

Músicas regionales colombianas.
Dinámicas, prácticas y perspectivas

Músicas regionales colombianas. Dinámicas, prácticas y perspectivas

Luis Horacio López Domínguez
Samuel Bedoya Sánchez
Néstor Lambuley Alférez
Jorge Enrique Sossa Santos

Fundación Nueva Cultura
Bogotá, Colombia, 2007

© Fundación Nueva Cultura
© Herederos de Samuel Bedoya Sánchez
© Jorge Enrique Sossa Santos
Luis Horacio López Domínguez
Néstor Lambuley Alférez

Asesoría editorial

Luís Horacio López. luishlpz@googlemail.com
María del Pilar López Patiño. ALTA VOZ Comunicaciones. altavoz@etb.net.co

Preparación editorial

María Teresa Ropaín. mropaing@hotmail.com

Diagramación

Juan Luis Andrés López Villa. j_l_andresl@yahoo.com

Ilustraciones

Ángela Ardila

Diseño de carátula

ALTA VOZ Comunicaciones

Digitalización, masterización y prensaje material sonoro:

JECA Producciones. Bogotá. jecawav@hotmail.com

Fotografías

Omar Romero Garay

Producción gráfica

Opciones Gráficas Editores Ltda. Bogotá, Colombia. opcionesgraficas@tutopia.com

Fundación Nueva Cultura. Bogotá, Colombia.

Teléfono: (+57 1) 2698468

administrativa@nuevacultura.org.co

ISBN 958-xx-xxx

Impreso y hecho en Colombia

NOTA: Las secciones de temas musicales que acompañan esta publicación son citas musicales a manera de referencia y no constituyen una publicación de carácter comercial. En los casos en que ha sido posible identificarlas, se cita la fuente e intérprete.

Músicas regionales de Colombia. Dinámica, prácticas y perspectivas ha sido el producto de un trabajo colectivo que contó con la orientación y guía del maestro Samuel Bedoya Sánchez, músico de gran reconocimiento musical y académico, prematuramente fallecido en 1994. De alguna manera, este texto es un homenaje a su incansable labor artística investigativa y pedagógica, y una muestra de cómo la semilla que sembró tiene como cómplices a estudiantes que han apostado al relevo generacional de los estudiosos, cultores y portadores de una rica tradición musical.

Tabla de Contenido

Presentación	16
Nueva Cultura. Visión prospectiva de un trayecto de vida	18
<i>Luis Horacio López Domínguez</i>	
Testimonios de un recorrido investigativo	20
Ampliación de la perspectiva investigativa	21
Relectura a treinta años de distancia	23
Samuel Bedoya y Nueva Cultura	25
La Fundación Nueva Cultura y la proyección pedagógica del quehacer investigativo	26
Regiones y músicas campesinas colombianas.	
Propuestas para una investigación inter-regional integrada	30
<i>Samuel Bedoya Sánchez</i>	
Punto de partida	32
Regionalización dinámica	34
Articulación y dinamización de las músicas campesinas colombianas	34
Las regiones naturales de Colombia y sus músicas campesinas	35
Alcances de la regionalización	42
Aplicación del modelo propuesto.	
El caso del complejo subregional andino-Ilanero	45
Delimitación de Boyacá a partir de sus núcleos provinciales	46
Fronteras administrativas y corredores de interfluencia	49
Microsistema rítmico-armónico de Boyacá y sus corredores de interfluencia	51
Sub-región andino-Ilanera	51
Hacia una investigación inter-regional integrada	53
Delimitación de alcances	54
Perspectivas	54
Los núcleos regionales	55
Dinámicas inter-regionales	55
Problemas, conceptos y herramientas	56
Bibliografía	64
Notas finales	64

Formas musicales de las regiones de Colombia: aproximación pedagógica a su dinámica sociocultural	66
<i>Samuel Bedoya Sánchez</i>	
Presentación	68
La producción musical regional	69
Una nueva producción estética: la transformación de las músicas de los núcleos rurales a las “formas urbanas”	69
Sistemas y subsistemas: bambuco y cumbia, rurales y urbanos	70
Relaciones y contrastes entre las músicas del litoral pacífico y las de la región Caribe	72
Formas de poblamiento y substratos tradicionales	78
Regionalización dinámica	84
Regiones naturales y músicas “nacionales”	84
Elementos étnicos y dinámica de mestizaje	84
Macro-sistema cultural	85
Koinés	87
¿Músicas nacionales?	87
Anexo. Muestra ilustrativa de las formas musicales de Colombia	88
Fuentes musicales	98
Rajaleña opita: copla y tonada	100
<i>Néstor Lambuley Alférez</i>	
Música y contexto	102
Consideraciones básicas	102
Circuito de producción y difusión	102
La agrupación rajaleñera	104
El rajaleña, producto sonoro: análisis de sus elementos	105
Características armónicas y rítmicas	105
La copla cantada	106
El texto literario	107
El texto articulado con lo musical	108
Curvas melódicas	110
Relación acentual literaria (<i>prosódica</i>) con acentuación musical (<i>melorrítmica - expresiva</i>)	110
La caracterización de la copla	112
La copla rajaleñera y el léxico regional	112
La copla rajaleñera contestada	113
Nuevas tendencias en la copla contemporánea	114
Las retahílas	115
Animación	116
Coda final	116

Bibliografía	117
Notas Finales	117
La canta guabinera: el sentido musical de la copla popular	120
<i>Jorge Enrique Sossa Santos</i>	
Consideraciones iniciales	121
El sistema guabina-torbellino	123
El grupo musical torbellinero	124
La copla, núcleo del texto literario	125
El sonotipo torbellino	129
Formas del canto guabinero	130
Modalidades de la canta guabinera	131
La unidad estrófica de la canta guabinera	132
Características rítmico-métricas de la copla cantada	138
La tonada guabinera, núcleo del análisis musical de la canta	140
Elementos de la tonada	140
Transcripción musical	142
Estructura expresiva de la canta guabinera. Un esquema de análisis	145
Consideraciones finales	152
Bibliografía	153
Notas finales	153

LISTA DE FIGURAS

Regiones y músicas campesinas colombianas.

Propuestas para una investigación inter-regional integrada

Figura 1. Plan Geográfico del Virreinato de Santa Fe de Bogotá Nuevo Reyno de Granada, que manifiesta su demarcación territorial... (1772)	33
Figura 2. Regiones naturales y músicas campesinas. Propuesta de Samuel Bedoya (1987) a partir del modelo de regiones y subregiones naturales propuesto por Pablo Vila (1944)	37
Figura 3. Gran alcance respecto del análisis musical de las músicas torbellino-guabina-joropo, objeto del modelo propuesto. VERTIENTES DE INTERFLUENCIA MUSICAL A ESCALA CONTINENTAL	43
Figura 4. Alcance medio respecto del análisis musical de las músicas torbellino-guabina-joropo, objeto del modelo propuesto. CIRCUITOS DE INTERFLUENCIA MUSICAL EN LOS ANDES SEPTENTRIONALES	44
Figura 5. Pequeño alcance respecto del análisis musical de las músicas torbellino-guabina-joropo, objeto del modelo propuesto. COMPLEJO SUBREGIONAL ANDINO-LLANERO	45

Figura 6. Provincias en 1908 correspondientes al actual territorio de Boyacá	48
Figura 7. Boyacá en 1985. Corredores de interfluencia	50

Recuadros de texto

Niveles de interfluencia en la sub-región andino-Ilanera	52
Algunos casos particulares de núcleos regionales	55
Zona andina vs. músicas andinas	58
Músicas del litoral occidental y sus interfluencias	60
Modos particulares de evolución regional	62

**Formas musicales de las regiones de Colombia:
aproximación pedagógica a su dinámica sociocultural**

Figura 1. Supersistema de interfluencias caribe-pacífico-andina	73
Figura 2. Articulación del supersistema región pacífica	74
Figura 3. Articulación del supersistema litoral caribe	75
Figura 4. Circuito costero pacífico y caribeño y áreas de interfluencia	76
Figura 5. Vinculación andina en la región pacífica, contraste con la base poblacional del litoral caribe	77
Figura 6. Topología del poblamiento de las diversas regiones. Oposición atractiva, caso del Chocó en la región pacífica	78
Figura 7. Topología del poblamiento de las diversas regiones. Integración circular, caso de la Depresión Momposina	79
Figura 8. Topología del poblamiento de las diversas regiones. Núcleo expandido, frontera y eje de difusión, caso del litoral caribe	79
Figura 9. Topología del poblamiento de las diversas regiones. Sistema de líneas paralelas, caso de la región andina-oriental y Ilanera	80
Figura 10. Topología del poblamiento de las diversas regiones. Otra forma de paralelismo en occidente y oriente	81
Figura 11. Topología del poblamiento de las diversas regiones. Integración de la Depresión Momposina en el paralelismo oriente-occidente, vertientes de los ríos Magdalena y Cauca	82
Figura 12. Topología del poblamiento de las diversas regiones. Esquema multirrelacional del país	83
Figura 13. Núcleos musicales subregionales e interfluencias	86
Figura 14. Ubicación genérica musical del noroeste suramericano (Ecuador, Colombia, Venezuela)	90

Recuadros de texto

Producción musical fonográfica en Colombia	70
Sistema Bambuco	70
Sistema Cumbia	72

Rajaleña opita: copla y tonada. Néstor Lambuley Alférez

Figura 1. Circuito de producción y difusión del rajaleña	103
Figura 2. Matriz polimétrica del rajaleña y géneros afines del circuito Pacífico Inter-Andino	105
Figura 3. Tonada del grupo <i>Los orientales</i> , modelo para el presente análisis. Director: Misael Dussán	106
Figura 4. Ilustración de complemento melismático para posibilitar la simetría musical de una frase en el ejemplo de tonada de <i>Los Orientales</i>	109
Figura 5. Curvas melódicas en tonada de <i>Los Orientales</i>	110
Figura 6. Ilustración de síncopa en tonada de <i>Los Orientales</i>	111
Figura 7. Correspondencia de los acentos prosódicos con los diferentes acentos musicales en tonada de <i>Los Orientales</i>	112
Figura 8. Ejemplo de retahila en el rajaleña	116

La canta guabinera: el sentido musical de la copla popular

Figura 1. Estructura del sonotipo torbellino	129
Figura 2. Melotipos torbellineros 1	130
Figura 3. Melotipos torbellineros 2	130
Figura 4. Terminación aguda del V_1	139
Figura 5. Comparación con otra copla de V_1 grave	139
Figura 6. La séptima sílaba aguda se prolonga en los versos agudos V_2 y V_4 con la duplicación de la vocal, creándose la octava sílaba; de este modo la acentuación del verso cantado se torna grave	139
Figura 7. Tres ejemplos de lecos (L) en la canta guabinera	141
Figura 8. Comportamiento melódico de algunos estribillos	142
Figura 9. Comportamiento de amalgama rítmica en contexto ternario	144
Figura 10. Otro ejemplo de amalgama rítmica en contexto binario	145
Figura 11. Tonada y estructura expresiva 1. " <i>Mamita, no me regañe</i> ". Guabina <i>a capella</i>	146
Figura 12. Tonada y estructura expresiva 2. " <i>No se vaya, no se vaya</i> ". Guabina <i>a capella</i>	147
Figura 13. Tonada y estructura expresiva 3. " <i>Dame un besito mi vida</i> ". Guabina <i>a capella</i>	148
Figura 14. Tonada y estructura expresiva 4. " <i>Tiplecito</i> ". Guabina acompañada	149
Figura 15. Tonada y estructura expresiva 5. " <i>La cocuyana</i> ". Torbellino cantado	150
Figura 16. Tonada y estructura expresiva 6. " <i>Si una guabinera entona</i> ". Guabina <i>a capella</i> con leco	151

LISTA DE TABLAS

Regiones y músicas campesinas colombianas. Propuestas para una investigación inter-regional integrada	
Regiones Naturales y Músicas Campesinas	38
Formas musicales de las regiones de Colombia: aproximación pedagógica a su dinámica sociocultural	
Diversidad sonora de las músicas regionales de Colombia	91

LISTA DE EJEMPLOS SONOROS

Rajaleña opita

1. *La Arigua*. Tradicional del pueblo de Cabure, Venezuela. Versión e interpretación del grupo *Un solo pueblo*.
2. *Enciéndete Candela*. Tradicional peruano. Intérprete Roberto Rivas y el conjunto *Gente Morena*. En: Los clásicos: afro-peruano. El alma del Perú Negro. Compiladores David Byrne y Yale Evelev. Luaka Bop/Warner Bros.
3. *Torbellino* (bambuco viejo). José Antonio Torres "Gualajo", autor e intérprete (entrevista de campo Néstor y Ricardo Lambuley, Cali, 2002).
4. *Lomalarga* (bambuco). José Hidrobo, autor e intérprete (grabación de campo en San Agustín, Huila).
5. *Caña N° 5*. Cantalicio Rojas. Interpretación *Grupo Cantatierra*. En: Memoria de Cantalicio Rojas González. Ibagué: Grupo Cantatierra, 1993.
6. *El Contrabandista*. Cantalicio Rojas. Versión e interpretación del *Grupo de Canciones Populares Nueva Cultura*. En: Una propuesta. Medellín: JJMundo, 1986.
7. Tonada del grupo *Aires de Fortalecillas*. (grabación de campo, 1984).
8. *Sonando un Rajaleña*. Tonada del grupo *Los Orientales*. Versión e interpretación del *Grupo de Canciones Populares Nueva Cultura*. En: Una propuesta. Medellín: JJMundo, 1986.
9. Tonada del grupo *Aires de Peñas Blancas*. Ibagué: Discos Sanjuanero, 1982.
10. Animación en tonada del Grupo *Aires de Piedra Pintada*. Grabación de campo, 1984.
11. Animación Grupo Nueva Cultura *Síquele*. Versión e interpretación del *Grupo de Canciones Populares Nueva Cultura*. En: ¡Adelante, Torbellino! Bogotá, 1982.
12. Tonada del grupo *Los Maestros*. (grabación de campo, 1984).
13. *Coplas del pobre*. Versión e interpretación del *Grupo de Canciones Populares Nueva Cultura*. En: ¡Adelante, Torbellino! Bogotá, 1982.

La canta guabinera: el sentido musical de la copla popular

1. Tonadas de la montaña. Grupo Nueva Cultura. Bogotá.
2. Corrió tradicional. Copletero de Miraflores, Boyacá.
3. Torbellino. Hermanos Rueda. Somondoco, Boyacá.
4. Río Guamal. Pasillo. Gilberto Bedoya y Grupo Nueva Cultura.
5. Mauraquito. Golpe oriental. Domingo Natera. Venezuela.
6. Entrada al silencio. Guajira. Guillermo Portabales.
7. Viaje de torbellino. Grupo Nueva Cultura. Bogotá.

8. Guabinas veleñas. Grupo Nueva Cultura. Bogotá.
9. Los Cailleros. Delfina Nova. Vélez, Santander.
10. Los dos tocayos. Grupo Nueva Cultura. Jorge González requinto.
11. Montañitas del Carare. Versión tradicional de base. Familia González. Vélez, Santander.
12. No se vaya, no se vaya. Versión tradicional. Los Cailleros.
13. Negra del alma. Jesús María, Santander.
14. Guabinas de Santander (sección). Grupo Nueva Cultura. Bogotá.
15. Chinita hermosa (sección). Grupo Nueva Cultura. Bogotá.
16. Torbellino. Hermanos Cardozo. Tibasosa, Boyacá.
17. Dame un besito mi vida. Versión tradicional. Bolívar, Santander.
18. Canta guabinera (sección). Grupo Nueva Cultura. Bogotá.
19. Canta guabinera (sección). Grupo Nueva Cultura. Bogotá.
20. Viaje de cantas y torbellino. Grupo Nueva Cultura. Bogotá.
21. Al alto pino subí. Versión tradicional. Grupo guabinero de Bolivar, Santander.
22. Otra sección de la misma versión.
23. Esto dijo el armadillo. Versión tradicional. Grupo guabinero de Bolivar, Santander.
24. Mamita no me regañe. Versión tradicional.
25. No se vaya, no se vaya. Grupo Nueva Cultura. Bogotá.

Presentación

Ha estado en deuda la Fundación Nueva Cultura con la publicación de textos que, como el presente, dan cuenta de sus múltiples experiencias investigativas en torno a las músicas regionales de Colombia. En el contexto de la celebración de los treinta años de vida cultural y artística, se consideró pertinente y oportuno retomar algunos textos que, por su enfoque y planteamientos conceptuales, son un referente para contrastar las miradas que han tenido los escasos trabajos publicados sobre la materia en los últimos veinte años.

Si bien los textos que configuran el libro *Músicas regionales de Colombia. Dinámicas, prácticas y perspectivas* fueron escritos a finales de los 80 y comienzo de los 90, tienen plena vigencia y se constituyen en una fuente importante para repensar las inmensas posibilidades que sugieren las músicas regionales del país, de análisis texto-música, de perspectivas de transformación y cambio de una tradición musical rica, diversa y dinámica.

Aunque la producción musical a partir de expresiones regionales se viene diversificando y acentuando con fuerza a partir de los últimos dos lustros, especialmente en tendencias hoy denominadas *nuevas músicas colombianas*, no ha sido paralela la producción de trabajos investigativos acerca de las fuentes musicales que sustentan dichas propuestas. Por eso, sin duda, el trabajo que hoy presentamos es un aporte a la necesaria mirada crítica que debe darse en el país de hoy sobre la tradición y novación de las músicas regionales de base campesina.

Este libro, además, tiene una dimensión pedagógica que es preciso relieves. Su tratamiento analítico sugiere, con los ejemplos gráficos y sonoros, un aporte decisivo para el trabajo de músicos, de estudiosos y de docentes, quienes pueden ahondar, desde una perspectiva humanista y de las ciencias sociales, en la complejidad y riqueza cultural de las músicas regionales colombianas. Les permitirá también ir más allá de una aproximación tipista y autóctona.

Los invitamos, entonces, a recorrer, de la mano de descripciones, análisis e ilustraciones gráficas y sonoras, la riqueza del joropo, del rajaleña y del torbellino.

Jorge Enrique Sossa Santos
Director Fundación Nueva Cultura

Son muchas las realizaciones logradas por los diferentes proyectos de la Fundación Nueva Cultura. En lo discográfico se destacan siete producciones del grupo de Canciones Populares Nueva Cultura, seis trabajos discográficos de los grupos de proyección y grupos artísticos de la Escuela de Formación Musical Nueva Cultura.

En la organización de eventos artísticos y culturales podrían reseñarse muchos, dentro de los cuales se destacan: el Quinto Taller Latinoamericano de Música Popular realizado en 1988 y el Quinto Encuentro de la Canción Infantil Latinoamericana y Caribeña, realizado en 2001. También los encuentros colombianos de la canción infantil de 1988, 2002 y 2004.

Por supuesto, un sinnúmero de presentaciones artísticas a través de todos sus grupos en diversos escenarios del país y del exterior, destacándose de manera particular los llevados a cabo en el marco de los encuentros de la Canción Infantil Latinoamericana y Caribeña de México 1997, Argentina 1999, Colombia 2001, Brasil 2003 y Uruguay 2005.

Nueva Cultura.

Visión prospectiva de un trayecto de vida

Luis Horacio López Domínguez

Ha querido la Fundación Nueva Cultura celebrar un trayecto decisivo de seis lustros (1976-2006) poniendo en circulación una edición de textos, algunos de ellos editados en publicaciones que hoy por hoy constituyen rarezas bibliográficas. Para recobrar así un tramo de su actividad investigativa, a través del medio impreso y el texto sonoro en disco compacto, que ilustra la argumentación académica de sus análisis.

El contenido de la publicación responde a una visión retrospectiva del quehacer investigativo, reuniendo una selección de textos inéditos generados en su trabajo, y otros de Samuel Bedoya que en su momento de publicación tuvieron una muy limitada circulación, tanto en su ámbito musical como en el número de ejemplares, algunos muy restringidos al quehacer pedagógico de la Fundación Nueva Cultura.

El reunirlos en esta publicación bajo un mismo título —*Músicas Regionales Colombianas*— no hace sino reiterar la constante de este trabajo, en la perspectiva amplia y abierta de su referente espacial, sociocultural y musical: incursionar hacia la construcción de modelos interpretativos de los fenómenos musicales, en forma alternativa a los modelos estáticos tradicionales de distribución espacial, derivados de la folclorología musical tradicional, tan en boga en el siglo XX. El concepto de región es, entonces, redefinido dinámicamente.

Esta búsqueda de referentes explicativos de los fenómenos de hibridación, mestizaje étnico en lo social y de interfluencias musicales de doble vía, entre comunidades, regiones y países, ha pretendido ampliar la comprensión del trabajo investigativo, didáctico, compositivo e interpretativo de la Fundación Nueva Cultura.

Testimonios de un recorrido investigativo

Retrayendo estos textos a la lectura de hoy, se puede observar que, aunque lejanos en el tiempo, no han perdido actualidad los interrogantes que generaron inquietudes y motivaciones del estudio de lo cultural e, inscrito en éste, lo musical, en su referente regional.

Aparecen aquí los incipientes trazos de un trabajo que se continuó expandiendo en el ámbito investigativo musical como lo ha sido el concepto, aún en construcción, de las músicas caribeberoamericanas —CIAM—. Porque a decir verdad, si pudiésemos construir un *estado del arte* a 2006, de los estudios sobre músicas andino llaneras —propuesta inicial de la edición y que habrá que hacer en un futuro próximo— extrañamente no son muchas ni sostenidas las líneas de investigación especializada en este ámbito regional del oriente del país.

Pero no sobra advertir que aquellas consideraciones teóricas que sustentan los textos, no se limitaron a un ejercicio meramente intelectual de idearse modelos sin referentes de la realidad y la cotidianidad de los cultores de músicas y otras manifestaciones en sus contextos campesinos y urbanos. La aproximación a las prácticas musicales tradicionales en los trabajos de campo, seguidas de las transcripciones, los análisis estructurales, las comparaciones con otras áreas y los arreglos compositivos para poder enriquecer el repertorio mismo del *Grupo Nueva Cultura*, fueron dando unas pautas metodológicas, que permitían ir validando los principios orientadores de aquellos modelos incipientes, en proceso de construcción.

Con la aplicación de unos métodos de trabajo investigativo de campo en la convivencia y en los intercambios con los músicos campesinos en su habitat, mediante visitas a sus hogares en veredas y espacios festivos de las localidades, que en su itinerancia fue recorriendo *Nueva Cultura*, permitió ir ampliando la visión de este universo de expresiones relegadas por la presencia de “las músicas comerciales” en frecuencias radiales y que invadían sus espacios lúdicos de antes y las apetencias mismas de “hacer música” que fueron rasgos identificadores de las hoy generaciones de personas mayores.

Sin que para *Nueva Cultura* implicara un aislamiento de las corrientes que la modernización tecnológica de lo acústico permitía como un medio de ampliar la influencia en los públicos a través de la radio y la industria fonográfica. Testimonio de ello son los múltiples espacios de emisoras de radio a los que acudieron a audiciones y entrevistas y hasta un programa con frecuencia semanal en Radio Continental de la cadena Todelar y que se llamó: *Raíces y Horizontes de la Cultura Popular en Colombia*. Otro tanto la producción sonora y reproducción en discos de acetato, casetes, videos y en disco compacto, a través de los cuales se han difundido los trabajos y repertorios musicales, combinados con los encuentros presenciales con el público en recitales, conciertos y otras prácticas del quehacer artístico en los que ha actuado *Nueva Cultura* durante treinta años.

Los intercambios y los encuentros con otros músicos, con otros investigadores y agrupaciones afines fueron afinando los esquemas y modelos iniciales, confrontando enfoques, métodos y técnicas. Ha sido éste un recorrido largo, lento pero colmado de sorpresas y de procesos de ampliación de metas y propósitos del grupo.

Ampliación de la perspectiva investigativa

Desde la perspectiva histórico-cultural, de la economía espacial y de la geopolítica, los aportes al conocimiento de los fenómenos macroeconómicos y socioculturales de Iberoamérica y el Caribe han sido sorprendentes en múltiples líneas de investigación de las disciplinas sociales, que hoy permiten inscribir los procesos historiográficos de las músicas CIAM dentro de modelos interpretativos más amplios y multivariantes.

Sin duda que desde una perspectiva historiográfica internacional se han develado tantos y tantos procesos enmarcados en la circulación de gentes, bienes, símbolos, valores y mensajes a lo largo y ancho del continente americano, el Caribe y la Península, desde el siglo XVI en los procesos de dominación colonial. Ese entrecruce de sangres y gentes, de mercancías, de instrumentos y músicas, de narraciones, de relatos y modos de ser, actuar y vivir, han hecho del mestizaje una variante en la expresión de los pueblos

y sus creadores. La historiografía del Caribe nos ha puesto de presente el entrecruce de influencias y dominios coloniales no sólo hispánicos sino los posteriores de franceses, ingleses, holandeses y las interrelaciones con las manifestaciones artísticas estadounidenses.

Mas no deben dejar de mencionarse las dificultades de lograr un vínculo de interdisciplinariedad entre las investigaciones sobre aquellas realidades musicales que se presentan en el contexto internacional y las corrientes dominantes de las industrias culturales, y los estudios historiográficos y sociales de Iberoamérica. Más aún cuando los fenómenos de las músicas regionales tienen en el medio social el limitante de su oralidad, de la transmisión boca-oído y surgen las amenazas a la continuidad generacional, que se ve interrumpida por la migración de la población joven y los desplazamientos forzados de masas campesinas, presionados por los conflictos armados que vive hoy el país y la concentración demográfica dominante en los centros urbanos, fenómeno al que no es ajeno ninguno de los países del planeta.

Deplorablemente tampoco se observa entre las iniciativas de los entes de cultura, departamentales y locales, un trabajo sostenido en los recorridos investigativos y los cubrimientos del trabajo de recolección en estos últimos treinta años. Al menos en el medio colombiano las condiciones de orden público y la presencia de actores armados han vedado el trabajo investigativo en todos los órdenes de la actividad académica.

Del material recolectado, depositado en los centros de documentación musical y en los archivos de las agrupaciones artísticas, se exige en los laboratorios sonoros de un lento y paciente trabajo de gabinete, en su transcripción y análisis musical y su contextualización con los elementos textuales, así como los análisis de comunicación no verbal de los intérpretes y las técnicas de ejecución, que a veces se intentan cubrir con los registros audiovisuales. Trabajo de especialistas pacientes y con experiencia y formación. Cubriendo los vacíos señalados, La Fundación asumió la tarea de constituir un Centro de Documentación Musical que alberga una copiosa documentación, mucha de la cual ha sido recogida en el trabajo de campo, textos especializados, colecciones musicales, cintas y material digital de las grabaciones del Grupo

Nueva Cultura y de los grupos de la Escuela de Formación Musical, lo que se constituye en un patrimonio cultural de gran riqueza. Es este otro de los espacios creados con un sentido de memoria y de fuente de creación.

Relectura a treinta años de distancia

Hay dos elementos que es necesario destacar para que el lector pueda orientarse mejor en la degustación de los textos que aquí se publican. En primer lugar el carácter provisional de las propuestas que se formularon en la década de los 90. Redactados a partir de un ejercicio interdisciplinario en el ámbito del espacio investigativo que el Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá ofreció al apoyar el trabajo del Centro de Investigación de Cultura Popular, no limitado a las fronteras político-administrativas del Departamento, sino dando una visión aperturista sobre el Oriente Andino: Santander y Boyacá y los Llanos del Casanare. Con esta visión abarcadora que superaba los cánones burocráticos, lo que hacía posible pensar en los fenómenos sin cortapisas espaciales y penetrar más allá de los límites departamentales.

De otro lado, contar con los soportes interpretativos de lo bibliográfico y cultural que contribuyó desde otras disciplinas al trabajo investigativo de enfoques regionales más riguroso y científico, como los de la regionalización de los geógrafos Pedro Vila y más tarde de Ernesto Guhl. De igual manera los recorridos por las fuentes bibliográficas de estos territorios en los que se inscribe la circulación por corredores entre cordillera y llano que roturaron las rutas de intercambios intertribales con los muiscas en la época precolombina, más tarde vías para los procesos evangelizadores y la vigencia de rutas de comercio y fronteras expandibles de colonización cundiboyacense hacia los Llanos y su interfluencia interregional hacia los santanderes. Observación pertinente para contextualizar los textos de enfoque regional aquí reproducidos.

En segundo término se debe insistir en las delimitaciones espacio-geográficas en las que se inscribe el trabajo investigativo del *Nueva Cultura* y los montajes artístico-musicales de difusión.

Los énfasis investigativos planteados en los textos se orientan a la población andina-llanera y a sus interfluencias. La referencia a litorales es tangencial, sin que esto signifique un aislamiento o una visión recortada del mundo o del país.

Nueva Cultura —debe entonces recordarse— estableció desde la década de los setenta un espacio muy definido y esto es lo que se manifiesta en los textos de análisis de músicas regionales: *Rajaleña opita: copla y tonada* de Néstor Lambuley y *La canta guabinera: el sentido musical de la copla popular* de Jorge Sossa, textos surgidos en el marco del Encuentro de Poética Popular Colombiana: Canto y Coplerío convocado por el Recinto Quirama en 1990 y tratados dentro de un modelo investigativo referencial de más alto espectro, como es el modelo propuesto en los textos de Samuel Bedoya.

Estos referentes textuales del trabajo interpretativo que se reúnen en esta publicación, tienen un carácter testimonial al mantenerse en los contextos académicos en que fueron desarrollados. Siempre con un referente musical interpretativo de base y un trabajo de transcripción y análisis *a posteriori* al trabajo de campo.

Si bien se asumió individualmente, el propósito de tal elaboración era divulgarlos en los medios en que pudiesen ser aprovechados: los espacios pedagógicos a los que han estado vinculados integrantes de la Fundación Nueva Cultura. Este mismo intento es el que justifica esta edición, acompañados ahora de las ilustraciones sonoras, lo que les hace recuperar el sentido de lo multidimensional de los textos versificados y las transformaciones de éstos en su interpretación cantada de rajaleñas, guabinas y torbellinos. Un avance sin duda a los enfoques tradicionales desplegados desde la visión estática del análisis de contenido con las herramientas meramente literarias.

Los músicos-investigadores que conformaron en sucesivas épocas el *Grupo Nueva Cultura*, y que siempre han estado vinculados al trabajo cultural de la Fundación, se habían formado en el conocimiento de estos espacios musicales de lo andino y lo llanero, en los que se ha movido su trabajo investigativo como agrupación dedicada a la investigación y recreación interpretativa en los espacios artísticos y de actividad docente.

Samuel Bedoya y Nueva Cultura

En la trayectoria de treinta años hay un periodo en el que se identifica el trabajo investigativo y analítico de *Nueva Cultura* con el vínculo del investigador y musicólogo Samuel Bedoya, fallecido prematuramente en 1994 y quien conjugaba y compartía buena parte de los intereses del grupo y caminaba por los mismos senderos problematizados de la investigación musical. A ello se sumaba su experiencia y talento musical interpretativo y su formación académica, abierta siempre a nuevas influencias.

