada por el canon musicológico e invisible en la perspectiva mediática comercial.

En este sentido el profundo conocimiento de las sonoridades que representan cultural estética y étnicamente las comunidades afros mulatas y jibaras resulta fundamental para mostrar como en los discursos sobre la nacionalidad puertorriqueña se esconden y empequeñecen los aportes de las comunidades negras y subalternas en el devenir sociocultural y estético de los pueblos caribeños, dándole preeminencia a la herencia hispánica. La teoría del encuentro de la culturas (indígenas negras e hispanas) y del mestizaje producto del “encuentro” ha permitido un blanqueamiento estético y un ocultamiento de las profundas condiciones de desigualdad y conflicto en el que se han tramitado estos procesos, una realidad más o menos común en todas los relatos nacionalistas de los países en América latina.

El “tambor camuflado” que presenta Quintero pone en evidencia las formas de protección y aseguramiento de las matrices culturales y musicales que fueron prohibidas y perseguidas por las diferentes centralidades hegemónicas que colonizaron el Caribe. Melodizar un ritmo es una forma de ubicar un saber rítmico -decantado por una trayectoria sociocultural-estética subalterna- de manera disimulada, escondida diferida, opacada. El camuflaje ha sido una de las maneras como el Caribe (mulato, cimarrón, jibaro) ha manifestado esta presencia oculta, pues “obliga a transitar siempre en cuerdas flojas y opacar adrede su posible luminosidad”. (Quintero, 1999: 286) Es una estrategia que permite entender el significado de la etnicidad en la conformación de las identidades socioculturales caribeñas, (Quintero, 1999: 250).

Propone una discusión renovada sobre la caracterización y el antagonismo epistémico que ha desarrollado la teoría occidental en relación con las músicas eruditas y populares. A partir de la teorización del camuflaje como práctica musical sugiere una revisión y estudio sobre

las formas de amalgama y negociación que permitieron el origen y asentamiento de un fenómeno músico-cultural como es el de la música salsa.

Su tesis central en este aspecto es que la salsa como movimiento musical y como práctica artística está relacionada directamente con los movimientos de migrantes y en tal sentido alude a una vocación nomádica. “Es una manera de hacer música conformada originalmente en gran medida alrededor de procesos dramáticos de des-ubicación territorial” (Quintero, 199:117). Este movimiento musical que atrae músicas de diferentes sectores culturales y con diferentes agendas agrupa, junta, amalgama sin buscar una identificación única y particular, por lo que sugiere también Quintero pensar en plural “las salsas” aclarando básicamente que los reclamos étnicos y socioculturales de entrada proponen romper las distinciones nacionales llamando a una unidad cultural extra-territorial (Ídem, 114). En tal sentido es también contracultural leer la salsa no como la invención de un género musical o el posicionamiento de un clisé artístico producto de las sumatoria de otros, sino ver más allá y proponer una escucha amplia, diversa, divergente para entenderla como una manera de hacer música en las que se mueven libre y espontáneamente diversos ritmos géneros y estilos jugando con la multiplicidad de tiempos y espacios; intentado no dejarse atrapar en una formula, en una definición, en una distinción ni tampoco puede ser vista como un sancocho o un coctel estético.

Se trata de articular estas dos propuestas renovadas de lectura y comprensión de las practicas musicales y sus productos para reconocer y visibilizar como las practicas musicales portadoras de identificaciones étnicas y de clase, se camuflan, se esconden se amalgaman para conjurar inequidades desigualdades en una estética musical asociada directamente al baile, a la fruición, al goce entendiendo y leyendo la mediatización de los contextos donde se promueve.

Esta metodología reflexiva propone el ejercicio de desentender el sistema cultural contemporáneo y su narrativa monoestética para desplegar los tránsitos e intercambios que subyacen a las pretensiones universalistas de la estética moderna occidental y en consecuencia a las jerarquías que se han construido para regular los discursos epistémicos y las distancias estéticas que explican porque en el campo de lo no moderno (lo campesino, ancestral y folclórico) es aún tan gaseosa la discusión. El trabajo intelectual y artístico por hacer, estaría en juntar, ‘tejer como comunidad’ en palabras de Jacobo Izquierdo; en incluir, para alimentar la idea de ser actores de nuestra propia representación; en construir un lugar donde no se alimenten subterráneamente los odios raciales, las exclusividades, el fetichismo estético, el arribismo cultural, las censuras estéticas y la banalización de lo que reclama hoy ser una experiencia libertaria, colectiva, chamánica, co-subjetiva, para con-mover alegría, cariño, fuerza, afirmación, resistencia, encuentro, proximidad, parrando.

### 3. ENTRE SONORIDADES LOCALES Y LOCALIDADES SONORAS

#### 3.1. Desde los estudios culturales

“Yo no canto por saber  
Ni porque mi voz sea buena,  
Yo canto porque no caiga  
La culpa sobre mi pena.”

(“Los caujaritos” de Ignacio “el Indio” Figueredo)

En Colombia, hasta antes de la Constitución de 1991, se pregonaba una “identidad nacional”, una suerte de mestizaje cultural homogéneo que nos representaba, que nos identificaba. Para explicar tal idea se recurrió al argumento histórico-racial de ser una nación triétnica en la cual el mestizaje representaba la fusión en el “encuentro” de las culturas europea, indígena y africana. Esta identidad nacional, impuesta por las elites locales y los regímenes de representación construidos en el marco de la constitución de los Estados nacionales (de manera similar en todos los países de América Latina) fue producto de procesos de exclusión socio-culturales cargados de violencias étnicas, epistémicas, políticas y sociales. En nuestro país ocupan ese lugar las interminables guerras del siglo XIX y las del inicio del siglo XX<sup>39</sup>, así como los magnicidios y genocidios de la segunda mitad del siglo XX. Este marco es importante porque los discursos del establecimiento sobre la música participaron también de estos procesos de institucionalización de las identidades asignadas para representar lo

---

<sup>39</sup> “Colombia ha estado también ensimismada en el sentido de que no ha reconocido a sus otros internos, la otredad de los indígenas, de los negros, de las mujeres, de las clases populares, etc., sino que las ha construido, como dice en una forma muy iluminadora la politóloga Cristina Rojas, quien introduce la noción de “regímenes de representación”. Rojas analiza cómo desde la colonia, y especialmente en el siglo XIX, Colombia se construye sobre unos “regímenes de representación” que suprimen la voz y la identidad de los otros: negros, indígenas, mujeres, etc., y generan una violencia originaria, por tanto hay que desaprenderlos” (Escobar, 2005: 94).



colombiano por parte de las elites criollas. Al lado del Escudo, la Bandera y el Himno Nacional (todos con mayúsculas), tuvimos al bambuco como género musical emblemático de la identidad colombiana y al tiple como el instrumento nacional colombiano, por mencionar solo dos de los emblemas de nuestro arsenal identitario<sup>40</sup>. No otra cosa documenta Peter Wade en el caso del merengue urbano impuesto durante la dictadura de Trujillo como estilo oficial en República Dominicana, excluyendo otros ritmos como la salsa, bachata, nueva canción (Wade, 2002). En Colombia se impuso un estilo muy particular de bambuco-canción, dejando por fuera muchos otros estilos y formas de bambuco; y ni qué decir de los cientos de ritmos y músicas que coexisten en el territorio colombiano.

Es un hecho que estamos modelados permanentemente por la fuerza de la cultura que a la vez nos transforma en sus reproductores (Londoño, 2002) esa premisa de la maestra María Eugenia Londoño nos ayuda a entender la manera como las identidades nos constituyen y como nosotros actualizamos permanentemente los sentidos y las identidades.

La palabra cultura desde una perspectiva compleja redimensiona las relaciones del ser humano con otros, con su entorno, con la naturaleza, con el cosmos, pero sobre todo abarca la totalidad del que-hacer humano y por tanto tendría que ser entendida como el ambiente o la fuerza unificadora, capaz de canalizar la conciencia, la voluntad, la acción y el esfuerzo colectivo para mantener la vida, y proporcionar bienestar y prosperidad, derechos esenciales a toda sociedad.

---

<sup>40</sup>“Bambuco es la expresión musical y coreográfica más importante y representativa de nuestro folklore [...] su origen es mestizo, pues conjuga las melodías de tradición indígena a ritmos varios [...] es importante observar( y esto acentúa su carácter mestizo) que las letras usadas en el bambuco-canción, como las de los aires aculturados: pasillo y danza, no son coplas o cantas utilizadas en torbellinos guabinas o rajaleñas sino más comúnmente las formas retóricas eruditas: poemas selectos ya tomados del repertorio universal”(Abadía Morales, 1977: 160).

Para las teorías poscoloniales, “la cultura no es, entonces, el indicativo del nivel de ‘desarrollo’ estético, moral o cognitivo de un individuo, de un grupo o de una sociedad, sino, como lo afirmara Wallerstein, el ‘campo de batalla ideológico’ del sistema mundo” (*Castro-Gómez*, 2000:35).

El propósito central en este capítulo es identificar los efectos en términos de producción de discursos acerca de cómo se han ubicado y clasificado las sonoridades que emergen en el territorio colombiano retomando algunas discusiones que han sido abordadas más de las ciencias sociales que desde el campo etnomusicológico como son: las relaciones entre la música y los procesos identitarios en términos del Estado-nación, la música y los regímenes de representación, la música y sus clasificaciones en la línea de mostrar los procesos de racialización y de subalternización que se dan como parte de la colonialidad de poder y del saber. Intentamos llamar la atención sobre la necesidad de replantearse las acciones y las políticas para darle opción y cabida a las artes populares, campesinas, afros, ancestrales que se mantienen marginales y exóticas en la construcción de una convivencia en-igualdad ya no solo en términos de los derechos básicos a la alimentación a la vivienda a la salud, a la educación sino también en términos de la protección y defensa de las tradiciones culturales así como del acceso a los bienes y a la oferta cultural.

### **3.1.1. Mundos sonoros.**

Desde la antigüedad, la música ha acompañado los procesos vitales de acuerdo con las características de cada época y cada cultura. Se ha utilizado para llamar lluvia, para invocar protección, para sembrar, para cosechar, para ceremonias religiosas, militares, familiares, para comunicar novedades y relatos. La música nos trae recuerdos, sensaciones, sentimientos, nos provoca deseos de muy diversa índole. Pero cada cultura y cada época va

moldeando sus sonidos de acuerdo con sus energías, sus experiencias, sus expectativas de vida colectivas e individuales. Música, magia y ritual es una triada plena y actual en los pueblos originarios de las Américas, en las costumbres aún campesinas, en las tradiciones de la diáspora africana en el continente americano, en las colectividades urbanas subalternas. La música, como producto humano, está cargada de energías, de símbolos, de significados con los cuales se experimenta la vida. Las *jugas* de adoración en el litoral pacífico colombiano, los cantos de arreo y ordeño en la Orinoquia colombiana, la guabinas de la provincia de Vélez en el nororiente colombiano son algunos de los cientos de ejemplos que puedo citar como evidencia de estas energías y sonoridades que representan la diferencia y la riqueza cultural y que suponen múltiples formas de habitar el mundo, pero también de utilizar el sonido como expresión existencial, como huella del acontecer, como símbolo de la esperanza, como signo de la resistencia.

El sonido como carga energética, y la música, como sistema simbólico construido por cada sociedad, actúan directamente en los niveles sensorial, neurofisiológico, perceptivo, psicológico, afectivo emocional y cognitivo: la música influye en la construcción de las ideas y de los valores que configuran nuestro entorno filosófico, estético y social. (Londoño, 2002:10)

Como lo vimos expresado en Benjamin, la música con fines comerciales adquiere otras connotaciones y otros usos, por lo cual sería ingenuo seguir pensando en que la música es un modo de expresión sin mayor pretensión que la contemplación y el deleite. En esta propuesta de re-dimensionamiento cultural, la música es mucho más que un objeto de consumo o de divertimento si tomamos en consideración el impacto que tiene de manera pública y privada

sobre la construcción de las identidades, sobre las adhesiones y repulsiones estéticas políticas, religiosas. La música se hace entonces

“clamor, denuncia, protesta y testimonio... en el sur del continente americano cantan Atahulapa Yupanqui, Violeta Parra, Daniel Viglietti, Víctor Jara, León Gieco, Milton Nascimento, Chico Buarque... en el centro Rubén Blades, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y otros tantos: hombres y mujeres que expresan a través de ritmos, melodías, e instrumentos, realidades comunes, ideas y sentimientos [...] músicas como el rock, la música punk o el rap, que transitan por el mundo urbano y mediático expresan el sentir, las aspiraciones y los imaginarios de las nuevas generaciones [...] la música 'guasca', la música de 'despecho' o los 'corridos prohibidos' son expresiones artísticas que dan cuenta de las situaciones socioculturales y políticas en las que la urbanización de la vida, la violencia, el narcotráfico y el conflicto armado hacen parte del cotidiano vivir del pueblo colombiano y latinoamericano con diversos matices”. (Londoño, 2002: 14)

La música acompaña nuestras experiencias vitales cruzando fronteras étnicas, de clase, de género, en lo público y en lo privado, en lo individual y lo colectivo. Las músicas “son y suenan en relación con el contexto que las totaliza. [...] los alcances de la música son ilimitados y poderosísimos, ya que los ruidos y los sonidos se internan en un mundo cargado de significaciones ancestrales y cualquiera de ellos puede activar lo esencial de nuestra personalidad y hasta los resabios de nuestro ser primitivo y primordial...” (Fregtman, 1994, citado por Londoño, 2002).

Estamos recuperando una comprensión holística y abarcadora del mundo sonoro tal como sucede en nuestros entornos culturales, en nuestras experiencias cotidianas, de manera que

también se vuelve un propósito de-colonial modificar la idea racionalista y esquemática de la música explicada en formas eruditas, en mediciones acústicas, en patrones sonoros. No es el sonido “modulado”, ”organizado” de la definición del diccionario, son los sonidos del canto, del cuerpo, de los instrumentos musicales, de los pájaros, de la naturaleza, del murmullo, de las palmas de los que gozan con el acontecer musical, de los que la disfrutan, la bailan, la tararean, la hacen suya. No así el “sonido musical puro”<sup>41</sup> que debe fluir en medio del silencio, la quietud y la distancia (espacial y discriminativa) que exige e impone el concierto clásico con fines contemplativos. Aunque este es tema de discusión de largo aliento desde la etnomusicología, es importante insistir que el asunto no es solo resquebrajar los límites entre lo musical y lo no musical, entre lo artístico y lo artesano, sino deshacer las distinciones que discriminan lo escrito sobre lo oral, lo autoral sobre lo performativo, lo individual (el artista genio) sobre lo colectivo (el folclor).

La música es una experiencia de carácter no verbal, absolutamente inaccesible por medios puramente literarios o eruditos. Por tratarse de un fenómeno tan arraigado en el hombre desde sus orígenes, el hecho musical no conoce límites ni fronteras, colores o credos, épocas o lenguajes, y ha impregnado con sus ecos todas las zonas del accionar humano”. (Fregtman, 1998: prólogo)

---

<sup>41</sup> Me parece conveniente mencionar la discusión que propone Merriam sobre la manera como utilizamos los términos uso y función en relación con las músicas. Sin entrar en la discusión profunda es importante resaltar que no son términos sinónimos y que ‘uso’ tiene un anclaje más obvio y directo con la manera como se utiliza la música y ‘función’ con una lectura de la cultura como sistema funcional, donde la música, junto con otras muchas expresiones, cumple una función. Estas precisiones permiten reflexionar de diferentes maneras sobre las distinciones y clasificaciones que el modelo occidental construyó en relación con su particular estética: “Es cierto que en nuestra sociedad tendemos a distinguir entre arte puro y aplicado: en el caso de la música, nos referimos a la clásica o artística como pura, y a la música para películas, radio o televisión como aplicada[...] Profundizando la cuestión podemos preguntarnos como delimitar nuestra propia distinción entre artista y artesano [...] La diferencia entre artista y audiencia presenta problemas análogos.” (Merriam, 2001: 279)

Culturalmente las músicas están ancladas a las experiencias de lugar, de familia, de generación, de encuentro y desencuentro:

“las músicas son esas sugestivas tácticas, prácticas, expresiones en las cuales una comunidad se nombra por medio de la celebración de su ritmo, su emoción, su relato, su cuerpo. Las músicas nos determinan lugares en la geografía y sentimientos en la cultura. Las músicas ponen en escena pública diversas sensibilidades, difusas y ambiguas, que son libres en cuanto son capaces de expresar todo lo indecible”.

(Rincón, 2008:165)

A nivel general, la música está más compenetrada con la emoción y como vínculo directo de expresión de la misma, tanto si esa emoción es individual (obscenidad, censura, etc.), como compartida (Merriam, 2001).

### **3.1.2. Corpo-sonoridades y democracia.**

*“Hacer música no es una manera de expresar ideas, es una manera de vivirlas.”* (Frith, 1996: 22)

La modelización de los objetos sonoros junto con la manipulación de los deseos y la fabricación artificiosa de necesidades “culturales” van como un embudo mezclando, hibridizando, fusionando identidades, sonoridades, corporalidades, lo que tiende al ocultamiento y naturalización de los procesos de negociación e intercambio simbólico. Por eso resulta importante revisar cómo la música concita y participa de la construcción de las dinámicas sociales y culturales. Ya no solo la música hecha con fines contemplativos y para ciertos sectores sociales “exclusivos”, en lugares determinados y en horas específicas, sino las músicas que circulan en la cotidianidad, con múltiples y contradictorios usos y funciones.

La identidad como proceso social no se puede entender sin la alteridad. En palabras de Castro Gómez la mismidad y la otredad son las dos caras de una misma moneda, nos remiten a una serie de *prácticas de diferenciación y marcación* de un “nosotros” con respecto a “otros” (Castro-Gómez, 2008). Es un intento por ubicar los aspectos que constituyen- el nosotros- lo que nos es común, lo que nos distingue, y que establecemos por oposición a lo que nos es externo, extraño, diferente. En palabras de Stuart Hall,

“las identidades se construyen a través de la diferencia no al margen de ella. Esto implica la admisión radicalmente perturbadora de que el significado ‘positivo’ de cualquier termino —y con ello su ‘identidad’— solo puede establecerse a través de la relación con el otro, la relación con lo que no es, con lo que justamente le falta, con lo que se ha denominado su afuera constitutivo”. (Citado por Castro Gómez, 2008)

Este enfoque conceptual implica revisar las discusiones sobre la articulación entre músicas e identidades por los efectos sociales, culturales y políticos de la música en tanto referente étnico, estética, territorial, existencial en diferentes sectores de una población saturada por estímulos acústicos, visuales y lingüísticos.

Qué usos hacen las comunidades de la música a nivel colectivo, qué músicas incorporan bailan, cantan, y que preferencias estilísticas y estéticas asumen, tiene que ver como anotábamos con Mandoki, con las matrices sociales que ponen en juego las identidades dispersas, fragmentarias y contradictorias que producen la subjetividad y co-subjetividad en el marco de una aparente autonomía.

Las identidades son procesuales, nunca son fijas por más que sean anunciadas como productos históricos. El ritmo y los alcances de las transformaciones son desiguales y nunca están fijos ni cerrados: son múltiples y plurales. Un individuo encarna una amalgama múltiple de identidades (de género, territoriales, de nacionalidad, de clase, étnicas, estéticas). En una

sociedad o individuo operan de manera simultánea y superpuesta múltiples identidades contradictorias. Las identidades son discursivamente constituidas, pero no son solo discurso. Las identidades sociales son realidades sociales con una dimensión discursiva constituyente que no solo establece las condiciones de posibilidad de percepciones y pensamientos sino también de experiencias, prácticas y relaciones.

Como seres humanos vivimos en envolturas simbólicamente construidas, atravesadas por el lenguaje. Aceptamos aquí la noción de discurso de Laclau y Mouffe como aquellas prácticas lingüísticas y no lingüísticas que acarrear y confieren sentido en un campo de fuerzas caracterizado por el juego de relaciones de poder (Vila, 2002). En este sentido las identidades emergen en el juego de modalidades específicas de poder y por ello son más un producto de la marcación de la diferencia y la exclusión, que signo de unidad idéntica y natural.

Las identidades constituyen sitios de lucha y empoderamiento de sectores marginales. No son solo ejercicios de dominación los que se ponen en juego en la interpelación de las identidades sino también de resistencia y contrahegemonía. Las identidades no solo son objeto de disputa sino de mediación; tienen doble atadura, por un lado son afirmadas y por el otro atribuidas, por uno asignadas y por otro asumidas. En el ejercicio de asignación existe la práctica de la estereotipia. Las identidades hacen sentido no solo para el que las asigna sino también para el que las asume.

Están las identidades marcadas (explícitas para una comunidad) y las naturalizadas que operan como paradigmas implícitos normalizados e invisibles: la blancura opera como identidad naturalizada (positividad) desde donde se opera la indianidad y la negritud (negatividad). La identidad refiere el provisional punto de sutura como articulación y cruce de dos procesos: el de sujeción (discursos y prácticas: mujer, joven, etc.) y el de subjetivación (adhesión o rechazo). Las identidades son polifónicas y multi-acentuales; ninguna identidad



es aceptada de manera similar por todos los miembros de la comunidad (Castro Gómez, 2008).

Estas precisiones sobre cómo entender el asunto de las identidades que se ponen en juego cuando estamos participando de una experiencia musical resultan pertinentes principalmente para aclarar que las identidades no son fijas ni inmóviles. En este sentido no hay músicas de clase, ni de género, ni étnicas, hay músicas que encarnan diversas y contradictorias identidades, reclamos, presencias, existencias. Ya no se sostienen las teorías que homologaban estructuras sociales con estilos musicales asumiendo conexiones univocas entre etnicidad y sonido.

Ya desde pasada la mitad del siglo XX el sociólogo Simón Frith se dio a tarea de controvertir el asunto de la estética en relación con las músicas signadas como vacías de refinamiento y virtuosismo, revisando los términos de la discusión descentrado el foco de la discusión puesto en el objeto, para posicionar el asunto de la producción y los usos que hacen las comunidades de la música. Para esto, de un lado recurre a demostrar cómo al disfrutar cierto tipo de música estamos también autodefiniéndonos, generando una identificación individual y colectiva con eso que nos gusta (la música tiene la capacidad de darle voz forma e intensidad a nuestras emociones); y del otro, a sugerir que el control y la organización del ritmo y del pulso producen como efecto “la intensificación del tiempo presente”.

Finalmente Frith sugiere que resulta imperioso el análisis de los géneros musicales y sus clasificaciones para centrar el interés en “el modo en que diferentes formas de música popular usan distintas estructuras narrativas, conforman sus propios modelos de identidad y articulan diferentes emociones.” (Frith, 2001: 430)

¿Qué significa en términos de las relaciones de música e identidad la consideración de Stuart Hall sobre la identidad como el punto de sutura entre lo psíquico y lo discursivo, como el

cruce de caminos entre la sujeción y la subjetivación? Esta forma de ver la identidad nos remite a considerar los discursos, las ideologías, y las posturas particulares que entran en disputa por la producción de sentidos. Propongo ir de la mano con Pablo Vila y acudir a dos teorías que él desarrolla para explicar con mayor eficacia (trascendiendo la teoría de la homología entre las formas musicales e identidades sociales, por ejemplo rock-jóvenes) lo que sucede con las relaciones entre las músicas, los gustos y las identidades: La teoría de las articulaciones y las interpelaciones y la teoría de las tramas narrativas.

La idea central es que los individuos estamos desde antes de nacer condicionados, interpelados por los discursos las definiciones y las ideologías que son ofertadas y que nos constituyen como sujetos. En este sentido la música y sus prácticas regulatorias son parte de esta oferta.

En la teoría de la articulación se hace mención de la manera como distintas interpelaciones luchan por establecer una correlación entre discurso y realidad. En este sentido las relaciones entre música e identidad estarían por identificar las negociaciones de sentido y su efectividad en la interpelación.

El epígrafe de esta sección hace justamente relación al carácter performativo de la música que moviliza o pone en conjunción disímiles ofertas identitarias, llamando la atención sobre las energías vitales que se movilizan y amplifican con la música.

La música, como práctica colectiva, permite descubrir las variadas posiciones que el sujeto ocupa en la sociedad (en términos de etnia, género, religión, edad, parentesco, etc.), por lo cual es posible establecer distintas alianzas y contradictorias identidades. ¿Cómo se dan los procesos individuales por los cuales se incorporan o se rechazan las ofertas identitarias que nos ubicarían en el punto de sutura del que habla Stuart Hall?

Vila sugiere acudir a la idea de la trama narrativa como opción más abarcadora del problema, tratando ya no solo de dar cuenta de la manera como los discursos interpelan a los individuos y a las colectividades, sino de los mecanismos psíquicos y emocionales que entran en juego. Las identidades están compuestas por narrativas cambiantes a través de las cuales el sujeto se reconoce a sí mismo e imputa sentido a su propia experiencia vital. La efectividad material de estas narrativas refiere a las políticas de representación. Es importante aclarar, como sugiere Vila, que la narrativa no es vista aquí como una forma literaria, sino como un esquema que permite la comprensión del mundo que nos rodea de manera tal que las acciones humanas se entrelazan de acuerdo con su efecto, en las consecución de metas y deseos (Vila, 2002.) Aquí las discusiones de Frith y de Vila me sirven para mostrar como aun desde el mismo centro hegemónico epistémico se han dado las discusiones entre lo erudito y lo popular, reconociendo básicamente que las valoraciones hacia la música — más que estéticas, son morales y comerciales, llamando la atención sobre las limitaciones de la teoría de la homología para explicar socialmente y culturalmente la música.

Lo que intento argumentar es que los discursos institucionales y las prácticas reguladas de la música participan de manera directa en la constitución de las identidades que constituyen los sujetos, de manera que cuando interpelamos por las asimetrías culturales estamos reconociendo que los discursos y las prácticas musicales hacen parte de la constitución de estas asimetrías culturales.

Como hemos argumentado desde el primer capítulo las elites en sus discursos nacionalistas han sustraído la voz de los sectores subalternos en tanto los han constituido como el sector poblacional productor de folclor, de artesanías, no de conocimientos, ni de ciencia, ni de bellas artes, procurando mantener el control de los sentidos y las estéticas que entran en

juego ya no solo en el plano de la discusión sobre las hibridaciones sino en el plano político y social del conflicto armado en Colombia.

El esfuerzo es no reducir ni simplificar las dimensiones que conllevan estos procesos culturales identitarios por eso insistimos en la heterogeneidad de identidades o, como lo dice Vila, “los seres humanos somos, una compleja combinación de múltiples sujetos conviviendo en un solo cuerpo” que se conectan o desconectan cuando estamos en la puesta en escena de la música (Vila, 2002: 33). Esto explica por qué incluso las alianzas que surgen (identidades compartidas) son también provisionales y situacionales para cada momento de la actuación musical o de la repetición del acontecimiento musical. De allí que tanto Frith como Vila consideren que acudir a la estructura de la narrativa permite “cerrar la brecha que separa toda oferta de identidad de su aceptación por parte de un actor social, es decir, el espacio que existe entre una oferta de identidad y una identificación realmente asumida” (Vila, 2002: 34): Aquí la narrativa tiene que ver con lo que traemos o dejamos en la epifanía cuando producimos nuestros relatos; con lo que escogemos (porque nos produce placer, emocionalidad, identificación) o lo que desechamos (ni siquiera mencionamos), pero que es articulado, centrado a través de la trama argumental que permanentemente construimos y reconstruimos (pasado, presente y futuro) para darle sentido a cada episodio de vida (materialización) que incorporamos en nuestra narrativa (Vila, 2002: 36)

Al respecto aclara Frith que la identidad no tiene que ver directamente con lo que somos sino con lo que nos gustaría ser, con lo que imaginamos. La experiencia al escuchar jazz hip hop o currulao no es la de experimentar sonidos de gente negra o “sonidos negros”, sino “que se participa en formas imaginadas de democracia y de deseo”. Esta aclaración me hace pensar, entonces, en la música como un imaginario dotado de un altísimo componente de realidad, fantasía y de deseo, que al ser compartido por otros se constituye en un nosotros,

que se hace presente (latente) a través de la expresión del placer, de la emoción, de la angustia, del gesto, del cuerpo. Así, se van entrelazando imaginarios (identidades idealizadas) y experiencias musicales. Imaginarios cargados con el deseo y expresados con el cuerpo. Una específica práctica musical articula una particular e imaginaria identidad narrativizada, cuando los ejecutantes o los escuchas de tal música sienten que la música se “ajusta” (por supuesto, tras un complicado proceso de negociación entre la interpelación musical y la línea argumental de sus narrativas) a la trama argumental que organiza sus narrativas identitarias (Vila, 2002: 39).

Con esto estaríamos llegando al centro de la reflexión en este tema para demostrar como el joropo más que un género o forma musical, sus corpo-sonoridades están encarnando formas idealizadas de democracia que convocan múltiples identidades, reclamos, expectativas, sensibilidades que son desvanecidas por la teoría racial del mestizaje, por las políticas culturales enfocadas a vender exotismo étnico, y por la espectacularización que produce el sobredimensionado valor exhibitivo de lo musical. Como lo demostraremos en el siguiente capítulo, la intencional representación de los pobladores de los llanos orientales colombianos históricamente ha sido construida a través del referente regional geo-espacial desde donde se elabora la imagen estereotipada de hombres y mujeres “naturales” que habitan territorios agrestes, peligrosos, in-hospitos y por ende sus formas de pensar de enunciar, de saber, de sonar, de bailar de curar son clasificadas en el campo del folclor, constituyendo así parte de la trama narrativa que los subalterniza.

Es en ese cruce entre las representaciones asignadas (estereotipos), y la insatisfacción de los deseos, donde se clama por incorporar, no solo desde la palabrería y la entelequia discursiva sino en las prácticas culturales, la interculturalidad o el reconocimiento de la diferencia de culturas. No me estoy refiriendo únicamente a la diferencia cultural creada por el modelo

colonial (el tomar distancia epistémica del otro que es mi pasado), sino a las expresiones subjetivas, co-subjetivas y colectivas, regionales y nacionales que emergen como inscripciones corporales de la diferencia y la diversidad.

Hablar de interculturalidad desde el campo musical nos refiere entonces a los límites entre las diferentes y fragmentarias identidades que logran alianzas situacionales donde se produce un “nosotros” que está en relación con un “otros”. Relaciones que el modelo eurocéntrico de cultura produce siempre en inequidad y desigualdad por la valoración y representación de esos límites.

No seguir repitiendo de manera acrítica, ni reproduciendo desde políticas culturales y educativas, que existe buena y mala música y que el papel de la educación artística es “inocular” la “representación” de lo erudito, de lo civilizado, es un imperativo de-colonial. Son las angustias y neurosis de nuestras elites las que en su afán de fijar su identidad estética “culta” “refinada” “erudita” temen caer en la desgracia de ser poseídos por una música sin refinamiento, sin estética, sin estatus. Una especie de satanización (de experiencia proscrita, indeseable, donde el juicio moral se convierte en un juicio estético que le redonda) donde lo popular y lo “cotidiano” son vistos como el lado negativo de la episteme, la exterioridad del modelo, la naturaleza a doblegar.

### 3.1.3. El lugar de las sonoridades: “comunidades sonoras”

“Y esta casa muy bonita

Dios se la pague al que l’hizo

Que por dentro esta la gloria

Y por fuera el paraíso”

“El que bebe el agua en tapara

O se casa en tierra ajena

No sabe si el agua es clara

O si la mujer es buena”

(Coplas tradicionales. Citadas por Guillermo Abadia.1977)

La incorporación de los “sonidos otros” - no a los que el multiculturalismo les reconoce su existencia, sino a los que el eurocentrismo cultural les ha negado su existencia epistémica y estética- , tiene de fondo una discusión amplia y compleja que transita por el auge intempestivo de las tecnologías de la comunicación y la globalización de la economía, que inscriben lógicas transnacionales de mercado con las que se promueven la circulación de objetos simbólicos a nivel mundial. Esta circulación y saturación indiscriminada contribuye a la construcción moderna de un no-lugar, a la desterritorialización del conocimiento, a un nomadismo posmoderno con efectos complejos para las comunidades productoras de músicas locales tradicionales (para las cuales el territorio, el lugar donde nacieron, donde viven, donde procuran el alimento, es vital para sus intereses étnicos, políticos, estéticos y existenciales). “Las teorías de la globalización han efectuado un ‘borramiento discursivo significativo’ del lugar, el cual no es visibilizado en medio de la ‘locura de la globalización’ y esto tiene profundas consecuencias en nuestro entendimiento de la cultura, la naturaleza y la economía. El interés por el lugar se constituye en una renovada crítica al eurocentrismo para interpelar las conceptualizaciones sobre las regiones del mundo de los estudios de área y de la diversidad cultural (Escobar, 2005:158).

El reclamo por el territorio ha sido una consigna de los movimientos sociales afros, campesinos, e indígenas, que han visto cómo les han sido robados sus espacios de convivencia, las tierras que les proveían alimentos, cobijo, afecto, los lugares sagrados que por tradición ancestral representan el origen el presente y la visión de futuro. Han sido despojados de ellos mediante procesos continuos de violencia política, militar, paramilitar, que los han obligado a desplazarse a cabeceras municipales o a espacios urbanos que les imponen otras dinámicas sociales y culturales.

La lucha por los territorios como espacios de afirmación de las identidades resulta vital en tanto ellos representan la memoria, la diversidad, la identidad, la conexión con los ancestros, con lo más humano. Milton Santos, el geógrafo brasileño, habla de un territorio que supera las barreras de lo ecológico y que se constituye como parte de lo social; un territorio como campo de lucha en el que se disputa la manera de dar sentido al mundo cotidiano: la confrontación también se orienta a definir quién y cómo lo habita. El territorio es todo menos el telón de fondo o el escenario de la vida social; se configura más bien como constitutivo de la acción social (Sánchez y Mojica, 2008).

Se trata entonces de dimensionar las múltiples fuerzas que se hacen presentes cuando suena un bambuco caucano tocado por alguna chirimía en un festejo local en Silvia o en Almaguer (departamento del Cauca, Colombia), de entender qué sucede cultural, y estéticamente cuando repica una bandola llanera, no en el reproductor de CD de un almacén de ventas de discos en Bogotá, sino en el piedemonte llanero, tocada por un habitante de la región (peón de sabana o jornalero).

La pregunta por el lugar permite mantener de presente los desarraigos simbólicos y sociales que se suceden cuando estas músicas son cooptadas por la industria cultural y diseminadas de manera descontextualizada, con el único propósito de fortalecer el mercado del sonido grabado y su correlato performativo del “espectáculo”.

“Las músicas tradicionales han estado casi siempre vinculadas a territorios, a imaginarios socio espaciales concretos. Inconscientemente, las personas asociamos al paisaje y al medio ambiente vivencias, afectos y emociones, que al ser compartidas van tejiendo y estructurando lazos entre miembros de cada comunidad: el espacio adquiere entonces valor simbólico y social. Es allí donde nace la música y donde permanece como tradición, mientras pueda satisfacer



necesidades reales y específicas. Por estas razones cada tradición musical es única; de ahí que existan culturas y tradiciones musicales tan diversas, como diversa es la geografía y como diversos pueden ser los modos de vida que les dan origen, aun dentro de un mismo país”. (Londoño 2002: 16)

Para este ejercicio es importante mostrar cómo la actualidad del debate por las relaciones entre el lugar y lo social, entre el espacio y la cultura, tienden a superar el positivismo de la geografía, “descartando la posibilidad de que el espacio tenga su propia naturaleza inherente: más bien “la significación de las relaciones espaciales depende del carácter particular de los objetos sociales en cuestión” (Urry, 1981, citado por Wade, 1997:87).

Abogar por la importancia del lugar en la comprensión de los fenómenos artísticos y estéticos despierta discusiones sobre las que vale la pena estar atentos, ya que de las maneras como se mencione el territorio también se derivan modos de apropiación, luchas por el control del sentido y la significación. Wade, en su indagación por la formas de racismo en Colombia, demuestra que la espacialidad no es un reflejo de la idea de raza sino un aspecto constitutivo de la misma. Si bien las relaciones entre lugar y cultura permiten hacer visibles y palpables los modos diferenciados de producir vida, de constituir identidades regionales diversas, también los usos y marcaciones de estos espacios geográficos, tienden a ser presentados de manera neutra, cargando y reforzando relaciones coloniales.

“Colombia es un país altamente regionalizado, y por razones históricas la raza también tiene una dimensión regional. Existen oposiciones entre las costas “negras”, el interior “mestizo-blanco” y las tierras bajas amazónicas “indígenas”, y estas categorías amplias e incluyentes son usadas en un nivel muy general: de la raza se habla con frecuencia en voz locativa, por así decirlo, y esto es porque las identidades raciales operan a través de estructuras regionales.” (Wade, 1997: 88)

Wade sustenta cómo en el devenir histórico colombiano se crearon las regiones y sus diversidades étnicas, produciendo “visiones estereotipadas de etnicidad”. El mapa de una Colombia que muestra regiones “naturales” y la consolidación de unas identidades étnico-raciales distribuidas espacialmente y signadas como prosperas o superiores o como atrasadas e inferiores en términos epistémicos y culturales.

Se configuró convenientemente una homogeneización étnica regional que sentó como dato inicial que las regiones donde habitan los mestizos-blancos son regiones de prosperidad económica y social; los territorios habitados por las comunidades negras, como son los litorales Atlántico y Pacífico son territorios de pobreza, de enfermedades, de subdesarrollo, y ni qué decir de las tierras bajas de la Orinoquia, habitadas por las comunidades indígenas<sup>42</sup>. Determinada la importancia que reviste en esta propuesta la recuperación del lugar como constituyente vital y orgánico en las formas particulares de cultura, arte y estética, y dado que la propuesta sugiere un redimensionamiento entre territorio, sociedad y globalización<sup>43</sup>, insistimos en el carácter fenomenológico y experiencial que envuelve las relaciones entre la vida y el lugar: es el cuerpo vital, en movimiento, el que vive, conoce, reconoce, identifica, signa, a partir de su vivencia-en-lugar.

Se trata de recomponer la relaciones entre lo local y global para pensarlas ahora en igualdad: lo local no quedará supeditado ni ocultado por lo global, sino que se erige como fuerza que concita solidaridades de territorio, de región, de colectividad, para renegociar los

---

<sup>42</sup> “Las imágenes de superioridad de las regiones no negras tienen la condición de verdades evidentes por sí mismas, y el poder de la hegemonía es tal que algunos negros aceptan las ideas, entrelazadas dentro del complejo hegemónico pero en un nivel más discutible, de que son perezosos y que su actitud no es progresista” (Wade, 1991: 308).

<sup>43</sup> Retomando la propuesta de Arturo Escobar de hacer un giro para incorporar lo ecológico y lo cultural como aspectos centrales en las renovadas discusiones de lo global: “no son solo los factores económicos y las condiciones ecológicas sino también los sentidos culturales, los que definen las prácticas que determinan cómo la naturaleza es apropiada y utilizada” (Escobar, 2005: 128).

intercambios con los flujos globales, creando nuevas maneras de circulación, de visibilización (poniendo en práctica, la idea de Ronald Robertson, retomada por Castro-Gómez y Arturo Escobar, de la glocalización como perspectiva crítica a los procesos asimétricos de interacción entre lo local y lo global). Podemos decir que estas solidaridades y complicidades producen “glocalidades”, configuraciones culturales que conectan lugares entre sí para crear espacios y mundos regionales (Escobar, 2005: 140).

Desde esta argumentación la regionalización y la etnización se constituyen como dispositivos gubernamentales de una clasificación geográfico-racial<sup>44</sup>, desde donde se naturalizan las identidades asignadas, y no en el reconocimiento de la alteridad, de la diferencia en-igualdad, lo que nos ubica en la necesidad de la reconfiguración del lugar para incorporar las dinámicas culturales y artísticas que se desarrollan paralelamente como alteridades estéticas en relación con los discursos y políticas institucionales.

Se trata de trascender la discusión entre modernidad y tradición entre progreso y atraso, entre lo primitivo y lo civilizado, recuperando y posicionando el valor social, político, estético, y simbólico que resultan diferidos cuando se confrontan en-desigualdad la idea de un joropo de base “arcaico” producido por campesinos en espacios regionales, como sostienen algunos investigadores, en beneficio de un joropo “desarrollado” producido por “artistas” en espacios urbanos puesto en una plataforma “espectacular” para ser exhibido “virtuosamente ” con fines políticos y comerciales.

---

<sup>44</sup> “Espacio, territorio y región son categorías básicas para tener en cuenta en la definición de un proyecto nacional. Ellos no constituyen conceptos absolutos, neutros, ni desprovistos de contenido; por el contrario, el territorio y la región son expresiones de la espacialización del poder y de las relaciones de cooperación o de conflicto que de ella se derivan. Pero generalmente ocurre que tanto en la práctica política, como en el análisis académico, espacio, territorio y región, cuando no se ignoran por completo, se consideran receptáculos con existencia propia e independiente, contenedores o escenarios inmóviles y permanentes de las relaciones sociales, y por lo tanto como imperativos bioetológicos desprovistos de significado y significancia sociopolítica, lo cual da licencia para que tales conceptos se tomen como sinónimos” (Montañez y Delgado 1988).

Uno de los efectos más nocivos para las relaciones entre el lugar y la música se da, como sugiere Arturo Escobar, en términos de una distribución cultural en desventaja. La pregunta inicial para poner en evidencia de manera directa y rápida los fenómenos de la distribución cultural en desigualdad es, ¿quiénes obtienen beneficios, compensaciones, ayudas, rentabilidades cuando suena un baile cantado, un vallenato o una cumbia en un teatro en París o una emisora en Bogotá? ¿Las comunidades creadoras de estas músicas, los empresarios o los músicos, convertidos ahora en “artistas” con derechos de propiedad intelectual (y expectativas de estatus social y “fama”)?

La única respuesta certera es que los únicos que no reciben compensación, ni retribución, ni reconocimiento, por su saber heredado son las comunidades rurales y urbanas de la depresión momposina de la riberas del río Magdalena en la región del Caribe colombiano, donde Toto la Momposina y Petrona Martínez y muchos otros “artistas” han alimentado su propuesta artística y estética. Las “comunidades sonoras” que ellas encarnan siguen padeciendo del hambre, la guerra, el despojo, la violencia, aspectos que son presentados de manera intencionalmente perversa como condicionantes “folclóricos” de estas músicas. Aclaro que no estoy cuestionando el devenir artístico de estas dos excepcionales mujeres ni su propuesta estética, sino el depredador sistema consumista que las envuelve y las atrapa.

Retomando: es importante insistir en que las músicas tradicionales que habitan los territorios regionales (rurales y semi-urbanos y urbanos) no podrían sonar de no ser por los festejantes, por los tocadores, por los niños, por las mamás, por los muertos, por las condiciones de existencia que les provee el lugar y que resultan una condición básica y central, que parece menor e insignificante cuando el único interés es poner el disco en la tienda, llevar los tocadores -presentados como “artistas”- a un programa de televisión o a un teatro de cualquier metrópoli.

### **3.1.4. Los sentidos del nombrar y del sonar.**

La pregunta por los significados de la representación ha sido decisiva y valiosa para entender cómo funcionan ciertos aspectos de la vida, que se debaten entre lo real y lo abstracto, entre la idea y el objeto, entre la conciencia y el movimiento. ¿Cuáles son los mecanismos de construcción de sentido por lo que una palabra nos significa algo, una pintura nos representa algo, una frase musical nos simboliza algo, que sucede con nosotros cuando nos dejamos seducir por un poema?, estas son parte de las cuestiones complejas y de largo aliento que aún no tienen una respuesta positiva, precisa, verdadera, sin embargo se tiene como punto de partida compartido que es en el código cultural colectivo donde reposa la estabilidad del significado del sistema de representaciones que compartimos a través del lenguaje.

La música, como fenómeno sociocultural, es una expresión artística que dependiendo del enfoque puede ser considerada como un objeto estético (flujo sonoro) que puede expresar sentimientos, situaciones de la vida real o imaginada del creador, con pretensiones estéticas de contemplación, pero también suele ser asociada a la idea de la representación. La música como representación de una nacionalidad, un conglomerado poblacional particular, de unas creencias religiosas, etc.

En general la música se estructura a partir de la manipulación del sonido y del silencio, como aspectos consustanciales y estructurantes de una expresión sonora en clave grupal, por lo que no es únicamente un fenómeno humano sino que también varias especies animales organizadas utilizan los sonidos y los silencios con funciones particulares de apareamiento, de llamado, de alerta, etc. En este sentido los sonidos y los silencios, como fenómenos físicos que constituyen determinadas organizaciones sonoras, son universales, es decir, el sonido y sus formas de organización y estructuración emergen como resultado de los procesos de desarrollo social y cultural de todos los conglomerados humanos: las milenarias culturas

eurasiáticas, africanas, orientales y americanas desarrollaron tipos particulares de organización sonora e instrumentos para tal fin.

En cada cultura los sonidos y los silencios han sido manipulados con características particulares para usos muy diversos, por lo que resulta muy discutible y cuestionable la pretendida universalidad de una música, tal como lo concibió el racionalismo, promulgando unas leyes físicas y acústicas que aparentemente justificaban y explicaban un tratamiento particular del sonido<sup>45</sup> y una historia con la cual certificarse como depositaria del progreso y el desarrollo de la humanidad.

Sin ser el objeto de este capítulo ahondar en este tema, es importante dejar sentadas algunas ideas que ponen en tela de juicio la historia que nos han contado, la estética con la que nos han sensibilizado, los imaginarios que nos han moldeado, las identidades que nos han interpelado, los discursos que nos han sujetado. Quiero mostrar en este capítulo cómo la música participa en los procesos socioculturales de manera activa, instalando, acomodando o rechazando identidades, sentidos, imaginarios, que van más allá de asumir la música como un fenómeno recreativo marginal de la vida cotidiana.

---

<sup>45</sup>Tal como sucedió en muchos otros campos del conocimiento, el Renacimiento volvió la mirada a la antigua cultura grecorromana, por lo que se acogió la explicación de la música desde la perspectiva pitagórica que se anclaba en la idea del estudio de la armonía del cosmos, y la explicación matemática y acústica de los sonidos considerados musicales (la diferencia entre ruido y sonido). Es así como altura, duración y timbre resultan ser las cualidades del sonido y melodía, armonía y ritmo las de la música, lo que devino en la tonalidad como “hecho natural” (Fubini, 1994). Estas “leyes naturales” sirvieron como soporte y preparación para la adopción de repertorios y estilos que fueron siendo impuestos como representativos de esa particular organización sonora denominada música. Así que la música occidental (siempre en singular) ingresa a la modernidad como la depositaria del acumulado musical del mundo a través de relato lineal de la historia y de la construcción de una especie de dogma similar al de la Santísima Trinidad que acude a la idea de un valor supremo (la estética) haciendo coincidir “teoría científica”, “organización sonora” e “ideas religiosas”. Visualmente es un triángulo equilátero en cuyos vértices está cada uno de los componentes de la triada y en el centro la estética que representa la visión del mundo de la cultura grecorromana.

Podemos inferir que la **musicología** aun en sus discusiones contemporáneas centra su interés por la manera en que la estructuración formal del objeto-música nos dice acerca de los sentimientos, estados de ánimo, angustias, intenciones creativas, intereses estéticos, etc. De la misma manera podemos hacerlo con la **etnomusicología** para mencionar su interés por el estudio de las producciones musicales de los pueblos no “civilizados” de donde nace el interés por auscultar las relaciones entre contexto y música en el interés explicativo de los sentidos de lo musical. De allí que **los estudios culturales** aporten una importante reflexión sobre este interés por redimensionar los significados, comprensiones e interpretaciones de la cultura (en singular) para proponer en un sentido amplio, abarcador, holístico, complejo, comprensiones que trasciendan la versión singular, cartesiana y disciplinar del paradigma occidental moderno.

¿Por qué es importante revisar los significados y las relaciones entre las prácticas musicales y las políticas de la representación?

Para nuestro cometido vamos a ir mostrando cómo se dan las relaciones de la música como vivencia cultural individual y colectiva y los modos en que esta participa de las construcciones, ya no solo de las identidades sino de los sentidos, y los sistemas de representación sobre los que se le asignan significados y se derivan probables interpretaciones. Se trata entonces de advertir cómo en los universos simbólicos las artes también pujan por legitimidad y validez mediante conflictivos procesos de resistencia, adherencia e insurgencia, que intentan ser regulados a través de las constricciones disciplinares y paradigmáticas.

Las teorizaciones sobre la música que se han alimentado de las teorías lingüísticas han intentado sugerir que la música como lenguaje podría entenderse como sistema de representaciones y que podría estudiarse comparativamente como un lenguaje verbal y

escrito. De esto resulta que hay tendencias que consideran que la utilización de ciertas disposiciones melódico-rítmicas bajo ciertas reglas, permitirían fijar unas intenciones y significados así como derivar clasificaciones.<sup>46</sup> De allí que el asunto de los estilos, los géneros, los repertorios, las clasificaciones, los discursos que validan y legitiman y posicionan la música tiene que ver directamente con el asunto de la representación. ¿Qué es lo que se representa como estético, como erudito, como nacional, como folclórico, como colombiano?

Hagamos una pequeña disgregación temática para aclarar un poco las ideas sobre lo que entendemos por representación y cuál es su naturaleza, acudiendo a las propuestas de Stuart Hall y de Michel Foucault.

En un sentido meramente corriente la representación es la imagen que producimos en nuestra mente de algo, una cosa, una situación, una imaginación. El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española pone en primer término esta definición:

1. Hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene.
2. Ser imagen o símbolo de algo, o imitarlo perfectamente.
3. Interpretar un papel de una obra dramática.

Hall cita la definición del Shorter Oxford English Dictionary para resaltar dos acepciones:

“representar algo es describirlo o dibujarlo en la mente mediante una descripción o retrato o

---

<sup>46</sup> La instauración de los sonidos musicales y sus disposiciones mayor y menor, que constituyen lo que se denomina escala musical y a partir de allí el desarrollo de las leyes de la armonía, cifrando e interpretando sentidos fijos previos como los colores de un pintura. Así, a la tonalidad mayor le fue asignada un significado de alegría, mientras a la tonalidad menor le fue asignado un significado de tristeza. Esto mismo sucedió para cada uno de los intervalos armónicos, los acordes, los enlaces, las cadencias, las figuraciones rítmicas, etc., llegando a constituirse una especie de lenguaje intramusical. Esto pone de presente el asunto paradójico de que aunque la música sea un medio de expresión no tiene significados explícitos. “Para Susanne Langer la música no posee un significado convencional; es un símbolo no consumado, cuyo significado es implícito. La música se diferencia del simbolismo del lenguaje común exactamente porque no posee un significado que le haya sido asignado de antemano. Pese a ser así, la música es expresiva, expresa simbólicamente la forma de que se reviste nuestro mundo emocional” (Fubini, 1994).



imaginación; poner una semejanza de ello delante de nuestra mente o de los sentidos [...] 2.

Representar significa también estar por, ser un espécimen de, sustituir a”. (1997, pág, 3)

Quisiera entonces resaltar tres acepciones:

- La capacidad mental para aprehender un objeto a través de una imagen, esto es, la capacidad de describirlo, de detallarlo a través de una imagen mental.
- Ser imagen o símbolo de algo, que quiere decir que ese objeto está inmerso en un sistema de representaciones que le asignan sentidos de acuerdo a unos códigos sociales colectivos.
- Finalmente, como la representación una especie de fingimiento permanente donde la imagen, la palabra, el sonido está por. Es la posibilidad de referir el mundo a partir de nuestras imágenes y de la idea que hacemos de cada cosa, de manera comparativa con las demás.

En la propuesta de Hall hay dos sistemas de representación, dado que existen diferentes modos de organizar, agrupar, arreglar y clasificar conceptos y de establecer relaciones complejas entre ellos. Primero está el sistema mediante el cual los conceptos o imágenes que “están por” representan el mundo y luego el sistema que es lenguaje, que nos permite compartir los sentidos.<sup>47</sup>

Visto así, el lenguaje nos permite representar el mundo, pero además nos permite compartir los sentidos que construimos a partir de la representación con otros que comparten el mismo sistema de representaciones que es lo que llamaríamos cultura. Ahora y siguiendo con la teoría lingüística sobre la que se apoya Hall, el lenguaje está constituido por signos,

---

<sup>47</sup> “En el corazón del proceso de sentido dentro de la cultura hay por tanto dos “sistemas relacionados de representación. El primero nos permite dar sentido al mundo mediante la construcción de un conjunto de correspondencias o una cadena de equivalencias entre las cosas —gente, objetos, eventos, ideas abstractas, etc.— y nuestro sistema de conceptos, o mapas conceptuales. El segundo depende de la construcción de un conjunto de correspondencias entre nuestro mapa conceptual y un conjunto de signos, organizados o arreglados en varios lenguajes que están por, o representan esos conceptos. La relación entre las ‘cosas’, conceptos y signos está en el corazón de la producción de sentido dentro de un lenguaje. El proceso que vincula estos tres elementos y los convierte en un conjunto es lo que denominamos ‘representaciones’.” ( Hall, 1997: 6)

imágenes, sonidos y palabras que están por, se constituyen en signos en tanto son portadoras de sentido: “Estos signos están por, o representan los conceptos y las relaciones conceptuales entre ellos [...] y su conjunto constituye lo que llamamos sistemas de sentido de nuestra cultura” (Hall, 1997: 5).

De esta manera podríamos arriesgarnos a afirmar que la música produce sentidos en tanto que participa del sistema de representaciones con el cual podemos imaginar, crear, describir e invocar situaciones de la vida, reales o imaginadas. En este sentido los sonidos pueden representar cosas, conceptos, situaciones y pueden ser signos y como tal deben ser interpretados de acuerdo con unos códigos sociales grupales. Pero también la música puede ser lenguaje en tanto sistema de representaciones sonoro, lo cual nos permite sugerir sentidos y significados que pueden o no ser compartidos con otros miembros del mismo grupo en tanto que comparten culturalmente e históricamente asociaciones conceptuales y de significación; o, en un sentido inverso, nos permite reconocer significados y sentidos homólogos a partir de muy diferentes organizaciones sonoras.

Cada sistema de representación produce unos sentidos particulares de acuerdo a unos códigos colectivos y por tanto no puede haber sentidos ni significados universales. Existe entre los diferentes sistemas de representación situaciones análogas o sentidos similares, objetos parecidos, que permiten cierta traductibilidad, pero no resulta lógico sugerir la universalidad de un significado, de un sentido, desde esta perspectiva.

La pregunta obligada es cómo saber qué representan unos sonidos o un fragmento musical. ¿Qué hace que encontremos sentidos comunes? Hall aclara cómo el sentido no estaría en los sonidos, ni en la música, ni en la partitura —cuando se trate de música escrita—, sino que el sentido lo asignamos nosotros de acuerdo a la correlación entre nuestro sistema conceptual y nuestro sistema de lenguaje (yo diría “sistema cultural”) para englobar no solo el lenguaje

(escrito o hablado) sino también la expresión vital del cuerpo en su totalidad. Mi interpretación al respecto es que la música en términos culturales está mediada por unas ideas que construimos sobre ella, unos sistemas de expresión de esas ideas, y unos códigos que garantizan cierta inteligibilidad en la escucha y en la percepción, por lo que es probable encontrar sentidos comunes en relación con las imprevisibles y heterogéneas interpretaciones de los que viven la experiencia musical.<sup>48</sup> “Pertener a una cultura es pertenecer [a] aproximadamente al mismo universo conceptual y lingüístico, es saber cómo los conceptos e ideas se traducen a diferentes lenguajes, y como el lenguaje refiere, o hace referencia al mundo” (Hall, 1997: 8).

Hall propone tres enfoques para entender la representación a través de un lenguaje, haciendo énfasis en la perspectiva simbólica de la cultura. Una tendencia (que vimos en el análisis de las relaciones entre música e identidad) ha sido considerar las expresiones artísticas como reflejos del mundo, en una especie de mimesis entre el cuadro, la canción, el poema y la realidad, donde el mundo creado, imaginado por la expresión artística, es una consecuencia directa de la realidad empírica. En esta tendencia los sentidos y los significados regularmente intentan ser descifrados a partir del objeto. Una segunda tendencia tiene que ver con el sentido, asignado por el autor o quien a través del lenguaje expresa su particular manera de

---

<sup>48</sup> Aquí me parece conveniente enfatizar mi discrepancia en relación a suponer que es el oído de manera inequívoca el órgano que permite la experiencia musical o de comprensión de lo sonoro. Hablar de los escuchas como los depositarios o receptores de la experiencia sonora limita la comprensión de lo que sucede en la experiencia musical y es uno de los aspectos que quiero resaltar, porque contraría los modos en que se vivencia la experiencia musical en nuestros contextos cotidianos y los sentidos que construimos alrededor de esta, como por ejemplo la idea del parrando, de la fiesta, de la rumba, de los bailes cantados, que son expresiones alimentadas esencial y vitalmente por lo sonoro (la música y la algarabía: palmas llevando el pulso o alguna clave, zapateos, etc.) en las cuales, el cuerpo, la música y el baile son indisolubles. En la experiencia occidental la música parte del “sonido puro” es decir, de aquel que inunda el “silencio” preparado, exigido, como condición y antesala para la contemplación. Es así que nos va pareciendo normal que cuando participamos como “escuchas” u “oyentes” en un concierto musical, cualquier manifestación emotiva corporal es vista con desagrado y como sinónimo de “incultura” e “ignorancia”.

interpretar, dejando de lado los sentidos compartidos y dando relevancia a la interpretación particular. La tercera precisa que no son los objetos ni las personas las que poseen el sentido sino las relaciones de estos con el sistema de representaciones (Hall, 1997: 10). El sentido, por lo tanto, no depende de los materiales —palabras, sonidos, objetos, imágenes— sino de su función simbólica, de su capacidad de representar.

Una aclaración que hace Hall y que me ayuda a entender las relaciones y diferencias entre la realidad empírica o extra-subjetiva y la que imaginamos o construimos a través los sistemas de representación y que compartimos a través del lenguaje, es que los colores, los sonidos y las palabras, aunque no son objetos materiales, nos permiten distinguir o clasificar de acuerdo a unas convenciones culturales. Hablar, pintar, cantar, son prácticas significativas. De allí que podamos compartir qué significa un color o qué representa un sonido en una cultura particular, por ejemplo: el toque de trompeta en una ceremonia fúnebre de un miembro del ejército o de la policía, o el significado del color rojo en nuestra cultura. Sin embargo, ese mismo color en otras culturas puede tener otros significados y pueden existir otros toques o cantos distintos que representen la partida de un ser querido, respetado y venerado. Como resumen dice Hall “el sentido es producido en la práctica, por el trabajo de la representación. Es construido mediante la significación —es decir— por las prácticas que producen sentido” (1997: 13).

¿Cómo se establecen esas prácticas de significación entre el objeto y la idea que construimos de él? Al respecto Hall pone un ejemplo muy significativo para este ejercicio. ¿Cuáles son las ideas que hemos construido en relación con lo negro? ¿Qué significados aparecen y qué sentidos se han naturalizado cuando se lee en un diario o periódico el titular “MIÉRCOLES –UN DIA NEGRO EN LA BOLSA”? ¿Cómo se ha construido esa connotación de negatividad de lo negro? Hall acude a la teoría de Barthes para explicar que hay dos niveles

en la cultura donde se mueve la representación. Un nivel descriptivo y básico donde los sentidos están más conectados con los usos y las funciones de las cosas, y un nivel que es connotativo, que se conecta con “los amplios campos semánticos de la cultura”. Para el ejemplo musical que hemos puesto, una cosa es encontrar que una música sirve para enterrar a los muertos y otra cosa que esta puede estar simbolizando la sacralidad o algún reconocimiento en la jerarquía social, como la de ser considerado un “héroe de la patria”. Los significados siempre pueden ser remitidos a campos más amplios y complejos de la cultura, por ejemplo el mito. Este enfoque semiótico pensó la cultura en términos del lenguaje, de sus reglas y comportamientos sociales, pero dejó descuidado los asuntos que tienen que ver con las tensiones y los conflictos, el uso del poder a través de las prácticas y políticas de la representación.

Es aquí donde la reflexión de Michel Foucault nos resulta de ayuda, dado que su preocupación se orienta hacia el discurso y el poder, desplazando la importancia del lenguaje y el sentido.

En *Las palabras y las cosas* Foucault presenta tres epistemes:<sup>49</sup>

[...] la semejanza, modo de ser del pensamiento que al decir de Foucault jugó un papel constitutivo en el saber occidental hasta el siglo XVI, la representación modo de ser del saber propio de la época llamada clásica, durante los siglos XVII y XVIII: la historicidad, modo de ser del saber que fundamenta los discursos desde fines del siglo XVIII hasta posiblemente mediados del siglo XX. Cada una de estas epistemes se distingue, de una

---

<sup>49</sup> Foucault llama episteme a un conjunto de disposiciones del saber, a un estado del conocimiento en un determinado tiempo. En la historia del pensamiento occidental cada época se caracteriza por una episteme distinta.

parte, por elaborar sus discursos a partir de un umbral (el umbral de ‘positividad’) desde donde ciertos enunciados emergen, coexisten y se dispersan, en otras palabras, a partir del umbral que les da realidad a las cosas ‘dichas’. (Garavito, 1999:79)

Un personaje que según *Las palabras y las cosas* se puede situar en estrecha relación con la representación es el comerciante, no porque antes del siglo XVII no hubiera empresas comerciales, sino porque la acción mercantil va estar detrás de todas las aventuras que cambiaron el tamaño y la mirada del mundo a partir del siglo XVI hasta hoy. También porque la actividad monetaria constituyó la base material de la representación.

Lo que le interesa a Foucault es el discurso como un sistema de representación y sus modos particulares en un momento histórico preciso. El discurso aquí no es una categoría meramente lingüística sino el modo como se habla, se razona y se comporta en relación con un tópico. “Así como un discurso ‘rige’ ciertos modos de hablar sobre un tópico, definiendo un aceptable e inteligible modo de hablar, escribir o comportarse del mismo modo, por definición ‘excluye’ limita y restringe otros modos de hablar o conducirnos en relación con el tópico o de construir conocimiento sobre el mismo.” (Hall, 1997: 28).

En este orden de ideas, aclara Hall en relación con la teoría de Foucault, que solo podemos tener conocimiento de las cosas si ellas tienen un sentido; es el discurso —y no las cosas en sí mismas— las que producen conocimiento. La idea de que el discurso incluye no solo las ideas, las cosas, sino también las acciones físicas que se ejercen para producir sentido y que solo a través de la producción de este podemos acceder al conocimiento de un tópico, es como Foucault actualiza la teoría sobre el sentido, para incluir no solo la historización de cada formación discursiva, sino las maneras en que las cosas significan algo y son “verdaderas”, solo dentro de un contexto histórico específico (Hall, 1997).

Conocimiento, poder y verdad son una triada fundamental en la perspectiva de Foucault, ya que su interés está en demostrar cómo el conocimiento vinculado al poder asume la posibilidad de hacerse “verdad”: “el conocimiento una vez usado para regular la conducta de los otros, implica constricciones, regulaciones y prácticas disciplinarias. Entonces, *‘No hay relación de poder sin la correlativa constitución de un campo de conocimiento, y no hay conocimiento alguno que no presuponga y constituya al mismo tiempo relaciones de poder’.*” (Foucault, 1997 citado por Hall, 1997: 31).

El poder en esta mirada ya no es tomado como un punto fijo, como un centro ocupado por los poderosos, sino que sugiere que todos estamos implicados en ese poder, tanto gobernantes como gobernados, opresores y oprimidos. El poder no es solo una acción negativa de restricción en tanto forma de control sino que también es productivo, produce formas de conocimiento y de discurso.

Siguiendo la propuesta de Hall podemos referir que los esfuerzos por regular y controlar la producción de conocimiento en relación con un ámbito —en este caso las artes— produce no solo instituciones y dispositivos de control y regulación tales como las academias, los conservatorios, los museos, las galerías, los teatros, los concursos, los premios, sino que también produce “verdades” diseminadas en textos, enciclopedias, manuales, cancioneros, catálogos, que reproducen estos saberes y que inscriben en los cuerpos regímenes de verdad sobre lo que es arte y sobre lo que no es.

Resumiendo la propuesta de Foucault, Hall dice: “Es el discurso, no los sujetos que lo hablan, el que produce el conocimiento. Los sujetos pueden producir textos particulares, pero ellos operan dentro de los límites de una episteme; la formación discursiva, el régimen de verdad, de un periodo y una cultura particular. Pero el discurso también produce un lugar

para el sujeto desde el cual su particular conocimiento y sentido hace sentido” (Hall, 1997: 38).

En el ejemplo de *Las Meninas* de Velásquez Foucault sugiere que la representación tiene que ver con lo que la pintura nos deja ver y lo que nos toca completar para encontrar el sentido. Nos deja ver la idea de que la pintura es mucho más que la reproducción de una escena real, ella produce un discurso que depende en gran parte de la manera como miramos. El discurso construye al espectador como un sujeto, es decir, un lugar para el sujeto-espectador que está mirando el cuadro y dándole sentido. Su sentido siempre está en proceso de emerger, de tal modo que el sentido final siempre es diferido.

Retomando la digresión -que hicimos solo para dejar sentadas algunas ideas sobre la manera en que entendemos la representación y la utilidad de la reflexión- lo que nos interesa es entender cuáles son las formas de colonialidad que desde el plano simbólico se instalan a partir de la representación. Develar las formas como han transitado las disputas estéticas, y políticas por el control de lo emblemático y representativo de la colombianidad, de la nacionalidad, nos ayuda encontrar alternativas, alteridades del régimen, disciplinamiento en las regulaciones, para demostrar y entender que las músicas locales no son solo manifestaciones típicas, folclóricas y exóticas de los “pueblos analfabetos”, para ser fotografiadas, grabadas, llevadas al museo, sino que ante todo **significan y representan** experiencias, saberes, conmociones, expectativas, angustias, memorias, formas diversas y heterogéneas de enfrentar el mundo, de imaginar universos. Lo que viene es un intento por descifrar como se han clasificado las músicas consideradas colombianas y por ende mostrar como las prácticas de la representación fijan sentidos desde donde se construyen campos de significación y prácticas reguladas que constituyen nuestro entorno cultural colombiano.



Se trata de restituir una versión que incluya no solo las regulaciones y los “consensos” científicos en un periodo particular, sino las prácticas que en la regulación quedan por fuera, no son nombradas o fueron construidas como el efecto negativo del sentido, desde donde se movilizan formas de expresión artística contra-culturales que encarnan reclamos por la defensa de las estéticas propias.

### **3.2 Tradiciones Académicas**

Es claro que las músicas llamadas “clásicas”, “cultas” y “eruditas” tienen hoy una disciplina que las estudia, la musicología, con sus diferentes concepciones, escuelas y ramas de interés (musicología histórica, musicología comparada, musicología teórica). Como tal, la musicología ha desplegado discusiones y replanteamientos a su versión eurocéntrica del estudio de las músicas tonales con los énfasis en historia y en teoría, lo cual ha permitido entre otras la consolidación de la etnomusicología, que inicialmente asumió como objeto de estudio las músicas étnicas no occidentales de las colonias europeas<sup>50</sup>. Digamos que de adoptar inicialmente una metodología de análisis comparativo entre las músicas de tradición escrita y las otras —entre los métodos de descripción, transcripción y análisis—, transitamos a la idea del estudio del comportamiento musical del ser humano, buscando siempre ampliar los contornos disciplinares y la flexibilización en las metodologías de estudio.

El principal objeto de la etnomusicología han sido las músicas denominadas “folclóricas” de tradición oral y no occidentales. De esta manera, tenemos en la tradición académica dos tipos de estudios sobre las músicas ancestrales y regionales de tradición oral: de una parte, estudios considerados “académicos” y que incorporan metodologías de descripción y análisis

---

<sup>50</sup> El término etnomusicología fue acuñado en 1950 por el holandés Jaap Kunst, para reemplazar el de musicología comparada (*vergleichende Musikwissenschaft*) al considerar que la comparación no era la principal característica de esta disciplina (Myers, 2001).

derivadas inicialmente de la musicología comparada y luego de la etnomusicología; de otra, las descripciones y registros de campo de los estudios folclóricos. Quizás un tercer tipo de estudios que se podría estar fraguando es el que pone en paréntesis la disciplina científica y cuya preocupación no son los métodos, las leyes, ni las constataciones; sino los sentidos, los significados, las pulsiones que emergen en la performance y que se resisten a ser fijados por el científico social.

