



Nuestra Música Mestiza¹

Guillermo Abadía Morales²

Se incluyen en este capítulo únicamente aquellos cantos, aires o tonadas que corresponden a las integraciones o mezclas indoeuropeas, producidas con el aporte melódico o rítmico de cualquiera de sus componentes. Podemos enumerar previamente estas tonadas y cantos en la lista que sigue

1. Bambuco.
2. Torbellino.
3. Guabina.
4. Rajaleña.
5. Sanjuanero.
6. Joropo.
7. Galerón.
8. Zumba-que-zumba.
9. Pasaje.
10. Seis.
11. Pasillo.
12. Danza.

El Bambuco

Generalidades. - Pueden músicos y coreógrafos actuales disentir formalmente en cuanto atañe a la manera de escribir musicalmente el bambuco, al modo de danzarlo y aún al de su ejecución instrumental. Todo en gracia a la condición de dinámica social que asiste a las expresiones populares. Pero conviene mantener una cautela razonable en lo que es sólo un incremento de aceleración en el proceso evolutivo de los cantos, tonadas y danzas populares. Proceso que a veces se precipita artificialmente cuando se desechan sus elementos tradicionales. Hagamos un poco de historia.

¹ Guillermo Abadía Morales, *La Música Folklórica Colombiana*, Dirección de divulgación cultural, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1973, págs. 57-91.

² Folklorista nacido en Bogotá en 1912.



Sobre la denominación *bambuco* pueden considerarse cuatro tesis: la primera tomó pie en la declaración anotada en la María de Jorge Isaacs, que atribuía al bambuco un origen africano al su ponerlo oriundo de la pequeña localidad de Bambuck, en la Senegambia francesa, Africa Occidental; tesis debatida y desechada finalmente por Añez, Zamudio y otros musicólogos, ya que en dicha localidad y vecindario jamás pudo hallarse tradición de canto, música o danza, ni remotamente relacionada con nuestro bambuco, como en cambio, sí pudo observarse la fuente del *bunde* del Litoral Pacífico en el canto y danza llamados *Wunde*, en Sierra Leona, Africa Occidental inglesa y su supervivencia actual en esa región, según grabaciones realizadas por Mongheri y recopiladas por la Comisión colombo-británica en 1961-62. De otro lado y como argumento sociológico, es notable la indiferencia que el bambuco produce en las zonas mulatas y negras colombianas. No sobra explicar que lo que se llama bambuco en el Litoral Pacífico colombiano no es el aire andino que todos conocemos, sino el mismísimo Currulao, típicamente africano.

La segunda tesis sostiene que en el Litoral Pacífico existió una tribu indígena llamada de los indios “bambas” y podría suponerse que los aires musicales de tales indígenas llevaran el nombre de bambucos por ser de los bambas. También en la llamada “lengua quillacinga” hay –según cita Ortiz en su lingüística *aborigen*–, siete toponímicos con terminación uco y dos antroponímicos de igual característica. En la misma lengua hay toponímicos con la raíz *bamba*. También se dijo en alguna ocasión que el uso de las *bambas* en la ejecución del canto pudo haber determinado el que esos cantos que utilizaban bambas recibieron el nombre de *bambucos*. Bambas son las sucesiones de coplas con pie forzado y sobre un mismo tema. La tercera tesis explica que la denominación bambuco fue dada por los españoles (como voz castellana) al aire nativo indígena y a su danza por la característica de “movimiento trémulo” que asiste al bambuco como canto, tonada y danza. La raíz griega *bamb* que hallamos en el verbo bambalizo indica precisamente movimiento trémulo. Y del griego pasó al latín



bambalio que es denominación del tartamudo, esto es, del que habla trémulamente.

Acaso en “bambú” también opere la misma raíz, de no ser voz ma-
laya, y ya sabemos cómo la voluble gramínea es nuestra tropical “gua-
dua” o bambusa americana.

La cuarta tesis, muy reciente puesto que apenas la hemos sugerido en el año 1970, se refiere al uso del instrumento musical llamado “carángano” que está constituido por un tubo de guadua (bambú) al que se saca una tira de corteza longitudinalmente y, sin desprenderla, se levanta en sus extremos con dos pequeños puentes de madera y se socava debajo de ella el cuerpo de la guadua, para hallar la cavidad del tubo. Esta tira va a operar a modo de una cuerda vibrátil cuyo sonido comunica a la oquedad de la guadua que le sirve como caja de resonancia. La cuerda o tira se golpea con una varita o se frota con una vejiga de res, dentro de la cual se han colocado granos de maíz o semillas duras antes de inflarla. Este instrumento fue popular en nuestra costa norte, pero hoy sólo se conserva en Venezuela y en el Huila. Es uno de los principales elementos de la “cucamba” o conjunto musical huilense que se utiliza en la ejecución de los Rajaleñas. Pues bien: los chombos o negros de las Antillas inglesas, traían a tierra firme (Litoral Atlántico y Venezuela), esos caránganos o tubos de bambú que ellos llamaban “bambucos”. Por derivación, todas las músicas ejecutadas en esos instrumentos se llamarían “música de bambuco”. No quiere ello decir, que se identificaran con nuestro aire o tonada-base de la zona andina, pues en nuestro litoral norte no existe el bambuco. Tampoco en Venezuela hallamos el bambuco propiamente dicho sino como curiosidad fronteriza.

Por razón de su estructura, el bambuco ha sido considerado por nuestros musicólogos como aire típicamente mestizo (melodías indígenas colombianas y ritmo posiblemente vasco, según Bermúdez Silva). A causa de su gran dispersión (trece departamentos) es el aire musical más representativo de lo colombiano entre todos los nuestros.



Los textos literarios. –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* y *rajaleñas*, sino más comúnmente las formas retóricas eruditas: poemas selectos, ya tomados del repertorio universal y a veces de eminentes poetas como Juan Ramón Jiménez (Mañana de Primavera, con música de Miguel Trespalcacios); de Antonio Machado (La Espina, con música de Cabo Polo) ; Salvador Díaz Mirón (Fuente Eterna, con música de Arturo Patiño); de Gutiérrez Nájera (Tu Rizo, con música de Alberto Castilla); de Juan de Dios Peza (Virginia, con música de Pío A. Pérez); de Rubén Darío [Margarita Gautier, con música de José Peña (?)]; de José Eustasio Rivera (Río que pasas llorando, con música de Alcides Briceño y Tarde y Garza o Tristeza, con música de Miguel Bocanegra); otras letras notables son las de Leopoldo Lugones, Soffia y Villaespesa, poetas, argentino, chileno y español, respectivamente, con música de colombianos; las de Flórez, no menos de diez bambucos, entre ellos el pasillo Flores Negras con música del ecuatoriano Rolando Rivas; las de Álvarez Henao, Silva, Maya, Diego Uribe, Diógenes Arrieta, Arciniegas, Casas, Leopoldo de la Rosa, Echeverría, Fallón, Isaacs, Londoño, Pombo, Mac Dual, Seraville, Soto Borda, Eduardo López, etc.

La ejecución vocal. –El bambuco como canción fue inicialmente canto de trovador solo, que acompañado de tiple, era funcional en serenatas y salvas. Luego se generalizó y popularizó en el ámbito de las dos voces llamadas “primo” y “segundo”, tradicionales y características en los bambucos de hoy. Han sido notables algunos intérpretes como trovadores solistas y así recordamos a Luis Carlos García, a Carlos Julio Ramírez y a Proto Ramírez entre los “estilizados” y a Ernesto Salcedo Ospina, de Buga, a Luis Dueñas Perilla y al popularísimo “Calandria”, de Cali, entre los típicos. En los duetos vocales se destacaron en el repertorio de bambucos de la “vieja guardia” los inigualables: Obdulio Sánchez y Julián Restrepo; Camilo García y Ramón Carrasquilla (Duetto de Antaño), Pelón y Marín, Espinosa y Bedoya, Pineda y Pérez, Briceño y Añez, Berenice y Cecilia



Chaves, Ríos y Macías, etc. La conjugación de tres voces y el arreglo coral escapan al ámbito folklórico, como es obvio, por no ser tradicionales.

La ejecución instrumental. –El trovador provisto de tiple o de guitarra es quizá lo más adecuado a las serenatas de tipo “amoroso”. En las de cortesía u homenaje resulta más apropiada la conjugación instrumental llamada “estudiantina”. Las ya casi extinguidas “arpas” y “liras” conjugan un instrumental ambiguo. Las estudiantinas constan de bandolas, tiples, guitarras y percusión. Las bandolas a veces se refuerzan con otro instrumento melódico que es el requinto, y la percusión está circunscrita al “chucho” o al “guache” y ocasionalmente a la “pandereta” y a las “cucharas”. En el bambuco sanjuanero se refuerza la percusión de la estudiantina con la tambora o bombo. La “estudiantina” como conjunto de cuerdas típicas es el más calificado para la ejecución de bambucos folklóricos. Para los solamente *populares*, no tradicionales y por ello no folklóricos se utilizaban “arpas” y “liras” cuyos nombres corresponden a instrumentos clásicos no usados en ellas pero sustituidos por los cordófonos populares asociados a la flauta, el violin y aun el piano. Para las ejecuciones al aire libre, música de ferias y plazas, se prefieren las “bandas” pueblerinas que resultan insustituibles por sus múltiples ventajas: sonoridad, acompañamiento de danzas en ámbito abierto y muy amplio, empleo que no requiere aditamentos eléctricos, de amplificación, etc. Naturalmente en el rigor de lo estricto folklórico musical resultan adecuados solamente los “timbres instrumentales” típicos que no son otros que los de la “estudiantina” más o menos numerosa con base en los tres cordófonos cordilleranos: tiple o requinto, bandola y guitarra más la percusión ya mencionada. Porque esta música, funcional de ámbito restringido o por mejor decir “música de cámara”, se desarrolló en el recinto de las ventas camineras o pueblerinas (típicas chicherías y guaraperías), lamentablemente enajenadas a las impersonales tiendas de hoy. Las fondas, que en su calidad tradicional constituían los clubes campesinos, desprovistos hoy de la bebida ancestral indígena, tan importante como el “pulque”, la “cidra y cerveza” o el “mate” o el mosto llamado también chicha, en Chile, bebidas nacionales, en Méjico, Alemania, Argentina o Chile, respectivamente.



