

SANJUANERO

leo cabrera

Visión estética y amatoria
del bambuco



SANJUANERO

Leo Cabrera Guzmán

SANJUANERO

VISIÓN ESTÉTICA Y AMATORIA DEL BAMBUCO

Neiva, Diciembre de 2006.

A MODO DE PRÓLOGO

Creado como expresión coreográfica del Bambuco característica del Huila a principios de la década de los sesenta en el siglo XX, el Sanjuanero, enriquecido por los aportes de diversos cultores, se ha convertido en una especial manifestación artística, rica en valores visuales, derivados de la aptitud de sus ejecutantes, la riqueza y colorido de su vestuario, el arte de los pintores y diseñadores de faldas, de los bordadores de camisas y pecheras, bailarines y coreógrafos, quienes han creado el nuevo lenguaje, dotado de propios criterios que incluyen la multiplicidad de matices emotivos, e intensidad interpretativa que le hacen la más bella de las danzas de escenario en Colombia.

Pretende este corto pero apasionado estudio, informar, más que instruir a sus lectores, sobre las raíces, supervivencia y vigor actual de algunas de las manifestaciones musicales y dancísticas del Huila. Forman parte estos textos de un trabajo de mi autoría, que ha circulado en edición restringida entre trabajadores de los medios de comunicación y la cultura. El volumen completo, habla sobre la música, la danza los compositores, ingenio y modalidades de las artes, como una introducción al conocimiento de saberes populares, costumbres e idiosincrasia prevalentes en

nuestra región y será publicado próximamente, bajo el título de FOLCLOR DEL HUILA.

Nuestro agradecimiento para María del Carmen Jiménez, cuyo orgullo y amor por cuanto somos, ha hecho posible esta iniciativa. Para mi editor el lingüista y narrador, Guillermo González Otálora, cuyo permanente interés, más allá de toda otra consideración, es prueba de una leal amistad que me honra.

Curiosamente, para entender toda descripción sobre el baile del Sanjuanero, es preciso haber visto interpretar su coreografía. En su movimiento, agilidad y riqueza de detalles visuales y simbólicos, o matices personales de interpretación, el baile, escapa a la precisión de las descripciones de ilustradores y fotógrafos, quienes intentan mostrar diversos momentos de su ritual, o representarlo en esquemas planimétricos. Ante tal casi insalvable dificultad, hemos preferido para nuestras estampas, rendir homenaje a dos de nuestros más importantes artistas y recurrir a la lente del mundialmente conocido fotógrafo Reynel Llanos, en su visión de la obra del gran escultor huilense Fernando Núñez, quien capta con magia especial, el espíritu potente y amoroso de nuestra danza.

El Autor.

Neiva, diciembre de 2006.

SANJUANERO HUILENSE.

El Sanjuanero, genial aporte al acervo melódico nacional, del compositor huilense Anselmo Durán plazas, al cual convirtiéndolo en una modalidad independiente en los ritmos colombianos siguieron muchos compositores regionales, es un bambuco diferente a los bambucos de ventana de los paisas, los de chirimía del Cauca, Chocó o Nariño. Tiene familiaridades con el Bambuco Fiestero acostumbrado en todo el Tolima grande, pero se distingue de él, por sus modos rítmicos y efectos percusivos procedentes del Rajaleñas.

Como baile, romántico, aéreo, cargado de emociones, es una escenificación del proceso de conquista de la bailarina, por un enamorado galante, orgulloso de su porte y cortés. En su ejecución, desde cuando fuera creado como coreografía y argumento amoroso por Inés García de Durán, quien combinó elementos de bambuco tradicional y de la danza clásica, se han distinguido figuras que dejaron recuerdo imborrable de su paso por los escenarios de la fiesta huilense, como los bailarines Cesar Marino Andrade, quien ya celebra sus Sampedros en el Cielo y merece comentario aparte; Vicente Huergo, Edgar Valenzuela “Chacatán”, Jairo Sánchez, Tony Arbeláez, el inolvidable Marlio Rojas, Ramiro Ramos, a quienes han seguido en su imperio, nombres como los de Arlex y James Amézquita o

Alberto Varón.

Uno de los mejores bailarines de la historia del Sanjuanero, fue en sus primeros años, un caballero de gran ingenio, inmensa simpatía, cortés y amante de las cosas de esta tierra: César Marino Andrade, en honor de quien fue organizado por la Secretaría Departamental de Cultura, uno de los encuentros departamentales de Danza.

Su estilo, aéreo, depurado y varonil, daba fuerza e interés a la propuesta de conquista galante, que cuenta como historia poética y hermosa, la coreografía originaria de Inés García. Durante muchos años, su sanjuanero fue considerado de una maestría impecable y difícil de igualar, e influyó notoriamente en los estilos personales de bailarines considerados también como leyendas, casos los de Tony Arbeláez, hoy uno de los escenógrafos y diseñadores de carrozas del festival, Vicente Huergo, Jairo Sánchez o José María "Chepe" Falla.

Han aportado por su estudio leves transformaciones estilísticas y mejoramientos de técnica, Raquel Ercole, quien logra una ejecución aérea y elegante si lo recordamos bien, en una película costumbrista de Los Tolimenses, que llevaba por título "Y la Novia Dijo" y el coreógrafo Humberto Garzón Casas, quien trabajará su primera danza con la misma Raquel y cuyos estudios de movimiento, dieron como producto ese sanjuanero cargado de poesía y expresión dramática, que puso a aplaudir de pie al público del Coliseo Alvaro Sánchez Silva, cuando se lo mostró a

modo de propuesta expresiva, a mediados de la década de los noventa, en interpretación de una pareja integrada por Leidy Yurena Gómez, quien llegaría en 1999 a ser Reina Departamental del Bambuco y Diego Narváez, jóvenes danzarines de su escuela, con el fondo de Cuando Retumban las Tamboras, de José Miller Trujillo, en arreglo de Juan Pablo Vanegas.

Un interesante trabajo documental sobre sanjuanero, basado en entrevistas a bailarines y coreógrafos, investigación dedicada y seria es el texto Génesis y Evolución del Sanjuanero Huilense, escrito recientemente por Alvaro Trujillo Cuenca, con quien compartimos, algunos puntos de vista.

INDUMENTARIA

ELLA.- El diseño del vestuario femenino para el baile del sanjuanero, data de 1960, cuando fuese adoptado durante una serie de reuniones del comité de las fiestas del San Pedro, que encabezaba por ese entonces el médico y coplero repentista Miguel Barreto, por las gemelas Alicia y Elvira Ferro. Originalmente elaborado en telas de bajo costo y con hechura muy sencilla, evolucionó en las manos preciosistas de Raquel Castro de Vanegas, Olga Vanegas de Arce, Judith Vanegas de Martínez y Pina Vanegas de Torres, hasta convertirse en una obra artística que ha merecido varios premios internacionales.

