

Doris Arbeláez Doncel

darbelaezd@unal.edu.co

Ens.hist.teor.arte

Doris Arbeláez Doncel, “La tradición del arpa llanera en el Torneo Internacional del Joropo (Villavicencio, Colombia): continuidad, invención y transgresión”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XIX, No. 29 (julio-diciembre 2015), pp. 71-93.

RESUMEN

Este artículo analiza las circunstancias del posicionamiento del arpa llanera como principal instrumento musical y símbolo cultural de la región llanera de Colombia. Asimismo, examina la unificación del conjunto instrumental de la música llanera colombo-venezolana y plantea una caracterización de los estilos de composición y ejecución en las obras de concurso para el arpa en el Torneo Internacional del Joropo celebrado anualmente en Villavicencio. Además, analiza la relación entre lo que desde el canon se considera auténtico y las innovaciones y ‘transgresiones’ presentadas por los concursantes.

PALABRAS CLAVE

Arpa llanera, joropo, Torneo Internacional del Joropo, música popular.

TITLE

The Llanero Harp tradition in the Torneo Internacional del Joropo (Villavicencio, Colombia): continuity, invention and transgression.

ABSTRACT

This article analyses the circumstances of the placing of the Llanero Harp as main musical instrument and cultural symbol in the Colombian Eastern Lowlands (known as Llanero región). It also examines the unification of the instrumental ensemble of Llanero Colombo-Venezuelan music and proposes a characterization of the performance and composition styles of the works presented at the harp contest of the Torneo Internacional del Joropo held annually at Villavicencio. Moreover, it analyses the relationship between what is considered canonically authentic and the innovations and ‘transgressions’ introduced by the contestants.

KEY WORDS

Llanero harp, joropo, Torneo Internacional del Joropo, popular music.

Afiliación institucional

Docente Universidad Piloto de Colombia, Universidad Antonio Nariño, Facultad de Artes, Bogotá.

Magíster en musicología y antropóloga de la Universidad Nacional de Colombia. Realizó estudios superiores de Música en la Escuela Superior de Música ICBA, y estudios de arpa llanera. Es integrante de agrupaciones de música popular y tradicional como arpista y cantante. Docente de música y realizadora de programas de música tradicional colombiana en radio cultural.

Recibido marzo de 2016
Aceptado mayo de 2016

La tradición del arpa llanera en el Torneo Internacional del Joropo (Villavicencio, Colombia): continuidad, invención y transgresión¹

Doris Arbeláez Doncel

El territorio y el canon

El Torneo Internacional del Joropo, promocionado como el festival más importante del Llano colombo-venezolano, se realiza en la ciudad de Villavicencio, capital del departamento del Meta en Colombia. Este artículo muestra las transformaciones en la creación y ejecución de las piezas instrumentales para el concurso de arpa llanera, que han sido validadas como parte de una tradición musical regional y al mismo tiempo han delimitado procesos de cambio en el joropo colombiano desde la creación del Torneo en 1965.

La música de los llanos del Orinoco colombo-venezolano es reconocida como un género musical que ha sido aceptado como representativo de la cultura de la región llanera de los dos países². El joropo es una práctica cultural multi-dimensional que contiene elementos musicales, vocales, de poesía y baile, asociados de manera significativa a distintos contextos que se han diversificado con el tiempo. Desde el punto de vista formal, la consolidación del joropo como género parte de un conjunto de estructuras ritmo-armónicas agrupadas en *golpes* y *pasa-*

¹ Este artículo hace parte del trabajo titulado *Tradición e innovación en las obras de concurso del arpa llanera. Torneo Internacional del Joropo (1994-2014)*, presentado como tesis de maestría en Musicología.