La ejecución coreográfica. – Podemos distinguir dos formas de interpretación coreográfica:

a) La espontánea o libre que realiza el pueblo, sin fijar atención en el orden de las figuras ritmo-plásticas, omitiendo unas o repitiendo otras. No sigue por lo general el campesino un plan definido en las partes de la danza, sino que atiende exclusivamente a expresar el contenido global de ella. Así en el bambuco, concretamente, se limita a interpretar el sentido de “idilio campesino” que informa a esta danza, descuidando la sucesión ordenada de las ocho figuras usuales o presentando sólo algunas de ellas;

b) La estructurada o técnica que realizan los folkloristas instruidos por el coreógrafo que fijó las pautas determinando el orden de las figuras, la concatenación lógica de las partes para obtener una expresión dramática minuciosa y “explicar” el poema danzado. La primera forma, que hemos llamado espontánea, es *anónima* y presenta un material hasta cierto punto amorfo, disponible para que los coreógrafos organicen sus versiones personales, habida cuenta de la gran precaución que debe tomarse para conservar la autenticidad de pasos y figuras. Y si se desea mantener la condición de danza folklórica deben evitarse las tergiversaciones, estilizaciones y supuestos “mejoramientos” que producen un nuevo fenómeno coreográfico, computable como “estudio” o “capricho” únicamente. La segunda forma, que llamamos estructurada, posee de hecho un autor intelectual que se reserva los derechos de propiedad con la misma razón que un músico que toma la tonada popular folklórica, anónima, del bambuco, por ejemplo, y estructura u organiza una pieza particular de su ideación llamada “las brisas del Pamplonita” verbigracia. El bambuco, por las razones expuestas de su gran dispersión en el territorio nacional es considerado en los países extranjeros como el “aire nacional” colombiano. Por ello de igual modo el joropo lo es de Venezuela, el Sanjuanito del Ecuador, el Huayno del Perú-Bolivia, la Cueca de Chile. etc. Nada más indicado que saber aprovechar esa circunstancia para exaltar nuestro bambuco, cuidar de su autenticidad en música, danza, canto y atuendo (vestuario), instrumentos y atributos que le son propios, promover su enseñanza en todos los niveles educativos y en todos los estratos sociales para utilizarlo como motivación colombianista, como medio de recrea-



ción, como elemento de comunicación artística y como artículo turístico de gran sello folklórico. Pero no olvidemos lo que el Consejo Nacional de Folklore, del Brasil, recababa recientemente: “el aspecto odioso de la apropiación del material folklórico es el aprovechamiento de sus temas con fines de propaganda comercial. Si la ley no decide prohibirlo en forma terminante, correremos el riesgo de que las formas literarias y musicales de la cultura tradicional, puedan, con la complicidad de los poderosos medios de comunicación en masa de que dispone la sociedad moderna, fijarse en la memoria colectiva divorciados de su contenido original”.

El Torbellino

Según los musicólogos es ésta la tonada, canto y danza, de características indígenas más pronunciadas entre todas las mestizas. Evidentemente parece que se destacan en el torbellino, simultáneamente, valores melódicos y rítmicos de carácter muy primitivo. Hay la sugestión de que los cantos de viaje de algunas tribus, como los de la Yucomotilón de la Serranía de Perijá, contienen células rítmicas que podrían haber dado origen al compás del torbellino, que no es otra cosa, sino la medida del “trotecito de indio”, que indígenas y mestizos de las montañas de Santander, Boyacá y Cundinamarca usan para sus correrías y viajes, peregrinaciones y romerías. Es sabido que éstos no usan la marcha o paso normal corrientes en el hombre de las ciudades y aldeas, sino que establecen un trote rítmico que les permite andar sin fatiga muchas leguas, por caminos de montaña y travesías cordilleranas. En consecuencia, a este ritmo de marcha van tarareando musiquillas rudimentarias o coplas regionales o sonando tonadillas del mismo compás, en capadores rústicos. En las ventas camineras, durante el reposo del viaje, pulsán en requintos y tiples, el aire típico del torbellino, para solazarse en sus recuerdos o para acompañar la danza del mismo nombre que ejecutan en las posadas, viejos y jóvenes campesinos. Sobra decir que son los viejos los que saben danzar con mayor garbo y elegante donosura estas coreografías tradicionales que se basan en el paso de rutina llamado de “rasgatierra”.



Contra lo que indicaría, etimológicamente, el nombre de “torbellino”, es éste un aire lento y grave, una danza cadenciosa y medida, un canto sosegado del coplerío regional típico. Si el torbellino es específicamente una danza determinada en su estructura ritmoplástica, es importante destacar que innúmeros sainetes danzados y juegos coreográficos como “el disimulo”, “la coqueta”, “los pasamanos”, “el surumangué o surumanguito”, “la mata redonda”, “las perdices” y “el juso” o bien “la manta”, todos invariablemente se ejecutan y danzan en tonada y ritmo de torbellino. Quizá la modalidad más interesante es la llamada “torbellino viejo” de la región de Gama (Cundinamarca) que se realiza en coreografía de “tres” danzarines, es decir, en danza de tres, con un curioso juego de sombreros. En Boyacá es notable el “torbellino de la botella”, célebre en la región de Villa de Leiva y que recuerda, exclusivamente por el uso del trasto ya que no de la danza, así como el de los sombreros, algunas danzas latinoamericanas. No es descaminado pensar en que el desaparecido “patirralo” de Boyacá fuera asimismo una variedad de torbellino.

Aceptada la sugestión del origen motilón o de otro grupo indígena [quizá Sáliba o Tinigua (?)] del torbellino, recordemos que el nombre es denominación castellana, del latín “turbo” que indicaría en la etimología una tromba, un remolino, y en acepción secundaria una “confusión de gentes” como ocurre con los términos “fandango” y “bunde” que también han recibido ese significado como los extranjeros “sara-banda” “jarana”, “zambapalo”, “algazara” y “guazábara”. Fácilmente pudo ser *torbellino* la denominación aplicada por los españoles de la Conquista o Colonia a alguna tonada y danza de los indios, tonada hoy destribalizada o mestizada. Numerosos comentaristas, más literatos que músicos, han expresado conceptos tan opuestos sobre el torbellino que sólo logran confundir a los lectores cada vez más. Cuando el torbellino figura como danza acelerada, vertiginosa, zapateada, se está confundiendo con el joropo y, a veces, con su derivado, la supuesta coreografía del galerón. El galerón es sólo un canto de labor ganadera pero se ha tomado como coreografía la adaptada a un aire de marcha, ideado por Alejandro Wills sobre la tonada de un antiguo joropo aragüeño (Venezuela) y llamado en Colombia “galerón llanero”; éste na-



da tiene que ver con el verdadero galerón, que no es danza sino canto. Cuando el torbellino aparece como lento, grave y hierático, es el verdadero torbellino que aún hoy puede observarse con nitidez y precisión excepcionales en el oriente de Cundinamarca (Fómeque) o en el noreste (Gama). En Santander el torbellino es la coreografía obligada para acompañar los cantos guabineros. En el desarrollo de la danza se observan no menos de tres rutinas planimétricas como son el rasgatierra, el balanceado lateral y el paso menudo balanceado y mecido en el hombre, con sus evoluciones o vueltas, el paso de espaldas y las tres variedades de saludos (sombrosos, antebrazos, pasamanos) y las conjugaciones propias de la modalidad llamada “tres”. La mujer danza en pasos menudos de giros en media vuelta con apoyo en el talón a cada reposo del paso y balanceo característico. De lo observado en el reciente Festival de Polímeros (1972) puede decirse que el torbellino por su popularidad en el ámbito campesino de Santander, Boyacá y Cundinamarca, ha desplazado al bambuco en forma rotunda. Además su uso en la gran diversidad de mojigangas y sainetes danzados o juegos coreográficos, todos en aire de torbellino, le dan más amplia dispersión en la zona andina.

Es permanente el conflicto que se presenta a los musicólogos para determinar técnicamente las condiciones musicales de las tonadas y aires folklóricos, para rastrear sus orígenes en otras formas, esas si técnicas, foráneas. Pero ocurre que es una petición de principio el intentar aplicar los módulos y normas técnicos para verificar la identidad de tonadas y aires que precisamente carecen de esos módulos y normas por ser expresiones folklóricas en que, como su definición lo establece, no admiten *teoría ni doctrina*. Preguntarse cuál es el diseño rítmico-melódico del bambuco, del torbellino, de la cumbia folklóricos o cuáles los esquemas de cada una de las danzas respectivas, resulta esfuerzo inútil como pueden comprobarlo todos aquellos musicólogos que olvidan cómo la música folklórica espontánea y puramente *empírica*, carece de normas académicas. Tal vez en las formas *populares* (pero sólo populares y no folklóricas) en que los arreglistas y estilizadores tratan de ajustar las estructuras folklóricas de base con pautas y medidas, pudieran hallar preci-



samente las características técnicas que ellos han impuesto. Pero en la folklórica es insensato buscar lo que no existe. Es obvio que cuando los técnicos aplican su cartabón a las tonadas folklóricas lo primero que encuentran son “errores” o cosas no permitidas en la técnica musical. Lo grave está en pretender corregir esos errores para obtener un producto de fórmula exacta. Cuando el maestro Santos Cifuentes aplicó al torbellino sus módulos de análisis dijo: “la forma típica del torbellino estriba en la sucesión de acordes de tónica, subdominante y dominante. Su motivo tiene la particularidad de que acaba siempre en la dominante o en la sensible y en esto consiste la facilidad de su continua repetición. Cuando se acaban las palabras del canto o cuando los ejecutantes resuelven concluir, suspenden de improviso siempre en la dominante o en la sensible, dejando en el oído una sensación de algo sin resolver, de algo que no se define, de una pregunta que no obtuvo respuesta”. El profesor Pinzón Urrea, empeñado también en ese análisis que Lugones llamaba “aplicar la tijera de la florista a la margarita de la pradera” obtuvo esta conclusión: “el torbellino es uno de los aires que más hondamente se han incorporado en el sentimiento campesino. La armonía gira sobre los tres grados principales de la tonalidad mayor: tónica, subdominante y dominante. Como puede verse, Pinzón coincide con Santos Cifuentes. Las contradicciones frecuentes que aparecen en los comentarios sobre el torbellino se deben a enfoques diferentes y así quien juzga el torbellino de tierras cálidas dice que es alegre y vivaz, agitado, en tonalidad mayor; el que juzga el de las zonas frías de la cordillera dice que es melancólico y monótono, sosegado, en tonalidad menor, etc. Algunos críticos inspirados tal vez en la facundia feudal y acomplejada de José Caicedo Rojas, o en el desprecio por lo criollo de Cordovez Moure, cuando se habla de la originalidad y delicadeza del torbellino, dicen que es de ancestro español; pero cuando se reconoce en él un ancestro indígena indudable, entonces afirman que sus melodías son pobres en extremo y su ritmo monótono y desabrido.