BLUSA.- en tela blanca de algodón, ajustada al talle; de escote en bandeja, el borde ornado con millaré de

lentejuelas y arandela con amplios encajes; mangas a la altura del codo, ornamentadas con randa, arandelas y encajes similares a los del escote, cierre posterior, en el cual la cremallera corre de arriba abajo, para dar mejor ajuste en talle y cintura.

LA FALDA.- en satén de cualquier color, de altura a media pierna, rotonda, con más de un plato completo de vuelo, tiene en el ruedo, una arandela, sencilla o doble, del mismo ornamento en encaje blanco que el escote y mangas de la blusa. El diseño reserva una tabla sin decoración en la parte frontal, enmarcada en dos franjas de millaré, que van desde la pretina de tres dedos de ancho hasta una cuarta del ruedo, y se prolongan paralelamente al mismo, hasta dar la vuelta completa. A la falda. En el espacio enmarcado por las franjas de lentejuelas, entre la cintura y aproximadamente 15 centímetros del ruedo, se pinta un fondo en óleo, con follaje de plantas de la flora regional, al cual se aplican hasta ocho ramos de flores troqueladas y relievadas en seda, de colores degradé armonizantes con el tono de la falda, que puede incluir, en las más recientes propuestas, telas en colores como el plata y el cobre, con algún mínimo efecto de tornasol.

LA ENAGUA.- Mal llamada entre bailarines jóvenes, pollerín, por su parecido en cuanto anchura se refiere a los fondos amplios que se usan en la costa norte bajo las faldas de bailar bullerengue, es confeccionada en tela de algodón, liviana y engomada, con pretina ancha que se prolonga en dos tiras, que sirven para atarla y adaptarla a la talla de

cintura de la bailarina. Tiene tres vuelos que crecen de diámetro progresivamente, desde el primero pegado a la pretina, que va al cuerpo, otro mucho mas amplio en la altura media y el tercero hasta el borde inferior, en donde es tan amplia como la falda a la cual da volumen. En los modelos mejor confeccionados lleva adherida al ruedo, tanto una reata de plástico semirígido, para obtener que se mantenga firme, como una arandela prensada con más o menos seis metros de tul, que dan fondo y fluidez a los encajes de la falda, que ondulan con cada movimiento de la cintura, durante el baile.

EL TOCADO.- Arreglo de flores artificiales troqueladas en seda, en armonía con las que adoman la falda. En un principio se colocaba sobre un lado de la cabeza. Los peinadores y maquilladores, llegaron a determinar que el cabello recogido hacia atrás, en ocasiones partido a la mitad, con el rostro totalmente descubierto daban imagen de juventud franqueza y sencillez y decidieron colocar el tocado cada vez más rico, atrás y arriba, con notoria ganancia de elegancia y vistosidad, que además permite comodidad para colocar la diadema en las coronaciones.

EL- Se atribuye la indumentaria del varón, a los recuerdos de aportantes como Miguel Barreto López, los hermanos Alfonso e Ignacio Solano y José Antonio Cuellar, "Rumichaca", sobre los usos populares de la ropa usada en los días festivos, por las comunidades campesinas.

EL SOMBRERO que incluía el diseño inicial, era suaceño, de iraca blanca, tafilete de cuero y cinta tejida en el mismo

material, hoy en uso, pero que paulatinamente esta siendo reemplazado por el de pindo, de cintas trenzadas y posteriormente cosido a máquina, con tafilete de hule o cordobán y cinta de falla en color negro. Está muy en boga un modelo creado por artesanos de Palermo, cuya copa cilíndrica tiene en la parte superior unas ondulaciones concéntricas y un espacio adaptado como guía, para facilitar su agarre en las posiciones que impone la coreografía, por ejemplo en el momento de recoger el sombrero, luego de la figura denominada el arrastre del ala.

LA CAMISA, tomó como referencia algunas fotografías de principios del siglo XX. De cuello abierto y sin puntas, para facilitar el uso del pañuelo raboegallo. abotonadura central, manga larga, ancha y de puño sencillo, tiene pechera con pliegues finos, arandela angosta que la bordea, si bien pueden aplicarse, cintas, millarés o randas, trenzados en hilos metálicos y bordados, con una gran libertad creativa para los confeccionistas. Los colores usuales son el blanco o el crudo, en algodón de limpieza impecable.

EL PAÑUELO RABOEGALLO, de forma triangular en satén de color rojo, cuyas utilidades iniciales, eran proteger la nuca de los rayos solares y el cuello de la camisa contra el sudor en el laboreo de las tareas del agro, o envolver el avío para la segundilla, se ata mediante un anillo de oro regalado por la mujer amada, con un nudo especial que asegura la joya, o lo enlazan en nudo sencillo, los no comprometidos. Ha aumentado paulatinamente su tamaño para permitir las enrolladas de cintura, y el manejo de los giros de la bailarina

en la arrodillada, o los hamaqueos en la salida final.

EL CINTURÓN, de tres hebillas, elaborado en doble capa de cuero grueso, en color natural o café, bordado en tres hilos de cañamo blanco o de color, con trazados ornamentales de la tradición de los talabarteros huilenses, tiene entre 10 y 12 centímetros de ancho. Está dotado de faltriqueras con tapa y broche para guardar la calderilla o moneda suelta, y correas con hebilla, sobre el lado izquierdo, destinadas a atar la chapuza o vaina tricolor en que se carga el machete o peinilla, o la navaja de trabajo. Originalmente, fue usado por los ganaderos, y pesadores en las haciendas, para protegerse en los esfuerzos al alzar cargas muy pesadas o evitar heridas con la cornamenta de las reses. Existen modelos más complicados en su apariencia, por ejemplo aquellos que usan una zona central con tres hebillas a cada lado, que une los dos extremos del cinturón, pero la norma aconsejable es la de la sencillez.

EL PONCHO.- En sus orígenes pariente de la ruana, en tierra caliente más pequeño, de tejido con trama y urdimbre gruesa de fondo blanco, crudo o azul celeste, de un solo tono o entretejidos algunos hilos o franjas de color, flecos sacados de la misma fibra con unos seis centímetros de largo, en el vestuario de los bailarines y hacendados, se hace cada vez más lujoso, en ocasiones bordado con emblemas, escudos locales, o temas equinos y ganaderos. Vestido debe llegar a unos 10 centímetros por debajo de la pretina del pantalón. Doblado, se usa sobre el hombro izquierdo y durante el baile, los parejas más expertos, lo

cuelgan del cinturón, sobre la cara frontal del muslo izquierdo.