² La planicie orinoquense es una subregión de la región de la Cuenca del Orinoco perteneciente a Colombia y Venezuela. Ver Camilo Domínguez, “La Gran Cuenca del Orinoco” en *Colombia Orinoco*, Bogotá: Fondo Fen Colombia, 1998. Esta delimitación regional ha sido conceptualizada a partir de aspectos históricos, poblacionales, geográficos y culturales comunes a este territorio.

jes caracterizados por la alternancia o superposición de metros binarios y ternarios (6/8, 3/4 y 3/2)³, la coexistencia de dos regímenes o estructuras acentuales (por “derecho” y por “corrío”) y por un tejido polirrítmico entre los acompañamientos (isométricos) de la base instrumental y los patrones melódicos del canto o el arpa, de carácter variable y métrica más flexible⁴. Estas estructuras sentaron las bases para procedimientos de variación e improvisación en el diseño y ejecución de las piezas para arpa analizadas en este trabajo.

Para dar un panorama general de la práctica del joropo como música regional popular, a grandes rasgos esta se asocia al carácter comunitario y ritual en el ámbito festivo del *parrando*⁵ dentro del contexto rural. Las llamadas “músicas de parranda” clasificadas en los *golpes* y *pasajes* han logrado reconstituir sus lenguajes respondiendo a los cambios culturales de la región, a las migraciones y a la urbanización. En contextos urbanos el joropo adquiere principalmente una función de música de espectáculo para escenarios, dentro de los cuales se encuentran los festivales folclóricos. Las expresiones del joropo rural y urbano establecen respectivamente las categorías de “criollo” y “estilizado” para distintos estilos vocales, instrumentales y dancísticos.

Con base en las afirmaciones de Simon Frith acerca de las funciones sociales de la música popular⁶, estas diversas manifestaciones y prácticas de la música llanera continúan ligadas a los rasgos históricos y territoriales de su creación, y son empleadas en un discurso de identidad regional, aún en condiciones de migración y cambio cultural. Desde el contexto de los festivales de música llanera es preciso matizar la existencia de diversos estilos de creación y composición para el conjunto instrumental llanero, regidos por un canon que los cataloga como “tradicionales” y “auténticos” pero que funcionan con las lógicas de la música popular, ligadas al mercado discográfico y al entretenimiento. Este trabajo parte de la premisa inicial de la relevancia del arpa en el discurso cultural llanero, así como su papel principal en la permanente negociación entre los elementos valorados como tradicionales y los procesos de cambio en la estética musical del joropo.

³ Para estudios formales de esta música ver: Claudia Calderón, “Estudio analítico y comparativo sobre la música del joropo, expresión tradicional de Venezuela y Colombia”, *Separata de la Revista musical de Venezuela*, No 39(1999); Carlos Rojas y Carlos Díaz, *Método de formación musical a partir de músicas llaneras*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 1999.

⁴ Luis Felipe Ramón y Rivera, *El Joropo, baile nacional de Venezuela*. Caracas: Ministerio de Educación, 1953, pp. 16,17. Este autor denomina “melódica independiente” a la independencia recíproca entre el canto y el acompañamiento.

⁵ El *parrando* es una fiesta rural o de pueblo dentro de un contexto familiar, ligada a celebraciones de la vida cotidiana o religiosa, en la cual la práctica musical es comunitaria, participativa e improvisatoria.

⁶ Simon Frith, “Hacia una estética de la música popular”, en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Francisco Cruces (ed.), Madrid: Trotta, 2001, pp. 413-435.

La presencia del arpa en el Llano

Existe una pugna regional generada por algunos cultores y públicos del joropo venezolano al reclamar un derecho de propiedad sobre el arpa como objeto y símbolo de la cultura de ese país⁷. Esto se debe posiblemente a los vacíos y contradicciones en las referencias históricas para reconocer o justificar una tradición de larga data del instrumento en el territorio colombiano.

La introducción del arpa española de un orden de cuerdas en América desde las primeras décadas de la Conquista acompañó el proceso de dominación de indígenas y africanos esclavizados en iglesias, misiones y conventos⁸. Egberto Bermúdez afirma que el protagonismo de este instrumento se mantuvo en muchas regiones de América desde Estados Unidos hasta Argentina, incluyendo los llanos del Orinoco, gracias al trabajo sistemático de las misiones, especialmente jesuitas, del cual se derivaron tradiciones musicales que pervivieron hasta el siglo XX entre campesinos y pueblos indígenas⁹.