El campo de estudio sobre las producciones locales, regionales y micro-regionales estuvo primero en manos del folclor, como espacio de los saberes culturales de tradición oral, anclados a los lugares de producción, preferiblemente no urbanos en América Latina durante del primera mitad del siglo XX.<sup>51</sup> Los folkloristas asumieron la tarea de describir y clasificar todas las formas de producción simbólicas (campesinas, afros, indígenas, de tradición oral), a manera de rescate y de conservación de lo que consideraron autóctono, tradicional, típico, empírico y vivo y en ese sentido representativo de lo identitario de un pueblo o comunidad (Abadía, 2007).

Sin embargo, los efectos de la modernidad y la globalización han ocasionado que las artes y los saberes locales rurales estén hoy habitando los espacios urbanos tanto por efecto de las migraciones y desplazamientos de los productores de estas formas artísticas, como por la

---

<sup>51</sup> A pesar de que la conjunción original de los vocablos ingleses *folk* y *lore* la utilizó John Thomas para designar objetos considerados como “antigüedades populares”, fue utilizado por la antropología, la sociología y la etnografía, dependiendo de la determinante de lo folclórico: el portador, el objeto, el espacio geográfico. Existe consenso independientemente de la tendencia, escuela o posición, sobre el valor de lo regional, lo tradicional y lo popular (no como cultura de masas). Lo popular es asemejado a la cultura del pueblo (cultura no oficial). Las discusiones sobre los límites y contornos de lo folclórico en relación con lo popular urbano, con lo étnico indígena, generaron disímiles propuestas en América Latina presentadas por Rita Segato en un artículo titulado “Breve panorama de las teorías del folklore en América Latina”(1978), del cual quiero destacar los aspectos condicionantes de lo folclórico: tradicional, oral, anónimo, empírico, funcional, dinámico, socializado, regional (o nacional), universal, popular. En palabras del folclorólogo colombiano Guillermo Abadía Morales “el folklore es la tradición popular típica, empírica y viva. Si falta en el fenómeno una o más de estas cinco características, dejara de ser folclórico.” (Abadía Morales, 1977)

cooptación de la que han sido objeto los saberes locales por las industrias culturales y del entretenimiento. Esto ha complejizado las visiones disciplinares en tanto cada vez aparecen más borrosos los límites entre los objetos de estudio y las metodologías. Una música que otrora circulaba principalmente de manera oral y a través de radios locales hoy circula a través del disco (sonido grabado) y es masificada por la tecnología de las comunicaciones. Lo que antes era objeto del campo de la folclorología hoy puede serlo del campo las músicas populares. De manera que asistimos hoy a un debate y puja por el estudio sobre los sentidos de las músicas locales inaugurando un campo de conocimiento relativamente nuevo que junto con los estudios sobre las estrategias de diseminación de la información y la cultura viene dando cuenta de la importancia de estas músicas en la configuración de las identidades locales, regionales, étnicas, sexuales, religiosas: es el campo de los estudios en músicas populares o de la musicología popular. Un campo relativamente nuevo que aún discute su definición y su taxonomía, que tiene como consenso el interés por las músicas no eruditas, y que se alimenta de las discusiones por abarcar campos y definiciones como los de la musicología popular, la etnomusicología y algunas versiones académicas derivadas de las teorías folclóricas como la folclorología estructural aplicada.

Lo que intentamos ahora es mostrar cómo de cada una de estas versiones académicas se han producido nominaciones y clasificaciones que intentan dar cuenta del sonorama colombiano y sobre los que hay referencias escritas tanto en el plano de la políticas culturales como en los manuales y textos escolares.

### **3.2.1. Las músicas y el sentir nacional**

Preguntarse por la música nacional significa ubicar contextualmente los momentos en los cuales se apela a lo nacional como identidad política y étnica que requiere de unos referentes

y representaciones que afirmen y encarnen los nuevos ideales ilustrados de la república, la colombianidad, como narrativa tendiente al fortalecimiento del Estado como entidad política y cultural. Se trata de la fabricación del nuevo sujeto moderno colombiano a través de la producción artificiosa de novedosas ilusiones, deseos y gustos, que luego, en virtud del modelo mercantil capitalista terminan siendo “necesidades” (el consumo de tecnología, la acumulación de dinero, la ostentación de poder, etc.). Nuevos estilos de vida (en espacios urbanos) que moldean nuevos cuerpos (cuerpos saludables, higiénicos, bellos, deseables) que requieren mecanismos de control y regulación en la esfera social del ocio y del “tiempo no laboral”. Tiempos principalmente dedicados a las actividades recreativas y espirituales que están por fuera de la regulación del trabajo (Castro-Gómez, 2008).

Se trata, entonces, de los álgidos momentos de la vida colombiana en los que se apela a los referentes estéticos de lo nacional como lugar de encuentro de disputas políticas, económicas, religiosas, étnicas, donde la música permite que ello se constituya como identidad suprema, logrando que lo “nacional” no solo sea una entidad política, sino una adherencia que se transforma en sentimiento. Así que históricamente es conveniente remitirnos casi a la época de la disolución de la Nueva Granada, cuando ya se hacían evidentes las contradicciones y diferencias entre los santanderistas, bolivaristas, civilistas, conservadores centralistas y federalistas, cada grupo en representación de diferentes poderes: la Iglesia, el Estado, la burguesía, el pueblo, los terratenientes, los comerciantes. Todos eran en su mayoría intelectuales, activistas y líderes sociales que intentaban acceder al poder, buscando validez y legitimidad para sus ideales e identidades, a través de la conversión de sus postulados en un sentir nacional.

En el ámbito cultural y particularmente en el campo de la estética, la colonización de los sentidos —referida y representada en lo bello, la perfección (el virtuosismo) y la

moralidad— logró imponerse en tanto ilusión, deseo y gusto de los minoritarios sectores hegemónicos. Es así como en medio de los efusivos y “calientes” debates sobre lo nacional<sup>52</sup> sobresalen los esfuerzos de la intelectualidad criolla y de los “nuevos artistas con formación académica” por concitar la intención de no querer desprenderse de la tradición artística colonial, incorporada a sus prácticas políticas e intelectuales y a sus costumbres cotidianas, demostrando desprecio y des-valor por las artes locales, al encontrarlas primitivas o faltas de refinamiento en relación con el modelo europeo:

“en la primera mitad del siglo XIX, los sectores superiores de la sociedad (neogranadina), tanto los hacendados como los comerciantes, con mentalidad aristocrática y burguesa a la vez, buscaban los modelos europeos, principalmente ingleses y franceses, para sus ideologías, cultura y actitudes en su vida cotidiana; viajaban a Europa y se identificaban más con la aristocracia europea: enviaban a sus hijos a estudiar a universidades europeas y gustaban de los paños ingleses, productos alimenticios y mercancías varias, que eran **símbolo de refinamiento** en la sociedad granadina” (López Ocampo, 2007:158).

Las negrillas de la cita anterior son más, para mostrar como el paradigma estético occidental del refinamiento no solo estaba presente en los espacios y momentos dedicados a la contemplación estética, a la valoración de lo artístico, sino que se instaló en todos los ámbitos de la vida cotidiana. Al respecto Ellie Anne Duque resalta cómo el racismo y la actitud

---

<sup>52</sup> Estos debates y discusiones sobre la idea de lo nacional estuvieron alentados por intelectuales y activistas políticos como José María Samper desde finales del siglo XIX, y se instalaban en las perspectivas costumbristas o en las tradiciones europeas. Jaime Cortés en su libro *La música nacional popular colombiana* menciona el caso del violinista panameño Narciso Garay que publicó un artículo sobre música colombiana en 1984 donde opinaba que los compositores de bambucos y pasillos eran “músicos menores y mediocres” que se requería un “Chopin que depure los aires nacionales como el gran clásico del piano depuró los cantos polacos” (Cortés, 2004).

excluyente de la minoría criolla que detentaba el poder, menoscabó la posibilidad de rescatar lo que debió ser el aporte musical de los indígenas y los negros en las costumbres y prácticas musicales hacia mediados del siglo XIX (Duque, 2007).

Con la constitución política de Colombia de 1886 el movimiento de la Regeneración intentó construir un discurso de país que acabara con las guerras y conflictos bélicos que azotaron buena parte del siglo XIX, adoptando nuevos modelos de control de la población: “se buscó el control de las pasiones y el establecimiento de nuevos parámetros que rigieran la conducta de los individuos y las relaciones entre estos... Se establecieron nuevas reglas y formas de entendimiento donde más hondamente logró consolidarse el proyecto regenerador: en la construcción de un régimen productor de verdad. Dos formas de creación del saber: un cuerpo discursivo pleno de significado moral, vinculación entre los discursos morales y jurídicos con propósitos de enseñanza” (Urrego, 2007: 31).

Esto explica en parte los procesos culturales mediante los cuales se fueron naturalizando asociaciones y analogías entre regímenes de verdad y valoraciones estéticas. Estos discursos y regímenes de verdad estuvieron consecuentemente refrendados por modelos de creación artística que “encarnaban” estos ideales morales y normativos:

“consecuente con el régimen productivo de verdad, se implementó un conjunto de patrones que debían servir de modelos de creación estética. La idea básica era que el arte debía estar al servicio de la moral. Este modelo adquirió dos formas, por un lado un profundo hispanismo y, por otro lado, el moralismo temático” (Urrego, 2007: 38)

Esta tesis recogida y presentada por el historiador colombiano López Ocampo es corroborada por Egberto Bermúdez musicólogo profesor de la Universidad Nacional de Colombia en un escrito donde hace un recorrido por la música del siglo XX en Colombia. Al respecto

Bermúdez relata como en la transición entre finales del siglo XIX y los inicios del nuevo siglo eran aún evidentes estas herencias musicales religiosas:

“la escuela que conocían en cuanto a la música europea era la de la ópera y la música de baile. Su tradición era la de la música religiosa, trisagios, lamentaciones y salves que balbuceaban en el estilo de Stabat Mater de Rossini y alegres villancicos, remanente de la cultura colonial, que acompañaban con bandolas y guitarras y que cantaban con entusiasmo y hasta con verdadera pasión religiosa. Así pues ¿cuál universalismo y cual nacionalismo? El primero apenas si lo conocían y el otro estaba apenas en ciernes” (Bermúdez, 1999: 1)

Apoyándonos en Bermúdez podríamos afirmar que el concepto de música nacional inició como una necesidad institucional de representar identidad, institucionalidad, espacialidad, y está regularmente referida a tres tipos de prácticas musicales: 1. Las prácticas musicales que eran de costumbre institucional en los rituales religiosos y toda la actividad musical organizada alrededor de las capillas y catedrales; 2. las actividades militares que requirieron la organización de bandas; y 3. la celebración de actividades institucionales gubernamentales de gran valor político como las fiestas que se organizaron con ocasión del matrimonio del futuro Carlos IV en Santa Fe hacia 1766 (Bermúdez, 2007).

Revisando históricamente indicios de música nacional colombiana encontramos que Duque sugiere que los primeros indicios de música nacional, de música que apela a la identidad territorial y al mestizaje como identidad racial puede estar en los “himnos patrióticos” de las contradanzas anónimas la *Libertadora* y la *Vencedora* que, según las narraciones, fueron tocadas en la batalla de Boyacá por unos seis músicos (Duque, 2007).

Las prácticas musicales institucionales con apego a los repertorios europeos tuvieron entre sus afectos a los comerciantes quienes se encargaron, junto con los funcionarios estatales

(elites criollas) de vocación aristocrática, de organizar la actividad musical, a través, por ejemplo, de la creación de la Sociedad Lirica y de la Sociedad Filarmónica, como también de la organización y financiamiento y traída de compañías de ópera y con estas, la llegada de músicos instrumentistas y el contacto con el repertorio musical italiano, francés, inglés y español.

De esta manera comenzó a ser costumbre la actividad de los conciertos con alguna periodicidad, como practica musical que exponía repertorios “clásicos”, sinfónicos, de cámara, de ópera con propósitos recreativos y educativos, promulgados con intereses de regulación estética desde una no muy establecida política cultural.

“La actividad de la Sociedad Filarmónica era pública y en esto se diferenciaba de la vida musical íntima que patrocinaron los Quevedo, en especial el padre [...] Con estos conciertos, los bogotanos adquieren una actividad pública bien vista, que le da un toque de sofisticación a la ciudad. Las señoritas de las clases altas participan activamente en el desarrollo de estos”. (Duque, 2007:91)

Nótese en el relato de Duque que es a través de estas prácticas musicales como se resarce y se encarna esa idea de refinamiento y sofisticación demandado por la intelectualidad y la elite criolla, que junto con los demás postulados modernos de la Ilustración constituyen una gran narrativa que une los ideales de progreso y erudición con estos referentes estéticos.

En este sentido resulta importante como suceso cultural para la ciudad y el país la fundación de la Academia Nacional de Música en Bogotá hacia 1882, sobre la cual va a girar en buena parte la actividad musical asociada a las prácticas musicales de tradición escrita y de tipo institucional. Allí se reagrupan muchos de los músicos que poco a poco van asumiendo como principal actividad laboral y profesional la música. Esto redimensiona el perfil social del músico, ya que su vínculo con la Academia genera posibilidades reales y permanentes de



mejoramiento de sus condiciones de manutención dado que ahora es contratado para tocar en la orquesta o banda sinfónica y además es requerido para la labor pedagógica.

Como ya lo hemos mencionado los conflictos que vivió el país desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX mantuvieron la actividad artística en una posición marginal dado los escasos presupuestos gubernamentales destinados a ella, lo cual afectó en varios momentos la continuidad de la Academia Nacional de Música y con ello el anhelo del progreso musical nacional.

En este orden de ideas el nacionalismo musical<sup>53</sup> como época (hablamos de la primera mitad del siglo XX) se caracteriza por la exigencia de factores identitarios de tipo regional y nacional en las propuestas creativas musicales, pero manteniendo los estilos y tratamientos musicales de corte europeo (refinamiento y depuración). Demandas que fueron implantadas como referentes de progreso y desarrollo cultural y científico, que nos debería convertir en seres amables, pacíficos y respetuosos.

“En la música como en las bellas artes, se le exigió al compositor reflejar una identidad regional; exigencia que, unida a la ideología tendiente a exaltar valores nacionales, llevó a un buen número de autores a un exagerado tradicionalismo, a una estética repetitiva y a un aislamiento del conocimiento de las teorías de la música moderna”. (Duque, 2007: 98)

---

<sup>53</sup> Estos ejercicios de retomar las músicas tradicionales regionales y locales para ponerlas en formatos académicos han sido denominados “nacionalismos”. Dichos movimientos surgen como iniciativa para intentar darle “desarrollo” y refinamiento, calidad, virtuosismo y belleza a una música a la que le hacen falta todos estos ingredientes para satisfacer las necesidades estéticas de nuestras elites y burguesías locales. De otra parte estos movimientos nacionalistas se constituyen en una especie de puente discursivo y argumentativo que justifica, a nivel de políticas culturales, mantener con presupuestos públicos orquestas sinfónicas y filarmónicas en contextos culturales donde los recursos públicos dedicados a la cultura son ínfimos. Esto está ligado a que la formación musical universitaria en nuestros contextos latinoamericanos, aún en el siglo XXI, está basada en el paradigma eurocéntrico.

Uno de los primeros músicos con título profesional de músico (compositor) y que marcó una tendencia importante por su alcances artísticos y políticos, dado su interés por un tipo particular de “nacionalidad musical”, es Guillermo Uribe Holguín (1880 – 1971), que para la historia de la música nacional es “la figura musical predominante durante la primera mitad del siglo XX en Colombia” (Duque, 2007:99). Su obra es de gran valor estético y artístico dado que encarnó uno de los ideales más “puros” sobre el nacionalismo. Músico estudiado y graduado en París, que llegó a dirigir la Academia Nacional de Música hasta convertirla en el Conservatorio Nacional de Música (que luego dio paso a lo que hoy es la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia). Uribe Holguín tuvo una importante influencia en el movimiento musical y una conflictiva relación con los músicos contemporáneos de su época (Emilio Murillo entre otros) dado su interés por sobrevalorar las tendencias estéticas musicales europeas en mengua de las tendencias nacionalistas y de la poca o casi nula valoración de las músicas locales de la época: “se opuso a las tendencias nacionalistas de la época [...] afirmaba que los elementos hispánicos que predominaban en la música colombiana (solo conocía la música de la región andina), le restaban autenticidad y, que por lo tanto, el nacionalismo musical en Colombia era imposible” (Duque, 2007: 99).<sup>54</sup>

Fueron bastos los intentos de los intelectuales de la primera mitad del siglo XX que tuvieron influencia en las políticas principalmente educativas - desde donde se regulaban las actividades culturales y artísticas-, por mostrar la necesidad de redimensionar la idea de lo nacional, de la integración del país, de iniciar la construcción de una “cultura nacional”, que

---

<sup>54</sup>Sus observaciones y valoraciones estuvieron animadas por su conocimiento y comparación con los movimientos nacionalistas mexicano —Carlos Chávez y Silvestre Revueltas— y brasileño, con Heitor Villa-lobos.

no solo incorporara los legados de la ilustración y la “alta cultura” si no que también diera cuenta de las “culturas populares” imbricando una nueva perspectiva del folclor. Era un nuevo escenario cultural y político que intentaba superar la conservadora y racista interpretación de la cultura como “folclor” como “quintaesencia del alma nacional” , como “capa vegetal del espíritu nacional” para dar rienda suelta a una renovada relación entre gobernantes y gobernados. Se trataba de orientar y educar a las masas, a los sectores populares, para que sus más nobles sentimientos y emociones estuviesen en la dirección del progreso y el perfeccionamiento<sup>55</sup> (Silva, 2005).

Con Uribe Holguín hay un listado enorme de músicos que ingresaron a la actividad musical con diferentes apuestas estéticas y expectativas, pero los unía su vinculación con la institucionalidad y su intervención sobre músicas de formato escrito (partitura); fue usual el cultivo combinado tanto de los géneros característicos de la tradición “universal” como los intermezzos, las suites, scherzos, romanzas, poemas sinfónicos entre otros , así como también géneros considerados colombianos tales como bambucos, pasillos, danzas, marchas, torbellinos, en su gran mayoría géneros musicales de la región andina colombiana.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Renan Silva presenta los desafíos y retos de los intelectuales de la llamada republica liberal en Colombia que cobija el periodo de gobierno comprendido entre 1930 y 1946 y que tuvo como protagonistas a los ministros de educación de los diferentes gobiernos de la hegemonía liberal así como a parte de los intelectuales de la época que si bien no ocuparon cargos públicos si escribían con frecuencia en las revistas y periódicos de la época donde se generaban debates de opinión política.

<sup>56</sup> Entre estos músicos podemos resaltar a Guillermo Quevedo, Jesús Bermúdez Silva, José Rozo Contreras, Santiago Velazco, Pedro Morales Pino, Jesús Pinzón, Adolfo Mejía, Blas Emilio Atehortúa, Antonio Escobar, Antonio María Valencia, Roberto Pineda Duque, Germán Borda, Francisco Zumaque y muchos otros que, acudiendo a las nuevas tendencias (europeas) impresionistas, expresionistas neoclásicas, atonales, de manera individual aportaron sus sonoridades al complejo y variado panorama de la “música nacional”. Aclaro que solo menciono aquellos que están mayormente referenciados en documentos históricos musicales, y que seguramente quedan muchos otros ignorados o no reconocidos por el establecimiento, así como aquellos que habiendo incorporado las estéticas europeas también le dedicaron su trabajo creativo a los géneros locales andinos del momento (el pasillo y el bambuco principalmente), como el gran pianista Luis A. Calvo entre otros.

Pasada la mitad del siglo XX y luego de sucesos políticos nefastos para la construcción de la anhelada cultura nacional, como la violencia política cultural y militar originada en el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán<sup>57</sup> - y la posterior instalación de una junta militar con fines de aconductamiento y de pacificación del país- , transitamos hacia la recuperación de una institucionalidad resquebrajada, lo que ocasiono que los partidos tradicionales concitaran un pacto mediante lo que se conoció como el periodo del Frente Nacional que da pie a lo que se conoce como el periodo de violencia de las guerrillas armadas en Colombia (1960-hasta nuestros días). Aunque este periodo ha estado salpicado también de numerosas situaciones complejas en el campo militar político social y cultural el país intenta transitar hacia un Estado moderno democrático como preparación a su inserción en el capitalismo.

Con el inicio de este periodo también se dan cambios importantes en el campo político y cultural que impactan el desarrollo cultural y artístico del país. En la medida que las ciudades van creciendo y las demandas culturales aumentan, la regulación de lo cultural se fue desprendiendo de la actividad educativa y es así como campos y actividades antes agrupadas ahora reclaman autonomía propia dentro de la gestión pública, esto apoyado por visiones globales sobre la gestión cultural recomendada por organismos internacionales como la UNESCO. En 1968 se crea el Instituto Colombiano de Cultura como un organismo inicialmente adscrito al ministerio de educación con personería jurídica, autonomía administrativa, y patrimonio propio.<sup>58</sup> (Rey, 2009)

---

<sup>57</sup> En el siguiente capítulo mostramos parte de los efectos de violencia política social, cultural y militar que se dieron con ocasión de la muerte del líder liberal y candidato a la presidencia, que se sucedieron particularmente en los llanos orientales colombianos como respuesta a la brutal represión conservadora y militar, a partir no solo de los relatos históricos sino de los “corridos chusmeros”.

<sup>58</sup> Germán Rey en su capítulo titulado “políticas culturales en Colombia” dentro del compendio de políticas culturales publicado por el Ministerio de cultura hace énfasis en como ya por esta época se estaba pensando en la importancia de la “institucionalidad cultural” dado que era inminente la globalización y la conformación de culturas globales, la conformación de una economía creativa, la industrialización de sectores importantes de la cultura como el cine, las editoriales, la música entre otros aspectos.

Con la aparición de COLCULTURA se hace visible el esfuerzo por instalar programas en el marco de los planes de desarrollo estatales, con miras a fortalecer la idea de una cultura nacional<sup>59</sup>. Ya sobre los 90s casi en la transición entre la desaparición de COLCULTURA y la creación del Ministerio de Cultura se elaboró un Plan Nacional de Cultura que sirve como base de lo que va a promulgar la nueva constitución colombiana de 1991 que declara el multiculturalismo y la pluriétnicidad.

Con la constitución del 91 se posicionaron ciertas ideas orientadoras y definidoras de la actividad cultural y artística a nivel nacional como son el reconocimiento de “diferentes culturas populares” y la “diversidad de la expresiones culturales”.

Derivado de esta importante postura institucional se da inicio al reconocimiento e inclusión de prácticas musicales diversas (ya no solo referidas a la tradición europea y norteamericana, a las músicas folclóricas y populares) que van siendo incluidas en el lenguaje institucional de los órganos de regulación y promoción de la actividad cultural y artística en Colombia (el Ministerio de Cultura de Colombia a nivel nacional y para Bogotá la Secretaria de Cultura Recreación y Deporte) donde se promocionan eventos sobre creación y promoción musical que si bien pueden incluir repertorios o géneros considerados colombianos posibilita la inclusión de tendencias actuales de la música y en general de los movimientos contemporáneos experimentales<sup>60</sup>, con lo que se amplía el sonorama de las que serían las

---

<sup>59</sup> Dentro de sus múltiples objetivos, estaban “la elaboración, el desarrollo, y ejecución de los planes de estímulo y fomento de las artes, el cultivo **del folklore nacional**; la conservación, el incremento y la vigilancia del **patrimonio cultural del país** en todas sus expresiones; el establecimiento y estímulo de las bibliotecas, museos y centros culturales y la divulgación de **la cultura nacional**, especialmente en el sector rural y urbano”. (Quintero, 1990, pag.31) las negrillas son mías, para señalar el interés discursivo por posicionar la idea de lo nacional en relación con lo producido culturalmente en el país.

<sup>60</sup> En este sentido mencionamos algunos representantes colombianos de las tendencias y estilos contemporáneos en el tratamiento de la música como Jackeline Nova, Luis Pulido, Andrés Posada, Guillermo Gaviria, Gustavo Lara, Arturo Parra, Mauricio Lozano, Guillermo Carbó, entre otros.

músicas producidas en el territorio colombiano y que son interpeladas para empoderar la idea de lo nacional de lo colombiano frente a las demandas estéticas de las redes globales de producción musical .

No obstante el reconocimiento e inclusión de géneros musicales diversos, Ana María Ochoa nos aclara que la puja por la validación de los sonidos y las sonoridades, por ocupar ese espacio simbólico de lo nacional, entendido como aquel que es promovido por el Estado, “ha sido competido paralelamente con proyectos regionales de tramas políticas sociales y culturales diversas, mostrando el des-balance indicando que incluso hasta hace muy poco tiempo cuando se hablaba de “música colombiana” se hacía referencia a cierto tipo de música de la región andina” (Ochoa, 2000: 51).

He intentado demostrar cuales son los discursos de lo “nacional” en relación con las prácticas musicales que han validado y clasificado cierto tipo de músicas como nacionales, quizás apelando de manera básica a la idea de ser la música creada por los nacidos en el territorio colombiano, pero ancladas a prácticas y políticas institucionales donde caben los formatos sinfónicos, las llamadas músicas folclóricas, hasta las músicas contemporáneas incluso de corte contra-occidental, siempre y cuando exista una demanda por algún sector poblacional “organizado” y desde allí se permita la interpelación por lo colombiano.

### **3.2.2. Músicas folclóricas. Del folclor a la etnomusicología**

El folclor es una idea construida desde el campo del lenguaje -del lenguaje de la “civilización occidental”-, es un concepto traducido, adaptado para regular nombrar y signar, es decir, un discurso que basa sus teorías y presupuestos en la explicación sobre las maneras en que se dan los fenómenos de la vida cultural colectiva de los pueblos y sectores no hegemónicos, considerados pre-científicos o míticos. Este concepto busca representar todo aquello que

occidente desechó y que la historia consideró como superado en virtud de la racionalidad y de la lógica cartesiana. Como todo saber instituido desde la perspectiva científica requiere de un experto para su divulgación.

Dos aspectos (categorías) del folclor le asignan unas características especiales. El primero tiene que ver con el asunto poblacional, el conglomerado humano al que llamamos pueblo: los grupos sociales que dependiendo del interés político y cultural del experto quedan signados por el concepto. Los economistas dirán que son los estratos bajos de la sociedad o los sectores mayoritarios de la población; los científicos sociales dirán que son las clases bajas o inferiores (recurriendo a metáforas espaciales del Renacimiento: alto-divinidad, bajo-mundanía), las gentes analfabetas, iletradas, no alfabetizadas, supersticiosas; desde la teoría política se dirá que son los sectores más atrasados de la sociedad. En todas las acepciones y significados del concepto, así como en los usos cotidianos, se advierte un velado pero profundo etnocentrismo que comulga con la universalización de los valores de la cultura occidental y constituye un otro “necesitado” de erudición, de refinamiento, de escritura, de ciencia, pero también de educación moral.

El segundo aspecto constitutivo de la teoría folclórica tiene que ver con el saber. Un saber que debe representar el pasado (la antigüedad) y que comporta una serie de características que particularmente representan un estado de elaboración mental primitivo, mítico. De allí que la mayoría de folcloristas, tanto colombianos como latinoamericanos (Isabel Aretz, Guillermo Abadía Morales, Carlos Vega, Carvalho Neto, entre otros), con insistencia presentan como características básicas de ese saber que debe ser tradicional, espontáneo y anónimo.

Carlos Miñana comenta que una constante entre todos los folclorólogos, es su “concepción apocalíptica de la cultura popular frente a la modernización de la sociedad” mostrando esa

caracterización de lo folclórico como “supervivencia del pasado” que debe ser conservada a toda costa frente a la locomotora del progreso convirtiéndola en una especie de “fósil viviente” cuyo destino es la exhibición en museos y centros de documentación (Miñana, 2000: 37).

Los saberes tradicionales para la cultura inglesa de mediados del siglo XIX tenían que ver con cierto tipo de saberes naturales derivados de costumbres antiguas que eran importantes por su valor simbólico social y regional para las comunidades que los utilizaban, pero que eran marginales, accesorios y complementarios a los conocimientos verdaderos sobre la vida y por tanto no causan conflicto (López, 1997)<sup>61</sup>.

La noción de lo tradicional en este contexto tiene que ver con un saber que se da de manera imitativa, siguiendo el ejemplo de los mayores de la comunidad y que ha sido así desde tiempos remotos. Lo tradicional en la teoría folclórica, incluye como fundamento un saber que es inexplicable en términos de ciencia, lo cual lo constituye en un saber mágico y supersticioso. Y que sea un saber espontáneo deriva en una suerte de saber silvestre, que nace sin intención previa, que surge como efecto emotivo, que no procede de una actividad reflexiva ni sistemática.

Estas consideraciones surgieron de la mano con el ascenso de la ciencia como saber supremo de la vida, que desplazo y superó las formas de saber y de conocimiento no científicas. Estos discursos sobre la legitimidad y la verdad de los conocimientos amparados en el paradigma científico excluyeron y deslegitimaron todas otras formas de conocimiento. En mi experiencia particular, tanto en mi formación escolar como universitaria, era “natural” suponer que el campo del folclor era el campo de las costumbres antiguas, por tanto no era

---

<sup>61</sup>Es en los orígenes de la formación discursiva donde, siguiendo la metodología foucaultiana, podemos escudriñar los intereses políticos, culturales y económicos que acompañaron su constitución discursiva.



un saber importante para la vida del presente. Estas prácticas discursivas anidaron ideas y significados negativos sobre el valor social y epistémico de esas experiencias y saberes ancestrales, lo que llevó en la práctica a suponer que el pensamiento de los pueblos puestos en este cesto discursivo, constituidos como tal, no tenían validez social, económica, cultural, o científica. Eran saberes de un pasado supersticioso que deberían ser reemplazados por los conocimientos científicos y técnicos de la civilización.

Esta descripción, que bien se puede ubicar a mediados de siglo XX, a la fecha de esta reflexión no ha cambiado mucho. El modelo educativo de nuestras instituciones escolares y universitarias aún sigue promoviendo y repitiendo esta visión eurocéntrica de la cultura y de la ciencia, con la novedad de que ahora estos saberes son vistos por la intelectualidad en términos de capital cultural o proyectivamente rentables en un mercado global ávido de novedades, no importa de dónde vengan.

Otro de los requisitos para la constitución de ámbito folclórico es la idea del anonimato en el sentido de que la idea de autor es una noción que resalta y valora el carácter individual del saber mientras que los saberes de la cotidianidad tienden a ser colectivos. Quizás, como anota López, lo anónimo tiene que ver con el sistema sonoro y los códigos corporales —para el caso de la música— en los cuales se inscriben cada una de las versiones particulares que emergen como expresión performativa y situacional que alimenta el sistema, revitaliza el saber y actualiza los legados y la herencia.

Como en otros campos de la vida social la modernidad eurocéntrica ha pretendido ser depositaria de un conocimiento científico musical universal (teoría de la música) que le da valor positivo a la explicación de por qué los músicos exponentes de esta estética son considerados genios y su música casi perfecta (el casi es por aquello de que lo único perfecto en la moral católica es Dios). El asunto complejo y paradójico es que casi 100 años después

de que el músico colombiano de comienzos del siglo XX Guillermo Uribe Holguín considerara la música hispánica como primitiva, simple, carente de estética, hoy esta idea siga haciendo carrera en los programas de formación musical que anclan su modelo de formación en el modelo tipo conservatorio, que reproduce los repertorios occidentales como referentes de lo estético.

En el lenguaje cotidiano lo folclórico es sinónimo de lo trivial, lo simple, lo básico. Nos resulta “natural” suponer que la marimba de chonta es básica, “primitiva”, al lado del piano, que sería el instrumento “perfecto”, el de Chopin (antes del cual no existe música polaca). Es total la descontextualización de los sonidos y la “masacre sonora” que resulta cuando se obliga —por efecto de su vinculación con los instrumentos temperados para vender sonoridades— a la marimba de chonta a disponer sus tablas para imitar la disposición interválica del piano (afinarla como el piano), lo cual provoca que las formas locales de afinación sean vistas con sonrojo, con sentimiento de inferioridad, y que se vayan perdiendo con ellas sus sonoridades, sus colores, sus memorias, sus saberes, sus canciones, sus cantaoras.

En el lenguaje musical académico suele descalificarse algo cuando decimos que está “desafinado” o que carece de afinación, sin siquiera preguntarse o albergar la posibilidad de otras disposiciones sonoras distintas a las de la escala musical de Occidente y su referente de 440. El joropo, como la mayoría de músicas tradicionales regionales, son músicas de baile, de festejo, de parrando, argumento que las ha dejado por fuera de la contemplación estética, dando paso a la contemplación exótica. Las formas de canto improvisado son vistas como “formas costumbristas”, que quiere decir formas que no conllevan la belleza de la poesía representadas en la adornada escritura de Shakespeare. Las formas de emisión vocal y las fonéticas regionales son consideradas “usos equivocados” del lenguaje (el de la Real

Academia Española de la lengua), por lo que no revisten importancia literaria, más allá de representar algunas “apropiaciones” locales del romancero español traído por las misiones en los siglos XVI Y XVII.

Pero ¿en qué momento aparece la necesidad de proteger, conservar y museificar las expresiones y saberes del pueblo? Creo que como ya lo hemos evidenciado, cuando comienza a tener peso la sentencia apocalíptica de Benjamin sobre los efectos de la reproductibilidad de la obra de arte, cuando ya se hace evidente que la modernidad capitalista todo lo arrasa, lo subsume y lo transforma en mercancía, incluyendo los discursos de lo social, de lo humano y lo sensible.

Indagar por el corpus investigativo que se ha desarrollado en Colombia con el tema de las músicas folclóricas, autóctonas, típicas o vernáculas, nos remonta a ubicarnos en la década de los años 60, no porque antes no se hayan producido trabajos valiosos en este sentido, sino porque es en esta década donde aparece esta temática como de interés, ya no solo para los investigadores (folclorólogos), sino también para los Estados Nacionales. Es la época en la que encontramos una importante producción de cancioneros, refraneros, biografías de músicos, manuales de folclor que describen rituales, danzas, músicas, festejos, celebraciones, carnavales, jolgorios, festivales, en la mayoría de los casos descritos por antropólogos, abogados u otros humanistas que responden a la necesidad de dar a conocer las producciones locales como parte de la estrategia de legitimación de identidad. Es apelando a la identidad nacional que se cargan de legitimidad los discursos políticos sobre el terruño, la patria: una nueva forma de incorporar en los discursos institucionales a aquellos sujetos que siempre han estado mencionados en la retórica, pero ausentes en las políticas de representación.

Como ya lo hemos detallado, la idea del folclor agrupa las manifestaciones artísticas y en particular las músicas que no replicaban el formato técnico ni estético de la modernidad

centroeuropea. Desde la perspectiva racionalista de la Ilustración, la escritura se convirtió en un indicativo de civilización y progreso de la humanidad, de tal forma que las formas artísticas que no tuviesen ese medio de representación fueron consideradas primitivas, “ágrafas”, sin escritura.

Quisiera hacer una pausa para dejar una nota a manera de reconocimiento y agradecimiento a los que dedicaron su vida a mostrar que somos pueblos culturalmente fuertes, colectivamente poderosos, creativamente diversos, socialmente afectuosos y generosos; a los que se esforzaron por explicar que las realidades cotidianas no coincidían con los discursos sobre la mismas; a los que ayudaron a darle contenidos renovados a esta idea de lo folclórico y que de verdad fueron convencidos y enamorados de los saberes populares; a los que escribieron y la historiografía los tiene mencionados pero también a muchos otros anónimos que desde las veredas, pueblos, caminos y regiones fueron impulsores de sus tradiciones. Gracias a todos ellos, este país hace 30 años entendió que somos una colectividad nacional, diversa, pluriétnica y multicultural, lo cual quedó explícitamente consagrado en la Constitución de la República de Colombia del año 1991.

Aunque siempre que se mencionan nombres de personas o trabajos se corre el riesgo de no nombrar (des-nombrar), me arriesgo sin embargo hacer una lista de aquellos que aportaron contenidos y evidencias sobre la realidad cultural artística y estética del país para asumir con renovados argumentos la discusión y los debates sobre el discurso de la supuesta identidad nacional encarnada en el mestizaje representado en las minorías hegemónicas.

Guillermo Abadía Morales ha sido uno de los más prestigiosos folcloristas colombianos, autor del *Compendio general del folklore colombiano*, publicado hacia 1970, y muchos artículos sobre las manifestaciones folclóricas de cada una de las regiones naturales de Colombia. Javier Ocampo López, historiador que escribió numerosos textos y artículos en

revistas de folclor publicó en 1970 *El folclor y su manifestación en las supervivencias musicales en Colombia*, y en 1985 *Las fiestas y el folclor en Colombia*. Harry C. Davidson y su famoso *Diccionario Folclórico de Colombia*, que se publicó en tres tomos hacia 1970. Jorge Añez, que escribió su libro *Canciones y recuerdos* en 1968. Octavio Marulanda con sus libros *Folclore y cultura general*, que se publicó en 1973 y *El folclor de Colombia, práctica de una identidad* en 1983. José Ignacio Perdomo Escobar con su libro *Historia de la música en Colombia*, publicado en 1963. Hernán Restrepo Duque y su libro *Lo que cuentan las canciones*, publicado en 1971. Manuel Zapata Olivella con *El hombre colombiano*, publicado en 1974. Delia Zapata Olivella con su trabajo *Danzas de Colombia* de 1965. Luis López de Mesa y su libro *De cómo se ha formado la nación colombiana*, trabajo de 1934. Emirto de Lima con su compendio *Folklore colombiano*, publicado en 1942, uno de los primeros trabajos escritos y publicados sobre el folclor en nuestro país, Consuelo Araujo Noguera con su trabajo *Vallenatología, orígenes y fundamentos de la música vallenata* de 1973. Andrés Pardo Tovar y su escrito *La cultura musical en Colombia*. Miguel Ángel Martín con *Del folclor llanero* (1978). Ciro Quiroz, *Vallenato, hombre y canto* (1983). Portaccio Fontalvo y Guillermo Valencia Salgado, *El Sinú y otros cantos* (1981). William Fortich Díaz, *Con bombos Y platillos, origen del porro...* (1994). Andrés Rosas, *Esencia, presencia y estilo de la rajaleña* (1964).

Son trabajos de tipo descriptivo, algunos con un marcado acento histórico, otros con tintes etnográficos y antropológicos en los que se quiere dar a conocer la existencia de determinadas manifestaciones del pueblo (categoría social que recoge los grupos subalternos), que se supone son espontáneas, naturales y que se expresan de forma oral. Por tanto, el énfasis de sus trabajos escritos sobre folclor no es poner en evidencia leyes universales, ni

comportamientos estructurales, sino más bien sus caracteres distintivos y limitativos, así como su vigencia (López, 1997).

Uno de los músicos comprometido con la estéticas populares y las músicas tradicionales que tuve la oportunidad de conocer, tocador de guitarra, trombón, cuatro, bajo eléctrico, arreglista y compositor, fue Samuel Bedoya Sánchez. Investigó las músicas tradicionales colombianas y dedicó buena parte de sus trabajos escritos, arreglos musicales composiciones y trabajos de descripción transcripción y análisis a las músicas llaneras. Desde su magistral sensibilidad musical y tenacidad como investigador logró mostrar las limitaciones de los métodos y teorías del folclor, para demostrar con sobrada sabiduría y respaldo que las músicas populares tenían principios constructivos verificables, constatables, desarrollos musicales formales tan complejos como los de las músicas occidentales. Contrario a los supuestos, Bedoya demostró que había un enorme potencial en aspectos de estudio que las teorías de Occidente habían desdeñado, como las conexiones e interrelaciones entre las diversas formas musicales, estilos y las comunidades productoras. No le resultaba suficiente hablar de los géneros, las melodías o las armonías, sino que, apoyado por los métodos estructuralistas, propuso conceptos más pertinentes para abordar el estudio de las músicas del joropo. Una de ellas es la idea del *sonotipo*, que uso para dar cuenta de comportamientos musicales ajustados a una tradición regional sonora, a una regularidad (rítmico-melódico-tímbrica), pero dejando lugar para la inconmensurabilidad de las variaciones y propuestas diferentes en cada uno de los planos musicales. Dejó varios escritos sobre las músicas llaneras y un libro aún inédito, *Joropo – Música en el proceso folk-urb, formulaciones para una folklorología estructural aplicada*, terminado en 1980.

Hacia los años 80 y 90 encontramos ya trabajos que replantean las metodologías y los postulados folcloristas en el estudio de las músicas regionales e intentan trascender el marco

descriptivo de los manuales y compendios de folclor. Insertados en nuevas corrientes de la musicología, se dan a la tarea de describir, transcribir e intentar producir análisis y relaciones contextuales y textuales, tanto dentro de las músicas académicas con contenidos de músicas locales del contexto latinoamericano como dentro de las músicas regionales y de tradición oral. Me parece importante mencionar los investigadores y algunos de sus escritos sobre las músicas tradicionales con enfoques e intereses académicos, musicológicos, etnomusicológicos y de estudios culturales que han marcado una pauta importante, como los de Egberto Bermúdez, Ellie Anne Duque, George List, Nina Friedman, Dirk Korn, Ana María Ochoa, María Eugenia Londoño, Guillermo Carbó, Guillermo Rendón, Carlos Miñana, Peter Wade, Mauricio Pardo, Carlos Rojas Hernández, Luis Fernando Franco Duque, Victoriano Valencia, Néstor Lambuley, Juan Sebastián Ochoa, Paloma Muñoz, Orlando Fals Borda (con su trabajo de tesis *Los campesinos de los andes*, 1961), Jaime Arocha.

Luego de este periplo por entender que ha significado en términos culturales la rotulación o nominación de las expresiones artísticas, y en general de cualquier actividad de la vida, como folclórica, y cuáles son los efectos de su acomodación lingüística, es menester también reconocer que es gracias a los nombres que ya mencioné (y a los que me faltaron) que hemos conocido la inmensa y asombrosa diversidad cultural del país. Nos mostraron en sus compendios y escritos personas del común, llenas de vitalidad, profundamente sabias, que de manera anónima han cifrado sus esperanzas en el trabajo, en los hijos y en sus talentos y habilidades para desatar su actividad creadora a través de las artes. Hoy tenemos claro que en el ámbito del pueblo, de lo popular y sus saberes, está la evidencia empírica del poder de lo colectivo, de la creatividad puesta como resistencia, de lo ancestral como fuerza vital que

anima el presente, de lo propio como valor de verdad, de lo orgánico como compromiso desde el corazón, de lo mágico como posibilidad simbólica insurgente.

### **3.2.3. Músicas populares. Coexistencias sonoras**

Dado que el formato comercial de producción, distribución y consumo se entronca con las estrategias de globalización de la cultura y la economía, resulta definitivo en este ejercicio indagar sobre el efecto y las transformaciones que se dan en las dinámicas de gestión, afirmación, promoción y proyección de las músicas locales, atendiendo las propuestas de empoderamiento de las músicas, los músicos y la poética que los alienta.

La grandes multinacionales de la industria cultural y del entretenimiento intentan con éxito globalizar músicas y estandarizar sonoridades, ampliando cada vez más el rango de aceptación de las sonoridades producidas con fines estético-comerciales (música popular), mezclando cada vez más los sonidos normalizados (batería, bajo y teclados) con sonidos locales exóticos, que garantizan algo de renovación y novedad en un mundo sonoro saturado de lo mismo. Melodías livianas y pegajosas de no más de cuatro minutos, letras de mensaje claro y conciso, arreglos musicales sencillos en su forma y mínimamente costosos en su producción, utilización de sonidos de máquina (por lo cual ya no somos necesarios los músicos de carne y hueso), son algunos de los aspectos que va imponiendo la industria cultural del sonido grabado y que van reconfigurando los imaginarios estéticos y las propuestas artístico-musicales.

Este manera de abordar lo popular tiene que ver principalmente con poner de presente la diferencia del vocablo popular en relación con la manera como se entendió en el marco del folclor, es decir la traducción del término "folk lore", que quiere decir "saber popular". Esta idea de lo popular, como ya lo mencionamos, tiene que ver con un sector poblacional



identificado por su condición de subalternidad y subordinación a una minoría elite que fabrica regulaciones, produce normas, construye regímenes de verdad, apelando al Estado como dispositivo garante del disciplinamiento de los sectores mayoritarios que requieren ser controlados. Aquí la idea es que el significado de lo popular se relaciona más con los efectos de la cultura de masas, es decir, la capacidad de masificar un producto, que con la idea de pueblo. En este sentido, la popularidad tiene que ver con la cobertura en términos de porcentajes de consumidores contabilizados a través de las mediciones que organizan las industrias culturales para dar la sensación de legitimidad, de aceptación, de verdad, de respuesta a una necesidad cultural.

Sin embargo, mi interés en este capítulo de la tesis no es continuar la interesante discusión que propone Guy Debord a propósito de los perversos efectos de la espectacularización de la vida, de la sociedad convertida en un espectáculo a través de las tecnologías de la comunicación y el entretenimiento, donde la noción de representación debe ser revisada en términos de la experiencia y de la historia, y donde la ideología es cada vez más mimética con la tecnología.

Con Martin Barbero aprendimos que la masificación de la cultura tiene también un lado positivo que trasciende la visión de un espectador pasivo consumido por las ideologías, y atrapado por las imágenes, para mostrarnos las narrativas, las interpelaciones y las producciones de sentido que emergen con cada sujeto, con cada experiencia.<sup>62</sup> De allí que resulta sugerente desde una perspectiva crítica entender la estética desde lo popular como una gran identidad política y social que interpela otras identidades, como las de clase, etnia,

---

<sup>62</sup>Jesús Martín Barbero: "Yo partí de cómo se comunicaba la gente en la calle: trayectorias intelectuales y posiciones políticas" (Entrevista). *Crítica y Emancipación. Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales*. 2010

género, que lleva a multiplicidad de identidades interactuando, tal como vimos en los estudios de Pablo Vila y Simón Frith sobre el rock argentino.

Se trata de ir entendiendo como esta idea de lo popular tiende a ser cada vez más un campo muy amplio, que permite re-componer, re-pensar, re-situar las tensiones entre lo tradicional y lo erudito, en tanto mucho de lo erudito logra ser popular a través de las tecnologías de la comunicación y, en sentido inverso también, muchas de las músicas locales de tradición oral logran interpelar los ámbitos académicos y las políticas culturales. Organizaciones sonoras (músicas) que ahora transitan indiscriminadamente entre formatos físicos y virtuales, entre la oralidad y la escritura, entre los territorios sagrados y la ciudades, entre los músicos y las máquinas, entre el teatro y la calle, entre la fiesta y el trabajo.

La pregunta sobre la que hemos trasegado permanentemente desde diferentes aspectos de lo musical y de los discursos sobre lo musical tiene que ver con cómo construir una perspectiva crítica y propositiva al modelo eurocéntrico de cultura y en particular una que sirva a la comprensión de las músicas que ocupan hoy el espacio estético, político y social de América Latina en tanto población productora, receptora, y exportadora de música.

Tal vez el vocablo popular nos permita abarcar, involucrar todas la músicas que bien o son del pueblo, o son mediáticas, o están de moda, o hacen parte de la cotidianidad, o son folclóricas o son de la elite. Recientemente en un Congreso latinoamericano de la International Association for the Study of Popular Music (ISPM), uno de los retos fue el tratar de definir y delimitar lo que se entiende por música popular. Al respecto aclara Juan Pablo González: En “América Latina el campo de estudio de la música popular aparece entonces cruzado por músicas paramediales, locales, tradicionales y también de elites [...] Es un campo que está siendo continuamente definido por las diferentes prácticas de

representación que lo habitan, lo administran y lo usan. De este modo, intereses comerciales, políticos y académicos se disputan un campo en permanente movilidad.” (González, 2001)

Las nuevas funcionalidades de la música han aparecido en gran parte por la posibilidad de diseminación masiva hacia millones de personas que pueden compartir una experiencia musical. “La relevancia social, el valor estético y la necesidad de una perspectiva crítica, justifican plenamente el estudio de la música popular. La relevancia social de una música mediante la cual se construyen sentidos de realidad en millones de auditores en forma simultánea” (González, 2001).

Sigue habiendo aún reclamos románticos de nuestros musicólogos en tanto la música popular cada vez tiende a ser más comercial, efímera, banal, simple, en desmedro de su condición aurática. Sin embargo, desde otra orilla, dice González, las músicas afroamericanas de Colombia, Brasil y Perú, principalmente, han sido beneficiadas por este auge mediático, “en tanto la reciente masificación e hibridación de la música afrobahiana ha permitido expandir el proceso de auto-identificación social de población negra brasilera, de acuerdo al fenómeno de panafricanismo en boga desde la década de 1970” (González, 2001).

Muchas de las músicas locales circulan hoy en las ciudades a través de la radio, la televisión, el cine, el internet, la telefonía móvil, etc., produciendo una desconcertante e insospechada vida social y cultural de estas músicas. “Se trata de procesos de urbanización de repertorios rurales, los que ocurren en América Latina desde finales del siglo XIX” (González, 2001).

Es el irrefrenable interés de grabar, transcribir y fijar melodías, lo que va museificando versiones y a la larga homogenizando sonoridades que son presentadas como legítimas y verdaderas representaciones de lo folclórico regional. De allí que la mayoría de fiestas y festivales que intentan revitalizar las producciones locales se apoyen en estas decisiones de los folclorólogos sobre lo que es o no representativo de un lugar, de una comunidad o de una

etnia. Esto, de un lado, ha favorecido la circulación y popularización de algunas sonoridades regionales, pero también ha propiciado una suerte de focalización estética musical que pone en tensión las tendencias musicales locales y la mediación de los festivales regionales de música en tanto su conversión en vitrinas de exhibición de lo exótico. Dinámicas regionales e institucionales que han dado pie a la creación de un nuevo grupo de músicos que van de festival en festival dando cuenta de las músicas locales pero desde el interés exhibitivo, poniendo en des-ventaja los tocadores locales que no demuestran manejos gimnásticos y espectaculares de sus músicas.

Esta tendencia de los “músicos festivaleros” que acreditan suficiencia interpretativa desde lo virtuoso, y que se hacen acreedores a los premios, va direccionando artística y estéticamente las sonoridades locales. La idea de “popularizarse” y entrar en el circuito comercial a través del festival, requiere entonces, acudir a estas formas artificiosamente gimnásticas de interpretación intentando diferir la condición orgánica y vital de estas músicas así como el carácter colectivo que las actualiza.

#### 4. “LLANERIDAD”, MEMORIA Y CORRÍO

*“Es que al llanero tampoco le ha interesado la civilización, más bien la ha despreciado, y no cambiaría su caballo por un automóvil ni por un avión. Por eso su mundo es original, mantiene enmarcada la llanura entre ríos y cordilleras, colindando por arriba con el cielo y las estrellas.”*

(Velandia, 1991)

##### 4.1. De tierras inhóspitas y tribus salvajes

Indagando por la maneras como ha sido descrita la inmensa e inconmensurable tierra plana de la región suroriental de Colombia, nos encontramos con frecuencia con las crónicas y relatos de viajeros en los cuales se resalta la idea de que los Llanos Orientales colombianos han sido “territorios inhóspitos”, es decir, tierras peligrosas que no ofrecen ninguna seguridad para los visitantes; tierras malsanas, incómodas para los “expedicionarios” (invasores) y colonizadores de la “Ruta del Dorado”. Uno de los aspectos sobresalientes en las descripciones es el aspecto geográfico que combina las condiciones físicas del terreno y los periodos climáticos, principalmente del verano y del invierno.

Dichos relatos presentan como condición negativa del territorio, para sus pretensiones colonizadoras, la vasta e inmensa extensión de tierra llana<sup>63</sup> en la cual no hay caminos sino trochas (que el invierno y la yerba borran prontamente); la falta de una agricultura (el uso del

---

<sup>63</sup>“La infinita llanura tan igual en toda su extensión no ofrecía hitos sobresalientes para engarzar en ellos un punto de referencia que orientase al caminante y había que mirar muy a lo lejos para guiarse. Los mismos ríos formaban un intrincado laberinto mucho más confuso por los varios nombres que unos y otros les daban y como estaban unidos entre sí por una multitud de caños llamados también ríos, era mayor todavía el enredo...” (Velandia, 1991: 72).

suelo con pretensiones de vida sedentaria) y el carácter belicoso e irreductible de las comunidades indígenas y pueblos originarios que son presentados como “tribus salvajes”. Estos tres aspectos (sugiere el historiador Roberto Velandia) hacen que estas tierras se hayan mantenido al margen de la civilización y de los procesos de desarrollo regional.<sup>64</sup>

Es importante destacar cómo en los relatos y crónicas de la época, se hace notar que estas tierras y sus habitantes, por ser considerados “primitivos” y “salvajes”, deben ser reducidos y doblegados bajo el pretexto civilizatorio. Que durante los siglos XVII, XVIII, XIX, hasta inicios del siglo XX los territorios fronterizos e “inhóspitos”, así como sus culturas y sus pobladores fueron objeto de saqueos, despojos, genocidios, patrocinados por particulares con la complicidad del Estado, que dejó en manos de las misiones y los colonos el control total de esos territorios, lo cual incluía el control de las vidas de sus nativos.

Durante la colonia la Corona se apoyó en el clero para extender su gobierno a aquellos territorios alejados de los centros de poder donde no prosperó la empresa conquistadora. Estas regiones comprenden principalmente las tierras bajas tropicales, lo que en los inicios de la República de Colombia fueron llamados territorios especiales: prefecturas, Intendencias y comisarias. En estas regiones el control de los territorios y la regulación de la población se logró a través de la creación de misiones que trabajaron en la conversión de indígenas y población negra al cristianismo y en la fundación de pueblos como dispositivo de control para que los nativos viviesen allí.

Durante la guerras de independencia y la constitución de la República, las misiones sufrieron disminuciones y expulsiones por los efectos políticos de la guerra y del reclutamiento de los

---

64 “Porque estos llanos no han tenido caminos, ni ahora carreteras, tampoco navegación de sus ríos, han vivido al margen del proceso del desarrollo nacional. Y porque sus tierras eran inhóspitas, debido al clima y a la falta de una rica y variada agricultura, habitadas por tribus salvajes feroces e irreductibles, su catequización, colonización y civilización fueron retardadas.” (Velandia1991: 69)

nativos; de la misma manera el territorio experimentó al menos la constitución de cinco repúblicas sucesivas: La Nueva Granada (1832-1857), La Confederación Granadina (1857-1861), los Estados Unidos de la Nueva Granada (1861-1863), los Estados Unidos de Colombia (1863-1886), y la República de Colombia desde 1886 hasta nuestros días.

Luego de la carta constitucional de 1886, el Estado firmó el concordato (Estado- Vaticano) donde se ampliaban las prerrogativas a la iglesia católica para el manejo de la instrucción pública y en general de la educación en el territorio colombiano. Bajo la presidencia de José Manuel Marroquín, en 1902, el Estado y el Vaticano conformaron la Junta de Misiones la cual les garantizaba a las órdenes religiosas “autoridad absoluta para gobernar, vigilar, y educar nativos en sus territorios misioneros. Les daba el control sobre la educación pública de ciudadanos colombianos, así como sobre una cantidad ilimitada de baldíos para promover la colonización” (Rausch, 2003: 25).

Aunque se menciona que el propósito del Estado con estas medidas tuvo que ver con la protección de los nativos, Rausch pone en evidencia cómo el exceso de control y poder de los eclesiásticos en estos territorios originó denuncias sobre proselitismo de los religiosos con los indios a favor de los colonos (caso del fraile catalán Fidel de Montclar, capuchino), así como de servir de mediadores para el despojo de las tierras mediante el engaño a los nativos (Valle del Sibundoy y Putumayo). En 1908 en la primera conferencia de obispos se fundó la Junta Nacional de Misiones para coordinar el impulso de “civilizar” a las “tribus salvajes” y colonizar las regiones fronterizas (Rausch, 2003: 29-30).<sup>65</sup>

Así que los franciscanos se instalaron en el Caquetá y el Putumayo y en los llanos de San Martín (hoy en día el departamento del Meta), los agustinos y los recoletos (candelarios) en

---

<sup>65</sup> Las negrillas son mías.

la región oriental del Casanare, mientras que los jesuitas establecieron sus reductos a lo largo de los ríos Casanare y el Meta. Los franciscanos y los jesuitas también estuvieron activos en el Chocó, haciendo proselitismo con los nativos en los alrededores de Quibdó y del río San Juan desde 1624 hasta 1687, cuando la corona reemplazó su misión con los corregimientos de indios. Fue en las llanuras tropicales del oriente donde los religiosos tuvieron sus mayores éxitos en la labor de reducción y conversión de gentiles (Rausch, 2003).

#### **4.2. De rutas, caminos y “vagamundos”**

Se dice que fue sobre 1536, en la ruta trazada por el alemán Nicolás de Federmann, que el gobernador de Venezuela Jorge Espira atravesó el río Apure, luego el Arauca en dirección al occidente llegando a Casanare. “Aclara Freide que según el cronista Juan de Castellanos atravesaron la provincia de los tunebos y luego las cabeceras del Pauto y que Espira recibió las primeras noticias sobre los chibchas...” (Velandia, 1990,34). Según Velandia, podemos inferir que estas son las primeras noticias y descripciones sobre los Llanos Orientales colombo-venezolanos a los que se llega inicialmente buscando las rutas de “El Dorado”. De acuerdo con la historia contada, es Gonzalo Jiménez de Quezada quien ante la frustración de no haber encontrado El Dorado en Guatavita, extiende la leyenda y la ruta hasta la provincia de los llanos y quien solicita capitulaciones para su conquista.<sup>66</sup> Luego será el capitán Antonio de Berrío, quien por haberse casado con doña María de Oruña, sobrina de Jiménez

---

<sup>66</sup>Al respecto relata Velandia que *“penosamente de 1535 a 1570 y luego en 1584, los españoles trataron de conquistar sus tierras con la esperanza de hallar minas de oro y el Dorado, y colonizarlas, poblarlas de ciudades, unos entrando por el lado de Venezuela y otros saliendo de Santa Fe a entrar por Tunja y /chita o por los nevados de Sumapaz y el río Ariari. Para estudiar estas expediciones llegaron a inventarse que el famoso Dorado de los chibchas estaba en aquellos llanos y selvas, en pos del cual el más alucinado de sus creyentes, Jiménez de Quezada, marchó confiadamente al final de su carrera y de su vida, en 1570, y solo encontró una terrible y desconsoladora realidad que costó los vida de centenares de hombres y caballos y los hizo regresar en la miseria y a los demás olvidarse para siempre del Dorado en esas latitudes”* (Velandia 2001: 70)



de Quezada, heredó de este la encomienda de Chita y la gobernación del pauto y Papaneme” (Velandia, 1991: 60).

Estas son dos de las más importantes empresas expedicionarias en busca de El Dorado en los Llanos Orientales colombianos. Baste decir que descubrir y conquistar son dos verbos eufemísticos de lo que fue el inicio del genocidio de la población originaria de estos territorios, así como del saqueo de gran parte de la riqueza botánica y faunística del territorio llano. Como lo demuestra la historia la idea de “El Dorado” fue más una conveniente leyenda que permitió excusar y justificar todo tipo de abusos e invasiones a la vida en estos territorios que una aspiración meramente económica. “Años después vendrían los misioneros franciscanos, jesuitas y agustinos, dominicos y capuchinos, quienes hicieron otro tipo de conquista y colonización ya no en busca del Dorado sino de almas gentiles, catequizando sus numerosas tribus y fundando centenares de doctrinas y curatos o pueblos de indios y algunas parroquias de blancos que con frecuencia y facilidad desaparecían o se trasladaban” (Velandia, 1991: 65).

La vinculación de la ganadería (vacuna y caballar) a la producción llanera se remonta a la expedición que organizó Gonzalo Jiménez de Quezada quien según Fray Pedro Simón, uno de los cronistas del viaje, viajó con “más de cien mil caballos y otras bestias de carga, seiscientos reces vacunas machos y hembras, más de ochocientos puercos, con otros innumerables pertrechos de guerra” (citado por Velandia, pág 57). Sin embargo, se cree que fue a partir del siglo XVII con la instalación de las misiones en el llano como se pobló de ganado vacuno y caballar estas inmensas extensiones de tierra llana principalmente hacia lo que hoy llamamos llanuras de San Martín en el departamento del Meta.

Mencionan los historiadores tres rutas de expediciones hacia la colonización de los Llanos Orientales de Colombia a saber: la de Coro y Tucuyo en Venezuela, atravesando el río Arauca

y el Meta (por Nicolás de Federman); la de La Fragua y los llanos de San Juan a Santa Fe, ascendiendo por el río Ariari a salir al páramo de Sumapaz, para seguir a Pasca y volver hacia el Norte por el filo de la cordillera y llegar a Santa Fe, que en su sentido contrario fue utilizada por Jiménez de Quezada y el capitán Berrío, que salió por Tunja a Chita a caer al río Casanare y luego al Meta para seguir por este río al Orinoco hasta la ciudad de Santo Tomas de Angostura.

Reconocen también los historiadores que durante los siglos XVII y XVIII se implanta en los Llanos Orientales la empresa misionera más grande de la Nueva Granada. Desde Santa Fe hasta al Orinoco deambulaban misioneros jesuitas, franciscanos, dominicos y agustinos, catequizando gentiles, ya que el oro nunca apareció, no obstante haberse inventado que por ahí quedaba El Dorado.

De acuerdo con los datos de Velandia, los dominicos llegaron a Medina en la cabeceras del llano en 1619-20, los jesuitas a Casanare en 1628; los franciscanos a los llanos de San José hacia 1659-63, los agustinos en 1662 y los capuchinos a mediados del año siguiente (Velandia, 1991).

De los relatos de misioneros se reconocen tres rutas que fueron utilizadas en sus viajes de colonización y catequesis: la del camino de Santa Fe por el filo de la cordillera hacia los páramos de Sumapaz y los llanos del Ariari; el camino por la provincia del Guavio, pueblos de Guasca, Sueva, Gachetá, Ubalá, y Gachalá para llegar a Medina, donde los dominicos adoctrinaban Chíos, Suragas y Mámbitas. El otro camino iba de Sogamoso a Chita y la salina del Chita por donde se descendía a Casanare, que fue seguido por los jesuitas en 1628 (Velandia, 1991: 73).

A medida que avanzaba los procesos de colonización que incluían la concesión de capitulaciones, la fundación de pueblos y la creación de capitanías, una de las preocupaciones

de la corona española fue la de resolver litigios sobre territorios y fronteras. En 1750 España creó la Real Expedición, presidida por don José Ituriaga, e integrada por geógrafos, médicos, ingenieros y botánicos, con el propósito de demarcar los límites con la colonia portuguesa de Brasil.

Esta expedición va a tener mucha incidencia en las decisiones de la Corona sobre el territorio de los Llanos Orientales colombianos, ya que no solo desarrolló mediciones y demarcaciones para asuntos limítrofes, sino que también dio cuenta sobre las realidades locales desde donde se intentaba suplir las necesidades de abastecimiento de víveres, herramientas y medicinas para cumplir con su trabajo. De allí que la preocupación por encontrar caminos que acortasen las distancias y que generaran mayor seguridad para el transporte de provisiones resultara un cometido agregado de la expedición. Cuentan los historiadores que fue sobre 1760 que don José de Ituriaga encargado de la expedición, envía al coronel Eugenio de Alvarado a Santa Fe de Bogotá por dinero y demás elementos necesarios para el adelanto de la demarcación, quien propone la construcción de un camino de Cáqueza a los llanos de Apiay, siguiendo más o menos el rumbo del río Negro (que nace en el páramo de Chingaza y aumenta su caudal con los ríos Blanco, Cáqueza y otros) para tener una comunicación corta y directa entre Santa Fe y los llanos, la cual fue aprobada y autorizada por orden del Virrey Solís y la Real Audiencia. Sin embargo, los llaneros prefirieron llevar sus ganados por el camino de Pie de Gallo y Chita (Velandia, 1991: 83).

Se tienen los diarios de viaje de la expedición de Don José Solano, miembro de la expedición demarcadora en 1765, en un viaje de reconocimiento por el río Meta, y la exploración del capitán Antonio de la Torre Miranda, quien realizó un viaje de Santa Fe al Orinoco en parte por el río Meta en 1782, saliendo por los pueblos de Usaquén, Tocancipa, Gachancipa, Sesquile Ventaquemada y Tunja, llegando a la hacienda de los jesuitas en Tirabitoa hasta

donde nace el río Opia (Upia), pasando por los ríos Cusiana y el Tocaría, el puerto de Mani, navegando por el Meta y luego cruzando los ríos Macuco, Pauto, Ariporo, Chire, Casanare y Ele. En ambos relatos se mencionan, además de los sitios visitados, fauna y flora exótica, la población indígena a lo largo de las riberas de los ríos (los Sálivas, Achaguas, Guajibos, Cuivas, Tunebos), y las misiones de jesuitas y capuchinos. De la misma manera los relatos dan cuenta sobre el papel que cumplieron las misiones, donde se constata que además de catequizar, también enseñaron técnicas de agricultura, artesanías, música, así como servir de mediadores en los procesos de colonización con los colonos (Velandia, 1991: 142).

Tanto Roberto Velandia en su libro *Descubrimientos y caminos de los Llanos Orientales*, como Felipe González Mora en su libro “Reducciones y haciendas jesuíticas” del Casanare, Meta y Orinoco, mencionan el diario del canónigo chileno don José Cortés de Madariaga en un viaje de Santa Fe al Orinoco en su paso por San Miguel de Macuco hacia el año 1811:

“San Miguel de Macuco, fundado con Sálivas en 1730 por el padre Manuel Ramón, ex jesuita, está situado en una bellísima llanura, su templo y la casa del cura son de ladrillo y tiene un hospital aunque descuidado y en decadencia... La población de Macuco cuenta por su matrícula 1.300 almas entre indios y blancos; los últimos son por la mayor parte personas refugiadas á resulta de los asesinatos jurídicos ejecutados por los satélites del despotismo de Madrid en 1780 contra los socorreños y otros inocentes pueblos del Nuevo Reino de Granada. El clima es cálido su suelo fértil y bien regado, abundante de comestibles y ganado; hay mucha variedad de pájaros en sus campos y bosques... Los Sálivas habitantes de Macuco, naturalmente festivos, son de color cobrizo claro, de elegante talla, ojos vivos y facciones bastante regulares, ágiles para el remo, sociables y gustan del aseo, ostentando el lujo de llevar su pelo lacio y abundante, atado con cordones adornados de borlas; descubren genio

particular para la música, habiéndome causado la mayor sorpresa oír en el coro del templo la orquesta de indios compuesta de violines, violoncelo, flauta dulce, guitarras y triángulos; me acerque al Padre Cuervo y supe por su informe que esta capilla era dimanada del reglamento de los misioneros ex-jesuitas, que se ha conservado inalterable por la escrupulosidad de los religiosos que lo han subrogado en el encargo de misiones. Cada mes paga Macuco á sus músicos para estimular á la juventud á que se aplique a la música vocal é instrumental, y con esta medida ha logrado adelantar los progresos de su capilla, solemnizando las funciones del culto con la suntuosidad digna del Dios á quien se dedican” (Velandia, 1991. Mora, 2004).<sup>67</sup>

Llama la atención como la preocupación de la Corona por el poblamiento de las regiones apartadas fue de la mano con la intención de acercar en tiempo y distancia los territorios apartados. Con el paso de los años, luego de fundar cientos de pueblos, solo quedaban unos pocos en pie, por lo cual la corona acudió a muchas ideas e iniciativas poblacionales, como la que lideró el virrey Solís y que consistía en arrestar los “vagamundos y malentrenidos de ambos sexos” teniendo cuidado que dicha gente no sea criminal ni sacadas de las cárceles por delitos atroces. “Aun en la época de la república, mediados del siglo XIX, todavía se aplicaba esta medida, de lo que son ejemplo la recogida de vagos de ambos sexos ordenada por el gobernador de la provincia de Bogotá para mandarlos a poblar las montañas del Quindío, y la que hizo en 1855 el cura de Jiramena don Santos Martínez, quien colectó en Bogotá 400 ‘vagamundos’ y se los llevó para el llano” (Velandia, 1991: 102).