EL PANTALÓN, de preses en la cintura, liso o con sobrebota, en colores blanco, crudo, o mas usualmente en telas negra café, o preferentemente rayas amplias de los mismos colores, en dril samacá.

COREOGRAFÍA

Se compone la coreografía del sanjuanero, creada por la bailarina y folclorista Inés García de Duran, por allá en 1960, de tres pasos fundamentales, que en la tesis del Maestro Jacinto Jaramillo, se corresponden con los básicos del bambuco tradicional del Huila: el caminado, bambuqueado y contradanza; de ocho figuras básicas o de obligación y de cinco o más figuras de adorno, los cuales describiremos someramente a continuación:



LA INVITACION.- El varón, se acerca con paso largo y caminado desde el centro de la tarima, el sombrero sobre el pecho en señal de respeto, toma a su pareja, quien le espera muy maja y compuesta en una pose caracterizada por la falda de gala abierta y exhibida en todo su esplendor, el cuerpo ligeramente inclinado hacia atrás mediante un quiebre particular de la cintura y con pasos cortos la

conduce dando la vuelta al tablado; luego de haber permitido a los asistentes apreciar su porte, inician la segunda fase de la planimetría.



LOS OCHOS.- Esta figura, tomada de los pasos del bambuco tradicional, adopta dos formas fundamentales. La primera consistente en que con paso caminado de bambuco, sin darse la espalda trazan dos círculos que se encuentran en el centro del escenario, conformando la figura del número ocho y la segunda en que partiendo del centro los bailarines describen cada uno de ellos ochos completos que se superponen.



LOS COQUETEOS.- Consiste en la escenificación de una velada propuesta amorosa que es rechazada por la bailarina, con una mímica de miradas burlonas, ligeramente agachada, el pie izquierdo al frente, discretos levantamientos de la falda hasta la altura de la pantorrilla, uso como elemento de juego, del sombrero que quita de la cabeza del pareja para ocultar los rostros en un supuesto beso; luego triunfante, levantándolo, lo muestra a los circunstantes y ejecuta con quiebre gracioso de cintura, un pausado giro, durante el cual lo pasa bajo la barbilla de su compañero, para luego cariñosamente colocárselo nuevamente y mientras toma por un extremo el pañuelo raboegallo que el bailarín lleva al cuello y ahora sujeta por la punta opuesta, quedan los dos después de un medio giro, frente a frente, terminando con uno o dos cruzamientos alternados bajo el pañuelo tenso.



LA ARRODILLADA.- El pareja pone una rodilla en tierra y ella con suavidad , sin soltar ninguno de los dos los extremos del pañuelo, ondea la falda mientras en punta de pies con paso similar al de la contradanza le da una vuelta, inclinándose hacia el varón y hacia el público alternativamente, durante ocho compases el ultimo de los cuales culmina en un giro y acercamiento de rostros, en simulacro de un beso. El bailarín se pone de pie y los dos se cruzan tomados de sus puntas del pañuelo y avanzan bambuqueando mientras ella se lo envuelve alrededor de la cintura en dos o tres giros.



LA LEVANTADA DEL PIE.- En paso de "Tresillo" consistente

en tres compases bambuqueados seguidos de otro en el cual los dos al tiempo y ella con quiebre de cintura y cierre completo o medio de la falda, saltan levantando el pié derecho con la punta curvada hacia abajo para destacar la línea del empeine. En la levantada doble, se repite la figura anterior, con levantadas alternativas tanto del pié derecho como del izquierdo hasta la cuenta de siete u ocho compases. En el último durante un giro rápido ella le quita a su compañero el sombrero y huye hasta el extremo del escenario, quedando los dos frente a frente.



LA ARRASTRADA DEL ALA.- Avanzan hasta el centro del área. Ella se detiene y cubriéndose el rostro con el sombrero, se contonea con gracia y luego lo arroja al suelo de tal manera que quede bocabajo, retrocede en pasos largos y alternados iniciados con el pié derecho para regresar y colocando la punta del pié sobre el ala, en la primera ocasión lo pica para en la segunda atraerlo hacia

si, tres veces mientras el parejo con pasos similares, retorna y hace el ademán de querer recogerlo. La bailarina retrocede para iniciar con el parejo un ocho en cuyo centro levanta el sombrero del piso.

EL SECRETO.- En paso caminado, lado a lado y rutina de Bambuco, se cubren los dos el rostro con el sombrero que ella sostiene por la copa con una postura especial de la mano derecha.

El le murmura al oído. Asombrada ella de la audacia de lo propuesto, le rechaza separándose en un ágil y largo paso y muestra de la pantorrilla con gesto burlón, seguido de un signo de negación con el índice de la mano derecha, mientras con la mano izquierda se golpea el codo en ademán de refuerzo para su decisión, los ojos muy abiertos y asombrados. El juego continúa con adornos de pareja consistentes para él en pasos con el raboegallo que toma de los hombros para, sujeto por una punta, intentar acariciar el rostro de la dama quien en esos momentos huye bambuqueando. Al alcanzarla tensa el raboegallo entre las dos manos levantadas sobre la cabeza, para que ella con los brazos alzados sin detenerse en su paseo, se sujete también de la tela, lo baje hacia adelante hasta la altura de su propia cintura, para separarse cada uno tomado por un extremo y con giros convergentes, enrollarse los dos y realizar un picado simultáneo con el pie derecho.



SALIDA FINAL- Los intérpretes se desplazan unidos por la cintura y con la mano libre toman los extremos del raboegallo hamaqueándolo hacia adelante sobre sus cabezas en una vuelta completa al escenario, que bien

calculada termina con el último compás de la música, colocados los cerca del frente de la tarima, los dos sonrientes y satisfechos, de cara al público.

FIGURAS DE ADORNO.

Consisten en acciones que de acuerdo al gusto de la pareja, enriquecen visualmente la ejecución y significancia de la coreografía. Estas son algunas de ellas.

EL PAÑUELITO.

Ella toma de la pretina de la falda, en ocasiones de su escote, un fino pañuelo de encaje que durante la perseguida, lanza al aire, para que el, demostrando su habilidad, lo rescate en el aire, lo huela para percibir su perfume y sin dejar de bailar, luego se lo coloque a la vista, en el cinturón.

PICADOS BAJO EL SOMBRERO.

Se puede tomar el sombrero entre los dos por el ala, y luego, cara a cara realizar tres picados, durante los cuales se fingen intentos de robar besos, para después continuar con la danza.

LOS CODOS Y PICADOS

Al enrollarse ella en el pañuelo, quedan uno al lado del otro, pero mirando en direcciones contrarias. Saltan y ejecutan picados como los del arrastrada del ala, mientras mantienen cada cual la mano derecha en alto, en la cual lleva el su

SANJUANERO

sombrero.