Samuel Bedoya se nutrió de diversas disciplinas en su paso por la Universidad Nacional de Colombia. Cursó varios semestres de arquitectura y cátedras de lingüística. Pero definitivamente optó en su vida por la música, y se adentró con un gran talento y dedicación en los espacios llaneros del Casanare y Arauca por varios años, aprendiendo de los intérpretes campesinos la ejecución de músicas tradicionales. Hasta el punto de lograr el reconocimiento de su virtuosismo por sus viejos maestros llaneros. En su viaje a Túnez e Inglaterra, perfeccionó sus conocimientos de guitarra y cuando retornó al país se entrecruzó con *Nueva Cultura* y se constituyó en un orientador y colaborador pedagógico tanto de la agrupación artística como de su escuela de formación musical.

Por un tiempo forma parte del equipo de músicos-investigadores del Centro de Investigación de Cultura Popular del ICBA en Boyacá, dirigido entonces por el antropólogo Luis Horacio López y, en el área musical, por Jorge Sossa. De esta labor investigativa es el primer texto. Más tarde se destacó su papel de liderazgo en la formulación y coordinación del Programa de Artes Musicales de la Academia Superior de Artes de Bogotá y que centró su enfoque en las músicas caribeiberoamericanas.

Estos textos de Samuel Bedoya *Regiones y músicas campesinas colombianas. Propuestas para una investigación interregional integrada y Formas musicales de las regiones de Colombia: aproximación pedagógica a su dinámica sociocultural* que se reproducen aquí, sumados a un testimonio de amistad y reconocimiento por su influjo, tienen la intención de que en un futuro próximo den continuidad a una línea de publicaciones que permitan ir retomando aquellos que no quedaron publicados con

nuevos materiales y que, con un trabajo de edición, puedan ser apropiados nuevamente.

La Fundación Nueva Cultura y la proyección pedagógica del quehacer investigativo

Las actividades artísticas desarrolladas por el grupo fueron generando la necesidad de constituir un proyecto cultural que acogiera las dimensiones pedagógica e investigativa y que tuviera como base la mirada que sobre las músicas regionales se venía construyendo por parte del *Grupo de Canciones Populares Nueva Cultura*. En 1981 se firmó el acta de constitución y en 1987 tomó la razón social Fundación, proyecto cultural que ha tenido desde entonces, una importante presencia sostenida en el ámbito de la cultura del país.

Sea oportuno agregar que estos lineamientos teóricos y metodológicos aquí reunidos no son más que referentes historiográficos de un trabajo constante y acumulativo que con posterioridad se ha desplegado a través de la Fundación Nueva Cultura y que se manifiesta en los campos de la pedagogía, la interpretación, en el trabajo paciente y cuidadoso de retomar muchos textos que hoy están al alcance de los intérpretes de las nuevas generaciones.

La Fundación ha hecho posible el propósito de asegurar una continuidad generacional en este tipo de expresiones de tradición oral trasladadas al medio urbano. Donde es necesario que confluyan varios requisitos: un riguroso trabajo de campo, un posterior esfuerzo sistemático de transcripción y arreglos, luego los montajes y por último, despertar un entusiasmo a escala de los estudiantes para explorar y “deleitarse deleitando” con las interpretaciones de aquellas músicas que resuenan en la soledad de los parajes campesinos donde los investigadores escucharon y grabaron o en la animación de las ferias y fiestas locales. No se trata de replicar, sin ningún contexto, lo escuchado en una grabación y punto.

Este circuito investigativo y de gestión artístico-pedagógica, viene apoyada por un desarrollo y una revisión crítica de los conceptos gestores de ese movimiento investigativo de las músicas CIAM.

Elementos que se despliegan en la práctica docente en la primera época de la Academia Superior de Artes de Bogotá —ASAB—. Más tarde a escala nacional la vinculación al Plan Nacional de Música para la Convivencia del Ministerio de Cultura, con la participación de la Fundación Nueva Cultura como entidad formadora en nueve departamentos de dos ejes andinos en compañía de músicos e investigadores de gran recorrido y reconocimiento en el quehacer musical del país.

La creación y desarrollo de la Escuela de Formación Musical para Niños y Jóvenes desde 1988 y la vinculación de la Fundación como miembro permanente del *Movimiento de la Canción Infantil Latinoamericana y Caribeña*, muestran la acción positiva de la participación a escala internacional en los encuentros de la canción infantil, con los semilleros de ese trabajo musical que ha penetrado las prácticas pedagógicas de la Escuela de Formación Musical con los grupos *Magenta, Ámbar, Azurita y Cobalto*. Se ha ido desarrollando en estas tres décadas a diferentes escalas y auditorios. Trasladados a escenarios internacionales de reflexión y diálogo con pares de otros países, lo que ha enriquecido y replaneado muchas de las experiencias internas acumuladas en la práctica investigativa y pedagógica de la Fundación Nueva Cultura. Esta confrontación del trabajo con las experiencias de pares musicales de otros países amplía la visión y permite ver la forma como se han atendido muchos de los asuntos y problemas musicales comunes.

Los treinta años de trayectoria han permitido abrir un espacio de reflexión retrospectiva, que ha inducido a recuperar con una mirada discursiva este trayecto en el que se inscriben estos textos y que han sido seleccionados entre un caudal de alternativas y en un plan integrado de ediciones conmemorativas.

Este ejercicio tiene no sólo una función testimonial. Más allá se prevé una puesta en acción de un trabajo prospectivo. Recuperar y poner en comunión con los amigos, docentes y estudiosos los resultados de esta práctica cotidiana que ha venido enriqueciendo en su individualidad a los miembros del *Grupo Nueva Cultura*, a los docentes de la Escuela de Formación Musical y a quienes con ellos han recorrido tantas experiencias y anhelos de hacer de las faenas de la música unas jornadas de creación y estímulo, sintiendo lo que es propio, en unos espacios más amplios.

En ese empeño de hacer memoria de una brega cotidiana y poder compartirla con los lectores de hoy, la *Fundación Nueva Cultura* como espacio cultural que acoge la creación, la investigación, la formación y la relación directa con las comunidades, invita a reandar sobre los pasos de un proyecto cultural pionero y visionario y a celebrar su legado.

Como asesor editorial me es muy grato acompañar a la Fundación Nueva Cultura en la celebración conmemorativa de este tramo de su vida académica, artística y cultural: treinta años del Grupo Nueva Cultura y veinticinco años de la Fundación Nueva Cultura.

Regiones y músicas campesinas colombianas: Propuestas para una investigación interregional integrada

Samuel Bedoya Sánchez

En *Regiones y músicas campesinas* (1987) Bedoya ofrece un replanteamiento conceptual e investigativo de los complejos fenómenos de evolución y transformación de las músicas campesinas colombianas que apunta hacia una nueva musicología. Propone una gran unidad dinámica de las músicas del país a partir de analizar su movilidad, su transformabilidad y el enriquecimiento que han experimentado en procesos seculares de intercomunicación. El modelo de treinta y dos regiones propuesto por Pablo Vila en *Regiones Naturales de Colombia* (1944), ha tenido en este trabajo una adaptación aproximada en la distribución espacial de las músicas campesinas y las experiencias urbanas. El tratamiento para el ejercicio del modelo, aplicado al complejo subregional andino-llanero, parte de lo macro a lo micro, (gran alcance, alcance medio y pequeño alcance) hasta identificar el objeto del análisis musical micro: torbellino-guabina-joropo. En su parte final aporta reflexiones importantes sobre la investigación interregional, herramienta que pudiera ser ampliada y aplicada al conocimiento operativo de de la compleja y variada realidad musical de Colombia.

SAMUEL BEDOYA SÁNCHEZ (San Antonio de Prado, Antioquia, 1947-1994). Compositor, arreglista, instrumentista, director, investigador, docente. Su formación académica y autodidacta se nutrió de la filosofía, de la lingüística, de la historia, de la estética, de la literatura, además de sus estudios en el campo artístico y cultural, en múltiples facetas: guitarra, piano, trombón, cuatro, composición y arreglos, dirección de orquesta, pedagogía musical, que confluyen en una permanente y valiosa tarea como investigador y como asesor de procesos pedagógicos musicales, como fueron la Fundación Casa Llanera, en Bogotá (1977-1979); Orquesta Filarmónica de Bogotá (1978-1981); Programa Noches de Colombia de Colcultura (1981); Centro de Investigación de Cultura Popular del Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá, en Tunja (1984-1985); Fundación Nueva Cultura, en Bogotá (1981-1994); Plan Piloto de la Academia Luis A. Calvo IDCT (formación en músicas caribe hispanoamericanas) en Bogotá (1983-1990); Universidad Pedagógica Nacional (1991-1993); Programa de Artes Musicales (formación en músicas caribeiberoamericanas) de la Academia Superior de Artes de Bogotá, del que fue creador y Coordinador hasta su prematuro fallecimiento (1991-1994). Su obra musical y teórica, publicada e inédita, ha sido tomada por nuevas generaciones musicales como objeto de trabajos artísticos y de investigación, que han visto en ella importante fuente para la revitalización de las músicas populares en Colombia y América Latina.

Estos fueron los planteamientos fundamentales presentados en el I FORO-TALLER NACIONAL DE MÚSICA Y DANZA CAMPESINAS DE BOYACÁ Y ÁREAS DE INTERFLUENCIA: JOROPO Y TORBELLINO, realizado en Tunja entre el 29 de mayo y el 1º de junio de 1985, dentro del marco del XIII Festival Internacional de la Cultura, organizado por la Corporación de Promoción Cultural de Boyacá, el Instituto Andino de Artes Populares, el Ministerio de Educación Nacional de Colombia a través de la Oficina de Relaciones Internacionales, el Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá y el Centro de Investigación de Cultura Popular. Posteriormente el autor revisó este trabajo para su publicación con el título *Regiones, músicas y danzas campesinas* (en dos partes) en los números 1 y 2 (1987) de *A Contratiempo*, publicación seriada producida por *Dimensión Educativa* en Bogotá. Para la actual edición, el equipo editorial ha trabajado proponiendo ajustes a la versión publicada en *A Contratiempo*.

Punto de partida

Entre los problemas fundamentales que los incipientes estudios musicológicos en Colombia no se han planteado aún con claridad, se encuentra el referido a la *regionalización*. ¿Cómo visualizar los fenómenos musicales, en su especificidad, al igual que se hace con la biodiversidad biológica de Colombia, un país tan diverso en todos los órdenes de la vida social, cultural y artística?

Podría pensarse que es poco lo que ha cambiado del siglo XVIII al presente, si echamos una ojeada al *Plan geográfico del Virreinato de Santa Fé de Bogotá / Nuevo Reino de Granada*¹ formado por Don Francisco Moreno y Escandón, fiscal protector de la Real Audiencia de Santafé y juez conservador de rentas, y delineado por Josepf Aparicio Morata en 1772 (Figura 1). En una veintena larga de divisiones regionales, es posible previsualizar las actuales divisiones. Los gobiernos de Santa Marta, Cartagena, Antioquia-Mariquita, la Provincia del Chocó, *El Reino* (escindido en Santafé y Tunja), el gobierno de los Llanos y Popayán, incluidos en la desmesurada gobernación de Maynas, proporcionan un cuadro que no es muy diferente de la regionalización tradicional actual para las músicas del país.

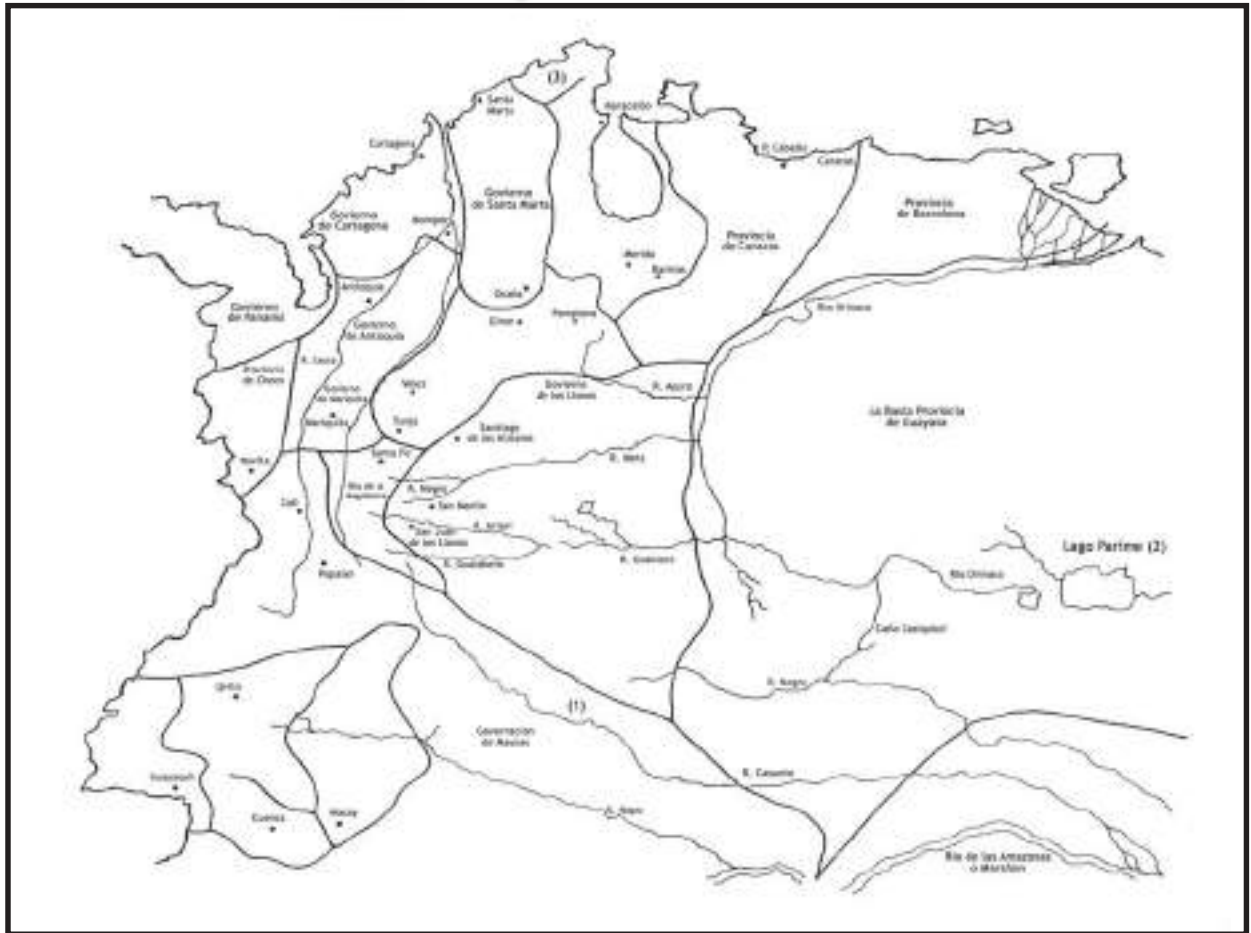


Figura 1. Plan Geográfico del Virreinato de Santa Fé de Bogotá Nuevo Reino de Granada, que manifiesta su demarcación territorial... (1772).

Más que hablar de regiones en un sentido geográfico riguroso, la cuestión ha sido mediada recurriendo a una vaga tipología humana que parte del rígido encuadramiento "hombre-paisaje-clima". Una regionalización oficial de dos litorales, un oriente llanero, un tridente cordillerano andino y una participación en las selvas de la Amazonia pasa a configurar tres grandes "temperamentos": el hombre de las costas, el de la montaña, el del llano. De modo totalmente simétrico, a la caracterología citada corresponden: *las músicas costeñas, la música andina y la música llanera*, rígidamente

encerradas en fronteras tan arbitrarias como la filosofía en que se inspira tan curioso psicologismo ecológico. En síntesis: el hombre moldeado por el paisaje y la música delimitada por la frontera. Sobre esta atractiva tesis romántica, asociada a la división político-administrativa de departamentos, se ha construido la gran taxonomía regional, ya demasiado familiar: Costa Atlántica, Costa Pacífica, Zona Andina y Zona Llanera, cada una con su tonada base, con una danza-tipo, su organología, sus textos, sus comidas "típicas", sus fiestas, sus repertorios de cuentos de espantos, sus atuendos, sus tipos de vivienda con el uso de materiales nativos, y así otras muchas coincidencias.

La taxonomía regional tradicional, aparte de sugerir un país conformado por cuatro o cinco estados diferentes e incomunicados, ha contribuido en buena medida a un penoso *rallentando* del proceso del conocimiento operativo de sus músicas, y de su compleja y variada realidad musical regional, sin prestar atención suficiente a los complejos fenómenos de evolución y transformación de las músicas campesinas. Es necesario un replanteamiento conceptual e investigativo que apunte hacia una nueva musicología, acorde con una realidad cada vez más cambiante, cada vez más vinculada a los medios masivos de comunicación, más ligada al producto sonoro-espacial tal como ocurre, inscrito en una cotidianidad regional y nacional.

Regionalización dinámica

Articulación y dinamización de las músicas campesinas colombianas. La conformación de las regiones colombianas responde en parte a determinantes geográficas, pero también (y con mucho) a estructuras de producción más o menos apropiadas al encuadramiento geográfico y en gran parte a las relaciones que el hombre establece con su medio, transformándolo y adecuándolo a sus necesidades. En esa medida, el entorno y las fronteras no son estáticos.

La *movilidad* fundamental de las fronteras y la *interfluencia*² a través del comercio fueron factores de primera importancia en las complejas transformaciones de los siglos XVII, XVIII y XIX, que

con la apertura de vías de comunicación y el comienzo de la colonización de vertientes, puso en marcha procesos irreversibles de intercambio, tanto de objetos y productos comercializables, como de rasgos y productos sonoros concretos. En el período citado se conforman y consolidan algunos de los más importantes circuitos comerciales en grandes áreas del país, y es a través de aquellos, y no contra las fronteras inter-provinciales, como se articulan y dinamizan sus músicas campesinas.

Otro nivel de la fenomenología musical de las comunidades regionales colombianas es el que se inaugura en las primeras décadas de este siglo: el sonido grabado, con objetivos comerciales. De modo que, así como se ha expuesto la continuidad de base geoeconómica y de interfluencias, se propone una continuidad de procesos y sistemas de retroalimentación entre las músicas regionales y las elaboraciones del documento sonoro. Esta manera de trascender la región definida en estrechos términos fisiográficos es, tal vez, la primera —y no pequeña— revolución tecnológica de sus núcleos. El impacto ha sido exagerado por los puristas, y se ha dejado de ver la relación —podría decirse “genética”— que esta música grabada conserva con las bases que generan.

Se podría hablar de una necesidad nueva: la musicología en Colombia deberá acceder a conceptos y herramientas que permitan trascender los “tipismos” que validan el concepto de región auto-enclaustrada, que debe conservar a toda costa rasgos que en muchos casos serían materia de una paleografía musical. Por varias razones estas actitudes no hacen sino reforzar la sumisión y el estancamiento. Es prioritario el sentido liberador del acceso al conocimiento y comprensión de la cultura regional estructurada dinámicamente en contextos mayores. Anticipémoslo: *las músicas del país conforman una gran unidad dinámica*, no ya por tener un “origen común” (hispano, indígena, negro y los cruces étnicos del mestizaje) sino por su movilidad, por su transformabilidad y enriquecimiento en procesos seculares de intercomunicación.

Las regiones naturales de Colombia y sus músicas campesinas. Una aproximación geográfica moderna al problema mismo de las regiones naturales exige tomar en cuenta los aspectos

de producción y actividad económica, los movimientos de población, el auge o decadencia de una u otra estructura económica particular (regional), los modos de aprovechamiento de la tierra, las formas de distribución y tenencia de la misma, los procesos de colonización y fundación de poblados, las posibilidades de integración inter-regional, entre otras, yendo más allá de una concepción naturalista que ve en las músicas campesinas un fenómeno totalmente espontáneo, no-sistemático, totalmente simple.

La carta fisiografía-clima-vegetación según Ernesto Guhl³ podría construir un desafío para la estancada "folklorología musical" colombiana como ejemplo de rigor científico. Más interesante aún es verificar la simetría entre la delimitación regional del profesor Pablo Vila⁴, las treinta y cuatro regiones naturales del Atlas de Colombia IGAC (1979) y la nueva propuesta de regionalización dinámica para las músicas del país que se presenta en este artículo, inspirado en el modelo de regionalización de Vila. Porque lo geográfico limita o favorece formas de ocupación y explotación de los recursos. Con su ocupación la acción del trabajo humano transforma en regiones culturales las denominadas regiones naturales y el paisaje natural se torna en cultural por la intervención antrópica, es decir por la acción social de las comunidades. Otro tanto podría decirse de las prácticas musicales.

Para la distribución espacial del territorio en regiones y sub-regiones, el profesor Pablo Vila propuso en su texto *Regiones Naturales de Colombia* (1944) un modelo de treinta y dos (32) regiones, apoyado en las características ambientales y fisiogeográficas específicas, aplicando múltiples variables. El modelo ha tenido en este trabajo una adaptación aproximada (figura 2), con restricciones, en la distribución espacial de las músicas campesinas y las experiencias urbanas.

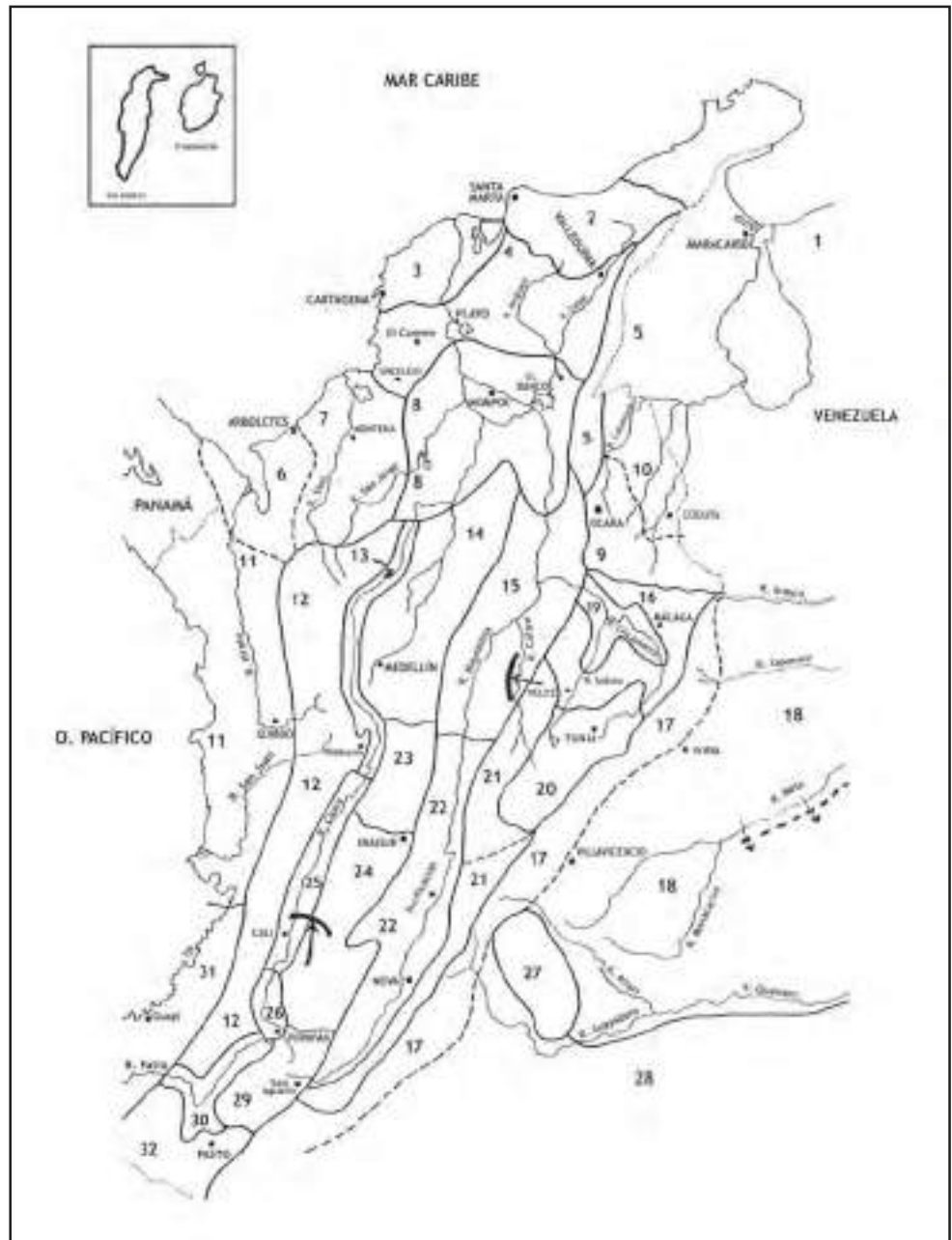


Figura 2. Regiones naturales y músicas campesinas. Propuesta de Samuel Bedoya (1987) a partir del modelo de regiones y subregiones naturales propuesto por Pablo Vila (1944).

REGIONES NATURALES Y MÚSICAS CAMPESINAS

N.	Región	Núcleo de referencia	Corrientes migratorias de importancia	Relación con otras regiones (n.)	Estudios especializados	Koinés rural-urbanos	Músicas
1	Guajira	Riohacha, Fonseca, San Juan del Cesar, Villanueva...		Lago de Maracaibo. Lago de Maracaibo.	X	X	Grupos lingüísticos aborígenes. Vinculación a producción vallenata. piquerías - canto de pique.
2	Sierra Nevada de Santa Marta				X		Grupos lingüísticos de la región.
3	Delta Magdalenense	Ciénaga, Calamar.		4		X	Cumbia.
4	Llanos del Caribe	Sincelejo, Carmen de Bolívar, Plato, Valledupar.		3 / 8		X	Porro (metales) paseo-son-merengue-puya.
5	Motilones				X		Grupos lingüísticos de la región.
6	Urabá	Arboletes.	Colonización reciente.	15		X	Cumbia, bullerengue.
7	Valles del Sinú y Alto San Jorge	Montería, San Pelayo, Laguneta, Rabolargo.				X	Cumbiaporro (metales) "papayeras".
8	Depresión Momposina	Mompós, El Banco, Magangué, Tamalameque.		4 / 15, interfluencia preferencial con el interior.			Porro-músicas de acordeón-koiné rur-urb (*).
9	Macizo de Santurbán	Pamplona.		15 / 16 / 19 / 20		X	Torbellino-guabina.
10	Catatumbo	Cúcuta.		16 / 19 / 20 y Cordillera del Táchira.		X	Torbellino-guabina.
11	Chocó	Quibdó, Condoto.		22 / 26 / 29		X	Porro (metales) currulao alabao - aguabajo - jota.
12	Cordillera Occidental		Poblamiento de 25 Violencia 1948.	13 / 23 / 25	X		Necesidad de sectorizar ver recuadro de texto zona andina vs. músicas andinas.

Continúa en la siguiente página...

REGIONES NATURALES Y MÚSICAS CAMPESINAS

N.	Región	Núcleo de referencia	Corrientes migratorias de importancia	Relación con otras regiones (n.)	Estudios especializados	Koinés rural-urbanos	Músicas
13	Cañón del Cauca			12 / 14		X Urbano	Estudiantinas y festivales.
14	Macizo Antioqueño	Medellín, Armenia, Copacabana, Girardota, Barbosa.		13 / 22 / 23		X	Bambuco redova-gallinazos ver recuadro de texto zona andina vs. músicas andinas.
15	Magdalena Medio	Circuito Tamalameque, Ocaña, Cimitarra, Puerto Nare, Puerto Boyacá, La Dorada...	Llega la frontera occidental del torbellino.	6 / 8 / 9 / 21 / 27	X		Las de las vertientes de colonización; no es evidente aún nada sincrético ni procesos de síntesis. No aparecen previsible por ahora.
16	Montaña Santandereana	Vélez, Málaga.		9 / 10 / 18 / 19 / 20 Llanero.		X	Torbellino-guabina carranguera (merengue, rumbas...) "guasca".
17	Piedemonte Oriental	Los principales de las vertientes correspondientes.		16 / 18 / 19 / 20		X	Transición pasillos Valle de Tenza.
18	Llanos Orientales	San Martín, El Maní, Yopal, Sogamoso, Trinidad, Tame - Arauca.		16 / 17 / 19 / 20 / 27		X	Joropo-morfos "guasca".
19	Fosos del Suárez y el Chicamocha	Los mismos de (16); además, una inmensa serie de pequeños pueblos que completan el circuito al norte y noroeste.		9 / 10 / 16 / 17 / 18 / 20		X	Torbellino-guabina carranguera (merengue, rumbas...) "guasca".
20	Altiplano Cundi-Boyacense	Tunja, Motavita, Ubaté, Gama...		9 / 16 / 17 / 18 / 19 / 20		X	Torbellino-guabina carranguera (merengue, rumbas...) "guasca" San Juanito.

Continúa en la siguiente página...

REGIONES NATURALES Y MÚSICAS CAMPESINAS

N.	Región	Núcleo de referencia	Corrientes migratorias de importancia	Relación con otras regiones (n.)	Estudios especializados	Koinés rural-urbanos	Músicas
21	Vertiente Occidental de la Cordillera Oriental	La Vega, Villeta, La Palma.	Procesos económicos del tabaco, el café, la panela, esmeraldas.	15	X		
22	Alto Magdalena	San Agustín, Neiva, Purificación.		11 / 14 / 23 / 24 / 26 / 29 / 31		X	Bambuco, rajaleña.
23	Macizo Volcánico	Manizales, Armenia, Pereira.		12 / 14 / 22 / 24		X Urbano	Bambuco.
24	Cordillera Central-Meridional	Diagonal Ibagué - Cali.	Densidad de población, procesos demográficos "de paso".	22 / 23 / 25		X Urbano	Bambuco.
25	Valle del Río Cauca	Cali, Cartago.		12 / 24		X Urbano	Bambuco, estudiantinas y festivales.
26	Altiplano de Popayán	Popayán, Puerto Tejada.		11 / 22 / 29 / 30 / 31 (i)		X	Bambuco, rajaleña.
27	La Macarena	San José del Guaviare.	Corrientes migratorias serranía y selva adentro.	15 / 18	X		
28	Amazonia	Florencia, Mocoa, Leticia.		29 Brasil, Perú.	X		Grupos lingüísticos aborígenes. Músicas carimbó - forró (Brasil).
29	Macizo Colombiano			22 / 26 / 30 / 31 / 32	X Influencia en músicas amazónicas.	X	Bambucos de chirimías en relación con currulaos (como concepto genérico).
30	Hoya del Patía			26 / 29 / 31 / 32 Poblaciones Cañón del Guáitara.		X	Bambucos de chirimías en relación con currulaos (como concepto genérico).

Continúa en la siguiente página...

REGIONES NATURALES Y MÚSICAS CAMPESINAS

N.	Región	Núcleo de referencia	Corrientes migratorias de importancia	Relación con otras regiones (n.)	Estudios especializados	Koinés rural-urbanos	Músicas
31	Llanura Pacífica	Tumaco, Barbacoas, Guapi, Timbiquí.		22 / 26 / 29 / 30		X	Bambucos de chirimías en relación con currulaos (como concepto genérico).
32	Altiplanos de los Pastos		Penetración de una frontera portadora de músicas de alto sincretismo.	29 / 30 Perú, Ecuador.	X	X	Bambucos de chirimías en relación con currulaos (como concepto genérico). Forma parte del sistema andino-ecuatorial; las músicas de esta región justifican el estudio del complejo Perú-Bolivia y del Ecuador.