En el oriente de Cundinamarca (Fómeque, Choachí, Ubaque, La Unión, Fosca, Une, Chipaque) tiene el torbellino tal predominio sobre todos los aires musicales restantes de la región, que es muy frecuente oír



ejecuciones instrumentales anunciadas por los campesinos como bambucos, pasillos o guabinas pero que no son otra cosa sino torbellinos auténticos. En Santander del Sur (Departamento que debería llamarse Galán, para distinguirlo del otro Santander, patria del hombre de las leyes), el torbellino tiene muchos nexos con la guabina. No se quiere decir con esto que sean un mismo aire musical, sino que la guabina como canto regional lleva a veces acompañamiento instrumental de torbellino sin perder por ello su estructura característica de *canción*; en otras palabras, la guabina sigue cantándose con el grito inicial, lento y cadencioso en que el “arrastre” de la voz es la característica dominante y con el estribillo constante que aparece a cada tres versos. Pero el acompañamiento instrumental que es siempre alternativo con la parte vocal y nunca simultáneo o en contracanto, es un aire de torbellino perfectamente definido. En Tolima y Huila, en cambio, el torbellino ha sufrido dos influencias notables, precisamente de los aires dominantes de esa región, conocida antes con el nombre de Tolima Grande: la guabina y el sanjuanero. Al escuchar un torbellino (por ejemplo el que comienza: “torbellino está caliente/ le rompieron la tambora”, etc, que se encuentra en la colección del “Cancionero noble de Colombia”, de inmediato hallamos semejanzas curiosas con la guabina cantada que comienza con las coplas “de p'abajo corre el agua/de p'arriba no ha podido/”, etc., que se halla en el cancionero). Otras veces como en el caso de las mismas coplas de torbellino, mencionadas atrás también, hallamos similitudes notables con sanjuaneros como el llamado: “Viva la fiesta”, también del cancionero o con las variedades llamadas “rajaleñas” como podría ser “el guacirqueño” que aparece en el álbum Shell número 9. En los restantes Departamentos, el torbellino es prácticamente desusado. No carece de fundamento la sugestión de que alguna vez se llamó “torbellino” al acto de bailar una tonada y no solo de cantarla o tocarla. Esto explica por qué a la guabina danzada, se le dijo tal vez “torbellino” y a la identidad que a veces atribuyen algunos polígrafos a estos dos aires que en realidad son también diferentes.

El acompañamiento instrumental del torbellino fluctúa según las regiones. En Santander y Boyacá fue primitivamente ejecutado por



capadores que los promeseros o viajeros campesinos sonaban en las pausas del canto de coplas. Posteriormente la melodía o el acompañamiento de requintos y tiples se sumó a los capadores o “chiflos” y a la percusión de chuchos, panderetas, guaches, triviños y carracas o quijadas. En las ejecuciones de piezas estilizadas o desarrolladas en aire de torbellino se usó y usa la estudiantina popular de la zona andina y en los duetos de trovadores a dos voces típicas (primo y segundo) el acompañamiento simple de tiple y guitarra o, mejor aún, de requinto y tiple. En Cundinamarca, desde Villapinzón al norte, hasta Gama, al noreste y hasta las poblaciones de oriente (Fómeque, etc.) tienen amplio predominio los requintos y tiples. En Villapinzón hemos hallado excelentes ejecutantes de torbellino en capadores y los cordófonos usuales ya mencionados. En oriente el predominio del requinto hace olvidar los capadores y la función melódica de aquel en ejecución punteada se acompaña de tiple, excepcionalmente guitarra y para la percusión abundan los *alfandoques* (chucho de gran tamaño pues sobrepasa aún al guasá del Pacífico ya que mide a veces hasta 75 centímetros de longitud por 8 o 10 centímetros de diámetro) a tiempo que recibe la denominación de *chucho* un hacecillo de canutos de cañabrava destapados por ambos extremos y que en Boyacá se llama “triviño”. Además se usa la caña, variedad de guacharaca en cañabrava y a veces la pandereta. El capador está casi desaparecido. El triviño en Santander se llama “quiribillo” o “quiriviño”.

Las Guabinas

El ámbito actual de este aire musical comprende los Departamentos de Santander, Boyacá, Tolima y Huila, todos de la zona andina o cordillerana. Es ello muy explicable por tratarse de un canto montañoso en que el grito, la cadencia ecoica y los calderones son eminentemente característicos como sucede en las tonadas foráneas de su estilo como podría serlo el “yodel” suizo. De la guabina debemos decir que etimológicamente es vocablo que designa un pez común en los ríos llaneros (escrita con *b* o con *v*, indistintamente), aunque se nos escapa la relación que pudiera tener el pez con la tonada. El señor Cuervo nos dice que la voz guabina equivale a “marica” y se



usa en la expresión “es un guabina”. Tampoco le vemos relación alusiva con el sustantivo dicho. Por el contrario, la guabina se distinguió en las montañas de Antioquia por ser un canto rudo y una danza licenciosa que le mereció su abolición en Antioquia, según se deduce de los siguientes detalles: 1° El poeta Gregorio Gutiérrez González en su memoria sobre el cultivo del maíz en Antioquia dice: “cantando a todo pecho la guabina/ canción sabrosa, dejativa y ruda/, ruda cual las montañas antioqueñas/ donde tiene su imperio y fue su cuna”. Esto podría indicarnos un probable origen o centro de dispersión en las montañas de Antioquia pero ocurre que ya no existe allí, ni su canto ni su ejecución ni su danza. 2° Dicen algunos polígrafos que sólo sobrevive una huella de la guabina en los actuales “monos”, tonada que acusa evidentemente algunas características específicas de la guabina.

3° Su desaparición en Antioquia, o por mejor decir, su proscripción social, obedeció al carácter de libertinaje que fue adquiriendo su fervor populachero en los bailes llamados “de garrote” o de “palo parao” que dieron lugar a que se considerara degradante la asistencia a esas francachelas, cuando en ellas cantaban las guabinearas y se danzaba no ya la coreografía campesina recatada y de pareja “suelta” que debió existir como en Santander y Boyacá, sino el baile “agarrado” o de pareja cogida en que, como decían las coplas:

La guabina se baila
de dos maneras:
con la mano en el hombro
y en las caderas.

La guabina se baila de
a dos en fondo,
y en llegando la noche
armas al hombro.

La guabina me sabe
a pandequeso;
y en llegando la noche
vámos con eso.



La guabina me dijo
que me daría
una guayaba biche
que me tenía.

Y como conclusión de todo aquello la misma copla popular exigía que:

Donde canten guabina
no bailen, madre,
ni mi hermana tampoco
ni mi comadre.

La fuerte supervivencia de la guabina en Tolima y Huila podría indicarnos dos cosas: o que procedente de las montañas de Antioquia se aclimató en la llanura del Tolima Grande o que par tiendo de Santander y a través de Boyacá llegó al plan del Tolima ya morigerada y se popularizó allí. El maestro Daniel Zamudio en su obra “el folklore musical en Colombia” nos dice: “la guabina tolimense es una composición de don Alberto Castilla que se popularizó en el Tolima. El motivo no es tomado propiamente del pueblo. Se popularizó pero no es popular. Es particularmente original de don Alberto Castilla”. Creemos sinceramente que Zamudio confundió el bunde tolimense, del cual sí puede decirse todo lo anterior, con la guabina, que tiene una fuerza popular tan notable en Tolima - Huila, que bien puede pensarse que es tan tolimense como santandereana o boyacense o lo fue antioqueña. Numerosos cultivadores del género, campesinos rústicos que la tocan y cantan, ya músicos eruditos y cultivados como Castilla, Buenaventura de Valencia, Cortés, Chavarriaga, Ortiz, Osorio, Garzón, son testimonio vivo de su legitimidad. La vigencia de la guabina en Boyacá también es evidente aunque en este departamento está limitada a la zona limítrofe con Santander y parte de occidente y no tiene predominio alguno en el Valle de Tenza y menos en la región llanera. Los nombres de Urdaneta, Quiñones Pardo, Mancipe y otros testimonian su popularidad. Con todo y por lo que corresponde a la época actual nada es comparable al vigor ancestral que mantiene en Santander, especialmente en las regiones de Vélez y Bolívar, Puente Nacional y



La Aguada. De modo notabilísimo por sus características tan definidas, la de Vélez puede ser tomada como prototipo de guabina autóctona y auténtica sobre todas. Es precisamente en el canto guabinero de Vélez en donde hallamos un modelo formal que podría puntualizarse en una sencilla fórmula estructural que enunciaríamos así

$G6 + 2V1 + V2 + E5$ (instr.) $G6 + 2V3 + V4 + E5$

en que G es el grito o mote inicial que dice: “ay, si la guabina” o “ay, trigueña hermosa” o “ay, mi veleñita” ; el número 6 que aparece como exponente de la G indica las seis sílabas usuales del grito o mote; la V con exponente 1 es el verso primero de la copla y el coeficiente 2 que lo precede indica que se canta dos veces este verso; la V con exponente 2 indica el verso segundo; la E indica el estribillo fijo que es habitualmente “Sí, la guabina” y el exponente 5 de la E indica las cinco sílabas usuales de ese estribillo. El paréntesis con la indicación “instr.” indica la parte del acompañamiento instrumental solo, que se intercala exactamente a la mitad de la copla. Luego de la parte instrumental sola, viene la segunda mitad de la copla, que sigue el mismo esquema de la primera mitad: grito inicial, verso tercero dos veces; verso cuarto y estribillo fijo. Se observa en esta fórmula la curiosidad que hemos destacado siempre en las guabinas veleñas y que expresada por el músico Pinzón Urrea en reciente trabajo dice: “el único cancionero ‘a capella’ que existe en la región andina colombiana es una clase de guabina que se canta al sur del Departamento de Santander”.

No quiere significar la fórmula estructural mencionada que todas las guabinas de las regiones santandereanas sigan exactamente su pauta, pues en ocasiones el estribillo abarca no cinco sino ocho sílabas como los cuatro versos octosilábicos de la copla más común, y esto se obtiene por la adición de tres sílabas al comienzo del estribillo, por ejemplo: “o-ray” que se suman a las cinco del estribillo normal dando el estribillo octosilábico : “o-ra-ray-si-la-gua-bi-na”.