EL SENTIDO DE LA DANZA

Es conveniente para los bailarines y sus parejas, recordar que el montaje danzario del Sanjuanero Huilense, tiene las calidades simbólicas y culturales de una representación teatral. Que se trata ante todo de comunicar a los observadores, las etapas de una triunfante historia de galanteo, conquista y amor, que tiene mucho que ver con los valores del ingenio, la donosura, coquetería y recato de nuestras mujeres y la gallardía, la elegancia, caballerosidad y cualidades varoniles, corteses y respetuosas del hombre huilense.

ANSELMO DURÁN PLAZAS, CREADOR DEL SANJUANERO HUILENSE.

El insigne compositor huilense, nació en 1907, en el hogar del Director de la Banda Departamental de Músicos, el villetano Milcíades “el Chato” Durán y su esposa doña Susana Plazas, una casa de blanca fachada en el marco de la antigua Plazuela de San Pedro en la ciudad de Neiva. Aquí en junio se armaban las corridas, corralejas y descabezaduras de Gallo. Fue en este ambiente donde se gestaron, en familias como los Beltrán, Donosos, Ramirez, Triviños, Condes, Fallas, Plazas, Corredores, Perdomos, Palomos, Polancos, Cedeños, Mosqueras, las ideas para el fortalecimiento social y económico del recién nacido departamento.

Un ambiente ideal, entre chismes políticos y comadreo para entender la propia idiosincrasia y las relaciones con la música del Río Magdalena, por aquel entonces ancho y de aguas transparentes, ricas para la pesca y el baño, en la serena confluencia con el Río del Oro, que producía a los barequeros en sus bateas, hasta catorce castellanos del preciado metal al menear sus arenas auríferas.

Anselmo comenzó en un ambiente de clarinetes y barítonos, a asumir del aire mismo su formación como músico. Así, desde muy niño, ejecutaba con maestría diversos instrumentos de viento y cuerdas. Era una época de grandes respetos y seriedad en las relaciones entre los residentes del sector. Escogió como novia, a Ernestina, de la cumplida

tradición de los Perdomo, hija de Sebastián y su señora, doña Evangelista Mosquera y se casó con ella en 1930, a los 23 años, cuando ya funcionaba en el barrio, su propia escuela de música.

Un lustro después, en 1935, en una mañana de marzo, comenzó a tararear y llevó a la partitura, la primera parte de su obra maestra, bambuco fiestero al cual aplicó como molde rítmico, el golpe tradicional de rajaleñas. En principio no le puso título, pero exigente, se sometió a medida que avanzaba la partitura, a los consejos y opiniones sobre armonía de un buen conocedor de nuestra música, el maestro Alberto Rosero Concha.

Completa la pieza, que en honor de las fiestas del San Juan, fue bautizada como “El Sanjuanero”, comenzaron el montaje y los ensayos, con un grupo de alumnas de Anselmo, quienes conformaban una agrupación, estudiantina a la que llamaron Murga Femenina Huilense, a la cual correspondió, el honor de estrenar la melodía, como parte del repertorio que prepararon para amenizar un paseo de familias a la hacienda Buenavista, de Alvaro Yeres Elisechea. La joven tiple del conjunto, Sofía Gaitan Yanguas, que en el futuro habría de ser una virtuosa pintora en cerámica y señora de Reyes, al terminar la primera ejecución pública, propuso que a la melodía, indudablemente hermosa, se le pusiese letra y comenzó a escribirla de su puño y letra, completando la composición.

El Sanjuanero, cada vez mas conocido y popular, fue tocado

con gran éxito, en su primera versión para la Banda Departamental de Músicos, dirigida en la ocasión por el propio Anselmo, el 12 de julio de 1936, durante las vísperas de la fiesta patronal de la localidad.

Los aplausos y reconocimientos públicos, no se hicieron esperar. Se celebraba en Bogotá el 6 de agosto de 1938, el cuarto centenario de la fundación de la ciudad y durante presentaciones en el palacio de San Carlos y el Salón Elíptico del Capitolio Nacional, con asistencia de autoridades de gobierno del presidente Alfonso López Pumareno, interpretaron El Sanjuanero: Anselmo, su amigo el profesor Alberto Rosero, el dueto compuesto por los hermanos Quintero, Esteban y Marcos, con el Mono García, Hombre de la Hojita. Una primera coreografía de la cual no se guarda noticia clara, pero que debió ser muy similar a la del bambuco tradicional, fue puesta en escena por Lilia Durán Perdomo, hija del maestro y Asceneth hija de Eduardo Gómez, quien con vestuario de campesino, hizo de pareja.

Con intención ilustrativa, típica en los compositores y transcritores de la época, en los papeles originales de El Sanjuanero, el Maestro Durán Plazas, aplicó un subtítulo que causa confusiones entre los estudiosos, porque parece equívocamente asignar un nombre al ritmo: Joropo Huilense. La aclaración del dilema, tuvo lugar en Bogotá, en 1940 pocos días antes de la temprana muerte del músico, cuando la inquietud sobre porque razones siendo un bambuco, lo había calificado de joropo al escribirlo, le fuera expresada, por otro grande de nuestra música interiorana, Emilio Murillo.

La sonriente respuesta no se hizo esperar: – No es el nombre de un ritmo, lo que pasa es que en Neiva a los bailes populares les decimos joropos, aclaró el maestro Durán. – Joroppear para nuestro pueblo es lo mismo que parrandear...

Fueron días gloriosos, que terminaron en triste desenlace, “Pemo”, como se le decía cariñosamente en la vieja Plazuela de San Pedro, enfermó de uremia aguda, y falleció intoxicado por un mal, que hoy podría haber sido tratado con buen pronóstico por la ciencia médica, el 25 de enero de 1940.

EL RAJALEÑAS.

Probablemente la más auténtica de las manifestaciones musicales del folclor del Huila, el aire del Rajaleñas es conservado y enriquecido, mediante el esfuerzo de una larga serie de conjuntos pertenecientes a zonas rurales y comunidades urbanas ubicadas, en diversos municipios. Su cultivo es tradicional en áreas rurales como El Albadán, San Antonio, Caguán, Peña Blanca, Piedrapintada, Guacirco, Fortalecillas, Villavieja, Colombia, Baraya, Teruel, Aipe, Palermo, Campoalegre, Gigante y Garzón.

Es difícil aventurar hipótesis sobre el momento preciso de su nacimiento por lo cual registraremos solamente la teoría de que los peones y trabajadores de las grandes fincas del Tolima Grande, adaptaron a sus posibilidades interpretativas los bambucos que escuchaban procedentes del Cauca e inventaron coplas que en tono de humor y gran ingenio, hablaban con franqueza de sus ideales, intereses. o motivos de jolgorio, indirectas. juegos de palabras, en fin de sus congojas y alegrías. En todo ello, había un sano componente de chismorreó.