KOINÉS Rural-Urbanos: son los “lenguajes musicales” regionales en su comprensión más amplia. donde el significado de las interfluencias es más patente; al mismo tiempo; las unidades regionales son menos diferenciadas: el Koiné CUMBIA-BULLERENGUE es un continuo, que en muchas ocasiones el mismo músico de base no diferencia, en cuanto a formalización verbalizada; igual ocurre entre los músicos llaneros de las regiones de Llano adentro.

Alcances de la regionalización. El problema de la regionalización de músicas en Colombia es, además, uno de estructuración múltiple, es decir el territorio “nacional” se encuentra encuadrado dinámicamente en contextos más amplios. Por eso el tratamiento, aquí, parte de lo macro a lo micro, hasta identificar el objeto del análisis musical. Los conceptos macro y micro admiten una amplísima gama de ajustes y posiciones diferentes.

En la aplicación del modelo que se propone, el objeto del análisis musical micro son las músicas torbellino-guabina-joropo. Los alcances son, entonces:

- **Gran alcance** (lo macroestructural). Comprende dos vertientes: el gran núcleo de difusión antillana, por un lado, y el supersistema andino por otro. Vectorialmente, las músicas regionales colombianas son la expresión dinámica de la interfluencia de grandes corrientes que se entrecruzan durante varios siglos, a nivel escala del continente (Figura 3).
- **Alcance medio.** En el proceso de aproximación, podrán estudiarse los fenómenos con un mejor “enfoque” si se delimita el alcance de la observación al contexto geográfico del Noroeste Suramericano, para las músicas objeto de análisis (Figura 4). Éste será “alcance medio” con respecto al “gran alcance”.
- **Pequeño alcance** (lo microestructural). Comprende un número indeterminado de vertientes, que para este caso aparecen esquematizadas en la carta Complejo Subregional Andino-Llanero (Figura 5).



Figura 3. Gran alcance respecto del análisis musical de las músicas torbellino-gubina-joropo, objeto del modelo propuesto. VERTIENTES DE INTERFLUENCIA MUSICAL A ESCALA CONTINENTAL. Grandes centros urbanos como Río de Janeiro, La Habana, San Juan,

Caracas, Bogotá, Lima y Santiago, son ejes de circuitos difusores —a escala internacional— de músicas urbanas “nacionales” que de muchas maneras son descendientes de músicas regionales, campesinas o no: tango, zamba argentina, cueca, samba brasileña, bossa-nova, reggae, cumbia, bambuco, joropo, son oriental, salsa, entre otras.

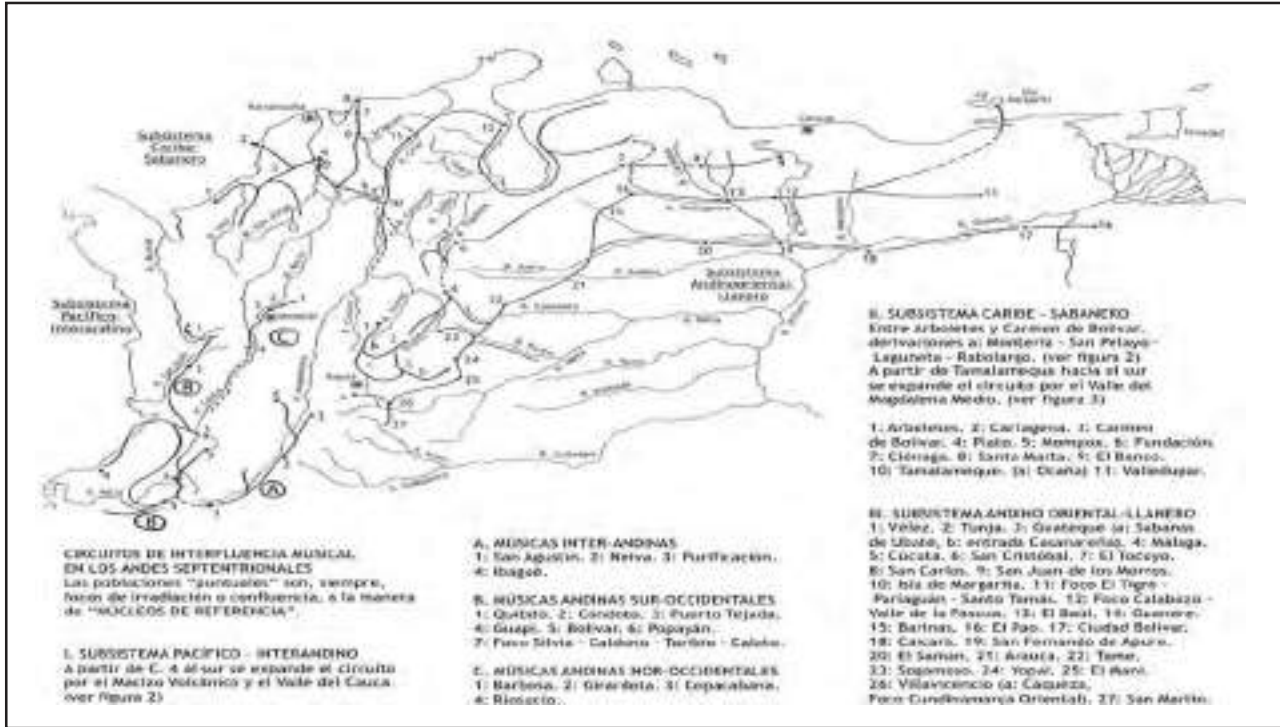


Figura 4. Alcance medio respecto del análisis musical de las músicas torbellino-guabina-joropo, objeto del modelo propuesto. CIRCUITOS DE INTERFLUENCIA MUSICAL EN LOS ANDES SEPTENTRIONALES. Debe entenderse que estos circuitos en la práctica se encuentran interconectados, formando un continuo, el *supersistema andino septentrional*. NOTAS: a) Las “paralelas” que forman las líneas gruesas del sistema andino-oriental llanero no excluyen los múltiples contactos transversales tradicionales (de la montaña al llano y viceversa). b) En el subsistema Caribe-sabanero a partir de Tamalameque hacia el sur se expande el circuito por el valle del Magdalena Medio. c) En el subsistema Pacífico-interandino a partir de Riosucio al sur se expande el circuito por el macizo volcánico y el valle del río Cauca (ver figura 2).

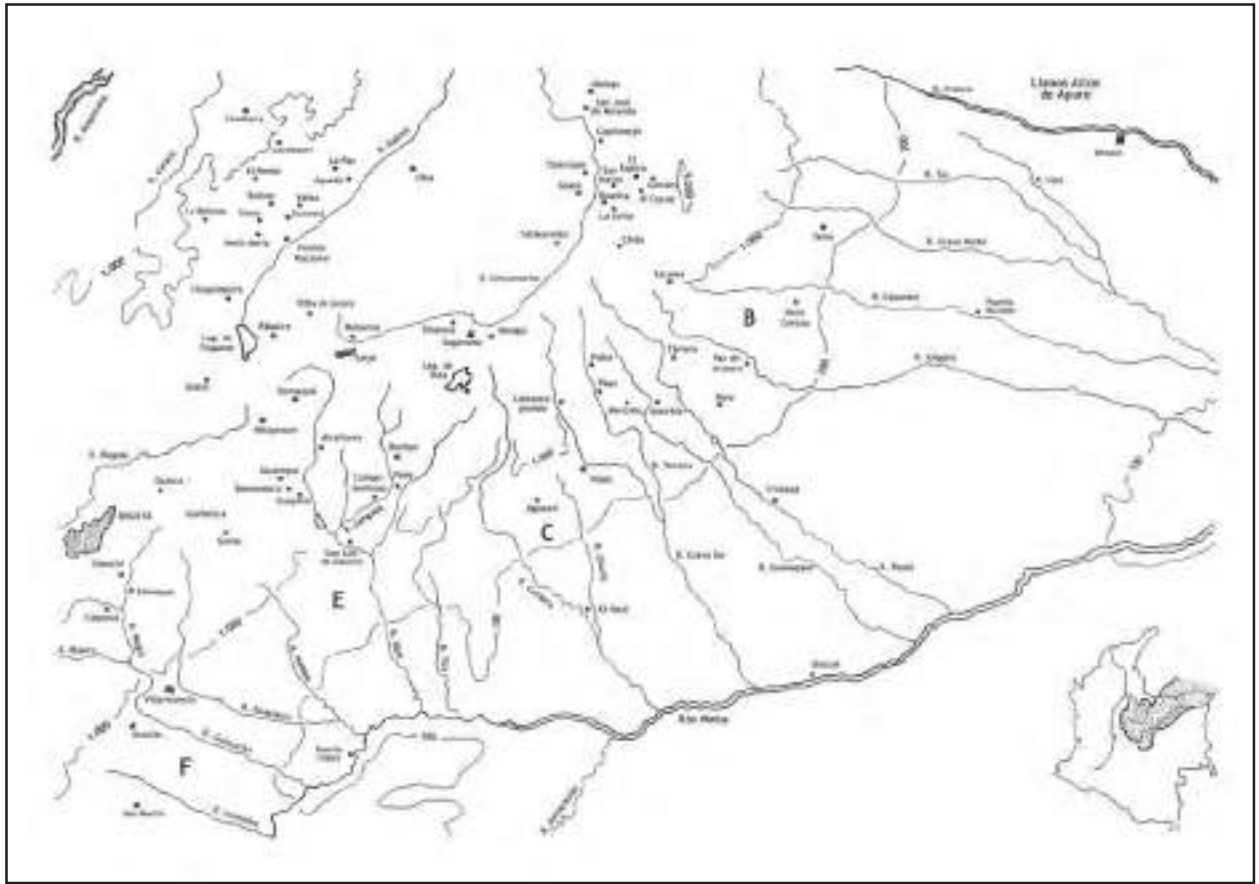


Figura 5. Pequeño alcance respecto del análisis musical de las músicas torbellino-guabina-joropo, objeto del modelo propuesto. COMPLEJO SUBREGIONAL ANDINO-LLANERO.

Aplicación del modelo propuesto. El caso del complejo subregional andino-llanero

Como se comprende, los conceptos macro y micro, expuestos en la anterior sección, admiten una amplísima gama de ajustes y posiciones diferentes. Este modelo flexible permite asegurar variaciones de acuerdo con la aplicación de la regionalización, como se verá con un ejemplo particular, el del complejo subregional andino-llanero y las músicas torbellino-guabina-joropo.

Delimitación de Boyacá a partir de sus núcleos provinciales.

El Departamento de Boyacá se encuentra conformado por doce provincias, cuyos nombres tienen diversos orígenes: la ubicación geográfica (Occidente, Norte, Centro, Oriente); apellidos de personajes vinculados en el pasado a la política regional, próceres o apellidos de familias de asentamiento tradicional (Ricaurte, Márquez, Neira, Valderrama, Gutiérrez); finalmente, topónimos indígenas antiguos (Lengupá, Sugamuxi, Tundama).

A pesar de lo estática, de lo inmóvil de la división, que actualmente responde a conceptos político-administrativos similares a los que justifican la división nacional, la entidad Provincia, en el Departamento, ha tenido una serie de significados y alcances diferentes a través de los años.

En términos generales, los hoy departamentos de Colombia articularon su delimitación actual con base en núcleos provinciales que tenían vida propia, política-social-económica, integrada en razón de poseer modos de producción, regímenes económicos, relaciones de producción, modos de tenencia y uso de la tierra y relaciones coordinadas e interfluencias.

...con el correr del tiempo y la decadencia de los resguardos de indígenas y comunidades blancas, empezaron a aparecer grupos independientes apartados. Los documentos pertinentes señalan como causas importantes de este fenómeno, las dificultades del transporte y las largas distancias. Así, son ejemplos típicos los de Turmequé en 1776, la Capilla de Tenza y Pachavita, cuyos vecinos instituyeron Parroquias separadas de la de Tenza en 1793 y 1796 respectivamente: (...) en cada una de estas comunidades aisladas se formaron veredas, dependientes a su vez de los nuevos pueblos⁵.

Entre 1539 y 1607 la Provincia de Tunja abarcaba poblaciones al sur-oeste tan alejadas como La Palma; al centro de la provincia, a Río del Oro y Pamplona y al nordeste extremo, poblaciones como Mérida y Barinas.

Después del desmembramiento de la Gran Colombia, el sentido y alcance de la "provincia" se reducen y, en cierta manera, se

especializan, dentro de un proceso creciente de conciencia localista, micro-regional⁶.

Antes de la tercera década del siglo XIX podría hablarse de *macro- y micro-provincias*:

La Constitución de Cúcuta de 1821 (...) dividió la República en departamentos; los departamentos en provincias; las provincias en cantones y los cantones en parroquias. (...) fue creado el Departamento de Boyacá en lo que era la Provincia de Tunja. Se dividió en las provincias de Tunja, Socorro, Pamplona y Casanare⁷.

La terminología administrativa, a todas luces ambigua, permitía que "las provincias se dividieran en provincias". Así: "En 1845..., la distribución de los cantones en la Provincia de Tunja y aledañas, era la siguiente: Provincia de Tunja, 9 cantones, 87 parroquias; Provincia de Vélez, 3 cantones, 27 parroquias; Provincia de Casanare, 6 cantones, 29 parroquias"⁸.

El proceso de fronterización evolucionó en los años siguientes de tal manera que las provincias existentes reducían paulatinamente su extensión geográfica y permitían así la creación de nuevas unidades administrativas: "El 7 de mayo de 1849 se creó la Provincia de Tundama, segregando de la Provincia de Tunja los cantones de Soatá, Santa Rosa y Sogamoso. Su capital fue Santa Rosa de Viterbo. (...) El 5 de mayo de 1851 se creó el Cantón de Ricaurte en la Provincia de Tundama"⁹.

Las regiones departamentales accedieron a estatus diferentes, modelados sobre patrones ingenuamente internacionalistas: "El 13 de mayo de 1857, el Congreso de la Nueva Granada determinó la formación del Estado de Boyacá (...) el Estado Soberano de Boyacá se creó con las provincias de Tunja, Tundama y Casanare"¹⁰. En el mismo año, el Cantón de Vélez fue a formar parte del Estado de Santander¹¹.

Tras la sucesión de guerras civiles y el debilitamiento del régimen federal el radicalismo fue haciendo crisis. Con la Regeneración se volvió a un régimen centralista y las divisiones regionales adquieren nuevas denominaciones.

“La Constitución Nacional de 1886 que creó la República de Colombia denominó “departamentos” a los antiguos estados federales: así, el Estado de Boyacá, conservando los mismos límites de 1857”¹². La postguerra de los Mil Días se inaugura con nuevas conformaciones regionales, impulsadas por la Constituyente y la entronización del gobierno de Reyes:

...se hicieron nuevas divisiones internas en los departamentos (...) en 1908 se dividió la República de Colombia en 35 departamentos. En lo que respecta a Boyacá, surgieron los siguientes departamentos: TUNJA, capital Tunja... Provincias Márquez, Tenza, Neira y Chocontá; SANTA ROSA, capital Santa Rosa de Viterbo... provincias Tundama, Gutiérrez, Norte, Sugamuxi y Valderrama; CHIQUINQUIRÁ, capital Chiquinquirá... provincias Occidente y Ubaté¹³ (Figura 6).

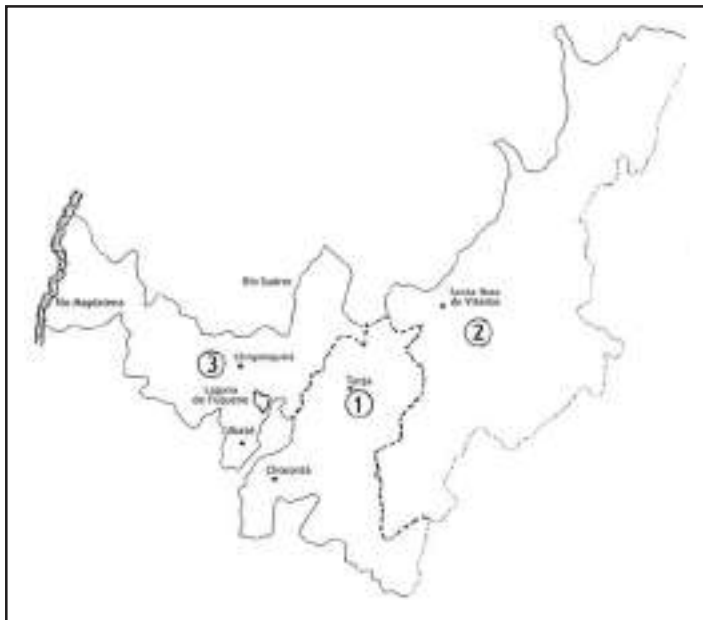


Figura 6. Provincias en 1908 correspondientes al actual territorio de Boyacá. 1. *Departamento Tunja*: Márquez, Tenza, Neira, Chocontá. 2. *Departamento Santa Rosa*: Tundama, Gutiérrez, Norte, Sugamuxi, Valderrama. 3. *Departamento Chiquinquirá*: Occidente, Ubaté.

De todas maneras, esta estratificación horizontal tiene sus raíces en el antiguo esquema que hacía corresponder, en cierta forma, las divisiones civiles con las de la administración religiosa: gobernaciones y alcaldías mayores con obispados; audiencias con arzobispos y, finalmente, en el nivel micro de la escala: corregimientos y alcaldías menores con parroquias y curatos¹⁴.

Es interesante observar que entre 1745 y 1776 se establecen veintidós parroquias en Boyacá, que cubren a diez de las provincias actuales; esto permite otorgar a la organización actual de las provincias de Boyacá un fuerte carácter dieciochesco, raizal, que es posible captar en un complejo sociológico que abarca prácticamente todos los niveles de la vida social del boyacense migrante, así como en los últimos núcleos de alta relación interfluyente.

Fronteras administrativas y corredores de interfluencia. A pesar de estar aquellas doce provincias “encerradas” en el concepto político-administrativo denominado Boyacá, en la realidad son fronteras “abiertas”: su dinámica histórica permite establecer relaciones vivas con regiones provinciales de los departamentos vecinos, al punto de disolver, culturalmente, las fronteras administrativas. Así, se articulan por lo menos siete corredores tradicionales de interfluencia (Figura 7).

1. Provincia Norte y Gutiérrez con Provincia García Rovira (Santander);
2. Provincia Norte y Gutiérrez con Casanare-Arauca;
3. Provincias Valderrama y Sugamuxi con cabecera y línea de fondos del Río Pauto;
4. Provincias de Oriente, Lengupá y Neira con cabeceras y líneas de fondos de los ríos Charte, Cusiana y Upía y Oriente de Cundinamarca;
5. Provincias Centro, Márquez y parte de Occidente con la Sabana de Ubaté;
6. Parte de Occidente y Ricaurte con la Provincia de Vélez (Santander);

7. Extremo Oeste de Occidente con el Magdalena Medio, hacia el Sur con las viejas zonas cafeteras y paneleras del occidente de Cundinamarca y al Norte con el Casanare y las zonas de colonización moderna en conexiones esmeraldera y petrolera en Santander.

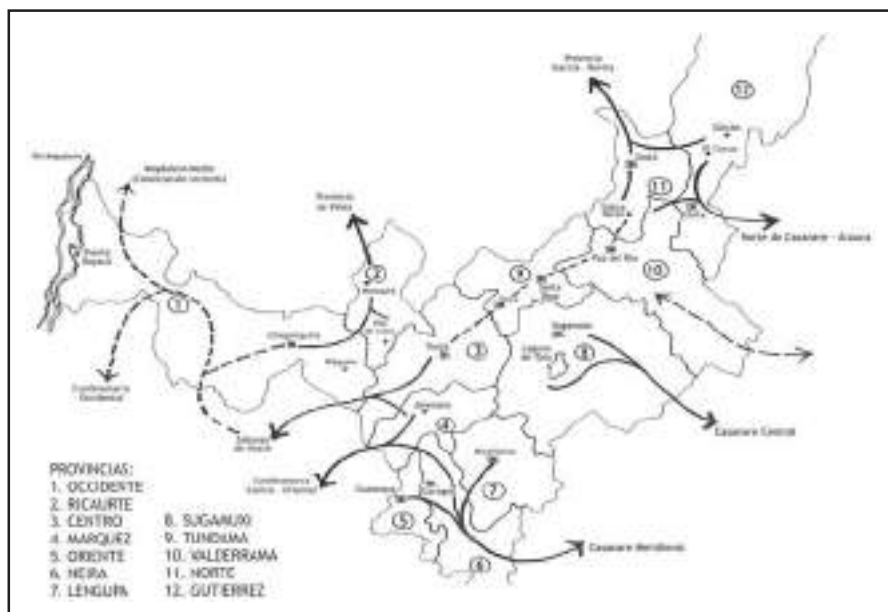


Figura 7. Boyacá en 1985. Corredores de interfluencia. 1. Provincia Norte y Gutiérrez con Provincia García Rovira (Santander); 2. Provincia Norte y Gutiérrez con Casanare-Arauca; 3. Provincias Valderrama y Sugamuxi con cabecera y línea de fondos del río Pauto; 4. Provincias de Oriente, Lengupá y Neira con cabeceras y líneas de fondos de los ríos Charate, Cusiana y Upía y Oriente de Cundinamarca; 5. Provincias Centro, Márquez y parte de Occidente con la Sabana de Ubaté; 6. Parte de Occidente y Ricaurte con la Provincia de Vélez (Santander); 7. Extremo Oeste de Occidente con el Magdalena Medio, hacia el Sur con las viejas zonas cafeteras y paneleras del Occidente de Cundinamarca y al Norte con el Casanare y las zonas de colonización moderna en conexiones esmeraldera y petrolera en Santander.

A cada uno de los corredores corresponden uno o más tipos de *músicas transicionales*, en mayor o menor grado de transformación: muy graduales, en casos como "Oriente - Charate - Cusiana"; prácticamente unitarias en el caso "Ricaurte - Provincia de Vélez"; relaciones muy llamativas, como en el caso "Norte - Provincia García Rovira" (torbellino zapateado) o demasiado evidente en el caso de "Lengupá - Casanare", donde los cantores son denominados

“copleros”, y sus estructuras cantadas presentan un fuerte sabor “llanero”.

Microsistema rítmico-armónico de Boyacá y sus corredores de interfluencia. El análisis musicológico permite evidenciar una relación estructural profunda entre dos grandes corpus de músicas cuyos enclaves geo-económicos contrastan fuertemente: el TORBELLINO y el JOROPO;

Se encuentra una macro-estructura substrática: el régimen TÓNICA-SUBDOMINANTE-DOMINANTE...

...que en el *loropo* (chipola) toma la forma $\begin{array}{|c|} \hline I \\ \hline \end{array} \begin{array}{|c|} \hline IV \\ \hline \end{array} \begin{array}{|c|} \hline V \\ \hline \end{array} |$

y en *torbellino* se distribuye $\begin{array}{|c|} \hline I \\ \hline \end{array} \begin{array}{|c|} \hline IV \\ \hline \end{array} \begin{array}{|c|} \hline V \\ \hline \end{array} |$

Como primer elemento contrastante, por su ubicación geográfica distante, está el *galerón mirandino* (Venezuela) que se

articula $\begin{array}{|c|} \hline I \\ \hline \end{array} \begin{array}{|c|} \hline IV \\ \hline \end{array} \begin{array}{|c|} \hline V \\ \hline \end{array} |$

Como segundo elemento contrastante, los *corridos llaneros*

que se articulan $\begin{array}{|c|} \hline I \\ \hline \end{array} \begin{array}{|c|} \hline IV \\ \hline \end{array} \begin{array}{|c|} \hline V \\ \hline \end{array} \begin{array}{|c|} \hline V \\ \hline \end{array} |$



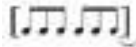
Se hace evidente la existencia de un microsistema rítmico-armónico de gran difusión transandina: GALERÓN, TORBELLINO y JOROPO, pues conforman un sistema unitario (la guabina se encuentra siempre articulada con el torbellino). Con base en lo anterior, se articula el concepto *subregional andino-llanero*, que se caracterizará a continuación.

Sub-región andino-llanera. Se parte de la evidencia de la conformación de una región mixta, donde el aprovechamiento de la tierra ha oscilado históricamente entre dos polos: la agricultura del Altiplano Cundiboyacense (antigua ocupación de la etnias muiscas), hoy predominantemente minifundista¹⁵, por un lado; en el otro, la ganadería extensiva de las sabanas altas y bajas (inundables) de la

Orinoquía, caracterizada por ser latifundista¹⁶. Entre los dos polos, una zona de transición, atravesada por antiguos caminos utilizados para la colonización de vertientes iniciada en las primeras incursiones misioneras jesuítas¹⁷, particularmente al norte del Río Cravo Sur¹⁸. La zona de transición corresponde al Piedemonte (denominada Serranía, en la taxonomía de Pablo Vila), y reviste una importancia capital en la elaboración del concepto de interfluencia mencionado antes, que es evidente en varios niveles (ver recuadro).

NIVELES DE INTERFLUENCIA EN LA SUB-REGIÓN ANDINO-LLANERA	
Nivel	Características
1. La estructuración orgánica de los corredores de comercio / colonización.	<p>Los más importantes han sido, de suroeste a nordeste (figura 5):</p> <p>a) Sistema Río Blanco - Río Negro - Villavicencio - San Martín - Ariari (Núcleo F).</p> <p>b) Sistema Río Garagoa - Río Lengupá - San Luis de Gaceno - Río Upía (Núcleo E).</p> <p>c) Sistema Sogamoso - Aguazul - Yopal - El Maní - Sistema Río Charte - Río Cusiana (Núcleo C).</p> <p>d) Sistema Nunchía - Trinidad - Río Pauto (Núcleo C).</p> <p>e) Sistema Río Casanare - Sácama - Chita (Núcleo B).</p> <p>f) Sistema Río Carare - Río Suárez - Río Chicamocha (Núcleos A, B y C).</p>
2. Las estructuras músico-dancísticas propiamente dichas.	<p>El sistema acórdico denominado TONICA-SUBDOMINANTE-DOMINANTE (seis unidades métricas [seis negras], de las cuales las tres primeras se articulan sea en seis corcheas o en tres negras que comparten por mitad a la tónica y a la subdominante) es tal vez el factor de unidad substrática más importante que posee la gran región andino-llanera que comienza en la región del Ariari, se continúa en los llanos del oeste de Venezuela y recicla por la <i>cordillera tachirensis</i> a la <i>montaña santandereana</i> y el <i>altiplano de los "reinosos"</i> (arcaísmo que identificaba a los pobladores de la sabana de Bogotá y sus alrededores)¹⁹.</p>

Continúa en la siguiente página...

Nivel	Características
3. Resonancias.	<p>La significación social-afectiva, en la participación de las gentes en el “hacer” la música, o en danzarla, o simplemente en el consumo, es decir: la “resonancia” de las músicas llaneras en la cordillera Andina es un fenómeno que permite trazar identidades básicas entre los dos subcomplejos, que va más allá de la simple vecindad geográfica (Sogamoso). El mismo fenómeno es detectable en otros complejos subregionales del país.</p>
4. Evidentes rasgos estructurales transicionales en las músicas de las vertientes citadas en el primer numeral.	<p>Ejemplos:</p> <p>1. El galerón mirandino y el torbellino; los pasillos ejecutados en requinto, tiple y guitarra de la vertiente Garagoa-Somondoco pierden la estructura  en los bajos de la guitarra, y aparece nítidamente el rasgo  característico de las músicas llaneras (sistema corrido).</p> <p>2. Rasgos como  son comunes a las músicas larenses y los merengues y puyas del Valle del Cesar.</p>

Hacia una investigación interregional integrada

La regionalización que se propone aquí, aunque no agota la complejidad de la realidad musical de las músicas campesinas colombianas, quiere plantear, rigurosamente, que se parte de núcleos y circuitos dinámicos más o menos interrelacionados. No se parte de fronteras.

Este postulado podría ser eje de referencia para:

1. Promover un nuevo tipo de reflexión sobre la unicidad orgánica, rica en diversificaciones, de músicas y danzas;
2. Motivar un nuevo tipo de acción, a partir de nuevas teorizaciones (verdaderas teorías científicas, no especulaciones sobre la trietnia porcentual o el diseño de la alpargata) dirigida a comunidades concretas, con programas de pequeño y mediano alcance para la investigación musicológica;

3. Conformar unidades regionales de documentación musicológica, a partir de las cuales se procese la información y se establezca correlación con contextos más amplios, en vista a la intercomunicación y enriquecimiento interregional;
4. Activar la región como núcleo generador de comunicación in terregional, con objetivos a mediano y largo plazo hacia la integración supra-regional (por ejemplo, en el complejo andino-llanero);
5. Tener presente que los conceptos y estudios geográficos, la cartografía ilustradora y la regionalización no son más que herramientas necesarias en el proceso de investigación y no sus objetivos.

Se aspira, así, a captar la realidad dinámica de los procesos de transformación y continuidad histórico-geográfica de las músicas regionales, realidad que cada vez cobre más peso, muy a pesar de las fronteras, superando la visión inmóvil, estática, de un modelo tradicional de regionalización aisladora.

Delimitación de alcances. Las nuevas pautas para la investigación de las músicas regionales y los nuevos esquemas de regionalización dinámica responden a la necesidad de delimitar rigurosamente el alcance y las implicaciones de cada música regional. Lo minucioso de las divisiones (como en el Mapa de la figura 2) podría serlo aún más, si fuera necesario, y esto como consecuencia del postulado de delimitación estricta del objeto de estudio.

Perspectivas. Esta limitación de pequeños universos se hará desde tres perspectivas:

1. *Geo-económica*, con implicaciones geo-humanas y sociales (formación económico-social²⁰; historia y proyección de la micro-región, en vista de la articulación en contextos mayores);
2. *Estructura del fenómeno sonoro*: desglosamiento de niveles y sus modos de articulación;
3. *Interrelaciones de esta estructura* con otras de su mismo contexto, o distantes.

Los núcleos regionales. Si la musicología regional colombiana ha de acceder a un nivel científico, será necesario avanzar en la conformación de un cuerpo riguroso de teoría a partir de muestras concretas muy claramente delimitadas, pero de ninguna manera a partir de macro-espacios sin ninguna definición interior, sin ninguna clase de apertura contextual. Los núcleos regionales que poseen músicas fuertemente características de la base campesina que las genera parecen ser la mejor salida metodológica hacia una integración dinámica, interregional (Ver Figura 4). Regiones que no poseen dicha característica, o bien se integran en el rango geoeconómico vecino inmediatamente "superior", o se descartan provisionalmente (ver algunos casos en el recuadro, referidos a la propuesta de regiones de la figura 2).

ALGUNOS CASOS PARTICULARES DE NÚCLEOS REGIONALES
(referidos a la propuesta de regiones de la figura 2).

Urabá (n. 6), integrada en Sinú (n. 7), con mayor razón si se observa que en la "frontera interior" está Punta Arboletes, localidad con arraigo de *bullerengue*.