---

<sup>67</sup> Velandia, pág.159, González Mora, pág. 134

Estas referencias históricas nos ayudan en el propósito de comprender y de tener una mejor y más amplia contextualización sobre los procesos socioculturales y las complejidades político-administrativas que han construido o sobre las que se ha tejido la cultura llanera, que como veremos tiene características muy particulares que contrastan con las culturas andinas del sistema montañoso colombiano.

Las características que hasta ahora he querido abordar, tienen que ver con los discursos representaciones y descripciones que se han hecho desde la centralidad gubernamental, de la región llanera. Dichas políticas intentan desde una lógica central articular estos territorios, sus gentes y sus culturas a los procesos de construcción de la nacionalidad y de la colombianidad desatados a partir de las guerras y gestas de independencia y de formación de la república.

Queda muy en duda el noble propósito civilizatorio, el de protección de las fronteras y representación del Estado que les fue encomendado a los religiosos que colonizaron las tierras bajas planas y cálidas del suroriente, ocupadas principalmente por comunidades indígenas llamadas “tribus salvajes” y que por tanto fueron objeto y sujetos de las políticas de reducción, doblegación, y catequización. Primó el interés particular de los religiosos sobre el cometido principal de lograr sistemas de gestión y control que se asimilaran a la regulación que el Estado mantenía sobre las regiones andinas<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> Tal como lo describe Rausch (2003), es solo con la llegada de los gobiernos liberales en la década de 1930, después de 44 años de hegemonía conservadora, que el país adopta reformas político-administrativas con la intención de apoyar y atender a las regiones selváticas con una actitud más laico y civilista, como salida a la exacerbada influencia del clero y a la crisis que dejaron los gobiernos conservadores. Sin embargo, como lo demuestran Rausch (2003) y Villanueva (2012), estas reformas no pasaron de las buenas intenciones pues la marginalidad y el olvido continuaron tal y como venían cuando estaban bajo el dominio español. No obstante, el papel de los religiosos como representación del Estado fue criticado y aparecieron denuncias sobre maltrato y explotación por parte de estos a los indígenas, públicamente condenados por Jorge Eliécer Gaitán, Diego Luis Córdoba, Luis Eduardo Nieto Caballero y Luis López de Mesa, entre otros.

Por ser regiones con muy pocas vías de comunicación desarrolladas, se mantuvieron apartadas de los grandes proyectos de modernización y desarrollo del país, y por ende la obligación del Estado de velar por la seguridad educación, salud y protección nunca se hizo realidad en estas tierras, que se mantuvieron ignoradas y excluidas. Tanto Rausch como otros historiadores mencionan tres de los hechos más importantes que llamaron la atención del gobierno y causaron polémica en los medios, relacionados con las regiones especiales y las tierras fronterizas, que fueron: la “separación” de Panamá, la guerra con el Perú y la adopción del voto como mecanismo democrático de representación<sup>69</sup>.

Dado que las políticas de colonización para intentar hacer productivos estos territorios nunca funcionaron y siempre quedaron en buenos propósitos del gobierno central, estas regiones —al no representar poder político y económico, dado que eran extensos territorios con muy escasa “población civilizada”— fueron constituidas como “territorios problema” con “leyes especiales” en términos de la unidad nacional y de cobertura del Estado que demandaban las recientes leyes y el espíritu de la república<sup>70</sup>. Esta separación cultural y política de las regiones estuvo reforzada por el argumento del poblamiento que desde el siglo XVI fue concentrándose en el centro montañoso del país (lo que hoy aparece en los mapas como

---

<sup>69</sup> La presencia del Estado en los territorios fronterizos fue precaria, para no decir nula. Iniciando el siglo XX, Colombia atravesaba una de sus múltiples crisis económicas y políticas y sociales, en el marco de la guerra civil armada, luego llamada “la guerra de los mil días”. Pese a que ya Colombia había firmado dos tratados para el asunto del canal de Panamá, fue la presión de los Estados Unidos lo que originó un nuevo tratado en 1903 (Herrán – Hay, que el Congreso colombiano rechazó) y lo que precipitó las acciones de los separatistas panameños, apoyados por E.E.U.U.

<sup>70</sup>En relación con las regiones fronterizas, la constitución de 1853 contemplaba: “las secciones de la Guajira, Caquetá y otras que no estén pobladas por habitantes reducidos a la vida civil, pueden ser organizadas y gobernadas por leyes especiales. En la constitución de Rionegro 1863 se establecía que los territorios ‘poco poblados o habitados por tribus indígenas que puedan ser cedidos al gobierno central por el estado o los estados a los que pertenezcan, con el fin de promover la colonización o para realizar mejoras materiales sean gobernados mediante ley especial’. Añadía que tan pronto un territorio tuviera una población ‘civilizada’ de 3.000 habitantes, podía enviar un comisionado a la Cámara de Representantes con voz y voto en las discusiones sobre las leyes concernientes al territorio, y con voz pero sin voto en las discusiones sobre leyes de interés general”. (Rausch, 2003 : 18)

Región Andina),<sup>71</sup> por lo que el interés, la regulación y la representación del Estado se focalizaron en esta región. (Ver mapa No.1)

De la manera como se redactaron y se justificaron las leyes “especiales” para estos territorios es claro que a los nativos moradores de estos territorios no los cobijaba ningún derecho como ciudadanos, ni obligación del Estado, mientras no estuviesen “reducidos a la vida civil”, es decir, mientras no demostrasen que su cultura, sus creencias, su lengua, habían sido completamente vaciadas o al menos escondidas o negadas.

Este panorama social y culturalmente aberrante, se mantuvo durante casi cinco siglos: negación y exclusión de los derechos de los nativos y luego de los esclavos, manteniendo una estructura colonial de poder cultural y político hasta la Constitución de 1991, que reconoce de manera explícita, que la identidad de la nación ya no la representan solo los mestizos del complejo andino-caribe, sino también los indígenas, los negros y todas aquellas etnias y pueblos que habitan el territorio colombiano, que aunque profesen creencias y organizaciones particulares (no católicas) tienen derechos culturales y ciudadanos.

#### **4.3. De mitos, leyes y “bandoleros”**

Tal como ya lo hemos documentado, la región llanera fue inicialmente explorada por los conquistadores y expedicionarios que venían tras la “ruta de El Dorado”, luego sumida en un proceso de colonización a manos de las comunidades religiosas que instalaron y anclaron las haciendas y los hatos ganaderos como ejes de la actividad misionera, alrededor de la cual estructuraron la reducción de los nativos y fomentaron la agricultura, las artesanías y el aprendizaje de la música entre otras actividades y oficios.

---

<sup>71</sup> Tal como lo demuestra el censo de 1778 y el de 1980, la población del país se concentra en un 70% en esta región (con ciudades como Bogotá, Tunja, Medellín, Popayán).



Este destino estuvo siempre guiado por los discursos sobre “desarrollo”, “progreso” y “civilización” que enmarcaron las políticas y la institucionalidad republicana durante los siglos XIX y XX y que luego trazaron una especie de “frontera natural”, de línea divisoria entre la civilización y la barbarie, que para la región suroriental colombiana fue el pie de monte llanero. Estamos hablando ya no del colonialismo como un fenómeno históricamente contingente y superado por la modernidad, caracterizado por el dominio político y militar en aras de garantizar la explotación del trabajo y las riquezas de las colonias, sino de la colonialidad que opera como un patrón de poder a través de la naturalización de jerarquías territoriales, raciales, culturales, libidinales, y epistémicas que garantizan la explotación y el dominio del capital<sup>72</sup>. Este sería un claro ejemplo de cómo los andamiajes de poder hegemónico constituyen y otorgan identidades, “actos de distinción” entre la cultura andina, “re-prestación de la civilización” y las “no-culturas” de las “no-personas” que deberían ser sometidas a la vida civil, como mecanismo de “normalización”.

El aislamiento cultural, político, económico, y las reiteradas pero infructuosas acciones de poblamiento en procura de convertir estos territorios en regiones prósperas y productivas económicamente, permitieron de un lado el asentamiento y refugio de colonos que venían huyendo de la violencia y la pobreza en las tierras altas (Rausch, 2003), y del otro el desarrollo de la “cultura del hato ganadero y la hacienda jesuítica”. Las dinámicas culturales y económicas de esta extensa región redundaron en que resultase más fácil y barato sacar ganado y cultivos hacia la frontera con Venezuela que hacia Bogotá, por lo que a veces las relaciones comerciales y políticas era de mejor talante con la frontera venezolana que con Santa Fe. “Tal como concluye Clarence F. Jones, sin una vía férrea que uniera la zona

---

<sup>72</sup> Arturo Escobar, citado por Castro Gómez y Eduardo Restrepo en *Colombianidad, población y diferencia*.

montañosa para facilitar la comunicación entre la montaña y la llanura, y con los inmensos llanos venezolanos que ofrecían un potencial mucho mayor para el desarrollo de la ganadería, los llanos colombianos permanecerían así por décadas” (Rausch, 2003: 207).

De allí que la influencia cultural y económica de los llanos venezolanos sobre los colombianos era fuerte. Dice Rausch que los venezolanos llegaron del este a finales del siglo XVIII para fundar la ciudad de Arauca, que se convirtió en un importante centro para la ganadería y el comercio.

Durante el siglo XVIII Casanare fue una importante región de Tunja con la que mantenía activamente relaciones alrededor del comercio de textiles, cerámica, maderas y ganado. “Durante este tiempo el mestizaje entre indios, blancos y africanos produjo la cultura de los vaqueros —los llaneros— que trabajaban en los hatos y ganaron fama como soldados durante las guerras de independencia”. Cuando vino la reconquista los patriotas criollos se refugiaron en Casanare, donde se unieron a los llaneros para crear un nuevo ejército que a la postre marchó para derrotar a los españoles en la Batalla de Boyacá el 7 de Agosto de 1819 (Rausch, 2003: 304).

Marco Palacios, historiador colombiano, anota cómo se han construido mitos acerca de la llanura colombiana. El primero tuvo que ver con la creencia de que “El Dorado” estaba en algún lugar de los Llanos. “Durante el siglo XIX el legendario heroísmo de los llaneros en la guerras de independencia dio pie al mito del pintoresco vaquero amante de la libertad...” (Rausch, 2003: 347) De allí que esta representación —la del vaquero valiente y libertario, habitante de las llanuras— construida, alimentada y difundida por nuestra dirigencia política criolla “andina” fuese doblemente funcional, tanto para maquillar y tapar la pobreza olvido y marginalidad de los asentamientos llaneros, como para mantener la ilusión de inclusión

cada vez que se enarbolan los discursos de nacionalidad y que se apelaba a la colombianidad como identidad política.

Sin embargo, es claro que la evolución de la economía y la cultura llanera hasta mediados del siglo XX ha estado circunscrita a la hacienda jesuita y a una cierta ley del llano anterior y exterior a toda legislación nacional, cuyos vestigios se remontan hasta los tiempos de Bolívar y que va recibir nuevas formulaciones bajo el impacto de la violencia, a propósito de la insurrección del pueblo llanero en los años 50” (Gonzalo Sánchez Gómez, citado por Villanueva, 2012: 64).

En términos culturales se trata de comprender cuáles son esas leyes del Llano que anclan y le dan sentido a la vida de los llaneros y cuáles son las tensiones que se dan con las culturas y costumbres del altiplano que son las que aparecen representadas en las políticas culturales institucionales. Al respecto, Orlando Villanueva pone de manifiesto la tensión y la complejidad desatada en este “periodo de violencia política”, como efecto de los procesos de concertación, articulación y diferencia entre la centralidad política bogotana y las acciones de la población llanera insurgente. En otras palabras, entre las formas locales de pensamiento dadas por las lógicas y estrategias que iban apareciendo como parte de una “conciencia embrionaria del campesino insurgente llanero” y la racionalidad burguesa de los intelectuales liberales que actuaban desde Bogotá como líderes y miembros de la Dirección Nacional Liberal (Villanueva, 2012: 260).

Hasta mediados del siglo XX los Llanos estuvieron practicamente despoblados. Los que ejercían el poder eran los religiosos, los hacendados, los ganaderos y últimamente los comerciantes. Un ejemplo de aquello que hace parte de los códigos y de las leyes llaneras tienen que ver con el escaso o nulo valor comercial que el llanero le asigna a la tierra. La importancia de la propiedad estaba determinada por la cantidad de ganado en el hato, por lo cual el asunto de

los títulos de propiedad no era una preocupación del llanero. La ley 97 de 1949 autorizó la adjudicación de hasta 5000 hectáreas de tierras a los colonos.

La hacienda ganadera tenía dos formas de administración: una directamente por el dueño y la otra a través de un encargado. El peón era la principal fuerza de trabajo y su pago se hacía de manera mixta, en dinero y en especie. A través del hato y la hacienda se jerarquizaron las relaciones sociales: los hacendados y dueños de hatos pertenecían a la aristocracia terrateniente llanera, luego estaban los encargados, les seguían los peones que eran la base del sistema productivo, dentro de los que estaban los vaqueros, caballiceros, cabestreros, ordeñadores, baquianos, amansadores, vegueros. Las relaciones sociales económicas y políticas estaban determinadas por las lealtades de parentesco y patronazgo (Villanueva, 2012).

En este sentido Reinaldo Barbosa Estepa explica los mecanismos y formas del ejercicio de poder derivadas de estas particulares relaciones:

Un aspecto que tiene mucho que ver con el juego político administrativo, es la relación que existe entre el hato y los centros semi-urbanos, en tanto que son dos formas casi paralelas de ejercicio de las actividades económicas-políticas. El hatero manipula la administración, compra funcionarios, designa o sustituye, asimila o aniquila; así funcionarios, jueces, alcaldes u oficiales que no se dejan asimilar de un abrazo, son aniquilados de un balazo. (Citado por Villanueva, 2012: 151)

Uno de los hitos y mitos de mayor impacto político, económico y militar en la historia de los Llanos Orientales colombianos tiene que ver con la insurrección de los campesinos hacia mediados del siglo XX, no obstante haber permanecido aislados por las condiciones de falta

de caminos y poca población, lo cual les permitió no sufrir de manera tan directa los efectos perversos de casi tres guerras civiles ocurridas en el siglo XIX e inicios del XX.<sup>73</sup>

Esta estructura de producción y organización social que fue instalada por las misiones se mantuvo desde la colonia hasta casi la mitad del siglo XX, cuando se vió alterada por los episodios de violencia que se vivía el país como efecto de las refriegas y pujas políticas entre liberales, conservadores, el clero y los militares por el manejo del poder. Uno de los episodios que aún es materia de investigación y de estudio por parte de los académicos y que más influyó en la mitad del siglo pasado fue tal vez la muerte del líder político y miembro del partido liberal Jorge Eliecer Gaitán, por las repercusiones y amplificaciones de la violencia en todo el país.

#### **4.4. De corrios, braguetas y chulavitas**

Tres disparos acabaron con la vida de Jorge Eliecer Gaitán. Ninguna otra muerte de un colombiano, hasta hoy, ha tenido tantas repercusiones a nivel nacional [...] los hechos más significativos fueron: la organización de la resistencia liberal y comunista en Antioquia, Santander, el Sumapaz, en Cundinamarca y en el sur del Tolima: las manifestaciones de bandolerismo asociado a la lucha bipartidista en Risaralda, Caldas, Quindío, Boyacá, y en el norte del Valle del Cauca, que fueron aniquiladas sin piedad; y las guerrillas liberales que actuaron en los Llanos Orientales, integradas al Estado mediante un proceso de

---

<sup>73</sup> La Guerra de los Mil Días, que duró casi tres años (1899-1902); la guerra de 1876 entre ultramontanos y liberales radicales, la Guerra de los Supremos entre Obando y Mosquera (1839-40); la revolución política de 1810, y las luchas sucesivas hasta 1819 con la batalla de Boyacá.

entrega y amnistía y erradicadas definitivamente mediante el asesinato selectivo de sus principales líderes. (Villanueva, 2012: 27)

Lo que ocurrió en los Llanos Orientales colombianos fue la rebelión de los campesinos motivada, entre otras, por la insatisfacción de demandas agrarias, de representación política y como acto de legítima defensa y reacción contra la persecución oficial.<sup>74</sup> Como la rebelión de los campesinos llaneros estuvo enmarcada e imbuida por los ideales liberales encarnados en el Partido Liberal colombiano y atizada por la muerte de uno de sus ovacionados líderes y candidato presidencial, se le conoció como “guerrillas liberales de los Llanos Orientales de Colombia”.

“Después del asesinato de Gaitán el 9 de abril de 1948, los odios políticos escalaron hasta llegar a una guerra civil no declarada. Ospina purgó la Policía Nacional de todos los liberales que se habían unido a los manifestantes en Bogotá para protestar por la muerte de Gaitán, y para pedir la renuncia de Ospina. Al transformar esa fuerza en un brazo armado del Partido Conservador, la usó para la represión violenta de los liberales en muchas regiones y para hostigarlos por doquier. Los incidentes violentos entre la policía, las organizaciones paramilitares y los grupos civiles se convirtieron en una vivencia diaria” (Rausch, 2003: 336).

Parte de esta historia ha sido recogida por historiadores, sociólogos, abogados, sin embargo, con el ánimo de ampliar la comprensión de lo que sucedió, resulta importante recoger las voces ocultas, los relatos no autorizados, y para ello es fundamental hacer un paso por lo que

---

<sup>74</sup> Fue con el ascenso a la presidencia del conservador Mariano Ospina Pérez y sus tradicionales aliados, el clero y la iglesia que se consolidó un plan de desmonte de las ideas y realizaciones culturales sociales y políticas que habían llevado a cabo los gobernantes del partido liberal que estuvieron el poder desde 1930 hasta 1946. Esta tensión, junto con la muerte del candidato a la presidencia Jorge Eliécer Gaitán, exacerbaron y agudizaron la polarización entre liberales y conservadores, lo que desató una violencia nacional que por momentos fue declarada como otra guerra civil.

fueron los “corridos guerrilleros de los liberales del Llano” o los “corridos chusmeros”, como también se les conoce.

El corrido como forma literaria y artística de narrar y de contar tiene una tradición antigua que nos llegó a través del romancero español y que seguramente fue dado a conocer a través de las labores de catequización, conversión y “educación” de las misiones en el llano. En América Latina tenemos como referente importante los corridos de la revolución mexicana de principios de siglo, que nos permite intuir formas de colonización, estructuras políticas y culturales de dominación y regulación o, en palabras de Foucault, “regímenes de poder”<sup>75</sup> similares o cuando menos parecidos a las del contexto llanero colombiano. Estos corridos nos permitieron conocer las gestas de Emiliano Zapata y Francisco Villa y tantos otros hombres que lucharon en contra de las injusticias y las desigualdades ejercidas por los gobiernos y elites dirigentes, y que utilizaron la idea de la revolución como camino de rechazo, resistencia y liberación a su condición de oprimidos, dominados, excluidos.

En la mayoría de contextos latinoamericanos de principios del siglo XX la copla, la décima, el corrido y otros tantos géneros populares, fueron los medios informativos que permitían dar a conocer sucesos o mandar razones a través de los juglares o cantores. La forma corrido en particular, para el caso de la revolución mexicana y de las guerrillas liberales de los Llanos Orientales colombianos, fue no solo un medio de información desde donde se contaba lo que iba ocurriendo en las luchas, sino también un modo de educación y formación oral, que permitió de manera excepcionalmente creativa, artística e inteligente, afinar el sentimiento

---

<sup>75</sup> Propone Castro Gómez: “pensando con Foucault podríamos decir que existen tres tipos de regímenes de poder en las sociedades moderno/coloniales: el primero opera en el micro-nivel en la constitución de los cuerpos- mentes, el segundo en el meso nivel del manejo de la vida y las poblaciones, y el tercero funciona en el macro nivel de la geopolítica. Estas tres modalidades producen efectos de regulación y normalización...”. . (2008.pag, 23)

de identidad campesina, para el caso nuestro de llaneridad, y fortalecer lazos de mutua protección de los grupos rebeldes que mantenían estados de tensión, incertidumbre, y zozobra.

Los corridos son versaciones octosilábicas que juegan con distintas modalidades de rima y que para el caso de los corrios llaneros, dependiendo de la extensión armónica de la forma musical que se repite, puede ser una copla, una décima u otras formas de versificación libres. En los corrios llaneros no solo están reflejados sucesos particulares, sino también los grandes hitos y mitos que en su momento sirvieron de estímulo y anclaje para mantener viva la esperanza, arriba el ánimo, ferviente el convencimiento, intacta la tenacidad, en momentos cuando la insurgencia era estigmatizada, militarmente reprimida, socialmente socavada por las infiltraciones y espionajes, por las informaciones malintencionadas que intentaban generar pánico y miedo en los campesinos armados y en la población civil que apoyaba y auxiliaba el movimiento.

La mayoría de los corridos, por no decir todos, los conocí cantados, no leídos ni recitados y esto es muy importante, ya que como dicen los versos de uno de los corridos que luego mostraremos, *“por eso mis coplas son el dialecto de mi terreno”*: es decir, las formas particulares de habla, de pronunciación, de canto y hasta la respiración son aspectos fundamentales en la fuerza expresiva del corrido. Se hace necesario aclarar que los sentidos, los significados, las conmociones no dependen solamente de la estructura lingüística de los versos sino del rito colectivo, de las maneras de contar, del énfasis que se quiere poner, de la alegría o rabia en el momento de la catarsis, en fin, de lo que la situacionalidad y performatividad producen de manera única e irrepetible. Si además de esto le sumamos el calor de unos “miches”, de unos “palos” o de cualquier bebida que altere la conciencia y compongá los ánimos, el asunto se complejiza aún más.



Esta monumental simbiosis de copla y música, de corrido y “joropo”, son muestras de la capacidad artística, estética, afectiva e intelectual del pueblo llanero, donde se pone a prueba la improvisación y el contrapunteo como habilidades de la inteligencia, de la poética, habilitando mundos y fantasías en una especie de realismo mágico musical que amplifica la magia cuando suena el “leco<sup>76</sup>” del cantador, el tañido del coplero, el registro de la bandola, el zapateo del bailador

Según el folclorista e investigador de las tradiciones llaneras, Miguel Ángel Martín (araucano), el corrido llanero es una “forma rustica del romance” que le permite al llanero contar de forma literaria o artística lo que pasa en el llano y que se acompaña con “música recia” (Martín, 1991), es decir, música que por su velocidad de tempo y densidades rítmicas impone una fuerza expresiva conmovedora que llama, que enerva, que incita, que seduce.

Los corridos encarnan, entonces, formas locales de historia, de arte, de pedagogía, de filosofía, de entretenimiento, que nos permiten tener otra idea de lo que fueron las situaciones, ideas y sentimientos de un pasado remoto o reciente. La prosa de la insurgencia, representada en los códigos y leyes del Llano, junto con los versos y la prosodia popular campesina, nos permiten re-conocer ya no solo desde el relato de las voces atrapadas por la escritura que los historiadores consideraron “autorizadas” y “legítimas”, sino aquellas que las autorizó el parrando, la celebración, la conmemoración, la fiesta, el duelo y que circulan dinámicamente como parte de la tradición oral.

Se menciona con mucha frecuencia “los corridos de la Violencia”, como si fuese un periodo particular de la historia colombiana, pero sabemos que esa violencia narrada en los corridos

---

<sup>76</sup> El leco es el tañido, el golpe de voz sostenido por una vocal, regularmente en el quinto grado melódico de la tonalidad, y se asemeja a los cantos de vaquería y arreo en la sabana. Se utiliza como inicio del canto en los golpes recios de estructura armónica cerrada y de improvisación téctica libre.

y contada por la historia no ha cesado, y menos en los Llanos Orientales, donde el ingreso de la industria petrolera y de la coca, ha transformado de manera abrupta los usos y valores de la tierra, desencadenando procesos de pauperización social, ecológica, cultural, así como despojos de terrenos, ocupación de paramilitares y ejércitos privados, que van llenando de cercas, muros y alambres los linderos; de cemento y plástico la sabana, con las consecuencias sociales, ambientales, étnicas, culturales, políticas que bien las ha investigado y descrito el sociólogo colombiano Alfredo Molano Bravo, quien ha estudiado con detenimiento los procesos de colonización del Llano en los últimos 30 años.

En este sentido los corridos escritos por los combatientes de la insurrección campesina de los Llanos, nos permiten visibilizar una dimensión que ha estado oculta sobre la manera como quedaron sentados y narrados en la memoria colectiva, los hechos sucedidos en esa cruel y despiadada persecución de la policía, el Estado y los fervientes seguidores del Partido Conservador que es lo que se nombra como los “chulavitas”,<sup>77</sup> hacia los simpatizantes y militantes del Partido Liberal y del Partido Comunista o también de aquellos que declarasen no ser adeptos del conservadurismo y de la Iglesia.

Según Carlos César Ortega Castro (2003) en su comentario sobre una selección de corridos y de música llanera casanareña titulada “Raíces y frutos de la música llanera en Casanare”, publicada por la Gobernación del Casanare en el año 2003, los corridos de los combatientes liberales del Llano son denominados “corrios chusmeros” y estos representan “el ultimo relumbrón creativo popular autentico del canto llanero”.

---

<sup>77</sup> El término chulavita, tomado de “El Liberal” del 4 de mayo de 1949, se aplicaba generalmente a los policías reclutados en el pueblo de Chulavita en Boyacá, un lugar conocido como bastión del Partido Conservador durante la Violencia. El término llegó a señalar a cualquier oficial o individuo conservador que era enviado a perseguir liberales o demás supuestos subversivos. (Véase Davis 1993: 137; citado por Rausch).

Baste decir que la mayoría de los corridos de la época debieron ser cantados en alguno de los “golpes” de música recia como lo sostiene Miguel Ángel Martín o cantados sobre alguna melodía de un “galerón” o “pasaje criollo” que estuviese improvisando alguno de los músicos acompañantes o por la melodía de “joropo” que pusiera cualquiera de los copleros.<sup>78</sup>

De la misma manera, inferimos por los relatos, que muchos de estos corridos fueron cantados, bailados, zapateados, improvisados al sonar de un tiple, un cuatro, una bandola, un guitarra, un bandolín, un bandolón, unas maracas, un furruco, y quién sabe qué otros instrumentos musicales apropiados por la cultura y el saber llanero, o tal vez a “guargüero pelao”.<sup>79</sup>

Musicalmente la estructura métrica del texto del corrido encaja muy bien en las estructuras métricas musicales de regímenes acentuales de 6/8 y 3/4. No es una casualidad que además, en este aspecto, el parecido o más bien la coincidencia de aspectos musicales con los sones jarocho y huastecos del estado de Veracruz en México nos indiquen que en los diferentes procesos de mestizaje y sedimentación cultural hay nexos y tradiciones musicales muy profundas y arraigadas que provocan similitudes asombrosas.<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> Al respecto de los golpes y pasajes, como se denominan las formas musicales llaneras, el investigador Carlos Rojas siguiere que estos hacen parte de los “sones de parranda” y se constituyen en lo que hoy hemos denominado bajo el genérico de “joropo”. (Rojas, 1990: pág. 101)

<sup>79</sup> En entrevistas realizadas a José Ricaurte Rodríguez “Chirivico”, a Tirso Caicedo “el Tigre de Mata Oscura” y a don Rafael Hernández, habitantes de la región del Casanare, de manera coincidente han contado que por la época de los hechos y casi hasta los años 60 los instrumentos musicales con los que se hacía joropo eran los tiples, uno acompañante y otro melódico, el guitarra, la bandola, el cuatro y las maracas, principalmente. Ver la entrevista completa en los anexos.

<sup>80</sup> En las músicas veracruzanas y jarocho está la familia de las jaranas y guitarras que junto con el arpa conforman el formato instrumental musical básico de estas músicas. En nuestro caso están lo que el músico investigador colombiano Samuel Bedoya Sánchez denominaba los “diapasones casanareños”, haciendo referencia a la forma física de los instrumentos de cuerda que tienen diapasón, como las bandolas: mata-mata, pim-pom, el bandolón, el bandolín, la mandolina, el guitarra, el requinto, el tiple, el cuatro y también el arpa. Las coincidencias son tantas que merecen un estudio profundo que han venido desarrollando, entre otros, la venezolana Claudia Calderón y en nuestro país Carlos Rojas y Néstor Lambuley. La forma del baile resulta también muy semejante, ya que existen figuras, balseos y escobilleos que son contrastados con el zapateo que se produce como respuesta energética a la textura rítmico-tímbrica del grupo musical.

La mayoría de corridos llaneros colombo-venezolanos que conocemos van acompañados de golpes como el pajarillo, el seis por derecho, el seis por numeración o “numerao”, la garipola, el seis corrido, el pajarillo corrido, el gabán, el zumba que zumba, por mencionar algunos. Son todos métricamente hablando, golpes en régimen métrico poli-rítmico 6/8 y 3/4. En relación con la morfología musical es clara la organización de alternancia entre lo instrumental y lo vocal, donde lo instrumental preludia melódicamente los diseños del canto. En el mismo sentido, en el caso de las músicas casanareñas tocadas con diapasones, es recurrente incluir al inicio como parte de la introducción musical, un registro de notas ad libitum con las que el músico comprueba la afinación de instrumento, las digitaciones de los diseños melódicos y los mapas de acórdicos.

En relación con la estructura formal del corrido cantado podemos afirmar el siguiente patrón organizativo de lo musical:

Registro - Introducción instrumental - Canto - Interludio instrumental – Canto - Coda final.

En relación con el aspecto armónico, las relaciones I – V7 – I y I – IV – V7 - I, en modos mayor y menor son la base de la estructura de los golpes básicos como el gabán, el seis y el pajarillo o de golpes derivados como el zumba que zumba o la periquera, sobre los cuales se conocen versiones cantadas de los “corridos chusmeros”.

Las versiones de los corridos que quiero presentar fueron producidas en el año 1985 por el músico e investigador Carlos Rojas Hernández, apoyado por la dirección del Instituto Distrital de Cultura y Turismo a cargo en ese momento de Isadora de Norden. A pesar de que se desarrolló el trabajo de recopilación y grabación de los corridos, nunca se publicaron.

Lo que llegó a mis manos en su momento fue una copia de un copia..., de alguna versión editada que se hizo y que tal vez se entregó como resultado del trabajo de recuperación de los “corridos chusmeros” de las guerrillas liberales de los Llanos Orientales. En conversaciones con Carlos Rojas, el productor del trabajo recuerda que la versión escrita en letra tipo máquina de escribir mecánica y que presentamos en anexos, tienen ya una revisión-adaptación que hizo el cantante (Orlando el Cholo Valderrama) de acuerdo con algún interés estético musical y algunas consideraciones ideológicas de orden personal.

El corrido con el que iniciamos este periplo por la poética llanera es en golpe de zumba que zumba y está cantado por Orlando “El Cholo” Valderrama, uno de los cantantes más representativos del canto llanero casanareño, acompañado por dos de los más reconocidos músicos tradicionales, tocadores de los diapasones casanareños, los maestros: Pedro Flórez y Álvaro Salamanca. La propuesta musical de Carlos Rojas, además de recoger los textos y ponerlos en la acción cantada, experimenta una fusión que hasta no hace mucho se oía en los parrados llaneros y es el papel acompañante y marcante de la bandola pim-pom que le da peso y color rítmico y armónico al conjunto llanero. Se entrevera la sonoridad de la bandola con la del bandolín y bandolón, a cargo de la magistral interpretación del maestro Álvaro Salamanca, los cuales son acompañados por el cuatrista Orlando Palencia y por el maraquero Diego Luis Mosquera.

Este corrió es un homenaje a Jorge Eliecer Gaitán como figura política y líder que quedó guardada en el imaginario colectivo luego de su cruel asesinato y que da cuenta de la energía colectiva contenida y el duelo que hacen las gentes que vieron en este liberal sus esperanzas políticas de justicia, igualdad, paz, pero sobre todo, el reconocimiento de un líder de su clase,

de su estirpe, de su raza, que quedó personificado y encarnado en Guadalupe Salcedo montado sobre un caballo.

### **CORRIDO 1. (\*)**

- Título: LA MUERTE DE GAITÁN
- Autor: Anónimo
- Versión Cantada: Orlando “el Cholo” Valderrama
- Forma musical: Golpe de Zumba que Zumba
- Músicos acompañantes: Bandola, Pedro Flórez; bandolín y bandolón, Álvaro Salamanca; cuatro, Orlando Palencia; maracas, Diego Luis Mosquera.
- Tonalidad: C#m
- Duración: 2’ 42”

(\*) La versión musical cantada de este y los siguientes corridos están en los anexos.

*Introd. Instrumental*

Fue en dia nueve de abril  
Que el mundo estallo en violencia  
Porque una mente axesina  
Pagada con indulgencia  
Mato al poder de mi pueblo  
Que iba pa la presidencia.  
Don Jorge Eliecer Gaitan  
Jun hombre de gran potencia.  
Murio como muere un hombre  
Dando batalla y fiereza  
Toditos los campesinos de  
Nuestra Colombia inemnsa  
Pedimos al Dios bendito  
Con gran amor y clemencia  
Que lo tenga alla en su gloria  
Con los de la independencia.  
Lo mataron por ser macho  
Cobarde no fue su ciencia  
Cobarde son los chulavos  
Y toda su descendencia  
Pa ellos el combate es  
Ir cortando las cabezas  
De las mujeres y niños  
Que viven en la miseria.

Mariano y su tropa matan  
Por detrás a la indefensa  
Que es la gente campesina  
De mi llano y sus bellezas  
Pero les falta coraje  
Y no les pesa la bragueta  
Para pelear frente a frente  
Y mostrar duro la jeta.  
Tú te fuiste Jorge Eliecer  
Pero tu palabra inquieta  
Ya está sembrada en la mente  
De gente de tus querencias  
Y te vamos a vengar  
Pa' que haya otra independencia  
Que si nos quitan la manos  
Pataliamos con la piernas./  
Ojala que desde el cielo  
Veas en la llanura inmensa  
A un jinete acompañado  
Por rifles y bayonetas  
Es Guadalupe Salcedo  
Desde la costa del Meta  
Viene matando chulavos  
Vengando tu sangre fresca.

El movimiento armado estuvo inicialmente apoyado y patrocinado por hacendados, gamonales, caudillos y políticos regionales que vieron en peligro sus intereses económicos y políticos, pero soportado sobre los hombros de campesinos, peones de sabana y demás sectores populares que fueron la base del ejército rebelde. En un segundo momento, cuando los campesinos se hicieron parte con exigencias y reivindicaciones sociales que comprometían las relaciones de dominación de los gamonales y hacendados, se produce la “declaración de Sogamoso” donde los hacendados, comerciantes, pequeña burguesía y dueños de hatos, en un acto de deslegitimación al movimiento rebelde, firman su desconocimiento y arremeten junto con la policía y el Estado conservador en contra de los campesinos, declarando la insurrección como una “lucha armada de bandoleros”. Esta sindicación de bandoleros los ubicaba en la condición de bandidos, restándole valor político y social a la lucha armada, condenándola y estigmatizándola como acciones delictivas particulares, pero además justificando su represión. “Después de esta (la declaración de Sogamoso), los terratenientes no volvieron a referirse a los guerrilleros como rebeldes sino que comenzaron a calificarlos como “bandidos”, justificando así su represión”.<sup>81</sup>

La invasión de los ejércitos chulavitas a las ciudades del piedemonte en Casanare después del asesinato del Gaitán, fue el evento final que persuadió a hombres como Guadalupe Salcedo y Eliseo Velásquez a comenzar su rebelión contra el gobierno, encabezado primero por Ospina Pérez, y después de agosto de 1950, por Laureano Gómez. Este conflicto recordaba los sangrientos conflictos en los llanos durante la Guerra de Independencia de 1815 a 1819, y durante la Guerra de los Mil Días de 1899 a 1902, pero al contrario de estas primeras luchas, no surgió ninguna figura política nacional, como

---

<sup>81</sup> Gonzalo Sánchez, “La violencia y sus efectos en el sistema político colombiano”, citado por Villanueva, 2012: 207.



Francisco de Paula Santander o Rafael Uribe Uribe para tomar la guerrilla, y ningún ejército rebelde trepó por la cordillera para desafiar al gobierno conservador en tierras altas (Rausch, 2003: 346).

Afirma Villanueva que la figura y estructura de los “comandos guerrilleros” fue la forma organizativa o la estrategia colectiva de defensa comunitaria, donde se materializó la solidaridad y la resistencia de la insurgencia llanera (2012: 253). Estas formas de solidaridad se expresaban a través del préstamo de fincas y hatos para proteger y auxiliar; el préstamo de potreros para pastar y remarcar el ganado de la insurgencia, préstamo de pequeñas embarcaciones para transporte de vivieres y municiones, y muchas otras tantas formas de apoyo, convirtiéndose los “comandos” en formas de autoridad local. Esto posibilitó diversas formas de organización y le dió a los locales cierto nivel de autodeterminación que se intentó articular y controlar a través de los congresos guerrilleros.

La guerrilla liberal de los llanos prácticamente tuvo su origen en Sabanalarga (Casanare) al mando de Tulio Bautista, quien organizó un comando con 11 hombres armados con 3 fusiles, 4 grasas y 2 carabinas de la “U” y dos 44, aunque él decía que estaba actuando desde el 9 de abril de 1948 cuando arrastró el cadáver de Roa Sierra hacia el Palacio Presidencial.

(Villanueva, 2012: 270)

En el siguiente corrido de la época se muestra la disposición de apoyo de la población de los territorios que iban quedando en manos del movimiento armado, así como la descripción de vida de un campesino llanero que se ve abocado a tomar partido en el conflicto armado en defensa del terruño, de la sabana y del estero, de su vida de trabajador de hato y de vaquero, resaltando la valentía el arrojo, la sensibilidad y el cariño por su

entorno llanero, como valores culturales y sociales de la llaneridad, desde donde se enfrentó la lucha y se organizó la resistencia.

## **CORRIDO 2**

- Título: CUANDO SE PRENDIÓ LA GUERRA
- Autor: Ernesto Siabato.
- Versión Cantada: Orlando “el Cholo” Valderrama
- Forma musical: Golpe de pajarillo por corrido
- Músicos acompañantes: Bandola, Pedro Flórez; bandolín, Álvaro Salamanca; cuatro, Orlando Palencia; maracas, Diego Luis Mosquera.
- Tonalidad: Bm
- Duración: 2’ 44”

<i>Registro</i>	Y bautizado en mi pueblo
<i>Introd. Instrumental</i>	Por eso mis coplas son
<i>Leco: huaaaaaaaaa (*)</i>	Dialectos de mi terreno
Señores y amigos míos	Cuando tenía 12 abriles
Mujeres y hombres llaneros	Empecé por ser vaquero
Voy a cantar un corrío	Corriendo atrás de los toros
Pa dejarles un recuerdo	Vacas mautes y becerros
Un relato de mi vida	Así me forme en el llano
De lo poco que me acuerdo	Como hombre y como llanero
En el cual hago mención	Trabaje en todos los hatos
Que 32 años tengo	De Casanare y Marrero
Soy nacido en mi llanura	Después que transcurrió el tiempo

Cogí el rumbo de mi pueblo	Y es que en el llano los tigres
A buscar a mis familiares	Son muy escasos de miedo
Y estar tranquilo con ellos	Son cuatro años de violencia
Fui llegando a Trinidad	Que bailan en mi recuerdo
Un día primero de enero	Cuando se prendió la guerra
En un caballo amarillo	El proceder de este negro
Hasta mechudo y palero	Con bayoneta y fusil
Lo primero que encontré	Entre monte y bejuquero
Fue un grupo de guerrilleros	Defender a mi terruño
Que estaban acantonaos	Del invasor traicionero
Para pelear al gobierno	Porque quién iba a esperar
Porque el general actual	Semejantes atropellos
Quería acabar los llaneros	Mataban los inocentes
Con la mirada perdida	Pa que almorzaran los cuervos
Sobre sabana y estero	Los chulos negros del llano
Fusil listo pal disparo	Parientes también comieron
Y cartuchera en el pecho	Su tumba fue la sabana
Con el aspecto de morir	Desgraciada como un perro.
Por defender mi terreno	

(\*) el leco es un golpe de voz sostenido por una vocal en registro agudo, con el que se inicia el canto en algunos de los golpes recios del llano. Esta emisión vocal potente en intensidad, se asemeja a los cantos de arreo que emiten los vaqueros sabana adentro para controlar las madrinas.

Lo que inicialmente fueron acciones armadas de autodefensa frente a los abusos y persecuciones del gobierno conservador, se fueron convirtiendo en acciones guerrilleras a medida que se iban sumando los levantamientos y las acciones de tomas de pueblos y asaltos a puestos de policía, como estrategia de consecución de armamento. El 8 de

noviembre de 1949 “el Cojo” Laurentino Rodríguez y Jesús “Chucho” Solano Sanabria, dentista de profesión, ambos de Boyacá, decidieron estallar sobre el cerro de la Urrutia un taco de dinamita; era la señal para el alzamiento en armas de las poblaciones de Miraflores, Páez y Recetor (Villanueva, 2012: 164).

A partir de este momento se afianzó la idea del levantamiento armado ya no como la rebeldía de pequeños grupos, sino como un movimiento campesino que se reclamaba y se organizaba como “ejército” y que lograba preocupar al Estado no solo por demostrar poderío y estrategia militar, sino porque las formas comunitarias de organización y de solidaridad colectiva, así como el empoderamiento y reconocimiento de los líderes propiamente llaneros, sabaneros, presagiaban un futuro por fuera del control del estado.

### **CORRIDO 3**

- Título: CAMPEÑINOS DE COLOMBIA. El texto que llegó a mi poder, escrito con máquina de escribir mecánica tiene una indicación manuscrita que sugiere que el título podría ser también LIBERALES DE COLOMBIA (ver anexo.)
- Autor: Pedro Bocanegra “Alma Llanera”
- Versión cantada: Orlando “El Cholo” Valderrama
- Forma musical : Golpe de gabán
- Músicos acompañantes: Bandola, Pedro Flórez; bandolín y bandolón, Álvaro Salamanca; cuatro, Orlando Palencia; maracas, Diego Luis Mosquera.
- Tonalidad : C#m
- Duración : 4’54’’

*registro*

*introd. instrumental*

*leco: huaaaaaaaaaaaa.*

Campeñinos de Colombia

Oído y buena atención  
A una corta referencia  
Que circula en la nación  
Para aclarar una cosa  
Sobre la revolución  
la revolución del llano  
fue un gran colegio de honor  
que lo tuvo Bejarano (\*)  
de juego en el interior  
es la nueva independencia  
Que con grandeza y valor  
‘tá recordando a Bolívar  
Nuestro gran libertador  
Por eso el pueblo llanero  
Hace gran exclamación  
Pidiendo su libertad  
Porque que es la herencia mejor  
Que nos dieron nuestros padres  
Después del yugo español  
Tralailala  
Casanare tierra mía  
De toda mi estimación  
Donde luchan los llaneros  
Por sostener su opinión  
Es una tierra gloriosa

Que tiene nuestra nación  
Sacudida por las ráfagas  
Y metrallas del avión  
Por la inhumana violencia  
Que sacude a la nación  
Tierra llanera te adoro  
Con todo mi tierno amor  
Porque en ti tengo amistad  
Y en ti esta mi salvación  
Gabán gabán  
Cuando bajaron las tropas  
Fue la gran persecución  
Matando a los inocentes  
Pa demostrar su valor  
Juro ante Dios y la Virgen  
Que nunca tendrán perdón  
Y es que ellos a nuestra tierra  
Le tienen mucho rencor  
Y una ira extraordinaria  
Como foco de traición  
Somos reyes de la selva  
Divinos al Redentor  
El pueblo se aterroriza  
De ver nuestra situación  
Cumpliendo con un deber

Estamos en la misión  
De defender nuestra tierra  
Ante cualquier situación  
Estas son leyes de “Guada”(\*\*)  
Nuestro jefe superior  
El que le ronca al gobierno  
Y que suena en la nación

*interl. instrumental*

*Leco: Hooooaaaaaa*

Y el gobierno no ha podido  
Hacer la dominación  
Y toda su propaganda  
La tenemos de canción  
Yo no le temo a la tropa  
Ni tampoco a la aviación  
Ni a ese viejo Bejarano  
Que se volvió un dictador  
Un segundo Adolfo Hitler  
Que cree tener la razón  
Lo malo es que va a quedar  
Como lo decía el pintor  
A morir crucificado  
Por meterse a redentor  
Los hijos de Casanare  
Hoy tienen buena razón

De hacersen matar peleando  
Como héroes de la región  
Hay que pelear pecho a pecho  
Con valentía y con honor  
Y reclamar los derechos  
Cuando llegue la ocasión  
Pa hacer respetar las leyes  
De la gran constitución  
Trailalailala  
El chulavita en el llano  
usa muy mala intención  
Nunca quieren al progreso  
y sí en cambio a la ambición  
Cuando les da la espalda  
le hacen infame traición  
Pruebo las cosas con hechos  
por eso tengo razón  
al jefe Eduardo Martínez  
lo mataron a traición  
En las sabanas de Arauca  
Del Arauca vibrador  
gabán gabán  
ya me quiero despedir  
Pero quiero hacer mención  
De un amigo que murió

Peliando como un varón	Caballo corcobeador
A mi cámara Carreño	De la vida placentera
Hoy le rezo una oración	De lo bueno lo mejor
Que tenemos los llaneros	La alegría de los llaneros
De costumbre y devoción	Con toda su pretensión
El memorable Carreño	trailailala
Fue un capitán vencedor	Y el que sacó este relato
Que murió como el gran héroe	Como buen compositor
Atanasio Girardot	Llamado el “alma llanera”
Envuelto en su gran bandera	Que canta como el mejor
Del pabellón tricolor	Hijo de la Trinidad que canta
Gabán gabán	Del pueblo merecedor
Viene abril y viene mayo	Que viva mi capitán
Los meses con su frescor	Con todo su batallón
No importa que llueva duro	Y se baña en tierra de héroes
Tenemos buen bayetón	Nuestra tierra de Colón.
Buen dinero en el bolsillo	

*(\*) Entiendo que el Bejarano que nombra el corrido fue el médico Jorge Bejarano director de la Oficina de Rehabilitación y Socorro (ORS) que funcionaba en Bogotá y que tenía a su cargo las tareas de reintegración de los insurrectos y víctimas a los campos y poblaciones de donde tuvieron que huir por la violencia y hostigamiento del gobierno conservador.*

*(\*\*) Entiendo que “Guada” hace mención al máximo jefe de las guerrillas liberales de los Llanos Orientales colombianos José Guadalupe Salcedo Unda en los sucesos de 1948-1953.*

Dice Reynaldo Barbosa en un artículo escrito para la revista CARIBARE, del Centro de Historia del Casanare, que el control territorial ejercido por las guerrillas en los Llanos imponía una regulación jurídica diferente a la del Estado, lo cual fue llevando al

florecimiento de muy diversas formas de organización, acordes con las costumbres saberes y vivencias de los campesinos llaneros. Este gradual y complejo proceso de construcción de normas paralelas a las institucionales, intentaba suplir la ausencia de regulación por parte del Estado, ante la ineptitud de la administración de justicia por parte del gobierno. De otra parte se intentó contener el caos, el descontrol de la población, la falta de una dirigencia unificada del movimiento rebelde, así como el control de los abusos por parte de los comandos y la justificación de la lucha armada en términos de las reivindicaciones políticas y socioculturales en lo que se conoció como “Primera y segunda leyes del llano”.

*La primera ley del llano* se expide el 11 de septiembre de 1952 en los Llanos y la expiden 39 comandantes guerrilleros que conformaban el Comando Guerrillero De Los Llanos Orientales: “surgió de la necesidad de organizar y darle forma al ejercicio de un poder local embrionario. Frente a la anarquía, la desorganización, el descontrol y la desorientación que imperaba en los comandos y fuera de ellos, se buscaba organizar la vida civil, jurídica y militar de las zonas controladas por la insurrección. Se consignaron en ellas normas penales y disciplinarias para la población, buscaba reorganizar la producción agrícola y ganadera, mediante el establecimiento de colonias y granjas...” (Villanueva, 2012: 315).

El corrido que quiero presentar ahora hace referencia a uno de los asaltos realizados por Guadalupe Salcedo y un grupo de guerrilleros al puerto militar de Orocué, el 18 de junio de 1952, donde el jefe militar Carlos Bejarano reportó que habían muerto 16 soldados y el sargento segundo Jorge Díaz (Villanueva, 2012: 482). Este, como otros corrióos que narran sucesos de la época, hacen del hecho histórico una epopeya, una gesta heroica que reivindica el poderío militar de la lucha campesina armada, así como la inteligencia y estrategia militar del líder y máximo jefe Guadalupe Salcedo. Es interesante valorar cómo



el episodio del capitán Quintero es utilizado como sátira dada su cobardía, pero también como mensaje para los militares sucesores. Me conmueve profundamente el gran manejo poético y artístico del verso para reclamar por la identidad, la cultura y el saber del pueblo llanero en relación con las representaciones andinas de este territorio, cuando dice que “pelear en los llanos no es sembrar papa en los cerros”.

#### **CORRIDO 4**

- Título: ENTRADA A OROCUÉ (CORRIDO DEL CAPITÁN QUINTERO)
- Autor: Carlos Antonio Encinosa. Este es el autor que aparece bajo el título en letra de máquina de escribir. Sin embargo en letra manuscrita aparece entre paréntesis Pedro Bocanegra (ver anexo)
- Versión cantada: Orlando “El Cholo” Valderrama
- Forma musical: Pajarillo atravesao
- Músicos acompañantes: Bandola Pedro Flórez; bandolón Álvaro Salamanca; cuatro, Orlando Palencia; maracas, Diego Luis Mosquera.
- Tonalidad: Em
- Duración: 5’ 41”

*Introd. Instrumental*

Y no serán prisioneros

*Leco: huaaaaaaaaa*

Voy a contarles señores

Voy a cantar un corrío

Un caso muy verdadero

Al puro estilo llanero

Si se fijaran ustedes

Para que quede el recuerdo

Lo que le paso a Quintero

De estos hombres verdaderos

Por amigo e’ matar gente

Valientes hasta la muerte

Incendiar y ser ratero

Por no salir a combate  
Fue llevado prisionero  
En un avión Catalina  
Venido de Palanquero  
Que oficiales tan cobardes  
Que son como ese Quintero  
Hizo matar sus soldados  
Por un escuadrón llanero  
Y él se quedó atrincherado  
Donde montan los calderos  
Oficiales chulavitas  
De uniformes limoneros  
Entre más criaturas maten  
Mueren con más desespero  
Porque nosotros cobramos  
La sangre de los compañeros  
Aunque nos cueste la vida  
Años y mucho dinero  
La muerte de Julio Zea  
Les va costar un rialero  
Un hombre bueno y formal  
De los mejores obreros. /  
Como Quintero se fue  
Por miedo a los guerrilleros  
Al que quede en su reemplazo

Le voy a dar un consejo:  
Usted como militar  
Mire las cosas primero  
Hay que tener experiencia  
Y mirarse en ese espejo  
Si usted quiere matar gente  
Tiene que estudiar el terreno  
Porque pelear en los llanos  
No es sembrar papa en el cerro  
El llano tiene su historia  
Tiene su más y su menos  
En la independencia que hubo  
Ganaron por los llaneros  
Y en el puente de Boyacá  
Buena victoria obtuvieron.//  
*Interl. Instrumental*  
*Leco: hoaaaaaaaaaaaaaa*  
Esto figura en la historia  
Como un caso verdadero  
Un día 14 de junio  
Bajó un escuadrón llanero  
A ponerse a la orden  
A Guadalupe Salcedo  
Araucanos y metenses  
Y también casanareños

Marcharon hacia Orocué  
Con entusiasmo y esmero  
Para peliar pecho a pecho  
Como en los tiempos primeros./  
Ya Orocué estaba rodiado  
Solo faltaba un mortero  
Pa' poder sacar de adentro  
A eso indios puñeteros  
Y seguirlos por la huella  
Como perros marraneros  
Ustedes son los cochinos  
Que engordan en los chiqueros./  
Fue una escuadra de 12 negros  
Aquellos que combatieron  
Haciendo gran resistencia  
Hasta que por fin vencieron  
En unos ocho minutos  
No corría sino un sangrero  
Por el caño de Orocué  
Que hasta los pejes comieron./  
A la una y media en punto  
Bajó un avión bombardero  
Bombardiando a San Miguel  
Pero con malicia y miedo  
De las bombas que tiraron

Mataron a un panadero  
Que se encontraba tullío  
En medio de dos reverberos  
Cuando paso el bombardeo  
Toditos se reunieron  
Unos a comer mamona  
Otros a jugar dinero  
Y el jefe a pasar revista  
Cuanto fusiles cayeron  
Entre ellos un F.A  
Que se hizo dueño Salcedo./  
Son casos afirmativos  
Porque mis ojos los vieron  
los muertos fueron catorce  
y en la base lo supieron  
Fuera de cuatro perdidos  
Que por el caño se fueron  
El veinte por la mañana  
Bajo otro avión bombardero  
Bombardiando a Trinidad  
Un pueblo que estaba en duelo  
Los muchachos de la escuela  
Fue mucho lo que corrieron  
Dando saltos militares  
Hasta que al fin se escondieron

El alcalde Peñarete	Montao en mi mula Rusia
Volaba por los potreros	Del yerro betancurero
No supo de la corbata	Aquí termina el corrío
Del código ni del llavero	Sacado por un llanero
Dando gritos a Pomponia	Que se la pasa gritando
La negra que yo más quiero	En la vida placentero
Por ahí mi negra Pomponia	viva la revolución
No vaya a entregá el dinero	Y que vivan los llaneros.
Porque ese lo necesito	
Pa' meterme a ganadero	

Los corridos, como los antiguos romances, también incluyen temas amorosos, envidias, traiciones, situaciones de la vida cotidiana que aparecen magistralmente contados, sublimados, artísticamente elaborados, estéticamente dispuestos para conmovernos, alegrarnos, entristecernos. Es el caso de este corrido, que a través de la narración de un episodio de traición, de falta a la palabra y a los ideales, este corrido nos hace ver cómo se castiga esta situación, como se ponen en acción los códigos y las leyes del llanero, que requieren de temple y decisión para garantizar la defensa de la insurrección frente a la inteligencia militar, el espionaje y las estrategias de la guerra del gobierno.

Es la historia de José Vigoth, líder guerrillero que operaba en las sabanas de Arauca, quien es seducido por los ofrecimientos de algunos ganaderos de Puerto Rondón para pasarse a la contrainsurgencia (llamadas eufemísticamente “guerrillas de paz”), con 30 de los integrantes del comando que tenía a su cargo, en octubre de 1951: “Guadalupe cobró esa traición. Con varios de sus hombres disfrazados de policías llegó a la hacienda donde entrenaban contra-guerrilleros y ejecutó a Vigoth y a 7 de sus hombres.” (Germán Islen Giraldo, citado por Villanueva pág 344). *Salcedo se había convertido en una especie de*

“institución judicial” era quien administraba y ejecutaba justicia (Villanueva, 2012: 344).

## **CORRIDO 5**

- Título: EL CORRIDO DE VIGOTH
- Autor: Anónimo
- Versión cantada: Orlando “El Cholo” Valderrama
- Forma musical: Seis por derecho
- Músicos acompañantes: Bandola, Pedro Flórez; bandolón, Álvaro Salamanca; cuatro, Orlando Palencia; maracas, Diego Luis Mosquera.
- Tonalidad: E M
- Duración: 6’ 17”

*registro bandolin*

un Bautista y un Forero

*leco: huaaaaaaaaaaa*

el catire Manuel Vargas

Tengo el gusto placentero

y otro que llamaban negro

de contarles una historia

hoy yo recuerdo la fecha

que por mi escasa memoria

Cuando esos hombres vinieron

pasó un caso verdadero

Al pueblito de Rondón

desde el principio hasta el fin

Cuna de hombres caballeros

les diré lo que me acuerdo

El 21 de septiembre

de los que hicieron festín

Conserva’o en el recuerdo

con la gente de mi pueblo

Porque fueron atacaos

se trata de unos señores

Por las balas del gobierno.

cuyo nombre no recuerdo

Llegaron clareando el día

me dicen que eran los Chávez

los impávidos viajeros

pero un fuego aterrador  
a sus pasos detuvieron  
unos corrieron pal río  
otros corrieron pa' fuera  
y ahí fue que cogieron preso /  
al conocido Tiberio /  
porque tenía una pensión  
y atendía los forasteros  
a Corozal fue llevado  
sin camisa y sin sombrero  
por las tropas de Vigo'  
que roncaba en esas tierras  
pensando estaba Vigo'  
en una noche sin sueño  
"yo creo que es mejor mandar"  
a pedir unos refuerzos  
y al amanecer dio orden  
de buscar más compañeros  
a los otros les decía  
tengo en la mente un proyecto  
el que me quiera ayudar  
me ayude con brazo fuerte  
con las armas en la mano  
a acabar con esa gente  
Nuestro Señor y la fe

que si este triunfo lo hacemos  
yo seguiré como jefe  
de seguridad del pueblo  
también seré comandante  
y ustedes mis subalternos  
figurarán nuestros nombres  
en las historias guerreras  
fuera de esto a toditos  
nos dará un puesto el gobierno  
el guerrillero es bandido  
y sus soldados le creyeron.  
Viva el batallón Vigoth  
dieron el grito en el pueblo  
Vigoth como hombre listo  
nombró varios espalderos  
esperando que llegara  
el escuadrón del gobierno  
pa contarles del combate  
y amanguarse con ellos./  
*interludio instrumental*  
*leco: huaaaaaaaaaaaaaa*  
Pero hay un dios que adivina  
todo lo que hay en la tierra  
no les quiso dar permiso  
de terminar su carrera

y al cabo de nueve días  
de esa ilusión pasajera  
una noche traslucida  
portadora del recuerdo  
solo la luna alumbraba  
con su amarillento velo  
y con los claros del día  
y la brisa mañanera  
se presentó Guadalupe  
con su tropa guerrillera  
pa' ver si podía vengar  
La sangre de sus colegas  
cuando lo vieron entrar  
marchando todos de acuerdo  
uniforme militar  
fusiles y bandoleras  
Vigo' salió a recibirlos  
pensando que era el gobierno  
con su cariñoso trato  
y su semblante risueño  
Guadalupe como jefe  
saludó a Vigo' primero  
presente a su personal  
que yo quiero conocerlo  
Vigo' con voz temblorosa

le dijo a sus compañeros  
ya nos llegó el enemigo  
sin da' un tiro nos cogieron  
los soldados se agrupaban  
los dominaba el recelo  
al ver que todos cargaban  
corbata roja en el cuello  
Guadalupe reunió  
toda la gente del pueblo  
pa' que vieran la sentencia  
de Vigoth y sus compañeros  
se metió la mano al bolsillo  
y saco listas verdaderas/  
y como él fue militar  
adivinó quienes eran  
les mando amarrar las manos  
a los siete prisioneros  
los marcharon hacia el río  
y al llegar los detuvieron  
Guadalupe les habló  
les dijo como un consejo  
me mandaron a matarlos /  
fue la orden que me dieron  
y la palabra de un hombre  
no se cambia por dinero

si me quieren conocer  
quién soy y de donde vengo  
el terror del llano soy  
soy Guadalupe Salcedo  
y el que se encuentre embarrado  
más tarde sabrá la bueno  
Rodaron 14 lágrimas  
de los siete prisioneros  
al ver que iban a morir  
en tan grande desespero  
y que el río del Casanare  
iba a ser su cementerio  
ni una madre ni un hermano  
ni un amigo verdadero

que en ese momento hablara  
Una palabra por ellos  
este caso que pasó  
debe servir de modelo  
Porque hoy el que se resbala  
se va derecho al infierno  
pa' que si es blanco sea blanco  
y si es que es negro, sea negro  
Viva Dios, Viva la Virgen  
ave María Jesús credo  
Y viva el llano el terror del llano  
don Guadalupe Salcedo.

Dice Villanueva que la agudización del conflicto y las complejidades sociales de la insurrección llevaron a que esa primera ley que intentaba organizar articular y controlar la resistencia del movimiento rebelde, se quedara corta y por tanto ocho meses después se acuerda en un siguiente congreso guerrillero, realizado el 10 de junio de 1953 en el Barley en una finca perdida en las costas del río Güira, la Segunda Ley del Llano, donde se ampliaron se profundizaron y puntualizaron con mayor detalle las problemáticas y soluciones hacia la construcción de un gobierno popular. Para algunos de los comandantes de la insurgencia esta segunda expedición de leyes no era más que el resultado del advenimiento de una ideología externa representada por el abogado José Alvear Restrepo.



“En este sentido podemos afirmar con Rudé que la dirigencia guerrillera adquirió el nuevo lenguaje revolucionario de la aristocracia liberal y de la burguesía, lo adaptaron a sus propios fines y a veces lo emplearon eficazmente contra sus antiguos maestros”. El pensamiento predominante en ese amasijo de normas contenidas en 224 artículos es de Gaitán.<sup>82</sup>

Esta aclaración la hace Villanueva y la argumenta Barbosa Estepa, mostrando el papel y la injerencia de Alvear Restrepo en la formulación de las leyes. “Esta segunda ley del llano que se titulaba LEY QUE ORGANIZA LA REVOLUCION DE LOS LLANOS ORIENTALES DE COLOMBIA realizada con la participación activa del Abogado José Alvear Restrepo, —recordemos que él ingresa a las guerrillas de llano en el mes de octubre de 1952— para poner al servicio de la revolución sus conocimientos jurídicos en aras de sistematizar las practicas revolucionarias de justicia en los territorios en que la presencia del Estado solamente se hace mediante expresiones de guerra y represión”. (Barbosa, 2003: 91)

Del Congreso del Barley donde se expidió la segunda ley de llano salieron dos tareas: coordinar el movimiento guerrillero con las guerrillas de otra zonas a nivel nacional y realizar un ataque a Maní, Chaminay y Mundo Nuevo, pero todo se vino abajo porque aún sin haber terminado el Congreso se dio el golpe militar de Rojas Pinilla, quien ofreció amnistía y salvoconductos, así como restauración de la paz.

Este hecho cambia radicalmente la aparente fortaleza, cohesión y euforia de la insurgencia armada, motivada por el congreso, no obstante las contradicciones y discusiones que se dieron. La desmovilización fue facilitada por el asesinato de José Alvear Restrepo opositor a la entrega quien muere ahogado el 19 de agosto de 1953 en “extrañas circunstancias”.

---

<sup>82</sup>George Rudé, *Revolución popular y conciencia de clase* (citado por Villanueva, 2012: 318).

El gobierno de Rojas emprendió su labor pacificadora exterminando los líderes del movimiento: “los insurgentes no alcanzaron a advertir que el golpe había desplazado del gobierno, solamente a la facción laureanista; el resto del conservatismo siguió haciendo parte del poder y de la burocracia administrativa” (Villanueva, 2012: 405).

La insurrección se fue mermando a medida que se iban dando los ofrecimientos de entrega de armas. El primer paso lo dieron los Fonseca Galán una semana después del ofrecimiento del gobierno de Rojas, pero la estocada final estuvo a cargo de Guadalupe Salcedo, que a las 2 de la tarde del 12 de septiembre de 1953 hizo entrega de armas en la Delicias, con su familia y 280 guerrilleros más. El acta de entrega se firmó el 8 de septiembre de 1953. Luego de la entrega de armas Guadalupe fue seducido y cooptado por el poder militar del gobierno actuando entre otras como mediador con los comandos aún en armas.

Tres años después el 4 de noviembre de 1956 en San Pedro de Arimena los exjefes guerrilleros denunciaban y demandaban ante el gobierno el incumplimiento de las promesas y la aseveración de que el pueblo seguía sufriendo los mismos problemas que tenían antes de la entrega de armas. En otras palabras, tal como lo sostiene Villanueva, no se había consolidado la paz en el Llano y se mantenían las brechas entre ricos y pobres. El 6 de junio de 1957 es asesinado en Bogotá Guadalupe Salcedo, de cinco disparos: “el informe necrológico muestra que Guadalupe Salcedo fue ultimado en actitud de rendición y no en respuesta al fuego de las autoridades, como fue presentado por las fuerzas militares para justificar su asesinato” (Villanueva, 2012: 524).

## **CORRIDO 6**

- Título: LA REVOLUCION DEL LLANO

- Autor: José Guadalupe Salcedo. Este es el autor que aparece en la versión escrita en letra de máquina de escribir. Sin embargo en manuscrito aparece entre paréntesis Pedro Bocanegra. (Ver anexo)
- Versión cantada: Orlando “El Cholo” Valderrama
- Forma musical: Seis numerao o seis por numeración
- Músicos acompañantes: Bandola; Pedro Flórez; bandolín, Álvaro Salamanca; cuatro, Orlando Palencia; maracas, Diego Luis Mosquera.
- Tonalidad: C.M
- Duración: 5’ 18”

<i>Registro.</i>	Lo que mi corazón siente
<i>Introd. Intrumental</i>	La revolución del llano
<i>Leco: trailalailailala</i>	Aquí la tienen presente
Voy a cantar un corrío	Se compone de mil hombres
De los llanos resistentes	Un capitán y un teniente
Donde los hombres son machos	Un sargento de primera
Y las mujeres valientes	Y su respectivo escribiente
Vengo a dejar un recuerdo	Un doctor de medicina
Como soldado obediente	Y muy buenos asistentes
Que improvisa sus cantares	Expertos en la materia
Relaciones de su mente	De una práctica excelente
Que tuvo muy poco estudio	Un coronel de criterio
Pero es algo inteligente	El hombre más eminente
Perseguido por el gobierno	Que dirige al movimiento
Sin tener nada pendiente	Con su ciencia competente
Vengo a dar una explicación	Para luchar en el llano

Una lucha seriamente  
Con el fin de liberarnos  
Y tumbar al presidente  
Los hijos de Casanare  
Hoy son más que suficientes  
Para sostener la lucha  
En los llanos del oriente  
La revolución del llano  
Tiene a favor buena gente  
Porque han visto el desengaño  
La mayor parte esta hiriente  
Ayudan con interés  
Sin poner inconveniente  
Nunca quieren ser esclavos  
Ni mucho menos sirvientes  
De un gobierno tan tirano  
Que fue al poder fácilmente./

*Interl. Instrumental*

*Leco: trailalailailala*

Todos los deseos serán  
Porque la guerra reviente  
Para peliar pecho a pecho  
Y no matar inocentes  
Y pensar que a Casanare  
Le hacen falta sus vivientes

Para hacer la nación grande  
Tener grandes dirigentes  
La situación en Colombia  
Siempre esta pesimamente  
Porque hay mucho colombiano  
De sus familias ausentes  
Por causa de la violencia  
La que tenemos vigente  
Las familias en la selva  
Eso es lo más remordiente  
Que abandonaron sus casas  
Quedaron sin un ambiente  
Ha dolor desesperado  
Para este pueblo doliente  
Ay pobre de las criaturas  
Tantos seres inocentes./  
La tropa nueva venida  
Piensa que somos soquetes  
Se cambian el uniforme  
Para meternos paquetes  
Lo malo es que en los combates  
Se les arrisca el copete  
Vayan a estudiar primero  
Para que nos hagan frente  
Porque nos sobra coraje

Somos hombres competentes./

*Interludio II*

*Leco: trailalailailala*

Bajo la tropa pal llano

Como en el río la corriente

Robando a la humanidad

Con un rigor imponente

También violando familias

Dádoselas de potentes

y quemando a las viviendas

Para salir bien lucientes

Han seguido otro sistema

Para engañar a la gente

Les ofrecen garantías

Y los tratan suavemente

Estas fueron las finanzas

Que tenían últimamente

Hoy en día el salvoconducto

Es una trampa alcahuete

Que se porta como finca

Pero que lleva a la muerte

Los presos vienen sufriendo

Un martirio que es muy fuerte

Yo en cambio vivo tranquilo

No me quejo de mi suerte

Reposando en Casanare

Bien armado hasta los dientes

En Casanare soy yo

El hombre más suficiente

Que ensilla buenos caballos

Como atrevido jinete

Y fumo de lo esencial

Como mi buen cigarrete

Gozando de buenas hembras

Y una copa de aguardiente

Y cuando salgo a los pueblos

Me ponen buenos billetes

Regocijado en fortuna

Manejo buenos billetes

Al ejército chulavo

Yo lo tengo de juguete

En mi caballo pampero

Reviento como un cohete

Otro punto interesante

Se trata de lo siguiente

Que un soldado de la chusma

Puede peliar contra siete

Cuando suena el F.A.(\*)

Es cuando más acomete

Porque en todo los combates

Nos favorece la suerte

Del talento de un llanero

Este es el fin del corrido

Que ha luchado seriamente./

Un relato suficiente

(\*) *Efea es la forma como llamaron los llaneros al fusil ametrallador.* (Carlos Cesar Ortegón)

No podríamos terminar esta breve auscultación por lo que fueron los sucesos y personajes que participaron de manera directa o indirecta en las guerrillas liberales del Llano de mediados del siglo XX sin responder la pregunta de quién fue Guadalupe Salcedo y de finalmente en qué paro todo el asunto de la pacificación del Llano.