En el Huila, se utiliza en los campos, al verbo rajar, bajo la acepción popular de hablar de otros cuando no están presentes, para mal o para bien. Es acostumbrado por ejemplo, que si alguien llega tarde o por coincidencia a una reunión, los conocidos le dicen: -que coincidencia..! estábamos rajando de Usted, o: -aquí, rajando de lo que pasó tal día. Rajar, es pues, comentar cosas, con cierta

malicia, ingrediente especial del Rajaleñas. En viejos tiempos, era cuestión de honor mostrar ingenio en las “elbas”, tiendas veredales de Guacirco, Cuatroesquinas o Fortalecillas, a donde se llegaba con “dos pesos y cuatro coplas”, con pleno derecho para cantar lo que la poesía del pueblo producía para su propio solaz. Por aquellos años, se “tallaban” las coplas contestadas y se premiaba con aplausos la chispa con que se hicieran chascarrillos, dobles sentidos o indirectas inteligentes.

En nuestro conocimiento, el grupo Aires de Fortalecillas, todavía practica el “albazo”, especie de serenata que comienza promediada la media noche y termina a la madrugada, después de haber visitado las ventanas de las muchachas agraciadas por el favor.

Indudablemente, el rajaleñas, en el concierto de los ritmos de bambuco, o en el de las manifestaciones auténticamente populares del folclor colombiano, es un ejemplo especial en su género, de creatividad y buena economía en el manejo de sus recursos expresivos y la utilización sabia de voces e instrumentos.

EL CANTO

Las coplas de rajaleñas, tienen en su origen a la copla española, detectable en la historia de las letras, con métrica y rima similares a las actuales, en Castilla y Aragón desde el siglo XII, pero en el criterio de Dámaso alonso, citado por Abadía morales, a su vez procedentes de la Jarchas mozárabes. Las nuestras, son cuartetas, en octosílabos,

creadas o adoptadas desde tiempos de finales del siglo XIX. En su forma, se parecen a muchas otras coplas nacionales, usuales en la zona andina los llanos y las costas.

ORGANOLOGIA.

El rajaleñas como forma popular de expresión de las gentes de las zonas rurales del Hulla, utiliza el tono menor y difiere de las formas folclóricas de otras regiones del país en la singularidad de su organología que adopta instrumentos procedentes de diversas culturas y crea otros de especiales cualidades sonoras.



Con brevedad describiremos algunos de los instrumentos usuales en LA CUCAMBA O PICHINCHE, conjunto de instrumentos de cuerdas, vientos y percusión, que

constituye la unidad organológica del rajaleñas.

DE PROCEDENCIA EUROPEA.

Son trasunto de la influencia que sobre la cultura española, tuviese la invasión por los pueblos islámicos del norte de Africa. Lo son también de acuerdo a determinados tratadistas los membranófonos como la **TAMBORA**, derivada del atabal de guerra y uno que en su adaptación huilense, **LA PUERCA O MARRANA**, es consecuencia de la zambomba usual en España y Portugal.

La **GUIARRA**, de seis cuerdas, es empleada en el rajaleñas, en su versión marcante, de caja profunda, mástil largo y particiones del diapasón, que le dan una sonoridad destacada a sus bordoneos o bajos. En algunos grupos, una minoría, se incluye también una guitarra puntera, que toca en unísono con el requinto, las entradas de cada vuelta en las tonadas.

El **TIPLE** es el instrumento al cual corresponden los rasguéos o surrungosungos del ritmo. Tiene doce cuerdas, repartidas en cuatro órdenes, que incluyen bordones de doble sonido y requintillas, siendo en los órdenes altos, llamadas así las cuerdas cobrizadas y mas gruesas, que suenan una octava por debajo de sus hermanas, las cuerdas tiples, que dan nombre al instrumento. Aparte de rasguear suavemente, puede complementar algunas partes de melodías del requinto en arreglos acostumbrados en algunas localidades.

El **REQUINTO** se asemeja al tiple, pero su tamaño es mucho menor, lo mismo que más corto su brazo y los espacios de la entrastadura. Le corresponde llevar la melodía en las introducciones y a veces contragolpes de adorno agudos en el acompañamiento.

AUTOCTONOS

LA FLAUTA DE QUECO, es un aerófono, muy similar a los utilizados en otras culturas y latitudes. La del Huila es de colocación transversa y puede clasificársela como de una flauta de bisel. Su medida es de unos 38 centímetros y si dependen su grueso y profundidad tímbrica del calibre de la caña de queco de Castilla en que está elaborada, normalmente, se busca afinarla en do mayor, siendo fácil por esa razón que el tono menor común de la ejecución, sea el la menor. Tiene siete agujeros, aunque ciertos constructores han intentado dotarla de un agujero para subir una octava, a pocos centímetros y hacia el lado de atrás de aquel en donde está perforado el bisel. Reemplaza o complementa el uso del requinto tiple.

Disponemos también sorprendentes elementos sonoros, que demuestran la alta creatividad de nuestro pueblo, caso el del **CIENPATAS**, elaborado en dos o tres artejos largos de caña de guadúa, a los cuales se ha quitado un sector de aproximadamente una cuarta parte de la materia fibrosa, para dejar al descubierto un espacio en el cual se colocan cascabeles vegetales o cabalongas, que se sacan de las semillas de la planta llamada cabrito, enhebrados en una fibra de cáñamo o rejo de cuero de chivo envuelta a lo

largo del instrumento en forma de espiral, los cuales suenan al ser frotados con una varilla de guayacán o dinde, únicas maderas capaces de soportar la intensa fricción en forma prolongada.

Hablaremos igualmente del **CHUCHO**, alfandoque o huasá, tarro de guadua de cinco a siete centímetros de grosor, seco, al cual se introducen piedras y semillas de achirilla, para que produzca un sonido similar en cierto modo al de las maracas, instrumento que en sus versiones más sofisticadas, es adelgazado interiormente y abierto por los dos extremos, en los cuales se colocan incrustadas varillas de fibra de la misma caña como una rejilla que permite la salida del sonido y que junto con los tramojos de madera delgada atravesados en varios puntos de la longitud total enriquecen el número de los choques que se producen en el interior del chucho, con ganancia del timbre y posibilidades de maniobra en la interpretación.