El bis puede hacerse también en otros casos, no en los versos primero y tercero sino en los segundo y cuarto ya que estos bises no tienen otra función que la de dar tiempo a idear el verso siguiente. Pero



queremos indicar y destacar la tendencia a fijar un modelo de diseño que mantiene varias constantes: el canto solo y el acompañamiento instrumental solo, la división de los cuatro versos de la copla en dos secciones paralelas con bises, el estribillo fijo que corta cada sección y da la entrada a la parte instrumental, y el grito inicial en cada sección de la copla. Este grito nos está indicando también la característica que dio origen al canto guabinero y que no es otra que los gritos con que se llaman unos a otros los campesinos de las breñas santandereanas, de una ladera a otra de las montañas. Los elementos ecoicos predominantes en este canto montañés, como en el “yodel” de los alpes suizos, juegan un papel muy importante en los calderones vocales y en el característico “arrastre de la voz” que distingue a la guabina veleña.

Un extraño prurito de musicólogos, válido en cuanto se refiere a su deseo de exactitud técnica pero no computable en el ámbito de la música folklórica que es “empírica”, carente de “doctrina y teoría” y esencialmente espontánea, es la manía de empeñarse en corregir las fallas técnicas y los “errores musicales” que hallan a cada paso en las expresiones folklóricas. Manía que Lugones sintetizó en la frase de “dorar el oro” o “perfumar las rosas”. Es de ver el estupor con que gentes más o menos eruditas en música pero de formación cultural deficiente en lo que atañe a los fenómenos estéticos, escuchan a los grupos guabineros de Vélez, a los joroperos del Llano o a los trovadores vallenatos “romper a cantar” con la espontaneidad primitiva de un sinsonte cuando la voz es melodiosa o de un gallo doméstico cuando lo es menos, y expresan su incomformidad de críticos para que se imposten las voces libres o se mecanicen los fonemas guturales con el fin de evitar “gallos” y diafonías no académicas. A su vez los campesinos se sorprenden de que los cantantes de conservatorio al entonar sus arreglos y armonizaciones técnicas que han hecho a las tonadas-bases populares, no pueden *darles el aire* que se requiere para que sepan a guabina, a joropo o a paseo vallenato.

Por lo que corresponde a la *materia sonora* de las guabinas, es decir, a los medios organológicos de interpretación, podemos decir que son utilizables las mismas agrupaciones llamadas “estudiantinas” usadas en los bambucos. Es el momento de aclarar el error que hemos observado en re-



ciente publicación del Boletín Interamericano de Música, número 77. Dice allí que: “recientemente el violín y la flauta han sustituido o compartido las funciones melódicas de las bandolas, etc.”. No recientemente sino por el contrario, hasta la década del 20 al 30 de este siglo existían agrupaciones que asociaban al instrumental de cuerdas de la estudiantina el violín y la flauta y aun el piano y el contrabajo pero no se llamaban estudiantinas sino “arpas” o “liras”, de las cuales hubo algunas muy afamadas como la Lira colombiana, la Lira antioqueña, la Lira Mozart, el Arpa latina, etc., hasta el actual “Conjunto Granadino” y que es una de las poquísimas “Liras” que sobreviven. Los conjuntos absolutamente informales en su composición se llaman “murgas”.

Volviendo a la guabina repetimos que puede ejecutarse en estudiantina pero que en la forma popular de la región de Vélez destaca fundamentalmente los requintos, los tiples y diversas percusiones rítmicas que van desde el popular “chucho” y la pandereta adaptada, hasta los “canutos” (variedad de quitiplás) y la original carraca o quijada. Ocasionalmente y en algunas agrupaciones que aún concurren anualmente al Festival de la Guabina y el Tiple, hemos observado la intromisión de dos flautas rústicas (grande y pequeña) que entran a compartir la función melódica de los requintos o de los tiples punteados con uña o plumilla. Más raramente aún hemos escuchado la “hoja de naranjo, guayabo o limo” que, como sucedáneos del silbo, destacan la melodía. En las guabinas del Tolima y el Huila hemos observado el mismo instrumental de las estudiantinas con la adición de la tambora propia del conjunto de Sanjuanero. En Boyacá, igualmente, se utiliza el conjunto de cuerdas (tiple, bandola y guitarra) adicionado de chucho, guache o pandereta y en ocasiones ya no muy frecuentes, el capador o “chiflos” con función eminentemente melódica por tratarse de la genérica “flauta de Pan”.

En las guabinas estructuradas o sometidas a escritura musical como canción de trovador o a dos voces, el acompañamiento lógico es el de tiple y guitarra usado por los duetos bambuqueros. En ningún momento debemos olvidar que no debe confundirse la música *folklórica* con la meramente popular; es claro que la folklórica también es popular pero lleva el requisito forzoso de ser *tradicional* en todas sus maneras de expresión: tradi-



cional en la tonanada-base, en el instrumental característico de su ejecución, en la conjugación vocal y número de voces, en el aire regional que le imprime carácter típico, etc. Por ello en las guabinas como en los demás géneros de aires nativos se distinguen al menos dos especies: la *estructurada* en forma de pieza de autor particular que raras veces conserva los valores tradicionales enumerados y que puede popularizarse o no según la acogida que tuviere en el pueblo, y la *folklórica*, con autor más o menos manifiesto. Esta conserva todas las características tradicionales que le son inherentes y no necesita popularizarse porque de hecho es popular. Una guabina como la “Santandereana número 2” de Lelio Olarte, por ejemplo, es estructurada y escrita para piano pero se popularizó rápidamente porque mantiene la autenticidad de la tonada-base y del aire regional que se le dió. Sin embargo, los timbres instrumentales del piano y la conjugación coral de las voces con que a veces se presenta, le quitan la condición de folklórica que si mantiene una guabina veleña cantada por campesinos y acompañada de los timbres instrumentales de los cordófonos regionales y sometida al aire típico de su tonada-base. La guabina “veleñita” de Pacho Benavides, por ejemplo, utiliza la misma tonada-base de la guabina y aún el mismo tema que la de Olarte pero desarrolla su esquema de manera más espontánea, más sencilla en recursos populares instrumentales y de más inmediato reconocimiento por parte del pueblo, seguramente a causa de los timbres instrumentales tradicionales que no son en ningún caso los del piano. La “guabina chiquinquireña” de Alberto, Urdaneta, en su música y en la coreografía que le ideara Jacinto Jaramillo en 1938 ha entrado de lleno al folklore por su tradición de 34 años. Es popular en todo el país.

Los Rajaleñas

El rajaleña fue un antiguo canto de los peones en las viejas haciendas del Huila y en él se utilizaba el coplerío regional y una tonadilla musical sencilla y elemental pero de gran originalidad en su modo de cantarse. Las coplas de rajaleña son generalmente picarescas y a veces se exceden en el doble sentido pornográfico como que eran improvisadas por campesinos rudos a quienes se encomendaba el trabajo de menor categoría en las haciendas o casonas de campo, esto es, el de “rajar la leña”



para el consumo de las cocinas. Estos peones, habitualmente muchachos que no servían para menesteres de más iniciativa y responsabilidad, improvisaban, mientras cumplían su monótona tarea diaria, cantas o coplas de burla a sus compañeros para amenizar el trabajo. Estas coplas, por razón de sus autores, se llamaron “coplas de rajaleña” o simplemente “rajaleñas”. Y todas las que resultaban de subido color se asimilaban a éstas aunque no fueran ya ideadas por los peones leñateros. Podría aducirse otro argumento, quizá más valedero, de Pedro Henríquez Ureña, el maestro dominicano, en esta relación recogida y que data de 1.580: “Había en Santiago de Cuba dos o tres músicos tocadores de pífanos (variedad de flauta) con un joven sevillano Pascual de Ochoa, tocador de violón (hoy violín) que había venido de Puerto Príncipe (Camagüey) con unos frailes dominicos y dos negras libres naturales de Santo Domingo, nombradas Teodora y Micaela Ginés, tocadoras de bandola. En 1598 una de ellas; Micaela, vivía en La Habana. Teodora quedó en Santiago de Cuba e inspiró la antigua canción en que se la nombra y cuya música tiene parecido con las viejas milongas argentinas. Se llama el Son de Má Teodora; ya dijimos que ella tocaba la bandola. La letra de la canción dice

- ¿Dónde está la Má Teodora?
- Rajando la leña está.
- ¿Con su palo y su bandola?
- Rajando la leña está.
- ¿Dónde está que no la veo?
- Rajando la leña está. Etc.

Hay una nota marginal que dice: “rajar la leña” equivale a “tocar en un baile”. Agregamos: así como nosotros decimos a los tiples y bandolas “palos” (con su palo y su bandola, dice el verso cubano) en forma despectiva, como en la frase común: “trajeron los palos?” que se usa entre nuestros músicos populares. “Leña” sería aún más despectivo y “rajarlos” sería pues “tocar mucho en ellos, sin consideración” y ya sabemos que los cordófonos sufren más frecuentemente el daño de rajarse por lo excesivo y descuidado del uso. Esto podría indicarnos una procedencia dominicana o cubana para el aire “rajaleña” si lo derivamos de



“rajar leña” como el acto de tocar cordófonos, porque las dos negras bandolistas eran dominicanas aunque vivieran entonces en Cuba. Pero aunque sí pudiera hallarse algún parentesco entre la chacarera y los rajaleñas, el Huila está muy lejos de Santo Domingo y de la Argentina y resulta muy probable que de haberse derivado el aire huilense de un originario són dominicano, habría dejado señales evidentes a su paso por nuestro Litoral Atlántico que tiene mayor afinidad con las Antillas que nuestro Departamento del sur. Sin embargo, el parecido del són mencionado por Henríquez Ureña con las milongas nos presentaría una influencia más lejana aún. A pesar de todas estas sugerencias nos inclinamos más a creer en la tesis de los copleros de las haciendas del Huila que eran definitivamente peones “rajaleñas” en sentido directo. En cuanto al aire folklórico podemos notar que tiene una estructura rítmica y melódica muy semejante a la de una vieja tonada que trajera, hace muchos años a Bogotá, el famoso requintista Felipe Sánchez y que sirvió de base al tema principal del bambuco “El Trapiche” de Murillo. Pero el ritmo del rajaleña es más acelerado y sincopado como que en él se nota de modo invariable la influencia del joropo llanero. Esto último es válido sólo para los rajaleñas (trovas) que llevan acompañamiento de Sanjuanero. Aquí cabe anotar que no hubo un traslado directo del joropo de los Llanos orientales, más concretamente de la zona de San Martín, limítrofe con Huila, a los llanos del Huila, pues el instrumental es totalmente diferente y ya sabemos que los timbres instrumentales determinan la personalidad de las tonadas o aires musicales. Si en el joropo llanero se usa un instrumental determinado, éste no es susceptible de usarse en la cumbia o el bambuco o el currulao. En el rajaleña no folklórico hemos visto utilizar los conjuntos de estudian-tina pero en el rajaleña auténtico es de rigor el instrumental del conjunto llamado “cucamba” y que consta de: “carángano”, “puerca”, “chucho”, flauta de “queco”, tiple y tambora. Ocasionalmente agregan una guacharaca o carrasca, pero es elemento superfluo para una percusión que ya está muy bien lograda con los citados instrumentos anteriores. La presencia del tiple y del chucho nos indican el origen andino, cordillerano. Es de observar que algunos musicólogos creen que los rajaleñas dieron origen al bambuco y ésto podría pensarse al con-



siderar la cuarta tesis del bambuco que hemos expuesto sobre el uso del “carángano” antiguo.