De la misma manera, el sector septentrional del Alto Magdalena (n. 22) no puede tener el mismo sentido del sector más meridional, abundante en rajaleñas.

El relativo despoblamiento del sector más septentrional del Catatumbo (n. 10), con relación al sector central de la misma región, y la abundancia de ensaladilla y romances, cantados o recitados, al sur de esta región, no permiten ver al Catatumbo como región uniforme ni homogénea.

Ocurre igual con la parte más meridional de la "Depresión Momposina" (n. 8), de colonización reciente, en la que santandereanos y boyacenses aportaban, en 1977, el 52% y el 35% de los trabajadores del agro (los boyacenses provenían mayoritariamente de Macanal, Miraflores, Chinavita, Garagoa y San Luis de Gaceno)²¹.

Dinámicas interregionales. La ubicación al interior del fenómeno interregional permite descubrir aspectos inusitados de las músicas, es decir, de la dinámica histórica de los grupos regionales. Los recuadros de texto Zona andina vs. músicas andinas y Músicas del litoral occidental y sus interfluencias ilustran sobre dos de estos aspectos. En el primero de los casos se evidencia que

no hay una única zona andina, proponiéndose cuatro regiones que comparten bastantes rasgos culturales pero presentan suficiente grado de diferenciación autónoma: Andina Nororiental, Andina Noroccidental; Andina Suroccidental e Interandina. En el segundo caso se concluye la relación estructural de las músicas del litoral occidental con los bambucos de chirimía de la Hoya del Patía, del Altiplano Payanés y de los rajaleñas. Estas relaciones, lejos de ser aleatorias, están condicionadas por una serie de factores históricos, demográficos, económicos y políticos que forman un sistema dinámico de larga evolución. (Los cuadros se pueden consultar al final del capítulo).

Se trata de evidenciar la relación dinámica que existe entre diversas formas musicales y no, por ejemplo, de establecer el porcentaje de rajaleña que hay en el bambuco de la vertiente del Patía (¡!). O de averiguar “cuánto” de una forma hay en otra, ni cuánto de “indígena” hay en el torbellino o en el joropo.

Cabe entonces formular las preguntas: ¿qué ocurre con las músicas de las regiones extremo-occidentales del país? ¿O con las de las sabanas del Norte, la depresión Momposina, la región de Valledupar y la Alta Guajira? ¿Con las de Riosucio y circuitos aledaños? ¿Será posible acometer el trabajo musicológico, allí, partiendo del modelo que aquí se presenta?

Problemas, conceptos y herramientas. El esquema propuesto de regionalización plantea, por supuesto, un universo de problemas en gran parte desconocidos para los investigadores. Habrá que enfrentar una nueva formación, esta vez científica, apoyada en conceptos y herramientas que proceden de disciplinas como la lingüística y la matemática. Entonces no sería extraño pensar en “espacios de transformación continua” o “discontinua”, espacios “densos-compactos” (como el torbellino en enclaves como los n. 16 y n. 19), pero “difusos-discontinuos” en el n. 20 (Figura 2).

El análisis de las muestras musicales deberá experimentar un cambio igualmente brusco: el concepto de *sistema*, visto simultáneamente como fenómeno autónomo y, como parte de sistemas mayores, deberá incorporarse de forma estratégica al repertorio del investigador de las músicas regionales.

Una regionalización rigurosa como la que se presenta aquí, aunque parte del concepto "*región natural*", corresponde en sus lineamientos con unidades más o menos tradicionales de producción y, como tales, a estructuras de poblamiento en entornos característicos, con rasgos de movilidad que varían según períodos históricos, condiciones económicas cambiantes y pautas de transformación de los grandes grupos de población. Algunos ejemplos que permiten evidenciar la utilidad del esquema de regionalización propuesto se pueden apreciar en el recuadro *Modos particulares de evolución regional* según procesos de poblamiento y movibilidades.

Otro fenómeno, multivectorial-continuo, es el de la varianza fonética, que permite evidenciar gradaciones entre los extremos de corredores de interfluencia. Está presente, escondido, multiplicado, en todas las músicas regionales. Ocurre entre regiones vecinas, pero también entre regiones distantes, no importa que en el rastro intermedio se den brechas sin resolver. Un ejercicio de investigación que llegó a convertirse en una especie de "olfato auditivo" me enseñó a disfrutar de la varianza fonética que se da entre el "*serrano*" y el "*sabanero*", entre el boyacense y el llanero. Entre Garagoa y El Maní es posible escuchar una increíble serie de *transformos*, no exclusivamente fonéticos; las grandes líneas, el canto del habla, la nasalidad, el léxico, la intensidad que va desde el susurro con las mandíbulas cerradas, hasta el grito poderoso del coplero, llamando a su contrapunteo. Se escucha en este corredor cultural la gradación entre el discurso íntimo-cómplice, al oído, del torbellino bailado, casi inmaterial, y la plastificación del espacio en la pareja joropera, nueva apología del aislamiento...

Las músicas regionales colombianas están vivas, y no son una-única, así como Colombia no es "una" nación; mejor aún, es muchas culturas, con necesidades agudas de intercambio, integración y enriquecimiento mutuo. Somos un complejo cultural articulado en muchos otros de menor extensión, y somos articulados por otros mayores; a veces no; de todas maneras, interfluentes. Y esto ya constituye un compromiso.

ZONA ANDINA VS. MÚSICAS ANDINAS

La regionalización tradicional de las músicas "mestizas" del país ha generado una de las más burdas generalizaciones, totalmente improductiva para la investigación: el concepto "ZONA ANDINA", en virtud de la cual un prototipo, el BAMBUCO, sería el representante y además explicaría otras músicas de la misma zona como "variantes" de éste. El modelado botanicista es evidente; sin embargo, la realidad estructural es bastante diferente, pues la "zona andina" no es una, ni fisiográfica, ni histórica, ni musicalmente.

En la historia del Gran Centro del país se han sucedido dos estructuras económicas básicas (agricultura y minería), que se desdoblaron y transformaron para conformar grandes núcleos que comparten bastantes rasgos culturales pero presentan suficiente grado de diferenciación autónoma como para no justificar su englobamiento generalizador y reduccionista en una "zona" única; así, se propone la siguiente regionalización:

Circuito	Territorio	Observaciones
Músicas andinas Nororientales.	Hoya del Suárez, Chicamocha, Sistema Río Negro - Río Blanco (Oriente de Cundinamarca).	Es importante señalar cómo así se les conozca como andinas, estas dos sub-regiones presentan historias y dinámicas socio-económicas muy contrastantes. Mientras la población del Altiplano Reinoso ha poseído un relativo estatismo dentro de sus fronteras (el torbellino parece tener un límite riguroso en la cota + 1.000 msnm., lo cual sugiere una interesante correlación "estructura económica-espacio geográfico-nucleación poblacional-conservación de rasgos"), los núcleos del Occidente representan la movilidad por antonomasia. Estos fenómenos divergentes permiten evidenciar que:
Músicas andinas Noroccidentales.	Valle del Aburrá, y curso medio del Río Cauca (Riosucio).	<p>1) El Río Magdalena es, para el sistema torbellino-guabina, una frontera cerrada, mientras que para el caso rajaleñas es una frontera integradora (los pueblos rajaleños se encuentran en las dos riberas).</p> <p>2) El Río Cauca es, para algunas músicas occidentales, una frontera integradora, pero cerrada para el rajaleña o para músicas de tipo "papayero" en el tramo Caucasia - Nechí.</p> <p>A partir del Catatumbo se articula un complejo de "gaitas", "bambucos", "danzas zulianas", "vallenatos", "joropos", "golpes" y "valsos criollos" pertenecientes todos a la misma macrofamilia andino-llanera.</p>

Continúa en la siguiente página...

Circuito	Territorio	Observaciones
Músicas Andinas Suroccidentales.	Altiplano de los Pastos.	Forma parte del sistema andino-ecuatorial; las músicas de esta región justifican el estudio del complejo Perú-Bolivia y del Ecuador. Al extremo de la diagonal, al Sur-occidente; es éste un caso nítido de penetración de una frontera portadora de músicas de alto sincretismo (Perú-Ecuador) sin continuidad en las músicas andinas más al Norte del altiplano.
	Hoya del Patía.	Las relaciones y transiciones con las rajaleñas son significativas.
	Altiplano de Popayán: Silvia - Caldone - Toribío - Caloto.	Bambuco de chirimía, en interfluencia simultánea con la subregión anterior y con los rajaleñas.
Músicas Interandinas.	En rigor son las músicas de las llanuras del Sur de la Hoya del Magdalena: rajaleñas (San Agustín, Garzón, La Plata, Gigante, Tesalia; Algeciras, Campoalegre, Yaguará, Teruel; Caguán, Tello, Baraya, Aipe; Natagaima, Purificación). (Ver figuras 2 y 4).	En la región que polariza Ibagué hay características y procesos determinados por la colonización antioqueña; es zona de complejas interfluencias, en avanzado nivel de urbanización; también de colonizaciones recientes (por ejemplo un festival vallenato en Venadillo); las regiones tradicionalmente afectadas por la Violencia político-terrateniente (1948-1957) merecen un estudio musical-sociológico específico, pues presentan penetraciones muy <i>sui generis</i> (Norte del Valle del Cauca, Tolima, Sumapaz, Viejo Caldas).

MÚSICAS DEL LITORAL OCCIDENTAL Y SUS INTERFLUENCIAS		
Características	Litoral Occidental	Comparación con el litoral septentrional
Asentamientos de esclavos rebeldes.	Bajo índice en el litoral. Ejemplos: Enclave de Puerto Tejada - se encuentra en el interior del territorio. El circuito formado entre el Palenque de "Carate" en las sabanas del Norte y el de "Patía" en la vertiente del mismo río, al sur del país ²³ , es un corredor netamente "caucano", y no es litoraleño ni siquiera en un sentido bien laxo.	Alto índice en el litoral.
Características de los palenques que los negros fugados fueron constituyendo en el país a partir de 1599 ²² .	No excluyentes. Los asentamientos de esclavos "...se fueron convirtiendo poco a poco en comunidades zambas y mulatas de colonización marginal" ²⁴ . Los palenques no eran excluyentes de negros cimarrones, recibían también mestizos e indios y los cimarrones llegaban con el bagaje étnico de los amos en cuanto a prácticas religiosas y cantos (alabaos, salves, trisagios).	Excluyentes.
Espacio.	Lineal. En el Occidente extremo el espacio se reduce a la linealidad de las arterias fluviales, doblemente limitadas por el entorno natural, impenetrable: la selva, factor delimitante de la expansión fundacional.	Multivectorial. En las costas y sabanas del norte caribe se dispone de un gran espacio multivectorial.

Continúa en la siguiente página...

Características	Litoral Occidental	Comparación con el litoral septentrional
Procesos de poblamiento.	<p>Los ríos de la Vertiente del Pacífico (Atrato, San Juan, Baudó) han sido utilizados tradicionalmente de manera similar a los de otras vertientes del interior del país, como los de la Orinoquía y afluentes del Magdalena Medio (n. 21) y meridional (n. 22), es decir, como vías para la colonización “de vertientes” de la montaña hacia costas inferiores; el proceso de poblamiento minero del Chocó se detiene allí donde se satisfacen sus necesidades: Condoto, Istmina, Quibdó, son polos establecidos a “mitad de camino”, sin llegar a la fundación de grandes centros poblados en el litoral (esto no fue necesario para los fines de la empresa colonizadora, ni antes ni hoy).</p> <p>En el Chocó también es posible referirse a una bipolaridad económico-geográfica, ésta tiene la particularidad de actuar en <i>uno y el mismo</i> entorno: el río, que es la vía de acceso a la veta de la mina y al mismo tiempo fuente para la recuperación directa del mineral de aluvión; el río como “solución”, sin salida efectiva al litoral.</p>	<p>Se han conjugado dos vectores igualmente importantes, que responden por los procesos de poblamiento: la franja urbana estrictamente litoraleña, de tendencia estática-endógena, y la Depresión Momposina, de economía mixta, cultura “anfibia”²⁵ y tendencia radial-exógena.</p>
Diversificación subregional de músicas.	Limitada. La diversificación subregional de las músicas chocoanas es de muchas maneras inferior a la mencionada para las “costeñas” del Norte o del Caribe.	La diversificación de músicas es extrema.
Carácter y aspectos estructurales de sus músicas.	<p>Planteadas las músicas chocoanas como de condiciones “mediterráneas”, cabe interrogarse sobre sus aspectos estructurales, como fenómeno sonoro articulado; aguabajo, jotas, currulaos, jugas, pasacalles y otras formas de la región comparten características morfológicas y tímbricas estructurales con los bambucos de Chirimía de la Hoya del Patía, del Altiplano Payanés y de los rajaleñas. Estas relaciones, lejos de ser aleatorias, están condicionadas por una serie de factores históricos, demográficos, económicos y políticos que forman un sistema dinámico de larga evolución. Parece dudoso insistir en rotular como “costeñas” a las mulatas de la vertiente oeste de la Cordillera Occidental. Es válido, ahora, proponer que las músicas chocoanas deben ser vistas como parte de un macro-sistema interandino, y de ninguna manera como “costeñas” a secas, utópicamente independientes.</p>	<p>Significación diferente para músicas como (ver mapa de la figura 2) las del Delta Magdalenense (n. 3), las Llanuras del Caribe (n. 4) y el Sinú (n. 7).</p>

Continúa en la siguiente página...

Características	Litoral Occidental	Comparación con el litoral septentrional
La "autenticidad".	Se ha querido ver, en el aislamiento del Chocó, una garantía de "pureza" de las músicas de la región. Aparte del sinsentido que constituye una música "pura" desde un punto de vista histórico, es especialmente grave la irrelevancia metodológica de una entrada que supone la identificación de rasgos "contaminantes"; en el fondo, se han equiparado "conservación" y "no-transformación", y ésta se convirtió en condición de "autenticidad" (obsérvese lo reaccionario del argumento).	

<p align="center">MODOS PARTICULARES DE EVOLUCIÓN REGIONAL Algunos casos analizados desde la propuesta de esquema de regionalización (consultar mapa de la figura 2)</p>		
Región	Características de movilidad	Observación
Macizo Antioqueño (n. 14).	Frontera dinámica. El mejor exponente del alto índice de movilidad de grupos ²⁶ y alta capacidad de trascendencia de sus propios límites.	A pesar de la continuidad histórica, de población y estructura económica de la región de colonización antioqueña (n. 13, n. 14, n. 23, n. 24 y parte de n. 25) (Ver figura 2), los circuitos de músicas regionales presentan "lagunas" evidentes; pero es cierto, también, que la región de colonización "paisa" presenta uno de los mayores índices de urbanización en el país. Los problemas musicológicos del área de impregnación antioqueña todavía están por plantearse.
La delimitada por los fosos de los ríos Suárez y Chicamocha (n. 19).	Frontera estática.	Entorno tradicional de torbellino y guabina; la región de colonización del Magdalena Medio (n. 15, figura 2) representa una frontera occidental al torbellino (río Carare).

Continúa en la siguiente página...

Región	Características de movilidad	Observación
Valle del río Cauca.	Baja movilidad de grupos negros y mestizos. Sin embargo, la realidad histórica trasciende la estrecha región "natural", cuando se recuerda que regiones de minería del Chocó y regiones trapicheras-ganaderas de la provincia de Popayán conformaron un macro-sistema socio-económico integrado; los mineros eran los mismos hacendados. Otra forma de trascender la "región" consistió en el suministro constante de ganados a la provincia de Popayán, provenientes del Huila ²⁷ .	Ahora pueden estar más claras las razones para articular en sistema común a las músicas chocoanas, los bambucos de chirimía y los rajaleñas. Es posible proponer a Puerto Tejada como límite aproximado, al Norte, de bambucos de chirimía. Se procesa un nuevo tipo de colombiano "cruzado-central".
Boyacá, como "departamento".	Por un lado; como supuesta unidad cultural, característicamente "reinosa". Por otro lado no podría ser más centrífugo.	Boyacá se desborda, ya no únicamente por la sangría poblacional, de por sí bastante grave. El departamento de Boyacá, como complejo cultural <i>muestra una apertura</i> en todas direcciones: dos a tres entradas a las provincias meridionales de Santander; dos más a las del Norte y el Este de Cundinamarca; una más, aún, al Sureste del mismo; tres a cuatro, las que se quiera, a los Llanos Orientales, y de los Llanos hacia la Sierra, hacia "el Reino" (altiplano) (ver figura 7).
Sabana de Bogotá.		Se procesa un nuevo tipo de colombiano "cruzado-central".
Llanuras del Pacífico, del regiones extremas.	La Guajira y otras.	Parecen "no existir" para el Gran Centro país.

Bibliografía

- COLMENARES, Germán. (1979). Popayán, una sociedad esclavista, 1680-1800. En: Historia económica y social de Colombia. Tomo II. Bogotá: Tercer Mundo.
- COLOMBIA. INSTITUTO GEOGRÁFICO AGUSTÍN CODAZZI IGAC.
1977. *Departamento de Bolívar. Aspectos geográficos*. Bogotá: IGAC.
1979. *Atlas de Colombia*. Bogotá: IGAC.
- FAJARDO, José del Rey. (1983). La cultura jesuítica en la Orinoquía. Bogotá: Universidad Javeriana Facultad de Ciencias Sociales.
- FALS BORDA, Orlando. (1973). El hombre y la tierra en Boyacá: desarrollo histórico de una sociedad minifundista. Bogotá: Punta de Lanza.
- . (1980). Historia doble de la Costa. Tomo I. Mompox y Loba. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- . (1982). Historia de la cuestión agraria en Colombia. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- GUHL, Ernest. (1959). Atlas de economía colombiana: Aspectos físicos y geográficos. Bogotá: Banco de la República.
- JERÉZ, Hipólito. (1953). Los jesuitas en Casanare. Bogotá: Imprenta Nacional.
- O CAMPO LÓPEZ, Javier. (1983). Historia del pueblo boyacense: de los orígenes paleoindígenas y míticos a la culminación de la Independencia. Tunja: ICBA.
- PARSONS, James. (1979). La colonización antioqueña en el occidente de Colombia. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- VILA, Pablo. (1944). Regiones naturales de Colombia. En: Revista Colombia Año I. N° 1 a 5. Bogotá.

Notas finales

1. COLOMBIA. INSTITUTO GEOGRÁFICO AGUSTÍN CODAZZI IGAC. *Atlas de Colombia*. Bogotá: IGAC, 1979.
2. Es necesario aclarar que la interfluencia es un proceso, más o menos continuo, que puede ocurrir en dos sentidos. No se trata aquí de "influencias" donde un "receptor" es pasivamente modificado por un "dador".
3. GUHL, Ernesto. *Atlas de economía colombiana*. Bogotá: Banco de la República, 1959.
4. VILA, Pablo. *Regiones naturales de Colombia*. En: Colombia (Año 1, No. 1-5) Bogotá, 1944.
5. FALS BORDA, Orlando. *El hombre y la tierra en Boyacá*. Bogotá: Punta de Lanza, 1975. p. 190-91.

6. OCAMPO LÓPEZ, Javier. *Historia del pueblo boyacense*. Tunja: ICBA., 1983. p. 216.
7. Ibid., p. 215.
8. Ibid., p. 217.
9. Ibid., p. 218.
10. Ibid., p. 218.
11. Ibid.
12. Ibid.
13. Ibid., p. 219.
14. Ibid., p. 164.
15. FALS BORDA, Orlando. *El hombre y la tierra...* op. cit., p. 162.
16. Ibid., p. 158.
17. JERÉZ, Hipólito. *Los jesuítas en Casanare*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1953. p. 42.
18. FAJARDO, José del Rey. *La cultura jesuítica en la Orinoquia*. Bogotá: Universidad Javeriana, 1983. p. 42.
19. VILA, Pablo. op. cit.
20. FALS BORDA, Orlando. *Historia doble de la costa*. Tomo I. Mompox y Loba. Bogotá: Carlos Valencia Editores, p. 21 ss.
21. COLOMBIA. INSTITUTO GEOGRÁFICO AGUSTÍN CODAZZI IGAC. *Departamento de Bolívar. Aspectos geográficos*. Bogotá: IGAC, 1977.
22. Ibid., p. 73.
23. PARSONS, James. *La colonización antioqueña en el occidente de Colombia*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1979. p. 97-101.
24. FALS BORDA, Orlando. *Historia de la cuestión agraria en Colombia*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1982.
25. Ibid., p. 75.
26. FALS BORDA, Orlando. *Historia doble...* op. cit., p. 21 ss.
27. PARSONS, James. op. cit.
28. COLMENARES, Germán. 1977. *Popayán, una sociedad esclavista, 1680-1800*. En: *Historia económica y social de Colombia*. Tomo II. Bogotá: Tercer Mundo, 1979. p. 173 ss.

Formas musicales de las regiones de Colombia: aproximación pedagógica a su dinámica sociocultural

Samuel Bedoya Sánchez

Desde el concepto de *sistema musical*, Samuel Bedoya ofrece en este artículo *Formas musicales de las regiones de Colombia*, un análisis de las dinámicas que han dado lugar a la conformación de núcleos regionales en el país. A partir de conceptos históricos y socioculturales muestra cómo el sistema bambuco y el sistema cumbia caracterizan formas particulares del hacer musical, trascendiendo las explicaciones folclorológicas. Como herramientas para pensar la diversidad de las formas musicales regionales, Bedoya nos aporta los conceptos de *regionalización dinámica*, *interfluencia* y *koiné*, que posibilitan comprender los intercambios, los préstamos y transformaciones de unas músicas que se han configurado y re-significado históricamente. Con una intencionalidad pedagógica el texto refiere, a través de diagramas, las relaciones geoespaciales a partir de las cuales se comprenden las diferencias y filiaciones de las músicas regionales, no necesariamente circunscritas a las fronteras político-administrativas de Colombia sino en relación con contextos más amplios. Las ilustraciones sonoras serán un referente para comprender tales dinámicas y transformaciones.

SAMUEL BEDOYA SÁNCHEZ (San Antonio de Prado, Antioquia, 1947-1994). Compositor, arreglista, instrumentista, director, investigador, docente. Su formación académica y autodidacta se nutrió de la filosofía, de la lingüística, de la historia, de la estética, de la literatura, además de sus estudios en el campo artístico y cultural, en múltiples facetas: guitarra, piano, trombón, cuatro, composición y arreglos, dirección de orquesta, pedagogía musical, que confluyen en una permanente y valiosa tarea como investigador y como asesor de procesos pedagógicos musicales, como fueron la Fundación Casa Llanera, en Bogotá (1977-1979); Orquesta Filarmónica de Bogotá (1978-1981); Programa Noches de Colombia de Colcultura (1981); Centro de Investigación de Cultura Popular del Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá, en Tunja (1984-1985); Fundación Nueva Cultura, en Bogotá (1981-1994); Plan Piloto de la Academia Luis A. Calvo IDCT (formación en músicas caribe hispanoamericanas) en Bogotá (1983-1990); Universidad Pedagógica Nacional (1991-1993); Programa de Artes Musicales (formación en músicas caribeiberoamericanas) de la Academia Superior de Artes de Bogotá, del que fue creador y Coordinador hasta su prematuro fallecimiento (1991-1994). Su obra musical y teórica, publicada e inédita, ha sido tomada por nuevas generaciones musicales como objeto de trabajos artísticos y de investigación, que han visto en ella importante fuente para la revitalización de las músicas populares en Colombia y América Latina.

El presente texto tuvo su génesis en la invitación que en 1990 hiciera al autor el Instituto Colombiano de Cultura (Plan Nacional de Música) para elaborar la serie de diez fascículos denominada *Módulos de capacitación para instrumentistas y directores de banda de vientos*. El módulo 10, inicialmente llamado *Formas musicales colombianas*, ha sido intervenido en su disposición por parte de Luis Horacio López y Jorge Sossa, quienes durante varios años trabajaron con el autor en la conceptualización de nuevas miradas sobre las músicas regionales colombianas. La intervención buscó relieves el carácter pedagógico de la publicación que, si bien inicialmente fue dirigida a músicos y directores de banda, se constituye en un documento valioso para docentes y personas interesadas en una mirada sociocultural de nuestro patrimonio musical.

Presentación

Desde una perspectiva pedagógica el presente texto pretende:

- 1 Despertar la atención de músicos y estudiosos y como aporte a los docentes en general hacia el carácter histórico de la inscripción regional de las músicas en un gran contexto geográfico, económico-político, donde “su” música —la de su localidad, o la de su región—, forma sistema continuo con otra, con otras...
- 2 Ampliar la conciencia musical de los lectores sean ejecutantes, directores de grupos musicales, estudiosos o pedagogos, con una orientación más *global*, en su relación con músicas que rara vez —o tal vez nunca— escucha, y que parecen distantes pero que nunca circulan a través de los medios de comunicación, guardando significativas relaciones con “su” música regional (tal vez la única que escucha y/o practica). Por lo anterior, no habrá aquí un análisis propiamente morfológico, de secciones y subsecciones, sino una inmersión en la escucha y discriminación de semejanzas y diferencias estructurales entre músicas: *formas*. El presente texto se complementa con un material sonoro de referencia (disco compacto) que ilustra géneros musicales referidos en el desarrollo de los planteamientos del autor.
- 3 Se busca, además, que el lector adquiera una nueva apreciación, que supere la vieja supervaloración de las músicas “en estado puro” (campesinas), que tienden a desvalorar o desvalorizar cualquier tipo de *música comercial* o que de alguna manera parezca llevar el sello de *música internacional*.

La producción musical regional

Una nueva producción estética: la transformación de las músicas de los núcleos rurales a las “formas urbanas”. El estudio de las formas musicales colombianas debe tratar la dualidad núcleos campesinos / centros urbanos (ver recuadro), porque en el espacio sonoro colombiano circulan, afiliados a lo nacional, dos grandes tendencias en producción musical: una que está muy cercana a las músicas campesinas de base, con sus rasgos, tímbricas y textos relativamente “auténticos”; y otra que, basada en los materiales originales, presenta alguna elaboración, significando con esto que este segundo tipo de producción estaría de diversas maneras “distanciado” de las formas “auténticas” u “originales”.

Es entonces oportuno aclarar que este distanciamiento es el que explica la creación de formas “urbanas”, dentro de las cuales se han dado importantes producciones estéticas, como los pasajes llaneros de corte lírico (Torrealba), la músicaailable (Lucho Bermúdez), los boleros del tiempo del *feeling*, entre otros. Así, pues, las formas musicales colombianas deberán mirarse bajo una doble óptica, y entre sus dos polos se da, naturalmente, una gama de transformaciones que también tendrán cierto peso específico en un inventario morfológico.

Según lo anterior, es posible ver cómo las formas que por antonomasia representan los mejores valores de la nacionalidad, el bambuco y la cumbia, conforman dos sistemas tan diversificados que no es posible sustentar su unidad, ni siquiera su homogeneidad.

PRODUCCIÓN MUSICAL FONOGRAFICA EN COLOMBIA

La producción musical en Colombia se ha dado a partir de núcleos campesinos y centros urbanos. Estos últimos con tecnología para producción fonográfica con estructuras de comercialización, con mercadeo y promoción por las emisoras. Se presentan también fenómenos como *la salsa* (de fuertes vínculos con músicas de baile “nacionales”). Las regiones tienden a realizar su producción comercial en sus núcleos de influencia.

Núcleo regional	Centros urbanos de dependencia	Producción fonográfica
Occidente	Medellín - Cali - Barranquilla	Medellín: RCA, Sonolux (una gigante industria disquera). Barranquilla: Tropical, Costeño, Discomoda...
Costa Atlántica	Barranquilla - Medellín	
Centro Oriente	Bogotá	Bogotá, en principio, con Sello Vergara y luego Philips - CBS. Autoproducción / difusión / mercadeo para evitar absorción comercial: <ul style="list-style-type: none"> • Caso “guasca”. • Discos Rafalo (Rafael López). • Producción llanera particular y autosustentada (donde el autor-intérprete es el mismo productor-comercializador de su producto y los capitales de inversión son de propiedad particular).
Oriente (Llanos)		
Amazonia	Leticia	Arraigo nacional de músicas de procedencia brasileña, que las convierte en “nacionales” por derecho propio (los músicos leticianos los han apropiado desde hace décadas, y en ellas se expresan tan bien como lo haría cualquier músico “de frontera” en las suyas).

Sistemas y subsistemas: bambuco y cumbia, rurales y urbanos. Se propone entender los dos sistemas, bambuco y cumbia, como conformados a su vez por subsistemas.

Sistema Bambuco			
Subsistemas			
Noroccidental	Nororiental	Interandino	Suroccidental

Respecto del sistema bambuco los cuatro subsistemas propuestos corresponden a elementos de la regionalización de las formas musicales del país. Sin embargo deben considerarse desde un punto de vista tímbrico y de diseños propiamente melódicos y armónicos, (con la presencia o ausencia del texto) y de características interpretativas, modalidades en diversas combinaciones como las siguientes:

- Bambuco en banda de vientos (suele ser “fiestero”).
- Bambuco de “estudio”, en cuerdas-tiple, bandola, guitarra: tríos, estudiantinas.
- Bambuco “paisa”, en dueto masculino, con acompañamiento de guitarras o guitarra y tiple.
- Bambuco de trío “urbano”, armonizado a tres voces, con claras influencias del *feeling* caribeño y de los boleros de trío.
- Bambuco “tolimense”, igualmente a dueto y guitarras.
- Bambuco “santandereano”, a dueto y guitarras o guitarra y tiple.
- Bambuco en grupos instrumentales muy diversos (un prototipo, el de Oriol Rangel, basado en el piano).

Es conveniente, entonces, hacer algunas consideraciones particulares de otras formas de bambuco de factura más reciente que se muestran emparentados de manera muy destacada con el bambuco Suroccidental y que llegan a emparentarse espacialmente con formas más distantes, como es el caso de las chacareras y otras músicas del norte de Argentina.

Debe también destacarse la incorporación en los repertorios de “orquestas urbanas”, de algunos bambucos fiesteros. También se registra esta tendencia en agrupaciones vallenatas “urbanas” que interpretan, por ejemplo, *Bésame morenita* de Álvaro Dalmar: versión de Otto Serge y Rafael Ricardo. También el caso de las “estilizaciones”, ya institucionalizadas y aceptadas en las orquestas de Emil Coleman, Aldemaro Romero.

Sistema Cumbia			
Subsistemas			
De tamboreros solos (sin voz)	De tambores y voz (Totó La Momposina)	Con acordeón-base (de "pitos")	En orquesta de baile

Cuatro subsistemas se proponen también para el sistema cumbia. En el caso de las orquestas de baile, la de Lucho Bermúdez trazó una mixtura formal compositiva entre el bullerengue base y la cumbia como el lenguaje genérico que identificó como "gaita". Sin que escapen otras relaciones con el porro y los repertorios fandangueros de las bandas. También en ellas se dieron mixturas entre las bandas de vientos con las *Big Band* propias de las músicas jazz y que circularon activamente en el Caribe en casinos, hoteles, clubes, por la década de los 50.

Debe resaltarse que los sistemas bambuco y cumbia han "recibido" aportes de músicos que nunca han tenido un contacto directo con los productos de base campesina, por inmersión en el medio; es el caso de Terig Tucci en Argentina, en las primeras del siglo, y Paquito de Rivera en Cuba, en los ochentas, lo que, sin duda, fue generando una diversificación en las músicas de las diferentes regiones del país.