La **ESTERILLA**, es un instrumento compuesto por diez a veinte segmentos de caña de "guache", de unos 15 a 20 centímetros unidos entre sí en sus extremidades. por una cuerda delgada de fique o de cáñamo, de manera que permita pasarla en dos lazadas a lado y lado del instrumento, entre los dedos pulgar y meñique de las dos manos, para dejándolo colgar entre las manos juntas friccionar un lado con el otro, con lo que se consigue un sonido especial, en algo semejante al del güiro o la guacharaca, pero de una mayor riqueza de armónicos, que

en sincopa y diversas intensidades, enriquece el acompañamiento percusivo del rajaleñas. Es usual en otras regiones colombianas, como en Vélez Santander, en donde se la usa acompañada con unos canutos de cañabrava enhebrados lado a lado, con la atadura en los extremos, que se entrechocan al tensar y aflojar rítmicamente las piolas y se llaman quiribillos.



EL CARÁNGANO: Quizá el más exótico de los instrumentos de la **CUCAMBA** (así se llama al todo instrumental del rajaleñas), de origen africano, desafortunadamente en desuso en algunos municipios por lo dispendioso de la labor de su correcta construcción.

Es una caña de GUADUA de aproximadamente tres metros de largo a la cual de uno de los costados, una cuarta parte

aproximada de la circunferencia, se le han levantado cuando estaba recién cortada seis o siete fibras de un largo cercano a los dos metros, bajo los extremos de las cuales, se introducen dos cejuelas de madera de unos tres centímetros de espesor. Tocado a la manera clásica, tiene tres resonadores diferentes, puesto que aparte de la caja sonora constituida por la caña misma, las cuerdas golpeadas con dos mazos de madera por el intérprete principal, son alternadamente frotadas en los extremos por dos ayudantes con vejigas de res infladas, que contienen semillas de calabaza o ahuyama que al prolongar su vibración generan una especie de Zumbido particular. Hoy su ejecución se cumple de forma parcial: en algunos casos, se cuelgan simplemente las vejigas en los extremos del carángano como una especie de decoración, o para evitar la complicación de cargarlo, se los sostiene con tirantes rústicos tejidos en cabuya, que penden de los hombros de dos miembros cualquiera del grupo, pero que dificultan el que trabajen los tres operadores necesarios para hacerlo funcionar. En otros casos, se han utilizado cajas abiertas como resonador y cuerdas, corcholatas o hasta latas vacías de cerveza, como elementos zumbantes.

La MARRANA Adaptación en el gran Tolima de la Zambomba de ciertas provincias española se la llama zambumbia en el norte de Boyacá y los Santanderes. Elaborada en calabazo, según el tamaño, emparchada en vejiga o piel de chivo, membrana en cuyo centro está fijada una varilla de madera encerada que se fricciona con los dedos, para producir un sonido ronco y profundo. Se

enriquece su sonido, mediante la apertura de escapes, o la presión de los dedos sobre el parche, que eleva el tono. En La Plata, sur occidente del Huila, se la respalda con el uso de instrumentos suplementarios como la trompa de calabazo, hecha de varios frutos secos de totumo, cortados y pegados entre si con cera negra artefacto que produce cinco notas bastante imprecisas. Tal divertida artesanía, generó posteriormente toda una mojiganga de instrumentos simplemente escenográficos como el contrabajo de calabazo con cuerdas de fibra vegetal que utiliza en su parafernalia, la agrupación "Los Borrachos".



LA TAMBORA. En algo semejante a la usual en algunas regiones de España y el Sur de América, la del Huila por razones de comodidad elaborada actualmente en lámina de madera contrachapada, debiera para mayor sonoridad

construirse de tallo de fique o de palma vaciados. Puede usar dos diferentes clases de parche y afinaciones distintas para cada uno de ellos como consecuencia del material utilizado, porque el sistema de tensores consistente en piolas, bejucos en algunos casos o tiras de rejo en los menos, da la misma tensión a las dos membranas y solo por el espesor de la piel y su grado de curtumbre se pueden lograr diferencias tímbricas verdaderamente notorias entre los dos parches del instrumento, que deben tener, el de la mano izquierda, un sonido mas lleno y profundo que el otro, para dar riqueza rítmica a los adornos y figuras percusivas..

El diámetro de la tambora tradicional de doble respiradero, es de unas quince pulgadas y su altura entre parches de veintidós, pero debe considerarse a estas medidas como promedio de la observación de los usos, mas que como el producto de una serie de normas establecidas. La manera de ejecutarla da una personalidad definida a los diversos grupos rajaleñeros.

Sus mejores cultores registrados, con el uso de por lo menos setenta paradas o figuras rítmicas, son José Antonio Cuellar, cariñosamente conocido en vida como "Rumichaca", quien hablaba de las 70 paradas o variaciones rítmicas del rajaleñas y el fortalecilluno Amín Vargas, el mejor de cuantos tamboreros sobreviven de la época dorada.

DANZAS DEL DEPARTAMENTO

Las hay comparativamente nuevas, que marcan casos excepcionales para los investigadores de estas materias a nivel nacional. De ellas hablaremos, lo mismo que de la investigación actual, que ha hecho posible por ejemplo, la reivindicación de la rumba campesina, emparentada con la rumba criolla del centro del país y que conservada por la población rural en ciertos municipios, fue rescatada por investigadores como Ignacio Bello, Arlex Amézquita y Alvaro Trujillo.

EL BAMBUCO.

El bambuco, considerado como su modalidad más representativa por trece departamentos del país, en el nuestro toma especial trascendencia, en cuanto a las expresiones dancísticas se refiere.

De origen mestizo, aunó de acuerdo al criterio de los teóricos, elementos musicales de las comunidades aborígenes a ritmos traídos por los conquistadores, si bien la verdad sea dicha, muy poco sabemos sobre la música de las etnias prehispánicas o contemporáneas de la conquista y colonia en el Huila.

Como una hipótesis, producto de la observación del patrimonio musical actual de grupos tribales que todavía subsisten en las regiones andinas de nuestro sur, Ecuador, Perú y Bolivia, puede inferirse que existen, ciertos patrones rítmicos y una armadura tonal pentafónica, relativamente antiguos, como aseveran las afinaciones de algunos instrumentos de viento – caracoles, ocarinas y flautas de hueso, encontradas en ciertas excavaciones arqueológicas y unas pocas melodías conservadas por comunidades de los Andes boliviano y del Perú..

De ser esta una fuente de tratamiento armónico creíble, en ella hallarían explicación los tonos menores y cadencias melancólicas en huainos, carnavales, currulaos, canciones populares y tonadas de nuestros rajaleños y bambucos.

Hay quienes esgrimen como un argumento a favor de la influencia de las negritudes en el nacimiento del bambuco, determinadas etimologías de origen africano y en nuestro caso particular, el uso en esta región, sin una fecha de origen fácilmente datable, del carángano, como instrumento integrante de la cucamba o pichinche rajaleño, pero nadie puede asegurar que no haya sido traído por los conquistadores españoles, algunos de los cuales pudieron conocerlo en sus contactos con la cultura árabe que en su variedad de arco resonador y cuerda golpeada lo utilizó para su música popular en el siglo XV.