A pesar del empeño de músicos y gestores locales por acreditar en discursos o publicaciones¹⁰ una continuidad entre las prácticas actuales del arpa en Colombia y su pasado misional, el vacío en las fuentes no permite precisar la presencia del instrumento en el siglo XIX y comienzos del siglo XX en el llano colombiano¹¹. En los inventarios realizados en iglesias y reducciones de poblaciones de Casanare, Arauca y Meta, después de la expulsión de los jesuitas en 1767, se menciona la herencia de una intensa práctica musical ligada a una tradición escrita

⁷ Se trata de discusiones entre los diferentes actores de la tradición musical llanera colombo-venezolana, como los músicos, los jurados o los públicos de ambos países, que ocurren en ámbitos no formales de los festivales llaneros o las redes sociales. Notas de campo de la autora (1994-2015).

⁸ Egberto Bermúdez, “The Harp in The Americas (1510-2010): A Historical Account from Minstrelsy to Ethno-rock and Web Videos”, en *Analizar, interpretar, hacer música: De las Cantigas de Santa María a la organología. Escritos in memoriam Gerardo V. Huseby*, Melanie Plesch (ed.), Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2013, p. 463; Yves D'arcizas, “Un arpa de la mitad del siglo XVII en Tópaga”, *Revista Universidad de Antioquia*, Vol 58, (1989), pp. 85-94.

⁹ Egberto Bermúdez, “The Harp”, pp. 467,472, 473.

¹⁰ Ver Miguel Ángel Martín, “Origen y Evolución de la Música Llanera”, en *Revista de la Academia de Historia del Meta* Año 1 No. 1, 2ª Ed., (1988), pp. 33,34. Este escritor afirma que en 1680 se encontraban “elementos de nuestro folclor tales como la guitarra, el tiple y el arpa”, y que en 1750 se conocían “el arpa cromática y la síncopa, elementos consustanciales del joropo”. Miguel Angel Martín, *Del folclor llanero*. Villavicencio: Lit. Juan XIII, 1979., p. 48. Sin referencias de fuentes ni fechas, afirma que “los jesuitas nos trajeron el arpa que nuevamente ha florecido en nuestros llanos”.

¹¹ En Ricardo Sabio, *Corridos y Coplas, Llanos Orientales de Colombia*, Cali: Imprenta Salesiana, 1963, pp. 18, 38, 39, 40, 85, 115. son imprecisas las referencias y fechas que sugieren el uso del arpa en los llanos de Casanare. Harry Davidson, *Diccionario folklórico de Colombia*, Bogotá: Banco de la República, 1970, pp. 33, citando a Charles Cochrane, *Diario de una residencia y viajes en Colombia durante los años 1823 y 1824*, menciona el uso del arpa en una fiesta popular en Suta, Boyacá.

del repertorio europeo¹², pero no se hace evidente qué tan extendida habría sido la práctica del arpa en el llano dentro de contextos distintos al servicio religioso en años posteriores.

En contraste con la función protagónica del arpa actual, y de los demás instrumentos del conjunto llanero en décadas recientes, es interesante observar el papel de los conjuntos de los siglos anteriores, limitado al acompañamiento de bailes populares. Entre las tempranas referencias a una música regional de baile relacionada con el desarrollo del joropo en la región de los llanos de Colombia, se encuentra la descripción que hizo Ramón Guerra Azuola¹³ de un conjunto acompañante de un baile en el pueblo de Macuco en 1855, conformado por tiples, triángulo y carrascas, en el cual no se menciona la práctica del arpa. Ricardo Sabio, en su libro *Corridos y Coplas*, reiteró esta conformación instrumental en la música regional, describiendo conjuntos de cordófonos integrados por cuatro, arpa, guitarra, tiple y bandola¹⁴ con una función acompañante.