Relaciones y contrastes entre las músicas del litoral pacífico y las de la región Caribe. En términos de las formas musicales de Colombia, en diferentes regiones del territorio colombiano se hacen evidentes las diversificaciones. En las regiones no se da un asilamiento, sino que se establecen relaciones con las regiones adyacentes o vecinas y, a su vez, una interfluencia de éstas con aquéllas. Lo que hay que destacar es que llegan a formar un *continuum* que por un lado muestra una gran unidad y, por el otro, una marcada diversidad entre las músicas regionales del país. Este contraste se hace muy profundo entre el litoral Pacífico y el Caribe.

En el esquema de la Figura 1 debe destacarse cómo se genera un flujo de comercio esclavista desde el continente africano, las colonias en el Caribe, y Cartagena como centro negrero, desde donde

se da una dispersión hacia la región minera antioqueña y su incursión al territorio chocono al suroccidente.

Por el río Magdalena como eje fluvial se genera la intercomunicación con el centro y suroccidente andino desde el puerto de Honda. Una trayectoria del camino real hacia Popayán por el paso del Quindío y otro desde Honda, en su ascenso hacia el territorio reinoso del altiplano cundiboyacense.

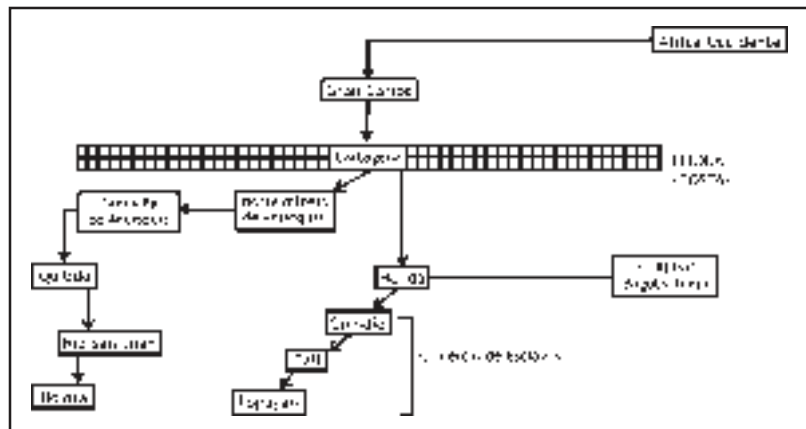


Figura 1. Supersistema de interfluencias caribe-pacífico-andina.

La Figura 2 esquematiza la articulación en la región del Pacífico. Está constituida por dos subregiones, que a su vez conforman un supersistema por la articulación con los ejes andinos. El supersistema de la Región Pacífica presenta dos fronteras: al sur Noanamás (Distrito de Biriquite) y al occidente el Océano Pacífico.

Desde los centros mineros antioqueños se irradia una circulación de esclavos, bienes y servicios hacia el sistema minero del río San Juan y, a su vez, a través del río Tamaná se logra una articulación de las comunicaciones hacia el norte con los centros mineros de Supía y Marmato y hacia el sur con la ciudad de Popayán.

Este esquema implica que hay un fuerte sustrato minero, con abundante población esclava, que se superpone a los sistemas andinos que conforman algunas de las bases tradicionales del área de dispersión bambuquera.

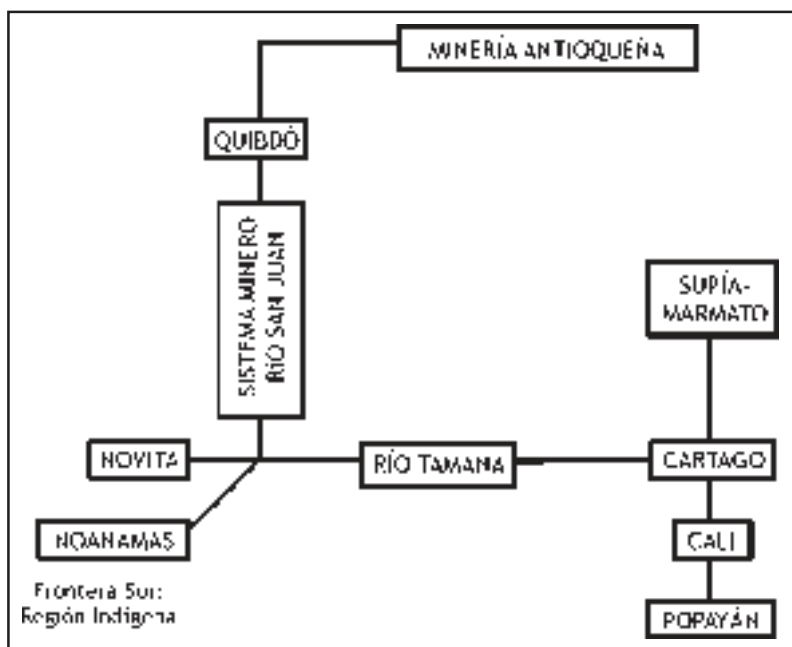


Figura 2. Articulación del supersistema Región Pacífica.

En lo que respecta al supersistema del litoral Caribe (esquema de la Figura 3), no se encuentra una vinculación e influencia con la Región Andina como se hace evidente en la Región Pacífica con los centros mineros de Antioquia y Popayán.

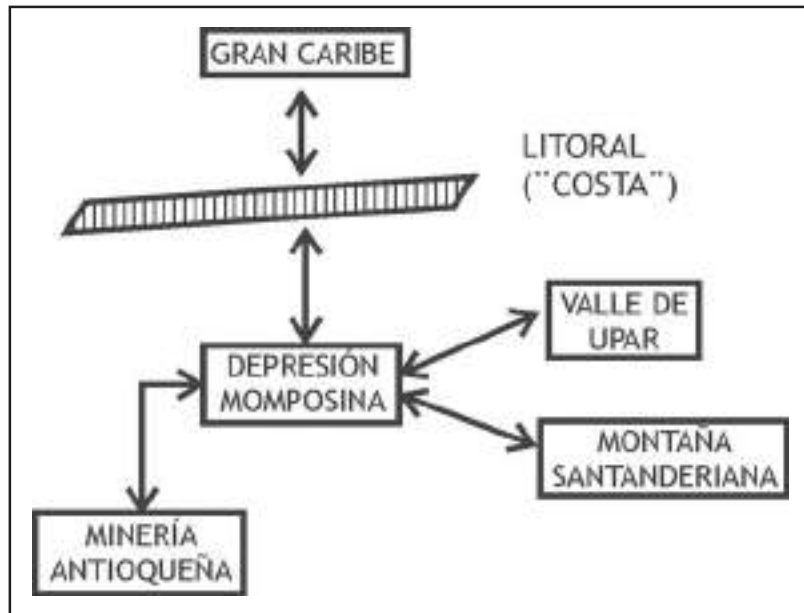


Figura 3. Articulación del supersistema Litoral Caribe.

En la organización regional de la Costa Pacífica se da un sentido mediterráneo o interiorano que le es propio y que contrasta con el supersistema del Caribe, que se articula con Valledupar y a partir de la depresión momposina irradia hacia la montaña santandereana. Como se observa en la figura 4 (mapa), desde el punto de vista musical la Región Pacífica se inscribe en el sustrato bambuquero y no en el de la cumbia-bullerengue propio de la Región Caribe. Así, la "Costa" Pacífica presenta como estructura metro-rítmica predominante la relación $3/4$ y $6/8$, mientras que en la Región Caribe y la depresión momposina, predomina la relación binaria $4/4$ y $2/2$.

Se propone, así, una fuerte “contrastación” de las bases poblacionales del Litoral Caribe con las de la Región Pacífica. En la Costa no se da la vinculación andina como sí aparece en la Región Pacífica. Explicable por un fuerte sustrato de formas de producción minera que utiliza fuerza de trabajo esclava. Esto implica una superposición a los sistemas andinos que conforman algunas de las bases tradicionales del área de dispersión bambuquera.

Un indicio muy fuerte para la oposición entre músicas del Litoral Caribe y del Litoral Pacífico se encuentra en una convergencia de mineros - ganaderos - agricultores localizados en el occidente del país, y que se conectan a la gran actividad “andina” de la vertiente del río Cauca. El flujo de producción muestra una permanencia en el tiempo, una estructura de sus relaciones entre propietarios, mineros y peones, y una cierta solidaridad de grupo.

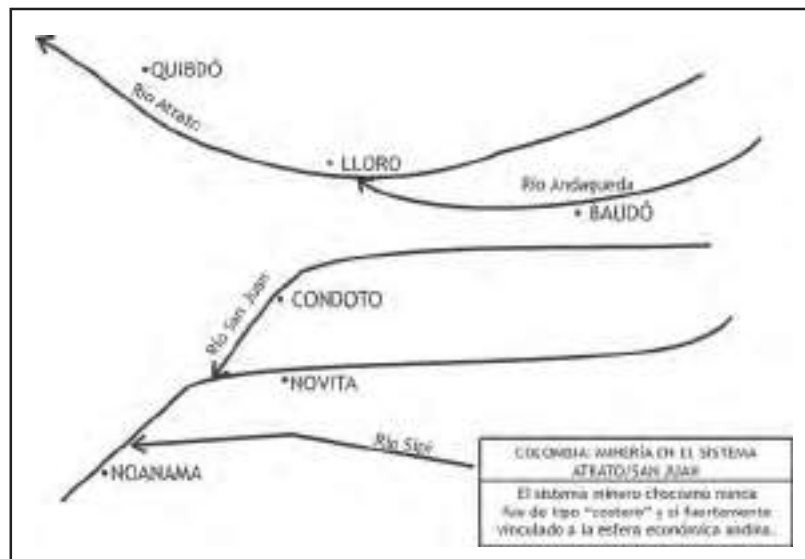


Figura 5. Vinculación andina en la Región Pacífica, contraste con la base poblacional del Litoral Caribe.

Formas de poblamiento y sustratos tradicionales

Es conveniente señalar cómo un concepto de sustrato tradicional de las músicas campesinas del país, debe relacionarse con una topología de las formas de poblamiento que se dieron en sus diversas regiones. Esto puede ilustrarse con el poblamiento del territorio del Chocó en el occidente, donde, por ejemplo, se dan dos formas opuestas en los poblamientos que se conforman en los ríos Atrato y San Juan.

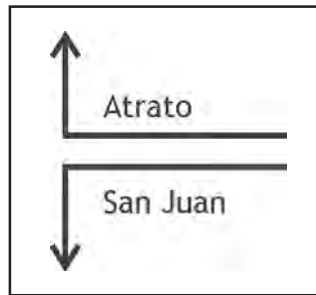


Figura 6. Topología del poblamiento de las diversas regiones.
Oposición atractiva, caso del Chocó en la Región Pacífica.

Los sistemas de explotación minera estuvieron fuertemente vinculados a la esfera económica andina (yacimientos auríferos de los ríos), mas no a poblamientos y explotación del litoral.

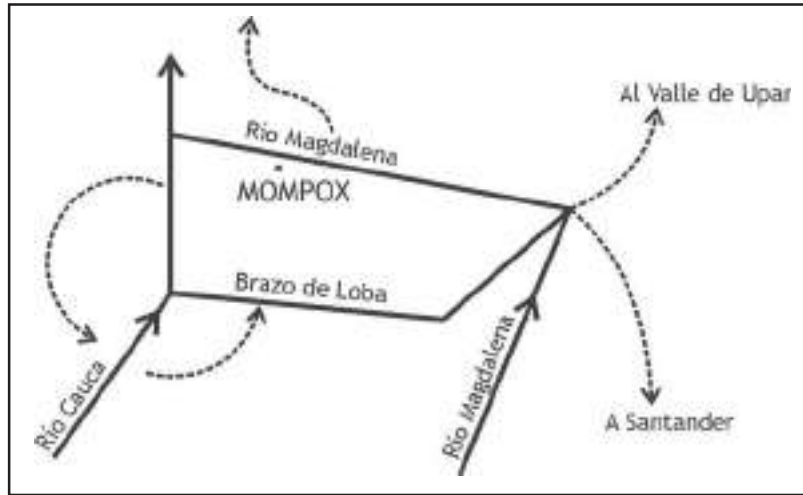


Figura 7. Topología del poblamiento de las diversas regiones.
Integración circular, caso de la Depresión Momposina.

En el Litoral Caribe se observa una forma de integración circular, centrada en la Depresión Momposina. En el caso del territorio de la montaña santandereana es posible encontrar similitudes.

El Litoral Caribe forma parte de un sistema complejo en el que simultáneamente constituye un núcleo expandido, es frontera y también eje de difusión con el interior.

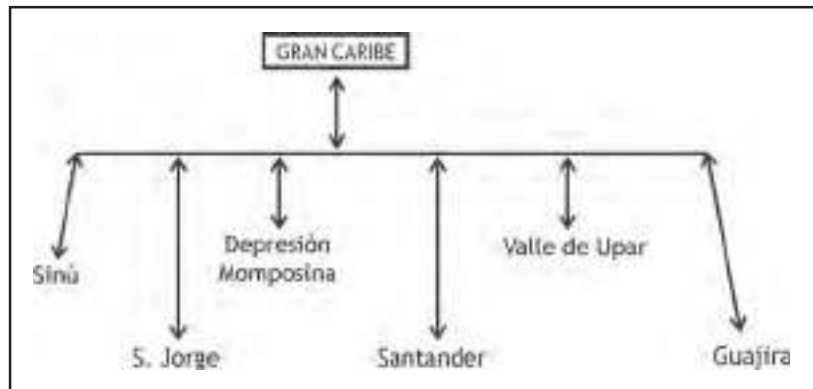


Figura 8. Topología del poblamiento de las diversas regiones.
Núcleo expandido, frontera y eje de difusión, caso del Litoral Caribe.

Quando se analizan los poblamientos al interior del país, se encuentran sistemas de líneas paralelas en la región Andina-Oriental y Llanera.

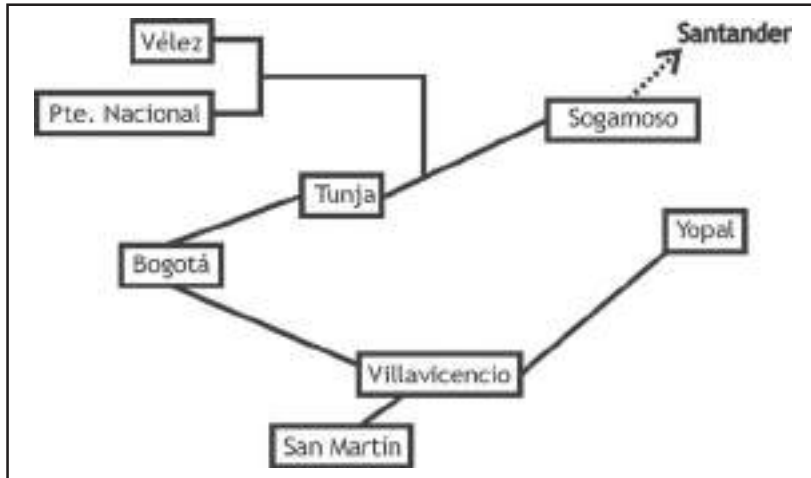


Figura 9. Topología del poblamiento de las diversas regiones.
Sistema de líneas paralelas, caso de la Región Andina-Oriental y Llanera.

El Occidente y el Oriente presentan otra forma de paralelismo, con una orientación dada por un vector Centro-Norte, condicionado por las cuencas de las dos grandes arterias fluviales del país (ríos Cauca y Magdalena), polarizado de varias maneras por el área de influencia antioqueña, en oposición a la antigua región cafetera de Cundinamarca.

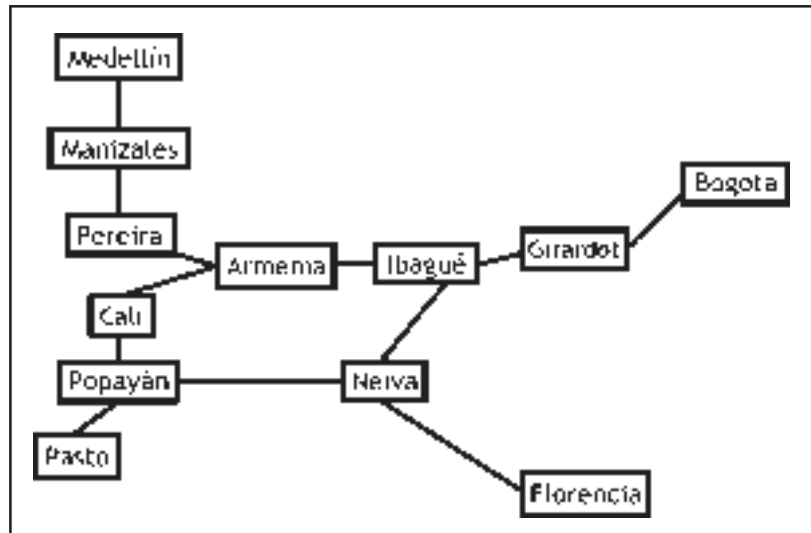


Figura 10. Topología del poblamiento de las diversas regiones.
Otra forma de paralelismo en Occidente y Oriente.

Se podría avanzar en la elaboración de estas topologías casi sin limitación, en virtud de los múltiples entrelazamientos. Los vínculos tienden a la totalización y a la continuidad, es decir, a una imagen bastante heterodoxa de una “topología de la nacionalidad” en términos regional-musicales. Como puede observarse en el diagrama siguiente, la Depresión Momposina aparece integrada en el paralelismo Oriente-Occidente, como una cuña entre las dos vertientes del Magdalena y del Cauca, que se constituyen en los ejes fluviales de la comunicación Sur-Norte.

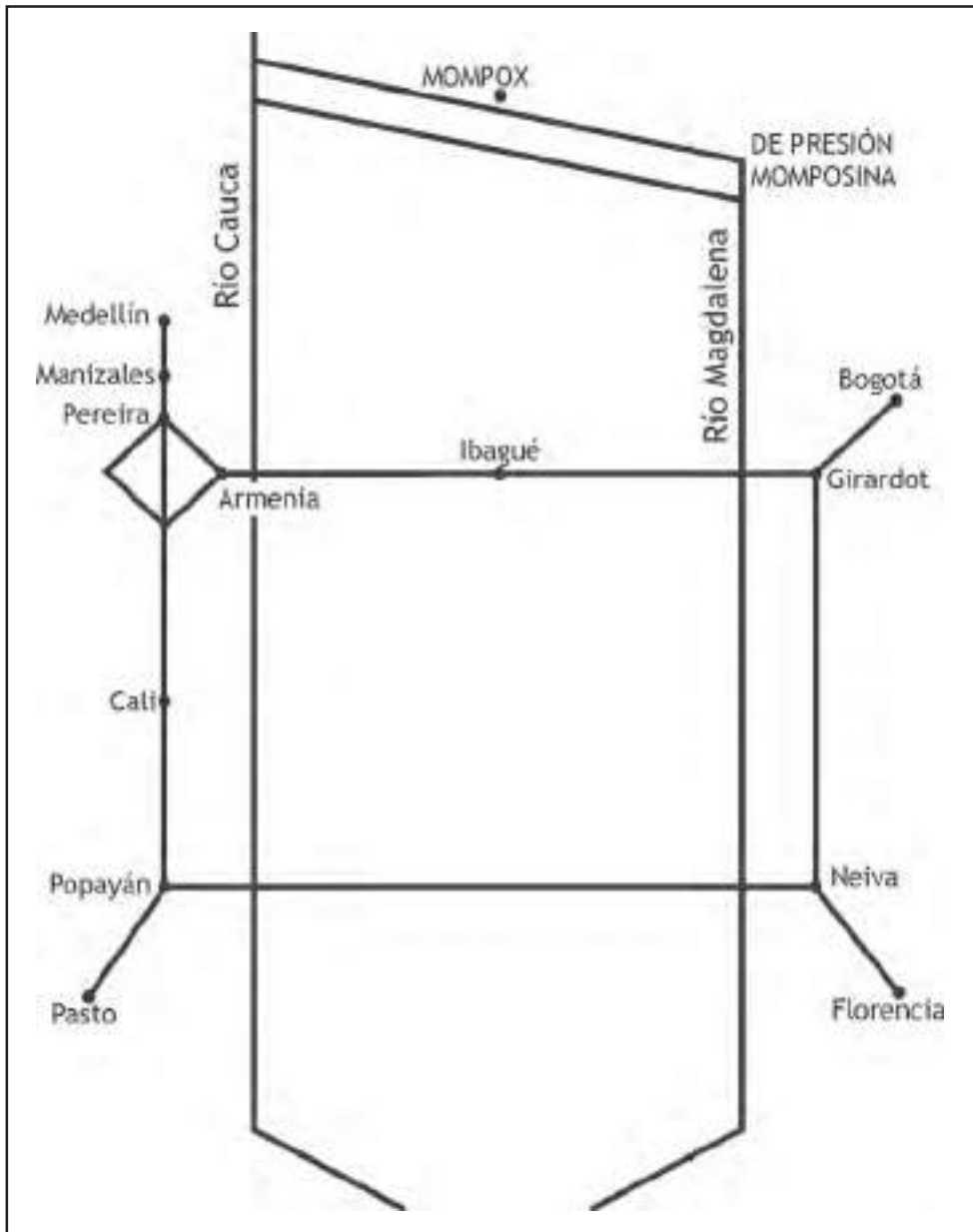


Figura 11. Topología del poblamiento de las diversas regiones. Integración de la Depresión Momposina en el paralelismo Oriente-Occidente, vertientes de los ríos Magdalena y Cauca.

Regionalización dinámica

Regiones naturales y músicas “nacionales”. Aparece la necesidad de superar, en un tiempo corto, la concepción que liga mecánicamente las regiones naturales: Costa Atlántica, Costa Pacífica, Andes y Llanos y con la que se asimila la distribución esquemática que se hace de las músicas “nacionales”: músicas costeña, pacífica, andina y llanera. Esta regionalización cada día se aleja más de la dinámica histórica actual del país.

Si se toman en cuenta las nuevas configuraciones que parecen plantear los movimientos socioeconómicos del país, en la segunda mitad del siglo XX, es difícil mantener con vigencia el esquema de regiones que se caracterizaron como perfectamente armonizadas desde una mirada folclórica.

Elementos étnicos y dinámica de mestizaje. Se ha tomado tradicionalmente la *trietnia* como una mezcla más o menos mecánica que debería responder por la construcción de las músicas regionales del país. La conformación de músicas regionales se entendería mejor desde conceptos de hibridación sociocultural y no desde la sumatoria porcentual de aportes blanco + indio + negro.

Un análisis detallado de las conformaciones sociales e históricas podría mostrar variadas configuraciones de los tres elementos étnicos en su dinámica de mestizaje. Por ejemplo, *Blancos*: pobres - ricos. *Indios*: integrados - mestizos - marginados. *Negros*: cimarrones - libres no cimarrones - mulataje. Se da una enorme importancia al fenómeno del *cimarronismo* en la conformación de una identidad étnica, que integra un gran complejo antropológico (música, lengua, economía, creencias, etc.). Pero es poco lo que se ha investigado acerca de lo que ocurrió con la población esclava después de 1851 (año de la “liberación”). El único sentido de la música “negra” no puede ser el “cimarrón”, porque muchos esclavos NO fueron cimarrones. Muchos de ellos terminaron en la servidumbre, o se incorporaron a la abierta competencia liberal-capitalista. Este tipo de movilidad se da, igualmente, en otros sectores étnicos, como los indígenas.

Así, pues, es necesario considerar que las músicas “autóctonas” del país tienen variadísimos componentes, aportados en épocas diferentes: unos antiguos, de origen español, indígena, negro y de

otras etnias instaladas en el Caribe desde los inicios de la Colonia; otros, "modernos", que empezaron a circular en el espacio caribe-hispanoamericano a partir de la Independencia, cada vez más inscritos en las tendencias "internacionalistas" de la época.

Macro sistema cultural. Si hemos de repensar una regionalización del país como sustento a los enclaves de la producción musical "de base", tendríamos que encarar un complejo sistema:

- Varias conformaciones se superponen y estructuran una compleja red de sustratos que conservan "algo";
- Otros en lo que lo tradicional se re-combina, pierde o gana, genera nuevas formas, y, finalmente,
- De comunicación, en su doble dimensión interna, (la red interior), y externa, (la conexión internacional, de múltiples posibilidades de penetración de todo el espacio de la información sonora-formal).

En términos de la concurrencia operativa de tan diversas fuentes, se hace evidente que el macrosistema que finalmente integran es uno articulado por diferentes vigencias culturales y por tipos de ritmos históricos, que en últimas se superponen apenas parcialmente.

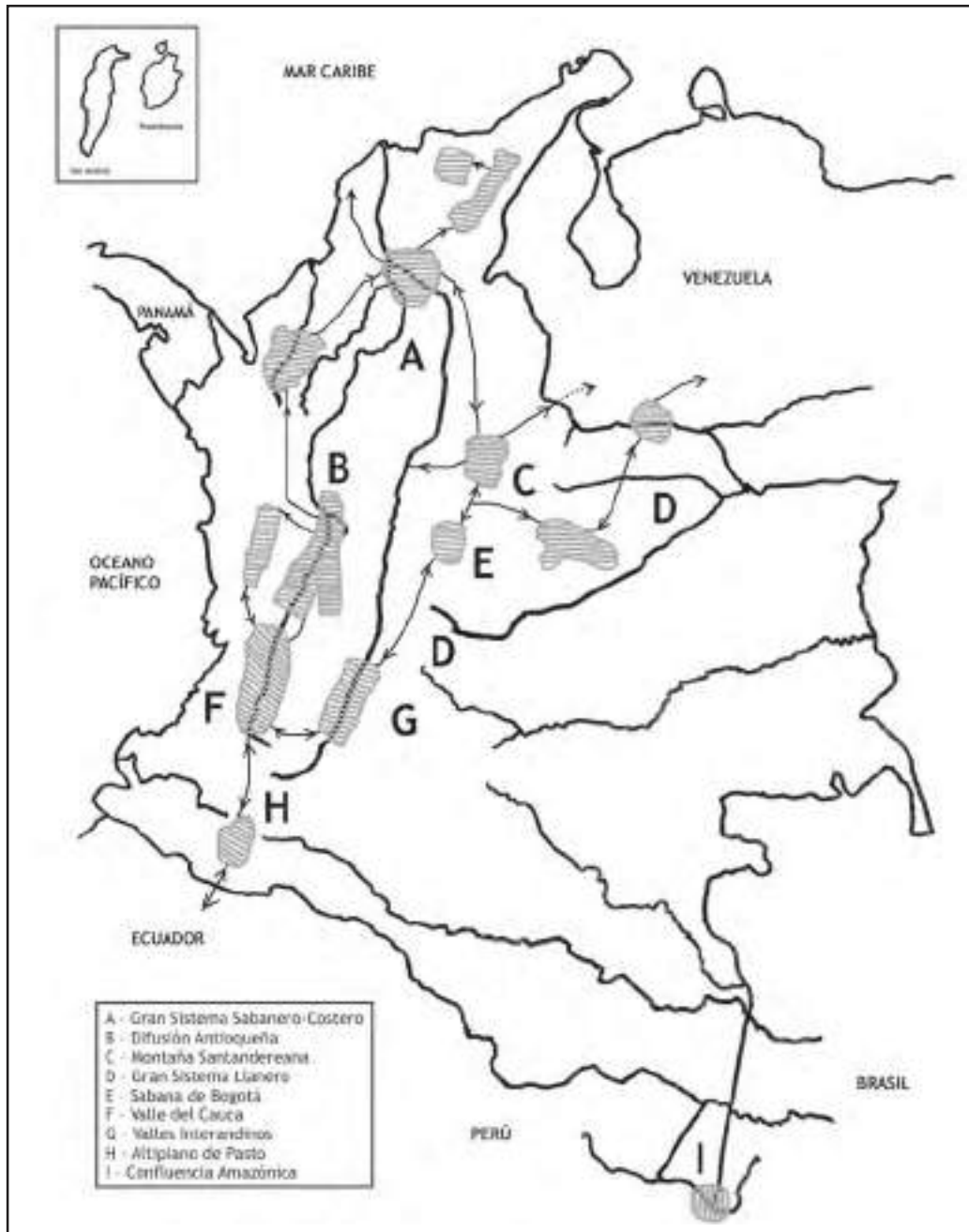


Figura 13. Núcleos musicales subregionales e interfluencias.

De otra parte, encontramos:

- Fuertes solidaridades vigentes (*chipola* y *torbellino*), aunque contrastantes;
- Extinguidas o colapsadas, como la contradanza del siglo XIX y el *chottís* antioqueño;
- Solidaridades fuertemente mediadas —pero solidaridades al fin—, como ciertas formas vallenatas y golpes llaneros, o pasajes.

Koinés. Una expresión de este sistema de multitransparencias se encuentra en el fenómeno de los *koinés* (especie de lengua común), en virtud de los cuales una cumbia puede ser “entendida” en toda una gran región rural-urbana, aunque la región presente subespacios donde las cumbias manifiestan características muy diferentes de la primera citada y se dan otras músicas que no son cumbia; de igual manera, estas “variedades” subregionales pueden ser también “asimiladas” en el medio de origen de la primera, aunque no necesariamente.

En otras palabras, en la Región Caribe los músicos y los consumidores de música “hablan en cumbia”, mientras esto no impide que entre otras músicas subregionales se dé un “entendimiento”. La lengua franca de la región es Cumbia; y, sin embargo, subregionalmente se “hablan” muchas otras “lenguas” interiores. Así, no se da paseo vallenato en el Sinú, mientras en el Valle del Cesar no hay evidencia “papayera”.

¿Músicas nacionales? El bambuco, la cumbia, son koinés pero en sentido restringido; sin embargo, podría decirse que “cualquier colombiano” habla en *bambuco*, en *cumbia*. Pero esto no es tan válido si deslindamos sectores poblacionales, por sexo, edad, profesión, creencias, regiones, entre otras categorías. Una tan heterodoxa sociología del gusto, nos mostraría, de todas maneras, la relatividad y restricción de los koinés citados. El sentido del koiné es fundamentalmente regional.

La relativa “generalidad” de los koinés bambuco - cumbia se cree producida en la conformación de la “nacionalidad”, la unidad

política centralista de la regeneración. Esta referencia a lo heroico-unitario de la independencia y al origen común se hace sospechosa si se le confronta con el enorme poder de unificación-transmisión del gusto que presentan los medios de comunicación-educación.

El *gusto* por el bambuco y la *identificación* del colombiano con esta expresión sonora puede explicarse como el resultado de una muy eficaz campaña de publicidad pre-moderna, armada por la nueva configuración política que arrancó formalmente en 1886, con la Constitución, y derrotado el régimen federal. Es conveniente explorar y analizar la documentación que tal vez permita entender el sentido del concepto de música nacional como un constructo unificado que impulsaron los políticos, literatos y artistas al servicio de una causa política, con todos los artificios aplicados.