Digamos que no voy a apuntar históricamente los datos del corrido que viene, sino que le dejare como material sensible que me permitió interesarme y hacerme una idea sobre este controvertido pero singular llanero que estuvo preso antes de la insurrección de los hacendados y campesinos llaneros, y que termina sus días como uno de los más reconocidos líderes de las guerrillas liberales de los Llanos Orientales.

## **CORRIDO 7**

- Título: EL CORRÍO DE GUADALUPE
- Autor: José Guadalupe Salcedo.
- Versión cantada: Grupo de Canciones populares “Nueva Cultura”
- Forma musical: Seis por corrido
- Músicos acompañantes: Bandola llanera, Alberto Aljure; cuatro, Jorge Sossa; Maracas, Hernán Cortes; Contrabajo, Édgar Ricardo Lambuley Alférez.
- Tonalidad: E.M
- Duración: 4’ 12”

*Registro*

*Introducción y leco*

Joropo siempre joropo  
Pa recordar un valiente  
De los que nacen y mueren  
Por defender al inocente  
Llanero conocedor  
de la sogá y canaleta  
aunque tuvo poco estudio  
fue un hombre inteligente  
se levantó en la llanura  
y preparó bien su gente  
andaba bien remontao  
armados hasta los dientes  
llaneros casanareños  
Eran más que suficientes  
para sostén de la lucha  
en los llanos del oriente  
la revolución de llano  
aquí la tienen presente  
se compone de mil hombres  
un capitán y un teniente  
doctores en medicina  
los consigue urgentemente  
ya tenía a sus muchachos

a todos muy excelentes  
era un hombre malicioso  
muy táctico y exigente  
Certo en la puntería  
Siempre pegaba en la frente.

Interludio

Leco: oaaaaaaaaaaaaa  
El nunca se arrinconaba  
Si el enemigo era fuerte  
Y jugaba con las tropas  
que fueron hacerle frente  
cambiados del uniforme  
pa meterles el paquete  
pero cuando fue el combate  
se les arrisco el copete.  
Vayan a estudiar primero  
Les decía muy sonriente  
y se devuelven con ropa  
interiores solamente  
y díganle allá a Laureano  
que se nombre presidente  
que le rezamos al dios  
pa' que la guerra reviente  
y así pelear pecho a pecho  
y no matar inocentes

de las luchas no les hablo  
las conocen suficiente  
con quién y dónde pelió  
y dónde encontró la muerte  
después que entregó las armas  
y la paz se hizo presente  
lo tiraron a balazos  
lo asesinaron vilmente  
ay Guadalupe Salcedo  
el llano llora su muerte.



En este trayecto hemos presentado siete corridos, de los muchos que existen. De unos pocos tenemos registro o sabemos de su existencia pero hay muchos más guardados en la memoria y requerirán de una gran labor futura de investigación y socialización de esta tradición tan particular del Llano. Así como dimos crédito a los probables autores de los corridos que hemos presentado quisiera nombrar a aquellos que se sabe han trajinado como insurgentes, combatientes y creadores de corridos: “Se mencionan entre los posibles autores de los corridos a personas como Pedro Bocanegra “alma llanera”, Pedro Parales Peña, Ernesto Siabatto, Carlos Roa, Marco Antonio Torres, Sagrario Fonseca, “Chapín” y hasta el mismo Guadalupe. Dentro de los intérpretes hay que mencionar a Orlando “el Cholo” Valderrama, el Catire Morales, Víctor Espinel, Lorgio Rodríguez, (q.e.p.d.), Gildardo Aguirre, Carlos Cordero y Pedro Flórez, Dúmar Aljure, Alfonso Niño,(q.e.p.d) José Gregorio Flórez, Alirio Camacho, César Padilla, Dolly Salcedo (hija de Guadalupe), entre otros (Villanueva, 2012: 327).

Este repaso por lo que ha sido este complejísimo episodio de la vida política cultural económica, étnica y social de los pueblos que han habitado la planicie suroriental de Colombia —haciendo énfasis en el llanero de la región del Casanare y su piedemonte— resulta importante para poder indagar con mayor juicio y elaborar algunas hipótesis sobre las estrechas relaciones de la cultura del hato y las dinámicas políticas, históricas y sociales con el joropo, y de este con el territorio, pero por sobre todo, del joropo jala’o por una pajuela, por un cacho, labrado desde el diapasón hasta el corazón, empuja’o por las ganas de zapatiar, y de “lequiar”, para quizás al final explicar por qué los tiples, guitarros y bandolones anidaron con tanta fuerza en las sabanas de Maní, en las costas del Cusiana y en el

piedemonte, para luego acoger la bandola llanera anselmera que venía de peregrinación del llano venezolano.

Vamos desde los discursos, representaciones y formas artísticas dando cuenta de los nexos entre las condiciones materiales que dan origen a una cotidianidad particular y los mundos que se configuran desde la música, el canto, la copla, el baile. Es en ese interés donde el corrido llanero logra conectar de manera espectacular el trabajo y la fiesta, el mito y cultura, los imaginarios y la realidad, el amor y la esperanza. El corrió que enuncia describe, enumera, declara, encubre, fantasea, exagera, que es verdad y mentira, realidad y ficción, y que encuentra en los diapasones la complicidad que implora el coplero, que ansía el bailaror, que provoca el maraquero.

## 5. ESTÉTICAS: DE LA ORALIDAD Y DE LA SONORIDAD

Nos interesa reconocer y resaltar que la oralidad, la sonoridad y la literacidad son prácticas sociales, comunicativas y estéticas que nos permiten expresar las sensaciones percepciones y conocimientos del mundo que vivimos y que nos imaginamos. Hacen parte de los códigos culturales vitales con los que enfrentamos el mundo factico, el del trabajo, el de la cotidianidad, pero también el de la ensoñación, el de la imaginación, la creación, la fantasía, la especulación, en fin, tantos mundos que somos capaces de construir. Mundos con los cuales alimentamos y afirmamos nuestras identidades, las ideas y las expectativas de vida, desde donde podemos presentar de manera diversa nuestras enunciaciones y representar nuestros intereses personales, colectivos, generacionales, religiosos políticos, estéticos.

Palabras, escrituras y sonidos, creados, emitidos, puestos en escena, vividos, experimentados por actores de carne y hueso que en situaciones y contextos particulares dramatizan las tensiones del mundo simbólico. Objetos, signos, símbolos, que han de ser leídos, interpretados, actualizados por otros, que les otorgan sentidos, legitimidad, los hacen inteligibles, los reinscriben como parte de la identidad, como cruce entre la herencia y la contemporaneidad. Huellas que no solo están impresas en el papel sino que se han estampado en la piel, que han transformado objetos en obras, que devienen poder cada vez que aparecen o desaparecen, que provocan afectos y repulsiones, relaciones infinitas que se resisten a ser capturadas, definidas por el cedazo de la racionalidad instrumental, de la científicidad, de la disciplina, a ser validadas por la mirada “imparcial” de la razón lógica y por la “aparente” neutralidad científica de las ciencias sociales.

Si tuviera que centrar mi indagación en este campo, creo que el título de este apartado sería el “potencial epistemológico de las estéticas orales”, parodiando el artículo de Walter

Mignolo, donde pone en evidencia las discusiones no tenidas en cuenta en los círculos académicos americanos desde los años 70, y que tensionan y cuestionan el modelo epistémico de las ciencias sociales occidentales, al buscar interpretar y leer la vida de los pueblos de América Latina. Mignolo en este artículo centra su atención sobre la experiencia de Silvia Rivera Cusicanqui y su contribución al pensamiento crítico andino. Ella se basa en la *historia oral* como potencia epistémica que introduce una dimensión faltante en la investigación-acción: la historia y la experiencia vital de los sujetos relacionados por estructuras de poder, y reinterpreta la relación sujeto de conocimiento como sujeto a conocer o comprender (Mignolo, 2002). Este es el giro epistémico que introducimos cuando mostramos los “corridos chusmeros” como parte de un contexto y una historia que han sido silenciados, desestimados por las voces de la autoridad. Un interés por que la memoria pueda constituirse en un potencial epistémico, no para ritualizar el pasado solamente, sino para conjurar el presente, para resarcir el olvido sistémico.

En este sentido y ampliando la propuesta de Mignolo le apostamos a la descolonización intelectual y epistémica en tanto incorporamos las estéticas de los pueblos que no han entrado en la “historia del arte universal” ni en los estudios de “la estética”. Diremos, con la lingüista peruana Nila Vigil, que no es “la estética” ni “la escritura” sino que hay diferentes estéticas y distintas escrituras. No nos estamos refiriendo únicamente a las escrituras alfabéticas sino a las figuras de las mochilas arhuacas, a los petroglifos calimas, a las morlas, a los bandolones hechos en caparazón de tortuga, a los tiples de calabazo, (ver fotos 11 y 11A.) a los cantos de ordeño, a las huellas de los bailarines sobre la tierra y al olor de la tierra mojada.

Creo que insistir en la oralidad y en la sonoridad y no en la literacidad y en la música, nos permite hacer el quiebre disciplinar para leer y comprender aspectos de la vida social y

cultural de las comunidades que mantienen en la tradición oral sus prácticas artísticas y comunicativas; aquellas para las cuales el valor de la palabra es inconmensurable.

Sin embargo, presentar la oralidad y la sonoridad desde un estatuto académico que solo reconoce y valida la literacidad, es ya una compleja situación que requiere un esfuerzo enorme para no caer en los reduccionismos escriturales con los cuales se da cuenta de la música, la poética y el baile. No es este un intento de diatriba contra la escritura, es un esfuerzo por ampliar los marcos formales que permiten traer y compartir las experiencias vividas como parte de la etnografía colaborativa en la recuperación de la memoria. Es aclarar que la escritura no re-presenta la oralidad, que los espacios sociales de la oralidad no son subsumidos por la escritura cuando esta aparece, que son importantes la oralidad, la escritura, la visualidad, la sonoridad, la corporeidad si queremos descolonizar los sentidos.

Conviene, entonces, hacer algunas precisiones en cuanto a la oralidad y la escritura que me ayudan a repensar la sonoridad y la escucha desde las culturas orales y a justificar el interés por los saberes de los viejos tocadores de tiple, guitarras y bandolas (diapasones) en las sabanas del Casanare y en el piedemonte llanero, que no necesitaron la escritura musical para la creación y apropiación de la música llanera, ni lecciones de literatura para su magistral poética, ni disciplinas corporales para escobillar los afectos, balsear las angustias y zapatear las alegrías.

Preguntarse por el des-balance, des-ajuste y des-equilibrio que el canon occidental amparó al darle preeminencia a la escritura sobre la oralidad, es uno de los aspectos a tratar con ayuda de experiencias investigativas que se han apoyado en la segunda no solo como “fuente de datos poco canónica”, sino como epistemología, como fuerza explicativa de la vida.

Dice Nila Vigil que son muchos los mitos que han rodeado la escritura, pero el más peligroso es el haberle dado un carácter sagrado: la idea del texto como palabra revelada, como verdad

primera y única, como fuente de fe. La Biblia, las sagradas escrituras, el Corán, y todos los textos fundantes de las diferentes religiones nos dan muestras de esta asociación entre palabra, verdad (sacralidad) y poder.

La afirmación de que la escritura le permitió a la humanidad saltar del mundo empírico al mundo abstracto es uno de los mitos que justifican la idea de que los pueblos de tradición oral son atrasados, poco inteligentes, o permanecen en un estadio mental aún pedestre, por lo cual requieren de la “alfabetización”. De allí deriva la concepción etno-céntrica que asume que las culturas más evolucionadas son las culturas letradas. Según Vigil, las diferencias cognitivas asociadas a la escritura y la oralidad tienen más que ver con el modelo escolar que con alguna aparente diferencia en la asunción de los códigos culturales.

Desde la aparición de la antropología ha existido un eminente interés por la conservación de las costumbres y lenguas de las colonias. Uno de los mitos contruidos desde la disciplina es que con la escritura se evitaría la desaparición de las lenguas indígenas, de donde resulta más importante la investigación antropológica que garantizar las condiciones mínimas y básicas de supervivencia de los hablantes. Pero la afirmación y fortalecimiento de las tradiciones orales no requiere necesariamente pasar por el tamiz de la escritura, que es como se soportan los programas de alfabetización.<sup>83</sup>

Al respecto Víctor Vich y Virginia Zabala (2004) aclaran dos aspectos que me parecen centrales en la discusión. El primero es que los contextos específicos desde donde se estructura la oralidad no son meros eventos externos, situaciones tangenciales o eventos que “rodean” el evento oral, sino que se constituyen en aspectos constitutivos determinantes para

---

<sup>83</sup> Nila Vigil Oliveros. “Pueblos Indígenas y escritura”. <http://red.pucp.edu.pe/ridei/wp-content/uploads/biblioteca/110420.pdf> (Consultado en agosto 2013)

entender los significados, los universos simbólicos que transitan cada vez que aparecen en el mundo social que los legitima y los actualiza. Es importante entonces redimensionar las tensiones políticas y las negociaciones que se dan en las interacciones entre el artista popular (orador) y la colectividad que participa de su trama estética.

Lo segundo es entender que las narraciones orales no pueden ser tratadas como monólogos que se repiten de boca en boca y que por tanto la obra (la narración) y sus efectos estéticos no se pueden entender como fijos, inmutables, museificables, como quisieran los cuidadores de las tradiciones y los antropólogos. De allí que acudir a la idea de la performance que propone Vich nos sugiere asumir que hay diversas retóricas de enunciación que el orador pone en juego dependiendo del tipo de público, de la situación, de la energía concentrada, de la respuesta de los participantes, de las condiciones del recinto, del estado de ánimo del orador, de las probabilidades de organización del discurso, etc., tantas variadas formas de afectación estética que de manera diferenciada involucran distintas identidades y permiten la agencia de heterogéneos sujetos sociales. Retomando las formas de la “cultura expresiva” de Cánepa<sup>84</sup> se trata de entender en doble vía que las formas de cultura expresiva como la danza, la música, el teatro y la poesía son “actos performativos” que constituyen significados, conmociones y afectaciones mientras son actuados, experimentados, ejecutados, de manera que en - cada conmoción se actualizan los significados.

Esta perspectiva resulta interesante en tanto va en la línea de subrayar la importancia que tienen, para la constitución del tejido sociocultural, las artes no canónicas locales y populares, y denuncia el carácter fonocéntrico y logocéntrico de la perspectiva racional de las ciencias sociales. En el caso de la oralidad, dice Vich, los estudios se centran en el sonido y las reglas

---

<sup>84</sup> Cánepa acude a la antropología de la experiencia (Turner, 1982 y Bruner, 1986) y a una antropología del performance (Turner, 1987; Bauman y Briggs, 1990).

del lenguaje, desconociendo muchos otros ámbitos de la puesta en escena del orador. En el caso de la música, tal como lo hemos destacado en los capítulos anteriores, el énfasis ha estado en el aspecto acústico y sus configuraciones morfológicas, más no en el plano sonoro que conecta realidad, experiencia y subjetividad.<sup>85</sup>

De esta manera, las prácticas artísticas orgánicas destinadas a significar el espacio social y cultural se constituyen en memoria colectiva, en afectos compartidos, construyen mundos complejos en que se tejen relaciones, interacciones, identidades, desde donde se encarnan los sentidos y se dan las negociaciones. Por tanto, el valor cultural de la expresión artística, su contenido simbólico, expresivo, estético, espiritual y afectivo no está en las reglas del lenguaje de la “disciplina”, sino en sus infinitas posibilidades de subvertir y desestabilizar los significados previos, las imágenes congeladas por la oficialidad, los imaginarios fijados por la escritura.

En este sentido Francisco Cruces, en su indagación sobre la aportación de la música en la construcción de mundos de sentido, llama la atención sobre el hecho de que no podemos quedarnos con la idea del significado derivado de las reglas musicales y del orden que gobierna la producción sonora del material musical per se, sino que se requiere entender el universo musical compartido y permanentemente re-creado por ejecutantes y oyentes, vinculando todos los niveles de interacción resultantes de la situación creada por el universo musical (Cruces, 2002).

---

<sup>85</sup> La oralidad como performance: “Considerar a la oralidad como una performance que emerge en la interacción social también implica dejar de lado el carácter fonocéntrico y logocéntrico que le ha sido atribuido históricamente (Scollon & Scollon 1995). El carácter fonocéntrico ha inducido a los estudiosos de la oralidad a enfocar su atención exclusivamente en los sonidos del lenguaje y a excluir muchos otros aspectos significativos de la situación discursiva y de la transmisión cultural que ésta conlleva. Y es que la comunicación oral no es mono-sensorial sino que integra a sentidos como la visión, el tacto o la sensación kinética. Asimismo, el carácter logocéntrico ha llevado a que ‘lo oral’ excluya una serie de elementos no lingüísticos que son también aspectos fundamentales en la performance. Nos referimos al canto, el baile, el cuerpo, etc.” (Vich y Zabala 2004: 17)



Compartiendo el sentido que expone Cruces, me parece que la idea de “oyente” sigue en la idea artificiosa occidental de la contemplación. Por más esfuerzos que se hagan por redefinir o recontextualizar, la condición de oyente me resulta escasa, en tanto en la producción de las músicas tradicionales y regionales hay participantes, bailantes, festejantes, gozantes, conmemorantes, dolientes, y muy rara vez solo oyentes. Solo en la pose occidental, el teatro (espacio y tiempo dispuestos para el concierto), o cualquier “gran escenario musical” separa al “artista” del “público”, imponiendo funciones reguladas: ejecutante (productor de sonidos) y oyente (productor de silencio para la *audición*).<sup>86</sup>

Las prácticas artísticas de la tradición oral del gran cajón del Orinoco, como en general de todas las regiones semiurbanas y rurales del mundo latinoamericano, requieren ya no de un estudio formal desde la antropología, la sociología o la etnomusicología, sino una redimensión conceptual y un rediseño de los métodos para permitir acercamientos afectivos antes que instrumentales, que deriven otras maneras de descifrar y afirmar los mundos estéticos de la tradición oral.

No es solo un replanteamiento al modelo etnográfico, ni una apertura de las ciencias sociales (como lo argumenta Mignolo); es una apuesta por des-hacer el modelo colonial del cientista social que interviene ante unos no- científicos. Es asumir que el contador de cuentos es un filósofo o un crítico social, que el artista campesino es un creador de mundos complejamente cognitivos e inconmensurablemente afectivos.

---

<sup>86</sup>El autor propone separar la producción del sonido organizado —lo que entendemos como música a diferencia del ruido— de la escucha, para darle un valor poco concedido a esta última por las teorías musicales. Esta propuesta contribuye al esfuerzo de restituir el amplio y complejo universo de lo musical que occidente redujo al fenómeno acústico. La idea es concebir la escucha como la capacidad de interpretación y organización de estímulos sonoros que habilitan operaciones cognitivas y sentidos múltiples para vehicular de un golpe todo el mundo social vivido (Cruces, 2002: 3).

De allí que traer las historias orales y episodios sonoros de hombres y mujeres con los que se compartió requiere un convencimiento tenaz para no convertir sus relatos, narraciones y “sonoridades” en vacuos textos escritos (prosa y partitura) con los que se intentará re-hacer la experiencia que se siente, que se respira, y transpira cuando se oye “lequiar” un pajarillo o cuando nos sorprende la emoción por la habilidad improvisatoria y poética de los copleros o cuando permitimos que nuestro cuerpo, con todos sus sentidos y pensamientos, se incorpore al baile agenciado y motivado por el tañi’o<sup>87</sup> de una bandola.

Por eso este capítulo tiene ese reto: asimilar con la misma devoción y cariño, el valor social, cultural, afectivo, político y religioso de los recuerdos que perviven y sobre los que nos apoyamos para hablar de los diapasones casanareños. Para recordar, como lo hicieron los finaos Pedro Flórez, Álvaro Salamanca, Elpidio Guío, Honorio Rodríguez, Luis Qunitiva, Miguel Ángel Martín, o como aún lo hacen Antonio Ricaurte “Chirivico”, Tirso Caicedo, Raúl Mariño, Iván Cely, Daniel Pulido, Rafael Niño, Clemente Mérida, Ricardo Zapata, Carlos Rojas, Carlos César Ortégón y muchísimos otros, con quienes hemos compartido historias de vida que nos habilitan para intentar testimoniar el *sonorama* de los pueblos llaneros en el tiempo y modo que les tocó vivir. Todo esto está representado en la riqueza y variedad de las expresiones sonoras “pajueliadas” y acompañadas por tiples, bandolas y guitarros (entre otros), con los que se edificó la cultura llanera del siglo XX. Sonorama intervenido por los efectos de las industrias culturales y del entretenimiento que exotizan, estandarizan, modelizan los imaginarios estéticos, con la disculpa de hacer “sostenible” (rentable) la cultura.

---

<sup>87</sup> El tañi’o hace referencia al golpe de voz que irrumpe para indicar un Canto criollo y recio, se usa homólogamente para indicar el sonido vibrante y dinámico que produce la bandola y que llama al canto y al baile.

## 5.1. Impresiones y estereotipos del joropo

Sería el año de 1982 cuando por primera vez tuve la oportunidad de oír y ver en Bogotá a un bandolista llanero en uno de los teatros dedicados a la denominada “música clásica” y al “Bel canto”, como es el Teatro Colón de Bogotá. No solo era una novedad que repertorios locales llegasen a los escenarios de la llamada “alta cultura”, sino porque además se estaba mostrando parte de la cultura musical colombiana que solo se podía apreciar y experimentar viajando a las regiones.

Iniciando la década de los 80, mi interés por la música llanera ya era enorme. La escuchaba principalmente en casetes que conseguíamos con músicos amigos y en un programa de radio que había en alguna de las emisoras en Bogotá y que emitía un programa de media hora al día dedicado a la música llanera. Por supuesto, lo que se escuchaba era música que venía principalmente de la industria del sonido grabado de Venezuela. Se escuchaban con frecuencia cantantes como Juan de Los Santos Contreras, el “Carrao de Palmarito”, Luis Lozada “El Cubiro”, Reynaldo Armas, Julio Miranda, Luis Ariel Rey, entre muchísimos otros. El acompañamiento solía ser arpa, cuatro y maracas, y por esa época, recién incorporados, el contrabajo y luego el bajo eléctrico. Con el Grupo de Canciones Populares Nueva Cultura<sup>88</sup>, con el que ya había iniciado mi formación estética y mis prácticas

---

<sup>88</sup>El Grupo de Canciones Populares Nueva Cultura, a lo largo de más de treinta y cinco años de trabajo continuo ha interpretado, investigado y difundido lo más esencial de las expresiones musicales de las diversas regiones de Colombia, explorando un repertorio amplio y dejando un testimonio cultural de y para las regiones de Colombia. Desde sus inicios el grupo asume su compromiso de profundizar sobre las músicas regionales del país, para transcribirlas al espacio del presente conservando su esencia y fuerza expresiva. Ha sido galardonado con múltiples distinciones y reconocimientos en el marco de su trayectoria. Tiene a su haber ocho producciones discográficas: *Nuestra cosecha* (1980), *Adelante torbellino* (1983), *Una Propuesta* (1986), *Aleñha & Azumbar* (1990), *Síntesis* (1994), *Las calles de mi ciudad* (1998), *Por Colombia de canto a canto* (2002), *Cantora de mil colores* (2013).

musicales, comenzamos a estudiar la música llanera, dado el interés colectivo por la fuerza expresiva y la complejidad interpretativa de la misma.

En este primer acercamiento yo aprendí a tocar el cuatro y las maracas con cierta suficiencia y agógica llanera. Esta última era un aspecto complejo, por los requerimientos técnicos de las interpretaciones, por “el feeling” y las acentuaciones, por las particularidades del sistema 6/8 característicos del acompañamiento de ambos instrumentos. Todo el grupo Nueva Cultura asumió con rigor un proceso de aprendizaje y comprensión de los principios constructivos de estas músicas, para lo cual logramos contactar al arpista de San Martín (Meta) Carlos Rojas Hernández, que viajaba con frecuencia a Bogotá y con el que hicimos varios talleres, que luego fueron profundizados con el maestro Samuel Bedoya Sánchez. Es así como de manera gradual el grupo fue incorporando la música llanera ya no como novedad estética, sino como parte de un concierto que se estructuró pensando en mostrar la diversidad de músicas, instrumentos y formas de canto de las diferentes regiones del territorio colombiano.

Para ese entonces era un reto y una apuesta artística del grupo mostrar la riqueza de la sonoridad de la música llanera, una sonoridad regional que contrastaba con los repertorios musicales de la región andina colombiana y de las regiones costeras, que eran la base de nuestra práctica creativa y compositiva. No imaginábamos cómo se desplegaban ya unas enormes potencialidades artístico-musicales en la reivindicación de las estéticas campesinas colombianas.

Años después, sobre la década de los 90, tuve la oportunidad de asistir a varios festivales de músicas regionales colombianas, además de iniciar mi proceso de formación universitario. Esto me permitió proponer como tesis de maestría un acercamiento a la realidad de las músicas regionales a partir de sus festivales, intentando contrastar la información que había

estudiado en los manuales, libros, cartillas y cancioneros de folclor y la actualidad de las prácticas artísticas y los desarrollos estéticos contemporáneos en varios espacios geográficos del país (Lambuley, 2005).

El desarrollo de la investigación sobre los festivales de música regional me permitió focalizar el interés por investigar sobre la bandola llanera, que carecía de presencia y despliegue institucional por lo cual no había casi grabaciones circulando en las tiendas de discos en Bogotá. Todo lo que por esa época habíamos investigado y sistematizado estaba soportado sobre el formato instrumental de arpa cuatro, maracas, bajo y voz. Es allí cuando inicio lo que se va a constituir en una nueva etapa de mi vida musical, artística y estética. Fue el viaje a investigar el Festival Internacional de la Bandola Criolla “Pedro Flórez”, en enero de 2003, para indagar por la presencia de la bandola llanera, por sus desarrollos estéticos en el piedemonte de la región del Casanare.

Desde entonces he podido viajar al festival al menos en seis oportunidades, llevando un registro audiovisual que incluye entrevistas y por supuesto grabaciones en vivo de los bandolistas y tocadores de bandolón y bandolín que participan del festival.

De manera que cuando inicié esta apuesta investigativa con el doctorado, mi interés principal fue hacer visible la bandola llanera, sus músicos y sus repertorios, que han estado relegados por la imposición estética de la industria del sonido grabado y los medios de comunicación masivos. En este caso se configuró un estereotipo cultural y étnico que en lo musical se reflejó en el formato de arpa, cuatro y maracas y la voz recia del llanero con botas tejanas, tal como queda evidenciado en los vestuarios de los grupos de danzas llaneras y en las caratulas de los discos de la época.<sup>89</sup> (Ver fotos 14 y 15)

---

<sup>89</sup>Del sello discográfico Polydor. Anexo la carátula del disco “Rondalla Llanera de Villavicencio. Ay mi Llanura.”

Para alimentar mi curiosidad estética, uno de los sitios ideales era la población de Maní en el departamento del Casanare, una población muy activa cultural y comercialmente luego de la época de la violencia conservadora (que generó, como ya vimos, una respuesta en la lucha armada de las guerrillas liberales de los Llanos). Luego de esa época de violencia apareció con fuerza en el llano la radio, la televisión así como los intercambios comerciales y las migraciones poblacionales, en tanto se mejoraron las vías de comunicación, que permitieron movilidad y migración hacia el interior (Bogotá y Tunja), pero también del llano colombiano hacia el llano venezolano. (Ver mapa No 2)

De manera que llegar a Maní y encontrar un pueblo que se declara la “cuna de la bandola llanera” y ver en el festival la expresión de ese sentimiento de apropiación de este instrumento y sus repertorios, así como de su historia y significado, mantuvo muy en alto mi interés por el fenómeno cultural vivo que estaba presenciando.

El imaginario que construí participando del festival (como observador), oyendo los comentarios y textos de los presentadores y animadores, así como de la lectura de los folletos y anuncios publicitarios,<sup>90</sup> era que Maní se constituía en una especie de oasis musical perdido en las sabanas casanareñas en tanto mantenía con fervor la idea de la bandola “criolla” y de formas muy locales y antiguas de ejecución del instrumento, del canto y del baile que aún no habían sido atrapadas por la comercialización de la música llanera.

Suponíamos entonces que intérpretes de gran representatividad regional, reconocido bagaje y nivel interpretativo como don Pedro Flórez, hacían parte de una generación de tocadores

---

<sup>90</sup> Dado que he logrado registrar y documentar el festival por casi 10 años, existen al menos unas 50 horas de grabación de audio y video que no las incluyo como anexos por el peso de los archivos. Sin embargo se está trabajando con algunos músicos maniceños en la idea de construir una memoria sobre el festival para lo cual ya tengo ofrecido todo los registros como compensación y retribución al aporte que he recibido para el desarrollo de este capítulo de la tesis.

y músicos que eran expresiones condensadas y tamizadas del desarrollo regional de la bandola llanera en Colombia desde tiempos muy antiguos. Como don Pedro, pude ver en tarima y en situaciones cotidianas a más de treinta tocadores de la misma generación de don Pedro que se reclaman como portadores genuinos de las expresiones criollas del sentir musical del joropo de las costas de los ríos Cusiana, Pauto, Chartre, Meta, principalmente.

Las indagaciones iniciales daban la idea de que la bandola llanera se asentó y acunó allí en Maní desde tiempos inmemoriales. Ella representa el valor de lo auténtico maniceño, de lo sabanero, por lo que se promueve la idea de que Maní es la cuna de la bandola llanera criolla y que el festival responde al interés de mantener vivo ese bien cultural. Los otros diapasones no se mencionan por ningún lado, no tienen ningún espacio en el festival, no hay iniciativas institucionales que procuren desarrollar estrategias de afianzamiento de los saberes y las músicas que aún se hacen en las fiestas de patio o parrandos, con tocadores de bandolones y guitarras. Estos instrumentos y sus tocadores son vistos como exóticos, como últimos vestigios de unas prácticas musicales “arcaicas”.

En la medida que preguntamos por la bandola, por los “corríos chusmeros”, por los repertorios antiguos, fuimos comprobando y verificando la existencia de otros instrumentos musicales como los tiples, las bandolas (la mata-mata y la pin-pon) el guitarra, el bandolón, el bandolín, que suponíamos habían constituido el sonorama musical de principios y mediados del siglo XX en el llano casanareño con la bandola llanera. Insisto bastante en las ideas que íbamos construyendo al respecto de la investigación, dado el poquísimos número de publicaciones referenciadas sobre las cuales pudiésemos rastrear este tema.<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup>Como lo habíamos anotado en otro capítulo, fue en el año 2004 que tuve la oportunidad de dirigir una investigación que se hizo sobre los trabajos e investigaciones escritas en torno a las músicas regionales colombianas para el Ministerio de Cultura de Colombia. Al menos para esa fecha los trabajos sobre músicas llaneras no pasaban de 30 registros de un total de 932.

De manera que buscando la pista sobre la bandola llanera llegamos a los cordófonos de diapasón que tuvieron acogida en la región del piedemonte casanareño, instrumentos musicales antecesores a la llegada de la bandola llanera “Nutreña” de tradición barinesa. (Ver fotos 11 y 11A.)

Las narraciones e historias de Don Pedro, de Tirso, de Don Rafael, Don Elpidio, Clemente Mérida, entre muchos otros músicos y habitantes maniceños, nos indican que la bandola llanera que conocemos hoy, arriba al Casanare luego de la época de la Violencia, es decir, sobre finales de los años 50 e inicios de los 60. Esta bandola viaja no solo con las migraciones poblacionales a través del Arauca, sino quizás aun utilizando las antiguas rutas misioneras tomando el Orinoco y entrando por el Meta, tal como lo especula Carlos Rojas. (Ver mapa 4)

De otra parte es importante anotar como situación que influyó en la difusión de la bandola llanera Nutreña de Anselmo López, la adopción de la música llanera como la música nacional en Venezuela, lo que posibilitó que en el impulso y desarrollo de la industria discográfica venezolana las músicas llaneras de arpas y bandolas fuesen acogidas por el interés identitario nacional.<sup>92</sup>

Sin ser los mejores biógrafos del maestro Anselmo López podemos afirmar con certeza que grabó no menos de 70 discos, entre larga duración, 45rpm, y CD, en los que participó como solista y como acompañante de los más reconocidos cantantes llaneros venezolanos. Luego de la recuperación y resucitación de la bandola llanera que hizo Anselmo López, los venezolanos también comenzaron a descubrir que el estereotipo de la música llanera no era

---

<sup>92</sup>Básicamente se pueden distinguir dos familias de bandolas en Venezuela: la llanera y la oriental, pero, dependiendo de los repertorios y las regiones, se mencionan cuatro tipos de bandola: la bandola llanera barinesa, la bandola oriental, la bandola central y la bandola guayanesa. En el caso del arpa se presenta una situación similar: el arpa llanera y el arpa tuyera.



el llanero de botas y ruana mexicana símbolo de la música de Juan Vicente Torrealba, tan caro a la dictadura de Marcos Pérez Jiménez y a los postulados de su ‘Nuevo ideal nacional’, y que la música llanera no era solo arpa cuatro y maracas, sino que había un mundo distinto de sonoridades llaneras (Rago, 2013). De manera que el maestro Anselmo es el precursor de la recuperación de una de las cuatro bandolas que hacen parte del acervo tradicional de las músicas venezolanas.

La bandola llanera en Venezuela fue durante mucho tiempo el eje de la música de buena parte de las tierras llaneras de los estados de Portuguesa, Cojedes, Apure y Arauca, de donde también, como en nuestro país, fue desplazada temporalmente por el arpa. Luego de Anselmo López vinieron otros músicos venezolanos que retomaron la tradición barinesa, como Ismael Querales, Saúl Vera, Gerson García, Héctor Hernández, y Moisés Torrealba, muchos de los cuales no solo se preocuparon por desarrollar el legado bandolístico de López como tocadores e intérpretes, sino que también han dedicado sus esfuerzos a la enseñanza y elaboración de métodos para tocar bandola llanera.<sup>93</sup>

Podemos afirmar, entonces, que la bandola llanera que anidó en las sabanas casanareñas y en general en el llano colombiano, tanto en la forma del instrumento, como en algunas de sus afinaciones y de los repertorios, tiene que ver con la bandola que recuperó y potenció estéticamente Anselmo López.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Circula en medios virtuales el método de Saúl Vera. Método para el aprendizaje de la bandola llanera. FUNDARTE. Alcaldía de Caracas, Venezuela. 1982.

<sup>94</sup> Existe un importante video publicado por la Universidad Nacional Experimental de los Llanos Occidentales Ezequiel Zamora dirigido por John Petrizzelli, que muestra con detalle la vida del músico barines Anselmo López donde se explicita también su técnica de repicar y pajuellar la bandola llanera que le da soporte al título del audiovisual que se denomina “la Trampa en la uña”. (ver anexo)

Las preguntas que han surgido luego de ver y oír los diapasones casanareños y de saber que la bandola llanera actual es relativamente nueva en las sabanas casanareñas son variadas: ¿cuáles son los diapasones que se han mantenido vigentes? ¿Dónde hay músicos portadores de las técnicas y repertorios de estos diapasones? ¿Cómo se han dado los procesos de intercambio e imbricación entre los repertorios llaneros traídos por la bandola y los repertorios del joropo de tiples y guitarros colombiano?

Estas preguntas y las respuestas que logramos de los tocadores nos sugiere un giro en el foco de la investigación dado que la pregunta por la bandola llanera, sus repertorios y afinaciones queda relativizada por la indagación sobre las músicas y los instrumentos musicales que encontró la bandola de Anselmo cuando llegó a los llanos colombianos.

Manteniendo la premisa contracultural, o mejor intercultural, de darle valor social político, artístico y estético a la diversidad, a la diáspora, considero que en un entendimiento amplio y consecuente con la perspectiva crítica y de-colonial, resulta de vital importancia recuperar y fortalecer la variedad y riqueza de expresiones sonoras que son el acervo cultural local que ha contribuido a la coherencia, consistencia y espesor<sup>95</sup> del mundo del joropo. Haremos ahora énfasis en la visibilidad de los repertorios y sonoridades del “joropo de diapasones”, entendiendo que el “joropo” es uno en su matriz cultural y en su ethos, pero que sus expresiones sonoras son múltiples e infinitas.

---

<sup>95</sup>Retomo estas categorías que desde la antropología ha usado Francisco Cruces para preguntarse por la aportación de la música en la construcción del tejido social, cultural, de las percepciones sensaciones y conceptos y de los sistemas de representaciones.

## 5.2. Joropo de diapasones: mercachifles, triples y bordones

*Sobre la tierra el caballo*

*Sobre el caballo mi apero*

*Sobre mi apero voy yo*

*Sobre yo va mi sombrero*

*Sobre mi sombrero va*

*El santo más verdadero.*

(Tonada cantada por Pedro Flórez)<sup>96</sup>

El término joropo es utilizado hoy en día para designar las prácticas culturales festivas que se dan alrededor de las músicas y bailes llaneros. Resulta normal encontrar referencias al joropo en relación a las actividades propias del parrando —la fiesta tradicional llanera—, o al mencionar el ritmo característico de la música de llano, o como un “sentimiento nacional” en el territorio venezolano. Joropo de manera genérica, designa formas de música, baile y poesía popular en que se encarnan los sentimientos y expresiones de la población llanera de la gran región del Orinoco colombo-venezolano. Son varios los foclorólogos e historiadores que han rastreado el origen del vocablo sin que exista una aseveración de consenso sobre su pasado. En todo caso la mayoría de estudiosos atinan en derivar su pasado en el acervo de tradiciones musicales y danzarías que trajeron los españoles en los procesos de conquista y sometimiento. Sugiere Abadía Morales (1977) que la etimología de vocablo ‘joropo’ parece derivarse del árabe *xärop* que traduce jarabe, pero su ascendencia en las prácticas artísticas del Llano tiene que ver con las antiguas danzas flamencas y con las formas de canto melismáticas semejantes a las del “cante jondo”.

---

<sup>96</sup> Patrimonio Fílmico Colombiano. “Pedro Flórez, llanero músico y ex-guerrillero”. Gloria Triana. Universidad Nacional de Colombia.

Según Carlos Rojas Hernández, (1990: 2) el término joropo se refiere a las expresiones musicales de tradición mestiza, “originada en herencias musicales sustancialmente hispánicas y africanas, aclimatadas en territorios de presencia indígena. El joropo es música vocal instrumental de servicio primario a la función danza”. Carlos Rojas no solo reconoce en el joropo la herencia musical de tradición hispánica sino que pone de manifiesto las matrices culturales africanas que en el devenir histórico van dando origen a formas particulares de organización rítmica, de regímenes acentuales, de ciclos armónicos y de giros melódicos que pueden ser emparentados con otras formaciones musicales del continente. Considero también interesante en la mención de Rojas la condición básica de ser música para la danza, es decir, de confeccionar una explicación musical contextual más allá del entorno acústico, para encontrar notables descripciones musicales que devienen de esa relación estrecha, unívoca, mágica, pulsional, con el baile. Acoplado esta visión holística, podríamos hablar del joropo como espacio, tiempo y movimiento de conmemoración, invocación, celebración, de festejo colectivo, así la tendencia comercial vaya imponiendo el desarrollo virtuosístico de un joropo de “espectáculo” para la “contemplación” en los tiempos del ocio.

Uno de los aspectos en los que coinciden también los estudiosos del tema es que parte de esa tradición hispánica flamenca y andaluza está estrechamente ligada con el fandango español y, según el investigador Rafael Salazar, hay una vertiente del fandango que proviene de Guinea y que llegó a las Antillas en el proceso de sometimiento y esclavitud de los pueblos del norte de África.

Luis Felipe Ramón y Rivera (1959) sugiere que el joropo toma cuerpo sobre las postrimerías del siglo XVIII y los inicios del XIX. En palabras de este ilustre estudioso de las tradiciones musicales llaneras, el joropo es un conjunto de piezas musicales que acompañan un baile que

es considerado como el baile nacional de Venezuela a mediados del siglo XX. Dicen Ortiz, Duran y Vaquero que la expresión ‘joropo’, como referencia totalizadora contextual de las practicas festivas llaneras ha ido perdiendo vigencia por las influencias del proceso colonizador, por lo cual hoy se nombra de manera diferente la gran fiesta popular llanera que conocemos como “el parrando llanero” y el joropo queda un poco reducido al espacio artístico musical del baile, del canto y la improvisación (Ortiz et al., 2002). En la pregunta que hace Miguel Ángel Martín sobre cómo llegó el joropo a Colombia, propone revisar los procesos de colonización del llano colombiano a través de las misiones jesuíticas que hicieron mucho énfasis en la enseñanza de la música como parte de su trabajo de “salvación” y “conversión” de almas (Martín, 1991).

El joropo también nos permite identificar un formato instrumental para producir una sonoridad particular que es la música llanera, así que es usual mencionar “el conjunto de joropo”. En épocas recientes también es dado llamar “joropódromo” al espacio previsto para el espectáculo dancístico colectivo que permite a cientos de parejas de baile bailar y zapatear con la “música llanera recia”; por ejemplo, en el Torneo Internacional del Joropo que se realiza en la ciudad de Villavicencio en el departamento del Meta. (Ver foto 13)

Para Samuel Bedoya Sánchez (1990) el joropo es un “*sistema musical* del gran contexto Caribe-iberoamericano” que se caracteriza por diversas matrices polirrítmicas y polimétricas.<sup>97</sup> En la misma línea de Bedoya se instala Claudia Calderón Sáenz (1999: 9) cuando define el joropo como una “expresión de arte popular en permanente evolución que involucra poesía, canto, música y danza en un sistema o lenguaje de creatividad improvisatoria sobre estructuras establecidas y parámetros determinantes de estilo”. Tanto

---

<sup>97</sup>Tomado del manuscrito elaborado por Samuel Bedoya Sánchez para explicar los principios constructivos de las músicas llaneras.

en Bedoya como en Calderón y en Rojas es clara la alusión al joropo como a una música de origen mestizo-campesino donde aparecen dos grandes categorías genéricas de producción: el sistema por corrido y el sistema por derecho o “atravesao”. En ambas se configuran matrices poli-rítmicas y modalidades acentuales que junto con las características sonotípicas y tímbricas de la instrumentación básica generan particulares y complejas estructuras musicales. Es de resaltar esa condición estructural e imperante que es la “improvisación” como recurso creativo permanente que hace difícil congelar, atrapar, fijar una tendencia, un estilo. Esto sucede aun en un mismo intérprete, dado que lo que se pone en escena, en juego, en situación, en movimiento, son las conexiones sensibles que se producen en la tensión creativa y “habilidosa” de cada uno de los músicos participantes en relación con los bailarines y el público, las cuales ejercen una presión colectiva desde un impulso identitario, recreativo, agógico, frutivo, espiritual y que se vivencia de manera excepcional e irrepetible en la performance y catarsis que provoca participar de un “guafaso” recio y bien “criollo”.

Podríamos seguir rastreando los usos y significados del término joropo pero creo que ya está soportado ese sentido amplio, abarcador y holístico que permite imbricar los ámbitos social, artístico, religioso, cotidiano, festivo, estético, es decir, un universo de vivencias, de símbolos, de huellas, de experiencias que se resisten a ser divorciados y reducidos a un mero efecto acústico. Complejidades simbólicas que, como en los versos iniciales de Pedro Flórez, imbrican mágica y magistralmente el mundo de la vida y la muerte lo terrenal y lo religioso, lo cotidiano y lo sagrado. Como ya lo hemos referido, es la industria cultural la que en su afán de estandarizar consumos impone modas culturales, musicales, bailables (que garanticen rentabilidad), interfiriendo y afectando los sentidos colectivos, las identidades y las sonoridades, incoando imaginarios de “modernización” y “progreso” con los que se

empieza a moldear y a escenificar el mundo ideal de la forma mercancía, subjetividades, deseos y anhelos basados en el acceso al “espectáculo”, al objeto-fetiché (música, danza, artesanía etc.), a la ostentación de poder (uso de tecnologías) como sinónimo de prosperidad social, progreso económico y desarrollo estético.

Iniciamos este recorrido por las sonoridades y complejidades del joropo de tiples,<sup>98</sup> como denomina Carlos Rojas al joropo elaborado principalmente con instrumentos musicales de diapason, como son la guitarra, el tiple y la bandola y los instrumentos que conjugan aspectos de estos tres niveles de aportación tímbrica y tipológica. De manera que vamos a visibilizar y a sonorizar estas musicas apartadas y acorraladas por el canon discografico del “joropo de arpas”<sup>99</sup>.

Con la denominación genérica de diapasones casanareños estamos incluyendo no solo las bandolas y los tiples que tienen como característica interpretativa el uso de la púa, pajueta, plectro, pluma, uñeta y un rol melódico principalmente, sino también los guitarros y más recientemente, el cuatro que se utiliza en el modo de rasguear, “zurrungiar”, para acompañar junto con las maracas, (el furrcuo de marras) y el contrabajo o bajo eléctrico, las ideas melódicas de las bandolas, bandolones y bandolines.

---

<sup>98</sup> Carlos Rojas Hernández, “Joropo en el siglo XX: redefinición de un lenguaje”. Disponible en <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.htm>

<sup>99</sup>Utilizamos el referente de joropo de arpas en plural dado que en el desarrollo del joropo del lado venezolano también acuden y acompañan estos procesos de desarrollo estético del joropo mestizo, no solo el arpa llanera sino también del arpa central, que se ejecuta solamente en Venezuela, en los estados de, Miranda, Aragua, Carabobo y la región capital. El formato instrumental es de arpa, maracas y buche, que denota el cantante; no tiene ni cuatro ni otro acompañante.

### 5.2.1. De tiples, guitarras y bandolones

*[...]por todos los caminos que unen a los llanos y a los Andes orientales subían y bajaban los guitarras, una veces amarrados a las sillas de los vaqueros que llevaban los ganados desde el Arauca y San Martín hasta los Andes, otras arrebujaos entre los cachivaches de los mercachifles, los trashumantes vendedores de mercancías interioranas que recorrían, verano tras verano, los caminos de la llanura [...] Por las rutas de la arriería comercial, junto a los aperos de labranza, la cestería indígena de los llanos y las tinajas y ollas de barro de los alfareros andinos, anduvieron también los productos de la artesanía musical, los instrumentos llaneros y serranos[...]* (Rojas, 1990, pags.131-132)

Está suficientemente documentada la presencia de tiples, guitarras y bandolas en los Llanos Orientales colombianos desde mediados del siglo XIX.<sup>100</sup> La pregunta es por qué “pegaron” inicialmente los cordófonos de diapasón<sup>101</sup> en las sabanas para los repertorios del joropo. Podríamos arriesgar dos grandes explicaciones: una tiene que ver con las dinámicas socio-económicas, culturales y políticas que permitieron que el piedemonte llanero, desde la colonización de las misiones, fuese un lugar de paso obligado entre la economía ganadera y agrícola del llano y los corredores y caminos para llevar los productos a Bogotá, así como el hecho de que en los procesos de afianzamiento de la república, Casanare y parte del Meta

---

<sup>100</sup>Al respecto, Carlos Rojas, en su texto “Llanura, sogá y corrió”(1990), trae a colación que Davidson, en el tomo II de su obra, refiere la información de Eduard André de que en Villavicencio en 1860 el instrumento que cumplía función melódica se designaba con el nombre de bandolón.

<sup>101</sup>La nomenclatura de cordófono es una de las más utilizadas como categoría que agrupa los instrumentos musicales que producen el sonido a través de la vibración de una o más cuerdas, que bien pueden ser pulsadas, frotadas o percutidas. Para este trabajo me referiré a los cordófonos de diapasón que son aquellos instrumentos que tienen forma de guitarra, es decir, una caja de resonancia, un brazo donde van las cuerdas y los trastes (el diapasón) y la cabeza, donde van las clavijas donde se enrollan y tensan las cuerdas. En este sentido, por ejemplo, el arpa, aunque es un cordófono, no tiene esas características.



fuesen en algunos momentos partes de Boyacá y Cundinamarca, es decir, con una centralidad administrativa de cultura montañosa o andina. La segunda parece un argumento de tipo práctico en relación con el arpa, que fue otro de los instrumentos adoptados por las misiones jesuíticas, y que tiene que ver con la facilidades de construcción de ciertos instrumentos de acuerdo con los materiales que se dan en la región, tal como lo evidencian las bandolas hechas con calabazos y caparazones de tortugas y armadillos, y también con la facilidad para cargarlos a pie o a caballo para atravesar grandes extensiones y aun atravesar ríos en invierno sin sucumbir en el intento de llevar la música al parrando.

La explicación de Qunitiva y “Chirivico” de por qué en la sabana adentro se prefiere y se conserva la bandola y los diapasones, tiene que ver con la dificultad de transportar el arpa llanera en relación con su tamaño y peso, sobre todo en los lugares donde aún se llega a caballo o a pie.

“En la mayoría del llano adentro los llaneros criollos prefieren mucho más la bandola que el arpa porque es un instrumento más portátil para cargarlo, es un instrumento que lo puede uno cargar para cualquier fiesta, así este en tiempo de invierno como sea se envuelve en un encauchado, mientras el arpa es un instrumento muy difícil para transportarlo, ella (el arpa) pega más en los pueblos y en los puertos porque en la propia sabana no pega mucho el arpa, pega más los instrumentos portátiles” (Luis Qunitiva).<sup>102</sup>

Hasta donde hemos podido rastrear la tradición oral casanareña, la música de las sabanas del Meta, del Pauto, del Cusiana y del Charte estuvo ligada con los tiples, las bandolas y la

---

<sup>102</sup>La bandola criolla. Entrevista de archivo del Patrimonio Fílmico Colombiano. Colombia.

guitarra. Pero este pasado no es solo casanareño sino también metense, tal como lo relata en su entrevista Carlos Rojas Hernández cuando menciona que en las sabanas San Martineras su padre, músico, era tocador de diapasones considerados por los folclorólogos como andinos<sup>103</sup> (tiple, guitarra y bandola), con los que siempre exploró repertorios de joropo. (Ver foto 16)

“Mi nombre es Carlos Rojas Hernández nacido en San Martín Meta en el año de 1954, toda mi infancia y adolescencia transcurrió en esta población de las llanuras del Meta y tuve acceso y conocimiento de las músicas tradicionales por vía familiar. Mi padre y mi tío son mencionados como ejecutantes de instrumentos de la tradición andina con los cuales se hacía joropo en la región del Meta (hoy Departamento del Meta), básicamente el tiple llamado grave o guitarro y una bandola andina tocada bajo el nombre de bandola lira o bandola mata-mata. ... Desde la edad de 12 años estoy vinculado a la música llanera como practicante -intérprete del arpa llanera- luego como investigador de las tradiciones.... A raíz de mis primeras incursiones en la práctica de esta música yo tuve cercanía a una serie de cantadores locales entre ellos uno muy importante que se llamaba Apolonio Enciso Domínguez, que es compositor de uno de los corridos más importantes perteneciente a esta línea de los corridos alrededor del tema histórico político, que se llamaba el “Corrido de los voltiaos”, corrido que o conocí de viva voz.....”. (Rojas 2014)

---

<sup>103</sup>Al inicio del periodo republicano el país se dividió administrativamente en departamentos pero los geógrafos ya habían dividido el país inicialmente en cuatro grandes regiones “naturales”: la región andina, que comprende los territorios montañosos interioranos del país; la región caribe, que comprende los territorios del norte cercanos al mar Caribe; la región pacífico, que comprende los territorios del Occidente cercanos al Océano Pacífico y la Amazonia, que son los territorios de la región suroriental que hacen parte del gran pulmón del mundo, que son las selvas amazónicas. La parte norte de esta región se llamó luego la Orinoquia. En las últimas décadas se agregó una nueva región, el territorio insular.

En relación con la pregunta por las maneras como se articularon los repertorios tradicionales del joropo de diapasones con los que trajo el arpa Carlos Rojas responde:

“La historia del arpa como instrumento en esa zona del Departamento del Meta y los diapasones de origen andino que se estaban en la zona tienen un punto de conexión y son los géneros. Por ejemplo unos golpes como el pajarillo el pájaro, el gabán, la garipola, el zumba que zumba eran repertorios comunes al arpa y los diapasones. Hay otros repertorios específicos que llegaron con el arpa como son los carnavales las kirpas, pasajes, seis por derecho. El Zumba que Zumba, el pajarillo, y el gabán entre otros son golpes y aires muy antiguos que estaban en las prácticas de muchísimas regiones del llano sin poder dilucidar como llegaron allí. Se tocaban y se cantaban esos golpes como el privaresuellos el gabilán viejo, sin la modulación al modo mayor...temas que han estado en la tradición metense...” (Rojas 2013)

Henry Davidson, siguiendo la huella del tiple, nos muestra cómo la aparición del tiple ha estado asociada con el bambuco, el pasillo, el torbellino, el bunde y la guabina, géneros todos de tradición andina que son acompañados con este instrumento en el modo “rasgueado”. Tal vez la evidencia más antigua del tiple en el Llano es una lámina del álbum de la Comisión Corográfica (publicado sin fecha), titulada “Indios salivas bailando – provincia de Casanare”, pintada por Manuel María Paz en 1856. En ella se ve un indiecito tañendo un tiple pequeñísimo” (Davidson, 1970: 139). En otro aparte del mismo diccionario, Davidson remite la evidencia del tiple en los Llanos a la población de Macuco, hacia 1855, en el relato de Ramón Guerra Azuola: “la música remedaba, oída a lo lejos, un terrible aguacero.

Componíase de cuatro tiples, un triángulo y catorce carracas rasgadas con entusiasmo creciente...” (Azuola citado por Davidson, 1970: 189).<sup>104</sup>

Miguel Ángel Martín menciona la existencia de un instrumento al que llamaban tiple guajibero entre los indios Sálivas alrededor de Tame, en la intendencia del Arauca, hacia el año de 1950. Según Martín, estos tiples tenían entre cuatro, cinco y seis cuerdas de tripa y se fabricaban en Támara, Morcote, Pauto y Tame. Aclara Martín que él mismo rescató un tiple guajibero entre los indios jiraras en 1950, que fue donado al Museo Folclórico de Tejicondor en Medellín (Martín, 1991:136).

Estas constataciones sobre la presencia de los trashumantes, mercachifles y vendedores de artesanías, aperos y mercancías que refiere Rojas y los testimonios de Davidson y Martín nos muestran una realidad relativamente cercana en el tiempo que da cuenta del tránsito de tocadores, cantos, bailes, tiples, bandolas, maracas, y muchos otros “cachivaches”, que en un sentido artístico, social y estético son la base cultural dinámica del joropo llanero colombiano, que luego se integra y se imbrica con los repertorios y sonoridades venezolanas que traen un joropo en tránsito al espectáculo, tanto en el baile como en la música. Esta tendencia “virtuosística” y “espectacular” de la vida y las artes en el mundo entero también arrastra y engrana la posibilidad de estereotipar las músicas del joropo, en tanto representan un espacio inmenso de potenciales consumidores.

Nos interesa ahora mostrar la creatividad y riqueza de las sonoridades del joropo campesino que aún acompaña los procesos cotidianos de festejo, de siembra, de faena, y tomar partido por aquello que los mismos campesinos han acuñado como mecanismo de afirmación identitaria, de antídoto cultural que denominan lo “criollo”, con lo que quieren decir lo raizal,

---

<sup>104</sup>El texto original se encuentra en “Apuntamientos de viajes”, *Boletín de Historia y Antigüedades*, tomo IV, núm. 43 Bogotá, enero 1907, p. 429.

lo sabanero, lo que produce el hombre “pata al suelo”, y que es visto con desdén por las institucionalidades del poder y del saber.

La expresión escrita con la que se hace conciencia de los efectos negativos y de la velocidad de los mismos que hoy en día ejercen las industrias culturales, está contenida en el siguiente comentario “cuesta trabajo imaginar que en nuestras sabanas, y hasta hace poco menos de medio siglo el panorama de la música criolla era bien distinto”. Este aparece en el programa de mano de un encuentro colombo-venezolano de bandolas. Llama la atención sobre el particular: “Maní es tierra de bandolas, Sus sabanas son uno de los últimos rincones del llano colombo-venezolano donde estos instrumentos no se resignan a ser desplazados definitivamente por el arpa como instrumento ‘mayor’ del joropo”.<sup>105</sup>

En otro apartado del mismo programa se hace referencia a que el joropo auténtico de la región del Casanare y el Meta ha sido un “joropo de tiples”, y “es una fiesta y una música tocada en bandolines, bandolones y liras o “matamatas: hijos todos de las bandolas, tiples y requintos venidos de la zona andina del ‘altiplano del Reyno””, desde donde bajaron para aclimatarse y acunar en las sabanas casanareñas y metenses, bordeadas por el gigante y majestuoso arco del piedemonte llanero.

Se pone de manifiesto, tal como lo veníamos describiendo en las gestas libertarias de los llaneros durante la violencia política y militar en los años 50, que desde épocas muy antiguas se mantiene una relación de tensión entre la cultura andina (hegemónica) y la cultura sabanera. O dicho de otro modo, entre los saberes del altiplano montañoso y los no saberes de las tierras planas del Orinoco. Esta tensión se ha estado tramitado y negociado en el piedemonte por ser un territorio geográficamente fronterizo e históricamente “de paso

---

<sup>105</sup>Fundación Bigott, Venezuela y Colombia. “La bandola o las cuerdas cantantes”. Evento desarrollado en Bogotá como promoción del “XI Festival Internacional de la Bandola Criolla Pedro Flórez”, 2003.

obligado”, “de tránsito”, siempre ocupado por campesinos de ambas regiones, sin que se sienta tan fuerte la caracterización y el mote de “guate”<sup>106</sup> para los “reynosos” como les decían en épocas anteriores a los venidos de tierras altas.

El piedemonte privilegiadamente recibe y tramita ethos musicales cordilleranos y sabaneros, donde se funde el punto torbellinero con el melotipo de la chipola, el desafío del moño versia’o con las bambas, donde el balseo y el escobilla’o se entrecruzan y se contrastan con el zapatia’o, donde la ruana, el sombrero y el bordón (mandador), representan la condición de una estirpe campesina que moviliza intereses étnicos, estéticos, territoriales, religiosos, éticos, donde los tiples y las bandolas como por arte de magia son encordados a la manera llanera, para producir sonoridades criollas, sabaneras, de tierra caliente, joropos recios, criollos y raizales con los que alientan las labores de ganado, de siembra, de pesca, y que afirman la identidad englobante de lo “criollo”.

Son muchas las huellas del tránsito de los instrumentos y músicas cundiboyacenses y santandereanas que aún se pueden observar en la conformación del joropo de tiples y bandolas del piedemonte llanero y las sabanas casanareñas. No solo están los instrumentos musicales, sino que resultan emparentadas también formas de verso, baile y música.

Damos paso a los testimonios de los tocadores, cantantes, copleros, en su mayoría “anónimos” habitantes del llano, peones, trabajadores de la tierra, jornaleros, dedicados a la

---

<sup>106</sup> La expresión de guate se utiliza en el ámbito de los músicos tocadores de joropo para indicar que hay ciertas formas particulares de expresión sonora llanera que son des-atendidas e ignoradas por los músicos no llaneros. Entre ellas podemos mencionar algunas a manera de ejemplo y de comprensión del término. Las formas de pronunciación de ciertas consonantes y palabras por ejemplo un llanero dice un seis numerá’o mientras la dicción de un guate diría una seis numerado. En términos del canto se percibe una acentuación que “machaca” el fluir y la agógica del canto sabanero en tanto el cantante no llanero intenta hacer coincidir los acentos prosódicos del texto con los acentos musicales. En las formas de acompañamiento del cuatro esta forma “machacada” sucede cuando los apagados o platillados de la mano derecha se convierte en acentos musicales.

música llanera, que han compartido sus experiencias y su interés por que las nuevas generaciones de llaneros reconozcan y valoren lo que ha sido el lazo musical que ellos han tejido, como tocadores de una generación que aportó de manera notable a la definición de la identidad musical en la cultura llanera en Colombia y en particular en el Casanare. Tocadores nacidos en su mayoría entre los años 20 y 40 del siglo XX y que nos permiten inferir de sus relatos que los instrumentos musicales y sus repertorios los aprendieron de los toques de sus mayores (padres, abuelos, tíos). Es decir, estos instrumentos y repertorios han cruzado un par de centurias (siglos XIX y XX) y aspiramos pasen y se “actualicen” en la centuria del XXI. Son recurrentes las alusiones de los tocadores mayores en el sentido de que el joropo llanero colombiano antiguo se interpretaba con dos tiples. Al respecto dice el maestro Álvaro Salamanca: “Se ejecutaba el joropo en dos tiples, el uno se dejaba como el tiple universal, como lo conocemos hoy y el otro se afinaba al estilo bandolín o bandola, por eso le decían bandolón”<sup>107</sup>.(ver fotos: 2A 2B 2C) El maestro José Elpidio Leva Guío comenta de la existencia del guitarra y el bandolón anteriores a la bandola llanera que hoy conocemos: “los que fuimos inteligentes aprendimos a templar el bandolón porque no había arpa y el guitarra grande que acompañaba al bandolón de diez cuerdas y el guitarra grande de acompañar de doce cuerdas...”<sup>108</sup> (Ver foto 8)

Cuando le preguntamos a don Rafael Niño maniceño de pura cepa, tocador de tiple en otros tiempos, si el joropo en Casanare antiguamente se acompañaba con cuatro, nos respondió: “No había cuatro, no señor. El requinto ese lo tocaban era como pa’ puntiar, pero en veces, en partes tenían ese requinto y en partes era sólo tiples, ese grande, uno encordao por bandola

---

<sup>107</sup> El “Concierto - Taller de Bandolas” que tuvo lugar en la Academia Superior de Artes de Bogotá ASAB, en el mes de septiembre del año 2003.

<sup>108</sup> Entrevista a José Elpidio Leva Guío en la casa de Clemente Mérida Rodríguez en la población de Maní en el departamento del Casanare - Colombia

y otro por tiple, y ahí era, eso era lo que llamaban bandolón [...] Eso era el bandolón que decían, ese tiple templa'o por bandola...."<sup>109</sup>. (Ver foto 10)

El cantador y coplero maniceño Tirso Caicedo Guerrero, uno de los fundadores del hoy Festival Internacional de la Bandola Criolla "Pedro Flórez"<sup>110</sup>, también en su conversación nos comenta que el origen de la bandola llanera actual es cundi-boyacense y que está ligado a la bandola lira, al requinto y al tiple.

[...] el origen de la bandola que ahora tocan viene del tiple cundiboyacense, de la bandola lira de la misma región, y el requinto desde luego, los antiguos lo afinaban, por siete formas que creo que son las mismas notas el DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI. Pero ellos lo llamaban que habían siete formas de afinar la bandola, entonces quien tocaba por todas esa formas, es decir quién sabía afinar el bandolón por todas esa formas y lo tocaba pues era amo y señor de ese instrumento. En esa época cuando los padres, los sacerdotes jesuitas fundaron Tamara, trajeron algunos instrumentos del interior del país y de ahí se vino disgregando esa forma de tocar, es decir, el llanero nativo, el nativo de aquí y el mestizo que nacía ya en esta región, quiso aprender esa forma de ejecutar ese instrumento y lo afinó como una bandola y se llamó bandolón y al requinto le decían un bandolín, al tiple afinado como tiple, le decían un grave, un grave para acompañar era el tiple más grande, el más pequeño era el instrumento mayor o sea el que punteaba [...] (Tirso Caicedo). (Ver foto 3)

---

<sup>109</sup>Entrevista a don Rafael Niño, campesino oriundo de Maní, familiar de Clemente Mérida Rodríguez.

<sup>110</sup>El maestro Tirso aclara que el nombre inicial con el cual se fundó el festival fue "Primer Encuentro Regional de las bandolas llaneras, del canto del baile del joropo y el contrapunteo" en el año de 1982, haciendo énfasis en la idea de las bandolas en plural.



Don Raúl Enrique Mariño Salcedo, hombre criado en la vereda de Guafal Pintao, a orillas del río Cusiana y tocador de bandola y bandolón (requinto con temple de bandola) nos cuenta que en sus épocas de niño se tocaba era el requinto y el tiple. “El tiple era de 12 cuerdas y no se diferenciaba del temple andino, mientras que al requinto, como instrumento puntero, se le denominaba bandolón y así funcionó hasta que llegó la bandola como en los años 60, época en que don Raúl Enrique empezó a escuchar la bandola de Anselmo López y Luis Qunitiva, que fueron los primeros músicos que oyó en ese instrumento”.<sup>111</sup> (Ver fotos 5, 5A)

De los relatos podemos derivar que al menos es claro que el tiple con afinación normal o universal, como dice Salamanca, o con el temple de la guitarra, como dice Elpidio, o el tiple grande que menciona Tirso, es el que se conoce con el nombre de guitarró o tiple grave, de 12 cuerdas y que se utiliza principalmente para acompañar; y el bandolón vendría siendo un tiple más pequeño que ya no es de 12 cuerdas sino de 10 y tiene el temple de la bandola. Se puede inferir que ese tiple pequeño podía ser un tiple de pequeñas dimensiones en relación con el normal o también podría ser el requinto, que es el tiple melódico santandereano y boyacense que tiene dimensiones más pequeñas que el tiple estándar y que tiene funciones de instrumento “mayor” o melódico.

Uno de los tocadores de bandolón de mayor reconocimiento y producción discográfica es don José Ricaurte Rodríguez Ávila, llamado cariñosamente “Chirivico”, con quien tuvimos la oportunidad de conversar sobre el instrumento que él interpreta y que él llama bandolón (ver foto 4): es un tiple pequeño de ocho cuerdas, es decir una derivación del requinto andino con temple de bandola. Esto fue lo que nos contó: “Hay tiple grave y hay medio grave. Bueno hay un hombre que se llama Álvaro Salamanca que es de Arauca —somos muy

---

<sup>111</sup>Entrevista a Raúl Enrique Mariño, Maní, Casanare, febrero de 2010.

amigos— y él tiene un medio grave [...] Esto (refiriéndose al instrumento que tiene en las manos) (Ver fotos 4A y 4B ) no es un requinto sino es un bandolón de ocho cuerdas; el requinto es de diez y este es de ocho cuerdas que es el bandolón, claro con el transporte (afinación), porque, cuando yo le aprendí a Pedro Flórez y a Santiago, entonces hubo un problema que decían que ese tiple, ¿cómo se llamaba?, es un tiple, pero ¿y ese tiemple?, dijo ‘será el tiemple del diablo’” y así se quedó...”.<sup>112</sup>

En la publicación fonográfica “El bandolón de tiempos idos”, producido por la Casa de la Cultura de Tauramena, el maestro José Ricaurte Rodríguez Ávila “Chirivico” hace un recorrido de golpes y pasajes que son parte de la huella sonora del joropo de tiples, aun cuando el formato instrumental incluya como instrumento acompañante el cuatro y no el tiple grave como se hacía de marras. Es tal vez uno de los pocos fonogramas dedicado a promover y resaltar la riqueza sonora y el estilo criollo de tocar el joropo de tiples que por supuesto no está en el ámbito comercial y por tanto no circula ni se disemina en las tiendas de discos. (Ver foto 18).

Existe también —de manera clandestina, por así decirlo— la grabación y publicación de un fonograma donde el maestro Álvaro Salamanca deja también su huella musical como intérprete del guitarra, tal como él lo llamaba. Sin embargo a la fecha aún no he podido obtener alguna evidencia física sobre este documento musical.