El Sanjuanero

Si nos atenemos a las abundantes y casi siempre atinadas observaciones del folklorólogo don Misael Devia M. parece que el sanjuanero y el rajaleña se confunden en una misma expresión musical y coreográfica. En sus descripciones de las danzas y cantos del Tolima no menciona el aire conocido en el Huila como “joropo sanjuanero”. Y hablando del rajaleña nos dice que es “danza de los llanos de Coyaima y Purificación” y “grito destemplado del cantar del llano”. Nosotros consideramos el sanjuanero como bambuco con influencia rítmica de la zona de los Llanos Orientales y se hace presente precisamente en las regiones ganaderas del Tolima y Huila. Dista naturalmente de semejarse al verdadero joropo que es el de los Llanos Orientales de Colombia, pero con frecuencia recibe el nombre impropio de “joropo sanjuanero”. Igualmente podría llamarse “bambuco sanjuanero”, tal vez con más propiedad, puesto que la influencia del bambuco es mucho más notoria en él que la del joropo. Con todo, su coreografía es por ello mucho más la del bambuco que la del joropo, aunque haya tomado de este último, pasos tan definidos como el “valsiao”.

El Joropo

Si entre los aires mestizos hemos dicho que el torbellino es el que acusa un más fuerte ancestro indígena, el que acusa más el ancestro español, es el joropo. Tonada-base o tonada-tipo de la zona de los Llanos Orientales de Colombia, zona que abarca la gran llanura oriental desde San Martín del Meta, hasta Casanare de Boyacá y la Intendencia [hoy departamento] de Arauca. Su origen tiene una indudable raíz española y, a semejanza del jarabe mejicano, conserva, tanto en el canto como en la coreografía, los portamentos o *arabescos* de la voz y el *zapateo* flamenco, a más de la jacarandosa altisonancia, sin punto de comparación con los aires y danzas indígenas. La etimología de “joropo” parece derivarse del arábigo “xárop” que traduce “jarabe”, sirope o hidromiel. Se sugirió la derivación del quéchua “huarapu” (que dio origen a “guarapo”) con base en



la observación del viajero y explorador francés Edouard André, en la publicación “América Equinoccial: Colombia - Ecuador”, editada por Montaner, en Barcelona, por 1884, citado por Perdomo Escobar. Allí dice: “en los Llanos Orientales de Colombia se ejecuta una danza, que, como su tonada musical, se llama ‘guarapo’”. Agregamos en Venezuela existe todavía en algunas regiones del llano, el guarapo, como tonada y danza pero es el mismo joropo. El joropo casi siempre tiene como base del canto un relato en verso, más comúnmente de los llamados “corridos” y a veces bambas, ensaladas o simples sucesiones de coplas. El canto se desarrolla en forma muy particular y caprichosa y reviste frecuentes caídas de la voz, alteraciones del tono, melismas o arabescos que le dan gran vivacidad y que adelantan su ancestro de “cante jondo”. Como el llano colombiano en su sector oriental continúa geográficamente en el Llano venezolano, el joropo pertenece por igual a ambos países, pero Venezuela lo ha hecho su tonada y danza nacional y le ha dado el prestigio y exaltación que merece. El instrumental típico usado *tradicionalmente* en el joropo colombiano consta de: cuatro, requinto y carraca. El bandolín que reemplazaba a veces al requinto, está casi abandonado. Recientemente, ya en la región de Arauca por vecindad limítrofe, ya en los festivales populares pseudo-folklóricos y por esnobismo de turistas, se ha echado mano del *arpa* usada en Venezuela tradicionalmente, en cambio de nuestro requinto y han agregado los “capachos” o maracas, en cambio de nuestra maravillosa carraca. Quienes hemos vivido la realidad llanera en diferentes épocas pasadas (1927, 1933, 1940) y en el ámbito de los hatos del “Llano adentro”, no podemos transigir con estas adulteraciones del instrumental que en nada benefician la “calidad” de la música folklórica y le restan autenticidad artificialmente.

Entre las confusiones que puntualiza Harry Davidson (Diccionario folklórico de Colombia) se hallan las de Santos Cifuentes y Piñeros Corpas que nos parecen dignas de tomarse en cuenta. La primera presenta una conjetura de identidad entre el torbellino y el galerón. La segunda entre el torbellino y el corrido. Anotamos que el galerón es precisamente un corrido desde el punto de vista del texto literario pues la forma literaria folklórica en que el texto de coplerío se presenta en forma continua o



seguida en narración de un mismo tema se llama “corrido”. Por ejemplo, el Corrido de las Aves que comienza: “De las aves de los Llanos/ te cantaré la ensalada/ de varias que conocí, en el caudaloso Arauca;/ azul es el azulejo/ y parda la paraulata,/ colorado el tornasol/ y negro si el sol le falta”, etc. Si el “corrido” lleva sus versos rimados en consonancia de “ao” a cada dos versos para obtener un efecto de monotonía apaciguadora de los ganados que se manejan con este canto, se llamará “galerón”, como el que comienza: “gavilán pico amarillo/ gavilán pico rosao;/ si el gavilán se comiera/como se come el ganao/ yo ya me hubiera comido/ al gavilán colorao/pa quitarle la querencia/ que tiene en el otro lao”, etc.

Sabemos, además, que el galerón se canta obviamente en aire de joropo que es la tonada dominante en toda la zona llanera. Pues bien: resultan muy fáciles de comprobar extrañas relaciones rítmicas y aún melódicas entre joropo y torbellino al hacer la sencilla prueba de escuchar en velocidad de 3.75 un joropo grabado a velocidad de 7.5. Lo que se escucha será, sin lugar a dudas, un torbellino.

El Galerón

Galerón es el nombre que reciben algunos “corridos” que se usan en el canto para acompañar las faenas de *vaquería* o manejo de reses vacunas; en ellos es de rigor la rima consonante y obligada en terminación silábica de “ao” para obtener un buen efecto en la cadencia de la voz que prolonga el canto para dar tiempo a que el cantador piense el verso siguiente, en la improvisación y para prestar un factor de monotonía útil en la labor, pues el ganado se acostumbra al calderón del grito en “ao”. Estas cadencias en “ao” prolongadas a cada dos versos, producen un efecto de atención por acostumbramiento del oído de los ganados, y así todos sabemos cómo para llamarlo se usa el mote sucesivo de “toi-toi-toi” o bien “tóma, tóma, tóma”; para arrearlo “jota, jota, jota” “jota acá”, “jota allá”; para el ordeño se llama a las vacas: “leche, leche, leche”; para hacer retroceder a los bueyes de la yunta o a uno solo de ellos para cuadrar el tiro: “céja”, o “céja atrás”, etc. A los caballares se les suele apaciguar, cuando van a cogerse, con la expresión: “chico, chico, chico” y muchas otras voces más para éstos y para llamar a los cerdos, a las ga-



llinas, a los perros y gatos. Estas varían según las regiones y así en Cundinamarca y Boyacá se llama a las gallinas para reunir las con las voces: “piú, piú, piú”; en oriente “cútu, cútu, cútu” ; para espantarlas es muy general la voz “uisa” ; “chite” y “zape” para espantar perros y gatos, etc. La función u objetivo de los galerones como cantos de labor en la llanura se explica: por semejanza con los cantos de labor, por ejemplo los usados para unificar el esfuerzo colectivo en trabajos físicos como el de remar en las embarcaciones llamadas “galeras”; históricamente sabemos que en las épocas de la Conquista y Colonia eran frecuentes las condenas “a galeras”, esto es, que por motivos de delincuencia y más por razones de índole religiosa y política, muchas gentes que en ciertos casos no eran delincuentes vulgares, sino personas pacíficas, honorables y virtuosas, eran condenadas al trabajo ignominioso de remar en las embarcaciones llamadas “galeras”. Estas eran movidas por muchos pares de remos que estaban manejados por los presidiarios y obligados a remar sin sosiego a fuerza de látigo; estos “galeotes” acompasaban su trabajo a cantos monótonos que eran los cantos de galeras. Es sabido que muchos de ellos al acercarse a tierra, aprovechaban cualquier oportunidad para escapar o se rebelaban contra los capataces y huían a nado hacia la orilla. Estos prófugos de galeras, una vez en tierra, no podían permanecer en las ciudades o lugares poblados que por lo general estaban provistos de justicia, es decir, de autoridades que les descubrían prontamente. Así, lo más razonable era huir de los centros y trasladarse a regiones solitarias en las cuales hallaban libertad y aún trabajo; región ideal para tal empresa era la de los Llanos Orientales que se hallaban relativamente cerca de la capital de la Nueva Granada. Allí, por razones de carácter económico tan poderosas como la existencia de inmensas extensiones de pastos naturales, prosperó rápidamente el oficio del manejo de ganados. Entonces, muchos de los cantos de galeras, indudablemente llamados “galerones” eran recordados por los fugitivos nombrados, pero se aplicaban ya, como es obvio, no al antiguo oficio, sino al nuevo trabajo de la vaquería. De tal modo el antiguo ritmo del golpear de los remos se transformó al ritmo del galope de los caballos, ya que la labor ganadera exigía este vehículo natural. Muy probablemente se conservó el nombre de galerones de los viejos cantos, para los del oficio nuevo y así surgió



el galerón llanero, cuyas características de letra ya se indicaron y cuyo ritmo ya era otro. Otra tesis sobre el particular, recientemente expuesta por nosotros es la que establece que, así como en la pampa argentina se llamaban “galeras” las comitivas o convoyes de carretas que viajaban a través de enormes extensiones de pampa, los cantos que amenizaban el viaje de las carretas o galeras pudieron llamarse “galerones”; por semejanza con estos cantos de pampa, pudieron llamarse así también nuestros cantos de los Llanos. Abundantes son las letras de los galerones, ya de origen colombiano, ya de venezolano, pues en la llanura no se establece gran diferencia entre los llaneros de Colombia y los del país hermano. Entre los galerones más conocidos está el colombiano de “Ladislao” que ha sido tomado parcialmente como de otras regiones del país. El texto original es éste