De lo anterior se desprende que un elemento contrastante en el establecimiento del canon en el joropo es el protagonismo y la importancia simbólica del arpa en la música llanera colombiana, a pesar del aparente declive paulatino de su práctica desde mediados del siglo XIX. Desde esta época, tal como sugiere Davidson, el desplazamiento del arpa se debió a la creciente popularidad del piano en los salones de baile y del tiple para el caso de las clases populares¹⁵. Aun así, es preciso rastrear mayores referencias de la permanencia del arpa en el llano colombiano. Según algunos folcloristas araucanos¹⁶, en Arauca se reseña la llegada del arpista venezolano Arturo Lamuño (1908-c.1998) en 1925, quien se dedicó a la enseñanza del instrumento en esa región. En contraste, en los llanos Venezuela se encuentran datos específicos de la presencia del arpa tocando bailes de joropo en conjuntos de guitarras, vihuelas y maracas durante un extenso período del siglo XIX¹⁷. No obstante, Bermúdez afirma que hasta

¹² Egberto Bermúdez, “La música en las misiones jesuitas en los Llanos Orientales colombianos, 1725-1810”, en *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 5 (1999), Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, pp. 143-166.

¹³ Ramón Guerra Azuola, “Apuntamientos de viajes”, *Boletín de historia y antigüedades*, Tomo IV, No. 43, (enero, 1907), p. 429, citado en Carlos Rojas, “Llanura, sogá y corrió” en *Cantan los Alcaravanes*. Bogotá: Occidental de Colombia Inc., 1990, p. 102.

¹⁴ Ricardo Sabio, *Corridos y Coplas, Llanos Orientales de Colombia* Cali: Imprenta Salesiana, 1963, pp. 38-39. Este texto es uno de los más citados en los artículos locales sobre la tradición del arpa llanero en Colombia, sin embargo, son imprecisas sus referencias y fechas.

¹⁵ Davidson, *Diccionario folklórico*, pp. 34-35.

¹⁶ David Parales, *El arpa. Estudio técnico, historia, arpegios y bordoneos*, 3ª ed., Imprenta y publicaciones de las fuerzas militares, Bogotá, 2000, p. 198. Héctor Paul Vanegas, entrevista, Bogotá, junio de 2014. Este arpista nacido a comienzos de siglo en los llanos del Apure venezolano, es un personaje mencionado en la tradición oral como pionero del arpa en Arauca.

¹⁷ Alirio Díaz, *Música en la vida y lucha del pueblo venezolano*. Caracas: Edición de la Presidencia de la República, 1980, citado por Darío Robayo, *Ensayo sobre el arpa en los llanos de Venezuela y Colombia. El arpa en la historia*. Bogotá: Imprenta Patriótica, 1993, p. 84.

mediados del siglo XX en varios países americanos, entre ellos Colombia, hubo continuidad en las tradiciones de arpa en contextos campesinos¹⁸.

Música llanera y andina en una ciudad de piedemonte

Con el establecimiento de haciendas alledañas por parte de los jesuitas en 1740¹⁹, la población que hoy se conoce como Villavicencio se convirtió en ruta de paso ganadero desde el llano hacia el centro del país. Su poblamiento espontáneo se basó en migraciones desde el oriente de Cundinamarca, hasta convertirse en Distrito Parroquial en 1850²⁰. Aún en las primeras décadas del siglo XX continuaba siendo punto de contacto permanente entre mestizos llaneros y campesinos andinos, con una temprana influencia mixta en su práctica musical²¹.

Por otro lado, a comienzos del siglo XX, con la influencia musical de los misioneros montfortianos (1902), se fundó una tradición de música de banda²² que perduró hasta la década de 1940²³, manteniendo un ambiente musical diverso y la coexistencia de la música universal, culta y popular en las fiestas civiles y eclesiásticas.

Sobre la práctica musical popular ligada a lo que se podría asociar con la música llanera en esta población, ya en 1860 se referencia un conjunto conformado por una “guitarra pequeña que servía de tiple, acompañado de la vihuela ordinaria para sostener el canto”, llamada bandolón, interpretando un galerón y una pieza denominada guarapo²⁴. Durante los años 40 del siglo XX, los músicos populares cantaban galerones con coplas improvisadas acompañadas de triples, bandolas, requintos y maracas²⁵ y se reseña también un conjunto integrado por dos

¹⁸ Bermúdez, “The harp”, p. 476.