El bambuco, acompañó a las tropas libertadoras en sus campañas y se tienen indicios de su interpretación en el Cauca desde la década de 1870, si bien resulta difícil, fijar la

antigüedad de los bambucos de chirimía, de algunos de los cuales, se ha olvidado ya el nombre de los autores y localidades de origen.

Sus formas académicas, tienen origen en el altiplano cundiboyacense y son producto de la generación de compositores como Emilio Murillo, Pedro Morales Pino, Jerónimo Velasco, Luis A. Calvo, Alcides Briceño, Estanislao Ferro, Alejandro Wills, Carlos Viecco, que dieron forma a las primeras estudiantinas, las cuales tenían familiaridades en su sonido, con determinados grupos de cámara europeos, por el uso del piano, los violines y el contrabajo, a los cuales sumaban la guitarra el tiple y la bandola.

A esas variedades del bambuco instrumental de salón puede sumarse el bambuco con letra, serenatero o de ventana, casi siempre cantado por duetos vocales, con el acompañamiento de guitarra y tiple y el "fiestero", producto de la llegada al país de instrumental de viento que permitió conformar bandas de cobre y maderas, de un aire rápido, alegre yailable.

Quizá sea la mas atrayente de las formas contemporáneas, la correspondiente al bambuco, en su variedad de Sanjuanero, rico en las características de su indumentaria, ritual dancístico y generatrices sociológicas.

El "rajaleñas", dotado de una rica estructura rítmica, letras humorísticas o satíricas, múltiples variables de tonadas, figuras percusivas y tiempos de ejecución a más de una organología compleja que describiremos mas adelante, y

el "sanjuanero", en algunos sentidos derivado del anterior, los dos exclusivos de los departamentos del Huila y Tolima, aires a los cuales sumaremos el fandanguillo que se interpretaba entre coplas ingeniosas intercambiadas por los bailarines y está en período de recuperación por los estudiosos regionales del folclor.

Al contrario de lo sucedido en el altiplano, acá no existieron bailes de salón cerrado, como el bambuco o el pasillo santafereños y si un arraigo al bambuco campesino, única forma más o menos antigua y original, conservada en la actualidad. Pasemos a hablar de el.



BAMBUCO TRADICIONAL

Se denomina así por necesaria convención, al que se baila de acuerdo a los modos acostumbrados por las comunidades rurales, en principios del siglo XX.

Se caracteriza por su paso caminado en grandes círculos y figuras de ocho, movimientos de la falda, y el sombrero particulares y fundamentalmente porque constituye una especie de persecución en que la mujer va adelante, arriada por el hombre, en ocasiones atrás, halada por él, quien la arrastra invitadoramente con el poncho, y en muy escasas ocasiones toma algún tipo de contacto con su pretendiente.

Su interpretación analizada por el maestro Jacinto Jaramillo a finales de los años cincuenta, consta en cuanto a la parafernalia, de un vestuario sencillo consistente en falda al tobillo de tres vuelos en tela estampada, blusa con cotilla, de cuello alto, sombrero y alpargatas para ella y de pantalón y camisa blancos, poncho terciado sobre el hombro, machete al cinto, sombrero de jipa con quiebre a la mitad y alpargatas.

De un tiempo acá, algunas parejas han adoptado los mates para cargar el aguardiente y brindarlo tanto a su pareja como a los espectadores. Tampoco es tradición, que el bailarín azote a la pareja con el poncho o el pañuelo raboegallo y baile agachado, ni que ella tenga que cargar un chicote en la boca permanentemente, como se hace hoy en los escenarios de encuentros y concursos.

Los pasos del bambuco tradicional son: caminado,

bambuqueado paez, y de pizca que ha sido llamado así porque tiene cierta similitud con el desplazamiento de dicha ave de corral durante el ritual del cortejo.

De nuestras charlas de antaño con el maestro Jacinto Jaramillo, quien fijara su planimetría por allá en 1960, se desprende su creencia de que sus pasos básicos, se encuentran en el origen de la coreografía del Sanjuanero, que describiremos más adelante.

En los desfiles del Festival del Bambuco, lo bailan los dioses tutelares de la fiesta, el Taitapuro y la Mamapura, de procedencia indígena y nombres quichuas, cuyo culto se conserva aun entre las comunidades de algunos resguardos del Cauca, lo mismo que las comparsas y mojigangas integradas por personajes míticos como el Mohán, el Poirá o el duende.

LOS CHICORAS.

Es una mojiganga popular de procedencia indígena, que se caracteriza por el ingenio y lucimiento de los vestuarios y mascarás que para ella se utilizan y por la historia popular que en ella se cuenta. El ritmo utilizado como respaldo para sus presentaciones, es el del bambuco fiestero en su versión para banda platanera, que así se llama con cierto humor entre los músicos viejos del Huila, a las agrupaciones de vientos, similares a las que que tocan en la costa norte, porros, puyas, mapalés, fandangos, bullerengues y que son, por allá, tradicionalmente llamadas papayeras.

Los personajes acostumbrados son un viejo campesino que acompañado por su perro guía a un burro. El jumento perezoso, se finge enfermo y se tira al suelo. Dormido, sueña que los chicoras o gallinazos lo están atacando para comérselo y el perro lo defiende infructuosamente contra la muerte.

Al despertar, vuelve al trabajo, temeroso, arrepentido y pleno de empuje y buenas intenciones. El acompañamiento a ritmo de rajaleñas, en algunos casos se canta con coplas alusivas al argumento, que varían al gusto de los interpretes.



LOS MATACHINES.

También bailada a ritmo de bambuco, con el acompañamiento de el pichinche o cucamba, agrupación

folclórica que interpreta el rajaleñas, mediante elaboradas variantes de percusión, esta danza lúdica, representa en sus máscaras y vestuario constituidos por ropa de diario festoneada para la ocasión, o una especie de de overol del cual penden jirones de tela de diversos colores y longitudes, a animales como el toro, la vaca, el conejo, el caballo, el perro, etc. quienes son dirigidos por el "capitán" y procuran mímicamente unirse para ahuyentar al diablo que les tienta, persigue y cautiva. Al final, con una formación en cruz, logran exorcizarlo, luego de rescatar a los matachines posesos por él. En ciertos montajes ocasionales, se incluyen como personajes al cura, el sacristán, la coqueta o el borracho. Se le atribuye, sin demasiadas certezas documentales, un origen pijao.