Yo nací en los mismos llanos
y me llamo Ladislao,
y soy un turpial pues pico
y un tigre por lo rayao;
con una sogá en la mano
y un garrote encabuyao
yo soy más bravo quiun toro
y más ágil quiun venao.
Y aquel que no lo creyera
que se salga de conta
para probarle que soy
un hombre requetemplao.
De los hijos de mi taita
yo salí al más avispao
yo fui el que le dio la muerte
al plátano verde asao.
Y el maistro que me enseñó
me enseñó bien enseñao:
me dijo que no cantara
con ningún encalambrao.
A mí me gustan las cosas



a que estoy acostumbrao:
el plomo por lo liviano
y el corcho por lo pesao.
Yo me resbalo en lo seco
y me paro en lo mojado.
También me dijo mi mama
que no fuera enamorado,
pero viendo una muchacha
me le voy de medio lado
como el toro a la novilla,
como la garza al pescao,
como el sapo a la sapita,
como la vieja al cacao,
como el calentano al queso,
como el indio al maíz tostao
Y si llegara a morirme
no me entierren en sagrado,
entiérrenme en un llanito
donde me pise el ganado;
déjenme una mano afuera
y un letrero colorado
para que no digan las gentes
que aquí murió un desgraciado:
no murió de calentura
ni de dolor de costado;
murió de cacho de toro
que es un mal desesperado.

En algunas compilaciones de folklore literario figura como colombiano un galerón llamado “en los llanos del setenta”, publicado incompleto, y con muchos versos del Ladislao; como los Llanos del Setenta son en Venezuela, resulta muy probable que este galerón sea venezolano, al menos que estuviera escrito o ideado por un colombiano que hubiera vivido en dichos llanos venezolanos. Lo transcribimos en la versión más completa que conocemos



En los llanos del setenta
donde se colea ganao
me dieron para mi silla
un caballito melao;
me lo dieron por maluco,
me salió requetemplao
y con él logré tumbar
toros del cacho voltiao.
En una tienda de arriba
del fundo de Estanislao
me topé con una moza
de talle pintiparao:
tenía los ojos barcinos
y el cuello despechugao
y le gustaban las tiendas
cómo la sal al ganao.
Yo le dije al mayordomo
que me tenía contratao:
écheme ese toro ajuera
del espinazo bragao
hijo de la vaca mora
y el toro rabipelao,
pa sacarle aquí una suerte
con esta señora al lao.
Al animal me le abrí
con el trapo desdoblao;
le saqué cuarenta lances
y lo dejé arrodillao;
lo cogí por la coleta
y le dí contra el cercao;
tres costillas le quebré
y lo dejé mancornao
con los cuartos en las ancas
y el espinazo quebrao.
Y el mayordomo me dijo:



no me maltrate el ganao.
Yo le dije al mayordomo:
así se colea ganao.
Y el mayordomo me dijo:
usté ya vendrá almorzao;
Yo le dije al mayordomo,
apenas desayunao:
cuatro platos de cuchuco,
un almú de maíz tostao,
tres tazas de güevos tibios,
una ración de pescao,
tres costillas de marrano
y una totuma 'e cacao;
cuando me lo dan lo trago,
y sinó, aguanto callao.
Me llaman “cuarenta muelas”
y a nadie las he mostrao,
y el día que yo las mostrare
se ha de ver el sol clisao,
la luna chorreando sangre
y el mundo todo trocao:
las nubes echando chispas,
los cerros esvolcanáos,
las lagunas de parriba
y los ríos evaporáos,
los astros todos regüeltos
y el mesmo Dios asustao.
No más esta mesma tarde
cuando iba pal otro lao,
con el ruidaje 'e las muelas
s' esbarajustó el ganao.

Cuando un grupo de vaqueros recoge una “punta” de ganado y la lleva a un destino determinado (mercado de las poblaciones, herranzas, etc.), proceden a enlazar un toro padre que, con dos o



más rejos según su fortaleza, va a encabezar la marcha de toda la mancha de reses. El jinete puntero (delantero), acompañado de dos o más vaqueros, lleva al toro “madrino” con las varias sogas de cuero (rejos). Toda la tropa de reses marcha detrás de este toro. Pero puede ocurrir que una vacilación del “puntero” en lanzarse al río, generalmente crecido, porque es en invierno cuando el ganado está gordo y se saca al mercado, ríe que el llanero en su intrepidez natural llama “caño”, esta vacilación hace que el ganado se arremoline y se inquiete. Con el simple hecho de que este amontonamiento de reses se produzca, o un ruido no acostumbrado se oiga (un disparo, un grito inoportuno, un rayo), resulta probable que una o más reses traten de escapar, devolviéndose o barajustando (“desbarajustando” dice el lenguaje llanero) y tras éstos toda la partida de reses escapa en carrera hacia el lugar de donde procedía. Ante tal situación, los vaqueros no podrían tomar la medida de tratar de oponerse con sus caballos y así intentar la parada del torbellino de animales, avalancha que los aplastaría fácilmente, en su tropel vertiginoso.

Entonces los vaqueros se apartan poniéndose a buen resguardo y dejan que el ganado se escape. Pero detrás de la tropa de novillos, los vaqueros siguen galopando o corriendo mientras comienzan a cantar. Luego de correr unos cuantos kilómetros, comienzan a frenar los vaqueros –siempre cantando– y en consecuencia el canto ya no es oído con claridad por los novillos delanteros. Como ya estaban acostumbrados al canto continuo y monótono del “galerón”, estas reses delanteras comienzan a volver la cabeza y a enderezar la oreja para tratar de oír el canto. Este movimiento de torsión del cuello hace que la carrera comience a frenarse y las filas de reses siguientes, al propio tiempo se ven detenidas o estorbadas por las de adelante y así sucesivamente ocurre con toda la tropilla. La carrera se va transformando en galope, el galope en trote y el trote en paso.

Ya los vaqueros han detenido su marcha y el canto se ha apagado; la tropilla queda quieta. Rodean nuevamente a las reses, recobran el toro padrón si todavía lleva los rejos, o bien enlazan de nuevo a éste o a otro y vuelven a ponerse en marcha. Estos cantos de vaquería han



perdido en buena parte su vigencia por la mecanización del trabajo, el embarque de ganados por vía aérea o el acarreo en camiones y la división cada vez más notable de los fundos que antaño no tenían linderos, ni menos alambradas, y se mantenían las reses en enormes extensiones; cada año o cada semestre se reunían los distintos propietarios de los hatos, repartían equitativamente las cabezas de ganado, les ponían sus respectivos hierros o marcas, generalmente con un “fierro” de monograma, calentado al rojo, que se colocaba sobre el anca de la res; estas herranzas fueron el más alegre y típico de los trabajos llaneros. Se asaba en varas una ternera mamona, se bebía aguardiente o guarapo, se cantaban y danzaban joropos, se tocaban cuatros, carracas y requintos; se vivía virilmente la existencia heroica del Llano.

Hay en el repertorio popular una pieza escrita por el músico Alejandro Wills y llamada “Galerón Llanero” con letra ambigua de coplerío y un mote de octosílabos y heptasílabos alternados que reza: “aguas que lloviendo vienen..., etc.” y de un estribillo de tres versos pentasílabos y dos trisílabos alternados con hexa y heptasílabo, respectivamente. Como se ve, es una estructura caprichosa que en el texto literario no corresponde a los galerones normales; tampoco en la parte musical pues, como es sabido, Wills tomó de base un joropo aragüeño (Venezuela) antiguo, llamado precisamente “El Araguato” y que tenía curiosamente la misma estructura de un viejo torbellino colombiano llamado “El Rodeo”. Modificó Wills el ritmo de “El Araguato”, corriendo los acentos de la cuarta sílaba en los cuatro versos pentasílabos que estaban así

El araguato
Señor Vicente
fuma tabaco (y)
bebe aguardiente.

a las segunda y quinta sílabas de los versos segundo, tercero y cuarto, dejando intacto el primero y acentuando también la sílaba final del cuarto verso,

Ta-ra-la-lá-la
Ta-rá-la-la-lá-la,



ta-rá-la-la-lá-la
ta-rá-la-la-lá.

Los versos primero y cuarto se conservaron pentasílabos como en “El Araguato”, pero segundo y tercero se hicieron hexasílabos.

O bien, si el modelo fue el torbellino “El Rodeo”, que estaba medido así

Del rodeo la bulla *empieza*,
se dispersan los *vaqueros*
y sus *gritos* placenteros
resuenan aquí y *allá*.

en que los cuatro octosílabos copleros (con defecto en el cuarto) se acentúan en las sílabas tercera y séptima. En el galerón de Wills ocurre un proceso semejante en el desarrollo de cada copla:

El que *bebe* agua en tapara
o se casa en tierra *ajena*
no sabe si el agua es *clara*
ni si la mujer es buena.

pues las sílabas tercera y séptima reciben el acento rítmico como en “El Rodeo”. Y la segunda parte de “El Rodeo” que está medida así:

La manta *toma*,
cuchillo y *guala*
y el *calaguala*
que calor *dá*,
y alegre el *indio*
coplas *cantando*,
la trocha *andando*
feliz se *va*.

Se acentúan las sílabas cuartas de cada pentasílabo, con defecto de los versos cuarto y octavo en que se corta la sílaba final por ser fines de coplas.

Hay, pues, similitud con el de Wills y casi identidad con el joropo aragüeño. De todo podemos deducir que Wills conoció ambos mode-



los pero su galerón llanero no es galerón sino joropo en ritmo de galope y con influjo de torbellino.