¹⁹ Como Pachaquiario y Apiay, que es en la actualidad una vereda del municipio de Villavicencio.

²⁰ Jane Rausch, *De pueblo de frontera a ciudad capital. Historia de Villavicencio, Colombia, desde 1842*. Villavicencio: Banco de la República, Universidad de los Llanos, 2011, pp. 13-15.

²¹ Ver Nancy Espinel, “Patrimonio histórico de Villavicencio” en N. Espinel y Ángel Núñez, *El centro fundacional*. Villavicencio: Corporación Cultural Municipal de Villavicencio, 2008, p. 31.

²² Con la creación de la Banda Santa Cecilia en 1914 y la programación permanente de retretas. Mons. Gregorio Garavito Jiménez, *Historia de la iglesia en los llanos 1626-1994*. Villavicencio: Imprenta Departamental del Meta, 1994, pp. 29,34. Ver “La historia en estos 155 años”, *Llano 7 días*. Villavicencio: Casa Editorial El Tiempo, 4 de abril de 1995.

²³ Con la existencia de conjuntos de cámara denominados “liras”, compuestos por instrumentos de banda y cuerdas andinas. Ver Mauricio Dieres Montplaisir, *Lo que nos contó el abuelito. Villavicencio 1842-1942. El Centenario de Villavicencio*. Villavicencio: Imprenta San José, 1942, pp. 25, 62, 91. Ver Ricardo Murcia, “De Bogotá hacia el Oriente”, *Eco de Oriente*, Año 1, No. 5. Villavicencio, mayo 11, 1916, p.18.

²⁴ Edouard André, “La América Equinoccial” en *Le Tour du Monde*, vol XXXV, París, 1875, citado por Davidson, *Diccionario folklórico de Colombia*. Bogotá: Banco de la República, 1970, p. 289.

²⁵ Dieres Monplaisir, *Lo que nos contó el abuelito*, pp. 92, 93.

guitarras, dos trompetas, un clarinete, tiple y requinto, en cuyo repertorio había piezas llaneras como el zumba que zumba, el pajarillo, el reconcilio y la guacharaca²⁶. Es preciso mostrar estas tempranas tradiciones musicales que contrastan con los discursos de reivindicación de la tradición del joropo de arpas que ocurriría a partir de la fundación del Torneo.

La música en Villavicencio a mediados del siglo XX

Después del período de la violencia partidista en Colombia (1948-58), todo el departamento del Meta fue destino de migraciones desde distintas regiones andinas del país²⁷, siendo escenario de mezclas culturales con población mixta de colonos andinos y llaneros. Espinel afirma que ya para 1960 Villavicencio “era más reflejo [sic] de culturas regionales del altiplano que de las llanuras”, y a pesar de la nueva oleada de vaqueros con el reinicio del transporte de ganado desde Arauca y Casanare, en esa década aún el pueblo no se identificaba culturalmente con la música traída por los llaneros²⁸. A partir de esta condición de doble frontera²⁹, la ciudad emprendería la construcción de una identidad musical en la segunda mitad del siglo XX, cuando ni las prácticas musicales del Llano ni las de la música andina se habían asimilado totalmente como propias.

Las grabaciones de música llanera venezolana con conjuntos de arpa empezaron a difundirse a través de la señal que se recibía de emisoras de Caracas, San Cristóbal y Barquisimeto en Venezuela, así como en La Voz del Llano, emisora local que había iniciado sus transmisiones en 1944³⁰.

A finales de la década de 1950 en la ciudad había pocos grupos que tocaban la música reconocida como llanera. Entre ellos estaban los hermanos Gil Arialdo (1929-1998) y Luis Ariel Rey (1934-1975), quienes habían hecho grabaciones de repertorios andinos y llaneros

²⁶ Mesías Bobadilla, entrevista citada en Oscar Pabón, *El Joropo en Villavicencio: Momentos y Pioneros*. Villavicencio: Editorial Juan XXIII, 2009, p. 13.