La colección musical “Raíces y frutos de la música llanera en Casanare”, producida por la gobernación del Casanare en el año 2003 y compila 85 muestras musicales de la tradición musical casanareña, que contribuye a la constatación y permite oír, ver y experimentar la huella sonora de los diapasones: el tiple, el bandolón, el bandolín, la bandola, la guitarra, el

---

<sup>112</sup> Entrevista a José Ricaurte Rodríguez Ávila. Maní, Casanare.2010.

cuatro, junto con la zirrampla, las maracas, y la voz, como sonoridades de la tradición casanareña en un esfuerzo de entendimiento cultural que abandera Carlos Alberto Díaz (q.e.p.d) con el acompañamiento de Carlos Cesar Ortegón. Como en el caso anterior este material circula como objeto exótico y clandestino. (Ver foto 17).

En relación con los nombres que se le dan a los instrumentos musicales el maestro Salamanca aclara que estos son relativos a los lugares donde se ejecutan. “En ciertas partes del meta y del Casanare el tiple melódico se conoce con el nombre del bandolón, mientras que para el lado de Arauca se le decía era guitarra, por allá nunca se le decía tiple” (Salamanca, 2002).

En el audiovisual *La bandola criolla*, producido por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, el bandolista metense Luis Quintiva, uno de los primeros tocadores de bandola llanera criolla en el departamento del Meta y que luego se convirtió en uno de los principales bandolistas colombianos en la década de los 70, relata que, antes de tocar bandola, los instrumentos con los que él aprendió a tocar joropo fueron el tiple, el requinto y el guitarra, reiterando el valor sonoro que representaron los tiples y requintos para el lenguaje del joropo.

El primer instrumento musical que yo comencé a tocar desde niño es el que en el llano se llama tiple pero a él se le hace un transporte (afinación de la cuerdas) diferente al que tiene al natural y se le quitan dos cuerdas para darle el nombre de guitarra; es un instrumento que en el llano sirve como puntero. Otro instrumento en el que yo aprendí a puntear es el bandolón o sea el requinto, un instrumento que se cree es de tierras andinas y que entró por el lado de Boyacá, cuando Boyacá también tenía parte con llano. Después aprendí a tocar guitarra porque en muchas partes del llano también se toca guitarra... (Luis Quintiva). (Ver fotos 6,6A 6B, 6C)

En el mismo audiovisual también toca el “pariente Belisario”, que declara tener 49 años y que recuerda que aprendió a tocar joropo con sus padres en el tiple: “En los Años que llevo yo empiezo la música por el tiple o sea el guitarra que llamábamos anteriormente, y yo aprendí a tocar en eso, por evidencia de mis padres yo aprendí a tocar en lo que se llama tiple por ahí de unos 15 años para adelante. En realidad el tiemple de la bandola, el propio tiemple llanero, tiene unos siete tiemples fuera de los tonos” (Héctor Julio Belisario Fonseca).

### **5.2.2. Las bandolas**

Mi primer interés, consistente con el ejercicio de mostrar la riqueza y diversidad de sonoridades regionales y micro-regionales, es recuperar el sentido plural de los sonidos de las bandolas que han quedado hoy escondidos, relegados como ecos de un pasado que la institucionalidad quiere mostrar como prehistórico; privilegiar la bandola llanera como una suerte de instrumento catalizador de la sonoridad criolla. Recogemos aquí las evidencias de los relatos, las músicas y los instrumentos que aún están presentes tanto en la memoria colectiva como en la realidad de los tocadores que mantienen sus instrumentos de diapasón. Es así que hablar o mencionar la sonoridad de las bandolas llaneras incluye la bandola pim-pom, la bandola mata-mata, el bandolín y la bandola llanera que conocemos hoy.

Esta bandola es poco conocida, ¡esto es nuevo! —dice Pedro Flórez, que se encuentra sobre un chinchorro golpeando con los dedos de la mano derecha la madera de una bandola de diapasón corto que mantiene cogida del diapasón con la mano izquierda y recostada sobre las piernas— únicamente porque el tiemple es lo mismo con lo que tocábamos en bandolón o requinto, entonces por eso la adopté, tiene mejor sonido esta bandola, que la de cuello (diapasón) largo. El requinto o el bandolón toca

tocarlos con más calma porque son cuerdas de acero, las de esta bandola son cuerdas de nylon, las otras son de acero, entonces toca llevarlas con mañita porque o sino uno revienta todas esas cuerdas. En el requinto, el bandolón y el tiple aprendí yo... A mí me gusta la bandola de cuello corto aun cuando yo aprendí en el requinto o bandolón templao por bandola (que tienen diapason largo), pero a mí me gusta la bandola de cuello corto porque tiene mejor sonido”. (Pedro Flórez)<sup>113</sup> (Ver foto 1)

Estas acentuadas afirmaciones del maestro Pedro Flórez han sido reiteradas por los demás músicos llaneros con los que hemos conversado y que son coincidentes con las descripciones de los folclorólogos; nos sugieren indagar por los otros diapasones que permitieron el desarrollo de un “joropo arcaico de función danzaría”, al decir de Carlos Rojas, joropo que permitió la definición de un lenguaje musical característico del piedemonte llanero y que acompañó seguramente los corridos llaneros de la insurgencia campesina de los Llanos en los años 50, pero también todas las mandas, pagamentos y festejos alrededor del San Pascual y de la Palma Cabo de año, así como de los parrandos y fiestas de patio. De allí que en nuestro entender —y ese es uno de los propósitos de este trabajo— es importante hacer “oíbles”, “patentes”, esas sonoridades, que no solo representan la idiosincrasia y la creatividad del pueblo llanero en un momento particular de la historia, sino que hacen parte del sonorama de la diversidad y riqueza de sonidos y formas de tocar con las cuales se ha alimentado la esperanza de vida de los llaneros del siglo XX.

---

<sup>113</sup>Ramírez, Gómez Ofelia, “La bandola Criolla”, Patrimonio Fílmico Colombiano, sin fecha

Lamentablemente, en el caso de la bandola pim pom no hemos podido encontrar grabaciones o tocadores que nos muestren tanto el instrumento como las maneras de ejecución. Sin embargo, los recuerdos están en la memoria colectiva y quiero poner solo dos de los relatos que las mencionan, con el propósito de habilitar las posibilidades estéticas que se describen en los relatos sobre los usos y participaciones de la bandola en el conjunto llanero de la época. El origen del nombre de la bandola pim-pom parece estar derivado de la onomatopeya de uno de los efectos tímbricos de acompañamiento. Según Carlos Rojas este recurso tímbrico, denominado pimponeo, tiene como fundamento la acentuación de los tiempos fuertes (el 1ro y el 3ro del compás de 3/4) que se da como apoyo a la danza. “Este instrumento que hasta hace pocos años dejaba oír sus potentes bordones en los parrandos de algunos lugares de la intendencia de Arauca, parece ser el último vestigio de los arcaicos procedimientos de acompañamiento rítmico armónico a la melodía que con toda seguridad caracterizaron la música de las orquestas de los primeros tiempos del joropo...” (Rojas, 2000: 128).

El otro relato que corrobora la existencia de las bandolas pim-pom lo hace el maestro Álvaro Salamanca en un concierto-taller sobre las bandolas llaneras, donde dice: “Pero yo considero que la bandola esta (mostrando una bandola llanera actual), que le decimos bandola llanera, no era la bandola llanera en esa época que se tocaba primero, porque es que es un instrumento derivado de la bandola pim-pom, ninguno de ustedes la conoce, ni yo la conozco incluso. Pero sí, la bandola pim-pom sí existió, porque yo la he visto por ejemplo en pintura, la he visto. Entonces, de ahí sacaron la bandola llanera esta de la derivación, ¿sabe por qué?, porque se prestó por lo menos para tocar el joropo, porque en ella se puntea y se acompaña a la vez, entonces hay un elemento mejor ahí, no ve” (Álvaro Salamanca)<sup>114</sup>. En relación con

---

<sup>114</sup> Academia Superior de Artes de Bogotá, Concierto-taller de bandolas dado por Álvaro Salamanca, Darío Robayo, Pedro Flórez, Gustavo Rodríguez. Bogotá.2003

la pregunta que le hace el maestro Darío Robayo sobre la función que desempeñaba la bandola pim-pom el maestro Salamanca responde: “La bandola pim-pom llevaba era la batuta de ser acompañante, como lo que hace el bajo, las veces de marcante. Marcaba la melodía y el acompañamiento. Dicen que unas tenían tres cuerdas pero gruesas y otras sí, cuatro cuerdas. Entonces ahí iba marcando la bandola pim-pom, iba llenando ese vacío que faltaba para marcar, ese era La bandola pin-pon, esa era” (Álvaro Salamanca, 2002).

La bandola mata- mata deriva su nombre tal vez del caparazón de la tortuga que recibe ese nombre en el Llano, (ver foto 20) con el que se construyeron algunas de estas bandolas. De acuerdo con Carlos Rojas es tal vez el único cordófono que mantuvo su temple andino. Esta bandola andina de seis órdenes se conoció en el departamento del Meta y en muchas otras regiones del país, entre otras en Antioquia, como la lira. (Ver foto 19)

En las conversaciones con Carlos Rojas y con José Ricaurte Rodríguez ambos reseñan que sus padres fueron también músicos que hacían joropo con la bandola lira o mata -mata, el tiple y la guitarra, es decir que utilizaban el formato instrumental característico del trío instrumental de cordófonos bajados de la zona andina (bandola, tiple y guitarra), pero con repertorios de joropo. La descripción que hace José Ricaurte de la bandola que tocaba su papa, redonda y de 12 cuerdas, coincide con la forma y encordado de la bandola lira, aunque él la llama pim-pom.

El maestro Tirso Caicedo también referencia la existencia de la bandola mata-mata:

Después ya con el tiempo, cuando me conocí, fueron el bandolón, el requinto y el tiple los instrumentos autóctonos nuestros y la bandola lira o mata-mata que la llamaban por la forma pequeña que tenía parecida a una tortuga mata-mata, por eso la llamaban mata-mata. De tal manera que ese es más o menos el origen y la evolución que ha tenido nuestro sentir. Nuestra música proviene y está mezclada

también desde luego por los instrumentos de la región andina, por eso, hay un pasajito que dice que algunos preguntan, tal vez por ignorancia, de dónde los han traído, entonces le contesta: los tres de cuerda de acero vinieron a la llanura de los páramos andinos. Esos instrumentos vinieron de allá, no nos podemos decir que fue que entraron por Venezuela, por Venezuela vino la bandola esta que tiene aquí el amigo [muestra una bandola llanera actual]. (Tirso Caicedo 2011) (Ver foto 20)

Revisando la bibliografía sobre el origen de la actual bandola llanera se confirma el comentario del maestro Tirso en el sentido de que la bandola llanera que hoy conocemos — y de la cual hay un replica a escala en la población de Maní—, llegó al menos a Maní de Venezuela con los festivales de música. Desde la perspectiva histórica diríamos que el sonido de la bandola llegó primero que la bandola, a través de la radio y la televisión principalmente. Luego, tal vez con la aparición del Festival de la Canción en Villavicencio hacia 1962, se inicia un proceso de intercambio en el cual se da la incubación del arpa llanera y de la bandola llanera anselmera. Según cuenta el maestro Héctor Paúl Vanegas, la primera vez que se trajo la bandola llanera al festival de Villavicencio fue en el año 1965 con la traída del bandolista Anselmo López de Venezuela<sup>115</sup>, y que de allí se animó Luis Quintiva a aprender a tocarla recibiendo clases de Álvaro Salamanca (Pachón, 2009).

¿Pero cómo es la bandola llanera actual? Comparto la descripción que hace Clemente Mérida Rodríguez, bandolista y coplero maniceño que hizo la siguiente descripción:

---

<sup>115</sup>Anselmo López, músico barinés nacido en 1931, es considerado el rey de la bandola llanera y desarrolló un estilo muy particular. Es, asimismo, el creador de una práctica técnica que facilita la ejecución de este instrumento e inventor del método del jalao, "un contra canto que se produce en el plectro o púa que se utiliza para tocar y una uña de la mano derecha del ejecutante". (ver audiovisual "La Trampa en la Uña" en anexos)



“Nuestra bandola llanera, es un instrumento de cuatro cuerdas simples, con caja de resonancia en forma de pera de caja plana y diapason corto, que según los estudiosos, proviene de la evolución del laúd moro y tiene su antecesor directo en la bandurria.. La bandola llanera hoy en día es un ‘sentimiento que alberga la recia estirpe de sus tañedores en sus técnicas de rasgueo y pulsado y en el agitado ritmo de los géneros de danza que con ella se interpretan... La bandola se utiliza como instrumento solista o como acompañante de cantantes y copleros para interpretar los más diversos géneros del Llano: golpes, pasajes, corridos y tonos de velorio, entre otros" (Mérida, 2013). (Ver foto No 21)

Tratando de atar cabos, de ir juntando los recuerdos y las memorias, diremos entonces que la actual bandola llanera maniceña es de reciente aparición. Que el lenguaje del joropo en Casanare se confeccionó con los diapasones, las pajuelas, los rasgueos, las maracas, la voz y el baile desde mediados del siglo XIX. Que los repertorios venezolanos trajeron el arpa, la bandola nutreña y el sistema rítmico acentual por derecho o “atravesao”. Que la bandola llanera que llegó a Maní inicialmente fue de 7 trastes y que luego, con la aparición del “Primer Encuentro Regional de las bandolas...” se inicia un proceso de adaptación de la bandola llanera venezolana en las costas del Cusiana, pero buscando que el diapason mantuviera los mismos trastes que traían los bandolones y guitarras. Cuenta Tirso Caicedo que fue don José Cervelión Nieto, tocador de las costas del Güira, el que diseñó la bandola de 18 trastes que tenía la forma de un tiple pequeño. Germán Tovar Mora “Guachamarón”, constructor de instrumentos musicales, fabricó algunas con el diseño de 18 trastes, que fueron las que se regalaron como premios a los mejores tocadores en los primeros Encuentros Regionales en

Maní.<sup>116</sup> Se “sembraron” desde esa época en Maní las bandolas llaneras de 18 trastes. Fue tal vez con la iniciativa del músico bogotano Antonio Matallana, también constructor de instrumentos, que se fabricó una tanda de bandolas llaneras con forma de pera y de cuello corto, pero además excelentes características acústicas y de afinación. Esto hizo que se volvieran a poner en escena estas bandolas y es lo que explica la razón por la cual años después Pedro Flórez hace tanto énfasis en el gusto por su bandola de cuello corto.

El bandolín, otro de los cordófonos que en las dinámicas culturales y comerciales del piedemonte llanero aparece más referenciado hacia el oriente del Casanare y la región de Tame en Arauca, es un diapasón similar a la mandolina. La característica tímbrica y de registro del bandolín es su sonoridad aguda. Dice el maestro Salamanca que los temples de la bandola, el bandolón y el bandolín son semejantes, solo que el bandolín va en temple agudo (una octava arriba). (Ver fotos 2B, 6B) Sin embargo, en el trabajo liderado por Guillermo Abadía Morales titulado *Instrumentos musicales de Colombia* que produjo la fundación BAT Colombia, aparece referenciado el bandolín como el mismo bandolón, mientras que por las descripciones del maestro Salamanca el bandolín sería un instrumento parecido a una mandolina con registro agudo y sería el que aparece en el trabajo de Abadía como la bandolina, término que en las conversaciones y registros no aparece con claridad.

---

<sup>116</sup> Según Tirso Caicedo, fundador del festival, su nombre original fue “Primer Encuentro Regional de las bandolas llaneras, del canto, del baile, del joropo y el contrapunteo” intentando dar cabida a todos los instrumentos que se tocaban en esa región cuando las clavijas de los diapasones eran de madera.

### 5.2.3. De toques y repertorios

Otro aspecto interesante de resaltar en estas dinámicas culturales que marcan pautas para tránsitos sonoros, tiene que ver con las adaptaciones de los repertorios dependiendo de: las cualidades acústicas y sonoras de cada uno de los cordófonos, la forma física y morfológica del instrumento, las afinaciones de los encordados o lo que ellos llaman “los tiempos”, el material y la tensión de las cuerdas, el registro, llámese grave, medio, agudo o requitado. Estos factores particularizan los toques que se dan en cada uno de los instrumentos donde, como dice José Ricaurte “Chirivico”, dependiendo del “muñecao” o el “plumiao” resultan unos buenos “segundeos”, o “bordoneos” o “trapiaos”<sup>117</sup>. Al respecto don Pedro Flórez nos hace saber sobre ciertas ventajas en la pulsación que él encuentra en cuerdas de nylon, en relación con la flexibilidad y sonoridad que producen y que permiten ciertas libertades rítmicas, melódicas y tímbricas que le imprimen una fuerza expresiva intencionalmente más recia, tanto en volumen como en densidad rítmica, en tanto se puede duplicar la fuerza del ataque y la velocidad con la pajuela, mientras que en los tiples, bandolones y guitarros sus cuerdas metálicas requieren ciertas técnicas que “limitan” ciertos efectos expresivos como condición de no quedarse sin cuerdas.

José Ricaurte Rodríguez “Chirivico” le da valor estético y resalta las posibilidades técnicas expresivas del manejo de la pajuela, plectro o uñeta, mostrando las formas y calidades del “plumiao” y el “muñecao”:

---

<sup>117</sup>En los cordófonos que cumplen un papel melódico como el bandolón, la bandola, el bandolín, lo usual es que el ataque con la pajuela o plectro este directamente asociado a la figuración ritmo-melódica, sin embargo, cuando deja de cumplir esta función en ocasiones pasa a acompañar, haciendo acordes para contrastar; en otras se dispone a tensionar rítmica y tímbricamente para llamar a los bailarores al zapateo, esto requiere mayor fuerza en el ataque de la pajuela así como la utilización de los registros graves del instrumento para producir improvisaciones rítmicas que son repetidas por las cotizas del bailaror. Estos son los efectos que allí se mencionan como trapeo, segundeos, bordoneo.

Por ejemplo, ese ‘muñecao’ que tiene Pedro, en su música, él tiene su vainita un “segundiao” diferente y eso casi, casi los muchachos de Maní, la mayoría lo manejan porque ellos le aprendieron a él. Y yo aprendí a manejar mi mano, común y corriente, porque ahora en esta mano, el “plumiao” del requinto, del bandolón, es un plumiao que no debe tener pedal, porque si tiene pedal no les sirven las cuerdas pa’ nada. La bandola se *pedalea* claro, porque ya es casi moderna y en la bandola moderna se pedalea, en la criolla no, porque entonces no sería criolla. Entonces tendría ya una diferencia ya que el *segundeo* es criollo. (Entrevista a José Ricaurte Rodríguez Ávila)<sup>118</sup>.

Quiero hacer visibles las maneras locales de saber que se dan como resultado de la apropiación y reconocimiento de las técnicas de ejecución musical, desde donde aparece por ejemplo la idea de zurrungiar, que indica las formas de acompañamiento del tiple y del cuatro, o pajueliar que indica la técnica del manejo del plectro para repicar una bandolín, un guitarra, una bandola, un bandolón, y ni qué decir de los efectos rítmico-tímbricos como el segundeo, el trapeo, el pimponeo, o de las diferentes afinaciones de las bandolas como el temple natural, el trasportado, el de la rana, el del diablo, etc. (ver foto 22)

Entre otros, se mencionan los lenguajes técnico-musicales utilizados para referenciar las posturas de los dedos para las disposiciones acórdicas utilizadas para acompañar en el tiple y luego en el cuatro.

---

<sup>118</sup> Pedalar en la bandola es hacer una nota pedal aguda que rellena los espacios dejados por el diseño rítmico de la melodía. Mientras la melodía es tocada por la pajueta el pedaleo es “jalao” por los dedos medio o anular en un efecto contra-melodico. El segundeo es un efecto tímbrico de activación rítmica, procurando los registros bajos, que llama al zapateo del bailarín y que impone una mayor intensidad en la fuerza con la que se tocan las cuerdas de la bandola.

Galápaga, boca'e cangrejo, huella de perro, llaman los músicos campesinos a algunas de las más características posturas del cuatro. Además de la nomenclatura acórdica, el código incluye algunos términos para designar secuencias armónicas; quizás el más difundido de ellos sea el conocido como *peine*, que hace referencia al desplazamiento de una misma disposición digital en sentido transversal al diapasón, peinando los trastes”.

(Rojas, 1990: 136)

Recuperar parte de ese “glosario musical popular”, local y campesino que ha servido como referente con el cual han aprendido varias generaciones de tocadores a rasguear un tiple o un cuatro o a pajueliar un guitarra o una bandola, es parte de este reconocimiento a las formas locales de enunciación que han sido desvaloradas y vistas despectivamente por nuestros músicos académicos que replican sin reparo el canon académico occidental de la música.

Al lado de los corrios se mencionan los galerones como formas musicales que llegaron al Llano para aportar a la conformación y definición del joropo (Rojas, 1990: 144). Bajaron de las montañas muchas músicas antiguas que podemos asimilarlas quizás a la estructura del pasaje y que con el tiempo parecen haberse convertido en golpes, fundiendo rasgos andinos y sabaneros como son por ejemplo el araguato, el perro de agua, la chipola.

Carlos Rojas trae la mención que hace el padre Ricardo Sabio en relación con los cantos llaneros de comienzos de siglo:

Los aires principales de los cantos llaneros son los que llaman la guabina, el relancino, el caimán, el gaván, el pajarillo, el tropezón, el nuevo callao y el seis por numeración. Las coplas no corresponden al título del aire musical sino la primera. Las demás son de temas diferentes y muchas improvisadas...(Rojas, 1990: 145).

Al respecto Harry C. Davidson, haciendo referencia a la influencia del pasillo<sup>119</sup> en la música y bailes llaneros, retoma una publicación de 1870 donde se mencionan los bailes llaneros de salón y los “bailes a los que concurre la gente del pueblo, que se llama guachiconga, en el que los peones, los negros y los sirvientes, bailan el elegante pasillo, la graciosa guacharaca, la acompasada guachiconga i el airoso gavilán tocadas en una bandola grande, acompañada de un tiple que llaman cinco y unas maracas”. (Davidson 1970: 54)

En conversación con los maestros Darío Robayo, Álvaro Salamanca y Pedro Flórez,<sup>120</sup> todos apuntan que en la tradición casanareña el repertorio musical se tocaba siempre en el régimen acentual “por corrió”. Solo después de 1950, con el auge de la radio y los medios masivos de comunicación, es que los repertorios arísticos venezolanos empiezan a ser incorporados en el sistema “por derecho” o “atravesado” como ellos le llaman (con excepción, tal vez, en Maní del “seis del sapo”, que es único que se conoce como tema antiquísimo y que está en el sistema acentual “por derecho”).

Como el interés de esta tesis no es el disciplinar etnomusicológico ni musicológico, más que mostrar las lógicas internas de estas músicas, me interesa dejar sentada una indagación sobre el estado actual de unas formas de expresión sonora que están siendo exotizadas, y van camino al des-uso. Creo que más que análisis musicales, son necesarias las huellas y los testimonios sonoros que dan cuenta de estos saberes, así como las transcripciones tanto de la

---

<sup>119</sup> Para la mayoría de estudiosos de las tradiciones folclóricas colombianas el pasillo y el bambuco representaron ese ideal de fusión de lo local con formas eruditas. Fue tanto así que durante finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX estas fueron las formas musicales que caracterizaron los ideales estéticos de las elites andinas colombianas.

<sup>120</sup> El “Concierto-taller de bandolas” que tuvo lugar en la Academia Superior de Artes de Bogotá ASAB en el mes de septiembre del año 2003 ha sido de los pocos espacios donde se ha podido juntar a los tocadores para hablar de los repertorios y los instrumentos musicales de la tradición llanera. Pude participar de la sesión y con el consentimiento de los tocadores y de la ASAB, se grabó la sesión, que luego transcribí y digitalice para alimentar esta reflexión.

conversaciones como de los joropos criollos que fueron acompañado los diálogos y que no intentan representar más que la huella de cualquier tocador campesino que ha utilizado la música, la copla, el baile como fundamento de su etnicidad y de su estética.

Me propuse que el énfasis de este capítulo fuese la oralidad, la sonoridad y la visualidad. En consecuencia, para terminar este periplo cultural musical, quiero recoger a manera de inventario algunos de los repertorios que pudimos recuperar, tanto los que fueron mencionados con nombre en las conversaciones, como otros que fueron tocados y que no tienen títulos específicos, sino la referencia de que se lo oyeron en algún lugar a algún mayor. De la misma manera, aportó las transcripciones musicales que se dieron con ocasión de los pasajes y golpes que iban tocando cuando preguntábamos por lo más antiguo y tradicional del repertorio maniceño. En casos particulares como el del maestro Elpidio Gío, por ejemplo, la digitación de la mano izquierda ya no responde completamente por su avanzada edad, por lo que en un par de transcripciones nos dimos la libertad de completar algunas notas faltantes del diseño melódico del pasaje. Aportamos entonces un corpus de voces y músicas que se reclaman criollas, que revaloran el papel del pasaje sabanero, calle real, galonero, como testigos excepcionales de la improvisación y versación de copleros enamorados y despechados, cuando la diferencia entre los golpes y los pasajes no era la velocidad sino los usos y las intenciones.

Fecha de grabación febrero 2010  
Fecha de transcripción: febrero 2013

# Gaván

## Golpe

Versión de :Raul Enrique Mariño Salcedo  
Transcripción: Valeria Lambuley  
Ricardo Lambuley

**A** ♩ - 200

Badola Llanera

5

**B**

9

13

17

21

25

**C**

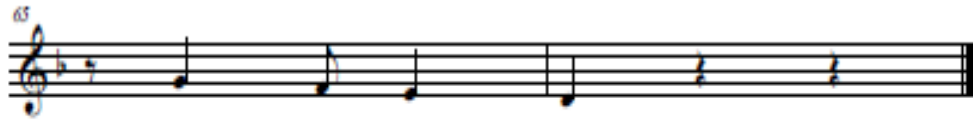
29





Bandola Gaván

3



# Chaparralito de Nutrias

Fecha de grabación: Enero 2008

Pasaje

Versión de: Clemente Mérida Rodrigue

Transcripción: Valeria Lambule

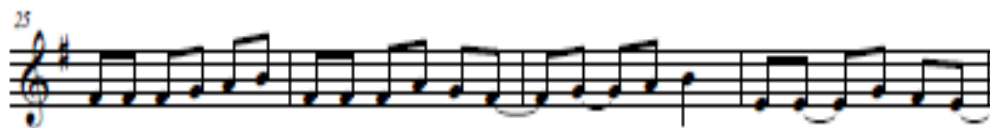
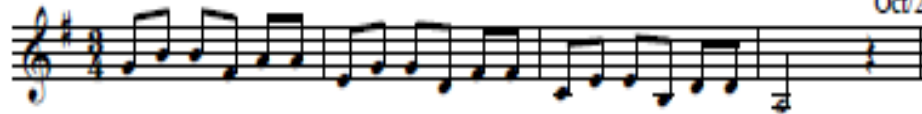
Ricardo Lambule

Oct/201

♩ = 180

A

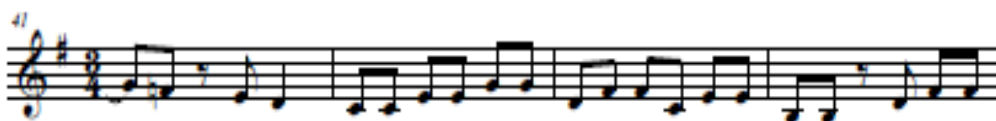
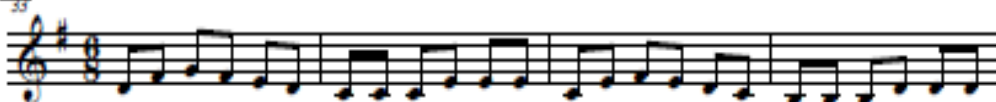
Bandola Llanera



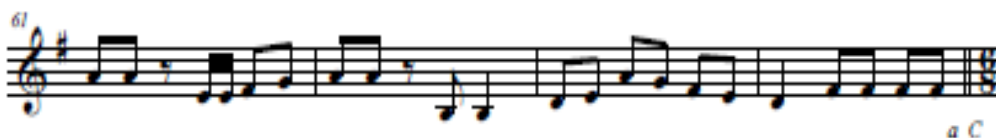
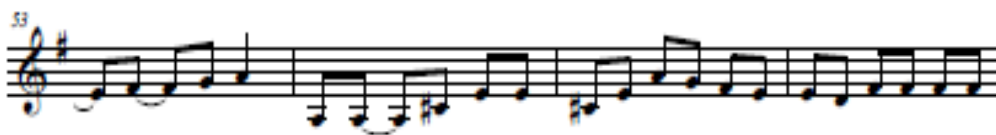
2

Chaparralito de Nutrias

C



Variación B



Chaparralito de Nutrias

3

C Final

The musical score consists of four staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#).  
- Staff 1 (measures 65-68): 65 66 67 68. The music is in 3/4 time and features a steady eighth-note melody.  
- Staff 2 (measures 69-72): 69 70 71 72. The melody continues, with a double bar line and repeat sign at the end of measure 72.  
- Staff 3 (measures 73-76): 73 74 75 76. The time signature changes to 2/4 at measure 73. The melody continues with eighth notes.  
- Staff 4 (measures 77-77): 77. The final measure concludes the piece with a double bar line.

# Pensamiento

Fecha de grabación febrero 2010

Pasaje

Versión de: Jose Elpidio Leva Gu

Transcripción: Valeria Lambule

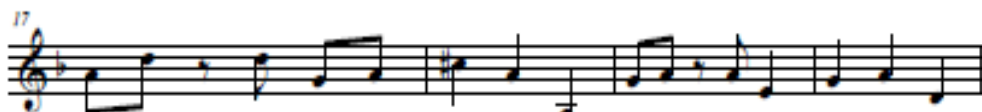
Ricardo Lambule

Mar/201

♩ = 160

**B**

Bandola Llanera



**A**





Fecha de grabación febrero 2010

# Puerto Carreño

Pasaje

Versión de: Raul Enrique Mariño Salced

Transcripción: Valeria Lambule

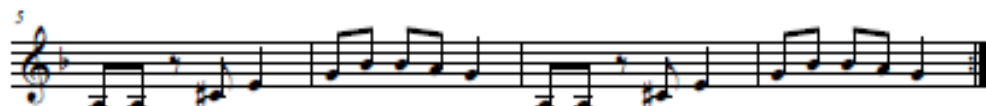
Ricardo Lambule

Mar 201.

♩ - 160

A

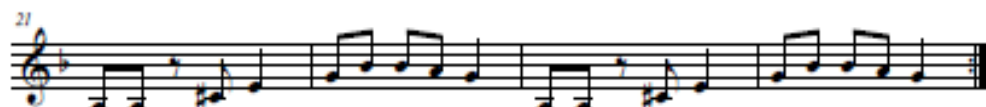
Bandola Llanera



B



A



B'



o



2

Puerto Carreño

33 *B Final*

37 1.

41 2.

# Garipola

## Pasaje

Transcripción: Valeria Lambuley  
Ricardo Lambuley  
Nov/2013

♩ - 180

Bandola Llanera

1.

6 2.

10

14

18

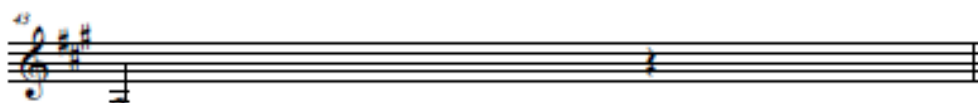
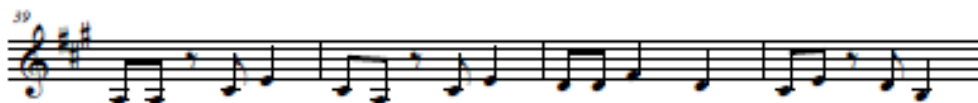
23 1.

27 2.

31

2

Garipola



Versión tomada de: Centro de documentación  
musical de la biblioteca nacional.  
Bogotá, Colombia

Fecha de Grabación: Ene 2008

# Manzanares

Tomado de : Clemente Mérida Rodríguez

## Pasaje

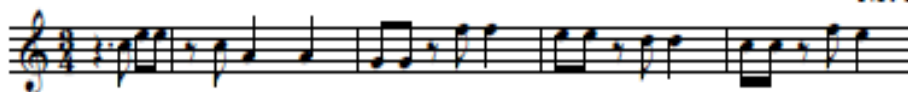
Transcripción: Valeria Lambuley

Ricardo Lambuley

Nov 2011

♩ = 160

Bandola Llanera





# Merecure

Fecha de grabación: feb 2010

Golpe

Versión de: Raul Enrique Mariño Salcedo

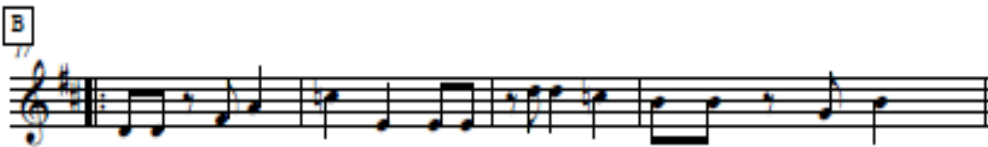
Transcripción: Valeria Lambuley

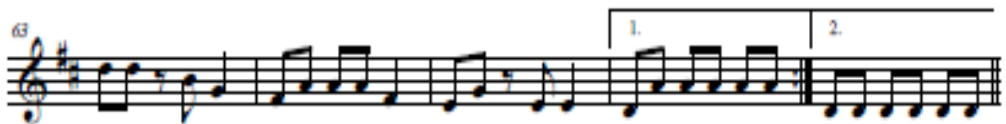
Ricardo Lambuley

Mar/2012

**A** ♩ = 200

Bandola Llanera

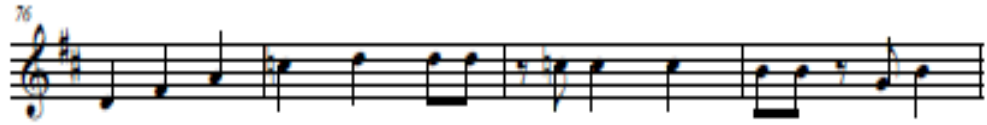




Mercurie

3

A







# La Rabisa

Fecha de grabación: Feb 2012

(Pasaje)

Versión de: Elpidio Guio Leva Guio

Transcripción: Valeria Lambuley

Ricardo Lambuley

Dic/2012

Bandola Llanera



Hasta aquí el intento por mostrar la riqueza, diversidad y pluralidad de sonoridades del piedemonte llanero con los que hombres y mujeres conjuran todos los días su suerte. Sonoridades que se reconocen pero son presentadas como arcaicas o en desuso, o como exóticas, para poder mantener el estándar acústico. Sin embargo, hay interés de algunos músicos jóvenes por mantener y en algunos casos recuperar estas músicas de cacho y clavijas, encontrando riqueza melódica, fundamento rítmico y otras complejidades musicales que no son las que ha impuesto el mercado del sonido grabado: un joropo de exhibición, de vitrina, de espectáculo.

De allí que aspectos como los tempos y velocidades en la interpretación que mantuvo el joropo sabanero intenten ser casi duplicados por la exigencia del nuevo canon interpretativo, del mismo modo que las letras descriptivas del mundo rural son ahora cambiadas por la falaz prosa del arte comercial que banaliza y estereotipa los ideales identitarios y estéticos.

De allí que la tendencia sonora del joropo urbano, de espectáculo, de malabares y colorines para el baile, termine imponiendo el toque virtuoso, que requiere esencialmente la duplicación de los tempos y velocidades en la interpretación, la incorporación de lenguajes estéticos “universales” como el jazz, la balada moderna, mezclas y fusiones de orden tímbrico que globalicen la sonoridad regional; agudización y brillantez de los registros y timbres acústicos, un joropo de “expertos”, o mejor de “virtuosos”, casi de laboratorio, que necesita para su diseminación más que la “energía humana” la “energía eléctrica”.

Aclaro que el propósito de este trabajo, no es una diatriba ni una intención académica de deslegitimar el joropo urbano, sino de mostrar lo inequitativo, desigual y agresivo que resulta para los mismos habitantes del Llano tener que acudir a la reverencia de estas formas

de joropo comercial que uniformiza y desvaloriza el desarrollo del joropo de base, creando una distancia artificiosa entre un aparente joropo “desarrollado” y uno “arcaico”, en desmedro del saber y la creatividad campesina, aquella que no necesita del espectro magnético para su actuación, sino que recurre a las vibraciones del alma para dispersar los afectos y los sentidos en el corazón de los llaneros. El joropo comercial ya tiene garantizados los apoyos, los espacios, las políticas y el reconocimiento.

## 6. CONCLUSIONES

Tal como parece en las primeras líneas del capítulo 1 de la tesis, mi interés por encontrar explicaciones y entendimientos sobre lo que sucede en el campo de la educación y de las políticas culturales en relación con las músicas tradicionales y regionales colombianas, - ya no desde el campo disciplinar o experto de las definiciones sino que acudiendo a las herramientas conceptuales de los estudios culturales- me ha permitido un interesante ejercicio de revisión sobre los discursos y las realidades en las que transitan las artes no canónicas no institucionales .

Un primer aprendizaje importante en esta travesía artístico-discursiva fue intentar describir desde varias perspectivas el modelo de cultura que está anclado en nuestras sociedades latinoamericanas del que derivan complejas relaciones entre las prácticas artísticas, las políticas que las protegen (o des-protegen) y la institucionalidad representada en los discursos y “lógicas multiculturalistas” que tienen, una fuerte herencia eurocéntrica que aparece naturalizada y normalizada bajo el sofisma de la “universalidad”. Este primer acercamiento abre una compleja discusión que se ha mantenido intencionalmente camuflada bajo el imaginario de que la oralidad fue “superada” por la literacidad y esta por la virtualidad. Mitos contruidos por la modernidad eurocentrada en la ciencia instrumental y la tecnología como condición de “progreso”. En este sentido el imaginario cultural derivado de esta herencia ilustrada nos ha hecho creer que: las artes tienen muy poco o nada que ver con las discusiones sobre la modernidad, el capitalismo y la globalización; que las músicas tradicionales deben mantenerse incontaminadas de acuerdo con un estilo o forma acogida por las elites para representar identidad y etnicidad; que estas músicas son carentes de

estética dado que su artificio artístico está en duda, por lo tanto requieren ser alfabetizadas, “sofisticas” “refinadas” es decir en lenguaje instrumental “modernizadas”.

Tal como evidencia Peter Wade lo que está ocultando el modelo de lectura binario de contraponer las bellas artes con las artesanías, o arte erudito con arte popular es defender una centralidad epistémico-geográfica de ver “la cultura” (en singular) lo que potencia la brecha entre la producción artística canónica e institucional y todas las demás formas y prácticas artísticas. Esa clasificación y distribución geográfica es un complejo proceso de racialización que opera como mecanismo de exclusión y de inferiorización de los territorios rurales (naturales) y de empoderamiento de los centros urbanos de poder (civilizados). Estas realidades culturales y sociales afectan directamente las maneras como se clasifican y se validan las artes que emergen en espacios subalternos, propiciando como sugiere Arturo Escobar (2005) problemas de in-equidad y des-equilibrio para una distribución cultural –en- igualdad.

Creencias, discursos e imaginarios que intentan mantener una hegemonía epistémica, estética, política, pero que dado el carácter procesual y dinámico, posibilitan contradictorias formas de resistencia e insurgencia, de donde resulta vital cambiar el enfoque de la lente con las que nos acostumbraron a mirar, ampliar el rango de escucha, para oír algo más de lo que el modelo reconoció como música, recuperar el papel orgánico y central de las artes que deviene como forma de existencia, para superar la idea del arte como divertimento. De allí que el esfuerzo sea volver a juntar lo mental y lo corporal lo intelectual y lo afectivo como aspectos estructurantes de una “nueva” manera de estar, de existir, de entender las identidades que nos construyen y que construimos, desde donde reclamamos un lugar un tiempo una oportunidad.

Acudir al origen discursivo de la estética y su emergencia como campo de preocupación intelectual ha permitido entender con mayor completud, cuales son las características y definiciones que encierra el episteme “arte”. El primer esfuerzo por desenfocar y ampliar los rangos de observación y percepción está dirigido a identificar qué es lo artístico y de allí lo musical tal como lo concibió el renacimiento y como lo amplificó la modernidad eurocéntrica.

Una conclusión importante es que nuestros sentidos, percepciones y reacciones han sido interpelados y están sujetos por los discursos y políticas de la representación en lo que podríamos definir como una colonialidad de los sentidos. Visualidades, sonoridades y corporalidades que intentan ser ‘normalizadas’ como parte de las prácticas gubernamentales que definen que prácticas y objetos son dignos de admiración de devoción y de emulación. Podríamos decir que lo que no es bien visto es proscrito en tanto no es mencionado y por tanto no existe, o más bien, existe como efecto negativo y exterior del significado de la entidad, en este caso, lo que no está en el marco de la “historia universal del arte” no es arte o existe como un pasado cuasi artístico que requiere ser modernizado. Qué música escuchamos bailamos y qué incorporamos en nuestro particular mundo, los lugares y los tiempos que nos son dispuestos para estas actividades, no son entonces imperativos de una “libertad y autonomía” sino que requieren ser entendidos y comprendidos desde el entramado cultural político y estético de donde emergen.

Una afirmación importante en esta dirección que ha quedado demostrada y en la que quiero insistir a manera de conclusión es que las conexiones entre la actividad artística y creadora y los ámbitos, del trabajo, del festejo, de la espiritualidad están indisolublemente conectados en tanto la música emerge como una forma de vivencia, de estar, de habitar, de alentar la vida, es decir, hay en todos nosotros unas músicas constitutivas de nuestra personalidad, de



nuestra identidad, en tanto seres comunales, sujetos, co-sujetos que compartimos o repulsamos discursos y prácticas de subjetivación, lo que hace muy complejo y “vario pinto” hacer juicios genéricos sobre las relaciones entre música e identidad, de donde podemos colegir que las practicas musicales adquieren sentidos mediante procesos identitarios poniendo en juego negociaciones y formas originales de tramitar conflictos, marcando rutas diferenciadas y narrativas multiples que reclaman no ser atrapadas ni reducidas a una ley, a una generalidad, a una política, a una norma a un solo entendimiento.

Demostramos como las ideas y los juicios estéticos sobre lo que se considera buena o mala música, lo que es música y lo que no, están directamente ligados a unas políticas de representación con las que se naturalizan clasificaciones y discursos que marcan y signan objetos, prácticas y comunidades desde el molde de lo erudito y lo civilizado.

Uno de los aspectos esenciales en esta apuesta de-colonial de los sentidos, está en mostrar, hacer visibles, oíbles y perceptibles las producciones artísticas que han sido ignoradas o negadas por el canon de la cultura y las artes en su versión eurocéntrica. De allí que las sonoridades y corporalidades locales rotuladas como folclóricas, populares, tradicionales, vernáculas, requieran de entrada reconocimiento, legitimidad y por tanto oportunidades para no perecer bajo el argumento de la “modernización inexorable”.

Modernización que entendida desde el proceso de globalización y mundialización (que impone el modelo económico social hegemónico), tiende a desaparecer e ignorar el territorio como un aspecto esencial en la construcción de sentido y de afirmación de los saberes locales. Un “borramiento discursivo significativo”, tal como lo sugiere Arturo Escobar, (2005) y que comparto por la importancia que tiene el territorio para las comunidades que lo habitan, lo signan, lo viven, lo luchan. (Tanto el territorio real como el imaginado). Es así como las prácticas musicales locales siempre apelan al terruño como aspecto afectivo, identitario

básico, central vital. Músicas campesinas, afros, indígenas, que reconocen sus entrañas en el territorio y la tutela de los ancestros.

Músicas que son definidas y representadas desde el modelo estético eurocentrado y que hoy paradójicamente resultan cooptables por el mercado de lo exótico, desde donde aparecen nuevos usos y dinámicas culturales que en general tienden a potenciar el papel de los empresarios y a mantener en el olvido y la marginalidad las comunidades productoras de esas músicas. Hicimos un rastreo sobre las principales formas de clasificación de las músicas en Colombia a partir de los textos educativos como enciclopedias manuales de folclor y textos sobre cultura popular. De allí podemos concluir que estas formas de clasificación y representación han sido convenientemente acogidas por las elites locales que han mantenido una sobrevaloración de la tradición ilustrada y romántica de la música centroeuropea y en general del refinamiento que acompaña dichos ideales estéticos y artísticos.

El interés de esta revisión está directamente relacionada con mi condición de músico comprometido con las estéticas locales, tocador de diapasones como el tiple, el cuatro, la bandola llanera y el contrabajo y profesor universitario en un programa de formación de músicos que ha incluido las músicas de nuestros entornos socioculturales como parte de los insumos curriculares y pedagógicos en la formación de los jóvenes colombianos. En el plano musical he desatado mi compulsión estética como intérprete con el Grupo de Canciones Populares Nueva Cultura con quienes hemos dedicado toda nuestra creatividad e investigación a las músicas regionales colombianas por casi 40 años y que cuenta con no menos de 12 producciones fonográficas además de participar activamente en la construcción de programas de formación musical tanto para niños, niñas y jóvenes como de nivel universitario profesional. En este sentido las propuestas estéticas y pedagógicas tanto del Grupo de Canciones Populares Nueva Cultura como de los programas de formación musical

que involucran las músicas locales y sus principios, resultan contra-culturales en relación al canon eurocéntrico de las políticas culturales y educativas en el contexto colombiano y latinoamericano.

En este trayecto artístico y discursivo queda visto que la manera como son presentados los territorios y sus producciones artísticas evidencian la inferiorización de sus habitantes y sus producciones de tradición oral. Este recorrido histórico nos deja ver cómo, para el caso de los territorios planos del suroriente colombiano que se corresponden con la región de la Orinoquia principalmente, esta ha sido descrita como región in-hóspita, peligrosa, región problemática en relación con el proyecto económico y social del estado, razón por la cual como mecanismo de control y regulación de la población en estas regiones alejadas del centro de poder, se encomendó a las misiones la “civilización” y “conversión” de sus primitivos habitantes.

Aunque mi interés no es de historiador, demuestro como los llanos colombo-venezolanos son tierras habitadas por comunidades altamente aculturadas dados los procesos de evangelización y sumisión, pero con una riqueza no solo (natural) de sus ecosistemas ambientales sino de su creatividad e inteligencia para crear y producir músicas, bailes, comidas, relatos, mitos, técnicas de producción agrícola ganadera, artesanal, inteligencias y habilidades que expresan esa vitalidad y apropiación del mundo que les tocó vivir. Un llanero para el que su territorio es la expresión de su grandeza, un llano sin linderos, una sabana abierta para el trabajo de llano, donde el valor de la tierra es simbólico afectivo y no económico.

Son los llaneros a los que acudieron los ejércitos libertarios para librar la gran batalla de Boyacá que, como hito histórico, marcó la posibilidad de unas nuevas relaciones de autonomía y albedrío con el imperio español. Son los llaneros a los que acudieron los

liberales e inconformes cuando se dio la violencia conservadora y la muerte del caudillo liberal Jorge Eliecer Gaitán, que produjo un alzamiento en armas en lo que se denominó las guerrillas liberales de los llanos. Son los llaneros que han sabido cuidar su territorio el que les ha permitido afincar sus ideales de familia y sus esperanzas por un mejor vivir y que hoy están siendo despojados de sus tierras por el efecto de las políticas mineras y agrícolas del Estado colombiano que han dado privilegio a la explotación del petróleo, de la coca y las plantaciones de la Palma africana. Es esa tierra llana, esa comarca sin linderos, la que ha representado los caminos de la libertad, del trabajo, de la ancestralidad, de la magia que trae el invierno y el verano. Creatividad e ingenio que son performáticamente puestos en escena en cada fiesta de patio, en los parrandos llaneros, en un contrapunteo, en un tañí'o de bandola, en un golpe recio, en un pasaje "calle real", en el zapatear sobre la tierra mojada, en la preparación de un pisillo de chigüire, en la celebración de un San Pascual Bailón o una Palma de Cabo de Año, en las leyenda de Florentino y el diablo, de Federico y mandinga, y de cientos de miles de versos y poemas recitados y lequiados que más que representar la expresión de un sentir, son la materialidad misma de la vivencia.

Guitarros, tiples, bandolones, bandolas, bandolinas y cuatros agrupados como diapasones que cargan e informan de sonoridades vitales diversas y complejas del mundo llanero de casi dos siglos de historia. Sonoridades y músicas que alientan y acompañan las faenas de trabajo, las esperanzas y desesperanzas, que representan una estética de lo propio un pensamiento y un accionar desde el corazón, desde los afectos, desde lo colectivo. Es aquí donde este trabajo apuesta abiertamente por esa diversidad de sonoridades, llamando la atención sobre la homogenización y estandarización que han impuesto las industrias del entretenimiento y la comunicación de las sonoridades llaneras. Formatos instrumentales y

estilos de tocar, cantar y bailar que tienden a la espectacularización y el virtuosismo, como forma de rentabilidad y cooptación global.

No es un trabajo de análisis musicológico sobre las leyes que gobiernan estas sonoridades, sino más bien, una apuesta por fortalecer y al menos evidenciar las sabidurías de los viejos tocadores de diapasón que aun suenan en las fiestas familiares y regionales y que fueron relegados cuando el joropo comercial se impuso a través del arpa, cuatro, maracas y bajo. Golpes, pasajes, formas de canto, técnicas instrumentales, repertorios que no se sabe quién los inventó, instrumentos que empáticamente vibran con los viejos joropos recios que no por recios son a velocidades desbordantes. La esperanza es que este trabajo ayude a que las nuevas generaciones de llaneros no sientan vergüenza por sus sonoridades heredadas, donde lo comercial parecería ser la única forma de legitimación y validación de los desarrollos musicales en tanto paradigma de “éxito”.

## 7. FOTOS

Foto. 1. Pedro Flórez, explicando que esa bandola es nueva. Del video la bandola criolla



Foto.1. A.Pedro florez “tomada del video “La bandola Criolla”.



Foto 1. B. Tocando bandola Llanera. Taller ASAB. 2003.



Foto. 1. C. don Pedro Cantando corrido acompañado de sus hijos



Foto. 2. A. Álvaro Salamanca con bandolón. Taller ASAB. 2003.



Foto. 2. Alvaro Salamanca con bandolín. Taller ASAB 2003





Foto 2.C. Álvaro Salamanca y Darío Robayo. Taller ASAB 2003



Foto. 3 Tirso Caicedo en su casa en Mani conversando sobre las bandolas. 2010



Foto 4. José Antonio Ricaurte “Chirivico” con bandolón en casa de Clemente Mérida Mani. 2010



Foto. 4.A. Chirivico y Clemente Mérida tocando. Mani. 2010



Foto. 4.B. “Chirivico” en entrevista. Mani. 2010



Foto 5. Raúl Mariño tocando bandolón acompañado de Clemente Mérida. Mani.



Foto.5.A. Foto de Raúl Mariño tocando bandola acompañado de Clemente Mérida.



Foto 6. Luis Quintiva, mostrando el tiple guitarra. Tomado del video “la Bandola Criolla”



Foto. 6. A. Luis Quintiva mostrando el bandolón. Tomado del video “La bandola.”



Foto 6.B. Luis Quintiva mostrando el Bandolín. Tomado del video “La bandola.”



Foto 6. C. Luis Qunitiva tocando Bandola Criolla. Tomado del video “La bandola.”



Foto. 7. Héctor Julio Belisario tocando Bandolón con su hija. Tomada del video “la bandola criolla”



Foto. 8. José Elpidio Guio Leva tocando bandola criolla.



Foto 9. Iván Cely tocando bandola. Taller de bandola criolla ASAB. 2005.



Foto 10. Rafael Niño, explicando las posiciones de acompañamiento.



Foto .11. Anselmo López y bandola barinesa. Imagen tomada el 25 de noviembre de [https://www.google.com.co/search?q=anselmo+lopez&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=C4qfUuC2N8W4kQf\\_vIDIDw&sqi=2&ved=0CDMQsAQ&biw=1280&bih=657](https://www.google.com.co/search?q=anselmo+lopez&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=C4qfUuC2N8W4kQf_vIDIDw&sqi=2&ved=0CDMQsAQ&biw=1280&bih=657)





Foto. 11.A. Anselmo López. Imagen tomada el 25 noviembre de 2013 de la pagina: [https://www.google.com.co/search?q=anselmo+lopez&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=C4qfUuC2N8W4kQf\\_vIDIDw&sqi=2&ved=0CDMQsAQ&biw=1280&bih=657](https://www.google.com.co/search?q=anselmo+lopez&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=C4qfUuC2N8W4kQf_vIDIDw&sqi=2&ved=0CDMQsAQ&biw=1280&bih=657)



Foto.12. Bandolón hecho de calabazo. Tapa trasera. Propiedad de Tirso Caicedo



Foto.12.A. Bandolón hecho de calabazo. Perfil de frente. Tapa armónica o delantera.



Foto. 13 Joropódromo. Imagen tomada del folleto publicitario del 41 Torneo Internacional del Joropo celebrado en la ciudad de Villavicencio entre el 23 y el 1° de julio de 2009.

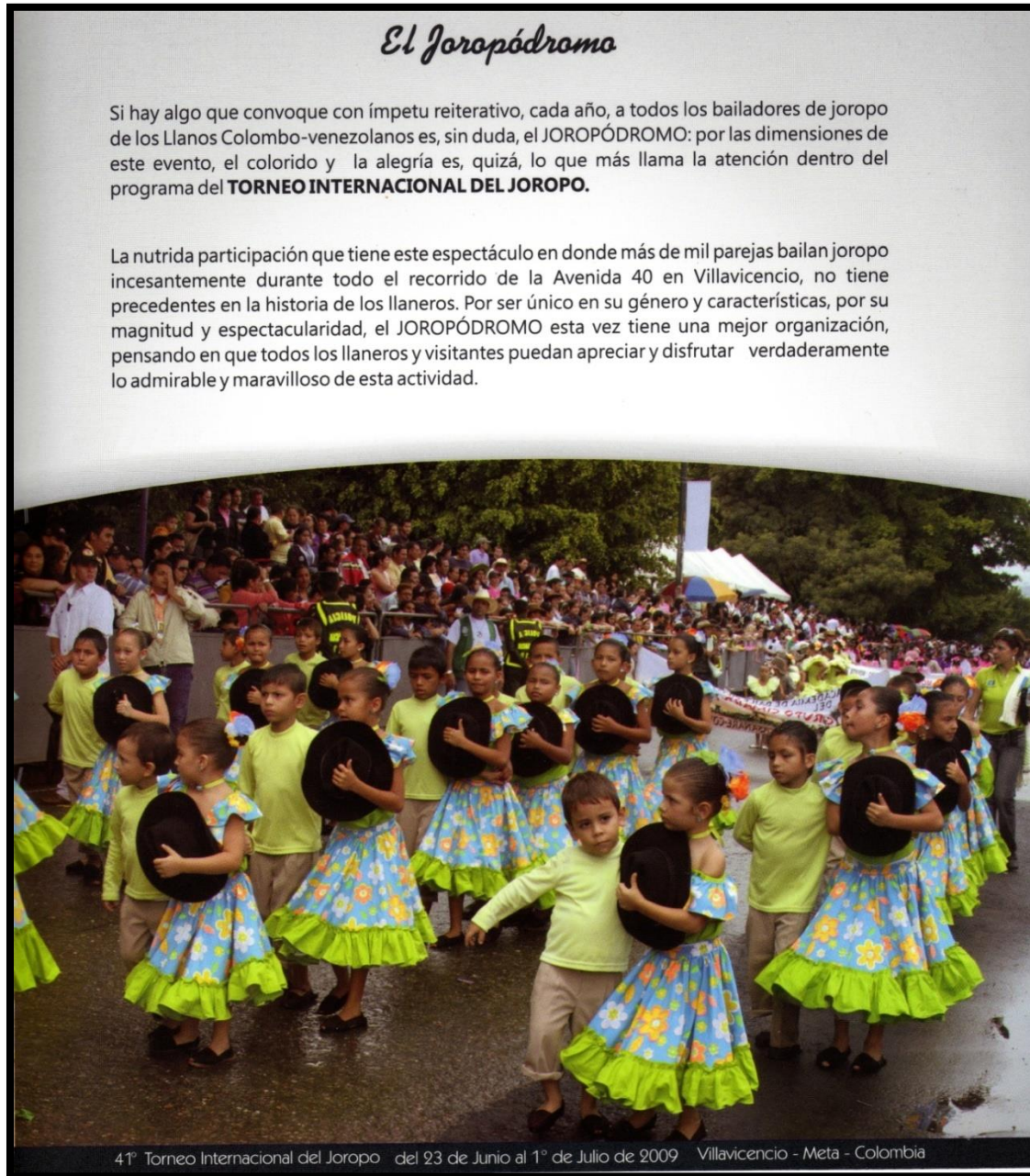


FOTO 14. Foto de la carátula del grupo musical Rondalla Llanera que surge desde finales de los años 60's



Foto. 15. Imagen sacada del texto “El Joropo joropo en Villavicencio”. Momentos y pioneros. Oscar Alfonso Pabón Monroy. 2009.



Foto. 16. Carlos rojas Hernández contando su historia familiar musical.



Foto No 17. Caratula de la publicación fonográfica “Raíces y frutos de la música llanera en Casanare.

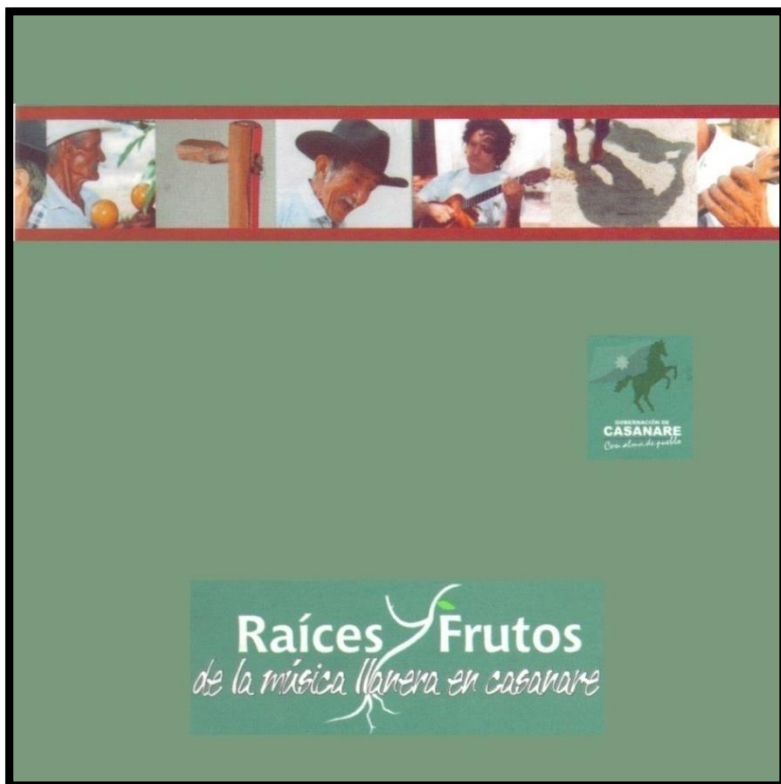


Foto. 17A. Caratula de la publicación fonográfica “Bandolón de tiempos idos” de José Antonio Ricaurte.

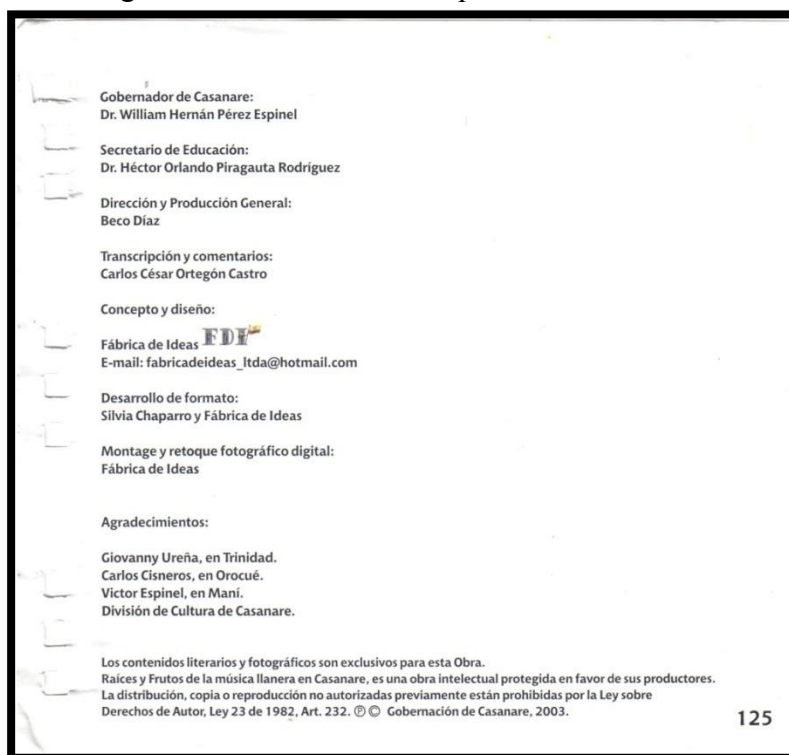


Foto.18. . Carátula de la publicación fonográfica “Bandolón de tiempos idos” de José Ricaurte. Rodríguez



Foto 18.A. Contracarátula de la publicación fonográfica “Bandolón de tiempos idos”



Foto 19. Bandola Andina o mata'mata. Tomado de internet:  
<https://www.google.com.co/search?q=bandola+andina&tbm=isch&source=iu&imgil=XK1JjFLD9pWwdM%253A%253Bhttps%253A%252F%252Fencrypted->



Foto 20. Tortuga mata mata





Foto 21. Clemente Mérida tocando bandola llanera “moderna”.



Foto 22. Cuatro llanero en la actualidad. Fotografía de Javier Crespo.



## 8. MAPAS

Mapa 1. Regiones naturales de Colombia. Mapa tomado de Internet.  
<http://www.todacolombia.com/geografia/regionesnaturales.html>



Mapa. 2. Mapa regiones naturales: El piedemonte llanero y la región de la Orinoquia.



La línea de marcación continua que aparece en color amarillo representa la franja del piedemonte llanero y la franja discontinua es la región de la Orinoquia, donde se diseminan las músicas llaneras del territorio colombiano.

Mapa.3. Mapa del piedemonte llanero y la región que abarca el eje de músicas llaneras de acuerdo con la Cartografía de Prácticas Musicales de la Biblioteca Nacional de Colombia. Deptos: Vichada, Arauca, Guaviare, Meta, Casanare y Oriente de Cundinamarca y Boyacá.



La cartografía incluye Barinas y San Fernando de Apure como capitales de estado en Venezuela que han sido focos de la movilidad cultural y musical con el llano colombiano.

Mapa 4. Rutas de la bandola llanera



## 9. BIBLIOGRAFIA.

- Abadía Morales, Guillermo. (1977). *Compendio General de Folklore Colombiano*. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá: Editorial Andes.
- Albán, Adolfo. (2009). *Artistas indígenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existencia*. Arte y Estética en la encrucijada descolonial. Argentina: Ediciones el signo.
- Bambula Díaz, Juliane. (1993). *Lo estético en la dinámica de las culturas*. Cali: Editorial Facultad de Humanidades. Universidad de Valle Cali.
- Barbero, Jesús Martín. (2010). “Yo partí de cómo se comunicaba la gente en la calle”; *trayectorias intelectuales y posiciones políticas*. Entrevista de Eduardo Restrepo. Crítica y Emancipación. Revista latinoamericana de ciencias sociales. Año II (3). CLACSO.
- Barbosa Estepa, Reinaldo. (2003). *José Alvear Restrepo y las leyes del llano: una constitución por la humanización del derecho*. Caribabare. Revista del Centro de Historia del Casanare. Departamento del Casanare.
- Barriendos, Joaquín. (2005). *Localizando lo idéntico / globalizando lo diverso. El ‘activo periferia’ en el mercado global del arte contemporáneo*. Recuperado de [http://sic.conaculta.gob.mx/centrodoc\\_documentos/281.pdf](http://sic.conaculta.gob.mx/centrodoc_documentos/281.pdf).
- Bedoya Sánchez, Samuel. (1993) *Joropo –Música en el proceso Folk – Urb. Formulaciones para una folklorología estructural aplicada*. Manuscrito. Inédita.
- Benjamin, Walter. (1989). *La obra de arte en la época de la reproductibilidad*. Discursos Interrumpidos I. filosofía del arte y de la historia. (Trad.). Jesús Aguirre. Buenos Aires: Aguilar, altea, Taurus alfaguara S. A de Ediciones.

- Bermúdez, Egberto. (1999). *Un siglo de música en Colombia. Entre nacionalismo y Universalismo*. Revista Credencial Historia.
- Bermúdez Egberto. (2010). *Nacionalismo y cultura popular*. En Memoria. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional de Colombia.
- Bourriaud, Nicolás. (2008). *Estética relacional*. (Trad.) Cecilia Beceyro. Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Castro, Santiago. (2000). *La reestructuración de las ciencias sociales en América latina*. Bogotá: Instituto pensar. Universidad Javeriana.
- Castro, Santiago. (2003). *Apogeo y decadencia de la teoría tradicional. Una visión desde los intersticios*. En *estudios culturales Latinoamericanos*. Comp. Catherine Walsh. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar. Ediciones Abya – Yala.
- Castro, Santiago. (2005). *La poscolonialidad explicada a los niños. Perspectivas latinoamericanas sobre modernidad, colonialidad y geopolíticas del conocimiento*. Bogotá: Universidad Javeriana. Instituto Pensar.
- Castro, Santiago. (Ed.). (2008). *Genealogías de la colombianidad. Formaciones discursivas y tecnologías de gobierno en los siglos XIX y XX*. Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia.
- Calderón, Claudia. (1999). *Estudio analítico y comparativo sobre la música del joropo, expresión tradicional de Venezuela y Colombia*. Revista musical de Venezuela. (39).
- Cánepa Koch, Gisella. (2001). *Formas de cultura expresiva y etnografía de lo local. Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima: PUCP Fondo editorial.

- Cruces Villalobos, Francisco. (2002). *Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos*. Consultado en internet: <http://www.sibetrans.com/tras/a225/niveles-de-coherencia-musical-la-aportacion-de-la-musica-a-la-construcción-de-mundos> [junio, 2013].
- Cortés Polanía, Jaime. (2004). *La música nacional popular colombiana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Das, Veena. (1997). *La subalternidad como perspectiva*. Debates Pos coloniales: una introducción a los estudios de la subalternidad. La Paz Bolivia: Editorial Historias.
- Davidson, Harry C. (1970). *Diccionario Folclórico de Colombia. Música, instrumentos y danzas*. T 3. Departamento de Talleres Gráficos del Banco de la República. Bogotá, Colombia.
- Debord, Guy. (2003). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. (Trad.) Luis A Bredlow. Barcelona: Editorial ANAGRAMA.
- De Carvalho, José Jorge. (2004) *Las Tradiciones musicales afroamericanas: De bienes comunitarios a fetiches transnacionales*. En Utopía para los Excluidos. El multiculturalismo en África y América Latina. Compilador. Por Jaime Arocha. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá
- De Carvalho, José Jorge. (2002) *Estéticas de la opacidad y la transparencia. Música mito y ritual en el culto de shangó y en la tradición erudita occidental*. En Revista Transcultural de Música. Sociedad de Etnomusicología de España.
- Del Valle, Julio. (2008). *El principio de la estética y su relación con el ser humano. Acerca de la dimensión antropológica de la estética de Alexander Baumgarten*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Consultado en Internet:



[http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/estudios\\_de\\_filosofia/article/viewFile/12696/11451](http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/estudios_de_filosofia/article/viewFile/12696/11451) [Marzo de 2013]

Duque, Ellie Anne. (2007). *La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX*. Gran Enciclopedia de Colombia. Arte 2. Círculo de lectores.

Echeverría, Bolívar. (2010). *Siete aproximaciones a Walter Benjamín*. Bogotá: Ediciones Desde abajo.

Escobar, Arturo. (2005). *La cultura habita en lugares: Reflexiones sobre el globalismo y las estrategias subalternas de localización*. Más allá del tercer mundo. Globalización y diferencia. (pp. 157-194). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología. Universidad del Cauca.

Escobar, Arturo. (1998). *La invención del tercer mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Trad. Diana Ochoa. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Escobar, Arturo. (2003). *Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación de modernidad / colonialidad latinoamericano*. Bogotá: Tabula Rasa.  
(1)

Fregtman, Carlos Daniel. (1994). *El tao de la música*. Buenos Aires: Editorial Troquel.