Siendo el galerón esencialmente un canto no es bien fundado el idearle una coreografía especial. Ya hemos dicho que su ritmo básico es el del joropo y por tanto, comoquiera que al cantar un galerón no en su desarrollo funcional que es el manejo de ganados (canto de vaquería) sino en el sosiego de las estancias o casas de hatos y se desea bailar a su són, no puede hacerse cosa distinta de ejecutar las figuras del joropo. Las nuevas coreografías ideadas surgieron –a nuestro entender– por los años de 1937 a 38 cuando el supuesto galerón de Wills se puso en boga y los coreógrafos, con la mejor buena voluntad, se decidieron a –acondicionarle una planimetría y unos juegos estereométricos completamente convencionales que tienen más las características de un pequeño “ballet” que de un baile popular. Partieron de la base de las figuras del joropo, cosa que no estaba desacertada, pero le acomodaron una serie de “contrapunteos” de tacones, golpes de fusta y “flamenquerías” que nunca se vieron en la vida de la llanura oriental. La demostración más clara de esta tesis se halla en la circunstancia de que sin excepción los bailarines de galerón no utilizan en Colombia sino la música patrón de estas coreografías que fue el supuesto galerón llanero de Wills.

El Zumba-Que-Zumba

Esta variedad del joropo que sólo puede serlo en cuanto a la letra del texto, tuvo posiblemente en sus orígenes un carácter festivo y satírico como su nombre lo indica. Hoy es un capricho musical sin compromiso de tema y asimilado a joropo normal en lo vocal, instrumental y coreográfico.

El Pasaje

No es cosa diferente del joropo que es la tonada-base. Podría definirse como un joropo lento, cadencioso, en que el texto o letra utiliza de preferencia temas descriptivos, amorosos, líricos. A causa de la popularización del arpa venezolana en algunas zonas del Llano



colombiano (Arauca y centros con vías carreteables) ha aumentado en forma muy notoria el repertorio de los “pasajes” hasta el punto de igualar y aun sobrepasar el de los joropos clásicos. Si el joropo, al modo del torbellino andino, usa más el coplerío regional que los textos poemáticos, en el Pasaje, como en el caso del bambuco, ocurre lo contrario: que los textos preferidos son las narraciones poemáticas, con unidad en la complejidad como se requiere en las canciones líricas. Esto ha motivado el fenómeno de que la calidad literaria de los textos se ha rebajado en los pasajes pues se ha echado mano de poemas mediocres o pésimos para musicalizarlos. No ocurrió eso en el bambuco pues coincidió su auge con un notable desarrollo literario en que los músicos capitalinos tenían a su disposición todo el parnaso colombiano y un amplio repertorio de poesías extranjeras que se divulgaban en diarios y revistas con gran profusión en el siglo XIX y primeras décadas del XX. Aquí volvemos a destacar la distinción que hemos establecido siempre, de que cuando menos hay dos especies distintas en cada género musical (bambucos, torbellinos, guabinas) uno *estructurado* con mayor o menor técnica y otro *espontáneo* que es el que posee características más folklóricas. De la coreografía del Pasaje nada puede decirse sino que es la misma del joropo pero realizada con la lentitud requerida.

El Seis

Es otra variedad de las formas del joropo. Si buscamos su origen en la etimología de la palabra que lo designa, hallamos diferentes versiones: una argumenta que se debe al compás en que se ejecuta y que es 6 x 8; esto es válido únicamente para una de las cinco clases de Seis, existentes en Colombia: la llamada Seis *por ocho*, ya muy poco usada. Otra versión dice que pudo ser el Seis de Puerto Rico, danza zapateada en que toman parte seis parejas de bailarines y que se introdujo en Venezuela con igual modalidad y dentro del género de tonadas llamadas “golpes”. Otra tesis afirma que el nombre se debe a que se ejecutaba a las 6 de la tarde. Existen además del Seis *por derecho*, el Seis *por numeración o enumeración*, el Seis *figurado* y el Seis *corrido*. Del Seis por derecho no sabemos la razón de su nombre; el Seis por numeración, numerado o



por enumeración es el que utiliza en el texto o letra las enumeraciones, temas relacionados siempre con los números, como los textos que siguen.

“Quién dice que no son una/ la rueda de la fortuna;/ quién dice que no son dos/ el romadizo y la tos;/ quién dice que no son tres/ dos caballos y una res”, etc.

O aún nuestras viejas coplas: “Tres cosas hay en el mundo/ que no se pueden cuidar:./ una cocina sin puerta,/ la mujer y un platanar”./ O la de: “cuatro son los animales/ que el hombre debe temer:/ y son el caimán y el tigre,/ la culebra y la mujer”. O si la enumeración es de relato como la de: “en Arauca estaba yo/ cuando reventó el cañón;/ murió Páez, murió Bolívar, murió Cristóbal Colón,/ murieron los hombres guapos/ que formaron la Nación”. Del Seis *figuriao* que no hemos conocido sino de nombre, supusimos ya que era llamado así quizá por las figuras del baile y evidentemente la folkloróloga y etnomusicóloga Isabel Aretz confirmó esta tesis en sus trabajos sobre los aires llaneros de Venezuela. Nos resta agregar que el Seis *corrido* o simple es el que utiliza en su letra o texto las narraciones llamadas *corridos*, tan populares en el Llano. Finalmente es conveniente observar que el llamado joropo sanjuanero, es cosa bien diferente a los aires del Llano y en particular a la tonada-base que es el joropo a secas. Ocurrió que las peonadas hábiles en el manejo de las reses, traídas de los Llanos a las haciendas del plan del Tolima y Huila, traían en su equipaje de cantos y bailes precisamente el joropo que es su aire regional. Por ello, el sanjuanero conjugó a la melancolía del bambuco cantado los arabescos y cadencias del joropo y en la coreografía muestra, precisamente, la base planimétrica del bambuco asociada a los giros y tendencia al zapateo del joropo.

El Pasillo y La Danza

Dos aires aculturados que tuvieron extraordinaria acogida en el medio mestizo de la zona andina colombiana, fueron el pasillo y la danza como expresiones vocales, instrumentales y coreográficas. Respecto del pasillo es importante que hagamos un enfoque histórico para explicar su proceso de aculturación.



a) *El proceso histórico*.—Las consideraciones sobre el pasillo, en lo que corresponde a su expresión coreográfica, forzosamente han de tener un enfoque histórico, pues han sufrido un curioso proceso de gestación, de desarrollo y de extinción. Por ello, no podríamos hablar de un enfoque *folklórico* sino en lo que atañe a las formas *instrumentales y vocales* de la tonada conocida como pasillo.

En lo histórico, el pasillo apareció a la vida nacional por los años de la Colonia (hacia 1800) cuando la nueva sociedad burguesa, semifeudal, de chapetones y de criollos acomodados, buscó la ideación de un tipo de danza más acorde con el ambiente cortesano en que se hallaba instalada; mal podría llevar a los salones, los aires y danzas de tipo eminentemente popular como el torbellino, el bambuco o la guabina que tenían un carácter que entonces se llamaba “plebeyo”. Se trataba, pues, de hallar una modalidad coreográfica, y aun musical, que se aviniera con las características de los saraos y recepciones palaciegas, fijando a la vez una barrera de atuendos, vestuarios y atributos de danza que limitaran el acceso popular a estas formas coreográficas.

Siguiendo la norma de uso para orientar el gusto por el patrón cultural europeo, se pensó precisamente en la danza que mayor auge tenía por aquella época, en Europa; el waltz austríaco que en España, desde la dominación de la Casa de Austria, pasó a ser el vals español como la valse en Francia. Sin embargo, el proceso del vals a su vez, parece remontarse a la Edad Media. Thoinot Arbeau (1588), citado por M. Brenet, nos indica que tuvo origen en la danza *volte* que era una especie de Gallarda provenzal, procedente de la segunda parte de la danza llamada *tour-dion* medioeval; la primera parte era la *baja-danza*.

Observemos que Volte y Tourdion indican “vuelta” y que el verbo *walzen* indica “dar vueltas bailando”. Para los alemanes el vals procedería del *springtanz* (danza saltada). En algunos *lieder* del siglo XVII aparecen melodías de vals. De esta misma familia fueron hasta el siglo XIX las danzas: waltz, roller, dreher, deutscher tanz, allemande, danza tedesca y landler. El waltz comenzó, pues, como danza popular de Austria (M. Brenet) y pasó a danza ciudadana. La forma moderna



surge hacia 1800 con la divulgación de los compositores Lanner y Johan Strauss, padre.

En América surgió el nuevo valse en la primera década del siglo XIX adoptándose en Colombia, Venezuela y Ecuador, pero esta adopción determinó un cambio rítmico. El movimiento se hizo acelerado y hasta vertiginoso en su forma coreográfica. En Colombia y Ecuador recibió el nombre de pasillo y en Venezuela conservó el de valse. La celeridad del pasillo puso en prueba a los bailarines más diestros y se convirtió en una “pieza de resistencia” en que un bailarín, después de tres o cuatro ejecuciones quedaba físicamente agotado. Era de rigor en los salones el uso del pañuelo en la mano para no impregnar de sudor a la dama, ya que se trataba, no de una danza suelta popular sino de un baile “cogido” en que la pareja estrechamente abrazada por la cintura debía girar velozmente muchas veces hasta provocar el vértigo; eran frecuentes los desmayos en estos saraos muy concurridos.

En Colombia fue sufriendo el pasillo una paulatina influencia de otros aires pues al pasar a los estratos populares por curiosidad o por imitación que estos hacían, recibió la influencia del bambuco, haciéndose en la ejecución vocal más lento y cadencioso, adoptando calderones, hasta el punto de que en algunas interpretaciones resulte difícil afirmar que son aires de pasillo o de bambuco. En Ecuador recibió a su vez la influencia del “sanjuanito” y por ello el pasillo ecuatoriano es lento y quejumbroso. En Venezuela no podía recibir influencia de un aire tan diferente y ajeno como el joropo y conservó su carácter de canción melancólica. En cambio, de un baile, tomó el joropo, uno de los pasos de rutina que es el actual “valsiao”.