El bambuco es música "nacional" en la medida en que se expande el poder del Centro, es decir, del agricultor-propietario, hacendado parcelero, sembrador cerealero y de otras especies, hasta culminar en la cafetalización del país. Café, tiple, ruana y bambuco serían el modelo integral *café-bambuquero* que "encarna" el alma nacional. Hay que consignar cómo es de curioso que las regiones dedicadas a la ganadería extensiva se concentren en la cumbia y el joropo y no en una expresión bambuquera, quizás porque no participan en los rasgos de una subcultura del café.

En esta línea de ideas la cumbia, como otra imagen de la nacionalidad, solo empieza a desempeñar su papel cuando el Caribe logra un peso específico en el medio político de Colombia, en las últimas décadas del siglo XX.

Anexo. Muestra ilustrativa de las formas musicales de Colombia

Concentrados en el esquema de regionalización dinámica de lo musical y en sus diversas formas regionales, se ha considerado oportuno hacer una muestra ilustrativa de acuerdo con un ordenamiento espacial (ver Tabla) con algunas referencias sonoras que ilustran sobre las características de estas formas. La diversidad sonora de las músicas regionales cubre tanto producciones de *base campesina*, como elaboraciones *urbanas*, entre las cuales se establece un *continuum*.

Cabe añadir que, si bien la muestra ilustrativa que se presenta corresponde a expresiones musicales del territorio colombiano, el enfoque propuesto por Samuel Bedoya señala permanentemente la necesidad de establecer relaciones musicales de contextos más amplios. El siguiente mapa (figura 13) muestra cómo expresiones que son características de los núcleos regionales colombianos tienen evidencia tanto en Ecuador como en Venezuela. A su vez, en estos países existe una diversidad genérica musical que justamente ilustra la riqueza cultural que exalta el texto *Formas musicales de las regiones de Colombia*.

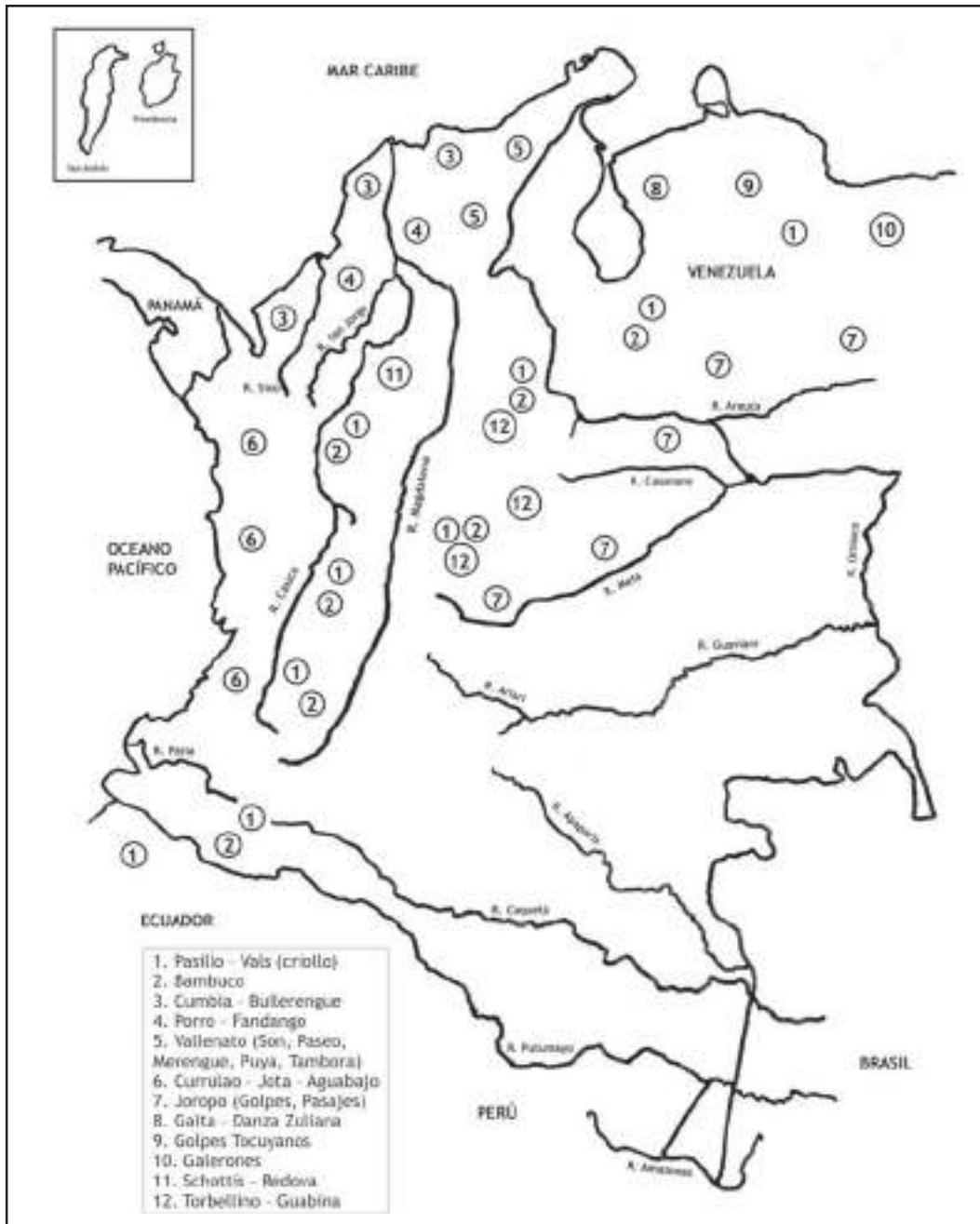


Figura 14. Ubicación genérica musical del noroeste suramericano (Ecuador, Colombia, Venezuela).

DIVERSIDAD SONORA DE LAS MÚSICAS REGIONALES DE COLOMBIA

Región	Subregión	Formas	Ejemplo sonoro	Fuentes musicales
I. CUENCA PACÍFICA		Abozao	Barujo y la pelotera (Ligia Castro Torrijos).	2
		Aguabajo	El monito blanco (José Antonio Torres "Gualajo").	3
		Alabao	Adorar el cuerpo. Grupo de Mercedes Montaño.	1
		Alabao	Salve Grupo Socavón de Timbiquí.	4
		Arrullo	Arroró. Teresa Martínez de Varela.	1
		Berejú	La marea (MPT). Grupo Socavón de Timbiquí.	4
		Bunde	Oiga María, oiga José. Grupo Acuarelas del Pacífico.	1
		Cantos de gualí		
		Cantos fúnebres		
		Contradanza		
		Currulao	Dolores. Grupo Pascual de Andagoya.	1
		Jota		
		Makerule		
		Mazurca		
		Patacoré		
Polka	Polka. Grupo de Antero Agualimpia.	1		

Continúa en la siguiente página...

DIVERSIDAD SONORA DE LAS MÚSICAS REGIONALES DE COLOMBIA

Región	Subregión	Formas	Ejemplos sonoros	Fuentes musicales
II. REGIÓN CARIBE	A. Sabanero / litoral	Bullerengue / tambora		
		Chalupa	Chalupa.	5
		Cumbia	Cumbia.	5
		Fandango	Fandango 1 y 2.	5
		Gaita	Gaita.	5
		Mapalé	Mapalé.	5
		Porro	Porro.	5
		Puya	Puya.	5
		Son palenquero	Chichimaní MPT Grupo Nueva Cultura.	
		Afrocolombiano (chandé, garabato, chalupa, son de negros)		
		Cantos de lumbalú		
		Música de carnaval		

Continúa en la siguiente página...

DIVERSIDAD SONORA DE LAS MÚSICAS REGIONALES DE COLOMBIA

Región	Subregión	Formas	Ejemplo sonoro	Fuentes musicales
II. REGIÓN CARIBE	B. Vallenato	Son	El Alto del Rosario (Alejandro Durán). Intérprete Beto y Cheche Rada.	14
		Paseo	La patillalera (Rafael Escalona). Interpreta Bovea y sus vallenatos.	6
		Merengue	La brasilera (Rafael Escalona). Interpreta Bovea y sus vallenatos.	6
		Puya	La vieja Gabriela (Alejandro Durán). Intérprete Miguel López y Armando Mendoza.	14
	C. Archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina	Calypso		
		Chottís		
		Contradanza		
		Reggae		
		Soca		

Continúa en la siguiente página...

DIVERSIDAD SONORA DE LAS MÚSICAS REGIONALES DE COLOMBIA

Región	Subregión	Formas	Ejemplo sonoro	Fuentes musicales
III. ANDINO	Nororiental (Santander, Cundinamarca, Boyacá)	Bambuco	duetos / cuerdas	
		Guabina torbellino	La puentanita El chiripas (Juan Sánchez / Felipe Sánchez)	
		Vals		
		Pasillo		
		Rumba	La rumba de los animales (Jorge Velosa) Grupo Nueva Cultura	1
		Merengue interiorano	Mi barrio (Javier Moreno) Grupo Nueva Cultura	9
	Noroccidental	Bambuco	A los toros (Emilio Clavijo) Grupo Nueva Cultura	15
		Pasillo	Satanás (Juan Abarca) Grupos de proyección Fundación Nueva Cultura.	8
		Danza	Chiquita MPT Grupo Aires del campo.	7
		Chotís	Chotís MPT Grupo Aires del campo.	7
		Destrós	Destrós MPT Grupo Aires del campo.	7
		Redova / cachada	La redova / La cachada MPT Grupo Aires del campo.	7

Continúa en la siguiente página...

DIVERSIDAD SONORA DE LAS MÚSICAS REGIONALES DE COLOMBIA

Región	Subregión	Formas	Ejemplo sonoro	Fuentes musicales
III. ANDINO	Interandino	Bambuco fiestero	Mohán sanjuanero (Farid Viatela) Grupo Nueva Cultura	9
		Rajaleña	Siquele MPT Grupo Nueva Cultura.	15
		Danza		
		Guabina canción	Las esmeraldas (Gustavo Adolfo Renjifo / Carlos Castro Saavedra) Grupos de proyección.	8
		Bunde		
	Suroccidental	Bambuco	Bambuco de las antiguas (Noé Omen) Banda de Flautas Chicha y Guarapo.	10
		Sanjuanito		
		Vals		
		Carrilera		

Continúa en la siguiente página...

DIVERSIDAD SONORA DE LAS MÚSICAS REGIONALES DE COLOMBIA

Región	Subregión	Formas	Ejemplo sonoro	Fuentes musicales
IV. LLANERO		Cantos		
		Tonadas		
		Pasaje	Cumbia	
		Golpes de transición (reconcilio, quitapesares, perro de agua)		
		Joropo		
		Catira		
		Chipola	La chipola (Juan Chiquito).	13
		Gaván	El gaván pionío (Angel Custodio Loyola).	13
		Gavilán		
		Guacharaca	Guacharaca (Luis Quinitiva).	13
		Kirpa	Lomalinda (Manuel Orozco).	15
		Merecure		
		Pajarillo	El verso me identifica (Orlando "Cholo" Valderrama).	13

Continúa en la siguiente página...

DIVERSIDAD SONORA DE LAS MÚSICAS REGIONALES DE COLOMBIA

Región	Subregión	Formas	Ejemplo sonoro	Fuentes sonoras
IV. LLANERO		San rafael		
		Seis corrió	El libertino (Dumar Aljure Rivas).	13
		Seis por derecho	Corrió de los embusteros (Antonio Barcey).	13
		Seis por numeración	Las insignias de mi Llano (Aldrumas Monroy).	13
		Zumba que zumba	Zumba que zumba (Luis Quinitiva).	13
		Contrapunteo		
		Expresiones urbanas		

Continúa en la siguiente página...

DIVERSIDAD SONORA DE LAS MÚSICAS REGIONALES DE COLOMBIA

Región	Subregión	Formas	Ejemplo sonoro	Fuentes musicales
V. AMAZONAS (Leticia Centro)		Carimbó		
		Forró		
		Samba callejera		
		Samba cançao		
		Lambada		

Fuentes musicales

Se toman fragmentos de las obras con el fin pedagógico de dar una breve referencia sonora ilustrativa. No se reproducen en su totalidad ni con finalidad comercial. Han sido consultados para este menester materiales sonoros del Centro de Documentación Musical de la Fundación Nueva Cultura, muchos de ellos de registros en audio de festivales y salidas de campo. En lo que respecta a publicaciones sonoras, destacamos:

1. COLOMBIA. Ministerio de Educación Nacional. Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura (compilador) y MARULANDA, Octavio (dirección y textos). Folklore del Litoral Pacífico de Colombia. Colección Música Folclórica Vol. 1. Costa Pacífica de Colombia. (2 LP + folleto). Bogotá: El Instituto, 1979.
2. Entre sones y abozaos.
3. Esto sí es verdas.
4. A la memoria de nuestros ancestros
5. COLOMBIA. Ministerio de Educación Nacional. Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura (compilador) Ciclo de Música Colombiana. **. (1 casete+ folleto). Bogotá: El Instituto, 19??
6. Vallenatos de Escalona. Bovea y sus vallenatos.
7. Atardecer en San Andrés. Grupo Aires del campo.
8. Suite de la bruja corrida. Fundación Nueva Cultura. Escuela de formación musical.

9. Las calles de mi ciudad. Grupo de canciones populares Nueva Cultura.
10. Banda de flautas Chicha y Guarapo.
11. Con alma de niños. Fundación Nueva Cultura.
12. Síntesis. Grupo Nueva Cultura.
13. Joropos recios.
14. Música, Talento y Mercadeo (compilador). 100 años de vallenato.
15. Adelante, Torbellino.

NOTA. Esta tabla no contiene ejemplos específicos referidos a las músicas indígenas, en tanto son manifestaciones de su cosmovisión y están integradas a sus prácticas rituales sociales y económicas; por tanto, no se asumen como géneros particulares, como las músicas de base campesina, o de las expresiones populares urbanas.

Rajaleña opita: copla y tonada

Néstor Lambuley Alférez

El artículo está basado en un modelo de análisis de la *tonada rajaleñera*, donde la copla cantada se desdobra en la articulación del texto (cuarteta), con los diferentes códigos expresivos de la música. La ritmización de la copla así como sus diseños melódicos, dejan entrever una coherencia estilística que caracteriza al tipo de tonada, personificado en el *ethos* melódico que integra lo acentual, lo tímbrico, lo interválico y lo matricial armónico. Junto a lo anterior, las figuraciones literarias, el léxico regional y sus diferentes significados, hacen del *rajaleña* una forma musical que representa una gran tradición cultural regional, a la vez hace parte de circuitos más amplios, enmarcados en el gran contexto de las músicas caribeberoamericanas (Supersistema Andino y más particularmente el Subsistema Pacífico Interandino).

NÉSTOR LAMBULEY ALFÉREZ (Bogotá, Colombia, 1956). Músico, investigador y docente en el área de las músicas populares. Pedagogo musical de la Universidad Pedagógica Nacional. Director del *Grupo de Canciones Populares Nueva Cultura*, docente Programa de Artes Musicales Facultad de Artes —ASAB— Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá. Director del Área Musical del Bienestar Universitario de la Universidad INCCA de Colombia, Bogotá. Becario Ministerio de Cultura 2006 “El lenguaje del arpa en Colombia”. Autor de escritos sobre músicas populares colombianas. Maestría en Artes, Mención en Música, Instituto Superior de Arte, La Habana, Cuba, 2006.

Revisado y ampliado por el autor para la presente edición, el artículo fue inicialmente el texto guía de la conferencia *El rajaleña opita: copla y tonada*, ilustrada en vivo por el Grupo de Canciones Populares Nueva Cultura, en el marco del *Seminario de Poética popular, canto y coplerío*, realizado en el Recinto Quirama, Rionegro, Antioquia, 1990.

*Estas coplas que hoy traemos
el Huila nos las enseña
son cantares de mi tierra
con aires de rajaleña.*

Tradicional huilense

Este escrito se ocupa del análisis tanto musical como de los textos del *rajaleña opita* y su copleo. Está dirigido a ese amplio sector de investigadores de las ciencias sociales y de la cultura, y de manera específica a aquellas personas que ejercen directamente las disciplinas artísticas en sus diferentes manifestaciones. Por lo tanto, su alcance y método están diseñados para que sea comprendida y a la vez sea de utilidad en sus actividades pedagógicas, de promoción y difusión artística.

El énfasis de la reflexión está centrado en *el rajaleña*, entendido como un fenómeno artístico-cultural, circunscrito a la copla cantada, y articulada desde la expresión musical y sus recursos literarios correspondientes. El texto se orienta, entonces, a analizar las características *músico-téxticas* inherentes al *rajaleña*, tal como se produce y se escucha en la actualidad. Interesa conocer aquí qué lo hace un producto musical diferenciable, y también establecer algunas similitudes con otras expresiones, ya que el *rajaleña* forma parte de un sistema más amplio: el gran sistema de músicas caribeberoamericanas, CIAM¹.

Formular una propuesta de estudio y análisis científico de esta expresión popular en cuanto a su producción sonora es propósito del presente trabajo, así como presentar orientaciones de reelaboración artística, de proyección y aplicación pedagógica para estudiantes, artistas e investigadores. Si bien es cierto que se desarrollarán los análisis básicos de tipo música-texto, estratégicamente será necesario trabajar y profundizar en los elementos lingüísticos en relación con la fonética, la morfología y su semántica. En lo musical, escudriñar con mayor énfasis en lo rítmico, melódico, armónico, tímbrico y expresivo y profundizar en la interacción música-texto, para el caso de la copla.

Música y contexto

Consideraciones básicas. Se parte de conceptos tales como *región e interinfluencia de músicas* que fueron elaboradas y desarrolladas por Samuel Bedoya en su estudio *Regiones, músicas y danzas campesinas*² y que han sido objeto de una elaboración estética —y también pedagógica— en el trabajo investigativo del *Grupo Nueva Cultura*³.

Se trata, entonces, de entender las regiones como unidades productivas más amplias, con una dinámica que les ha permitido consolidarse y a la vez interrelacionarse con otras. Los diferentes núcleos de producción se intercambian constantemente a través del comercio, de las migraciones, los medios de comunicación y, de esta manera, entran a formar parte de grandes *sistemas y circuitos* en sus manifestaciones artístico-culturales.

Con este nuevo elemento se aspira "...a superar así el estatismo de la regionalización aisladora tradicional, que no ha permitido captar la realidad dinámica de los procesos de transformación y continuidad histórico-geográfica de nuestras músicas regionales"⁴.

Circuito de producción y difusión. El rajaleña corresponde a la clasificación de Supersistema Andino y más particularmente al Subsistema Pacífico Interandino. Esto se puede evidenciar si tomamos músicas venezolanas como *La Arigua*, del pueblo de

Cabure^{⊙1} y de las músicas afroperuanas como *Enciéndete Candela*^{⊙2} donde se pueden identificar similitudes armónicas, melódico-rítmicas y literarias.

En el caso colombiano es posible darse cuenta de la relación entre las músicas del Suroccidente del Pacífico (bambuco viejo *Torbellino*, de Gualajo^{⊙3}), Nariño, Cauca y Sur del Huila (*Lomalarga* de José Hidrobo^{⊙4}), con el *rajaleña*, el currulao, el bambuco caucano, las chirimías del sur del Huila (San Agustín), las conformaciones *rajaleñeras* de la región de La Plata —donde la inclusión de instrumentos de cuerda con flautas van mostrando una transición de estilos y timbres— convergen en el *rajaleña* del Centro-Norte del Huila, con sus elementos propios y, a la vez, comunes⁵ a todas estas músicas del Subsistema Pacífico Interandino⁶. Los anteriores géneros presentan la matriz rítmica de 3/4 y 6/8, establecen una de las redes métricas ternarias más relevantes de este circuito regional.

El *rajaleña* se ubica en los valles del Alto Magdalena y se inserta dentro de las músicas interandinas, cuyo circuito de producción y difusión se puede identificar en el esquema cartográfico siguiente:

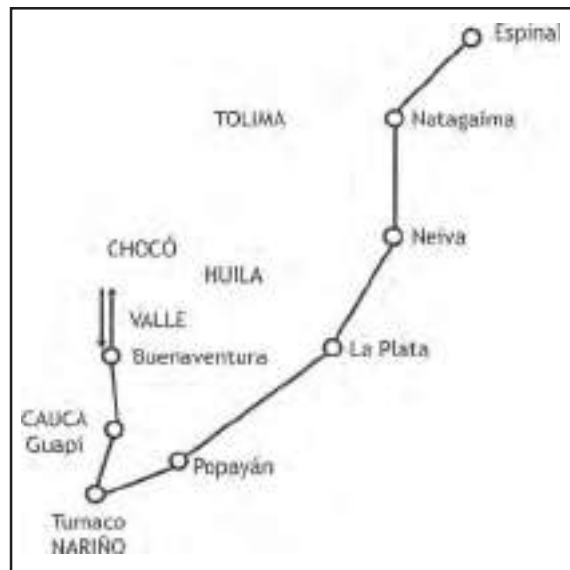


Figura 1. Circuito de producción y difusión del *rajaleña*.

Aquí, el río Magdalena cumple una función integradora e imparte cohesión a todo este circuito. Esta región del *rajaleña* practica una economía donde la agricultura, la ganadería y la pesca son fundamentales y donde la copla *opita*⁷ hace referencia a estas actividades productivas. Se observa cómo esta música es, entonces, una manifestación rural y suburbana, donde el principal protagonista es el campesino, ya sea en su condición de peón de hacienda, de pequeño propietario y aún de propietario.

Sus espacios de producción y difusión musicales se dan en condiciones de convocatorias colectivas, a partir de reuniones campesinas donde la *copla picada* es el centro. La fiesta sanjuanera y sampedrino⁸ convoca también a la práctica rajaleñera, en los concursos y parrandas.

En tanto expresión musical se observa cómo aún no se ha desarrollado el avance de la comercialización (amplia difusión, grabación constante de los grupos). Toma otro sentido cuando, a partir del *rajaleña* con sus modelos ritmo-melódicos, armónicos y téxticos (copla), se van elaborando composiciones de carácter urbano, las cuales han sido difundidas en diferentes formas y a la vez se han convertido en música representativa del Huila y Tolima Grande. Podríamos destacar una serie de bambucos fiesteros compuestos por Jorge Villamil tales como *El guacirqueño*, *La zanquirrucia*, *El Barcino*, de Anselmo Durán *El Sanjuanero* y los de Cantalicio Rojas con sus cañas (*Caña N° 5*⁵) y sanjuaneros, por ejemplo *El Contrabandista*⁶; así como también algunos de sentido picaresco como *Tierra Caliente* de Rafael Godoy.

La agrupación rajaleñera. Es llamada *cucamba*. Sus instrumentos son de variada tímbrica. Las percusiones constan de: el chucho, la tambora, la puerca o marrana, la esterilla, el ciempiés, el carángano. Como instrumentos melódicos se interpretan el requinto, las flautas traversas de carrizo y la hoja de naranjo. El tiple y la guitarra son acompañantes en la mayoría de los casos.

El rajaleña, producto sonoro: análisis de sus elementos

Características armónicas y rítmicas. Su tonalidad se basa en el modo menor armónico. Su armonía está sustentada en las funciones de tónica y dominante para los versos y la conducción hacia la subdominante y relativos mayores para las revueltas cortas y largas. (Im - V7 - Im. IVm - VIIb7 - III - V7 - Im)⊙⁷.

Su matriz rítmica está constituida por la polimetría del compás de 3/4 y 6/8, rasgos que presentan tanto los instrumentos melódicos instrumentales y vocales, así como las bases de los acompañamientos percusivos (figura 2). Su característica acentual es anacrúsica tal como se da en los bambucos y currulaos. Los *glissandis* instrumentales y los portamentos vocales unidos a su emisión nasalica, son la esencia expresiva del rajaleña.

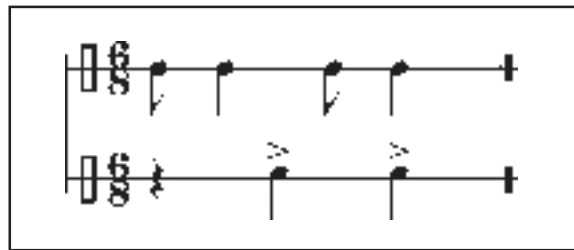


Figura 2. Matriz polimétrica del rajaleña y géneros afines del circuito Pacífico Inter-Andino.

La *copla cantada*. El *rajaleña*, como expresión artística, simboliza y comunica, a través del tiempo, los conocimientos, valores, sentimientos, creencias y aspiraciones de las gentes de un contexto sociocultural específico (circuito) a través de la articulación texto-música como lo es la *copla cantada*, cuya estructura, recursos literarios, lexicográficos y semánticos se desarrollarán aquí, a partir del análisis concreto de sus elementos. Será modelo para el análisis una tonada del grupo *Los Orientales* (figura 3).



Figura 3. Tonada del grupo *Los Orientales*, modelo para el presente análisis. Director: Misael Dussán.

- **El texto literario.** El análisis se enmarca tradicionalmente en un esquema formal externo que tiene en cuenta únicamente lo literario.

Análisis literario formal

MODELO. Tonada del grupo *Los Orientales*. Director Misael Dussán.

Copla	Déjame <i>dentrar</i> al monte 8 déjame cortar la <i>fjlor</i> 8 déjame echar un sueñito 8 entre tus brazos de amor 8
Métrica y rima	Cuatro versos octosílabos rima consonante en 2° y 4° 1° y 3° libres
Características fonéticas	<i>fjlor</i> = flor
Léxico regional	<i>dentrar</i> = entrar

- El texto articulado con lo musical. Tiene transformaciones significativas en su estructura, su extensión y ritmo interno. En el análisis tradicional los versos 1° y 3° los describen con “bis”, pero la realidad sonora evidencia que cada repetición no es literal en el ritmo-texto y en su música.

Análisis del texto articulado con lo musical

MODELO. Tonada del grupo *Los Orientales*. Director Misael Dussán⁸.

Ritmo-texto	<p>Déjame dentrar al monte y déjame dentrar al monte y déjame cortar la flo-or déjame cortar la flo-or o la la la la la lay déjame cortar la flo-or Déjame echar un sueñito y déjame echar un sueñito entre tus brazos dea mo-or entre tus brazos dea mo-or o la la la la la lay entre tus brazos dea mo-or</p>	Revuelta corta
Rítmica musical	<p>Se hace necesaria la aparición de sinalefas tales como <i>déjame dentrar al montei dea mo-or</i>.</p> <p>Complemento melismático⁹ del verso agudo <i>déjame cortar la <u>flor</u></i> (figura 4).</p> <p>La penúltima sílaba es acentuada en los versos octosílabos.</p>	

The image displays a musical score for the piece "Los Orientales" in G major. It consists of six staves of music, each with a melisma (a long, continuous note) indicated by a horizontal line above the notes. The staves are labeled with dynamic markings: *Allegro*, *Andante*, *Allegro*, *Andante*, *Re. de Escala*, and *Allegro*. The melismas are placed at the end of phrases to create a symmetrical structure. The notes are: G4 (Allegro), A4 (Andante), B4 (Allegro), C5 (Andante), D5 (Re. de Escala), and E5 (Allegro).

Figura 4. Ilustración de complemento melismático para posibilitar la simetría musical de una frase en el ejemplo de tonada de *Los Orientales*.

- Curvas melódicas.** Otro elemento a resaltar consiste en entender cómo la música popular se articula mediante frases que constan de 4 y 8 compases. En este caso a cada verso (y su transformación) le corresponden cuatro compases, y para la revuelta¹⁰, igual; lo cual nos da un nivel de simetría y congruencia tanto en lo téxico como en lo musical (figura 5). Esta estructura se hace similar con los versos 3° y 4°, con su revuelta corta. Generalmente cada dos coplas se incluye la revuelta larga. Puede observarse que la estructura es:

VERSOS 1 - 4 compases
 VERSOS 2 - 4 compases
 REVUELTA - 4 compases

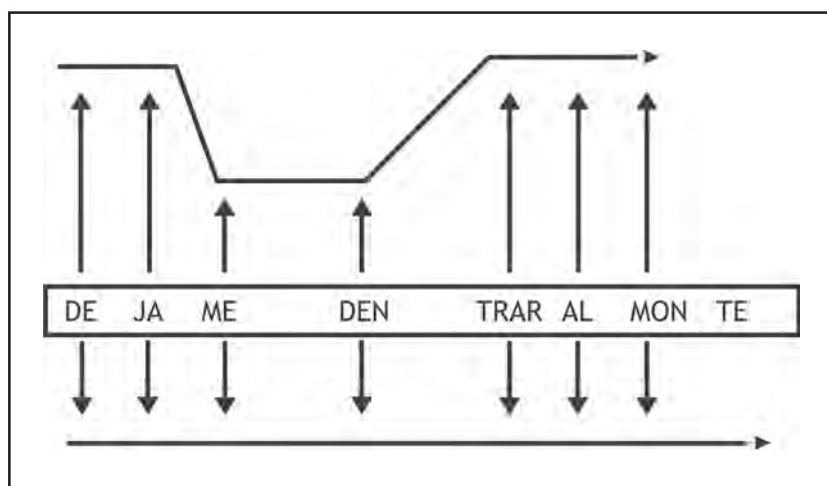


Figura 5. Curvas melódicas en tonada de *Los Orientales*.

- Relación acentual literaria (prosódica) con acentuación musical (melorrítmica-expresiva).** Para este fin es importante ligar en común tres tipos de acentuación básicas que se dan en la relación música-texto:

- a) *Acento dinámico*: de intensidad, generalmente en primeros tiempos (tiempo fuerte) o en síncopas (prolongación y acentuación de un tiempo débil).
- b) *Acento tónico*: modificación de altura, entonación y énfasis melódico.
- c) *Acento agógico*: tiene que ver con la mayor duración en los acentos prosódicos.

Todos estos acentos se pueden dar en grupos de palabras (grupos fónicos). Para éste y para la mayoría de los casos, la música se muestra congruente con los acentos prosódicos.

En el verso *Déjame dentrar al monte*, el acento agógico está reforzado, en tanto la duración de las sílabas *trar* y *mon* es mayor a las demás de su inmediato contexto.

En otro contexto, el acento prosódico cae con el primer tiempo (“tiempo fuerte”) del compás y así se constituye en un nivel de énfasis para lo lingüístico.

El acento en la penúltima sílaba regularmente origina síncopas (figura 6).

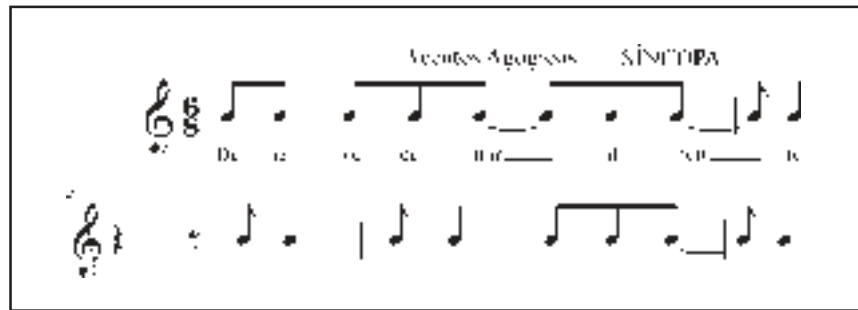


Figura 6. Ilustración de síncopa en tonada de *Los Orientales*.