Frith, Simón. (2001). *Hacia una estética de la música popular*. En *Las culturas musicales*. Lecturas de etnomusicología. España: Editorial Trotta.

Foucault, Michel. (1984). *Las palabras y las cosas*. Barcelona. Editorial Planeta-Agostini.

Foucault, Michel. (1999). *Estética, ética y hermenéutica*, Barcelona: Paidós

Fubini, Enrico. (1994). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial.

Garavito, Edgar. (1999). *La actualidad y la diferencia. Escritos escogidos*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.

- González, Juan Pablo. (2001). *Musicología popular en América Latina: Síntesis de sus logros, problemas y desafíos*. Separata de Revista Musical Chilena LV/195.
- González Mora, Felipe. (2004). *Reducciones y haciendas jesuíticas en Casanare, Meta y Orinoco ss. XVII-XVIII: arquitectura y urbanismo en la frontera oriental del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Gran enciclopedia de Colombia. (2007). Bogotá: Círculo de lectores. Biblioteca “el tiempo”.
- Guerrero Arias, Patricio. (2004). *Usurpación simbólica, identidad y poder*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya – Yala.
- Guha, Ranajit. (1997). *Sobre algunos aspectos de la historiografía colonial de la India*. Debates Pos coloniales: una introducción a los estudios de la subalternidad. La Paz Bolivia: Editorial Historias.
- Hall, Stuart. (1997). *El trabajo de la Representación*. Representation: cultural representations and signifying practices. London: Sage publications. Cap. 1. (Trad.) Elías Sevilla Casas.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W. (1998). *Dialéctica de la ilustración*. Fragmentos filosóficos. (Trad.) Juan José Sánchez. España: Editorial Trotta.
- Lambuley Alférez, Edgar Ricardo. (2005). *Movilidad y Recurrencia en las músicas regionales colombianas a partir de 4 festivales de música*. Tesis de magister en Investigación con mención en música. La Habana –Cuba: Instituto Superior de Artes.
- Lambuley Alférez, Edgar Ricardo. (2004). *“Estudio de las investigaciones existentes en torno a las músicas tradicionales de las diferentes regiones de Colombia”*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.

- Lambuley Alférez, Edgar Ricardo. (2011). *Genios, músicas y músicos: colonialidad de los sentidos o evangelización estética*. Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte. 5(6), 56-65.
- Lander, Edgardo. (2005). *La ciencia Neoliberal*. Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Lander, Edgardo. (2004). “*Utopía del mercado total y el poder imperial*”. Revista Tareas No 118 CELA, Centro Latinoamericano de Estudios Latinoamericanos. Panamá
- Londoño, María Eugenia. (2002). *Y la memoria se hizo música...* Medellín: Universidad de Antioquia.
- Martin, Miguel Ángel. (1991). *Del Folclor llanero*. Bogotá: Ediciones ECOE.
- Mandoky, Katya. (2006). *Prácticas Estéticas e identidades sociales*. México: Prosaica dos. Siglo Veintiuno editores.
- Madroñedo, Mario. (2012). *Multinaturalismo y estéticas de la alteridad*. Calle 14. Revista de Investigación en el campo del arte. 6(8). Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Merriam, Alan P. (2001). *Definiciones de musicología comparada y etnomusicología: Una perspectiva histórico-teórica*. Las culturas musicales. España: Lecturas de Etnomusicología. Editorial Trotta.
- Merriam, Alan P. (2001). *La música como cultura. Usos y funciones*. Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología. España: Editorial Trotta.
- Mignolo, Walter. (2002). *Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder*. Entrevista por Catherine Walsh. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar. Ediciones Abya Yala.

- Mignolo, Walter. (2002). *El potencial epistemológico de la historia oral. Algunas contribuciones de Rivera Cusicanqui*. Daniel Mato: Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO y CEAP, FACES. Universidad Central de Venezuela.
- Mignolo, Walter. (2010, junio). *Aiethesis decolonial*. Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte. 4 (5). Facultad de Artes Universidad Distrital.
- Miñana, Carlos. (2000). *Entre el Folklore y la etnomusicología: 60 años de estudio sobre la música popular tradicional en Colombia*. A Contratiempo, No 11, pags 36-49.
- Montañez, Gustavo y Delgado, Ovidio. (2013). *Espacio, territorio y región: conceptos básicos para un proyecto nacional*. Consultado en internet: [http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Espacio\\_territorio%20y%20region.pdf](http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Espacio_territorio%20y%20region.pdf) [junio 2013]
- Myers, Helen P. (2001). *Etnomusicología. Las culturas musicales*. España: Lecturas de etnomusicología. Editorial Trotta.
- Ocampo López, Javier. (1997). *Las fiestas y el folclor en Colombia*. Bogotá: Ancora Editores. Sexta re-impresión.
- Ocampo López, Javier. (2007). *Las nuevas mentalidades en la sociedad de la Nueva Granada*. El Estado de la Nueva Granada (1832-1840). Bogotá: Gran enciclopedia de Colombia. T. 2 Círculo de lectores.
- Ochoa, Ana María. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

- Ochoa, Ana María. (2002) *El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia*. En Músicas en Transición. Cuadernos de nación. Ministerio de Cultura Colombia.
- Ortegón Cachi, Carlos Cesar. (2003). *Raíces y frutos de la música llanera en Casanare*. [Publicación fonográfica]. Gobernación del Casanare.
- Ortiz Benavides, Ernesto y otros. (2002). “*Aproximación histórica, semiótica, y estética al parrando llanero*”. Ministerio de Cultura. Bogotá, Colombia.
- Pachón García, Carlos Enrique. (2009). *En busca de los instrumentos perdidos. En La Huella del Torneo. Un homenaje a la historia del talento llanero*. Meta: Instituto Departamental de Cultura del Meta.
- Palermo, Zulma. (2005). *Desde la otra orilla. Pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*. Buenos Aires: Alción Editora.
- Quijano, Aníbal. (2000, junio). *Colonialidad del poder. Globalización y democracia*. Versión revisada de la conferencia en la escuela de altos estudios internacionales y diplomáticos “Pedro Gual”. Caracas, Venezuela.
- Quijano, Aníbal. (2000). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. En libro: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. CLASO. Argentina.
- Quintero, Berta. (1990). “Políticas culturales en Colombia” En ALUNA. Imagen y memoria de las jornadas regionales de cultura popular. COLCULTURA. Colombia.
- Rago, Hector. (?) “La música de las bandolas”. Comentarios de un programa de mano. Consultado en internet en <http://webdelprofesor.ula.ve/ciencias/rago/> [Julio 2013]
- Rausch, Jane M. (2003). *Colombia: el gobierno territorial y la región fronteriza de los llanos*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia y Universidad Nacional de Colombia.

Rincón Rodríguez, Omar. (2008). *La música como práctica comunicativa y cultural*. En: Industrias culturales e identidades. Una mirada a las interdependencias entre medios de comunicación sociedad y cultura. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Rivera Cusicanqui, Silvia y Barrangan. (Presentación y compilación) (1997). Debates Pos coloniales: una introducción a los estudios de la subalternidad. La Paz Bolivia: Editorial historias.

Rivera, Ramón Luis Felipe. (1959). "El Seis". Boletín del Instituto de Folclor. Caracas, Venezuela.

---

Rojas Hernández, Carlos. (1990). *Llanura sogá y corrió*. En: Cantan los Alcaravanes. Asociación Cravo Norte. Empresa Colombiana de Petróleos ECOPETROL, Occidental de Colombia Shell de Colombia.

Rojas Hernández, Carlos. *Joropo en el siglo XX: redefinición de un lenguaje*. Consultado en internet en. <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.htm> [agosto, 2013]

Santos de Sousa, Boaventura. (2009). *Hacia una sociología de las ausencias y una sociología de las emergencias*. Una epistemología del Sur. México: Siglo XXI Editores, S.A. de c.v. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. CLACSO Co-ediciones.

Sánchez, José y Piedras, Pedro. (2013). *A propósito de Walter Benjamin: nueva traducción y guía de la lectura de la "tesis de filosofía de la historia"*. Consultado. [http://guindo.pntic.mec.es/~ssag0007/hemerotecal\\_archivos/n2digital-feb2011-pdf/josesanchez-pedropiedras-WalterBenjamin.pdf](http://guindo.pntic.mec.es/~ssag0007/hemerotecal_archivos/n2digital-feb2011-pdf/josesanchez-pedropiedras-WalterBenjamin.pdf) [5 de diciembre].

Sánchez Vásquez, Adolfo. (2004). *Hacia una estética de la participación*. Conferencia realizada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional

Autónoma de México. Consultado en Internet en <http://vimeo.com/36425580>

[mayo, 2013]

Sánchez Vásquez, Adolfo. (2005). *Las ideas estéticas de Marx*. México: Ediciones Era S.A.

Consultado por internet.

<http://Enabima.gob.do/descargas/bibliotecaFAIL/AutoresExtranjeros/S/Sanchez>

Vazquez, Adolfo/Sanchez Vazquez, Adolfo - Las ideas esteticas de Marx. pdf

[marzo, 2013]

Sanjinés, Javier. (2002). “*Mestizaje cabeza abajo*”. *La pedagogía al revés de Felipe Quispe*

“*el Mallku*”. En: *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino*. Quito: Universidad Andina

Simón Bolívar. Ediciones Abya Yala.

Segato, Rita. (1977-1978 y 1979-1980). *Breve panorama de las teorías del folclor en*

*América Latina*. Revista INIDEF (3), (4), 66-80 y 73-75.

Silva, Renán. (2005). *República liberal, intelectuales y cultura popular*. Medellín, La

Carreta Editores E.U. Colombia.

Silenzi, Marina. (2009). *El juicio estético sobre lo bello. Lo sublime en el arte y el*

*pensamiento de Kandinsky*. Andamios. Revista de investigación social. 6(11).

Soto Bruna, M<sup>a</sup> de Jesus. (2013). La «aesthetica» de Baumgarten y sus antecedentes

leibnicianos. Anuario filosófico. Universidad de Navarra 1987. Consultado en internet: <http://hdl.handle.net/10171/2298> [Marzo 2013].

Spivak, Gayatri Chakravorty. (2003, enero-diciembre) *¿Puede hablar el subalterno?*

Revista colombiana de Antropología. 39, pp. 297-364

- Trias, Manuel B. (1949). *El objeto de la Estética*. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza. Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía. T 3.
- Urrego, Miguel Ángel. (2007) La Regeneración (1878-1898). Gran Enciclopedia de Colombia. T 3. Bogotá, Colombia.
- Valderrama, Orlando “El Cholo”. (2001). “*Corazon marca ’o*”. Discos El Copey. (Productor Fonográfico). Bogotá, Colombia.
- Valderrama, Orlando “El Cholo”. (?) “*Cholo. Y... ..soy llanero*”. Producciones Sonoriente 006. (Productor Fonográfico). Bogotá, Colombia.
- Valderrama, Orlando “El Cholo”. (?) “*Caramba ¡Primo! Cholo*” Producciones Sonoriente 008. (Productor Fonográfico). Bogotá, Colombia.
- Valderrama, Orlando “El Cholo”. (?) “*Muchacha cuanto te quiero. Cholo y sus mejores canciones*”. Producciones Sonoriente 006. (Productor Fonográfico). Bogotá, Colombia.
- Valderrama, Orlando “El Cholo”. (2010). “*Cholo Joropo*”. Vibra music entertainment s.a. (Productor Fonográfico). Bogotá, Colombia.
- Velandia, Roberto. (1991). *Descubrimientos y caminos de los llanos orientales*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura COLCULTURA.
- Vigil, Nila. *Pueblos indígenas y escritura*. Consultado en internet. [http://aulaintercultural.org/IMG/pdf/indigenas\\_escritura.pdf](http://aulaintercultural.org/IMG/pdf/indigenas_escritura.pdf) [Julio, 2013.]
- Vila, Pablo. (2001). *Música e Identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales*. En: *Músicas en Transición*. (Comp.) Ana María Ochoa Gautier. Bogotá: Ministerio de cultura de Colombia.
- Vila, Pablo. (1999). Reseña del libro “*Music and Cultural Theory*”, de John Shepherd y Peter Wicke. Trasn 4. Revista Transcultural de música. Sociedad de



Etnomusicología. SIBE. Consultado en internet:

<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/258/john-shepherd-y-peter-wicke-music-and-cultural-theory> [junio, 2013]

Vich, Víctor y Zabala, Virginia. (2004). *La oralidad como performance*. En: Oralidad y poder. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Villanueva, Orlando. (2012). *Guadalupe Salcedo y la insurrección llanera, 1949 – 1957*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Wade, Pater. (1997). *Gente negra. Nación mestiza. Dinámicas de las identidades raciales en Colombia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia y otras.

Walsh, Catherine. (2002). *La rearticulación de subjetividades políticas y diferencia colonial en el Ecuador. Reflexiones sobre el capitalismo y geopolíticas de conocimiento*. Indisciplinar las ciencias sociales. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar. Ediciones Abya-Yala.

## 10. ANEXOS

### 10.1. Entrevistas

#### 10.1.1. Tirso Caicedo Guerrero

##### **Entrevista Tirso Caicedo Guerrero**

Lugar: Maní, Casa de Tirso Caicedo

Fecha: Febrero 2010.

Participantes: Clemente Mérida, Tirso Caicedo, Ricardo Lambuley

Transcripción: Hernán cortés y Ricardo Lambuley

**Ricardo Lambuley.** Maestro Tirso Caicedo buenas tardes, dígame su nombre completo y ¿de dónde es oriundo?

**Tirso Caicedo:** Mi nombre es Tirso Caicedo Guerrero, natural de Maní de la vereda de Mararabe

**Ric. Lamb:** ¿Cuántos años tiene maestro?

**Tirso:** Nacido el once de septiembre de 1953

**Ric lamb.** ¿Cómo aprendió a cantar joropo?

**Tirso:** Yo aprendí desde que tenía, desde que comencé a hablar, yo creo porque yo me acuerdo que arrullaba a mi hermana y mi hermana, yo le llevo, dos años a ella y era que la mecía y la dormía cantando. La música que escuchaba en ese entonces era “El Caminito Verde”, “La Paloma Blanca”, “El Carmentea”, eran esos discos que salían en las emisoras y en los altos parlantes en las fiestas de los pueblos de Mani y Aguazul y prácticamente yo creo que por ahí a los dos tres, años yo creo que ya empecé a cantar los versos por ahí que le oía a mi mama y a mi papa.

**Ric. Lamb.** Su mercé me contaba ahora que ¿tuvo también familia de músicos?

**Tirso:** Claro, mi abuelo era músico. Mi abuelo por parte de madre, de mi padre era músico a pesar de que no era llanero era de Fusagasugá fue músico: maraquero, cantador y creo que acompañaba también el tiple, es decir acompañaba al bandolón con el tiple y además rezandero de las costumbres que habían en ese entonces que también ya están en vía de extinción.

**Ric. Lamb:** ¿Cómo se llamó él?

**Tirso:** Él se llamó Silvestre Caicedo

**Ric. Lamb.** ¿De dónde fue oriundo?

**Tirso:** Y él es nacido, él fue nacido en Fusagasugá de los Caicedos que creo que ahí allá en Fusagasugá es de descendencia, la madre de él era profesora del Colegio san Bartolomé de Bogotá, se lo habían dejado a unos hermanos de ella, de ella y le daban un trato muy, muy regular y se les voló y se vino para el llano y aquí consiguió señora, que fue mi abuela, que era oriunda de Sogamoso, también vivía en la vereda Mararabe. Tenía su finca ahí y, ahí se casó y viene la familia Caicedo que todos casi son bandolistas

**Ric. Lamb.** Maestro usted me contaba ahora que recuerda cuando niño que su papá tocaba, pero no era la bandola llanera ¿Cuáles instrumentos recuerda usted en los parrandos?

**Tirso** : Eh... el origen de la bandola que ahora tocan ese viene del tiple Cundiboyacense, de la bandola lira de la misma región, y el requinto desde luego, los antiguos lo afinaban, por siete formas que creo que son las mismas notas el DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI. Pero ellos lo llamaban que habían siete formas de afinar la bandola entonces quien tocaba por todas esas formas, es decir quién sabía afinar el bandolón por todas esas formas y lo tocaba pues era amo y señor de ese instrumento. En esa época cuando los padres, los sacerdotes jesuitas fundaron Tamara, trajeron algunos instrumentos del interior del país y de ahí se vino disgregando esa forma de tocar es decir, el llanero nativo, el nativo de aquí y el mestizo que nacía ya en esta región quiso aprender esa, forma de ejecutar ese instrumento y lo afinó como una bandola y se llamo bandolón y al requinto le decían un bandolín, al tiple le decían al tiple afinado como tiple como tal, le decían un grave, un grave para acompañar era el tiple más grande, el más pequeño era el, el instrumento mayor o sea el que punteaba. Después ya con el tiempo, cuando me conocí, fueron el bandolón, el requinto y el tiple los instrumentos autóctonos nuestros y la bandola lira o mata-mata que la llamaban por la forma pequeña que tenía parecida a una tortuga mata-mata por eso la llamaban mata-mata de tal manera que esa es más o menos el origen y la evolución que ha tenido nuestro sentir, de nuestra música proviene y está mezclada también desde luego por los instrumentos de la región andina, por eso, en el pasajito este que le comento aquí al amigo dice que “algunos preguntan, tal vez... por ignorancia de donde los han traído, entonces le contesta uno, los tres, los tres de cuerda de acero vinieron a la llanura de los páramos andinos”, esos instrumentos vinieron de allá no nos podemos decir que fue que entraron por Venezuela por la, de Venezuela vino la bandola esta que tiene aquí el amigo. ¿Cuántos trastes tienen esa?

*(En el registro visual se muestra el diapason de la bandola con dieciocho) ...*

**Arrima la cámara...**

**Tirso:** Bueno la bandola de siete trastes ya llegó en los festivales ya cuando empezaron a hacer festivales aquí en Colombia y se invitaba a Venezuela y Venezuela invitaba a Colombia, entonces ya trajeron la bandola de siete trastes y ocupó un espacio y ese espacio todavía se le respeta, los que quieran tocar esa bandola pues la tocan. Don José Cervelián Carreño fue uno de los, también nativo y nacido aquí a la costa del Caño del Güira, él fue el que diseñó esta bandola de dieciocho trastes pero no casi parecido al modelo que esta allá en el, en el, en el parque ese de la bandola, el hizo ese diseño. Yo lo entrevistaba en una época y le preguntaba, ¿qué porqué? decía y me daba la misma razón, decía porque es que el que sabe tocar bandola tiene que llevarla hasta el ojo de la, boquilla del instrumento. Le preguntaba yo que si el tico bandolón dijo pues en eso fue que yo aprendí a tocar, sino que como ahora tocan la de siete trastes y a mí no me gusta esa joda decía, (perdón, con los termino los propios que el manifestaba). Entonces yo diseñé esta de dieciocho trastes, incluso de ahí salió las que regalamos aquí, las primeras que regalamos con la venida de él para mandarlas a fabricar con los dieciocho trastes y por eso se trajo hace treinta años. En el año de 1982 fue el primer festival aquí se llamó “Primer encuentro regional de las bandolas llaneras, del canto, del baile, del joropo y el contrapunteo”. Yo quiero hacerle una aclaración, escribí en las tarjeticas, porque era con tarjeticas que yo invitaba a los, a los participantes y yo de mi cuenta. Las mandaba a hacer a timbrar a mi gusto y decía de las bandolas llaneras porque es que ahí integraba yo: el requinto, el bandolón, la bandola lira y la guitarra, que fueron muy pocos los músicos llaneros que tocaban la guitarra punteada y que desde luego es un tipo de bandola y que se tocó y la gente bailó aquí y, y se divirtió con esa música.

Por ejemplo, Pedro Flórez fue uno de los que yo conocí. Pedro fue un maestro en eso, el jugaba con los bordones en la guitarra, bordoneaba, la puntiaba la guitarra y bordoneaba en

todas, es decir, tocaba todas las cuerdas. Entonces esa era otro tipo de bandola que existía aquí, que la guitarra puntiaba, pero con la música nuestra, entonces por eso le escribí BANDOLAS más o menos dándole cabida, a que pues el que supiera tocar la guitarra también la tocara, desafortunadamente ahora ya dicen que esta bandola debe ser la única, mientras por lo menos nosotros vivamos pues por lo, en el recuerdo vivirá el bandolón... présteme el bandolón chicho, y la totuma de una vez se la mostramos aquí al maestro para que si quiere que la filme .Busque la pluma debe de estar ahí, no, no ahí es unas cuerdas ahí... ahí, ahí está, ahí hay una ¿con esa puede? Esta entre las cositas esa del... ahí, ahí hay una

Este,(mostrando el instrumento) este instrumento fue el que llegó aquí, esta, esta forma de encordarlo la forma en que está encordado es caprichosa, es decir es mía porque, el la, el que se tocaba antiguamente era con forma de viene el tiple lo que sucede es que lo afinaban como bandola

**Ric lamb.** ¿Cómo esta afinado ese instrumento maestro?

**Tirso:** Ese esta al natural que llaman, por ahí hay dos que están desiguales (comenta en relación a la afinación de la bandola que está probando el maestro Clemente Merida)

**Ric. Lamb.** O sea las, ¿el primer orden es metálico cierto?, ¿todas son iguales?

**Tirso:** Todas son metálicas... ¿esa fue al natural?, ¿está por el natural? ¿si?

**Ric. Lamb.** ¿Esta trasportado?

**Tirso:** Está trasportado, esta es la que le digo yo que tiene treinta y dos años de...

**Ric. Lamb.** ¿Con esa ya ha grabado no?

**Tirso:** Ese es un bandolón, pero esta hecho de una totuma de táparo y la forma de hacer el diapasón es copiado de este, lo que sucede es que ahí le metí dos cuerdas en cada orden

**Ric. Lamb.** ¿Quedó como una mandolina?

**Tirso:** Más o menos, si señor más o menos, más o menos.

**Ric. Lamb** ¿Y la afinación?

**Tirso:** Es igual a la bandola. . Ella tiene treinta y dos años y va a formar parte de pronto del Museo de la Fundación Festival de la Bandola. Este no tiene sino trece años ya va pa´ catorce años de mandado a fabricar.

**Ric Lamb.**¿Quién fabricó ese maestro?

**Tirso:** Hernán Rueda un señor de Bogotá.

**Ric. Lamb.** ¿Ese lo hizo el con algún molde?

**Tirso:** Si señor, el molde este era el tipo de la bandola que diseñó Carreño, más o menos, más o menos un poquito más, más...

**Clemente Merida** ¿Mas afiladita?

**Tirso:** Si señor, más acuciadita, si pero muy poquito.

**Ric. Lamb** ¿Ese si pareciera más tiplecito?

**Tirso:** Si señor, un bandolín, un requinto,, un tiple requinto... si realmente...Un tiple requinto...Pero el bandolón antiguo, el propio se afina conforme viene el tiple lo que pasa es que usted sabe que por lo menos la segunda tercera, y cuarta venían con entorchado en el centro y a los lados la delgadita.

**Ric. Lamb.** ¿Y aquí es lo contrario, no?

**Tirso:** Aquí no, aquí esto es caprichosamente esto lo, la entorchada, esto fue una idea que se me vino de ponerle esas cuerdas, así le puse dos lisas en los dos órdenes y las otros dos entorchados terceras y cuartas son terceras de tiples entorchadas.

**Ric. Lamb** maestro, cuando estaba hablando ahorita, habló sobre el primer festival que no se llamaba festival de la bandola criolla...

**Tirso:** No, llamamos fue “Encuentro Regional de las Bandolas Llaneras”...

**Ric Lamb...** y estaba explicando que era para incluir el bandolón?

**Tirso:** Claro, era para incluir todos los instrumentos que se han tocado aquí en esta región, que conocí yo como desde niño este instrumento era el que tocaban antiguamente cuando la clavija era de madera.

**Ric. Lamb.** Y me contaba también que no acompañaba con cuatro si no con...

**Tirso :** Con tiple

**Ric. Lamb.** ¿Así era que cantaban?

**Tirso:** Así era que tocaban. Porque por ejemplo un primo mío acompañaba a Ciro Hunda, con tiple y eso suena muy bonito.

**Ric Lamb.** ¿O sea bandolón tiple y la maraquita si siempre ha estado?

**Tirso:** Las maracas, sí el capacho.

**Ric. Lamb.** ¿Y el guitarra es el mismo?

**Tirso:** El guitarra es el mismo sí, el mismo grave, el mismo tiple si le decían guitarra.

**Ric. Lamb.** ¿Aquí, o en donde?, ¿Por qué es que pareciera que el nombre varía de acuerdo a la región?

**Tirso:** No, aquí en esta zona le dicen aun guitarra.

**Ric. Lamb.** Bueno maestro hablemos de ese primer encuentro regional de las bandolas ¿cómo les surgió la idea? y ¿cómo fue ese primer encuentro?

**Tirso:** El primer encuentro de las bandolas, es porque ya de acuerdo a lo que le manifestaba en el lugar en el que nos encontramos al medio día, desde niño yo he visto, vi tocar esta clase de instrumentos, conforme le he manifestado de cuerdas de acero, clavijas de madera con una pluma no de pasta si no de cacho de toro o de novillo. Dirá usted ¿Por qué?, ¿qué, que, que misterio tiene?, el misterio que tiene es que la pluma del cacho de la vaca se astilla, se raja al darle, se raja y el toro, la pluma del cacho del novillo del toro, no se raja, ese era el misterio y la pluma le hacía la figura que usted quisiera por ejemplo...

*...Una garza...*

**Tirso:** Una garza, la imagen de una sirena, lo que usted quisiera la fabricaban y esto y a medida de que están tocando la pluma se iba desgastando y la iban afinando, la iban puliendo con el cuchillo y, y seguían tocando por ejemplo esos, cada bandolista cargaba su pluma, su pluma de esto y nadie se la prestaba a nadie porque eso si se la robaban el uno al otro entonces esa eran una de las, las metodologías que utilizaban los bandolistas antiguamente lo mismo cuando tocaban un par de, de un bandolista que venía de afuera, un foráneo que no era de la región, cuando le entregaba el instrumento al otro le aflojaban las clavijas o se lo dejaban por el tiemple del diablo, que llamaban a ver si era capaz de tocar por ahí, si para sapiarlo si era que realmente sabia. Sabia tocar bandola o no, entonces por eso es, es que se utilizaban esas, esos elementos, las maracas si pues las maracas hechas también de táparo pequeño que hay allá y de capacho por dentro ahora le echan piedra ¿no? Algunos le echan piedritas...

*Chaquiras...*

**Ric. Lamb.** ¿En qué año fue ese primer encuentro maestro?

**Tirso:** Ese primer encuentro fue en el año de 1982. Ese eh... ese primer encuentro lo hice porque después de hacer una serie de investigaciones grabadas en cinta magnética en grabadora. Me di cuenta que Mani tenía un potencial de músicos bastante y además porque desde pequeño, yo miraba mucha gente tocar, casi todo mundo tocaba en esa época en las fiestas de Mani. Es decir, cuando salían las fiestas de Mani, llegarían los instrumentos y allá llegaban a tocar y a cantar a nadie le pedían permiso sino al dueño de la cantina. Ahí tienen los instrumentos, siga préstemelos y el dueño de la cantina por vender su cervecita, pues

prestaba los instrumentos se llenaba y esa era, el sistema que utilizaba todo el mundo, pero los bailes que hacían antiguamente también eran de dos y tres días, eran de noches y días enteros como dice Montoya por ahí en un contrapunteo, creo que Benito Romero, creo que es el que canta Herrera, si de tres días, yo alcancé a acompañar allí a un amigo que era muy parrandero, don Octavio Adán cuando iba a un bazar, eran dos y tres días en sola música llanera, sola música esta , allá nada de discos, ni de radiola, ni de nada, ni de parlantes si quiera, nada de esto, eso lo conoce uno ya mucho tiempo después eso era a campo abierto y al pulmón, el que tuviera más pulmón cantaba con más fuerza desde luego acomodándose al tono que daba el instrumento y viendo ese potencial, fue que yo me vino la idea de hacer ese encuentro de las bandolas y hablé con ese amigo que le comento: Germán Tovar Mora y él las fabricó y las trajo con la anuencia y el permiso del señor que diseñó ese tipo de instrumentos, don José Cervelión Carreño, incluso yo fui el que le presentó a don José Carreño a Germán Tovar. Ya después de haber hecho el primer encuentro, ya vino el segundo, el tercero, cuarto y quinto, creo hasta el sexto. Cuarto, quinto, quinto o sexto me dejaron ya y le metieron política y se paró un año y ese año no se hizo, porque fue cuando los políticos empezaron a meter mano, entonces ya lo otro ya llegó pero ya lo organizaron ellos, después volví y lo organicé con Elda como en el noventa y cuatro noventa y cinco, algo así, no antes, si como en el noventa y cuatro noventa y cinco y no más. No me han dejado subir más a la tarima.

**Ric. Lamb.** Maestro, de ese primer encuentro ¿recuerda cuántos bandolistas participaron?,

**Tirso:** Me parece que veintiún bandolistas.

**Ric. Lamb.** ¿y quiénes fueron jurados?, ¿se acuerda quien ganó?

**Tirso:** El primer festival me parece que lo ganó...

**Clemente Merida.** ¿Raul Mariño?

**Tirso:** No, Raúl Mariño, si participó pero no ganó, me parece que lo ganó don Severo...

**Clemente...** Severo...

**Tirso:** Me parece que fue don Severo Avila Mariño, y ya en el segundo y tercero y cuarto festival ya dividimos el, el, las categorías en dos categorías, padrotes llamábamos a los viejos los potrones a los muchachos los jóvenes a los más nuevos, pero de fundadores esta Camilo Pérez, está Raúl Mariño, esta Ciro Hunda esta Diomedes Cidetes esta... Honorio como jurado está... Pedro como jurado también está, Prudencio Flórez que tocó también, está Nuncio Medina está, está no pero él ya es muerto Basilio Guayabo, Chucho Guayabo, Daniel Pulido, fueron fundadores de ese festival de ese primer encuentro de las bandolas.

**Ric. Lamb.** Maestro ¿qué comentario tiene de lo que fue ese primer festival a lo que es hoy el festival?

**Tirso:** Haber, el comentario que tengo es que, que el festival como tal, más adelante lo elevaron a categoría internacional, no se si este año ¿de Venezuela viene alguien?, ya ellos, pues también hicieron dos categorías: bandola moderna y bandola criolla, entonces ya la filosofía con que se hizo el festival dejó de, existir, porque la filosofía inicial era revivir los instrumentos y la forma como antiguamente se tocaba y como antiguamente se ejecutaba en los bailes, en las fiestas de la sabana donde se hiciera donde terminaba determinada ofrenda a uno de los santos, por ejemplo a San Pascual que le llaman a una palma o a unos angelitos todo eso, eso cambió, ya prácticamente incluso creo que en este, en este festival dicen que no permiten tocar el bandolón, entonces ya hay una discriminación lo delegan a un segundo plano y al instrumento originario a uno de los instrumentos originarios . Entonces siempre ya cambia mucho, ya se ha comercializado la idea y llegan allí, no porque quieren la música, ni

porque saben la música o porque conocen su origen, sino porque están buscando es un dinero para, de pronto para el sustento, pues me imagino yo.

Yo jamás he vivido de la música y le pido a Dios que no me toque llegar allá, lo hago porque me gusta la música, porque quiero a mi tierra, porque la conozco, porque la investigo y además porque mire que le dio vida a la música llanera y porque fui el que le dio a conocer la música llanera de Maní, en los festivales de San Martín, Villavicencio y en el Jorge Eliécer Gaitán y en la Media Torta y en el Teatro de Colón en donde han participado y se les olvidó aquí que yo soy el fundador del festival.

**Ric. Lamb.** Si le dieran la oportunidad maestro de volver a organizar el festival ¿Qué le haría? ¿Qué le compondría?, si le dijeran hágalo como usted quiera para retomar la idea ¿Qué le haría?

**Tirso:** Si... abriría las puertas nuevamente a las bandolas llaneras, porque son varias. Para mí por ejemplo perdone y me toca, regístrame el bandolón con un pajarillo o un zumba que zumba, (se oye el registro del bandolón y el golpe de pajarillo corrido tocado por el maestro Clemente Mérida)

Por ejemplo usted ahí nota, que a medida que la música que originan las cuerdas (hace referencia a las cuerdas metálicas) se me hace que son más agradable al oído que la cuerda de la bandola de nylon. El registro de este bandolón así como está, que corra brisa... Porque para mí, es más agradable este sonido que da la cuerda de acero, que el que da la...

Por eso yo organizaría nuevamente el festival con los cuatro instrumentos que se dicen: el bandolón, el requinto, la bandola esta de dieciocho trastes y si hay quien toque la guitarra punteada, pues se le abre las puertas, porque esas eran nuestras costumbres antiguas.

Desgraciadamente el pueblo mío, ya está en casi un 80% de gente foránea, por eso es que no le ponen atento a esta situación, los mismos gobernantes también son foráneos, no son oriundos de aquí, no son nativos de aquí, a ellos les importa un carajo la música llanera es que ni siquiera, como será que ni siquiera la saben bailar. Eso bailan como si, como si estuvieran bailando por allá como merecumbre o algo así, pero no creo que realmente les interese la música llanera, la música propia nuestra. Si usted investiga o me dice usted que es investigador de la música llanera y ha grabado muchos festivales aquí, si ha puesto y ha grabado en esto o en privado usted se ha dado cuenta que casi los músicos inician sobre todo en el baile con un pasaje de aquí sabanero que llamamos lo criollo, de aquí que los músicos de ahora por ejemplo lo que hablábamos ahora, Walter Silva y todos los músicos están grabando ya nuestros temas y no reconocen que son nuestro folclor, que son nuestra cultura que es nuestro sentimiento y se lo llevan y dicen que eso es de ellos. Hombre si no lo hago yo que verdaderamente quisiera, es decir por ejemplo este pasaje que le digo, pues tiene melodía de música, de pasaje viejo entonces se dice: letra fulano, de tal adaptación musical, Tirso Caicedo la música es acomodada Yo no voy a decir ese pasaje es mío, si yo saco, yo tengo unos temas que he sacado también y se parecen mucho pero no son, si bien es cierto que la música es infinita igual que los números, pues también uno tiene que reconocer hasta donde llega sus capacidades de hacer una melodía. Porque por ejemplo, si llega el caso que algún músico se hubiese reencarnado en el cuerpo de este señor Walter Silva o de los que han grabado, porque dicen que son música de él, hombre hay que reconocer lo que son, esa música no es fácil de componer, no nos digamos mentiras, esta música, toque un pasaje por ahí y vera que eso zarandea. La Chilaca eso es una melodía que cualquiera no la compone (Suena golpe de Chilaca interpretado en Bandolón por Clemente Mérida).

Este tema lo grabé en el segundo, segundo larga duración que tengo que fue retomado de una investigación que le hice a Vicente Chaparro que en paz descansa, ya él murió y dejó muchos

temas, que hay una persona sino dos personas que tocan esos temas, no los tocan aquí ninguno de esos otros bandolistas que yo he escuchado por aquí, este lo tocan ahora porque lo grabaron, es decir lo tomaron del CD que yo grabé entonces por lo menos yo ahí busque un CD. Hijo, para que aquí el señor se lo lleve de recuerdo y mire música del folclor casanareño.

Walter Silva no dice nada y muchos otros, tampoco dicen nada, entonces si logramos hacer nuestra fundación que se va a llamar “fundación de las bandolas, fundación del festival de las bandolas llaneras Pedro Flórez” vamos a invitar a los de Sayco y a todas esas entidades que controlan esa situación, para ponerle freno y que si hay necesidad de buscar testigos de que esos son temas nuestros entonces que le revoquen esa autoría, porque eso no es como ellos dicen y piensan... ahí está “La Chilaca”, está “El tres tragos”,

Mi primera grabación fue un disco de 45 rpm, en el año 79, que lo hice con Carlos Rojas..., y el segundo también otro 45 rpm, también con Carlos Rojas me parece que ya el Long Play con Carlos Rojas...que fue el “Coplero Versovaquiano” en el año 80, y el resto fue en el 2003, este que es el que estoy mostrando ahí. (El CD se llama ¡Por ti Casanare para verte grande!, es producido por “Casanare Canta” 2003)

**Ric. Lamb:** Sigamos hablando del festival. A su mercé le hicieron hace 4 años un homenaje en el festival, esa vez lo vimos en la tarima. (yo tengo la grabación audiovisual de ese, festival). La pregunta es ¿ese reconocimiento que le hicieron en ese momento quedo muy opacado?, ¿es decir fue una cosa muy chiquita?

**Tirso:** Eso fue como pa´ salir del paso, es decir, en ese tiempo querían homenajear a mi pariente Alfonso Niño, el homenajeado era Alfonso Niño y él les pedía creo que cinco o diez millones de pesos por venir a, eso entonces me dijeron a mí y les dije, pues si lo van a hacer yo acepto y me dieron un millón de pesos en un sobre.

Desde luego que yo pienso que ha sido como un poquitico, no de plata, sino más amplia la presentación de uno, de que se ha hecho, porque y que méritos le merece uno de su pueblo que lo vio nacer, porque desgraciadamente eso es lo que no reconocen aquí, que mal le ha hecho uno. Por ejemplo le decía yo, en alguna época a alguna persona - que cuando me quitaron los bienes, todos mis bienes los paramilitares,- le dije el error más verraco que he tenido yo, es haber invertido en mi pueblo donde yo nací, ese ha sido uno de los errores más berracos le dije, y no hay otro Maniceño que me diga que honores le ha dado al pueblo al municipio. Le dije yo fui concejal dos periodos a honor y causa yo fui el fundador de las bandolas, yo fui juez de la república, fui Contralor del Departamento (Casanare) yo fui el que saque a Maní al municipio del anonimato y el tío de este señor que hablábamos Honorio Rodríguez, le consta porque él fue conmigo a San Martín a tocar también, sin que nadie, sin que ninguno del municipio dijera oiga tome estos cinco pesos para que se coma alguna cosita, todo a costa mía de lo poquito que yo ganaba cuando cantaba y tocaba en los Centauros con los conjuntos en ese entonces. Eso no lo reconocen aquí en el pueblo, ese reconocimiento pienso yo que ha debido quedar como un poquitico más amplio y que formara parte de la base de datos que debe de tener La Casa de la Cultura pero creo que ya no hay ni recuerdo siquiera ya de ese situación.

**Ric. Lamb.** hablemos de sus composiciones maestro.

**Tirso:** De las composiciones ya casi no me acuerdo el “Coplero versovaquiano” porque en esa época que lo compuse yo todavía sabía, era estudiante de la universidad y en mis vacaciones venía, aquí al pueblo y todavía le cogía la cacha a una peñilla y el cabo a una pala, a un hacha. Montaba caballo y jinetaaba cuando tocaba jinetaar, y toriaba si había que toriar, es decir, todavía tenía todos los bríos que tiene, estaba en la época del potrón, entonces



por eso fue que el “Coplero versovaquiano” tiene esa situación. El Seis que hay ahí, que canto también era recordando las fiestas que viví, porque en todas esas veredas todas, todas absolutamente todas cuando se hacían bazares, eran dos y tres días, era solamente música de esta, allá que cuento de equipo de sonido, era solo música de esta, de este instrumento el bandolón.

**Ric. Lamb:** Maestro ¿Cómo fue su relación con el finado Pedro?

**Tirso:** Haber, a Pedro lo conocí siendo yo un niño, que le digo, tendría por ahí yo creo que tenía siete años cuando conocí a Pedro, pero eso era un muchacho, ya como de unos veinte años, un hombre negro grande que llegaba ahí donde nosotros vivíamos que era donde un tío de la esposa de él de Briselda don Pedro Chaparro. Ahí vivíamos nosotros y ellos llegaban casi los fines de semana a hacer mercado. Todos esos Flórez eran negros, cuando llegaban casi todos el finado José Pichón, Rómulo, todos eran con su sombrero púes llanero y su barbuquejo, ese tampoco se usa ya casi aquí y lo conocí ahí y él cuando se emborrachaba tocaba por ahí donde doña Nape una señora que tenía una cantina aquí, después fue en el botellazo donde doña Dominga, pero eso ya fue mucho tiempo después y los bazares aquí de Belgrado y en el Chartre que por ahí iba uno pero me hice amigo con él, porque yo me crié en esta vereda y la esposa de él era dueña de esa finca que se ve allá donde hay una mata de Guafua. Carmen se llamaba, entonces por eso lo conocían en los trabajos que ellos, la señora ahí tenía unas cuatro mil o cinco mil reses que era la mamá de los dueños de este terreno donde estamos nosotros aquí, entonces eso duraba más o menos unos ocho días trabajando llano y yo salía siendo un niño por ahí a ayudar a atajar el ganado porque no hacía sino atender madrinas, se llamaba trancar madrinas o trancar ganado, que lo apartaban para llevarlo a la casa, incluso allá donde dormí en otra finca era el paradero de uno, los ganados de allá de uno de esos dos ganados de allá y ahí conocí yo a Pedro como él me miraba, que yo no era ningún pendejo pa’ andar de a caballo, le llamaba la atención y nos hicimos amigos yo con Pedro Flórez, soy muy amigo desde niño y ahí lo conocí y ahí fue cuando yo lo saqué por primera vez a me parece que fue a Bogotá y después a San Martín después a Villavicencio en un festival de Villavicencio, fue cuando El Tigre de Matanegra, don Jesús Daniel Quintero y Rafael Martínez le dijeron que era “la bandola realenga del llano” por la forma y el estilo que tocaba la bandola sino que él tenía un problema que era que después de que se tomaba no lo trancaba nadie una vez duro cincuenta y tres días tomando. La última vez que lo saque de un festival de Villavo... y con una misma muda de ropa. Ese era el problema que tenía Pedrito, pero era muy buen amigo, me apreciaba mucho y yo también

De ampliar la charla es respecto a otras costumbres que también se perdieron por ejemplo yo miraba una Palma, porque La Palma lo celebraban al año de muerto de enterrado el muchacho (niño)

*...cabo de año...*

**Tirso:** La palma era un baile, es decir cuando moría un niño y la costumbre o el pensamiento de la humanidad antigua de nuestra tierra, era que como moría pequeño, era un ángel de Dios, del cielo. Entonces en la época de los angelitos, que es en noviembre pues tocaban hasta media noche de, o, de, o rezaban media noche y media noche tocaban y La Palma era y si el niño moría, entonces los padrinos le ofrecían una palma al niño para que se fuera al cielo, entonces hacía una palmita de hoja de papel brillante o una palmita de cogollo de palma y se la metían dentro del cajón y al año la llevaban otra vez y la ponían en la tumba se iban bailando, es decir bailaban toda la noche por ejemplo mañana lo enterraban entonces esta noche bailaban la palma toda la noche en un altarcito que le hacían allá y al otro día lo

llevaban allá, al sepulcro donde lo habían enterrado, se iban bailando y cantando desde el sitio, pero allí resultaron fue como si estuvieran de pronto por allá en una cantina bailando... Y decían que una palma, esa era la palma que se bailaba antiguamente...

**Ric. Lamb:** Maestro como esta bandola llegó, ¿de dónde creen que llegó la bandola, esa que témenos aquí hoy en Maní?

Tirso: ¿Cuál?

**Ric Lamb.** ...esta... La que conocemos como la bandola llanera, esa ¿de dónde viene? ( señalando la bandola llanera que tenemos en la entrevista)

**Tirso:** Pues en cuanto al diapasón, si es la misma que diseño don José lo que pasa es que ahora le mandan a hacer muchas formas para llamar de pronto la atención pero la de siete trastes llegó de Venezuela...

**Ric. Lamb...** ¿de Venezuela?...

**Tirso:** Claro, llegó con los festivales de, Villavicencio y San Martín en el Depto del Meta y los primeros bandolistas tocaban mucho esa bandola por lo menos en el 78 que yo estuve en los primeros festivales ya tocaban esta bandola, que era la que tocaban Qunitiva y Manuel García que eran los dueños, amos y señores de la bandola en ese entonces y era la, de, siete trastes ya esto de dieciocho fue Carreño que lo diseñó. Yo creo que el bandolista que es músico se siente mucho más cómodo con una bandola de dieciocho trastes que con una de siete trastes ¿no? Por ejemplo que le gusta recorrer el diapasón desde la desde la punta hasta dijo Pedro Flórez “hasta donde el carraco hecho pluma” la de él suena como más bonito, la de dieciocho trastes.

**Ric. Lamb...** pero, ¿en qué momento creen ustedes que llegó la bandola aquí a Maní?, porque hoy en día Maní es reconocido como un pueblo bandolista

**Tirso:** Pues es a partir de su fundación de la bandola, porque antes nadie decía nada usted le puede preguntar a cualquiera y ahí todo el mundo sabe de bandola, pero a partir del momento en que se hizo el encuentro, el festival habló de bandola, antes mi papa tocaba bandola mi tío Santiago tocaba bandola, Nuncio Medina tocaba bandola, Ciro Hunda tocaba bandola, Remillo Porras tocó bandola, Severo Avila tocó Marilño tocó bandola Severo Avila picho toco bandola, mono Becerra tocó bandola, tocó bandolón, ahorita les dejo oír un tema que le grabé en el año 78 en un bandolón a mono Becerra casi todo el mundo tocaba bandola Pedro, Alberto Pérez, el papa de Camilo Pérez tocó bandola.

...Gerardo Cahueño...

Geraldo Cahueño tocó bandola, Benito Cahueño toca bandola, era que casi todo el mundo tocaba bandola, si, todo el mundo tocaba bandola por eso en un baile sólo tocaban bandola.

**Ric lamb.** ¿Y esa bandola llegó a Maní con los festivales?

**Tirso:** Esa bandola llegó aquí a Maní después de los festivales, cuando ya se internacionalizó la bandola, porque antes recordábamos era esta es decir la semilla que sembramos con él, la, la, el nacimiento de, el encuentro de bandolas, regalamos esta y nació ese semillero para que hoy hayan bandolistas nuevos, es porque aprendieron en unas bandolas es estas nosotros, regalábamos, bandolas, cuatros y maracas esos eran los premios esos eran los premios que dábamos el, el músico se iba contento porque para que le dieran un instrumento de esos...

**Clemente:** ...no era fácil tenerlo...

**Tirso:** Y ya, no solo eso era llamativo la forma como llegaban al festival de la bandola llegaban de a caballo, ya le habían mandado, en el segundo año ya le habían mandado hacer su, su, vainita, su estuchito pero de trapo...

...cargar en la cabeza un arco...

**Tirso:** Si una bolsita y muchas ya de lo que le hablaba yo, de las cintas muchos le tenían sus cinticas de colores, en esto entonces usted creo que, Jorge Barón televisión tiene que tener un documental de eso en el segundo festival, la forma como llegó esto. Por ejemplo de este lado llegaban de a caballo, los del lado Charte también llegaban de a caballo, los de abajo llegaban de a caballo con su bandola en la mano, su maletera en el anca de los caballos, ahora llegan con estuches de estos, en carro último modelo a los festivales de la bandola. Hijo búsqieme allá el casete del mono Becerra.

En qué año? Como... en el 2003

(afinación del Bandolón)

**Clemente Merida.** Yo me acuerdo que Aguazul si una vez, en Aguazul si había bandolón

**Tirso:** Pero eso lo fundé yo también...

- Encontró el cassetts? Búsquelo a ver para que le ponga cuidado como tocaban esos los viejos... (suen a grabación de audio de casete) No tiene si no treinta y pucho de años eso....Nos quedó haciendo falta que hablemos de la forma en la que cantaban los antiguos, por ejemplo esta era la música que se cantaba el pajarillo y el seis se cantaban en el mismo sentido .Si señor, cuando habían varios cantadores se llaman... de voz recia...(51'30")

**Tirso** Cuando habían varios cantadores de voz recia, todos elevaban, es decir pegaban el grito del eco que llamaba uno el "lequiado", y ganaba el que duraba mas y ponía la letra, ponía la terminación... Ese es el mono Becerra, póngale cuidado... (Van adelantando un casete en una grabadora antigua buscando el pasaje que nos quiere compartir). En el canto del pasaje era el que primero pusiera el tema por ahí se cantaba.

**Clemente Merida:** Yo si me alcance a hallar a eso ...osea yo no cantaba pero me grababa las letras , eso era una grabadora que grababa todo.

**Tirso:** Claro que como no había forma otra forma si no escuchar y repetir...

**Clemente:** *Y después que como que le acaba uno la cabeza y empezaba a repetir a retroceder y a escuchar que le parecía eso escuchar otra vez el mismo yo me aprendí por eso fue que me aprendí...*

**Clemente.** *¿Y es el original el cassetts, desde cuando lo grabó?, Si señor*

**Tirso:** Es un Sonex, ¿se acuerda usted de esa empresa?

(Suen a Grabación con el golpe de seis maria Lao)

Véalo aquí, ese es María lao, ¿o es el Mediadocena?. Este es el María lao, ese se llama seis María Lao es el mismo que llaman seis poreño el que grabó Fernando Hidalgo.

(Suen a un golpe de Paloma)

**Clemente.** *¿Y ahí quien tocaba?*

**Tirso:** *Nuncio. (Suen a un golpe tocado por un tiple afinado como bandola)*

**Tirso:** Ese es el "Mono Becerra" en un tiple, un tiple afinado como le digo, yo como venía original conforme viene el tiple afinado por bandola...grabado como en junio del 78... treinta y tres años y medio, yo creo que eso llega el mono Becerra y le digo usted sabe quien toca y eso no, no sabe (sigue sonando el tema en bandolón)... ese es un bandolón conforme viene afinado el tiple, conforme viene afinado, encordado el tiple

(Grabación de un pajarillo quitapesares)

Pajarillo quitapesares se llama...cuando el músico hacia este "segundeo" el cantador comenzaba a cantar y el bailaror a zapatiar, el que bailaba zapatiaba y cuando segundiaba...(oímos ahora un seis natural en bandolón) seis natural llamaban cuando estaba

por el temple natural es decir el que da RE en el bandolón el RE que llaman natural y el seis que tocaban por la forma de afinar se llamaba el SOL natural... porque es que hay otro seis lo que le nombraba yo Maria de la O el seis mitad de doce o mediadocena el seis...

...*Seis sapo...*

**Tirso:** El seis del sapo, el mediadocena, el “seis numerado” que lo llamaban Garipola, el seis natural, entonces por eso a este le llamaban seis natural que era el que primero aprendían a tocar o seis de los pendejos, porque cualquier pendejo lo aprendía a tocar rápido (Sigue sonando el seis).

**Clemente** ¿Ese (el que toca) es también el Mono Becerra?

**Tirso:** Si

**Clemente:** Yo nunca lo vi tocando

**Tirso:** Fue también un fundador, el tocaba con el hermano Tito Becerra que acompañaba también con el tiple, era uno de los mas buenos para acompañar el tiple.

**Clemente:** El año pasado murió el viejito. El mono Becerra tiene una Historia: En uno de los festivales él estaba tocando un gaván y el que lo acompañaba estaba tocando una guacaba. Y le pregunto el mono al que lo acompañaba: como se sintió en el gaván? Usted estaba tocando Gaván? yo le acompañe fue una Guacava. (Risas)

**Tirso:** Eso fue cierto, eso fue en el primer festival (suena de fondo golpe de..... hasta cuando suena un llamado y un segundeó) ahí era cuando uno cantaba y zapateaba y el “leco”, tenía que coger era el “leco” que daba la secuencia de la música...

**Clemente:** *Entraban varios cantantes ¿no?( sigue sonando de fondo un seis)*

Si cuando en este caso entraban varios, varios cantadores todos pegaban el grito y el que más durara, el que más durara era el que ponía la letra...

**Ric. Lamb.** ¿La rima o letra?

**Tirso:** La rima si, ese le decíamos la letra le decimos la letra (suena un nuevo golpe de Zumba que zumba del mismo cassetes que venimos oyendo y sobre el que se han hecho los comentarios) Ese es un zumba que zumba, viejo que no lo toca ninguno, ahora le ponen arandelitas. (Sigue sonando Zumba Que Zumba)

**Clemente:** pero tocaba bien el mono

**Tirso:** Claro, ese es contemporáneo con mi papa yo creo. Y el viejo Alberto Pérez también. Cuando mi papa tenía la tiendita llego ahí y le dijo: ole si se acuerda cuando tocamos allá en las siglas y que usted contrapunteo con el Israel ole. (Sigue sonando el Zumba que Zumba) ese es un zumba que zumba, viejo. La forma pa´ cantarlo es estilo Táchira de Octavio Adán

**Clemente:** eso es puro por derecho puro calle real. Me imagino que debe tener varias vainas por ahí grabadas de varios. De Pedro Flórez tiene hartos? Dígame.

**Tirso:** Si, tengo por ahí unos de Severo Ávila, también tengo el pinta verde, la soberbia, era que llamaban Brisas del Meta.

**Clemente:** Ese Brisas del Meta sé lo aprendí a Elpidio, ese si lo tengo claro en la cabeza

**Tirso:** ¿Cómo es?

**Clemente:** *Así me dijo don Elpidio que era (toca clemente el diseño melódico del pasaje)*

**Tirso:** No ese es otro. a mi papá eso lo tengo ( grabado) por ahí y a mi tío Santiago...

**Clemente:** Es que ya a esa a edad de pronto le falla la memoria. Pero si es un pasaje.

**Tirso:** Sí, pero no es Brisas del Meta, de que otra cosa quiere que le diga haber, hable aprovécheme... (Risas)

**Ric. Lamb.** Hablemos de las formas del canto, ¿Cómo se cantaba el pasaje antiguamente?

**Tirso:** El pasaje, el pasaje era uno de los cantos que el cantante llanero, el músico llanero ejecutaba sobre todo para echarle coplas a las mujeres, versos a las mujeres, por ejemplo esas que cantaba Pedro Flórez que dice:

“en la puerta de tu casa  
voy a dibujar, un tres  
una rosa catalana  
y un clavelito francés”...

Por cualquiera de los pasajes que se tocan en el llano, uno desde que sea cantador, coge la melodía del pasaje, no necesitaba de tanto misterio. Otra forma era que el que quería cantar tenía que arrimarse cerquita a los músicos y ponerle el oído a la cuerda y cantaba, cantaba el que quería cantar...

**Clemente:** y esperar su turno

**Tirso:** Si. El cantador de voz recia, tenía que marcar el grito de acuerdo a la melodía que llevaba el golpe, si era un pajarillo o un seis o una paloma o un numerá'o de esos, tenía que coger el aire que llevaba en el grito en el “Leco” de la voz

**Ric. Lamb. :** Pero para el pasaje, alguien podía tener la letra de un pasaje y cantaba con la melodía que estaban tocando en su momento?

**Tirso:** Si claro, claro. La letra era lo de menos, lo importante es que tuviera letra para cantar cualquier pasaje, por ejemplo toque un pasaje ahí, ahí...

*(Suena el golpe de Arrendajos tocado por Clemente Mérida y cantado por Tirso Caicedo)*

“mañana cuando me vaya, voy a dejarle un recuerdo  
Mañana cuando me vaya voy a dejarle un recuerdo  
Los ojos pa´ que me lloren, los ojos pa´ que me lloren,  
lo ojos pa´ que me lloren por si de pronto no vuelvo

Los ojos pa´ que me lloren, los ojos pa´ que me lloren,  
lo ojos pa´ que me lloren por si de pronto no vuelvo”

Ahora toque uno por menor

(Clemente toca un golpe por menor)

“ la mujer pa´ ser bonita debe de ser alta y delgada  
Que tenga los ojos negros, Y las cejas enmarcadas  
Que tenga los ojos negros, Y las cejas enmarcadas  
Yo digo que no es así, contradigo esa palabra  
Porque hay mujeres bajitas Que son bonitas de cara  
Porque hay mujeres bajitas porque hay mujeres bajitas  
Que son bonitas de cara”

Y así sucesivamente, la melodía que marcara allá, el cantador le sale. Esos cantantes de ahora mejor dicho les queda es grande no llegan ni a la primera estrofa y ahí quedan...

**Ric.Lamb. ¿**Cómo hacían con los golpes?

**Tirso:** Con los golpes tenía que coger la melodía del pajarillo, del seis

**Clemente:** *Generalmente eso era así, fuera para un pasaje, o para un recio, O también las guacharacas?,*

**Tirso:** Las guacharacas también las “lequiaban” algunos, pero esa es más rápida...

**Clemente:** Guacharaca, periquera y zumba que zumba más que todo.

**Tirso:** Cogían el aire, es decir, la melodía del instrumento la cogían en el “Leco”.

**Clemente:** Por lo menos lo que es Quirpa, y Carnaval yo casi no...

**Tirso:** Es que la Quirpa, en el Carnaval ya no es nuestro, es venezolano eso viene de Venezuela...Pero por ejemplo la periquera es el mismo “Mocho Hernández” que tocaban aquí...Pero es que haciendo un estudio, haciendo un análisis cronológico, Maní casi es, es fundado por inmigración venezolana, porque por ejemplo yo conocí venezolanos al viejo Andrés Aponte, al papá de Urrutia, al viejo Juan Camacho, al papá de Los Flórez, a mi bisabuelo por parte de mi mamá también era venezolano.

**Clemente:** Mi abuela también, o sea, los papas de mi abuela

**Tirso:** Si. Eran venezolanos. Entonces ellos llegaron cuando la guerra en Venezuela del año de 1850, creo o cincuenta y algo, se vinieron por el Orinoco, entraron al Meta y subieron por el Meta y se fueron metiendo por el Cusiana, y los otros por el Pauto, el Casanare

**Ric. Lamb.** ¿El papa de los Flórez .también era Venezolano?

**Tirso:** Claro si señor. Usted toca el Puerto infante? Por ejemplo ese pasaje de ese nombre que le estoy diciendo, es un pasaje que tocaba Pedro y Puerto Infante es un pueblito venezolano...Ese es por menor

**Clemente:** No, no lo tengo bien claro. Con la bandola lo puedo “jalar” mejor (Tirso tararea la melodía para que clemente la toque en la bandola) .

Es la misma secuencia de zumba que zumba pero con artos pasos

Clemente: Hágale usted por ahí a ver... a es que yo estaba tocando por LA

**(Clemente toca el golpe )**Ese... es Puerto Infante ,Por esa melodía le estoy sacando una letra le saque, le estoy sacando una letra a la, a Pedro:

“Fue nacido en Casanare

allá en Maní en 1930

Tu padre, José Dolores

quien vino de Venezuela

tu madre una mujer criolla

la que se llamo Inocencia.

Fue arrullado por la brisa

y los palmares de las sabanas charqueñas,

Por relincho de caballo y el bramar de vaca en quesera

Le sonrieron en su infancia sabanas y tolvaderas

De stirpe llanero nato,

desde muy niño siempre lo llevo en sus venas

faculto pa´ un toro bravo

y pa´ un potro ponerle riendas

y de sogá arrebiatada cuando iba a la mañicera.

Del alto de Macoya e Guafa

..... De casminena

De camoruco y Santuario

Y sabanas tarapaqueñas

Del Mundo Nuevo

de Pablo Antonio Barrera”

Esa es la letra que le estoy sacando en honor a don Pedro Flórez

**Clemente:** Esa no la he tocado yo, esa la he escuchado yo, pero no la he tocado

**Ric. Lamb.** Muy bonito ese disco, un zumba que zumba un pasaje, Un pasaje pero con la secuencia de zumba que zumba.

**Tirso:** el pasaje se llama Puerto Infante, y la letra se llama: don Pedro Antonio Flórez.

**Ric. Lamb.** Bueno, agradeciéndole mucho maestro su colaboración nos comprometemos a hacerle llegar su copia de la entrevista.

**Tirso:** Bueno que dios lo oiga y el diablo se vuelva sordo

**Ric. Lamb.** Gracias por habernos acogido aquí en su tierra, muy bonito todo y muchas gracias por toda su sabiduría maestro...

#### 10.1.2. José Ricaurte Rodríguez Ávila “Chirivico”

##### **Entrevista a José Ricaurte Rodríguez Ávila, “Chirivico”.**

Maní, enero 6 de 2012,

Casa de Clemente Mérida.

Realizada por Ricardo Lambuley Alférez.

**Ric Lamb:** . Su nombre completo maestro

**Chiriv:** Mi nombre es José Ricaurte Rodríguez Ávila, alias “Chirivico”.

**Ric Lamb:** ¿Porqué le dicen “Chirivico”?

**Chiriv:** Bueno, cuando estaba pequeño, en la escuela me colocaron ese nombre, un cuñao mío. Yo me crie aquí en la sabana en el llano. Yo nací en Tauramena, pero me crie en las sabanas güireñas y hay un animalito que cuando lo cogen lo llaman chinche, unos los llamaban chinche y otros lo llamaban chirivicos. Entonces yo era muy brincón, muy pícaro en las clases en la escuela y llegué un día al lado de mi cuñao, me puse a abrazarlo y como dice el dicho a molestar y me puso “Chirivico”, y ese es mi nombre artístico.

**Ric Lamb:** ¿cuántos años tiene?

**Chiriv:** Setenta y dos cumplidos y entre a setenta y tres.

**Ric Lamb:** ¿Cuánto lleva tocando bandolón?

**Chiriv:** Hace como veinticinco años, algo más.

**Ric Lamb:** ¿Cómo aprendió?

**Chiriv:** Yo soy músico empírico. Mi papá era músico, tocaba bandola de la “pin-pon”, la redonda, entonces yo estaba pequeñito y tenía como siete años y bregaba a ver como aprender, pero los deditos no me alcanzaban muy chiquitos y en la bandola el diapason era muy grueso y no era capaz, pero bueno por ahí aprendí con un tiple. Me trajo un tiple y rompí como unos tres triples, los arrastré los cogía de aquí de las clavijas, yo estaba pequeño a la edad de siete años,. De Tauramena a Yopal, tocaba ir en bestias, tocaba cogerle la cabeza al Cusiana y de allá me trajo un requinto, me dijo si rompe ese requinto más nunca le voy a traer otro y eso lo cuidaba yo, lo limpiaba con un trapo mojado para que no se enterrara, lo mantenía aparte y ahí aprendí y aprendí al lado de Santiago Caicedo que está vivo y el ‘finaito’ Pedro Flórez y un señor Ávila de aquí de Maní, que ya murió también.

**Ric Lamb:** ¿Cómo se llamaba su papá?

**Chiriv:** Aurelio Rodríguez Escobar.

**Ric Lamb:** Me dice que tocaba una bandola pin-pon, ¿cómo era esa bandola?

**Chiriv.** Era una bandolita redondita, de doce cuerdas, de cabeza redonda de la que tocan música movida por televisión siempre la he visto yo, de doce cuerdas había un señor que se llamaba Ramón Ojeda Manjar de Venezuela y un hombre que se llamaba Felix Silva de La Turuba (De Tauramena para acá) , ellos eran los compañeros de mi papá, que llegaban a la casa y yo pequeñito, pues yo los miraba y cogía las maracas, que eso eran táparos y le echaba piedras o maíz, en esa época no habían riegos, ni clavellinas o esa vaina y puay yo hacía

bullita y me encaramaban en una mesa y me daban dos centavos, pa'que comprara y eso era hartísima plata, eso me sobraba plata. Bueno, yo me iba y me compraba panes de dulce y naranjada y eso quedaba lleno y venían y me decían otros chinos le doy otros dos centavos si le llevaba el caballo al agua y como el caballo no le bajaba la porra, entonces yo les echaba el agua, y lo mojaba bien y lo traía donde estaban los dueños y preguntaban. ¿Si tomó?, si claro, mire como esta de mojado. Bueno y así pasé yo, aprendiendo con ellos, al lado de ellos la música llanera,. Ya yo fui de parrando en parrando y mi papá tenía un amigo que se llamaba Anacleto Ballesteros de Sogamoso y su esposa Rosa Rivas Rodríguez, la abuela de Dumar y mi mamacita, que en paz descansa, los cuatro parejos que estábamos en los bailes y el viejito Salustiano que por ahí existe, pa'los San Pascuales que se hacía en esa época, entonces conseguían tres o cuatro parejitas, se le hacía coronita a dos y alitas y bailaba uno el San pascual en esa época, era un respeto muy verraco, porque todo mundo bailaba sin sombrero, no importa que fuera descalzo, al estilo criollo, enguyucao, con su cuchillo encintado, como primera medida, una mujer con su vestido largo y su cordón amarrao aquí atrás o al lao, el vestido aquí abajo de la rodilla, bien, un peinado al estilo criollo, porque esa vez no habían flores ni rosas pa'dibujarla,.

Así empecé yo en los parrandos, después de pronto ya, cuando Dumar se retiró de la policía, pa'quí p'al lado de Villavicencio y fue cuando sacó la "Catira Casanareña". Entonces empezamos a ver como hacíamos el toque con él, me dijo "olé, ¿usted todavía se acuerda del toque del bandolón?", llegó un festival a Villavicencio y me llamó, y fuimos, el hombre estaba recién mejoraito del dengue.

**Ric Lamb:** ¿En qué año maestro?

**Chiriv:** Eso fue como en el setenta y cinco (1975), eso fue hace rato, cuando yo todavía concursaba y era un poquito medio bravo pa'tocar y como siempre y lo hicimos bailar, tocó decirle a una muchacha, no recuerdo el nombre, es de Venezuela y había ganado muchas veces con él, porque llevamos a Rogelio Jiménez y la novia... entonces Catire era el del pasaje, entonces Catire dijo voy a ensayar a la mujer si sirve pa'l baile o si no no, porque no me va a quedar mal y nos llevaron al barrio La Esperanza, me acuerdo tanto en Villavicencio y vinimos ahí y nos embocinamos con la pareja de baile, es lo único que hicimos y de ahí con esa vaina compramos un tiple y un requinto. Esto no es requinto sino es un bandolón de ocho cuerdas, el requinto es de diez y este es de ocho cuerdas que es el bandolón y ahí si se acabó, que es el bandolón, claro con el transporte, porque, cuando yo le aprendí a Pedro y a Santiago, entonces hubo un problema que decían que ese tiple ¿cómo se llamaba?, es un tiple, pero ¿y ese tiemple?, dijo "será el tiemple del diablo" y así se quedó, yo lo sé tocar, Pedro me lo enseñó, pero eso es muy verraco pa'que alguien lo toque por ese tiemple. Hay muchos, pero tocarlo lo tocan, pero no con el mismo sabor que lo toco yo, claro. Y ahí pa'ca aprendí y aquí estoy.

**Ric Lamb:** ¿cuando su papá tocaba con la bandola pin-pon, con qué se acompañaba esa bandola?

**Chiriv:** Con un tiple. Hay tiple grave y hay medio grave. Bueno, hay un hombre que se llama Álvaro Salamanca, que es de Arauca, somos muy amigos y él tiene un medio grave de tocar. Yo he tocado en Bogotá con él, somos muchos amigos, ya tiene unos años también. Ese toca un tiple y la bandola es de cuerda metálica, lo mismo con entorchados y el tiple también, una cuerda amarilla en la mitad, otra en la tercera cuerda y el bordón.

**Ric Lamb:** ¿Osea, eran: la bandola pin-pon, un tiple y maracas?

**Chiriv:** Si y maracas, ah y el furruco existía esa vez, pero casi nadie lo tocaba. Eso nació en el Vichada el furruco ese. Yo tengo unos en la casa que hasta los hice y pu'ay medio toco, de



táparo, yo le aprendí por ahí a mucha gente, en Villavicencio un jodido que toca el bandolín que no recuerdo el nombre, aquí lo trajeron una vez a tocar: Mesías Figueredo. Él consiguió, compro ese furrucó, era director de la Casa de la Cultura de Villavicencio y le compró ese furrucó a un jodido por allá del Vichada. Es un palito como de cuarenta centímetros como con un cuerito encima y una verada con cera de abeja, pero cera negra. Ahora lo tocan de otra manera, porque yo lo vi ahora tiempos y así no se toca, echándole agua a la varilla. A mí no me parece eso. Bueno hasta ahí, el fulano furrucó esa vez y la maraca.

**Ric Lamb:** sigamos con su recuento de cuando se juntó con Dumar y se compraron un tiple y un requinto.

**Chiriv:** Un tiple y un requinto, lo compramos y ensayamos con ese requinto y ese tiple los cuales no nos sirvieron. Llegó un señor que se llamaba Lucrecio, que era mafioso de San Luis y llevamos a Donaldo, a mi y Dumar y el pagó la grabación, valía como que siete millones esa vez. Él compro la bandola y compró el cuatro y me regaló un requinto a mi, que ese requinto existe, lo tiene el Oscar (Rufi) Yopal como recuerdos en el primero que grabé, dijo escoja como entre cien que habían y eso ponerme a cambiarle cuerdas eso era un problemonón, por ahí medio le cambié, en este porque que más. Y en esa grabé la primera, él nos pagó la primera grabación.