El pasillo colombiano se popularizó en Nicaragua y Salvador sufriendo pequeñas modificaciones ambientales. Es curioso que en Guatemala no se hubiera convertido, el pasillo, en baile o tonada popular, cuando fue precisamente allí en donde nuestro eximio Morales Pino lo divulgó más. El ecuatoriano pasó al Perú, tomando también carta de ciudadanía.



b) *La etimología.* - La denominación de “pasillo” como diminutivo de “paso” se dió justamente para indicar que la rutina planimétrica consta de pasos menudos. Así, si el “paso” corriente tiene un compás de 2/4 y una longitud de 80 centímetros, el “pasodoble” como marcha de infantería tiene un compás de 6/8 y una longitud de 68 a 70 centímetros. El “pasillo”, en compás de 3/4 tiene una longitud de 25 a 35 centímetros.

Aunque algunos han dicho que el baile contemporáneo del pasillo llamado Danza es una variante lenta del pasillo o del vals, o una copia del “Bostón” (que era vals lento), estamos más inclinados a seguir la tesis de Pardo Tovar, de que esta danza se derivó más bien de la habanera, en compás de 2/4, como es el que tienen ambas.

c) *El pasillo vocal.* - Ya hemos dicho que la influencia del bambuco cantado, le imprimió lentitud a esta nueva tonada y le agregó calderones como a bambuco y guabina. En el ámbito de los salones, por remembranza de los tradicionales cantos populares y en el ámbito campesino por contacto directo con los aires nativos vigentes. Tal como en las demás canciones cordilleranas el pasillo se ejecutó en voz sola de trovador o, más usualmente, en la conjugación de las dos voces típicas, *primo* y *segundo*. Del mismo modo a como ocurrió en lo instrumental, el repertorio de canciones en aire de pasillo fue copiosísimo. El acompañamiento varió desde el habitual de los salones que era el piano, hasta el característico del ambiente popular que eran el tiple y la guitarra de los serenateros o bien la *estudiantina* o conjunto de cuerdas.

d) *El pasillo instrumental.* - Al advenimiento del nuevo vals criollo que era el pasillo, no sólo las clases sociales de la aristocracia y la pequeña burguesía se aficionaron a esta novedad, sino que el propio pueblo proletario, entró en la corriente modal y fueron tantos los compositores populares (que hacían escritura musical) y los folklóricos (que la silbaban, tarareaban o montaban melódicamente en sus instrumentos) que el repertorio de los pasillos sobrepasó rápidamente el del bambuco que era el más extendido. Así hoy podemos contar como el más copioso repertorio antiguo y moderno, el de los pasillos.



Si en los salones predominaba la ejecución al piano (y para el piano se escribió la inmensa mayoría de los pasillos signados) o las conjugaciones llamadas *arpas y liras* que asociaban violines y flautas al piano o a los cordófonos populares, a veces asociados al laúd, en el ambiente puramente popular no se salía de los grupos de cuerdas llamados “estudiantinas”, con percusión de “chuchos” y “guaches” y más habitualmente para este caso especial de los pasillos, de “pandere-tas” y “cucharas”. En la ejecución instrumental del pasillo hoy se considera insustituible la percusión de “cucharas” que llenan su función de cencerros o, mejor aún, de castañuelas criollas; pero estas cucharas no van enfrentadas como las castañuelas por su cavidad, sino por el dorso.

e) El *pasillo coreográfico*. - Periclitado prácticamente en todos los estratos sociales hoy se considera como remembranza de una época que cubrió desde comienzos del siglo XIX (1800) hasta las tres primeras décadas del siglo XX (1930). Esta vigencia de solo un siglo se debe indudablemente a dos factores: 1° que como danza, si el waltz fue popular en Austria antes del siglo XVIII, ya no era danza sino *baile* de salón por el siglo XIX cuando nos llegó de Europa; 2° que por falta de piso o base popular nuestra, la coreografía fue abandonada por el pueblo después de un corto intento de adaptación (50 años) pues sólo representaba una finalidad de ejercicio sin el contenido dramático del bambuco; sólo persistió en el ambiente pequeño-burgués como una curiosidad inexpresiva; la alta sociedad ya lo había abandonado con un criterio de moda frívola desalojada ahora (1920) por otras modas más sensacionales del momento: “charleston”, “one-step”, “rag-time”, “java”.

Hacia los años del Cuarto Centenario de Bogotá (1938) intentamos con Jacinto Jaramillo, Alejandro Wills y Alberto Escobar revivir el viejo pasillo santafereño; pero, como era obvio, todo no pasó de ser una romántica testarudez porque la dinámica social no se detiene ante argumentos sentimentales. Por entonces fue ya el pasillo una “curiosidad histórica” que los contertulios de la “Casa Colonial” veían con fruición patriarcal y nostálgico gesto. Esas añoranzas se reviven



cuando escuchamos al antiguo Conjunto Granadino o a las estudiantinas de la vieja guardia, ejecutando “El Calavera”, “Rondinella” o “La Gata Golosa”.

La “danza” ha sido considerada siempre al lado del pasillo, como una modalidad lenta del waltz, así como el pasillo fuera la variedad acelerada. Paralelamente irrumpieron en el ámbito musical colombiano hacia los comienzos del siglo XIX y rápidamente fueron adquiriendo popularidad y transformando su estructura hasta tomar un sello muy definido de aires colombianos. Si el pasillo realmente procedía del vals, la danza parece haberse derivado más bien de la habanera cubana como ésta lo había sido de la contradanza alemana. Don Tomás Carrasquilla dice que el baile de la danza se derivó del tango. No nos dice de si del tango apache francés o del tango orillero argentino, pero posiblemente supuso esto por los “floreos” o “veneno” que le agregaban algunos bailarines a la danza, imitando a los tanguistas.

Lo dicho del pasillo puede hacerse extensivo a la danza en cuanto a la popularización en las diversas capas sociales y la acogida de los compositores proletarios que la adoptaron y adaptaron a sus creaciones melódicas. Entre los compositores notables que cultivaron el género, podemos citar a Alejandro Wills, Emilio Murillo, Pedro Morales Pino, Luis A. Calvo, Diógenes Chávez Pinzón, Luis Dueñas Perilla y Ricardo Cuberos, cuyas obras constituyen el mejor repertorio de la “vieja guardia” en danzas. Como expresión coreográfica y a pesar de su nombre no tuvo nunca la popularidad de los demás aires andinos. De un lado el hecho de ser de “pareja agarrada” le restó acogida entre los campesinos; por otra parte su lentitud y monotonía planimétrica le quitó aficionados que hallaban el frenesí del vértigo en el pasillo como *baile* o la variedad de figuras en el bambuco como *danza*.

La danza como forma vocal o danza-canción predominó habitualmente sobre la forma instrumental. Si en el pasillo ocurría lo contrario por razón de virtuosismo en el manejo de los instrumentos, en la forma vocal siempre se hacían *retenidos* por hacerse más cadencioso el “tiempo”; de allí que muchas veces una antigua danza-canción se trans-



formó en pasillo-canción como en los casos de “Los Arrayanes” de Wills, “Las Acacias” atribuidas a Jorge Molina, “De lejos” (o “cómo se aleja el tren”) de Emilio Murillo o “los Náufragos”, anónimo, etc.

Antes de pasar a las músicas mulata y negra de los litorales, agreguemos algunas observaciones sobre las músicas que acompañan a algunos juegos coreográficos de las zonas mestizas. Diremos que la mayoría de los sainetes y mojigangas de Cundinamarca y Boyacá se acompañan de tonada de torbellino. Que los “gallinacitos” de Antioquia se acompañan de tonadas semejantes al Porro costeño y a la Caña antigua que fue un bambuco con estribillos; el Capitusé se ejecutaba con tonada de bambuco; los “diablitos” y “matachines” con tonadas informales, los “monos” con el aire de su nombre que parece ser una supervivencia de la guabina antioqueña, los “angelitos” del Valle de Tenza con bambuco y torbellino. La Guaneña del sur (Nariño) de una tonada musical que no corresponde con mucha propiedad a nuestros aires típicos y el origen que tuvo así como las coplas especiales que se cantan en ella, la colocan entre las formas dramatizadas del bambuco. El músico y compositor Luis Ernesto Nieto nos ha dejado algunos datos sobre ella. Estos dicen: “la guaneña consta de versos sueltos (coplas, corregimos), populares que formaron la canción guerrera nariñense que se produjo en los campos de batalla de Cuaspud, Cascajal, Simancas, etc., situados al sur de la ciudad de Pasto. La guaneña es la mujer guerrillera del siglo pasado”. Comentamos: el nombre de “guaneña” no tiene relación con la tribu de los Guane y posiblemente tampoco con la interjección “guay” que se prodiga durante el canto de las coplas. Se denominaron “guaneñas” las mujeres del pueblo que acompañaban a las tropas como las “adelitas” mejicanas de la revolución. Estas eran como las “juanas” de nuestras guerras civiles, compañeras, cantadoras, bailadoras, cocineras y no vacilaban, en un momento dado, en empuñar el rifle para el combate. Estas guerrilleras ya desaparecieron pero quedó la tradición de su canto y de sus bailes. Se ejecuta hoy con la música de algunos bambucos caucanos (el Sotareño, el Rioblanqueño) pero la coreografía que hemos observado, corresponde mucho más a los aires del Perú (Huayno) y a su derivación ecuatoria-



na (Huaynito que luego fue Juanito y más tarde Sanjuanito). A causa de esta coreografía que llegó hasta dar a la ejecución instrumental de los bambucos mencionados un aire muy parecido al del Huayño boliviano, nos fuerza a creer que la voz “guaneña” evolucionó desde “huayneña”. Algún escritor ha dicho que el nombre se derivó de una localidad nariñense llamada “cuan” o “Huan”, cosa que nos parece poco probable. Las coplas de la guaneña son de este corte

Guay que sí, guay que nó
la guaneña me engañó
con un peso y cuatro riales
con tal que la quiera yo.

Guay que nó, guay que sí
la guaneña bailó aquí
con arma de fuego al pecho
y vestido varonil.

Cascajal, Cascajal
la guaneña al frente va
con un fusil en el hombro
alerta pa disparar.

Cascajal, Cascajal
la guaneña es todo amor,
por tres pesos que le di
ella nunca me olvidó.

En Atrís, en Atrís
la guaneña es lo mejor,
canción que alegra a los vivos,
y al que se va da dolor.

El único juego coreográfico que conocemos con verdadero carácter en el Llano es el antiguo auto sacramental llamado “Las cuadrillas de San Martín”, pero su acompañamiento musical es preci-



samente el joropo sin variantes ya que la música no interviene sino al margen del espectáculo y como simple motivo de regocijo.