También el acento tónico hace efecto sobre estas mismas sílabas al elevar su altura y tácitamente aumenta su intensidad debido al salto melódico; algunas veces este salto se hace con apoyatura inferior. En algunos casos puede aparecer lo contrario, pero lo más generalizado es la correspondencia de los acentos prosódicos con los diferentes acentos musicales (figura 7).

*Quiero decir y no digo
y estoy sin decir diciendo
quiero y no quiero tener
y estoy sin querer queriendo*

Copla apropiada y recreada con un manejo interesante de lenguaje

*Tenemos un aeropuerto
en Neiva la capital
que presenta un mal aspecto
por ser un gran muladar.*

Copla cuya elaboración literaria es pobre.

*Las calles están muy feas
muchos huecos sin tapar
la Gaitana se ve triste
porque ve las cosas mal.*

Versos 3 y 4 utilizan el recurso de la personificación y una opinión en el símbolo de la "Gaitana".

*Arriba cuchuco y mote
guarrús con resbaladera
a la mujer qu'es coqueta
arritranco y gurupera.*

Utiliza un rico léxico regional.

*Unos micos comentaban
'estrojando su maíz
no hay ni un liberal ni un godó
que gobierne este país.*

Los animales personificando esta opinión. Este recurso es bastante utilizado en la copla.

*Doce cuerdas tiene un tiple
cinco dedos tengo yo
cinco sentidos tenía
la mama que a mí me crió.*

Rica en lenguaje con un bello sentido semántico.

*Yo tenía mi tortolita
y se me volvió torcaza
cuando la saco y la miro
semejante tortolaza.*

Metafórica, con doble sentido. Esta tipifica el sentido picaresco de la copla rajaleñera.

La copla rajaleñera contestada. Otra faceta de la copla cantada es la expresada en la *copla contestada* o *copla picada* que se practica en el llamado *fandanguillo* y se realiza entre hombre y mujer o entre un grupo de hombres, en donde cada intérprete canta con acompañamiento de su propio grupo, a través de la secuencia,

pausa de uno, e inicio del otro, para que el contrincante exprese su copla.

Copla

*Mi vida botón de Rosa
bella planta de romero
de tus amorosos labios
la contestación espero.*

*Toma niña esta azucena
que es mi regalo mejor
no nació cosa más buena
en el jardín de mi amor.*

*Estas coplas que hoy traemos
son de forma muy antigua
cuando su taita y su mama
andaban a pie y sin quimbas.*

Contestación

*Yo no soy media naranja
yo soy la naranja entera
yo soy un botón de rosa
pero no para cualquiera.*

*No te recibo esa flor
y la rechazo sin pena
que de un hombre enamorado
no se espera cosa buena.*

*Andaban a pie y sin quimbas
pero eso sí era la suya
porque la mía cargaba
siempre quimbas de cabuya.*

Nuevas tendencias en la copla contemporánea. En la actualidad se observan nuevas tendencias de la copla picaresca, con un sentido erótico muy marcado y en algunos casos con lenguaje bastante directo.

*El sapo estaba pensando
que la sapa no lo daba
y un hijueputa lagarto
ni pa' mirar se lo sacaba*

*Por no corregir los niños
las clases pobres y ricas
no sacan más que ladrones
marimberos y maricas*

*Mi chatica es buena moza
lo que tiene es qu'es tetona
pues debajo de una teta
tiene el nido una ratona*

*Antenoche tuve un sueño
me soñé con un banano
y al otro día desperté
con el racimo en la mano*

Las retahílas. Otra expresión músico-cantada son las retahílas, secuencia de versos con una función de contraste; se da al inicio en algunos casos, pero lo más generalizado es que sea al final como punto máximo de activación texto - rítmica.

*Arriba curripipío,
tan grande el tuyo
chiquito el mío,
y arrempuje pa´ que dentre,
dice la niña del puente,
la tapa de la botella
que se bota el aguardiente.
Y así y así
y así es que me gusta a mí
que vengan los de otra parte
a cantarle a los de aquí
Suena el requinto
suena el tambor
para cantarles con emoción
Suena el requinto
suena el tambor
para cantarles con emoción.*

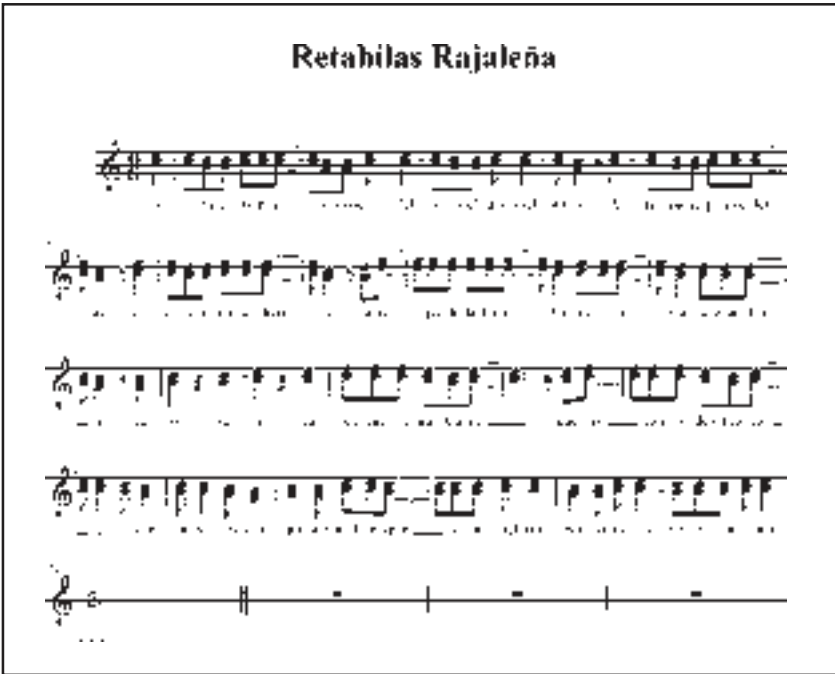


Figura 8. Ejemplo de retahíla en el rajaleña.

Animación. Los dichos, refranes y frases de animación están presentes en todas las letras del rajaleña. ◉¹⁰ y ◉¹¹

Hii... San Juan!
Hii... Rajaleña!
¡Qué viva el novio 'e mi mama!

Coda final

Las estructuras musicales se generan, y se han estructurado, como productos emergentes de los patrones culturales. En términos generales se puede afirmar que el rajaleña en su interacción texto-música, expresa la relación directa entre un sistema musical y una memoria cultural, en donde la cotidianidad, el conocimiento por tradición y su función social, lo enmarcan como un código musical regional¹¹.

La consonancia entre el habla popular y las formas de canto son auténticas; sus curvas melódicas y las tímbricas nasales están condensadas en la riqueza expresiva de sus tonadas. En sus coplas, se recrea el vasto léxico regional que connota la picardía y el sentido jocoso, y a la vez testimonial, de sus diferentes significados y mensajes.

El rajaleña en su entorno regional tiene actualmente una presencia vital, tanto en la fiesta como en el concurso¹². Su música cita una sonoridad local y al mismo tiempo evoca un *ethos* propio de la cadena transandina y pacífica de nuestro continente suramericano¹² y ¹³.

Bibliografía

I. Textos

BEDOYA, Samuel. *Regiones, músicas y danzas campesinas*. En: A Contratiempo (Nº 1, 1987). Bogotá: Dimensión Educativa.

GILI GAYA, Samuel. *Elementos de fonética general*. Madrid: Editorial Gredos, 1978.

LUNA DE PEÑA, Luz Stella. *Folclor del Huila*. En: Nueva Revista Colombiana del Folclor. (Vol. 1, Número 4. 1988). P. 47-81.

ROSA, Andrés. *Esencia, estilo y presencia del rajaleña*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1965.

II. Registros sonoros

Conjunto folclórico Aires de Peñas Blancas. Ibagué: Discos Sanjuanero, 1982.

Grupo de Canciones Populares Nueva Cultura. Una Propuesta. Medellín: Producciones JJ Mundo, 1986.

Centro de Documentación Musical Fundación Nueva Cultura. Material sonoro documental, recopilado en trabajos de campo en el Huila. 1978-1993. (20 casetes).

Notas finales

- 1: Lo CIAM implica un circuito de dimensión macro, en donde los factores históricos, geográficos, culturales y de Interinfluencia musical son determinantes para el análisis de su dinámica en la producción, difusión y

consumo de las músicas populares y regionales. Se destacan los siguientes: Circuito mexicano-centroamericano, Circuito del Gran Caribe, Circuito brasilero-amazónico, Circuito serrano rioplatense, Circuito llanero colombo-venezolano, Circuito Gran Andino.

2. BEDOYA, Samuel. *Regiones, músicas y danzas campesinas*. En: A Contratiempo (Nº 1, 1987). Bogotá: Dimensión Educativa.
3. Y adicionalmente integrado al Plan Piloto de la Academia Luis A. Calvo (estudios en Músicas Caribe - Hispanoamericanas) del IDCT, que alimentó el hoy Programa de Artes Musicales de la Academia Superior de Artes de Bogotá ASAB.
4. Ibid.
5. Lo ritmo - melódico, lo tímbrico, lo armónico, lo téxico.
6. El Circuito Gran Andino a su vez incluye circuitos de dimensión media, tal como el Andino Colombiano, y éste contiene al Pacífico-Interandino.
7. Denominación que se da a los habitantes del Tolima Grande (territorio de los departamentos colombianos Tolima y Huila).
8. Festividades religiosas del mes de junio (San Juan 24 de junio, San Pedro y San Pablo, 29 de junio).
9. Respecto a versos con terminación en palabra aguda como *déjame cortar la flor* detallamos lo siguiente: el motivo musical funciona con ocho sonidos y este verso teóricamente trae 7 sílabas; por lo tanto, se requiere de un complemento melismático *FLO-OR* que da la posibilidad de completar los ocho sonidos necesarios para que el motivo quede simétrico musicalmente.
10. Revuelta corta. Sección de la pieza, a manera de estribillo. Preludia la repetición del verso.
11. BLACKING, John. *El análisis cultural de la música*. En: Las culturas musicales. Madrid: Editorial Trotta, 2001.
12. Concurso Departamental de Rajaleñas José Antonio Cuéllar, Rumichaca. Se celebra anualmente en el marco de las Fiestas del Bambuco en Neiva, Huila.

La canta guabinera: el sentido musical de la copla popular

Jorge Enrique Sossa Santos

En *La canta guabinera: el sentido musical de la copla popular* el autor propone un esquema de análisis de una expresión musical mostrado como una relación sistemática entre música y texto. Pone en evidencia la gran riqueza de la copla cantada, denominada *canta* en el presente trabajo. Derivado de allí aparecen otras categorías de análisis como la tonada, la frase, los lecos. El texto hace igualmente una exposición de las posibilidades de invención que sugieren la canta y las matrices de improvisación presentes en el torbellino, un fenómeno musical de hondas repercusiones culturales y materia prima para investigadores musicológicos que puede contribuir al conocimiento de músicas que, desde su carácter tradicional, aporten a los músicos urbanos de las nuevas generaciones un cúmulo de maneras de ser y de hacer, útiles para sus propuestas creativas.

JORGE ENRIQUE SOSSA SANTOS (Bogotá, Colombia, 1956). Músico, docente e investigador, fundador y actual representante legal de la *Fundación Nueva Cultura*, director de la Escuela de Formación Musical Nueva Cultura, Presidente del *Consejo Nacional de Música* (2003-2007), integrante del *Consejo Nacional de Cultura* (2003-2007), Coordinador del *Movimiento Colombiano de la Canción Infantil* (1998-), miembro del Comité Permanente del *Movimiento de la Canción Infantil Latinoamericana y Caribeña* (1994-). Director del *Grupo de Canciones Populares Nueva Cultura* (1976-2003).

La presente es la primera versión editada de un trabajo que tiene como antecedente una conferencia ilustrada (Recinto de Quirama, octubre de 1990) sobre el tema de canto y copleo tradicional. En este importante evento participaron investigadores de diferentes manifestaciones, tanto de la versificación como del repentismo, que se han dado tradicionalmente en diversas regiones del país. La conferencia contó con la ilustración en vivo del Grupo Nueva Cultura. Se publica con una revisión y reordenamiento del autor, incluyendo más ejemplos, buscando así ganar más claridad en la exposición de los elementos de análisis propuestos.

*Y esta es la dicha guabina
que cantamos los veleños,
donde hay una parrandita
allá vamos y jodemos.*

Delfina Nova - *Los Cailleros*
(Vélez, Santander)

Consideraciones iniciales

Sin duda la copla cantada es una de las expresiones culturales de carácter popular que, debido a un largo proceso de sincresis¹ cultural, comparte elementos estructurales comunes con expresiones del coplerío popular de diversas regiones colombianas y de otros países del continente. Pero es así mismo cierto que cada cultura regional imprime características propias a cada expresión de la copla cantada, lo que la hace única, particular. Es una compleja relación de unicidad-diversidad que le da sentido tanto a lo particular como a lo compartido. Así lo había propuesto Samuel Bedoya, quien contribuyó a la construcción de un importante movimiento en torno al estudio sistemático de las músicas caribeberoamericanas o músicas CIAM.

En este artículo se presenta y analiza la copla cantada del sistema guabina-torbellino, a la que se denomina *canta*, considerada como una resultante global,

portadora no sólo de significados semánticos, sino también de un cúmulo apreciable de significados simbólicos, en virtud de ser expresión de la música, lo que la hace polisémica y compleja. Se propone, entonces, un esquema de análisis que permita observar una doble entrada de parámetros: los del texto a partir de *la copla* y los musicales a partir de *la tonada*, con lo cual podremos establecer las dimensiones de la canta en toda su magnitud expresiva y comunicativa. El presente artículo partirá de la copla como manifestación literaria, abordará el sistema musical que la sustenta, es decir, el conjunto torbellinero y las formas del canto guabinero, pasará por los elementos musicales presentes en la tonada para llegar a la canta como unidad que articula lo textual y lo musical. Se mostrarán, además, los criterios de la transcripción musical de las tonadas. La forma explicativa que se abordará permite a conocedores y a legos entender este fenómeno de gran riqueza expresiva e inmensas posibilidades creativas. Las ilustraciones sonoras serán un referente fundamental para comprender y apropiarse el esquema de análisis resultante, que se convierte en la propuesta que da sentido a este trabajo.

Asumir la copla guabinera considerada como *canta* permitirá leer la diversidad de elementos musicales expresivos que subyacen a este patrimonio cultural vivo de las músicas de la montaña santandereana, Cundinamarca y Boyacá¹. También será necesario entender la copla cantada en su función estética, directamente relacionada con su función comunicativa y de cohesión social. Además, al entender la copla como hecho y proceso cultural, se tendrán en cuenta todos aquellos elementos que la tipifican, la caracterizan y la identifican como manifestación de culturas regionales, delimitadas histórica, social, política y económicamente.

Desde este ángulo tendría escaso interés —cuando se hace referencia a textos que se cantan— abordar la copla a partir de la lectura de cuatro versos dispuestos en forma de cuarteta, en tanto se le despojaría de su componente significativo y comunicativo sustancial como lo es el musical. Por eso, luego de ejemplificar las coplas en su dimensión literaria, se abordará la estructura estrófica de la canta, es decir cómo se escribe literariamente lo cantado, y se dará cuenta de la escritura musical en la partitura. Esto,

obviamente, sin desconocer la importancia que han tenido los enfoques historiográficos, sociológicos, antropológicos, semióticos y lingüísticos para analizar las coplas.

El sistema guabina-torbellino

El sistema guabina-torbellino es un conjunto de expresiones vocales, instrumentales y danzarias, inscritas regionalmente en las músicas del *Circuito Andino-Nororiental* (Santander, Boyacá con la vertiente y el Oriente de Cundinamarca). Hacen parte, según la clasificación de Samuel Bedoya, del *Complejo Subregional Andino-Llanero*².

Son disímiles los aspectos que se pueden señalar de la dinámica, de la transformación e interfluencia³ de estas músicas. La guabina-torbellino es, en la terminología de Bedoya, un *koiné*⁴, esto significa que, por decirlo así, es una lengua común, compartida por todos los habitantes de los puntos del Circuito Andino-Nororiental ya descrito y que se expresan localmente en su habla popular. Así, el habitante de Bolívar de la provincia de Vélez en Santander, el habitante de Fómeque en Cundinamarca o quien habita en una vereda de Motavita en Boyacá, comparten una lengua musical común: la guabina y el torbellino. Al lado de esta música *koiné* coexisten en cada punto del circuito músicas particulares que no necesariamente se comparten. Es el caso de las murgas en regiones de Norte de Santander que no son *lengua* en Boyacá, o, en sentido contrario, manifestaciones de la música carranguera que son de resonancia afectiva muy fuerte en Boyacá y no así en Norte de Santander.

Así mismo —estimulada por corrientes socioeconómicas como el flujo de productos y su movilización hacia mercados comerciales, transporte de pasajeros con determinadas áreas geográficas— algunos sectores del circuito comparten rasgos de sus músicas. Es el caso del influjo múltiple que recibe de las músicas llaneras, observado en el canto de los torbellineros de San José de Miranda (provincia de García Rovira, Santander), así como en *el zapateado* de su danza —el torbellino *arrancapajas*— que es particular y señal de la interfluencia referida; también en los cantos de los copleros

de Miraflores (Provincia de Lengupá, Boyacá)⊙². Se evidencia también en los medios de ejecución torbellinera en Somondoco (Boyacá)⊙³, para citar tan sólo algunos ejemplos.

No se parte aquí de un concepto cerrado de región. Al contrario, se establecen conexiones de corto, mediano y largo alcance, con otras músicas regionales. Es el caso de las músicas del piedemonte andino y su interrelación con las músicas del oriente de Venezuela y de las músicas campesinas de Cuba en el Caribe. Como ilustración de referencia se propone escuchar tanto la obra musical *Río Guamal*⊙⁴ de autoría del músico colombiano Gilberto Bedoya, interpretada por el mismo autor en el requinto, con el tema *Mauraquito*, interpretado por el músico venezolano Domingo Natera con el bandolín oriental⊙⁵. De igual manera es conveniente que se escuche el tema cubano de Guillermo Portabales del género guajira llamado *Entrada al silencio*⊙⁶ e identificar las resonancias con las de guabina-torbellino que son motivo de nuestro análisis.

El grupo musical torbellinero. El grupo musical torbellinero se configura en el medio hogareño, nucleado en torno a la pequeña propiedad. En la actualidad se observa cómo se organiza la práctica social, en función de las celebraciones de las fiestas religiosas del patrono del lugar, también con ocasión de los festivales, de concursos y encuentros y, en ocasiones, alrededor de celebraciones sociales lugareñas como matrimonios, bautizos, aniversarios o actividades de la cotidianidad que vienen a favorecer el encuentro de parientes, amigos, compadres, compañeros de labor como es el caso de partidas de tejo, en canchas de fondas camineras, tiendas veredales o en los patios de las casas, centros de encuentro que favorecen la conformación ocasional de los grupos torbellineros. El formato instrumental de este tipo de agrupaciones presenta una característica de gran interés musicológico, ya que articula los instrumentos de cuerda como el requinto y el tiple acompañante —en ocasiones la guitarra y muy esporádicamente la bandola— y una variada gama de instrumentos de percusión menor dentro de los que se destacan el chucho o alfandoque, la charrasca, las cucharas, la carraca, los quiribillos, la esterilla, la pandereta y la zambumbia. Tal conjunción se constituye en uno de los elementos

más significativos de su fuerza expresiva, al manifestarse una gran masa sonora⁵. Mientras el requinto genera diversas posibilidades melódicas, la percusión mantiene figuraciones rítmicas en cada uno de sus instrumentos con ocasionales variaciones. Como propuesta de transformación y de búsqueda, el Grupo de Canciones Populares Nueva Cultura exploró transformaciones rítmico tímbricas acompañadas de modulaciones e, incluso, con cambios a la modalidad menor, recurso que no está presente en la práctica popular. Es el caso de la propuesta *Viaje de torbellino*⊙⁷. También combinó diversas tonadas en una sola interpretación, como lo evidencia el montaje *Guabinas Veleñas*⊙⁸, donde los instrumentos de percusión dialogan tanto en el plano rítmico como en sus variaciones tímbricas.

La copla, núcleo del texto literario. La copla, como núcleo de análisis del texto literario, porta el significado semántico. Se estructura como cuarteta de versos octosílabos que configuran por sí mismos una unidad de sentido, a los que, para efectos del análisis, les hemos asignado las convenciones versos $V_1 - V_2 - V_3 - V_4$. La rima de las coplas es de asonancia o consonancia de los versos V_2 y V_4 mayoritariamente.

Las siguientes coplas ejemplifican la consonancia en su rima:

Con este chanchiro ´e tiple V_1
qu' es una costumbre vieja V_2
y esta chiringa bandola V_3
que sí se ajusta pareja. V_4

Toda la noche, señora,
debajo ´e su gallinero,
las gallinas me cagaron
y el gallo me mió el sombrero. ⊙⁹

Allá arriba en aquel alto
debajo de unos guaneyes
topé mi china con otro
que bujaban como bueyes.

Empréstame tu conejo
pa' juntarlo con mi toche
pa' ponerlos a pelear
en el silencio 'e la noche.

Esto dicen las muchachas
cuando van unas tras di otras
aquellas tan barrigonas
cuándo 'taremos nosotras.

Los próximos tienen rima de asonancia:

Una vez en unas fiestas,
por San Juan va a ser un año,
unas viejas sinvergüenzas
m'escabizaron el gallo.

La naranja más madura
le dijo a la más pintona:
"no se vaya a madurar
porque no hay quien se la coma".

Cuando me fui de mi tierra
de naiden me despedí
sólo de unas piernas blancas
y un sapo tamaño así.

Tocando mi tiplecito
se me reventó una cuerda
que se me revienten todas
con tal que a mi tierra vuelva.

Una vieja y un viejito
se fueron a comer guamas
la viejita se llenó
y el viejo quedó con ganas.

Esporádicamente se da la rima de V_1 con V_3 y V_2 con V_4 :

Limpiándose las rodillas
salió un cura de un maizal,
y una mujer las costillas
y lo tomaron a mal.

Se presentan otras rimas artificialmente construidas para crear contrasentidos (coplas patiquebradas o también llamadas coplas cojas o descopladas):

Al otro lado del río
tiran piedras de candela,
tírenlas o no las tiren
no hay como la mama di uno.

Al otro lado del río
hay unas almas penando
si no sabían el camino
pa ´que cogieron pu´ ahí.

Al otro lado del río
con una piedra tropecé
y si con ella tropecé
fue señas que no la ví.

Al otro lado del río
dos viejitas cosían
cómo sería la tristeza
que cosían con hilo azul.

Existen también dentro de la práctica popular *coplas de pie forzado*, que tienen como condición la utilización de un mismo verso (por lo general V_1) exigido para construir la cuarteta. Es el caso de: *Esto dijo el armadillo... Esto me decía mi negra... Allá arriba en aquel alto... Una vez en unas fiestas...* Señalamos tres ejemplos del pie *Si tu mama te pregunta*:

Si tu mama te pregunta
por qué se movía la puerta
decíle que era esa pulga
que no te dejaba quieta.

Si tu mama te pregunta
por qué chirriaba la cama
decíle que era buscando
la pulga que te picaba.

Si tu mama te pregunta
qué era esa aceza'era
decíle que era 'egollando
la pulga contra la estera.

Y dos ejemplos del pie "Esto dijo el armadillo"

Esto dijo el armadillo
cuando iba pu'entr'el yucal
maldita sea la memoria
que se me olvidó el costal.

Esto dijo el armadillo
bañándose allá en un pozo:
¿qué tendré debajo 'el rabo
que me huele tan sabroso?

Como expresión de la copla hablada, tiene vigencia y mucho arraigo el *moño* o torbellino verseo, una expresión músico-danzaria de gracia y picardía en la que se manifiesta el juego o desafío entre hombre y mujer a través de las coplas. La pareja, luego de bailar un fragmento de torbellino y a la voz de "— ¡moño pa' él!" o "— ¡moño pa' ella!" según el caso, se retan o increpan mutuamente:

"— ¡moño pa' ella!"
Hace tiempo nos queremos
no puedo vivir sin tigo,
ya es tiempo de que nos demos
besitos con el ombligo.

"— ¡moño pa' él!" (respuesta)
Querés que te dé un besito
con lo ocupada que estoy,
más bien si tengo un tiempito
esta noche te lo doy.

Ya tu mama se durmió
ya naiden nos jisgonea
haceme un lado en tu cama
y lo que ha de ser, que sea.

Me clavaste en todo el pecho
el cuchillo de tu amor
dejámelo mijo adentro
que yo me aguanto el dolor.

El sonotipo torbellino. Desde el punto de vista instrumental entendemos el *torbellino* como un *sonotipo*, esto es, un módulo acórdico-armónico compuesto por un tipo dado de acordes, distribuidos en una proporción determinada. Para el caso del sonotipo torbellino se entiende como un módulo armónico de dos compases en el que el primero tiene dos tiempos del acorde de tónica (I) y uno de subdominante (IV) mientras que en el segundo compás sus tres tiempos corresponden al acorde de dominante (V) (ver figura 1).

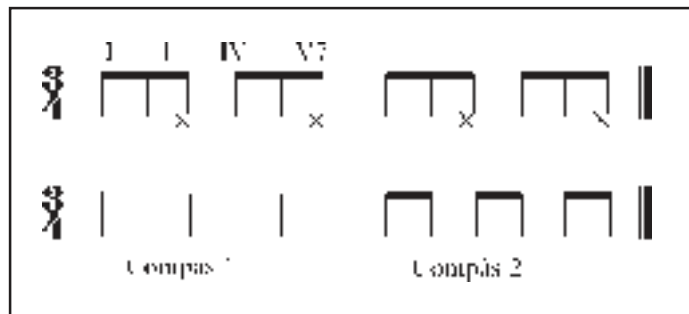


Figura 1. Estructura del sonotipo torbellino.

Desde el punto de vista diacrónico el torbellino es una *estructura abierta*. Esto quiere decir que adquiere su significado al repetirse sobre sí misma n veces, posibilitado por el acorde de dominante que, cuando el discurso ha logrado al menos proponer un núcleo de significación mínimo, puede cerrarse por interrupción del flujo o por su ruptura en un acorde de tónica. Podemos llamar motivo o melodio torbellinero al núcleo de significación mínimo de carácter instrumental que, como se aprecia en las figuras 2 y 3, se encadenan uno detrás de otro, constituyendo el entramado melódico de un torbellino dado.

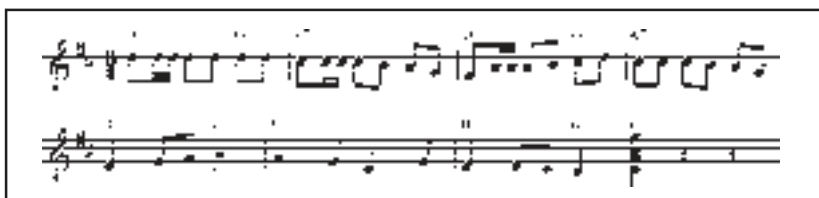


Figura 2. Melotipos torbellineros 1.



Figura 3. Melotipos torbellineros 2.

El músico mayor torbellinero —generalmente el requintista— va armando su pieza al tomar opciones de un campo abierto de posibilidades que ha aprendido por tradición y que le permite configurar una pieza abierta¹⁰ y no un torbellino como pieza fija.

Formas del canto guabinero. En cuanto al comportamiento vocal de la guabina y del torbellino, es preciso señalar el carácter de canto a dos voces, en el que prima el movimiento paralelo con intervalos de terceras, característica ésta presente en muchas músicas caribeiberoamericanas.

Deben recordarse aquí los cantos de payador o los cantos campesinos cubanos, para mencionar sólo algunos. El dueto guabinero, característicamente femenino, tiene gran brillo por los registros agudos y por la emisión potente del canto. En ocasiones, los grupos integrados por hombres y mujeres realizan el canto evidenciando un fenómeno de masa vocal, donde las dos

voces son compartidas indistintamente por registros masculinos y femeninos¹¹.

Se ha podido observar el caso en el que la voz primera es realizada por una mujer, mientras la segunda la realiza un hombre, generándose un intervalo de décima, fenómeno que produce una sonoridad más pastosa, por lo tanto interesante como posibilidad de contraste tímbrico¹².

En todos los casos la primera voz, o la voz líder del grupo, moldea la interpretación en cuanto a su velocidad y fraseo. Esto es claro cuando, generalmente, la prima inicia el canto y los demás la siguen, estableciendo el acople del dueto o del grupo¹³.

Modalidades de la canta guabinera. El género *guabina*⁶ considerado en este trabajo estará siempre articulado al género torbellino. Cuando nos refiramos a la copla cantada subrayaremos el que los cuatro versos de la copla escrita o hablada pasarán a formar parte de una estructura mayor de sentido estrófico, *la canta guabinera* —o lo que es lo mismo, *la copla cantada*— que como expresión del sistema guabina-torbellino presenta varias modalidades:

- *Guabina a capella*: articulada al torbellino instrumental, se presenta como expresión vocal antecedida y continuada por el torbellino instrumental, con el que guarda estrecha relación, como quiera que constituyen parte de un mismo sistema¹⁴.
- *Guabina acompañada*: se inscribe dentro del ritmo armónico del torbellino, manteniendo los elementos de la *guabina a capella*, es decir, la copla cantada con sus *lecos y estribillos*; en algunos casos se presentan detenimientos del flujo rítmico y prolongaciones que alargan el fraseo para retornar el *tempo primo*; en ocasiones no se presentan estos detenimientos, manteniéndose la canta dentro del flujo rítmico del torbellino durante su ejecución¹⁵.
- *Torbellino cantado*: aquí la canta se presenta escueta; es decir, el texto de la copla se presenta generalmente sin estribillos, sin lecos y sin detenimientos de flujo rítmico¹⁶.

Estas modalidades de la *canta* señalan la profunda relación entre el torbellino y la guabina. De todas formas la frontera entre el torbellino cantado y la guabina no puede verse como absoluta. Se han expuesto características diferenciadoras, pero también existen comportamientos comunes entre estas dos expresiones que, como parte de un mismo sistema, se integran, influyéndose mutuamente.

La unidad estrófica de la canta guabinera. Si para la copla es claro que su estrofa la constituye la cuarteta octosílaba, para la canta la unidad estrófica no es uniforme, presentándose variantes que tipifican su riqueza musical. Por eso a partir de este momento, cuando escribamos literariamente una copla que ha sido cantada, lo haremos considerando la manera como ésta ha sido expresada en el canto. Así, tendremos en cuenta, además de sus cuatro versos octosílabos necesarios y obligatorios, los otros elementos que pueden estar o no y que son distribuidos y dispuestos de maneras diversas; estos elementos son los lecos o gritos iniciales, los estribillos, o la repetición de uno o varios de los versos básicos.