**Ric Lamb:** ¿en esa ocasión que grabaron?

**Chiriv:** Música llanera, pasajes y corridos y no recuerdo si en qué año, pero... y ¿qué más grabamos?, porque fue un sin número con ese man.

**Ric Lamb:** ¿Ahí grabaron la “Catira Casanareña”?

**Chiriv:** No, la Catira la grabó con Luis Quintiva. Fue el primero que grabó, lo grabó en un sencillo y ese es el himno nacional de él.

**Ric Lamb:** Bueno maestro ¿cómo maneja sumercé la técnica de la uña?

**Chiriv:** La uña es, la uñeta es una uñeta de pasta. En la época esa manejábamos era con cacho de toro. Un cacho, se rajaba y se cocinaba pa’ que no se “eschirajaba” la punta y se alijaba con polvo de loza, que uno lo muele bien y eso da un brillo el verraco y le hacíamos dibujos, le hacíamos palomitas, le hacíamos horqueticas, vainitas, con eso se tocaba en esa vez, la cuerda esa, ahora como eso ya no se usa, ahora es toda pasta y en esa vez pues la cuerda metálica, pues claro que daba mejor tono, pero este también da tono, porque es una pastica muy buena para tocar, en esta época ahora.

**Ric Lamb:** De la manera como sumercé toca, ¿a quien le aprendió a manejar la uñeta?

**Chiriv:** Eso son cosas de mi dios, que me la dio, la licencia de aprender eso. A muchos, ahora por ejemplo, ese “muñecao” que tiene Pedro, en su música, él tiene su vainita un “segundiao” diferente y eso casi, casi los muchachos de Maní, la mayoría lo manejan porque ellos le aprendieron a él, algunos. Y yo aprendí a manejar mi mano, común y corriente, porque ahora esta mano, el “plumiao” del requinto, del bandolón, es un *plumiado* que no debe tener pedal, porque sino tiene pedal no les sirven las cuerdas pa’nada. La bandola se pedalea claro, porque ya es casi moderna y en la bandola moderna se pedalea, en la criolla no, porque entonces no sería criolla. Entonces tendría ya una diferencia ya que y el segundeio criollo que... sería criollo eso. (*toca en el bandolón*)

**Ric Lamb:** ¿Cuál es la característica del segundeio suyo, maestro?

**Chiriv:** El segundeio mio, en la bandola, por ejemplo para tocar un pajarillo y entrar con un segundeio o un gaván o no sé, lo que sea, puede tocar. Se segundeia en la mitad del son y vuelve y da uno la segunda parte y termina.

**Ric Lamb:** El bandolón que su mercé tiene en la mano, ¿quién lo construyó?

**Chiriv:** Este es hecho por un señor, se llama Germán Bastidas, que vive en Tauramena, un viejito que trabaja mucho con Olimpo Díaz en Villavicencio, pero ese señor vino a la casa y tomo unas afotos a un diseño del bandolón que se me perdió o al que se me perdió, porque el otro está en la Casa de la Cultura y por ese sacó el diseño de este, pero entonces al hombre le falta como un poquito como de vista, le queda un poquito como diferente esto, los diapasones, quedan mal, toca llevárselos a Olimpo, que ese si sabe, a veces queda unos más anchos que los otros y a veces pega la cuerda en el traste y toca llevárselos. Allá a arreglado como unos cinco. Yo por eso le lleve uno, el que mandé hacer pa´mi, que grabé como con dos manes y no me sirvió, lo que fui a grabar con “Carraco” en Villavicencio y no pude, porque el instrumento se me escurrió y tocó grabarlo en bandola.

**Ric Lamb:** ¿Cuál es la diferencia de tocar la bandola y el bandolón, maestro?

**Chiriv:** La bandola tiene un pescuezo más corto que este y le toca a uno manejar el diapason más rápido y este lo trabaja con facilidad porque es más largo. La diferencia de la mano y la pluma, pues es de frente, yo voy a tocar bandola y le doy pa´ rompela, porque suena y le puedo dar duro, en cambio este no, este tiene uno que amplificarlo uno bien y colocarle bien la chicharra para que el, en lo que uno toque, claro que este no se salta porque uno lo sabe tocar, en cambio la bandola se salta porque le da uno duro. El plumeo de Tirso, el coge la pluma así y le da duro a la bandola, es un bandolista bueno, como Clemente, como cualquiera de los bandolistas que son verracos que conozco hace ya muchos años y aquí toca saberle dar uno al requinto, porque sino acaba con las cuerdas.

**Ric Lamb:** ¿ha vivido toda la vida en Tauramena?

**Chiriv:** Si señor. La mayoría, nací ahí el veintiuno de diciembre de mil novecientos treinta y nueve (21 de dic. De 1939), lo cual estudié y me salí con mi papá a los diez años, a recorrer la costa del Güira, me formé con una familia Calixto, que son grandes, esa vez eran todos ahijados de mi papá, entonces tocaba decirles hermano de pila, y por ahí hay unos que quedan vivos, Alirio Calixto, Tiberio que queda en Yopal, queda Octavio Calixto, Lérica, los viejitos que ya murieron, entonces yo me crié con ellos, a la parte de ellos aprendí, mi padre era muy bailarín, tonces me decía, ahijado baile como baila su padrino y entraba a bailar y me daba cualquier centavo, el viejo era contento, el ya murió.

**Ric Lamb:** En la época en que sumercé decía que tocaban mucho para los San Pascual, ¿en qué otros momentos contrataban los músicos?

**Chiriv:** En esa época, no se le pagaba a nadie, se hacían San Pascuales de limosna, yo lo invitaba a vuste, hermanito, colabóreme con una botella de ron, una botella de trago, “chirrincho” o no sé qué vaina, el otro yo le colaboro con una arroba de yuca, yo le colaboro con dulce, con panela o con la hechura del pozuelo. A veces se hacían pozuelos de dos, tres brazadas de largo por esto de hondo, o de moriche, unas hojas, se rajaba, se batía y se tapaba la chicha pu´ encima y eso se ponía buenísima. Y los San pascuales, se pagaban, según uno si, le pedía a San Pascual que lo favoreciera la familia, el ganao y él le hace a uno el milagro. Porque yo tengo y un hijo ya hombre que hoy día está como este muchacho, tiene veintitrés años y él nació con una enfermedad en las manitos de unos hongos y no me valió ni inyectarlo ni nada, le rogué y le pedí al santo y me lo alentó, lo pagué claro, el San Pascual lo pagué. Después lo traje aquí donde mi hermano aquí en Gaviotas, pa´unas vacaciones me lo hizo montar un caballo y se cayó el chino de encima del caballo y se golpió la barriguita, se reventó la tripita, tocó sacarle la pajarilla, el vive sin pajarilla y ahí vive, lo llevaron para, cuando esa vez estaban los paracos jodiendo aquí mucho, aquí en la mitad de Agauzul a Maní, menos mal que había una enfermera con el chino, se cayó del caballo y cogió el cinturón pa´pegarle, al estilo antiguo, como hacían con nosotros los papaes, ¡párese gran pendejo que esto es

pa' los hombres no sequé!, y a darle correa y bejuco, entonces el chino, no me pegue tío, se le vino el vómito de sangre, ahí sí reconoció, a media noche se puso grave el chino, le tocó en una moto echarlo pa' Maní y luego pa' Yopal, por eso me llamaron a mí, yo trabajaba en la compañía en Tauramena, y el chino como lo tenía en Yopal, que no lo operaban hasta que no viniera el papá o la mamá y como yo estoy separado de la mujer hace ya muchos años, al fin yo fui, el chino lo dejaron (...) como a las cuatro de la mañana y lo inyectaron de operar porque no se quería dejar, hasta las diez me dejaron entrar y me provocaba como no se qué hacer, ya cuando se despertó el chino le pregunté que más le habían hecho, al rato ya llegó mi hermano. Bueno, ahí está vivo, el chinito.

**Ric Lamb:** ¿y a qué se dedicó?

**Chiriv:** Yo me dediqué primero con la música, con Dumar eso fue hace como unos veinticinco, unos treinta años, porque el tiempo va pasando. La compañía llegó y nosotros ya en mil novecientos ochenta y dos, me gané el primer festival del Rodeo que se hizo en Tauramena. Yo fui el primer bandolista que me gané eso y ahí viví en Tauramena un poco de tiempo, después me dediqué, ya me salí yo del hato de Barley, aquí en Cuernavaca, también trabaje en Pumarrosos, en La Realidad, en El Viento, en una parte y otra. Me fui para Tauramena y me conseguí mi compañera y empecé como de encargado en las fincas a trabajar en las fincas y allá duré, empezaron a llegar ya los hijos y me retiré pa' otra finca El Chitamena, allá duré como dos años también, otra dure cuatro años, donde Antonio Rodríguez "El arrendajo".

**Ric Lamb:** ¿Y ahí ya tocaba?

**Chiriv:** Claro, ahí yo le pedí permiso al señor para ir a grabar, fui donde un señor que se llama Rosendo Rodríguez de Monterrey, me tocó dejar a un muchacho encargado de los animales mientras yo iba a Barquisimeto con Dumar a grabar y si, pa' que, el hombre me dio permiso pa' que fuera a la grabación y todo. Y después me metí de jardinero allá donde las monjitas en Tauramena, ahí duré dieciocho meses, me daban la droga pa' mis hijas, me daban ropa, allá tenían un finquita afuera y les ayudaba a ordeñar las vacas y yuca y platanito, vieran por la finca y no me amañé porque tenían unas abejas que no me dejaban ni un perro, ni un pollo, nada mejor dicho, hasta las chinitas... y ahí me volví pa' Tauramena y ahí fue cuando entró Gundisalvo y ahí en el noventa y seis, cuando él fue alcalde, donde el primo hermano de la mujer mía y ahí y le dije, y le faltaba como un año y le dije hermano, ¿dónde está la promesa, dijo que nos daba?, que a los chinos les daba una camioneta y otra vaina, pa' que manejara y ahí le dije, lo primero que hay que hacer pariente es que un pedazo de tierra para hacer la Casa de la Cultura, más que sea una pieza, una vaina, porque no tenemos y nosotros vamos estar viajando y tenemos que dejar recuerdos como bandolistas, porque nosotros nos vamos y nos vamos acabando, dijo si pariente, que esto y que lo otro, no, no fue capaz, al fin me le fui allá con Dumar, había plata, echo a llegar gento de toda parte, virgen santísima, que no había donde dormir la gente, entonces ya me llamó y me metió a la Casa de la Cultura, ya dejé ahí mis papeles, mi hoja de vida y duré doce años descasitos. Varios alcaldes no movieron la butaca por mí, por ejemplo Mitón Álvarez, yo no voté por él y él ganó y me dejó ahí, a Jorge le voté y me botó del trabajo, eso es lo único que ha hecho Jorge con nosotros. Por allá ta' preso.

**Ric Lamb:** Maestro "Chirivico", ¿cuántas veces a grabado?, ¿con quién ha grabado?

**Chiriv:** Yo grabé con Dumar, tengo ya como siete, como nueve, como diez discos. He grabado con Milton Cruz. He grabado con Eulises Niño. He grabado con Nancy Vargas. He grabado, más o menos una cantidad de gente.

**Ric Lamb:** Yo conocí el CD "Bandolón de tiempos idos".

**Chiriv:** Ese lo grabé, donde este... Rojas, donde Cuco, ahí me acompañó Tirso Aldana, ahora debe venir Tirso, un gran amigo, un chino que lo estimo yo, de pequeñito aprendieron a tocar viendomen a mí. Tirso Aldana, lo mismo que los Carranza, ellos aprendieron conmigo, chinito así, mera tripa allá en las costas del Cusiana los conocí yo. Y ahí aprendieron y miren quienes son ahora y casi ni saludan, pero bueno, ja, ja, ja... así es la vida.

**Ric Lamb:** Bueno maestro, vamos ahora si a tocar, y a seguir conversando. Uno de los pasajes que sumercé se acuerde más antiguos de esa época, de los que primero aprendió o con los que se ganó algún festival, de esa primera época.

**Chiriv:** Este es un pasaje viejísimo, "La Tiradera". (*toca el pasaje en bandolón*). Es del folclor de aquí de Casanare, de una vereda del viejito Tirso, alma bendita, que en paz descansa.

**Ric Lamb:** De los golpes característicos del Casanare que golpes toca el maestro, ¿El Pajarillo Corrido?

**Chiriv:** Hay Pajarillos en varios tonos, en si menor, hay El Seis Corrido menor, hay el atravesado, El Pajarillo atravesado, El Gaván, bueno hay una cantidad, pero lo más tradicional es el Pajarillo, para mí un Pajarillo, porque está en una sala de baile, dice el dicho antiguo, "tóqueme un chorriao", una vaina corrida, un Pajarillo y esa vez no habían tonos, bájemele al tono, súbamele al tono, el bicho ese como estuviera, así cantaba la gente. Y ahora no, que tiene que bajarle porque está muy alto, que no sequé, que si se cuándo. Voy a tocar El Pajarillo. (*suenan un toque de pajarillo corrido*)

**Ric Lamb:** ¿lo que tocó es un Pajarillo?

**Chiriv:** Es un Pajarillo, porque es muy rápido, como decir un ave, que es una cosa que corre la cuerda, es una rapidez muy verraca. Y el que lo sabe bailar lo baila al son, yo también soy bailarín, me gustaba mucho bailar, era pero con bandola, el arpa poco me gusta es como sin sabor, pa' uno llanero, no sé. Tiene más sabor la bandola y tiene más sabor, que le dice uno, hágame un segundiao pa' poder uno zapatiar y en el segundiao de la bandola pues uno se defiende, claro, mientras da, las vueltas que uno tiene que dar y ya.

**Ric Lamb:** ¿Está diciendo que le gusta más el sabor, con bandola o con bandolón que con arpa?

**Chiriv:** Claro, si, a mi me gusta mucho, yo donde haya una bandola, ahí amanezco. En cambio el arpa, si es buena, claro, que no digo que no. Lo uno, para mí es difícil pa' cargarla y esta vaina la carga uno aquí al hombro como antiguamente, yo no traje la bandola y uso todavía los talegos que se usaban antiguamente, unos taleguitos, las mete uno ahí y se amarran aquí, y las maracas en un pollero, ahora no se usan tampoco. En esa época se usaba eso, me acuerdo tanto, que mi papá viajaba a los bailes y una vez se vino amanecido borracho encima de una mula y jala la vara y la mete a un barrial, pa' y jala la maraca y rompió esa vaina, ja, ja, ja, en esa época de los parrandos. Si claro, la bandola tiene mucho más sabor, pa' mi, no sé, que esté equivocado, pero, una bandola bien tocada, como la tocan estos manes aquí en Maní, tiene mucho sabor, pero mucho.

**Ric Lamb:** ¿cómo está afinado su instrumento?

**Chiriv:** El instrumento está en el temple de la bandola. El temple de la bandola natural, lo que pasa es que aquí está en un tono, como pa' que cante Nancy, por ejemplo, por lo que ella es una voz delgaditica, entonces toca.

Si, la, re, mi.

¿La, re, mi, si?

**Clemente Mérida:** como está realmente es: si, mi, si, fa sostenido.

**Chiriv:** Entonces el bicho ese está, aquí yo toco un re menor y allá está en si menor, pa´ que la muchacha cante, porque si lo bajamos al tono bajito de re, entonces ella no puede cantar, porque le sobra la voz. Yo me tocó ir a cargar este tono pero altísimo.

**Ric Lamb:** Maestro Chirivico, ¿de composiciones tuyas?

**Chiriv:** Eso está como grave, porque uno, en la época de nosotros, por ahí tengo un poco de vainas hechas, pero, yo canto por ahí lo de los demás hay veces, pero entonces en los contrapunteos llaneros, cantaba uno de verso a verso, como me dijo Rafael Arteaga una vez que estuvo en Bogotá, dijo, no joda ole, “tengo que grabar esa vaina, porque esto se acabo chico”, pero como se hacía antigua, grabándole al llano, a las mujeres, a los animales, a los broches, a los caños, a la sabana, a las aves, a toda esa vaina y no como ahora que se ponen es a arriarse la madre unos con otros. Me decía, claro, que no se acabe esa tradición. Nosotros cantábamos en esa época y ahora no, ya no le jalo a eso.

**Ric Lamb:** ¿Pero por ahí canta de vez en cuando?

**Chiriv:** Si claro, de vez en cuando, cuando estoy contento, ja, ja, ja...

**Ric Lamb:** Maestro háganos de las diferencias, de golpes que se tocan en este instrumento y de golpes en la bandola?

**Chiriv:** Eso es casi la misma, si porque es el mismo tiemple. Lo que pasa es que ta´ más alto. Pero usted toca Gaván, toca Guacharaca, toca Numerao o Pajarillo, Zumba que Zumba.

**Ric Lamb:** De las maneras de tocar el bandolón como se llaman esos efectos musicales como por ejemplo ¿Cómo es el segundeo?

**Chiriv:** *(va tocando y ejemplificando en el bandolón cada uno de los recursos tímbricos y rítmicos)* El segundeo. Este segundeo lo aprendí yo por ahí jodiendo como a un veneco. Ah, este es de aquí de Pedro. Hay van dos.

**Ric Lamb:** ¿Qué otros segundeos toca usted?

**Chiriv:** El criollo y el otro, pero entonces, es a pajueta boliada, como antiguamente.

**Ric Lamb:** Maestro ayúdenos a entender el asunto de los repiques o pedales. Cómo era lo que me explicaba usted que en el bandolón, ¿no hay repique o si hay repique?

**Chiriv:** Bueno aquí en el bandolón, no se puede hacer como hacen estos con la bandola, no hay pedal, porque si le hago pedal me llevo las cuerdas, esto no se aguanta, en la bandola si se puede porque tocar con la uña. Ya la mayoría de bandolistas, hacen eso. Y aquí en la bandola llanera, cuando yo concursaba no se admitía eso. Yo no sé si todavía lo harán o no. Porque el pedalea la bandola ta´ afuera. Porque se ta´ calificando bandola criolla, criolla y debidamente a lo que es criollo me refiero yo al hacer un entreverao, lo que es criollo, un arreglo, pa´ presentárselo la primera noche, como esta noche y ahí en el privado saca su papelito, lo que le toque.

**Ric Lamb:** Cuales son las características de tocar, ¿Cómo es tocar criollo?

**Chiriv:** Así como estoy tocando, criollito, sin remiendos, sin cosas. Como por ejemplo El Año Nuevo. ¿Cómo es? *(El maestro Chirivico interpreta en el bandolón el pasaje Año Nuevo)*.

**Ric Lamb:** Maestro, una pregunta, un instrumento como el bandolón, ¿hay algún concurso donde se pueda mostrar?

¿El mejor bandolista?

**Ric Lamb:** ¿En bandolón?

**Chiriv:** Si claro, yo lo hice en Aguazul, lo volví nada al otro muchacho que había. El compadre (...) Montaña, que en paz descansa un arrocero de los bravos, que comía harto arroz, claro y plata. Entonces una vez, un concurso, yo tengo el trofeo, una vaina así y cincuenta mil pesos que me dieron en esa época.

**Ric Lamb:** ¿Tocando bandolón?

**Chiriv:** Si claro. Entonces había otro señor, por aquí de Maní, un señor, uno negrito y dijeron, ahí tiene su contrincante y me lo echaron, no eso claro lo volví nada. Después fui otra vez, había otro concurso, fui y no me dejaron. Elda y yo y el finaito, ¿el que murió ahorita?, de Tame. Tirso, éramos los jurados los tres, esa vez entró Santiago, entró Naul, ¿entró? como cuatro, que les prestara el bandolón, les dije no. Me pagan se los presto, consigan un tiple, por hay un tiple, no sé que le dieron, parece que Santiago ganó y don este segundo, Naul. Habían como cinco, claro yo apenas vi que tocó Santiago los volvió nada, el tiple era del, el viejito tocaba. El viejito Santiago y el chino puay tocaba, esos muchachos le salieron artistas, los muchachos, casi la mayoría.

**Ric Lamb:** ¿Santiago qué, era él?

**Chiriv:** Caicedo. El papá de todos los Caicedos y con eso ganaron en esa época y después no, porque lo marchitaron. Es que mi compadre Santiago le gustaba muchísimo el bandolón, pero muchísimo. Un hombre que vivía y moría por esta música. Dijo compadre ahí está su contrincante. Le dije compadre, no me dejaron concursar, dijo entonces camine, le dijo a Elda, camine hacerle una demostración, bailemos o cantemos. Dijo no, con todas esas madres que nos han echao, que concursar ni qué diablos. Todos querían ganar y como hacíamos. Yo no solo soy jurado y hay otros dos más y otros dos más y nos bajamos de esa vaina y nos perdimos.

**Ric Lamb:** Bueno y el maestro está haciendo escuela, ¿tiene alumnos de bandolón?

**Chiriv:** No señor. Yo trabajé en la Casa de la Cultura durante mucho tiempo, el que yo quería que ganara, Gregorio Amaya, pero el papá lo forzó y no quiso. Le enseñe a tocar bandola criolla, pero entonces se vino con Tirso y le aprendió bandola moderna y se quedó con ella. Ha sido ganador, es un torón, toca mucha bandola. Ha ganado en Villavicencio, ahorita ganó en Puerto Gaitán y el primo también toca bandola. ¿Cómo es que se llama el chino, ese trabaja en la compañía, ese quedó de segundo y el otro quedó de primero?. Es bueno también el chino, el hijo de Fernando Hidalgo.

**¿Edwin?**

Edwin.

**Ric Lamb:** ¿El maestro ha venido a concursar aquí a Maní?

**Chiriv:** Sí, yo vine aquí hace uhhh, muchas veces, pero nunca me pude llevar el primer puesto, nunca, nunca, nunca. Segundos, segundos y terceros y en baile lo mismo. En baile la última vez vine y quedamos en tercer puesto. Entonces nos invitaron, eso siempre mandan una invitación yo no sé si estaban ustedes o los Ávila, no sé, nosotros vinimos y no cogimos pero ni escarmiento, y le dije a este, hagamos un papel se lo mandamos una carta. Que hagan su festival pa' ustedes solos y no inviten a nadie, hermano. Porque no dejan ganar ni el tercer puesto, más que sea pa' tomar cerveza por ahí. Pero irse uno así hermano, nooo. Es una discriminación muy berraca, hermano. Si es que uno no es que sea malo. Bueno aquí estaba una vez el Tresefes, ¿si lo conoce? y un señor, blanqui-sombrero, mono. Me dijo, usté ganó esa vaina de la bandola. Allá en el río tengo un asao, allá donde viven los hijos de Suarez, pa' allá en el fondo y allá estaba el Tresefes, el señor, un mono que era el que mandaba ahí. Dijo esa vaina, Chirivico, usté se la ganó, ya se la ganó. Le dije no, se ha de acordar que no. Con la rosca que hay aquí, no me la gano y preciso, no me la gané y tocando bien yo tocando ahí bien y en el privado me salió un pasajito y caer a pajarillo, a seis y ya.

**Ric Lamb:** ¿Cuántos músicos más tocan bandolón que el maestro conozca?

**Chiriv:** Pues con sabor yo, el único, (...) es que esto es fácil, lo que pasa es que toca tener el pulso en la mano, porque le da uno como a la bandola. Tirso toca. Ciro también toca. Tirso,

Juan Pablo también toca y ¿cuál otro?, eh Deonaldo, el cual le grabó a la Corocora y no quise ir a grabarle, no que no quise sino que no tenía el arma y para ir a tocarle con un requinto que no me servía, no, dije no, me da mucha pena, pero yo no le puedo grabar.

**Ric Lamb:** Maestro, ayúdenos a aclarar una confusión que tenemos allí, este es el bandolón que tiene ocho cuerdas.

**Chiriv:** El bandolón de tiempos ídos, porque quiere decir que se fue que ya no. Murió. El día que uno muera se acaba esta vaina, porque ¿quién lo va a tocar?. Claro que varios lo tocan, quedan los discos, pero no con el mismo sabor, como el viejo Pedro en la bandola que él tocaba, con ese sabor que ese hombre tocaba. Chucho que es el hijo, lo trata de arremedar, pero ese viejo tocaba, esa vaina del Pollo ese, con un segundeo y ¿dónde se pela?

**Ric Lamb:** De los diapasones, ¿ese es el bandolón?

**Chiriv:** Este tiene veintiún trastes.

**Ric Lamb:** Veintiún trastes, ¿pero tiene ocho cuerdas? ¿Sumercé conoció el guitarro?

**Chiriv:** Si, claro.

**Ric Lamb:** ¿Cómo es el guitarro?

**Chiriv:** El tiple es, tiene doce cuerdas. Tiene doce cuerdas, el tiple, el grave. Y el que le cuento de Álvaro Salamanca, tiene...

**Ric Lamb:** ¿El grave era para acompañar?

**Chiriv:** Si, o se puede trasportar dos tiples con este tiemple, lo que pasa es que hay que saber encuerdar, como me estaba diciendo las cuerdas de este pa´ que suene ronquito como bandolón, pa´ que no suene muy clarito como los Carrangueros, entonces toca encuerdarlo con cosa de esta gruesita o sino, sonaría como un requinto, pero se puede adoptar al bandolón.

**Ric Lamb:** ¿Y cuál es la diferencia entre el bandolón y el guitarro?

**Chiriv:** Lo que pasa es que el guitarro es más grande el cajón, pero se le puede adoptar el tiemple por ejemplo, el tiemple natural o el transporte del diablo, la misma, pero toca es saberlo encuerdar, claro. Porque usted lo va encordar al menos como está este entonces le va sonar mal, no suena bueno.

**Ric Lamb:** ¿Y entonces el maestro también toca el requinto?

**Chiriv:** Lo tocaba, pero yo dejé de hacer eso. Es que el requinto es distinto, es ya de diez cuerdas, ese tiene de a tres. El requinto como tocan los Carrangueros, que tocan la Cucharita, toda esa vaina. Una vez en Bogotá, me llamaron y yo estuve como con unos setenta artistas, esa vez que estuvimos con usted, ¿se acuerda?, que estaba el Veloza y dijeron por ahí, hay un viejito que toca una vaina parecida al requinto y yo iba con este, llevábamos el requinto y una bandola no más. Usted se acuerda de esa señora que nos firmó, quien es? Yo le contaba aquí a mi cámara, que nos grabaron, que nos llevaron en un carrito pu´ allá, tocaba requinto y este me seguía con la bandola y le firmamos, así como estamos ahorita con Clemente, un gran amigo y ha andado conmigo, pu´ allá por una parte y otra, yo siempre he tenido muy buenos amigos y los tendré hasta que me muera.

**Ric Lamb:** Bueno maestro, digamos para terminar, agradeciéndole mucho la atención y el habernos ayudado con esta entrevista, porque lo que queremos es mirar como lo que sumercé sabe, otros aprenden, eso lo que su mercé sabe.

**Chiriv:** Sí, claro. Lo que pasa es que los muchachos algunos, yo enseñé en Tauramena a un poco de muchachos, pero no se les quedó nada porque era muy trabajoso. No más mi hijo, mire papá esos pasos son muy berracos. Le dije yo no aprendí con nadie, ahí está la grabadora y ahí está el casete, aprendan, medio aprendí a tocar cuatro, medio aprendí a bailar. Le gustaba era bailar eso de cumpleaños, eso sí, eso le gustaba esa vaina y el cuatro y la bandola no quiso y eso ahora maneja es un taxi, siguió con los buses y siguió con toda esa vaina, le

gustaba y eso de cumpleaños y eso si, ahhh, lo que las chinas le besaran la mejilla y de apostá está todo feo el chino hijuemadre. Bueno entonces, ese no quiso aprender, ninguno de la Casa de la Cultura. El Tirso le enseñé algo, porque ya le digo, ayer me sacó prestao pa' tocarle a Nancy anoche. El Curvelo, ese carga un guitarró, un guitarrón por ahí, mal encuerdao, pero ahí lo carga y por ahí le toca a la Nancy lo que yo le grabé, pero con el mismo sabor, como ya le digo, el mismo sabor, claro no es que el requinto no es que sea difícil. Aquí un muchacho de los Flórez, el menor, ¿cómo es que se llama?, no el que vive con Nancy, uno que estuvo una vez tocando, en el... uno negrito y cogió el vaino y tóca el hombre.

**Ric Lamb:** Bueno maestro ya para terminar, despedámonos haciendo un toquecito de lo que sumercé quiera tocar.

(Suená un golpe de paloma tocado por el maestro Chirivico).

### 10.1.3. Rafael Niño

#### **Entrevista a Rafael Niño**

Realizada por: Edgar Ricardo Lambuley Alférez

Transcrita por: Hernán Cortes Vergel y Ricardo Lambuley

Maní, Casanare, Casa de doña Lucrecia. 2009

**Ric Lamb. :** Bueno don Rafael, dígame su nombre completo ¿cómo es?

**Rafa:** Mi nombre completo se llama, por decirlo, no está en la cédula, mi nombre completo, digamos no apareció por ningún lado. La fé de bautismo, no apareció por ningún lado, entonces la cédula me tocó sacarla así al tanteo, al cálculo, un señor me ayudó, era un viejo de aquí de Maní.

**Ric Lamb:** ¿A calcular la fecha de cuando su mercé nació?

**Rafa:** Sí, ya después si supe, porque yo ya me encontré con mi mamá y ella me dijo la fecha de nacimiento de todos nosotros.

**Ric Lamb:** ¿Cuántos años tiene don Rafael?

**Rafa:** Yo tengo 69 años, ya para ahorita los cumpla en marzo, cumpla lo 70. Yo soy de 1939.

**Ric Lamb:** ¿Y dónde nació don Rafael?

**Rafa:** Yo nací aquí en Maní.

**Ric Lamb:** ¿En qué parte?

**Rafa:** Aquí en Maní, de donde es el parque principal, de paracasito, aquí por lados de donde es la pavimentada, por ese lado era la casa de mi papá.

**Ric Lamb:** ¿Cómo se llamaba su papá y su mamá, don Rafa?

**Rafa:** mi papá se llamaba Luis Hernández Vega y mi mamá se llamaba María Herminia Niño Marchena.

**Ric Lamb:** ¿y qué hacían ellos?

**Rafa:** entonces mire, por eso yo tengo el apellido de mi mamá, porque, cuando, cuando esa violencia que hubo, digamos en el 49, cuando la muerte de Jorge Eliecer Gaitán, que se prendió ese escándalo por todos lados, entonces, cuando eso, falleció mi papá. A mi papá lo mataron los guerrilleros, porque supuestamente el ejército llegaba allá, y que él era sapo. Él tenía allá una finca en la Costa del Charte y por ahí pasaban. Aquí había puesto militar en Maní y había puesto militar en un hato por allá ajuera que se llama Camoruco. Entonces por ahí era el paso, el camino rial, entonces llegaba el que llegaba, llegaba el ejército, cada que iban para allá, para el otro puesto, llegaban ahí. En tiempo de verano que había muchísima



naranja allá y no pedían, sino a coger y a nadie se le mezquinaba nada, mi papa no le vendía una naranja a nadie y había muchísima, y venían de para acá y la misma vaina, ahí llegaban o llegaba el que quisiera -cómo se le podía decir que no llegaran, los guerrilleros llegaban ahí también.

**Ric Lamb:** estamos hablando ahí de la Costa del Chartre.

**Rafa:** de la Costa del Chartre. Yo nací aquí en Maní, mi papá tenía una casa aquí y tenía la finca allá en la Costa del Chartre.

**Ric Lamb:** ¿estaba diciendo que lo mataron?

**Rafa:** a él lo mataron el 31 de diciembre de 1949, por allá fueron y lo asesinaron.

**Ric Lamb:** ¿se sabe quiénes?

**Rafa:** si, los guerrilleros, los guerrilleros. Sino que en eso todavía Guadalupe no estaba, cuando eso Guadalupe estaba preso. A él lo mando matar un señor, supuestamente muy amigo de mi papá, paisano porque mi papá era de Sogamoso, un señor Eduardo Franco. Lo mando matar por eso, que porque ahí llegaba el ejército, que porque el era “sapo”, lo que nunca, mi papa nunca, pero yo al lado de él, yo taba muy pequeño, pero me daba cuenta. Él lo que decía era “aquí llega gente pero yo no sé quiénes serán, aquí llega gente armada, pero yo no sé quiénes serán” y no les podía decir no lleguen, porque como les decía, no se podía, no se podía (...)

**Ric Lamb:** ¿cómo fue su juventud don Rafael?

**Rafa:** En mi juventud, pasa lo siguiente maestro, mire. Cuando eso que le estoy contando, de la muerte de mi papá. Yo tenía por ahí 11 años, (de 1939). . Entonces mi papá tenía un hermano en Sogamoso, él se llamaba Rómulo Hernández, entonces, allá el que había más inmediato era un familiar, que era parientón, el señor que le digo que me daba juete y todo. Él se llamaba Pablo Antonio Barrera, dueño del hato Mundonuevo, entonces acudimos a él porque a ¿quién más?, acudimos a él y él fue a ver el asunto del levantamiento. A mí me mandaron esa tarde aquí a decirle al ejército, que como había puesto ahí, yo me quede incluso esa noche, ahí me dijeron que me tocaba quedarme ahí, que no sé qué, ahí en el puesto del ejército. Allá fue el teniente, que era el comandante del puesto de aquí. Él fue allá, a hacer el levantamiento y todo y don Antonio, él se encargó de hacer el entierro, de hacer un hoyo y enterrarlo, porque no había más, hacer un pedacito de cruz, por ahí de un palo y colocarle. Él nos recogió, estaba yo con tres hermanas, con dos hermanas y... él nos recogió, nos llevó por ahí pa´ la casa de él y por ahí los corotos lo que se pudo recoger llevamos para allá y el resto de corotos se perdió allá, eso quedó solo allá. Entonces vamos a ver, póngale cuidado que todavía había comunicación por carta, digamos era correo, aquí venía línea aérea, Avianca venía Afripesca. Entonces el señor Rómulo Hernández tío, primo hermano de mi papa, le mando a don Antonio Barrera una carta que decía, (se trataban de primos), que le mandara los chinos, que éramos nosotros, que los mandara para Sogamoso, entonces don Antonio Barrera, él a mí no me mandó. El me dijo: ¿Usted se quiere ir Rafael?, yo quiero que usted se quede conmigo aquí conmigo, pa´ que usted se dé cuenta de los bienes que hay, el ganaito que dejó su papá, las bestias y todo, usted se dé cuenta si se acaba eso o no se acaba, si se acaba, se dé cuenta ¿cómo se acabó?, que más paso. Yo le dije que bueno que sí, y ahí quedé yo en manos de él. Las chinas si se las llevó en avión para Sogamoso, allá de sirvientas de él, hasta juete les daba, juete les daba ese señor, por algo. Yo nunca me sentí de guardar rencor, ser rencorista con él, no, nunca, yo se lo le agradecí al señor.

Así fue, ahí yo duré desde el 50, hasta finales del 57 con él, sin ganar nada, nada, nada, ahí, la ropita que me daban era ropa que se les iba deteriorando a ellos, me mandaban hacer el guayequito, la camisita era de remiendos, de retazos, esa era mi vestimenta, yo habitaba era

sin camisa, puay me ponía un chirajo de camisa que me mandaban de alguna parte y así fue que yo, de todas maneras aprendí, a hacer los oficios de aquí de la tierra, cuando yo me salí de ahí de donde ese señor, yo ya sabía todas las cosas, no me quedaba grande ningún trabajo, de los oficios de aquí.

**Ric Lamb:** ¿de qué oficios estamos hablando?

**Rafa:** estamos hablando de montar de a caballo, de lidiar bestias, de lidiar ganao, lidiar marranos, de trabajar en potreros, echar peinilla, echar hacha, rozando los conucos para sembrar las sementeras, limpiar las topocheras que se limpiaban con peinilla y se limpiaban con pala también. Todo eso yo era capaz de hacerlo, mejor dicho eso fue lo primero. Después cuando fui hombrecito, a mí me gustó mucho lo del llano, lo de a caballo, para que, a mí me gustó mucho, pero no porque a mí me gustara, yo no iba a hacer más sino eso, yo le daba a todo a todo, no era que fuera solo a caballo, yo era para todos los oficios

**Ric Lamb:** y salió de ahí en 57 y ¿después que hizo?

Me fui a trabajar por ahí, a las demás fincas a trabajar. Póngale cuidado que el señor, cuando yo me fui se puso supremamente bravo, me dijo que era que me estaba haciendo falta plata, me estaba haciendo falta estar en guachafitas, estar haciendo picardías por ahí y que esto. Él culpó a un señor, que era un amigo mío, era un muchacho que éramos muy amigos y él lo culpó que era que me estaba aconsejando y él no era que me estaba aconsejando a mí, él antes me decía que no me fuera de ahí, que ahí estaba bien, que usted ya sabe trabajar, que a usted no le queda grande nada, ¿porqué se va?, luego que mejor que aquí con don Antonio y que esto y que lo otro. Mi anhelo era estar por allá, donde había más movimiento, y por ahí cogí. Entonces el señor taba preguntando, donde quiera que yo iba, al encargao, al patrón o lo que fuera, ¿cuál era el comportamiento mio?, que ¿cómo se portaba en todo?, le decían: No señor, ese muchacho no tiene rival, uno no tiene que tar encima de l mandándole y que esto y que l otro, que haga esto. Pues al principio muy bien, porque uno no sabe los modales, por ahí dos días, ya uno sabía cuáles eran las cosas que tocaba hacerlo, yo nunca esperaba que me tuvieran mandando. Lo mandaban a uno, algo otra cosa, fuera de los oficios que hay que hacer, pero ya eso era aparte, de lo que uno sabe que tiene que hacer, de oficios del “mensual” por decirlo. El mensual era el muchacho que estaba dentro de la casa disponible pa cualquier cosa, ese era el mensual y un diario era el que estaba trabajando al día, él ya no tenía que tar metiéndose por allá, que hay que a buscar leña, que hay que ir a buscar topocho a la topochera, que esto, que lo otro. Ese señor, ese viejo se sentía orgulloso, porque todos me decían que porque se va usted, cuando más amañados estábamos, usted nos va dejar solos, que el otro, que esto, que no y yo les decía que yo me voy por allá y vuelvo otra vez, eso yo no me voy a vender por allá, yo no me voy a enterrar, yo voy un tiempo por allá y vuelvo y vengo.

Si yo taba contando que una señora y un señor por allá, sobre todo la señora, muy buena gente conmigo, el tipo se amañaba conmigo, porque yo eso de la voluntad, voluntario pa todo, yo no decía que no, a nada que me mandaran fuera de día y fuera de noche (...) ahí donde me mandaran, que si era la costa el río, que si tocó pasar pa l otro lao, caerle al río, sino el Cusiana mire, caerle y pasar nadando pa l otro lao y hacer lo que fuera, entonces, a esa señora y a ese señor, cuando les dije, bueno doña Chelita, Chela se le decía a ella, su nombre era Araceli, todo mundo le decíamos Chela, yo me voy a ir, ay, ¿qué porqué?, ella me decía don Rafa, yo era puro muchacho, era puro joven, todo mundo me quería por mi voluntad, por mi modo de ser, yo no era enemigo con nadie. Cuando miraba algo que taba mal, ahí era cuando yo salía, algún compañero de trabajo, yo veía que se sentía mal, entonces yo les decía y salía.

**Ric Lamb:** ¿Y en qué trabajo en esas épocas, cuáles eran los trabajos?

**Rafa:** En todo eso, que le estoy diciendo maestro. El trabajo de esta tierra, el trabajo, todo, todo.

**Ric Lamb:** ¿Pero sembró por ejemplo?

**Rafa:** ¿Sembrar comida? Todo, todo. Tumban el monte y quemarlo. Tenía su tiempo, en marzo, en los últimos de marzo, quemar, luego ya venía el “aparato de agua” y a sembrar, todo, a espalzar primero todos esos conucos. Se llamaba espalzar es quitar todo lo que haga estorbo pa’ trabajar, pa’ sembrar, por decirlo, pa’ echar peinilla, limpiar. Después, entonces se llamaba eso, espalzar, hacer hogueras, hacer montones y seguir quemando y luego la cerca, había que cercar pa’ los chigüiros, porque los chigüiros se entraban a comerse el arroz y el maíz, entonces tocaba cercar muy bien, unas cercas casi del altor de uno.

**Ric Lamb:** ¿Y trabajos de vaquería también?

**Rafa:** Trabajos de vaquería también, todo, a todo maestro, yo como le digo a muchas personas, lástima que “un perro bueno se vuelva viejo”. Yo, no es que yo fui muy más que los demás, pero yo era igual a cualquier hombre, y yo en que taba puro cachorro, yo era igual, yo me le igualaba a cualquiera, a montar de a caballo. A mí no me tumbaba tan fácil un caballo, así corcoviando, no me tumbaba encima así. y yo era el que me le abría a cualquier toro, animal bravo, me le abría donde fuera a torialo, que a mí me gustaba mucho.

**Ric Lamb:** ¿Y cuándo se enamoró?, ¿tiene hijos don Rafael?

**Rafa:** Si, maestro, yo me casé, tuve hogar y todo eso y después se acabó, porque, porque hay veces que las personas, como que yo no sé, no agradecen o no sé qué pensarán, por decir la mujer, como también hombres, también hay, no vamos a decir que son las solas mujeres. La señora, ella se puso muy “bondadosa”, con todo mundo y con todo eso y yo ya, dándome cuenta de las cosas y a mí me decían los amigos, bueno y uste ¿qué?, a última hora, por allá donde yo trabajaba, me llamaban el mudo porque, mudo, a uste que le pasa, porque ellos se daban cuenta de las vainas, a uste ¿qué le pasa?, es que uste no se siente hombre o qué, no señor, lo que pasa es que yo no soy el aguerrido, por decirlo, yo no. Muchos me decían, porque no le pega un tiro a la puta vieja y que no joda, eso me lo dijo el mismo doctor Chucho Pinzón que tiene el nombre del colegio, me dijo una que yo fui a tomarle consentimiento. Él era muy buena persona ese señor y eso me dijo también. Le dije doctor, no soy de esa clase, yo no.

**Ric Lamb:** ¿Cuántos hijos tiene don Rafael?

**Rafa:** Por decirlo son como tres, porque hay otros que no son, por las vainas dicen que son, pero no son, tonces por esas vainas, yo fui dejando eso, hasta que dio punto de que yo salí (...) señora y algún día se me acaba ese burro manso que y así fue. Les dije bueno, hasta hoy; me voy y no me voy con mentiras, ella se fue varias veces de la casa con miles de mentiras, que esto y que lo otro. Les dije, yo me voy ido, me voy ido, pero me voy con la frente limpia y me voy sin mentiras, así es que saqué mi cama puay unas dos muditas de ropa que tenía medio bueno, y el resto, así que no volví más y no he vuelto ver a esa señora y no le he vuelto a ver la cara así.

**RL:** ¿Hace cuánto?

**Rafa:** Eso fue en el 92. Por ahí uno de los hijos, una hija si viene a visitarme, ella si es constante, ella si viene y los otros si casi muy poco, ella sino viene, me llama por teléfono, me saluda y todo

**Ric Lamb:** ¿Está pendiente?

**Rafa:** si está pendiente. El día el 31, ella se vino aquí corriendo, porque venía apurada y cuando le sonó la sirena de los bomberos, ella venía por allá y se vino a toda carrera y llegó,

ahí se dieron cuenta y me dijo Alcira, la otra hermana de Amanda, dijo don Rafita, me gustó mucho, le dijo ahí, doña Lucrecia la llamó para allá y le sirvió comida y ella y Alcira le dijeron: Beltsy, me gusta mucho ese detalle de que siquiera se acordó de su papá y esto. Ella si para que, si no puede venir pero ella entonces me llama. Ese fue mi nieto, maestro, yo cuando, yo tuve muchos, muchos, digamos, romances por ahí con personas, y hasta con personas buenas, sino que uno, no yo no sé, como dice el dicho, “como donde uno nace, ahí se muere”. Yo tuve por allá por muchas partes, por allá en Arauca tuve, por allá incluso, se quedó una muchachita muy enamorada y muy buena persona la china, y quede yo de volver por allá, y que, por esa vaina, el uno que jale pa´quí y el otro pa´llá, que camine que vamos, a ganadiar pa´ un lado, pa´l otro, pasó el tiempo y mas no volví más. Pu´ allá me quisieron mucho, yo duré un tiempo por allá, por eso porque a todos, a todos no era porque estaba ahí, sino miraba haciendo algo, yo allá taba metido ayudando, yo no podía tarme así no más mirando, ...

**Ric Lamb:** ¿Y cómo, don Rafa conoce a la familia Mérida?

**Rafa:** A la familia Mérida, yo los conozco, desde que estaba cachorro, si quiere a ella (doña Lucrecia) también le puede hacer una entrevista a ver qué le dice, maestro. Que yo a ellos los conocí, mi papá y los papás de ella eran amigos y vivían cerca y la finca de ellos era más arriba, siempre por la costa del Chartre, incluso son boyacos también y eran muy amigos, yo dende sute ya mi papá, que aprendí a montar a caballo puro pequeño y yo ya era con mi papá, pa´ todos lados, y por eso yo ya después iba a trabajar a la finca de ellos allá, yo iba a trabajar allá. Más que todo el viejo conmigo era un señor conmigo, donde yo le hubiera mugao la oreja puay a una de las hijas de él, yo creo que yo hubiera sido un yerno de ellos.

**Ric Lamb:** Afortunado.

**Rafa:** Hubiera sido yerno de ellos, el viejo a mí me estimaba mucho, mucho. Ernesto Rodríguez se llamaba. Él era muy buena persona, pues la señora también, dona Aguedita, sino que ella, ya después de que esto, cuando le digo que me abrí de allá de la casa, yo comencé por allá y allá llegué donde ellos como persona amiga, eso yo estaba puro cachorro y Clemente estaba estudiando aquí en Maní, bueno yo les ayudaba a ellos por ahí a trabajar, por allá en otras partes por allá. En eso duré harto y ya ellos me echaron a coger confianza a mí y que yo era la persona de confianza y ellos lo dicen, me tienen estimación por eso, porque yo, cuando ellos me necesitaban urgente alguna cosa, ellos contaban conmigo, eso me llamaban y yo estaba con ellos y así sucesivamente. Entonces por eso yo siempre he estado por ahí al lado de ellos. como yo tengo confianza con esta gente, con esas muchachas, con Amanda, Alcira, doña Lucrecia, las hermanas de doña Lucrecia, todos me tratan a mi como si yo fuera familiar de ellos y no solo ellos, hay otras personas que también me tratan a mi como la misma vaina, con toda la confianza, porque ellos saben que ellos cuentan conmigo, a mí no me gusta ser como le decía, amigo de las cosas que no son mías. Si usted me dice maestro, don Rafael, cuídeme, mire que tengo que hacer una vuelta, que cuídeme la casa, por 8 días o por lo que sea, así usted puede dejar lo que deje, plata, lo que sea, maestro, yo nunca, mi conciencia no es de no ser mala clase, yo no que será eso, de haber personas que no pueden ver alguna cosa porque le están poniendo la mano, yo no. Yo si necesito algo, digo, necesito, présteme si es plata, présteme.

**Ric Lamb:** Don Rafa, en otro momento me estaba contando que fue tocador de tiple, que acompañó a algunos de los bandolistas que estamos hablando.

**Rafa:** Algunos de los bandolistas que habían, si maestro, si claro.

**Ric Lamb:** ¿Cómo aprendió a tocar tiple, a quién le aprendió?

**Rafa:** Bueno, yo mirando, como le decía, allá tenían instrumentos y ahí llegaba la gente y se ponían a tocar.

**Ric Lamb:** ¿Ahí cuando estaba en Mundonuevo?

**Rafa:** Si, si, si, ahí cuando taba en Mundonuevo, pero yo nunca decirle a alguno, enseñeme aquí a esto que. Yo me iba, si había tiempo, yo me iba pa' llá cerquita a mirar el acompañador, a mirar el acompañador y esto y el otro. Yo le ponía cuidao y cogía en el brazo o en un palo por ahí a hacer las semejanzas de las pisadas, que El Seis de los pendejos decían, que La Paloma, que El seis numerao, que eso era una pisada fácil, que esto, yo como que las tenía grabadas y después de eso, que me salí de ahí, duré un tiempo por allá abajo en un ható, entonces, en una ocasión fui por allá a Sabanalarga, a mandarme a extraer un diente, porque aquí no había, digamos odontólogo y allá el señor que era odontólogo allá era un viejo amigo que era de aquí, se llamaba Chucho Solano, Jesús Solano, en tos yo fui, allá, a mandarme extraer. Tenía que hablarle por cuanto me hacía el trabajo y todo y como somos amigos me convidó a tomarnos por allí algo y esto y lo otro, amigos y viejos amigos, amigo con mi papá y pues lógico que conmigo puro pequeño, la señora también, Trinidad Chaparro se llamaba de aquí del Charte era la señora. Entonces allá, yo mire unos señores ahí tocando tiple y se me dio por decirle a uno de ellos ¿que si no vendían un tiple?, que yo quería comprar un tiple y dijo claro, aquí no están estos dos, sino ahí hay más, hay el que quiera se le vende, eso son pa' eso, me fui y me puse a verlos por ahí y bueno, les compré un tiple de esos, que era de 10 cuerdas, no era de 12 sino de 10 y me lo traje y yo estaba por ahí donde un señor, un viejo muy señor.

Entonces yo le dije que si me enseñaba, que cuando yo lo veía que venía a Mundonuevo, él era el que acompañarle a un señor que se llamaba Calixto y tocaba Bandola, tonces yo le dije allá don Jorge, enseñeme algo que yo quiero aprender, mire yo me traje este Tiple, dijo claro. Dijo, primero, primeramente tiene que aprender es el tiemple, templearlo, le dije claro si señor, si don Jorge, dijo y ponga cuidao y yo ahí al lao del póngale cuidao y eso fue mejor dicho, a mí me gustaba mucho y aprendí ligero, eso fue con una vez que me dijo, me lo templó y me dijo, ahí está, aquí pisa aquí, primera pisa aquí, con tercera allá y segunda aquí con cuarta allí y esto y eso fue ya y me dijo destiemplelo y vuelva y tiemplelo y ahí si fue que dijo, grabe y trate de grabar en la cabeza, eso fue ya, volví y lo templé y pues como yo tenía siempre algo de idea mirando ahí las vainas, yo tenía algo de idea. Bueno, cogió a decirme puay, mire este es El Seis de los pendejos, ese tono lo llamaban en ese tiempo, lo llamaban sol, eso de pistola eso era lo que llamaban sol y el re, el que llamaban re, era ese de aquí, de esto, de...

**Ric Lamb:** ¿Huellaé'perro le dicen?

**Rafa:** Huellaé'perro es de la pistola, el pate'chigüire también le decían y el otro de horqueta ese era el que llamaban re, entonces dijo esto se llama sol. Bueno aprendí el tiemple yo me ponía era tiemple ese Tiple y destiemplelo, empezando de allá para acá, sin pisar ni igualar ni nada, sino a puro... me ponía, lo templaba, ya me enseñó a hacer pisadas por ahí, que este

es El Seis de los pendejos, que este era y aquí y allí y ese quizá era más fácil y bueno me fui por ahí, yo puay, donde quiera, cogía mi Tiple, si me demoraba por allá en alguna finca, pues yo llevaba mi Tiple por allá, ya cualquier otro sabía tocar Tiple, y entonces, más, más.

**Ric Lamb:** ¿En esa época no había Cuatro por aquí, era casi todo Tiple?

**Rafa:** No había Cuatro, no señor. El Requinto ese lo tocaban era como pa' puntiar, pero en veces, en partes tenían ese Requinto y en partes era sólo Tiples, ese grande, uno encordao por Bandola y otro por Tiple, y ahí era, eso era lo que llamaban Bandolón.

**Ric Lamb:** ¿Bandolón o Guitarro, es lo que se conoce?

**Rafa:** Eso era el Bandolón que decían, ese Tiple templao por Bandola y ahí yo aprendí por allá a acompañar y acompañar y la gente les gustaba mucho, se amañaba conmigo, que yo les acompañara, que yo tocaba duro, y que no sé qué eso. Yo aprendí bien, para que, sino que deja uno, yo esa Mula, por decir esa Mula, esa Chipola, esa joda que lleva muchos pases, yo tocaba eso, yo acompañaba eso. Yo ahora no doy ni adelante ni atrás, ah, es dejación, dejación porque uno deja de practicar.

**Ric Lamb:** Y de esa época, ¿qué bandolistas se acuerda, que eran buenos bandolistas de esa época?

**Rafa:** En esa época era don Pedro Flórez, era don Faustino Moreno, era ese señor que le digo Calixto Barrera, era un señor Medardo Cahueño. Un señor Héctor Belisario, el papá de Héctor Julio, ya después se practicó harto en la Bandola don Nuncio que tan homenajendo. Lástima que no charlara algún día con Nuncio.

**Ric Lamb:** Si, yo hablé con él ayer, antier.

**Rafa:** Somos compadres con él. ¿No le dijo nada de mí?

**Ric Lamb:** No, no, hablamos un poquito solamente, me daba como pena, estaba un poco enfermo.

**Rafa:** Sí, sí, no, él es muy buena gente el señor, él es muy buena persona. Y sí, yo con él tocaba y él gustaba mucho que yo lo acompañara y todos esos, amañaban que yo... un viejito Elpidio Guido. Elpidio Guio. Él le hicieron homenaje una vez aquí, él también y tenía mucha paciencia pa' esa vaina y yo le decía, don Elpidio, yo no soy capaz de tocar eso, yo no soy capaz de acompañarle eso. Como no "cámara", usted puede, venga pa'ca le digo, cámara venga pa'ca le digo, porque él habla así, venga pa'ca "cámara", toca así y pasa aquí cámara y eso usted puede cámara. Pude tocar que yo le acompañaray así.

Ya le digo maestro, deja uno no, de practicar y se olvida. Es como cantar, yo cantaba pu'allá y yo sabía muchísima retajilapa' cantar en esos bailes sabaneros y yo me agarraba a echar versos con cualquier tigre de esos. . Sino que uno deja las vainas y como hay tanta gente y muy un poco eso, hay muchísima gente y artistas, eso ya es diferente el modo que tocan porque ya ha modernizao

mucho. Ya los que tocan así medio criollo, medio criollo, son pocos, de resto ya son modernizaos, todo eso.

**Ric Lamb:** Bueno, hablemos de otro episodio, que me contó don Rafa, sobre su relación con Guadalupe.

**Rafa:** Ah, con Guadalupe, sí claro, ya le digo. Cuando yo estaba ahí con don Antonio, en ese tiempo de la guerra esa, de la violencia esa, entonces ya le digo, de ahí era la parte donde hacían los encuentros con los demás comandos, de los otros comandantes guerrilleros, era por allá en el cerro, habían muchos, varios, habían varios de apellido Calderón, habían otros de apellido Fonseca, eran varios, unos tres. Habían otros de apellido Bautista que pa´aquí de Aguaclara, de Monterrey. Había otro señor que tenía su movimiento por allá que se llamaba DumarAljure, él era pa´llápa´l Meta, como pa´l lao de San Martín y por ahí en eso. Toda esa gente la reunión era ahí, cualquier cantida, maestro, cualquier cantidá por decir Guadalupe, pues el no traía, ninguno traía toda la gente, pero el que más tenía gente era Guadalupe, ese porque no se trajera, se traía 150, mataos de esos ahí hacían a esa vaina y por eso yo conocía a toda esa gente. Yo me acuerdo de muchos de esos guerrilleros, por eso, porque ahí era donde y Guadalupe tan pronto llegaban, don Antonio me decía: bueno vaya. Pues él tenía su guardespaldas, pero él me mandaba: váyase y entiéndase con el caballo del capitán Guadalupe, vaya desensíllelo, dígale que le preste el caballo que usted lo desensilla y lo baña es baño y no es a medio mojado por ahí y que le quede sudor por ahí y todo, lo que es bien baño, sí señor, le alza el apero bien, todo ordenao, todo el apero completo ordenao y así, en tos, él me fue cogiendo como confianza, Guadalupe, ese no era viejo, era un hombre negrote, de medio lao, como así voltiao, un nogrote crespo, de pelo, alto, bien y entonces ya él fue cogiendo, que el chino, y me decía ¿y el chino qué?, me llamaban entonces pa´ preguntarme cosas también. Guadalupe me llamó que una vez quería un caballo, que de donde le aconsejaba yo un caballo pa´ la silla d´él, le dije capitán, allí hay una finca que usted sabe dónde es, que se llama Berlín y ahí hay unos caballos bonitos y caballos buenos, que vea que allá es de un hermano mío, el flaco que le decían, así el flaco. Le dije, dígale a él que le consiga un caballo y verá que sí, entonces, él lo llamó, él no habitaba la finca que él cuidaba, sino que habitaba ahí donde don Antonio, entoes él como era sólo, estaba ahí y como tenía que ir a verlo allá algo de la finca esa, entonces don Antonio nos mandaba y que fuéramos a ayudarlo, fuera a ver bestias a ayudar o algo, y él también ayudaba ahí. Lo llamó y le dijo venga pa´ca flaco a ver ¿alguien me quiere acompañar de guardespalda?, ese era. Bueno llegó ahí y le dijo bueno flaco, necesito, que aquí su hermano me está diciendo que aquí hay unos caballos muy bonitos, ‘tonces’ necesito un caballo, para ¿cuándo me lo puede tener?, le digo lo tengo pa´ cuando vuelva a venir capitán porque ahorita pa´ irlo a buscar. Pero cuando venga, me dice cuando más o menos vienen y aquí de lo tengo donde don Antonio. Sí señor, allá, eso habían caballos elegantes, caballos muy bonitos y trajo un caballo llamado Divisa, un caballo color zaino. Zaino es que no es puro negro, sino así...

**Ric Lamb:** ¿Pintao?

**Rafa:** No señor, digamos así, no puro negro, ni puro, sino negrito y castaño, así como el de Elmer, eso se llama zaino, que no es puro negro. Eso le traje un caballo, con una pinta grande en la frente, muy bonito el caballo y allá, digamos ya, el caballo no mansítico sino a medio trajinar, sí. Cuando llegó Guadalupe, a la vuelta que llegó, de una vez me dijo: ¿y el caballo

qué, el flaco si me tiene el caballo?, le dije sí capitán, ahí le tienen el caballo, ¿qué cómo es?, un caballo zaino, cuando encierren los caballos debajo del mangón, un caballo zaino de pinta en la frente, ese es el caballo, entoes usted de una vez lo va mirando. Uhhmm, de una vez, mandó que arriara los caballos allá, por ver su caballo a ver qué y ese caballo tenía una cola mire (...). Dijo uy flaco, si pero y ¿ese caballo corcovea?, le dijo, sí, sí, se tira unos brincos. Pero eso usted tiene gente, gente que le puede mandar a ensillar, de una vez el viejo “pájaro-bravo”, Prudencio, es un hombre supremamente faculto pa’ la pierna, eso es rey sobre los caballos, ese viejito Prudencio.

**Ric Lamb:** ¿El hermano de Pedro (Flórez)?

**Rafa:** De Pedro, sí señor. Le dijo, bueno mi sargento, ¿me puede pasiar el caballo o qué? Dijo claro, porqué no, si usted no es capaz, yo si soy capaz. Eso era estar en la recocha, Guadalupe no era así, ese se ponía a jugar, a chancearse con la tropa, con la gente, mejor dicho. No con todos tampoco, dijo entonces vea a ver, ta’ tempranito, ensílleme ese caballo y me lo pasea a ver, que es lo queéste flaco le va a meter un chuzo puay de esos bien buenos, ja, ja, ja, póngale cuidado que sí, Prudencio ensilló el caballo y lo sacó y lo pasió, eso corcovió el caballo, con Prudencio corcovió y toda esa vaina, pero muy bueno, eso sí, muy bueno el caballo y todo. Le dijo, bueno, ya ahí lo tiene, para por la mañana, al otro día salíamos pa’ Santa Helena que allá tenían el comando.

**Ric Lamb:** Santa Helena, ¿dónde era?

**Rafa:** Santa Helena de Cusiva, aquí pa’bajo, ende ésta vía que va pa’ donde fuimos al garcero, por esa vía y de ahí pa’bajo todavía queda lejos, pa’ llápa’ Santa Helena, más o menos otra distancia de allá aquí, queda Santa Helena de Cusiva, a la costa del río Cusiana. Bueno al otro día, vamos a ver, pero pasíeme el caballo mi sargento, le dijo todavía ensillao con los aperos d’el, dijo: ¿luego es que se va a dejar tumbar de ese caballo, semejante hombrón que usted?, le decía Prudencio, ja, ja, ja, ¿se va a dejar tumbar de ese caballo?, como yo que soy flaquito no me dejo tumbar. Bueno, se lo pasió otra vez ahí, salió a montarlo y después cuando volvió Guadalupe, una vez, no venía en el caballo, dijo el caballo lo dejé, una belleza de caballo, pero si sabe chino, ese caballo me tumbó allí con la corcoviada me tumbó. Dijo, menos mal que toesa plaga no lo dejaron ir, eso lo rodiaron enseguida, o si no se va con silla ese caballo o había tocao matarlo, pero todos armados con fusil, humm, no eso lo rodiaron y cogieron el caballo. Me tumbó el caballo, pero es una belleza, allá lo tengo, no pa’ joderlo tanto, sino lo tengo es como una prenda valiosa, muy buen caballo, ese hombre si me dio un caballo como yo quería.

**Ric Lamb:** ¿Estuvo usted a punto de irse con Guadalupe o no?

**Rafa:** Sí, sí, claro, sí. Yo ya le había dicho ya, que yo tenía ganas de salirme de ahí y que esto y quería irme pu’ allá, varios d’esos me convidaban (...) Pedro Flórez me convidaba, que fuéramos y yo tenía muchísimos amigos, eso había muchisisima gente amiga mía, eso decían, vamos le decían a Guadalupe, si usted quiere chico, pues nos vamos. Yo si capitán, yo si quiero, yo aquí toy mamao de tanto llevar juete, eso eran risas, pero no le vaya a decir a don Antonio, no le vaya a decir.



**Ric Lamb:** ¿y porqué no se lo llevó?

**Rafa:** Porque ya, me dijo, usted está listo y cuando venga la próxima vez que venga, pilas que nos vamos, así don Antonio se pare en el moño, se pare donde se pare, sí señor. Cuando vinieron fue un combate a atacar el ejército por ahí en un punto que se llama Palenque.

**Ric Lamb:** ¿Qué es dónde?

**Rafa:** Palenque, es allí en un punto del Chartre, por el otro lao, aquí frente ahora, aquí. Ahí tenía puesto el ejército, ya tenía puesto aquí y se vinieron a hacerle la toma ese puesto y no habían sino como que 18, ah y le llegaron ¿y porqué no le matan un “poconón” de gente?, mejor dicho lo derrotaron y le mataron gente. Del ejército no murieron sino 4 y a él le mataron cantidad de gente, por ahí unos 30, le tocó salir derrotao. Pusieron una, póngale cuidao, pusieron una, como por decir un retén, pa´ cuando el refuerzo que se fuera al oír la plomacera allá, lógico que mandaban refuerzo de aquí, entonces lo pusieron a la orilla del río, en el paso el río y resulta que el ejército fueron más perros. En el ejército había gente de la misma que había tenido Guadalupe y eran perriaos, no se fueron por el paso, donde lo estaban esperando, sino se fueron monte y le llegaron con tanta gente y ahí sino había retaguardia, no había nada y los cogieron de atrás pa´lante, onde taban de barriga echando plomo por supuesto. La levantada de esa gente, cuando esa vaina miraron que se agrandó la plomacera, vieron mejor dicho que el refuerzo llegó, entonces el trompeta, esos tenían trompeta y todo, dio el toque de retirada. El trompeta dio el toque de retirada y de ahí, de una vez a correr tuesa gente a correr por lo puro limpio, porque eso tenían limpiecítico el ejército, limpio y a correr, porque ellos se habían metido de oscuro. Cuatro y media de la mañana se metieron y taban ahí alrededor y ya pa´ parasen eran, 6, 6 y media y corra y plomo, y eso le mataron ahí tanta gente, entonces cuando bajaron puay, eso se regó esa gente, por allá pa´ un lado y pa´ otro, heridos y muertos. Cuando llegó Guadalupe, yo siempre asustadongo, asustadongo, pero yo anheloso, porque ya me había dicho que yo me iba. Muy triste el hombre, dijo no joda, nos mataron gente como el hijueputa, mucha gente me mataron y bueno por ahí en un descuidito le dije capitán y ¿qué de lo que habíamos hablado? Y dijo no chino, ya no, quédese ahí con don Antonio, eso ahí aguántele a don Antonio y pórtese juicioso, es lo que debe de hacer, ya esto fue lo último, ya esto fue lo último, ya no hay más, ya no hay más peleas con la gente del gobierno. Ya no hay más peleas, mire, pórtese bien tese ahí, pórtese bien con don Antonio, cosa deque, trate que don Antonio no lo joda, ahora usted, pa´ que don Antonio no lo joda, entonces pórtese bien, ya no, ya lo que hablamos ya no, porque no había esfuerzo, esto fue lo último que se hizo. Así pasó, puay llegaba siempre y después llegaba, pasaba pa´ quípa´ Maní y esto y la vaina. Ahí llegaba mucho con don Antonio era muy allegado, eso le tenía mucha confianza a don Antonio y don Antonio a él.

**Ric Lamb:** ¿Y dónde murió Guadalupe?

**Rafa:** En Bogotá, el murió en Bogotá, él lo engañaron y lo engañaron hasta que lo mataron. Eso le empezaron a hacer invitaciones y esto y venir y todo eso.

**Ric Lamb:** Lo cebaron hasta que...

**Rafa:** Lo amansaron hasta que... él le gustaba mucho esa vaina de tocar Tiple y esa vaina e' cantar. Él se sabía to's los corrios de Bocanegra, él se los sabía.

**Ric Lamb:** Hablemos de Bocanegra. ¿Quién es Bocanegra?

**Rafa** Bocanegra era un señor, se llama o se llamaba, no sé existirá o no. Pedro Antonio Bocanegra, era triniteño, él era de Trinidad. Él era un teniente de Guadalupe. Pero era un hombrecito de'os que cuando lo ponían a estudiar, el hombre le ponía cuidao, de las personas que le ponía cuidao a las cosas y el aprendió. Pues tuesas cosas, hay cosas de sentido, no de, habían cosas que nos las sabían cualquiera.

**Ric Lamb:** ¿Cómo era que el decían a él?

**Rafa:** Alma llanera. Alma llanera, por eso en un corrió de esos dice que:

Aquí termina el corrió,  
sacado por un llanero  
que fue ascendido a sargento  
por Guadalupe Salcedo,  
el llamado alma llanera.

Hijo e' La Trinidad,  
el pueblo e' los bandoleros.

Era un hombrecito, ahí todo, no era de creer ese, pa' tuesas vainas, como dicen los corrios larguísimos, pero larguísimos tuesas composiciones, largas.

**Ric Lamb:** ¿Y don Rafael lo conoció a él?

**Rafa:** ¿A Bocanegra? Por eso le digo que era un hombrecito ahí, un hombrecito pequeño, de cuerpo pequeño y eso muy vivo, enérgico.

**Ric Lamb:** ¿Y cantaba?

**Rafa:** Más bien muy poco. Componía, él era compositor. Ese morenito, muy enérgico, ese hombre como que tenía hormigas.

**Ric Lamb:** ¿Y qué otros músicos o personas que relataban o que contaban las cosas con corrios, recuerda don Rafael? Su mercé me hablaba de otro.

**Rafa:** ¿De qué relataban esos corrios?, por decir, un hermano de Pedro, él se llama Gregorio, chusmero también, le apodaban esa vez "Cholagogue"

**Ric Lamb:** ¿Cholagogue?

**Rafa:** Puro negro, es el más negro de todos, pero se llama es Gregorio. Ese también ese era muy garganta-brava, ese cantaba hartito.