BAMBUCOS DE CHIRIMÍA

Lámase **CHIRIMÍAS** a los conjuntos campesinos de raigambre indígena de las montañas del Departamento del Cauca y del sur del Departamento del Huila, conformados por flautas traversas, tambores, redoblantes, platillos y elementos de percusión menor como huasás, triángulos o cencerros. **Chirimía**, nombre que designa es la España aragonesa a un instrumento musical de origen en el norte de África, similar en algunos sentidos al oboe, que todavía se toca en sus regiones de origen y que curiosamente entró en desuso por estas tierras por su timbre áspero chirrión y poco afinado y no se emplea en las actuales chirimías. También se designa a estas agrupaciones con el nombre de pichinches, acostumbrado en la región sur de



Colombia y en países cordilleranos como Ecuador, Perú, Bolivia y norte de Chile.

ORÍGENES

España trajo junto con mosquetes, caballos, armaduras, perros, lanzas, provisiones y pendones de los conquistadores, misioneros, esclavos y diferentes ritmos y culturas musicales. A más de ello, sonidos propios de su tradición y conocimientos que permitían tanto la construcción de los instrumentos como la reproducción de sus ritmos en el Nuevo Mundo. Fueron en parte artífices de la integración entre lo europeo y lo nativo, misioneros músicos y compositores laicos, llegados recién establecidos territorios y fundaciones.

los inmigrantes, introdujeron al nuevo mundo todos los elementos para la música militar de aquel tiempo: pífanos, clarines, atabales, trompetas, **CHIRIMÍAS** y sacabuches. Con estos instrumentos sonaron y tronaron los sones marciales con cuya baraunda se redujo a mísero vasallaje a nuestros países. junto con los militares, vinieron también los capellanes y, de su mano, los instrumentos propios de la música litúrgica: violas de arco, arpas, rabeles, bajones, órganos pequeños y armonios.

La gente misma, mientras evolucionaba la nueva raza, encontró entretenimiento con panderetas, vihuelas cascabeles y creó las primeras danzas, en las cuales los fotutos de profundo sonido y flautas nativas, tomaron su propia importancia. El lado plausible de la catequización, estimuló el nacimiento de nuestras formas de

música popular. En la legislación misional la corona española se interesó por el fomento de la música.

Como herederos de estos procesos de catolización, los habitantes mestizos, hicieron su propia música para las fiestas religiosas y comunitarias en la región del Macizo Colombiano: bambucos, pasillos, piezas de origen europeo del siglo pasado (polkas, contradanzas), canciones devotas y villancicos, marchas y pasacalles, temas cuyo origen se pierde en el pasado y de otro lado adaptadas al estilo e instrumentación de chirimía, piezas bailables comerciales que la radio difundió en algún momento como cuestión de moda.

En San Agustín, existió hasta años recientes una **chirimía** que tuvo momentos dorados de éxito, durante diversos festivales y eventos regionales: la del maestro José Hidrobo, pionera en la región sur del Huila y a la cual siguen el ejemplo agrupaciones como las de el Rosario, Quinchana, El Labon y Los Guáparos. El Río Blanqueño es un bambuco de más de 130 años considerado como el himno oficial de los Chirimías, adoptado por las agrupaciones hace tiempo en el Cauca.

Existe también la tradición de las **chirimías** en otros departamentos: la música de chirimía que identifica las expresiones dancísticas y los cantos del Chocó muestran manifestaciones rítmicas como el currulao, abozao, aguabajos, levantapolvos, porros, tamborito, sainetes y son, cuya estructura melódica involucra diversos aires, acordes a la tímbrica de sus instrumentos e incluyen de reciente procedencia europea, el

clarinete, el cobre o bombardino, la tambora, los platillos y la requinta o redoblante.

La música de la gente de color, producida en el Pacífico, influyó para que la expresión musical típica de los andes colombianos, el Bambuco, en el Cauca, asumiera un encanto diferente, al ser interpretado por **chirimías**, de origen costero y con marcadas influencias negras, las cuales incluían tambores, redoblantes, percusión menor y en un principio ocarinas de barro cocido, las cuales asumían la parte melódica de las composiciones. Esta formación musical todavía se conserva en una expresión urbana que se manifiesta durante las fiestas decembrinas y de año nuevo. El todo, es herencia que se hace manifiesta en ciertas localidades del sur del Huila.

En Antioquia y los departamentos del eje cafetero, existen expresiones similares, que se tradujeron durante los años 70 del siglo XX, en el nacimiento de algunas agrupaciones urbanas, caso el de la chirimía de Medellín, ampliamente conocida por los aficionados al tema.

Tomás Carrasquilla citado por estudiosos antioqueños, tiene textos que se han convertido en prueba de la existencia de murgas y **chirimías**, en territorio paisa. En la obra de Carrasquilla la "chirimía" es un conjunto integrado por esclavos negros, o por sus descendientes. Escuchemos al novelista:

"Qué aldeano antioqueño no tuvo en su niñez el goce inefable de la **CHIRIMÍA**? Quién no sintió esa música triste y selvática? Quién no fue a encontrarla alguna vez? Desde los doce se le viene

anunciando en Quiebrafría, y todos están oído alerta. A eso de las tres, no es ilusión: Se oye por el "Alto de Moros" la nota aguda de aquel clarín primitivo y el redoble monótono de ese tamboril rudimentario.... Qué de hurras en cuanto se divisan los prodigios! Son tres negritos de Girardota, tierra clásica de **chirimeros** y monteras: Tres hijos del Congo. . . . No bien la multitud les cerca, dos embocan los trompetines, inflan los carrillos, redobla el tercero y van bajando, bajando. Eres tan infeliz que no oíste esos acordes? Son dulces? Son amargos? Quién lo sabe! Pero llegan al corazón del aldeano como vibraciones de un mundo desconocido donde el sueño impera".

La organología del bambuco de chirimía, incluye a las flautas transversas, las tamboras en número de dos o tres,, el redoblante o caja clara, el triángulo, los huasás similares a los chuchos usuales en el rajaleñas, los palos de lluvia y los mates, semiesferas de calabazo que contienen semillas y se envuelven en tela de bayetilla y se agitan para obtener efectos siseantes como los de las maracas o capachos, de la música tropical o llanera y los cencerros, campanas y platillos de mano, de los cuales pueden incluirse varios en cada grupo. Curiosamente, después de la llegada de los grupos juveniles de música andina, se hizo fácil que incorporaran con instrumental más reducido en número de instrumentos percusivos, el bambuco de chirimía a sus repertorios, adaptando a su tímbrica las voces de las quenás y el rondador.

INDICE

Presentación.....	3
A Modo de Prólogo	7
Sanjuanero Huilense.....	9
Indumentaria.....	11
Coreografía	16
El Sentido de la Danza	25
Anselmo Durán Plazas, creador de sanjuanero huilense.....	27
El Rajaleñas	31
Organología	33
Danzas del Departamento.....	41
Bambucos de Chirimía.....	49