En todos los casos se tendrá como base para la organización de la escritura literaria de la canta *la frase* que, como se verá más adelante, es el elemento expresivo de enunciación de un segmento de texto cantado y que se articula en “un solo aire”. Para los efectos del presente estudio la delimitación de las frases literarias —y musicales— se ha establecido a partir de la pausa (lógica, expresiva o respiratoria) en tanto define proporciones y delimita funciones sintácticas y emotivas. Veamos un primer ejemplo de unidad estrófica, a partir de la siguiente copla y la manera como ha sido expresada al cantar:

Dame un besito mi vida
que me sepa a yerbabuena
que lo que me diste ayer
me supo a clavo y canela.

Canta = Preludio instrumental / Unidad estrófica 1 /
Interludio instrumental / Unidad estrófica 2^{⊙17}

Unidad estrófica 1 = F₁ + F₂

Frase 1 (F₁): da meun be si to mi vi da que me se paa yer ba bue na a

Frase 2 (F₂): que me se paa yer ba bue na *yo ra sí dé le po rahi*

El texto *y ora sí déle por ahi* corresponde al Estribillo final (Ef), como se verá al analizar los elementos de la tonada.

Unidad estrófica 2 = F₁ + F₂

Frase 1 (F₁): que lo que me dis tea yer me su poa cla voy ca ne la a

Frase 2 (F₂): me su poa cla voy ca ne la *yo ra sí dé le po rahi*

La frase 1 está compuesta por verso 1 seguido del verso 2, mientras que la frase 2 está compuesta por la repetición del verso 2 y el estribillo final (Ef). Luego del interludio instrumental se repite el esquema con los versos 3 y 4. Desde el punto de vista de las convenciones se enunciaría así:

$$\begin{aligned} F_1 &= V_1 V_2 = V_3 V_4 \\ F_2 &= V_2 Ef = V_4 Ef \end{aligned}$$

Para la apropiación del esquema de análisis que se propone será de gran utilidad la familiarización con estas convenciones. Veamos un segundo ejemplo con cuatro frases.

Aquí está el que no se ha muerto
y algo les quiere decir
si el pueblo quiere que cante
tendré fuerzas pa' vivir.

Canta = Preludio instrumental / Unidad estrófica 1 /
Interludio instrumental / Unidad estrófica 2[⊙]¹⁸

Unidad estrófica 1 = $F_1 + F_2 + F_3 + F_4$

Frase 1 (F_1): *ne-e gra* (y)a quies táel que no seha muer to

Frase 2 (F_2): (y)a quies táel que no seha muer to

Frase 3 (F_3): yal go les quie re de ci ir

Frase 4 (F_4): yal go les quie re de ci ir *yo ra sí de le po ra hi*

El texto *ne-e gra* corresponde al Leco (L). Y el texto *y ora sí déle por ahí* corresponde, a su vez, al Estribillo final (Ef), como se verá al analizar los elementos de la tonada. Se presenta también como elemento la vocal de enlace (y) cumpliendo la función de apoyar la vocal a inicial del verso.

Unidad estrófica 2 = $F_1 + F_2 + F_3 + F_4$

Frase 1 (F_1): *ne-e gra* siel pue blo quie re que can te

Frase 2 (F_2): siel pue blo quie re que can te

Frase 3 (F_3): ten dré juer zas pa' vi vi ir

Frase 4 (F_4): ten dré juer zas pa' vi vi ir *yo ra sí de le pora hi*

Desde el punto de vista de las convenciones se enunciaría así:

$F_1 = L V_1 = L V_3$

$F_2 = V_1 = V_3$

$F_3 = V_2 = V_4$

$F_4 = V_2 Ef = V_4 Ef$

Otro ejemplo, de tres frases, donde observamos el texto de un estribillo medio:

Mamita no me regañe
porque m' estuve en la venta
sumercé también lo sabe
cuando el tiesto se calienta.

Canta = Preludio instrumental / Unidad estrófica 1 /
Interludio instrumental / Unidad estrófica 2

Unidad estrófica 1 = $F_1 + F_2 + F_3$

Frase 1 (F_1): ma mi tá no me re ga ñe por que m'es tu veen la ven ta

Frase 2 (F_2): *o ya yay si la gua bi na*

Frase 3 (F_3): por que m'es tu veen la ven ta

El texto *o ya yay si la guabina* corresponde al Estribillo medio (Em),
como se verá al analizar los elementos de la tonada.

Unidad estrófica 2 = $F_1 + F_2 + F_3$

Frase 1 (F_1): su mer cé tam bién lo sa be cuan doel ties to se ca lien ta

Frase 2 (F_2): *o ya yay si la gua bi na*

Frase 3 (F_3): cuan doel ties to se ca lien ta

Desde el punto de vista de las convenciones se enunciaría así:

$$F_1 = V_1 V_2 = V_3 V_4$$

$$F_2 = Em$$

$$F_3 = V_2 = V_4$$

En la unidad estrófica que se analiza a continuación, de cinco frases, observamos los textos de un estribillo inicial y un estribillo final.

Al pie de una cordillera
está mi querido Vélez
famoso por sus guabinas
bocadillos y mujeres.

Canta = Preludio instrumental / Unidad estrófica 1 /
Interludio instrumental / Unidad estrófica 2

Unidad estrófica 1 = $F_1 + F_2 + F_3 + F_4 + F_5$

Frase 1 (F_1): a diós aa diós

Frase 2 (F_2): al pie deu na cor di lle ra a

Frase 3 (F_3): es tá mi que ri do vé lez

Frase 4 (F_4): es tá mi que ri do vé le ez

Frase 5 (F_5): a dio sa dios me de cí a

El texto *adiós, adiós* corresponde al Estribillo inicial (Ei). Y el texto *adiós, adiós me decía* corresponde, a su vez, al Estribillo final (Ef) como se verá al analizar los elementos de la tonada.

Unidad estrófica 2 = $F_1 + F_2 + F_3 + F_4 + F_5$

Frase 1 (F_1): a diós aa diós

Frase 2 (F_2): fa mo so por sus gua bi na as

Frase 3 (F_3): bo ca di llo si mu je res

Frase 4 (F_4): bo ca di llo si mu je re es

Frase 5 (F_5): a dio sa dios me de cí a

Se enuncia de la siguiente manera:

$F_1 = Ei$

$F_2 = V_1 = V_3$

$F_3 = V_2 = V_4$

$F_4 = V_2 = V_4$

$F_5 = Ef$

Continuamos con un ejemplo de unidad estrófica de tres frases, también con textos de un estribillo inicial y un estribillo final.

La guabina es pa los viejos
me dijo un muchacho bruto
calle la boca, mijito,
vieja es la tierra y da frutos.

Canta = Preludio instrumental / Unidad estrófica 1 /
Interludio instrumental / Unidad estrófica 2¹⁹

Unidad estrófica 1 = $F_1 + F_2 + F_3$

Frase 1 (F_1): *tri que ñaher mo sa a*

Frase 2 (F_2): *la gua bi naes pa' los vie jos me di joun mu cha cho bru to*

Frase 3 (F_3): *me di joun mu cha cho bru to ni de jie rro queu no jue ra*

El texto *trigueña hermosa* corresponde al Estribillo inicial (Ei). Y el texto *ni de jierro que uno juera* corresponde, a su vez, al Estribillo final (Ef) como se verá al analizar los elementos de la tonada.

Unidad estrófica 2 = $F_1 + F_2 + F_3$

Frase 1 (F_1): *tri que ñaher mo sa a*

Frase 2 (F_2): *ca lle la bo ca mi ji to vie jaes la tie rrai da fru tos*

Frase 3 (F_3): *vie jaes la tie rrai da fru tos ni de jie rro queu no jue ra*

Se enuncia de la siguiente manera:

$$F_1 = Ei$$

$$F_2 = V_1 V_2 = V_3 V_4$$

$$F_3 = V_2 Ef = V_4 Ef$$

Esta última, de cuatro frases, no presenta ni interludio, ni leco, y sugiere una interesante manera de encadenar los versos y organizar las frases de enunciación.

Cuánto hace que no lo v'ía
cuánto hace qu' está por juera
cuánto hace que no le pongo
el brazo de cabecera.

Canta = Preludio instrumental / Unidad estrófica 1 Ⓣ²⁰

Unidad estrófica 1 = F₁ + F₂ + F₃ + F₄

Frase 1 (F₁): cuán toha ce que no lo v'ía cuán toha ce que's ta por jue
ra cuán toha ce que no le pon go

Frase 2 (F₂): cuán toha ce que no le pon go el bra zo de ca be ce ra

Frase 3 (F₃): (y)el bra zo de ca be cé'

Frase 4 (F₄): *o ya yay si la gua bi na*

El texto *o ya yay si la guabina* corresponde al Estribillo final (Ef), como se verá al analizar los elementos de la tonada.

$$F_1 = V_1 V_2 V_3$$

$$F_2 = V_3 V_4$$

$$F_3 = V_4$$

$$F_4 = Ef$$

Características rítmico-métricas de la copla cantada. Las referencias a las ilustraciones sonoras nos permiten observar cómo el octosílabo es el patrón de versificación de la copla y en él predominan los grupos de intensidad con acento en la penúltima sílaba. Se presenta en otros casos la terminación del verso con intensidad en la última sílaba (acento agudo), que expone la existencia de una sílaba tácita que, aunque no esté presente, "suena". La llamaremos sílaba elidida⁷. Esto indica que todos los versos de la canta son octosílabos, independientemente que su terminación sea grave (8 versos) o aguda (7 versos más la sílaba elidida). Veamos unos ejemplos:

Al alto pino subí
a ver si la divisaba
el pino, como era tierno,
de verme llorar, lloraba.

Esto dijo el armadillo
 cuando iba pu'entr'el yucal
 —maldita sea la memoria
 pues se me quedó el costal

Los siguientes ejemplos permiten evidenciar cómo se definen estructuras silábicas al cantar la copla.

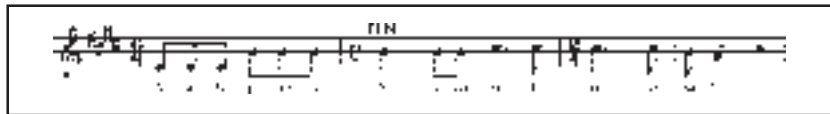


Figura 4. Terminación aguda del V_7 ©²¹.

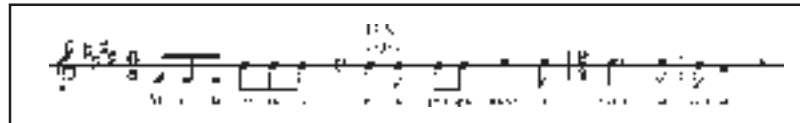


Figura 5. Comparación con otra copla de V_7 grave©²².

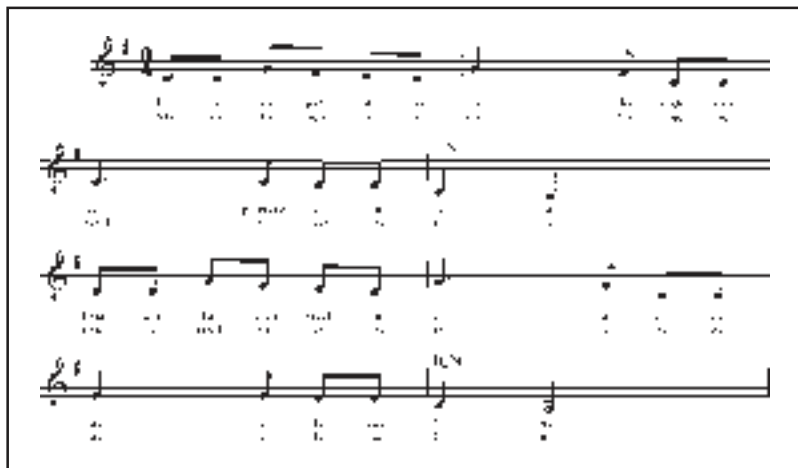


Figura 6. La séptima sílaba aguda se prolonga en los versos agudos V_2 y V_4 con la duplicación de la vocal, creándose la octava sílaba; de este modo la acentuación del verso cantado se torna grave©²³.

La tonada guabinera, núcleo del análisis musical de la canta

Ahora se establecerá una correlación sistemática entre el texto literario —la copla— y los elementos musicales de la canta —la tonada—.

Es preciso tener muy claro que la *canta* es el núcleo de análisis téxico-musical y que está compuesta por dos entidades: Por un lado, *la copla*, que porta el significado semántico-literario a partir de cuatro versos octosílabos que son sus elementos sustanciales. Por el otro, *la tonada*, que es la portadora del significado sintáctico-semiótico-musical en tanto incorpora otros elementos que no hacen parte del núcleo de la copla pero que al cantarse configuran con ésta la estructura expresiva del significado integral de la canta.

Mientras la copla se refiere a lo literario, al texto, la canta es el texto que, dispuesto en cuartetas octosilabas, es cantado de diversas formas melódicas y rítmicas. A esa manera de cantar que diferencia a una canta de otra, es lo que hemos denominado *la tonada*. Recogemos la denominación popular cuando los músicos de la región hablan de la tonada de un pueblo o vereda particular o también se refieren a la tonada de un grupo específico, se oye decir la tonada de Bolívar, la de Guavatá, la de Polito Cuadrado, la de *Los Cailleros* y doña Delfina, la de la Familia González. Las denominaciones de una tonada específica pueden darse por el primer verso de una de sus coplas: *Mamita no me regañe*, *Montañitas del Carare*, o por el estribillo característico.

Elementos de la tonada. La *tonada* —núcleo del análisis musical a la que nos referiremos con la convención T— se compone de parámetros melódicos (alturas), rítmico-métricos (duraciones), de régimen acentual (acentos), y de *tempo* (acelerandos, retardandos), que configuran una unidad de significado musical (sintáctico-semiótico). Son sus elementos:

- El *leco* o grito inicial (convención L): elemento melódico compuesto por sonidos que no tienen significado lingüístico. Desde el punto de vista de su función posicional dentro de la estructura, preludia siempre un verso o un estribillo; desde el

punto de vista melódico y rítmico presenta un comportamiento diferente al del resto de elementos de la canta.

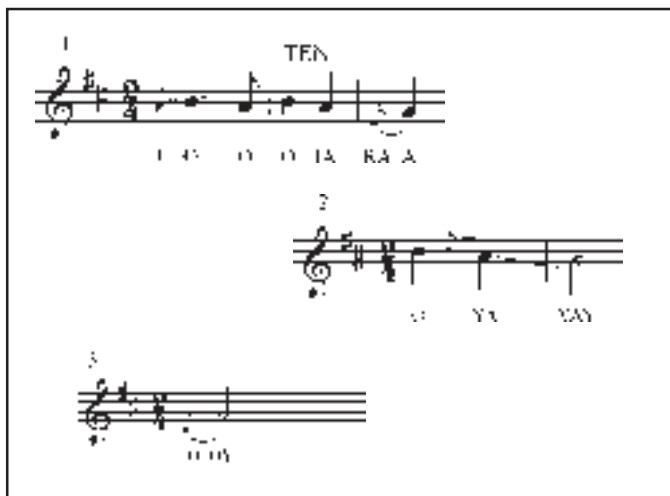


Figura 7. Tres ejemplos de lecos (L) en la canta guabinera.

- El *estribillo* (convención E): elemento melódico mutable, portador de texto que, aunque no tiene una función de significado semántico respecto al texto central de la copla, guarda concordancia con el carácter global de esta última. Algunos estribillos suelen referirse a un rasgo particular identificador de una región o subregión; otros aluden a sentencias o a descripciones alegóricas a objetos y hechos culturales. En otras ocasiones no tienen texto lingüístico con significado, estando compuestos por significantes vocálicos y consonánticos. Por su posición en la estructura estrófica puede haber estribillo inicial (Ei), estribillo medio (Em) o estribillo final (Ef). Para resaltar: la recurrencia del estribillo *oyayai si la guabina* que, como lo señalan muchas de las ilustraciones, aparece en posición media y final; a veces aparece solamente como *si la guabina* cuando está en posición inicial.

Como se observa en los ejemplos expuestos a continuación, el estribillo contribuye al sentido de las coplas que acompañan. Algunos

tienen, como los lecos, comportamientos melódicos y rítmicos diferentes, especialmente los iniciales.

Figura 8. Comportamiento melódico de algunos estribillos.

- La *frase musical* (convención F_n): Para su análisis formal la tonada también se ha dividido en frases musicales y su comportamiento será como el de las literarias, pero incorporando los elementos musicales propiamente dichos. Su convención será F_n , donde n es el lugar que ocupa la frase dentro de la tonada. La frase, pues, constituye la unidad melódica que articula elementos de intensidad, de duración, de patrones métricos, de acentuación y de cadencia. Es unidad de intención expresiva y de sentido musical en tanto es portadora de componentes fonético-fonológicos y sintácticos.

Transcripción musical. Toda partitura es una aproximación al fenómeno sonoro vivo, pero no lo agota. La partitura recoge elementos, se aproxima a él. Es necesario oír la manifestación musical viva y sumergirse en todos sus componentes. Quien transcribe deberá haber tenido una fuerte inmersión en músicas que, como la guabina, son de fuerte tradición oral. ¿Cómo escribir para que en

el tránsito a la literalidad no se pierda la condición empática y afectiva de estas expresiones claramente orales?

La partitura convencionalmente aceptada puede recoger, a partir de elementos gramaticales de una música dada —entendida a su vez como un lenguaje musical particular— peculiaridades expresivas, como son los suprasegmentales asumidos aquí como expresiones lingüísticas y musicales que aportan al significado expresivo de la canta y que son componentes de la estructura profunda de significación. Son ellos los *portamentos*, las nasalizaciones, los quiebres y golpes de voz, los *vibratos*, los alargamientos, los énfasis fonéticos, las resonancias de consonantes al final de una palabra o frase, entre otros. Para transcribir se tendrán en cuenta, además, parámetros fonéticos que proporcionan rasgos y características de la entonación y articulación desde el habla regional. Se destaca el uso de la // (Ileísmo), la transformación de la *f* en un sonido similar a la *j* y la pronunciación particular de la *rr* (en la que desaparece la vibración palatal, dando paso a un sonido similar a la *ch*). Así mismo, parámetros rítmico-métricos como la cantidad silábica, contrastes, oposiciones, entre otros.

Como propuesta para su transcripción se han utilizado amalgamas rítmico-métricas resultantes al seguir el movimiento de la melodía y teniendo en cuenta el régimen acentual de su texto. Es decir, se ha seguido el comportamiento de cada frase desde el patrón métrico del octosílabo y su desenvolvimiento expresivo. Estas amalgamas están necesariamente acompañadas de recursos tales como *tenutos* o *stringendos* que son detenimientos o aceleraciones súbitas de ritmo y que permiten aproximarnos a un fenómeno que, aunque flexible y no sujeto al pulso metronómico, de todas maneras lleva un pulso subyacente que se moldea a partir de los acentos de los versos cantados.

Es decir, el elemento que define el tipo de compás adecuado es la acentuación de la séptima sílaba del octosílabo, que, como ya se explicó, recibe el impulso del fraseo literario y ahora musical. Veamos, desde el punto de vista rítmico, cómo opera la amalgama en esta canta:

io o o ia ra a
 si una guabinera entona de loma a loma su canto
 io ra ya ra ioy rai ra rai
 de lomaa loma su canto de lomaa loma su canto
 o ya yay si la guabina.



Figura 9. Comportamiento de amalgama rítmica en contexto ternario¹⁴.

Vemos cómo la acentuación nos pide un régimen ternario, sin embargo el acento de la séptima sílaba que recae en la palabra *canto*, nos exige una amalgama binaria del compás de dos cuartos, para seguir con el flujo normal de los acentos. La amalgama rítmico-métrica cumple la función de respetar el acento natural del flujo rítmico de la canta. Este principio es el que seguiremos para la transcripción de las tonadas presentadas a continuación.

Otro ejemplo, donde el patrón métrico adecuado es el binario de 4/4 con amalgamas de 3/4 en las terminaciones. Se verá la riqueza de posibilidades combinatorias que presentan las cantas en sus métricas y que se transcribirán como amalgamas métrico-rítmicas.

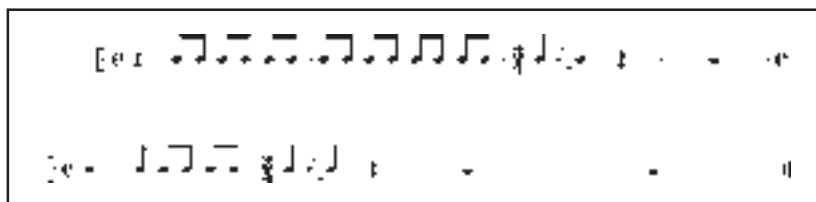


Figura 10. Otro ejemplo de amalgama rítmica en contexto binario⁷.

Estructura expresiva de la canta guabinera. Un esquema de análisis

La descripción de cada uno de sus elementos, iniciando por la copla y pasando por la tonada, se deriva ahora la canta como unidad expresiva total de la música y el texto. Esta manera de enunciarla nos permitirá aprehender en todos sus componentes su gran riqueza cultural como memoria y sus grandes posibilidades creativas.

La tonada es la unidad mínima de significación musical de la canta, dado que los elementos que la componen son musicales y no léxicos. La tonada, generalmente, completa sus parámetros con el primer período de la copla, es decir con los dos primeros versos. Entonces, cuando sea necesario, la tonada como unidad melódica y expresiva musical se repetirá hasta haber completado el texto de la canta en su conjunto.

Ahora recordemos que como parte del sistema la guabina irá siempre articulada con el torbellino, ya como preludio o como interludios instrumentales, de tal suerte que la unidad expresiva de la canta se manifiesta interludio + tonada.

A continuación se presentan algunos ejemplos en los que se transcriben las tonadas y se muestra el esquema de análisis de la canta en su conjunto.



[Estructura expresiva [I / T / I / T]

Tonada (T)	$T = F_1 + F_2 + F_3$	$F_1 = V_1 V_2 = V_3 V_4$ $F_2 = Em$ $F_3 = V_2 = V_4$
	Em - Estribillo medio	oy, ay, ay, si la guabina
Concordancias frases-texto	V_1 V_2 V_3 V_4	Mamita, no me regañe porque m´estuve en la venta, sumercé también lo sabe cuando el tiesto se calienta

CONVENCIONES
I = interludio instrumental de torbellino
T = tonada
 F_n = frase musical, donde n es el orden en que aparece la frase dentro de la tonada
L = leco
E = estribillo [Em = estribillo medio] y [Ef = estribillo final]
 V_n = versos de la copla $V_1 - V_2 - V_3 - V_4$

Figura 11. Tonada y estructura expresiva 1.
“Mamita, no me regañe”. Guabina a capella ©²⁴.

IIN

No se vaya, no se vaya,
mire la nube del agua,
que lo coge el aguacero
por los llanos de Ojo de Agua.

Estructura expresiva	[I / T / T / I / T / T]	
Tonada (T)	T = F ₁	F1 = V ₁ V ₂ = V ₂ Ef = V ₃ V ₄ = V ₄ Ef
	Ef - Estribillo final	oy, ay, ay, si la guabina
Concordancias frases-texto	V ₁ V ₂ V ₃ V ₄	No se vaya, no se vaya, mire la nube del agua, que lo coge el aguacero por los llanos de Ojo de Agua.

CONVENCIONES

I = interludio instrumental de torbellino

T = tonada

F_n = frase musical, donde n es el orden en que aparece la frase dentro de la tonada

L = leco

E = estribillo [Em = estribillo medio] y [Ef = estribillo final]

V_n = versos de la copla V₁ - V₂ - V₃ - V₄

Figura 12. Tonada y estructura expresiva 2.
"No se vaya, no se vaya". Guabina a capella²⁵.



Estructura expresiva [I / T / I / T]

Tonada (T)

$$T = F_1 + F_2$$

$$F_1 = V_1 V_2 = V_3 V_4$$

$$F_2 = V_2 Ef + V_4 Ef$$

Ef - Estribillo final

y ´ora s´ı d´ele por ah´ı

Concordancias frases-texto

V_1

V_2

V_3

V_4

Dame un besito mi vida
que me sepa a yerbabuena,
que lo que me diste ayer
me supo a clavo y canel

CONVENCIONES

I = interludio instrumental de torbellino

T = tonada

F_n = frase musical, donde n es el orden en que aparece la frase dentro de la tonada

L = leco

E = estribillo [Em = estribillo medio] y [Ef = estribillo final]

V_n = versos de la copla $V_1 - V_2 - V_3 - V_4$

Figura 13. Tonada y estructura expresiva 3.
"Dame un besito mi vida". Guabina a capella^{©17}.



Estructura expresiva	[I / T / I / T]	
Tonada (T)	$T = F_1 + F_2$	$F_1 = V_1 V_2 = V_3 V_4$ $F_2 = V_2 Ef = V_4 Ef$
	Ef - Estribillo final	no lo olvides, veleñita
Concordancias frases-texto	V_1 V_2 V_3 V_4	Tiplecito, tú que sabes decir todo lo que siento, sólo quiero que me ayudes para sentirme contento.

CONVENCIONES
 I = interludio instrumental de torbellino
 T = tonada
 F_n = frase musical, donde n es el orden en que aparece la frase dentro de la tonada
 L = leco
 E = estribillo [Em = estribillo medio] y [Ef = estribillo final]
 V_n = versos de la copla $V_1 - V_2 - V_3 - V_4$

Figura 14. Tonada y estructura expresiva 4. "Tiplecito". Guabina acompañada.



[Estructura expresiva [I / T]

Tonada (T) $T = F_1 + F_2 + F_3 + F_4$

$$F_1 = V_1 V_1$$

$$F_2 = V_2 V_2$$

$$F_3 = V_3 V_3$$

$$F_4 = V_4 V_4$$

Concordancias frases-texto

V_1	El primer amor que tuve
V_2	fue con una cocuyana,
V_3	la quise porque tenía
V_4	en El Cocuy harta lana.

CONVENCIONES

I = interludio instrumental de torbellino

T = tonada

F_n = frase musical, donde n es el orden en que aparece la frase dentro de la tonada

L = leco

E = estribillo [Em = estribillo medio] y [Ef = estribillo final]

V_n = versos de la copla $V_1 - V_2 - V_3 - V_4$

Figura 15. Tonada y estructura expresiva 5. "La cocuyana". Torbellino cantado.

Estructura expresiva

[I / T / I / T]

Tonada (T)

$T = F_1 + F_2 + F_3 + F_4 + F_5$

$F_1 = L$
 $F_2 = V_1 V_2 = V_3 V_4$
 $F_3 = Em$
 $F_4 = V_2 V_2 = V_4 V_4$
 $F_5 = Ef$

L - leco

Em - estribillo medio

Ef - estribillo final

io-o-o, ia-ra-a

io-ra-ya-ra, ioi-rai-ra-rai

o-ya-yay, si la guabina

Concordancias frases-texto

V_1
 V_2
 V_3
 V_4

Si una guabinera entona
 de loma a loma su canto
 l' está mandando razones
 al trabajador del campo.

CONVENCIONES

I = interludio instrumental de torbellino

T = tonada

F_n = frase musical, donde n es el orden en que aparece la frase dentro de la tonada

L = leco

E = estribillo [Em = estribillo medio] y [Ef = estribillo final]

V_n = versos de la copla $V_1 - V_2 - V_3 - V_4$

Figura 16. Tonada y estructura expresiva 6.

"Si una guabinera entona". Guabina a capella con leco©¹⁴.

Consideraciones finales

Desde el punto de vista musicológico consideramos que el esquema propuesto arroja elementos fundamentales para describir la canta guabinera. Se profundiza en herramientas que permitirán superar aproximaciones descriptivas que se han quedado a mitad de camino para la comprensión de la articulación texto música en expresiones donde los parámetros métrico-rítmicos son complejos, pues no emergen de manera patente y, por el contrario, es preciso develar las claves de su expresión rítmica a través del régimen acentual de sus textos. De allí que la relación canta-copla-tonada es productiva y generadora de descripciones de un universo real o probable de guabinas, que existen o que podrían inventarse en virtud de las combinatorias que el análisis presentado puede sugerir.

Desde el punto de vista sociocultural, son muchas las preguntas y debates que se podrían proponer con relación a los procesos de urbanización de las músicas de base campesina y la incidencia en las del complejo llanero, partiendo de la comprensión de los seculares procesos de migración e intercomunicación. También se podría señalar la influencia que sobre estas expresiones han tenido los medios de comunicación y la producción discográfica.

Se hace necesario mostrar, por ejemplo, la movilidad que han tenido grupos de jóvenes ejecutantes de guabina y torbellino hacia el formato de las llamadas "*música norteña*", propiciadas durante largo tiempo por la dinámica económica que tuvieron la explotación de esmeraldas y el tráfico de drogas en la región, lo que fue conduciendo a un marcado desplazamiento de un espacio local para el ejercicio de músicos torbellineros de origen campesino.

Para la revitalización de las músicas campesinas, esta situación de extrañamiento o de sustitución requerirá, sin duda, de estrategias culturales que recuperen y dinamicen estas expresiones musicales de tanto arraigo y riqueza cultural.

Y... ¡qué viva quien toca!

Bibliografía

- BEDOYA, Samuel. *Regiones, músicas y danzas campesinas*. En: A Contratiempo (Nº 1, 1987). Bogotá: Dimensión Educativa.
- LLERENA VILLALOBOS, Rito. *Memoria cultural en el vallenato: un modelo de textualidad en la canción folclórica colombiana*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1985.
- MONTES GIRALDO, José Joaquín. *Dialectología general e hispanoamericana: orientación teórica, metodológica y bibliográfica*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1987.
- ROZO GAUTA, José y ROJAS PEÑA, Raúl. *Copla de la zona de influencia chiquinquireña*. Medellín: Futuro Editores, 1986.

Notas finales

1. A diferencia de la síntesis, que implica que el producto de la unión de dos elementos da como resultado un producto diferente, en la sincretismo, el producto resultante tiene características de los dos elementos en unión. Para el caso de la guabina- torbellino los dos géneros musicales, si bien constituyen un género musical nuevo, ni guabina ni torbellino, pierden sus elementos constitutivos. Con todo, el producto resultante adquiere características globales particulares. De allí su riqueza.
2. *Regiones, músicas y danzas campesinas: propuesta para una investigación inter-regional integrada* (1987). En: A Contratiempo, (1: 1987) y (2: 1987), Bogotá: Dimensión Educativa.
3. Entendida aquí, de acuerdo con criterio de Bedoya, no como “influencia” —donde un receptor es pasivamente modificado por un donador—, sino como un proceso más o menos continuo que puede ocurrir en ambos sentidos e interinfluir en aquéllos.
4. Término que Samuel Bedoya tomó en préstamo de la lingüística: son los lenguajes musicales regionales en su comprensión más amplia, donde el significado de las interfluencias es más patente; al mismo tiempo las unidades regionales son menos diferenciadas.
5. Resultante sonora cuando varios instrumentos de timbre diferente realizan rítmicas similares de manera simultánea, creando la sensación de peso.
6. No nos referimos en este artículo a la guabina-canción, que es manifestación de autores individuados, recurrente en los valles interandinos, en los Santanderes y en el Valle del Cauca, principalmente. Son ejemplo de ella obras como *La guabina huilense*, *Río Neiva*, *Mi guabinita*, *Las esmeraldas*.
7. Sílabas resultantes de la elisión (supresión de la vocal final de una palabra, en este caso la octava sílaba tácita de la terminación aguda).