**Ric Lamb:** ¿Y de aquel que me hablo un día, el que le compuso un corrío a la muerte de Gaitán?, ¿cómo se llama?

**Rafa:** Ese era Bocanegra, Bocanegra, sí. ¿Cómo dice?, hay veces yo me acuerdo de partecitas por ahí que decía que:

Juan Roa Sierra, se llamó,  
aquelinfame traidor,  
que le dio muerte a Gaitán,  
por envidia y por pasión.

La muerte de ese gran hombre,  
fue un fracaso a la nación,  
hubo derramada sangre,  
gobierno y revolución.

Por ahí así, hay partes, donde dice que:

Las cárceles y almacenes,  
quedaron vueltas carbón.

En ese tiempo destruían quemando.

**Ric Lamb:** ¿Todo lo incendiaban?

**Rafa:** Sí, sí. Por eso dieron vía libre, ahí fue cuando Guadalupe salió, porque Guadalupe estaba preso, no sé si en Villavicencio o en Bogotá, tal vez en Villavicencio. Bueno, la orden fue que dieron libre las cárceles por una hora y salió a volar cualquier cantidad de gente, hay dentro Guadalupe, que salió a volar. Cuando volvieron a esta vaina, la gente salió toda, pero algunos dizque se devolvieron, ya seguro amaños, o no sé qué, que era pa´ dentro, pa´lla y la gente puay y el ejército busque y de una vez Guadalupe mire, cogió el monte y se fue, fue yéndose pa´bajo. Él contaba, él, eso se ponía a contarle a los otros jefes y esos eran aterraos de oírle los cuentos a Guadalupe, de los combates y la vaina cuando se paraba, en pleno combate se paraba por allá y se salía a campo raso a echar bala, por eso era que a él decían que él tenía negocios con Mandingas, que porque a él no le entraba bala y ese era el cuento del gobierno, de la gente del gobierno, que a Guadalupe no le entraba bala, era sin agüero, tenía a dios y a la virgen. Mi contrato con Mandinga nada de eso, es dios y la virgen son mis amigos, ahí se paraba. Allí donde le digo que eso cuando esa vaina del 50, que ahí estaba un señor era cabo primero del ejército, ese iba ahí, se llamaba Polo Carpintero, pero ya murió, que se arraigó después, después que lo pusieron preso, eso estuvo preso harto tiempo, después ya se casó porque era muy amigo, muy amigo con la gente de Maní, se casó con una maniceña, Teresa, Teresa, ah, Terecita Fernández, ahí está la vieja todavía, los hijos, todos esos Carpintero que nombran ahí, eso Polo Carpintero, William Carpintero, Jorge, todos, hijos de ese. El comandante era un teniente de apellido (Winar) y allá cuando la balacera esos, esos le mandaron en Palenque, donde le digo que en Palenque, allá ta´ba quedao el ejército, entonces la chusma esa ya “taban” “pu´allá” en la emboscada, donde los iban a esperar ahí

estaban ya, ya habían llegado por la tarde, por donde es que los iban a llevar cuando iban pa' agarralos, por aquí, por aquí, incluso Guadalupe, en la entrada donde una matica de chaparro, ahí metida y nosotros, todos listos allá, como era la vaina, cuando entrara el último aquí, a la entrada, que ya Guadalupe quedaba, ya no iban a disparar porque sabían que él estaba allá, cuando pasaran ya aquí, entonces él si podía disparar también aquía este lao, porque lo que estaban allá todos esperando en el barranco de la cañada y él allá bueno, esa balacera, "juemadre", en ese tiempo no mandaban granadas, eso era sólo bala de fusil de 5 tiros, fusil punto 30 y cuando salió Guadalupe, él les contaba a los otros jefes esa historia. Les dijo, yo me salí de allá, me salí de allá con mi revólver en la mano y con la pistola en la otra mano, ese no tenía armas grandes y se les salió a lo puro limpio, les había gritao bueno, el hijueputa que se quiera salvar que se rinda ya. Salieron todos esos soldaditos puay, los que estaban por ahí escondidos, porque ya los otros los habían pelao, mejor dicho los que cayeron, de a caballo los bajaron, de una vez salieron todos con sus fusiles, venga pa'ca, quíteles el fusil de una vez y de una vez quitarles hasta la ropa y ahí fue cuando le sacó un corrido de esos:

Que el carajito Carpintero,  
que no hizo niun solo tiro  
de ver que estaban peliando  
con los mismos de su partido.

Le dieron un culatazo,  
y lo dejaron dormido  
y cuando él se despertó  
ya lo tenían desvestido.

¿Qué es lo que me pasa?  
o ¿qué me ha sucedido?  
¿qué se hizo mi teniente?  
¿qué se hicieron mis amigos?

Le contestó un dragoneante  
con aire muy confundido,  
no se afane mi cabito,  
que estamos entre los mismos.

Mi teniente se voló,  
aloir un solo tiro,  
el cabo Carpintero,  
toda la munición tenía.

Ese no hizo un tiro, ahí tenía toda la munición. Eso les contaba esa historia, él les contaba. Sino fue que yo fue un olvido haberle señalado haya donde era, en Mundonuevo, donde nos paramos a fotografiar el corral y la vaina de eso... ahí les decía, mire, allá en aquella palmita que sobresale en del otro monte, allá fue, allá. Sí, allá había una palmita toda derechita ahí solita que sobresalía del monte, allá fue donde, eso. Eso les contaba historia de historia, mejor dicho, ese Guadalupe.

**Ric Lamb:** ¿Bueno y Prudencio todavía está vivo?

**Rafa:** Ta' todo fregao, ya el viejo flaco y todo jodido, ahí está, pero ese no es que, ese no es la persona que alguien me contaba de que Prudencio era la persona que se lucía contando; nada, eso es mentira. Pedro más bien sí, pero Pedro no tuvo en todas las vainas donde estuvo Prudencio. Pedro, el comandante de Pedro él era otro que ya no era así muy metelón pa' la vaina de combates, él era puay así aparte, porque él era muy amigo con Guadalupe, era un teniente que era de aquí también, teniente le apodaban "kilómetro", altote. ¿Conoce a "Piporro"? ¿No?, bueno, puel porte de "Piporro", es un sobrino y se llamaba Marco Antonio Torres, Torres Mariño y él era muy amigo con Guadalupe y eso no, mejor dicho pues Guadalupe le tenía algo de confianza y consideración y cuando eran las vainas de combate y de pelea, a él no lo mandaba. Lo mandaba a "algo tra" cosa o lo dejaba comandando, en el comando, el jefe de comando, Guadalupe si iba. Guadalupe, no, una vez se quedó por allá, que le hicieron una faena por allá, al otro lao del Meta, en el Turpial. Allá no fue Guadalupe porque se quedó enfermo, con viruela, mejor dicho, encamao quedó. Por allá hicieron una faena, cuando mataron 96 "tombos", uhmmm... sí les mataron unos a esa gente también.

**Ric Lamb:** Muchas gracias don Rafa por su tiempo, dedicación y cariño contándonos sus historias pasadas. Luego me comprometo a traerle una copia de esta entrevista para que su mercé pueda mostrarla a sus nietos.

10.1.3. Jose Elpidio Leva Guío.

### **Entrevista a José Elpidio Leva Guío**

Entrevista realizada en Maní, Casanare

Por: Edgar Ricardo Lambuley alférez y Clemente Mérida

2009

**Ric. Lamb.** Maestro dígame su nombre completo.

**Elpidio:** José Elpidio Leva Guío.

**Ric lamb.** ¿Dónde nació maestro?

**Elpidio:** Allá en el rio Cravo Sur y ahí me crie, en el pueblo de Orocué.

**Ric Lamb.** ¿Cuántos hermanos tiene?

**Elpidio:** Hermanos no tengo si no uno porque los otros ya... Uno vivo, Un hermano, no tiene sino como unos setenta años ya

**Ric Lamb.** ¿Y donde vive?

**Elpidio:** El vive en Puerto Ayacucho, Venezuela

**Bueno...** ¿Y cuanto lleva tocando bandola?

**Elpidio** Años llevo tocando bandola, yo mejor dicho, cuando yo aprendí nadie nos dio clase porque aprendimos por cuenta de nosotros, los que fuimos inteligentes aprendimos a templar el bandolón porque no había arpa y el guitarra grande que acompañaba al bandolón, también es grande de diez cuerdas y el guitarra grande de acompañar grande de doce cuerdas, ahora no las ocupan aquí, porque metieron estas no son de aquí de Colombia son venezolanas, cierto, arpas todo eso.

**Ric lamb.** ¿Antes era en bandolón y el guitarra?

**Elpidio:** Guitarro cuando aprendimos nosotros

**Ric Lamb.** ¿Cuántas cuerdas tenía el guitarra?

**Elpidio:** Doce

**Ric Lamb.** ¿Y el bandolón también?

**Elpidio:** No, ese tenía diez

**Ric Lamb.** ¿Y se punteaba con ambos? ¿O uno era para acompañar y el otro para puntear?

**Elpidio:** Jumm, eso había que aprender a acompañar con el guitarra grande y el que sabia tocar las maracas, tocaba las maracas y cantaba también pero cantaban era por letra esa vez, porque ahora como cantan es por los discos esos que salen por ahí, hay unos que son grabadores, entonces graban ellos también por cuenta de ellos, los cantantes, y otros que cantan es por los que aprenden, los copean de los discos esos que salieron ahorita y yo sabía que cantaban, un cantante se ponía cantar un pasaje lo cantaba por la voz y lo sacaba por la voz cantándolo por la voz, por la letra que principiaba a cantalo y cantaba solo, él no iba a cantar varios ahí sino solo, si.

**Ric Lamb.** ¿Maestro a quien le aprendió a tocar el bandolón?

**Elpidio:** A nadie porque yo aprendí por cuenta mía, lo que yo aprendí a tocar el bandolón lo aprendí a templar, porque yo salí inteligente para la música. Donde quiera que había una fiesta me iba a ponerle cuidado a los que tocaban el bandolón y tocaban el guitarra y se me quedó en la memoria y me puse a aprenderme los tiempos, los aprendí. Templar, el bandolón y el guitarra y ahí me puse a acompañarle a esos señores que sabían tocar el bandolón, me puse acompañarlos con el guitarra, también pude acompañar y entonces en después ya tenía como unos treinta y cinco años me puse a aprender el tiempo de la guitarra porque me gustó y también aprendí el tiempo de la guitarra sin nadie darme clase, yo solo, y puntí joropo llanero, puntí moderno en la guitarra y también pude tocar, pero un instrumento pa' uno que va de primeras tiene que le den clase, porque uno por cuenta de uno aprende, pero no es igual, aprende ahí pero unas cosas y otras y otras y es que una persona que le de clases a uno ahí si aprende a tocar por todos los tiempos de la bandola y todos los tonos y todo, pero como nosotros no nos criamos, en la música, fue por nosotros mismos, los que fuimos inteligentes aprendimos y los que no, no aprendieron nada.

**Ric Lamb.** Maestro Elpidio, ¿cuando usted estaba muchachito quienes tocaban bandolón, sus tíos, abuelos, parientes?

**Elpidio:** Tocaban, un tal, de los Pinto, Augusto Pinto y Aurelio Pinto tocaban el bandolón, uno tocaba el guitarra de los bandolistas, un Pio Rebollero tocaba también el bandolón y otro que tenía que le acompañara. Pio Rebollero tenía el que le tocaba el guitarra y otro señor que tocaba bandolón también era un tal Valentín Pérez, lo acompañaba también un hijo con un guitarra también.

**Ric Lamb.** ¿Y estamos hablando en que población tocaban ellos?, ¿Dónde Vivian ellos?

**Elpidio:** Él vivía, mejor dicho, en todo el pueblo que buscaban era Orocué. Orocué, porque los otros pueblos quedaban lejos pa'..., eran los que tocaban pu'allá en los otros pueblos, ya tocaban aparte ellos los de allá, entonces eso paso, yo aprendí el tiempo de la guitarra yo solo me puse a puntiar moderno y pude aprender el tiempo sencillito y todavía me acuerdo de tocar la guitarra de los años que tengo no se me ha olvidado y en después hace como unos veinte años también me gustó el tiempo del arpa y en Venezuela tuve que allá vive una hermana mía y un sobrino mío en puerto Ayacucho, y el cuñado mío tenía, allá tiene bandola, y tiene bandolina de catorce cuerdas y todo eso toca él, tiene arpa y cuatro también y yo me puse a aprender el tiempo del arpa hace como unos treinta años, también aprendí a templar el tiempo del arpa por menor y mayor pero yo solo ¿Quién me acompañaba?, como no había quien.

**Ric lamb.** Miremos ¿cuáles son los temples de la bandola que sumercé sabe?

**Elpidio:** Los temples de bandola que aprendí, hay unos que aquí no los saben mejor dicho, pero entonces los que aprendí yo fue que tocaban los señores primero era natural y transporte.

**Ric Lamb.** ¿Natural?

**Elpidio:** Sí

**Ric lamb.** ¿Cómo es el natural?

**Elpidio:** Natural es el que tocan ahorita aquí ellos, los bandolistas, usted los sabe (toca las cuerdas afinadas así: 1ª:A, 2ª:D, 3ª:A, 4ta:E). Usted sabe el natural, y el transporte también, porque esos son los temples que tocan aquí. Y entonces cuando yo aprendí, aprendí el temple de la mata-mata, aprendí el temple del diablo, lo aprendí que hace el tono, lo aprendí yo solo por ahí que lo escuche en Orocué, frontera de Venezuela. Orocué, hubo una fiesta y allá fui y le puse cuidado al temple del arpa, tocaban un instrumento y tocaban otro y se me quedó el temple del arpa.

**Ric lamb.** ¿Cómo es el temple del diablo ahí en la bandola?

**Elpidio:** Ahorita le digo, Puerto Carreño ahí en la frontera ahí aprendí el temple del diablo y vine y les gusto a las personas aquí en Orocué copiado de allá de Puerto Carreño, y entonces ahí como tengo familia aquí en Orocué, demoraron entonces en que les enseñara el temple del diablo y lo copiaron a la segunda vez que fui ya habían unos que ya tocaban pero unos tonos y otros, yo me acuerdo de eso de templar el temple del diablo, de la mata-mata y la rana y toda esa vaina yo me acuerdo.

**Ric lamb.** ¿Cómo era el temple del diablo?

**Elpidio:** ¿Quiere que lo temple?

**Ric lamb:** Si

**Elpidio:** No hay así tonos sin cambiar ninguna cuerda, mire, si usted quiere que le levante tercera y cuarta aquí. Si se puede levantar esta hasta aquí (el maestro Elpidio va moviendo la clavaija para apretar la cuerda y subir el tono). No, se revienta, está muy gruesa.

**Clemente Merida:** toquemos por ahí...

**Elpidio:** Entonces hay otro modo de templarla, se deja tercera y cuarta ahí y se baja primera y segunda

**Clemente Merida.** Haga eso.

**Elpidio:** Es mejor... si usted quiere tocar por este tono sin mover ninguna.

*(suena el Gavan Camorrero)*

**Ric lamb.** Don Elpidio ¿de qué origen o descendencia eran sus padres?

**Elpidio:** Mi papá, mi propio papá era de aquí colombiano, pero mi papá abuelo, el papá de mi papá era venezolano y mi papá abuelo Marcelino Guio era sogamoseño y mi mamá Antonia Estrada era indígena guahibo, tengo raza de llanero, mi papá propio Eligorio Leva. Mi papá propio.

**Ric Lamb.** ¿Y en la actualidad, don Elpidio cuántos años tiene ya cumplidos?

**Elpidio:** Noventa y tres años, toy cumplido.

**Ric Lamb.** ¿Y cuántos años lleva tocando bandola aproximadamente?

**Elpidio:** Por ahí como unos ochenta años, creo que estaba puro muchacho cuando aprendí. Unos ochenta años, comencé a darle a los bandolones esos que había primero, no de estos y los guitarros, eran de doce cuerdas y los bandolones eran de diez. Después fue que hubo la paz para acá fue que metieron los instrumentos venezolanos, estos son venezolanos, arpa y toda esa vaina. Pero cuando aprendimos nosotros no fue en esos instrumentos, fue bandolón de cuerda de acero de ocho cuerdas el bandolón y los guitarros grandes y los compañeros eran de doce cuerdas, en esos aprendimos nosotros. Cuando aprendimos nosotros los

muchachos así nadie nos dio clase para aprender a tocar el bandolón y a tocar guitarra. Guitarro lo vine a aprender a templar pero tenía unos treinta y cinco años y aprendí a templar la guitarra después era puntia joropo llanero en la guitarra, me puse a puntia piezas modernas y también saqué, pero solo ¿entiende? No había quien me daba clase, solo y todavía me acuerdo de tocar la guitarra. Es que uno mejor dicho que aprenda así por cuenta de uno, uno queda de primera, entiende, queda de primera cuando le dan clase en la casa de la cultura que allá si le enseñan por todas las pisadas, pa'acompañá y los tonos y todo le enseñan a uno ¿no?, claro ahí se aprende uno a bien a tocar todo lo que uno le toquen, pero así por cuenta de nosotros aprendimos ahí quedamos, ahí por cuenta de nosotros no fue más.

**Ric Lamb.** Don Elpidio ¿En la época de la violencia donde estaba?, ¿Dónde lo cogió la violencia?

**Elpidio:** ¿Si me pongo a decirle de la violencia y la guerra?

**Ric Lamb.** No, ¿pero qué en que parte estaba más o menos, en esa época, estaba en dónde, digamos en Orocué?

**Elpidio:** ¿Me topé peliando en la guerra?, ¿también le tengo que decir?

**Ric lamb.** No, ¿qué dónde?. Le quería preguntar si en la época, estando en la violencia, ¿también dejo de tocar o se emparrandaban estando en la misma...?

**Elpidio:** No teníamos tiempo porque no ve que llegaron a recogernos a todos los que servíamos para meternos a la fila, nos recogían y las familias quedaban pues huyendo en las montañas y los toparon en la casa y no dejaron ni uno el que salía corriendo lo dejaban pu'ay a plomo.

**Ric Lamb.** ¿Le tocó echar plomo?

**Elpidio:** Jum, no, no, no. Con tres hermanos que tengo yo, nos aguantamos todos los años de guerra y no nos pasó nada ala. En peleas arrechamente plomo de allá pa'ca y plomo y sacaban tierra las balas así por los lados y no nos paso nada. Y nosotros avanzando pa'lante no tenías que ser cueto, porque si pisaba uno el cueto, perdían.

**Ric Lamb.** ¿Cómo ha sido su forma de sostenerse, o sea, trabajando llano o trabajando como lo que uno comúnmente uno llama trabajo de mano?¿cómo ?

**Elpidio:** Entonces ya grande, como yo mejor dicho con el otro hermano que hace poco murió no conocimos el papá ¿no?, cuando mi papá faltó, se murió, tábanos puros chinitos, no lo conocimos a él, entonces nos ayudó a levantarnos lo que se llama un padrato. Como mi mamá quedó sola entonces consiguió otro marido y ese fue el que nos ayudó a levantar por ahí, pero entonces no nos metieron a estudiar, estudios ni nada sino pu'ay por esa montaña, los pasos que sabía mi padrato era tumbá un poco e'monte en una montaña, a puro machete cachae palo que había...

**Ric lamb.** ¿Para sembrar comida?

**Elpidio:** Sí y con hacha se comprometía a tumbar dos hectáreas de monte y con hacha dándole tumbando palos y todo eso, el trabajo de mi padrastro que nos enseñó a hacer trapiches de palo para moler caña también nos enseñó.

**Clemente Merida** ¿Pa' sacar la miel?

**Elpidio:** Pa' sacar la miel, si eso nos enseñó él y el resto estudios no nos dieron, que nos dan estudio a nosotros, en ese monte, nos criamos ahí como en un...

**Ric Lamb**¿Cuántos hijos tiene?

**Elpidio:** Hijos hubieron, de la primera señora que tuve hubieron dos y se nos murieron y entonces de la segunda hubo otro y también se nos murió. No tengo ni un hijo. No tengo sino dos hijas que me quedaron una que vive aquí en Maní y otra que vive en Aguazul

**Ric Lamb** ¿Cómo se llaman? ¿La hija que vive aquí?



**Elpidio:** Si. La hija que vive aquí, se llama Graciela Guio, es que es el apellido mío y la que vive allá.

**Ric Lamb.** En Aguazul

**Elpidio:** En Aguazul se llama Carmen Luisa Vargas Guio. Y quiero saber ¿cómo para que quieren saber eso de yo?

**Ric lamb.** Es para que quede un registro fílmico, para que lo conozcan de aquí a mañana sus nietos y mucha gente porque esto es un gran patrimonio que queremos que no se pierda don Elpidio es para eso.

**Elpidio:** ¿Sí?

**Ric Lamb.** De aquí a mañana cuando usted ya no esté, entonces otras personas van a mirar ese legado tan importante que usted ha dejado para nosotros. Si, es con ese fin. Don Elpidio es para poderles contar ¿quién es usted como tocadore de bandola? ¿qué hace como aprendió?

**Elpidio:** Si, aprendimos nosotros. A nosotros todos los que aprendimos a tocar el bandolón y el guitarra, nadie nos dio colegio porque aprendimos por cuenta de nosotros, pero los que fuimos inteligentes y los que no fueron inteligentes no aprendieron a tocar el bandolón, ni el guitarra, ni la guitarra, ni nada. Porque no aprendieron, ahí se quedaron.

**Ric lamb** ¿Bueno qué otra cosa va a tocar un golpecito antiguo?

**Elpidio:** Los otros que yo sé ustedes los tocan también como La Guacaba. Bueno démole a La Guacaba. (Don Elpidio toca un golpe de guacaba).

10.1.4. Álvaro Salamanca, Darío Robayo, Gustavo Rodríguez.

### **Concierto taller de bandolas. Bogotá, 2003.**

Academia Superior de Artes de Bogotá.

Semana “Samuel Bedoya Sánchez”

Presentador: Darío Robayo.

Grabación: Edgar Ricardo Lambuley Alférez

Transcripción: Hernán Cortes, Edgar Ricardo Lambuley Alférez.

Invitados especiales: Álvaro Salamanca, Pedro Flórez, Darío Robayo y Gustavo Rodríguez.

**Dario Robayo:** gracias por su compañía y es un honor, estar aquí en la ASAB, en una especie de concierto taller, vamos a tener el joropo, que es hecho en el campo, por algunos de esos que son protagonistas, que son peones de sabana y que hacen una música, producto del sentir, de la cotidianidad, de la relación con el campo, con su medio que vive y queremos que sea del agrado de todos ustedes.

Vamos a empezar diciendo que el concepto de joropo con X. Por primera tenemos el congreso por allá en 1749, en un velorio de angelitos y se publicó una nota, porque la iglesia católica no veía con muy buenos ojos que en los velorios, se tocara, se cantara y se bailara. Es como la primera vez que vemos referencias de lo que es el joropo. En Colombia el joropo, como tal, en sus albores, empezamos a tener referencias en la primera mitad del siglo XIX, en Macuco, en San Martín, en Villavicencio y siempre se habla de Bandolas, pero estas Bandolas, en el momento de referirse a ellas, no tenían una especificación técnica, en cuanto a diseño, en cuanto a la construcción, en algunas ocasiones se hablaba de bandolón, en otras ocasiones de vihuelas, en otras de tiple, inclusive ya entrando el siglo XIX El Cuatro y El Arpa. Estas primeras músicas también se relacionan con estos instrumentos, en algunas ocasiones se habla del fandango o del galerón, del gaván o de la guacharaca, son aires o sones

y en los albores del joropo colombiano tenemos la particularidad que se ejecutaban con Bandolas, es decir en el siglo XIX, en la segunda mitad del XIX, El Arpa vinculada, como si se empieza a ver a partir del siglo XX, la primera mitad del siglo XX. Una región que sí logró permanecer con El Arpa, es Cravo Norte, es una región donde hubo fabricantes de arpa, se dice que una de las arpas en la aprendió el “Indio” Figueredo, era fabricada y fue fabricada en Colombia, en Arauca, parece ser que provenía de Cravo Norte.

Hoy tenemos personajes como Pedro Flórez, que ha sido un representante de La Bandola casanareña, con un estilo muy particular, diferente al que se manejó y maneja Anselmo López, de Venezuela de Barinas, de su Bandola de Barinas. Tenemos Álvaro Salamanca, que se especializó en El Bandolín, me contaba que en un comienzo también tocó La Bandola lira o lo que llaman en algunas partes del llano La Bandola mata-mata por su similitud con la tortuga y tenemos un muchacho muy joven que ha querido seguir esta tendencia de la música raizal, que es Mateo, que más adelante nos va a hacer una intervención, la ejecución del Araguato, ese controvertido tema, sobre el cual Alejandro Wills hizo el galerón llanero y otra versión de músicas de bailes como es La Vaca.

Gustavo Rodríguez que dirige el Centro Cultural Llanero, ha estado tratando de remontarse a lo que son las músicas para baile más antiguas, como es La Vaca y El Araguato. Él nos va a contar en que ha consistido su tarea y como ha, de donde proviene su desarrollo de las músicas para baile como El Araguato y La Vaca, entonces recibamos con un aplauso a Gustavo.

**Gustavo Rodríguez:** buenos días a todos, muchas gracias maestro Robayo, por este foro de grandes maestros, como son el maestro Pedro Flórez, el maestro Álvaro Salamanca y contamos con otro grande de la música como lo es el maestro Carlos Flórez, Ricardo Zapata, los hijos del maestro Flórez, Darío Robayo. Es un espacio, como se pueden dar cuenta todos los estudiantes y las personas es honroso, explicar sobre estos procesos. En la parte nuestra específicamente, yo soy descendiente de una casanareña de Orocué, hemos tratado, el Centro Cultural Llanero de rescatar el baile y la danza, porque somos bailadores todos, mi mamá, mis hermanos, mi esposa y nuestros hijos también. Hemos incursionado por esta área del folclor y de la cultura llanera, de tal manera que en muchos años, veinte tal vez, hemos hecho profesionalmente este trabajo, que hemos tratado de recuperar una parte muy importante de la cultura llanera, que ha sido la danza tradicional antigua, en sus diferentes manifestaciones no solamente en el llano de Colombia, sino de Venezuela y por esa razón, nos hemos dado a la tarea todos esos años de recopilar los instrumentos antiguos: La Bandola, El Bandolín, El Bandolón, El Guitarro, El Furruco, el vestuario original que se utilizó y sus formas de canto y sus formas de ejecución de danza, de tal manera estas dos muy particulares como son La Vaca y El Araguato, cuyo tema principal es un Galerón, hemos tratado de recoger la mayor información posible. Esta información solamente se tuvo conocimiento en el Casanare y en la parte sur de Arauca donde se ejecutaron estas danzas. Por ejemplo en Arauca, Arauca, no hubo ni La Vaca ni El Araguato ni en Arauquita, así como de igual manera, en el sur de Casanare no hubo por ejemplo no hubo Negrera ni hubo Paloteo, estas manifestaciones son particulares de ciertas regiones del llano y también complementadas con Venezuela en algunas son mutuas y en otras son excluyentes, no las hay, o las hay en una o las hay en otra. Mi mamá que es doña María Aurora Martínez, conoció La Vaca y El Araguato de pequeña, dentro de un formato diferente al que manejaron en la familia Flórez, si, pero la música si era la misma, interpretada con otros instrumentos. Mi abuelo que era de ascendencia santandereana, lo ejecutaba con Tiple y lo ejecutaba con Furruco. No los furrucos que decía el maestro Carlos Flórez que decía en la reunión pasada que tuvimos oportunidad de

entablar, él asegura que el furrucó no es un instrumento llanero, porque en el Meta no lo hubo y es que si no existiera en el Meta, no significa que en otras partes del llano no lo hubiese, lo hubo en Arauquita, hubo Furrucó, en Orocué hubo Furrucó y conocimos a un furrucero que fue “Cuchuco” y a él fue al único que conocimos, porque es que fue el único que quedó vivo después de la violencia. De la violencia política de los llanos, porque vinieron muchos furruceros, vinieron otros furruceros, mi abuela que venía, ella era originaria de San Fernando de Apure. Vinieron otros furruceros que murieron durante ese proceso, con mi abuelo y con otra cantidad de gente que también acompañaban en Orocué, en esa región del llano La Vaca y El Araguato. Dentro de la clasificación que nosotros hemos establecido para le ejecución de este tipo ejecuciones danzarias, las hemos clasificado como danzas de diversión o danzas de patio y se ejecutaban en los parrandos en los patios de las casas y eran una danza para divertirse uno y divertirse con su gente, con su familia y eran a veces extensivas y prolongadas, porque no tenía uno afán de nada, de tal manera que la mostrarlas en escena, a veces parecen tediosas y aburridas, porque la gente no las conoce, la gente no ha interiorizado dentro del conocimiento de la dancística llanera, eh, lastimosamente, solamente se ha conocido en el ámbito nacional, el baile del joropo, el baile representativo de los llaneros, pero no solamente existe un joropo, también han existido, la Bamba, el Araguato, el Sebuacán, la Marisela y otra cantidad de manifestaciones que la gente desconoce totalmente, por ejemplo el Galerón. Por ejemplo, hace pocos días, me visitó una profesora de un colegio anglo-colombiano, anglo-británico, algo así, preocupadísima porque su colegio había perdido un concurso en una convocatoria porque bailaron un tema y los jueces le dijeron, que no, que no era, para ella era muy importantísimo ganar, porque era el grupo que representaba a Colombia en Inglaterra, y profesora y ¿cómo presentaron eso?, no, pues presentamos el Galerón, el Galerón de Wills, con botas, con fustas, con zamarros y además también bailamos Seis por derecho y además también bailamos joropo. Uno que hace hay, se dan cuenta del desconocimiento tan profundo dentro de la gente que danza, cuando dicen joropo, pues es un nombre genérico para todo el baile, ¿sí?, cuando dice Seis por derecho es un baile diferente a bailar Seis corrio por ejemplo, la gente desconoce que el Seis por derecho tiene otro formato de ejecución tanto en el canto, como en la música, como en el baile, que lo hacen más difícil que lo hacen más difícil y fuera de eso encuentra uno que la señora todavía le está poniendo a los niños un raboé gallo que las da hasta el ombligo, si, y botas y zamarros, bueno entonces yo le digo, lo que pasa es que todo eso está mal, primero que todo porque el Galerón de Wills, como decía el maestro Darío Robayo, no es Galerón ni es nada, como lo asevera el mismo maestro Guillermo Abadía y como lo aseveró Jacinto Jaramillo, que fue el que se inventó una coreografía para ese Galerón, sin tener esa coreografía y la coreografía del Galerón, es totalmente diferente, la música totalmente diferente, pero a desvirtuar eso, después de tantos años que se ha mantenido una mentira como esa es muy difícil, ¿no?. Solamente en espacios como estos, es importante darlos a conocer, de igual manera, desvirtuar que el Galerón que hizo Wills, desvirtuar que el furrucó no es un instrumento del llano, porque si lo es, es difícil, no podemos, porque en la casa mía no hay internet, es desconocer que el internet existe en el mundo. Entonces, hubo manifestaciones particulares de ciertas regiones del llano, donde estuvieron y ya de pronto no las hay, por eso tenemos el honor hoy, el orgullo, la satisfacción, de poder ver, en las manos de dos grandes maestros, de dos históricos y legendarios maestros del folclor llanero nuestro esos principios de lo que nosotros hemos recogido en sus esencias para continuar, no solamente conservarla, sino difundiéndola por intermedio de los críos nuestros a los que estamos capacitando, para

que no se pierdan estas manifestaciones. Muchas gracias, maestro Robayo y muchas gracias a ustedes.

Para mostrar como hemos manejado esto, entonces, me voy a permitir invitar a mi sobrino Maicol, tiene quince años, lleva trece años, pues desde que nació, lleva inmiscuido en esto, es un bailaror de joropo, maraquero, furrucero y es el encargado de manejar toda la parte de la Vaca y el Araguato con los instrumentos antiguos pertinentes.

No era el maestro Carlos Flórez, era “Cuco” Rojas, que dijo que el Furrucero no existía en el llano, no era un instrumento llanero, creo que dije mal. El maestro “Cuco” Rojas, él asevera que el Furrucero no tiene nada que ver en el llano, yo escojo que sí, porque se presentó en varias colonizaciones... el cariño es el mismo.

Para los que no conocen, El Araguato, es un mono, color ladrillo que hay en el llano y comienza a correr, aullar y este nos avisa cuando va a llover en el llano, en las sabanas. Entonces, este tema es alusivo, precisamente al Araguato y la forma de la esencia del baile es imitar al mono y posteriormente interpretarán el maestro Darío Robayo y Maicol, La Vaca. La Vaca también es una alegoría al trabajo que se realiza dentro del corral, con la vaca, en la forma en que el llanero la torea y algunas faenas que se presentan dentro del corral con esta misma música.

Este instrumento que está tocando Maicol, es el Bandolón, en algunas otras partes también lo llamaron Bandolín, es un Requinto, afinado a la forma llanera y encordado a la forma llanera y el tema que escucharon es un Galerón, el Galerón que se llama El Araguato. Lo que van a escuchar a continuación, es otro Galerón, es lo mismo pero lleva otro nombre, se llama La Vaca, en eso es que hay una equivocación contundente, en cuanto a que toda la gente se le enseñó El Galerón de los llaneros, como si fuera el Galerón original, pero no es música de Galerón, la letra tampoco lo es, ni mucho menos el baile. El baile de Galerón, que encontré yo en Araucanía y en la Victoria en Venezuela, así como el galerón margariteño, son totalmente diferentes. Hay formato de Galerón que estableció dentro de coreografía el maestro Jacinto Jaramillo. Entonces ahora vamos a escuchar la Vaca.

Para complementar esta muestra, invitamos al maestro Álvaro Salamanca, que nos va a ejecutar otro de esos instrumentos antiguos, que prácticamente no se ejecutan en el llano, que ha desplazado El Arpa y en otros casos La Bandola llanera. Es El Bandolín y también El Guitarro.

Destacado interprete de este instrumento y uno de los pineros de su ejecución, desde hace sesenta y pico de años, desde los siete el maestro también es interprete de estos instrumentos.

**Raúl González:** una pregunta al maestro Álvaro Salamanca, ¿cuál es la diferencia que él tiene con los instrumentos como El Bandolón, El Guitarro y El Bandolín?

**Gustavo Rodríguez:** maestro, escuchemos la pregunta. Hay que tener en cuenta una particularidad que encontramos recientemente, hablando sobre estos instrumentos, tanto con el maestro Pedro (Flórez), como con el maestro Álvaro (Salamanca), que en diferente región del llano, al mismo instrumento le tenían un nombre diferente. Las afinaciones de estos instrumentos, así como las que encontramos ahora, también son diferentes de las afinaciones, que nosotros los modernos utilizamos tradicionalmente, por lo regular en el llano, encontramos que muchos interpretes no sabían que tono era el que utilizaban, porque no sabían de música, pero sabían que esa era el tono adecuado para X o Y tema, de tal manera que va a decir el maestro Álvaro Salamanca, es lo pertinente a lo que él, dentro de su región conoció, pero si hablamos por ejemplo con “Chirivico”, que es de otra región, ese mismo instrumento lleva otro nombre, los instrumentos que conoció mi mamá, eran más o menos

similares a los toca el maestro Pedro Flórez, también tenían un mismo nombre, por cierto, de una región más cercana, pero de regiones más apartadas como Arauca, Casanare y Meta, estos instrumentos recibían diferentes nombres para un mismo instrumento, así mismo había diferentes formas de encordarlos y de afinarlos.

**Álvaro Salamanca:** bueno, yo quiero explicar algo relacionado al Tiple, como se le llamó en una época. Este instrumento se le llamó Bandolón en ciertas partes del llano.

Este instrumento, que es el que ejecuto yo hoy, que es El Tiple, de la parte andina se le dice, porque es de la parte andina lógicamente, pero entonces en el llano, en muchas épocas atrás, se cogió El Tiple para diferenciar el joropo (...). ¿Cómo se hacía?, se afinaba El Tiple como en una afinación como la del Bandolín, o el de La Bandola, pero este es un instrumento de cuerda metálica, lógico y La Bandola, en esas épocas no las había, era El Tiple. Se ejecutaba el joropo en dos triples, el uno se dejaba El Tiple universal, como está hoy y el otro se afinaba al estilo Bandolín o Bandola, por eso se le decía Bandolón. En ciertas partes, como por ejemplo allí en el Meta, todo el departamento del Meta, se le decía Bandolón, no sé si para el lado del Casanare también algo, como es pega'o ahí, no. Para el lado de Arauca, sino se le decía bandolón, por allá se le decía era Guitarro, por allá nunca se le decía Tiple, sino Guitarro, El Guitarro. ¿Y qué hacían con El Guitarro?, lo afinaban también de la misma forma, para tocar el joropo ahí, el uno le acompañaba y el otro le puntiaba y sus respectivos cantantes y con maraquero y se formaba la fiesta ahí. Ya el Bandolín, lógicamente que ese se había perdido y por ese motivo no funcionaba y la Bandola, pues esa si ya se vino últimamente después. Pero yo considero, que La Bandola esta, que le decimos Bandola llanera, no era la Bandola llanera en esa época que se tocaba primero, porque es que es un instrumento derivado de La Bandola pin-pon, ninguno de ustedes la conoce, ni yo la conozco incluso. No, pero, si la Bandola pin-pon si existió, porque yo la he visto por ejemplo en pintura, la he visto. Entonces, de ahí sacaron la Bandola llanera esta de la derivación, ¿sabe porqué?, porque se prestó por lo menos para tocar el joropo, porque en ella se puntea y se acompaña a la vez, entonces hay un elemento mejor ahí, no ve. Y El Bandolín sino, El Bandolín si, como está actualmente, él hacía su melodía, se le acompañaba con El Tiple o con el Cuatro, ya cuando vino el Cuatro y así se quedó y así estamos, la evolución que ha dado esto. Bueno, entonces ahora...

**Raúl González:** maestro ¿cómo se afina El Guitarro?

**Álvaro Salamanca:** es lo que les acabo de decir, no. El Bandolín, tiene su afinación, el mismo del bandolón. La única diferencia que hay entre la Bandola, El Bandolín y el bandolón, es que el uno va El Bandolín va en temple agudo.

**Darío Robayo:** una octava arriba.

**Álvaro Salamanca:** en temple agudo, si y el Tiple, el Guitarro, también va en otro temple ya pues un poquito más grave, por lo que es más largo el diapasón, lógico tiene que dar un temple grave y La Bandola, pues supremamente grave. Pero son los mismos temples, los mismos temples.

**Darío Robayo:** yo quisiera que nos hablara un poquito de La Bandola pin-pon, de la función que desempeñaba, como lo que llaman segundeo.

**Álvaro Salamanca:** no, la Bandola pim-pom, llevaba era la batuta de ser acompañante, como lo que hace el bajo.

**Darío Robayo:** el marcante.

**Álvaro Salamanca:** el marcante. Marcaba la melodía y el acompañamiento. Dicen que unas tenían tres cuerdas pero gruesas y otras sí, cuatro cuerdas. Entonces ahí iba marcando La

Bandola pim-pom iba llenando ese vacío que faltaba para marcar, ese era La Bandola pim-pom, esa era. Listo, ahora sí. Ahora vamos a tocarles un Zumbón.

**Álvaro Salamanca:** bueno, esta versión, que es conocida de ustedes, que es viejita, no se sabe si es de la parte colombiana o de la parte venezolana, porque eso salió por la parte de abajo del Orinoco, por allá se extendió así y hasta salir por acá. Se llama Puerto Infante. Pero entonces, en esa época se tocaba distinto a lo que la grabaron, ya salió en grabación.

**Álvaro Salamanca:** El Torete.

**Darío Robayo:** en algunas formas musicales del joropo cantado, se habla del quita-resuello o del priva-resuello, esta es una versión muy antigua que grabó el maestro Álvaro Salamanca que apareció como Priva-resuellos.

Queríamos decir que hasta 1950, las formas musicales, se tocaban por corrió. Después del 50, cuando penetra El Arpa venezolana, empieza parecer el Seis por derecho o ellos lo llaman atravesao, un Pajarillo, la forma del Seis numerao. Antes en los llanos se tocaba por corrió. Alguna vez, en un concurso de Colcultura, perdí un concurso porque me pidieron un Seis antiguo y era por corrió, no era por derecho.

El maestro Salamanca, les tiene para los cuatristas una nueva afinación, el sugiere que El Bandolín se debe acompañar con un cuatro trasportado. Es una afinación, que empieza por LA, común y corriente, DO sostenido, MI y SOL sostenido, daría un acorde de LA séptima mayor y suenan grave, lo único es que hay que acondicionar los calibres porque quedan muy bajas las cuerdas. Si quiere hacemos una prueba ahora Carlos (Flórez).

**Gustavo Rodríguez:** esta afinación, era la que comentaba al principio de la introducción que habíamos encontrado, que son diferentes y son diferentes, tanto en Arauca como en Casanare y me comentaba el maestro Lambuley que la afinación también cambia y no es la que nosotros utilizamos tradicionalmente, de tal manera que esta afinación es la que el recurso propio de cada uno de ellos les da, era el que tenía para cada región diferente. En Arauquita, por ejemplo hay señores que afinan el Violín, de una manera, ellos le dicen el temple, diferente a como se afina el Violín natural. Quiero solicitar un aplauso muy especial al maestro Álvaro Salamanca, que está cumpliendo años.

**Darío Robayo:** vamos a hacer un Gaván, de lo que escuchó hace muchos años.

Y a continuación, para redondear este concierto-taller, de Bandolas, de joropo raizal, de joropo antiguo, que para muchos, dizque no es comercial, pero no, tiene mucho valor, mucho más de lo que se está haciendo, de aquello que algunos consideran comercial. A continuación quiero presentar al maestro Pedro Flórez y sus hijos, que nos acompañan.

Hablábamos antes que las tocadas en Colombia con Bandolas se hacían por corrió, pero hay una excepción en Maní Casanare, que es el Seis del Sapo. Es el único, muy antiquísimo, que se toca por derecho o atravesao, como ellos lo llaman.

Hay una versión del Numerao, que en Maní se conoce como la Garipola, en modo mayor o en modo menor.

10.2. Textos escritos recuperados de los corridos chusmeros

CORRIDOS CHUSMEROS

(1) CUANDO SE PRENDIO LA GUERRA | (MADRID)

Señores y amigos míos  
mujeres y hombres llaneros  
Voy a cantar un corrido  
pá dejarles un recuerdo  
un relato de mi vida de  
de lo poco que me acuerdo  
en el cual hago mención  
que 32 años tengo  
soy nacido en la llanura  
y bautizado en el pueblo  
por eso mis coplas son  
dialectos de mi terreno  
cuando tenía 12 añitos  
empecé por ser vaquero  
corriendo atrás de los toros  
vacas mauten y becerros  
así me forjé en el llano  
como hombre y como llanero  
trabajé en todos los hatos  
de casanare y marrero  
después que se acabó el tiempo  
cojí el rumbo de mi pueblo  
a buscar mis familiares  
y estar tranquilo con ellos.  
fui llegando a Trinidad  
un día primero de enero  
en un caballo amarillo  
hasta mechocho y palero  
lo primero que encontré  
fue un grupo de guerrilleros  
que estaban acantonados  
para pelear al gobierno  
porque el general actual  
quería acabar los llaneros  
con la mirada perdida  
sobre sabana y estero  
fusil listo pal disparo  
y cartuchera en el pecho  
con el aspecto de morir  
por defender el terreno  
y es que en el llano  
los tigres son muy escasos de miedo  
son cuatro años de violencia  
que bailan en mi recuerdo  
cuando se prendió la guerra  
el proceder de este negro  
con bayoneta y fusil  
entre monte y hejuquero  
defender a mi terreno  
del invasor traidorero  
porque quien iba a esperar  
semejantes atropellos

Palmirio  
por Canto  
Km  
3'16

04

11-22-68 08:22:58

mataban a los inocentes  
pa que almoraran los cuervos  
los chulos negros del llano  
parientes tambien cosieron  
su tumba fue la cabana  
desgraciada como un perro.

Anónimo. (Tombado S. 1912)

C

1<sup>er</sup> Generacion 3'00" (Anno 1912)

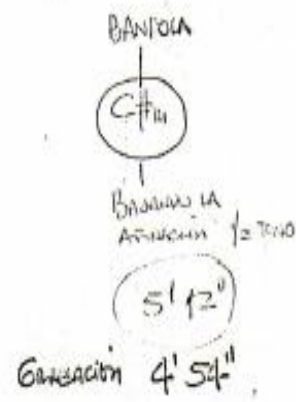
Generacion Final 2'44"



Libros de Colombia (según Francisco) (2)  
 Campesinos de Colombia | GARCIA

\* Campesinos de Colombia  
 oído y buena atención /  
 Ma una corta referencia  
 que circula en la nación  
 y hacer una aclaración  
 sobre la revolución /  
 la revolución del llano  
 fué un gran colegio de honor  
 que lo tuvo Bejarano de juego  
 de juego en el interior  
 es la nueva independencia  
 que con grandeza y valor  
 té recordando a Bolívar  
 nuestro gran libertador /  
 por eso el pueblo llanero  
 hace gran exclamación  
 pidiendo su libertad  
 porque es la herencia mejor  
 que nos dieron nuestros padres  
 después del yugo español /

\* Ganare tierra mía  
 de toda mi entuñación  
 donde luchan los llaneros  
 por sostener su opinión  
 es una tierra gloriosa  
 que tiene nuestra nación  
 sacudida por las ráfagas  
 y metrallas del avión  
 por la inhumana violencia  
 que sacude a la nación  
 tierra llanera te adoro  
 con todo mi tierno amor  
 porque en ti tengo mi fe  
 y en ti está mi salvación /  
 cuando bajaron los trépanos  
 fué la gran persecución  
 matando a los inocentes  
 pá demostrar su valor  
 juro ante dios y la virgen  
 que nunca tendrán perdón  
 y es que ellos a nuestra tierra?  
 ¿e tienen mucha rencor  
 y una ira extraordinaria  
 como foco de traición  
 somos reyes de la selva  
 divinos al redentor  
 el pueblo se atemoriza  
 de ver nuestra situación  
 cumpliendo con un deber  
 estremos en la misión  
 de defender nuestra tierra  
 ante cualquier situación  
 estas son leyes de "Gandhi"  
 nuestro jefe superior  
 el que le ronca al gobierno  
 y que suena en la nación...



GARCIA, SUSAN...

01

\* el gobierno no ha podido  
 hacer la dominación  
 y toda su propaganda  
 la tenemos de canción /  
 yo no le temo a la tropa  
 ni tampoco a la aviación  
 ni a ese viejo Bejarano  
 que se volvió un dictador  
 un segundo Adolfo Hitler  
 que cree tener la razón  
 lo malo es que va a quedar  
 como lo decía el pintor  
 a morir crucificado  
 por meterse a redentor /  
 los hijos de Jasonare  
 hoy tienen buena razón  
 de hacer y matar pebiando  
 como he oído de la región  
 hay que pebiar pecho a pecho  
 con valentía y con honor  
 y reclamar los derechos  
 cuando llegue la ocasión  
 pa' hacer respetar las leyes  
 de la gran constitución  
 el chulavita en el llano  
 usa muy mala intención  
 nunca quieren al progreso  
 y si en cambio a la ambición  
 cuando uno les da la espalda  
 le hacen infame traición  
 pueblo las cosas con hechos  
 por eso tengo razón  
 Ya me quiero despedir  
 pero quiero hacer penación  
 de un amigo que murió  
 pebiando como un varón /  
 a mi cámara Carreño  
 hoy le rezo una oración  
 que tenemos los llaneros  
 de costumbre y devoción  
 el memorable Carreño  
 fué un capitán vencedor  
 que murió como el gran héroe  
 Atanasio Girardot  
 envuelto en su gran bandera  
 del papellón tricolor  
 viene abril y viene Mayo  
 los meses con su frescor  
 no importa que llueva duro  
 tenemos buena bayetón

Guan, Guan. ....

Casas, Casas...

AL JEFE EDUARDO MARTINEZ  
 LO UNTIAN A TUNICINI  
 EN LAS SIENAS DE MANUEL  
 DEL ANGELO VIGENTE  
 SIENDO DOS SIENOS PAVILES  
 DE CINE DEITO EN ACIA  
 DE CAMONIA PAVILES  
 TODO SU EQUIVOCACION  
 QUE PAVIL COMUN MUESTRAS  
 Y DE LE VOLVIO JABON  
 Y PARA SU VIDA LA VIDA  
 FUE MUESTRADO EN SU VIDA  
 A UNA CLINICA ESENCIAL  
 DONDE HABIA EN MUESTRADO  
 PAVIL LE QUEDO UNA FALA  
 NOTONIA EN EL PAVILION  
 LAS DEL MUESTRAS RECOMENDADA  
 DECIDIO A LA OPERACION  
 AHORA ES HOMBRE DE MUESTRAS  
 PAVIL CASAS ANTIENSIAS  
 PAVIL EL ODO TOLLAS DAVA

TIENE LA CANA DE FAND  
 CAGIZA E LOAO PAVILION  
 CUIDADO CON DON GUARANTE

ha derecha)

buen dinero en el bolsillo  
caballo corcovador  
de la vida placentera  
de lo bueno lo mejor  
la alegría de los llaneros  
con toda su pretensión  
que riva al capitán  
con todo su batallón  
y se baña en sangre de héroe  
nuestra tierra de Colón.

Es que Jaco era el  
como fue con el  
cuando se iba a  
que con los tenos  
hizo de la milicia  
de pueblo vencedor

(Paseo  
de la  
Paseo)

LA MUJERTE DE GAITAN (ZUMPAQUENA)

Fue en el día  
de abril  
que el mundo estalló en violencia  
porque una mente asesina  
ragada con indulgencia  
mató al poder de mi pueblo  
que iba pá la presidencia  
con Jorge Eliecer Gaitán  
un hombre de gran potencia

Murió como muere un hombre  
dando batalla y fiereza  
toditos los campesinos  
de nuestra Colombia inmensa  
pedimos al dios bendito  
con gran amor y clemencia  
que los tenga allá en su gloria  
con los de la independencia

Lo mataron por ser macho  
cobarde no fué su ciencia  
cobardes son los cuclavos  
y toda su dependencia  
pá ellos el combate es  
ir cortando las cabezas  
de las mujeres y niños  
que viven en la miseria

Mariano y su tropa matan  
por ser pá la indefensa  
que es la gente campesina  
de mi llano y sus bellezas  
pero les falta coraje  
no les pesa la bragueta  
para pelear frente a frente  
y mostrá uno la jeta

Tu te fuiste Jorge Eliecer  
pero tu palabra inquieta  
ya está sembrada en la mente  
de gente de tus querencias  
y te vamos a vengar  
pá que haya otra independencia  
que si nos quitan las manos  
patallamos con las piernas (2)

41

VIII

CFM

Seguente la  
estructura

Tono

24"

3. Nueva  
Bosque. 1. (Estructura con cuclavos)

Ojalá que desde el cielo  
veas en la llanura inmensa  
a un jinete acompañado  
por rifles y bayonetas  
es Guadalupe Calcedo  
que desde la costa del norte  
viene matando chulavos vengando  
vengando tu sangre fresca.

Anónimo.-

2-9-2

(3) LA REVOLUCION DEL LLANO | NUMERACION

151

(C.W.)

Voy a cantar un corrido  
de los llanos resistentes  
donde los hombres son machos  
y las mujeres valientes  
vengo a dejar un recuerdo  
como soldado obediente  
que improvisa sus cantares  
relaciones de su mente  
que tuvo muy poco estudio  
pero es algo inteligente  
perseguido por el gobierno  
sin tener nada pendiente  
vengo a dá una explicación  
lo que al corazón siente  
la revolución del llano  
aquí la tienen presente  
se compone de mil hombres  
un capitán y un teniente  
un sargento de primera  
y su respectivo escribiente  
un doctor en medicina  
y sus ~~respeti~~  
y muy buenos asistentes  
expertos en la materia  
de una práctica excelente  
un coronel de criterio  
el nombre más eminente  
que dirige al movimiento  
con su ciencia competente  
para luchar en el llano  
una lucha seriamente  
con el fin de liberarnos  
y tustar al presidente  
los hijos de casanare  
hoy son más que suficientes  
para sostener la lucha  
en los llanos del oriente  
la revolución del llano  
tiene a favor buena gente  
porque han visto el desengaño  
la mejor parte está hiriente  
ayudan con interés  
sin poner inconveniente  
nunca quieren ser esclavos  
ni mucho menos sirvientes  
de un gobierno tan tirano  
que fué al poder fácilmente. //

Revelación  
Subscripción  
Financiam 1/2 (cas)  
(Registros?)  
(5'18")  
(5'00")

Trabajo  
registros y defensas

11

(3) LA REVOLUCION DEL LLANO | MONTAÑO

(51)  
(C.M.)

Voy a cantar un corrido  
de los llanos resistentes  
conde los hombres son machos  
y las mujeres valientes  
vengo a dejar un recuerdo  
como soldado obediente  
que improvisa sus cantares  
relaciones de su mente  
que tuvo muy poco estudio  
pero es algo inteligente  
perseguido puel gobierno  
sin tener nada pendiente  
vengo a dá una explicación  
lo que al corazón siente  
la revolución del llano  
aquí la tienen presente  
se compone de mil hombres  
un capitán y un teniente  
un sargento de primera  
y su respectivo escribiente  
un doctor en medicina  
y sus parapesti  
y muy buenos asistentes  
expertos en la materia  
de una práctica excelente  
un coronel de criterio  
el nombre más eminente  
que dirige al movimiento  
con su ciencia competente  
para luchar en el llano  
una lucha seriamente  
con el fin de liberarnos  
y tumbá al presidente  
los hijos de casanare  
hoy son más que suficientes  
para sostener la lucna  
en los llanos del oriente  
la revolución del llano  
tiene a favor buena gente  
porque han visto el derengado  
la mejor parte está hiriente  
ayudan con interés  
sin poner inconveniente  
nunca quieren ser esclavos  
ni mucho menos sirvientes  
de un gobierno tan tirano  
que fué al poder fácilmente. //

Revolución  
Subsistencia  
afiducia 1/2 leas  
(grupos?)  
liberación  
trabajo y justicia  
ayuda y equidad  
(5'18")  
(5'00")

11

Ay dirigidos

todos los deseos serán  
porque la guerra reviente  
para pelear pecho a pecho  
y no matar inocentes  
y pensar que la casaca  
le hacen falta sus vivientes  
para hacer la nación grande  
tener grandes dirigentes  
la situación en Colombia  
siempre está pésimamente  
porque hay mucho colombiano  
de sus familias ausentes  
por causa de la violencia  
la que tenemos vigente  
las familias en la selva  
eso es lo más remordiente  
que abandonaron sus casas  
quedaron sin un ambiente  
de dolor desesperado  
para este pueblo doliente  
y pobres de las criaturas  
tantos seres inocentes  
que están sufriendo (C) -

MP  
EJ

→ AF

amarguras como anuncia el presidente,  
la tropa nueva venida  
piensa que somos coquetos  
se cambian el uniforme para  
para meternos paquete  
lo malo es que en los combates  
se les arriaca el copete  
vayan a estudiar primero  
para que nos hagan frente  
porque no sobra coraje  
somos hombres competentes.  
bajó la tropa pal llano  
como en el río la corriente *siempre se eleva*  
robando a la humanidad  
con un rigor imponente  
también violando familias  
dándoselas de potentes  
y quemando las viviendas  
para salir bien lucientes  
han seguido otro sistema  
para engañar a la gente  
les ofrecen garantías  
y los tratan suavemente  
estas fuerzas de finanzas  
que tenían antiguamente  
hoy en día el salvoconducto  
es una trampa alcahuete  
que se porta como finca  
pero que lleva a la muerte



los presos vienen sufriendo  
 un martirio que es muy fuerte  
 yo en cambio vivo tranquilo  
 no me quejo de mi suerte  
 reposando en casanare  
 bien armado hasta los dientes  
 en casanare soy yo (p. 37-4)  
 el hombre más suficiente  
 que ensilla buenos caballos  
 como atrevido jinete  
 y fumo de lo esencial  
 como mi buen cigarrero  
 gozando de buenas hembras  
 y una copa de aguardiente  
 y cuando salgo a los pueblos  
 me ponen buenos piquetes  
 regocijado en fortuna  
 manejo buenos billetes  
 al ejército chulavo  
 yo lo tengo de juguete  
 en mi caballo pampero  
 reviento como un cohete  
 otro punto interesante  
 se trata de lo siguiente  
 que un soldado de la chusma  
 puede pelear contra siete  
 cuando suena el F.A.  
 es cuando más acomete  
 porque en todos los combates  
 nos favorece la suerte  
 este es el fin del corrido  
 un relato suficiente  
 del talento de un llanero  
 que ha luchado seriamente.

José Guadalupe Salcedo. (PÉREZ BOLIVÉ CUA)

J.

Voy a contarles señores  
un caso muy verdadero  
si se fijaran ustedes  
lo que le pasó a Quintero  
por amigo e matar gente,  
incendiar y ser ratero,  
por no salir a combate,  
fue llevado prisionero  
en un avión catalina  
venido de palanquero,  
que oficiales los cobardes  
que son como ese quintero  
hizo matar sus soldados  
por el escuadrón llanero  
y él se quedó atrinchero  
donde montan los calderos  
oficiales chulavitas  
de uniformes limoneros  
entre sus criaturas maten  
mueren con más desespero  
porque nosotros cobramos  
la sangre de los compañeros  
aunque nos cuente la vida  
años y mucho dinero  
la muerte de Julio Ben  
les va a costar un rielero  
un hombre bueno y formal  
de los mejores obreros,  
como Quintero se fue  
por miedo a los guerrilleros  
al que quedes en su reemplazo  
le voy a dar un consejo:  
naté como militar si se  
sire las cosas primero  
hay que tener experiencia  
mirarse en ese espejo  
si naté quiere matar gente  
tiene que estudiar el terreno  
porque palpar en los llanos  
no es sembrar papa en los cerros/  
el llano tiene su historia  
tiene su más y su menos  
en la independencia que hubo  
ganaron por llaneros  
y en el puente de Loyacé  
cuena victoria obtuvieron/.

INSTRUMENTO INSTRUMENTAL A OROQUE (CORRIDO DEL CAPITAN QUINTERO)  
INSTRUMENTO AL. (17) (11)? (62) ADICIONAL TERCERO.

61

(E11)

DANDUUN

(5'12")

(5'41")

4- Cambiacion

08

(Instrumento Instrumental)

At... (iv)

esto figura en la historia  
como un caso verdadero  
un día 14 de junio  
bajó un escuadrón lianero  
a ponerle a la orden  
a unadilupe Salcedo  
caucanos y melenses  
y también cañanareños  
marcharon hacia Orocué  
con entusiasmo y esmero  
para pelear pecho a pecho  
como en los tiempos pasados /  
ya Orocué taba rodeado  
solo faltaba un sortero  
pa poder sacar de adentro  
a esos indios pañeteros  
y seguirlos por la huella  
como si eran marranero  
ustedes son los cochinos  
que se acordan en un chiquero /  
fué una escuadra de 12 negros  
que combatió con  
haciendo gran resistencia  
hasta que por fin vencieron  
en unos ocho minutos  
no corría sino un sangrero  
por el caño de Orocué  
que hasta los pejes costaron /  
a la una y media en punto  
bajó un avión bombardero  
bombardando a una altura  
pero con salidas y tiros  
de las bombas que tiraron  
mataron a un pasajero  
que se encontraba tumbado  
en medio de dos reverberos  
cuando pasó el bombardero  
toditos se reunieron  
unos a comer mamonas  
otros a jugar dinero  
y el jefe a pensar revista  
cuantos fusiles cayeron  
entre otros un f.a.  
que se hizo dueño Salcedo /  
son casos afirmativos  
porque mis ojos lo vieron  
los muertos fueron catorce  
en la base los hicieron  
fuera de cuenta perdidos  
que por el caño se fueron

Amis Salcedo.

el veinte por la mañana  
bajó otro avión bombardero  
bombardando a Trinidad  
un pueblo que estaba en duelo  
los muchachos de la escuela  
fue mucho lo que corrieron  
dando gritos militares  
hasta que al fin se escondieron  
el sicario feñarete  
volaba por los potreros  
no supo de la corbata  
del código ni el libro  
dando gritos a Compañía  
la negra que yo was qui-ro/  
poray si negra respondió  
no vaya a entregá el cimera  
porque es lo nesegito  
pés meterse a ganadero  
montar en el mula a día  
del yerro delanquerero/  
aquí termina el corrido  
nacido por un llanero  
que se la pasa gritando  
en la vida placentero  
viva la revolución  
y que vivan los llaneros.-

Carlos Antonio Figueroa  
Cuchuco Guacajana

S-N

(BMS PUCARICA)

EL CORRIDO DE VIGOTH

Tengo el gusto placentero  
de contarles una historia  
que por mi escasa memoria  
pasó un caso verdadero  
desde el principio hasta el fin  
les diré lo que me acuerdo  
de los que hicieron fiesta  
con la gente de mi suelo  
se trata de unos señores  
cuyo nombres no recuerdo  
me dicen que eran los unavez  
un bautista y un foreiro  
el catiro Manuel Vargas  
y otro que llamaban negro  
hoy yo recuerdo 'a fecha  
cuando estos nombres vinieron  
al pueblito de Mondón  
cuando de nombres caballeros  
el 21 de septiembre  
conservan en el recuerdo  
porque fueron atacados  
por las balas del gobierno  
llegaron clariando el día  
los impavidos viajeros  
pero un fuego aterrador  
a sus pasos detuvieron  
unos corrieron por el río  
otros corrieron por fuera  
y así fué que cogieron preso  
al conocido Ricorio  
porque tenía una pensión  
y atendía los forasteros  
a Corozal fué llevado  
sin camisa y sin sombrero  
por las tropas de Vigoth  
que rondaba en esas tierras... en esas tierras  
pensando estaba Vigoth  
en una noche sin sueño  
yo creo que es mejor mandar  
a pedir unos refuerzos  
y al amanecer dió orden  
de buscar más compañeros  
y a los otros le decía  
tengo en la mente un proyecto  
el que se quiera ayudar  
me ayude con brazo fuerte  
con las armas en la mano  
a acabar con esa gente  
nuestro señor y la 17  
que si este triunfo lo necesitan

1917  
De hecho

(EM)

...  
...  
...

(C...)

(6'17")

RANDOLPH

06

yo seguiré como jefe de  
 de seguridad del pueblo  
 también será comandante  
 y ustedes mis subalternos  
 figurarán nuestros nombres  
 en las historias guerreras  
 fuera de esto a todos  
 nos dará un puesto el gobierno, *Partido el gobierno*  
 el guerrillero es candidato  
 y sus soldados le creyeron.  
 viva el batallón vigota.  
 dieron el grito en el pueblo  
 Vigota como nombre listo  
 nombre varios espaldados  
 esperando que llegara  
 el escuadrón del Gobierno  
 pa contar los del combate  
 y amangualarse con ellos

(15) (15-11-1968)

*San Juan*

Peró hay un día que asivina  
 todo lo que hay en la tierra  
 no lesquino dar permiso  
 de terminar su carrera  
 y al cabo de nueve días  
 de esa ilusión pasajera  
 una noche traslucida  
 recordadora del recuerdo  
 sólo la luna alumoraba  
 con su ac-riliento velo  
 y con las estrellas de día  
 y con los claros del día  
 y la brisa matutera  
 se presentó Guadalupe (?)  
 con su tropa guerrillera  
 pa ver si podía vengar  
 el sangre de sus colegas  
 cuando lo vieron entrar  
 marchando todos de acuerdo.  
 uniforme militar, fusiles-y-banderas  
 usiles y canceleras  
 vigota salió a recibirlos  
 pensando que era el gobierno  
 con su cariñoso trato  
 y su semblante risueño, *2da línea*  
 Guadalupe como jefe  
 saludó a Vigó primero  
 presente a su personal  
 que yo quiero conocerlo  
 Vigó con voz temblorosa  
 le dijo : sus compañeros  
 ya nos llegó el enemigo  
 y en un tiro nos cogieron  
 los soldados se agruparon  
 los cominaba el recelo

*Quié Guadalupe*

Guadalupe

al ver que todos cargaban  
corbata roja en el cuello  
Guadalupe reunió  
toda la gente del pueblo  
pa que vieran la sentencia  
de vigó y sus compañeros  
ese notió la mano al bolsillo  
y sacó lintas verdaderas  
y como el fué militar  
adivinó quienes eran  
les mandó amarrar las manos  
a los siete prisioneros  
los marcharon hacia el río  
y al llegar los detuvieron  
Guadalupe les habló  
les dijo como un concejo  
me mandaron matarlos  
fué la orden que me dieron  
y la palabra de un hombre  
no se casaba por dinero  
si se quieren conocer  
quien soy y de donde vengo  
el terror del llano soy  
soy Guadalupe Salcedo  
y el que se encuentre embarrado  
mas tarde sabrá lo bueno  
rodaron lá lagrimas  
de los siete prisioneros  
al ver que iban a morir  
en tan grande desespero  
y que el río del casanare  
iba a ser su cementerio  
ni una madre ni un hermano  
ni un amigo verdadero  
que en ese momento hablara  
una palabra por ellos  
este caso que pasó pasó  
debe servir de modelo  
porque hoy el que se rebala  
se va derecho al infierno  
paque seas blanco, sea blanco  
y si es que es negro, sea negro  
viva dios, viva la virgen  
ave maria Jesús credo  
y viva el terror del llano  
don guadalupe salcedo.

(2) GOLPE TIRANO

Voy a cantar un corrido  
 de los sucesos del llano  
 me limito a la verdad  
 porque yo no juro en vano  
 este corrido es de fama  
 y lo llaman golpe tirano  
 y el que lo quiera aprender  
 se lo obsequio con la mano  
 un día 14 de Julio  
 ya para mitad del año  
 atronando el firmamento  
 volaban cinco aeroplanos  
 amenazas del terror  
 representadas del tirano  
 con rumbo a la Angel-reña  
 campamento retirado  
 han lanzado doce bombas  
 no hicieron mayor estrago  
 mataron quince gallinas  
 tres perros y dos marranos  
 hirieron la mula de silla  
 propiedad de don Sagrario  
 hija de la primer yegua ~~cuando~~  
 conque fundaron el llano  
 las bombas y las metrallas  
 no son enemigos malos  
 son cohetes de una fiesta  
 que vivimos celebrando  
 cada que cae una bomba  
 nunca muviva ~~laureano~~  
 porque nunca siente miedo  
 el que no debe pecado  
 nos trata de bandoleros  
 el peor de los agravios  
 así trataba a ~~los~~ ~~mil~~ ~~los~~  
 a Cristo crucificado  
 yo no sé porque latea la tropa  
 oficiales y soldados  
 a sus deberes y orgullo  
 a un abismo lo han tirado  
 con fusil y bayoneta  
 y verde casco acerado  
 persiguen en cananare  
 a caspesinos ~~hermanos~~  
 eliminan nobles vidas  
 de inocentes ~~arrados~~  
 crimen que apunta el destino  
 en su cuaderno sagrado

(11) ~~...~~

(BIM)

Brindis

lento, por favor  
B D PH / CH / ST / FH

4' 15"

2 VESOR ~~...~~ ! (?)

los ~~...~~ ~~...~~



### 10.3. Producciones audiovisuales

10.3.1. “La bandola Criolla”. Ofelia Ramírez Gómez. [1982?]. Consultado en: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

10.3.2. “Pedro Flórez músico y exguerrillero”. FOCINE. Consultado en: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

10.3.3. Noches de Colombia: Pasado y presente de la música llanera. Ministerio de Cultura de Colombia. 1981. Consultado en: Centro de Documentación Musical. Biblioteca Nacional de Colombia.

10.3.4. Festival Internacional de la Bandola Criolla “Pedro Flórez”. Edgar Ricardo Lambuley Alférez. Maní, Casanare.2003

10.3.5. Instrumentos musicales de Colombia. Guillermo Abadía y otros. Fundación BAT Colombia. [2005?]

10.3.6. Corridos chusmeros de las guerrillas liberales de los Llanos Orientales Colombianos. Versión cantada. Producción Carlos Rojas. Participan: Orlando Valderrama, Pedro Flórez, Álvaro Salamanca y otros. Bogotá 1985

10.3.7. La trampa en la uña. Vida y obra musical de Anselmo López. Producción John Petrizzelli. Venezuela.

10.3.8. Sonoridades de la Vida, Estéticas de la existencia. Edgar Ricardo Lambuley Alférez. Bogotá, Colombia. 2014