²⁷ Ver Luz Stella Rey, “El Meta: sociedad y cultura regional” en *Los llanos: una historia sin fronteras. 1º Simposio de Historia de los Llanos Colombo-Venezolanos*, Academia de Historia del Meta (1988) y Augusto Gómez L., “Colonización y conflictos interétnicos 1870-1970” en *Los Llanos: una historia sin fronteras*, Academia de Historia del Meta, Villavicencio, 1988, p. 312.

²⁸ Ver Nancy Espinel, “Villavicencio, dos siglos de historia comunera: 1740-1940”, 2ª ed..Villavicencio: Editorial Juan XXIII, 1997, citada por Jane Rausch, *De pueblo de frontera a ciudad capital. Historia de Villavicencio, Colombia, desde 1842*, Villavicencio: Banco de la Republica, Universidad de los Llanos, 2011, p. 155. Nancy Espinel y Ángel Núñez, *El centro fundacional*, Villavicencio: Corporación Cultural Municipal de Villavicencio, 2008, p. 56.

²⁹ Concepto desarrollado en Espinel, *Villavicencio, dos siglos de historia comunera*.

³⁰ Jane Rausch, “Promoción de la alfabetización en la frontera de los Llanos: la influencia de Radio Sutatenza y Acción Cultural Popular en el departamento del Meta, 1950 a 1990”, *Boletín Cultural Y Bibliográfico*, 46, 82, (2014), pp. 92-127, en http://publicaciones.banrepultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/70/68.

con el Trío Los llaneros, compuesto por guitarra, tiple, requinto y bandola³¹. En este período, Luis Ariel Rey adoptó el conjunto de arpa en sus grabaciones, creando un estereotipo musical y escénico con la inclusión de un arpa paraguaya y la consiguiente incorporación de sonoridades y recursos que no eran usuales en el arpa llanera³². Sin embargo, se le dio reconocimiento en esta región por su papel como pionero en dar continuidad a la tradición del arpa, considerada un elemento original del joropo³³. Este producto comercial se convirtió en emblema de un proyecto de construcción de identidad llanera que emprendió esta región a partir de los años sesenta.

Creación del Torneo Internacional del Joropo

Jane Rausch plantea que la expansión de la frontera de Villavicencio en el transcurso del siglo XX, con las migraciones y la explotación petrolera, enfrentaron a esta población a una crisis de identidad que llevó a las élites políticas y del ámbito cultural a emprender iniciativas para realzar los rasgos llaneros de la ciudad desde comienzos de la década de 1960³⁴.

Estas circunstancias constituyen los antecedentes que sentaron las bases para el proyecto de implantación del joropo de arpa en 1958, liderado por una delegación de folcloristas de la región fronteriza de Arauca. Ellos traían un repertorio de canciones del canon aún vigente y habían aprendido la ejecución de los golpes, escuchando a los conjuntos de arpa y los cantores venezolanos a través de la radio³⁵. Por esa época, la música llanera aún no había ganado suficientes espacios de difusión en la ciudad y se escuchaba por lo general en lugares marginales³⁶.

³¹ Otro conjunto de Villavicencio pionero en grabaciones de música llanera con guitarra, requinto y maracas, fue el Trío Los Galanes. Melecio Montaña, entrevista citada en Diana Marcela Gómez Ruiz, *Contexto cultural histórico y de tradición oral de Villavicencio*. Villavicencio: Corcumvi, 2008, p. 45. Ver “Luis Ariel, el pionero”, Corculla, Corporación cultural llanera, en <http://corculla.com/index.php?id=35>.

³² Luis Ariel Rey, *Todo el sabor del Llano* (c.1957). En esta grabación se destaca una notoria diferencia en la sonoridad del instrumento con formas de arpeggios y *glissandos* propios del arpa paraguaya. Ver también: Marco Antonio Guerrero, “Recorridos del joropo y sus compañeros de viaje” en *La Huella del Torneo*, *Boletín del 40 Torneo Internacional del Joropo*. Edición Especial. Villavicencio: IDCM, junio de 2008, p. 10.

³³ “Luis Ariel Rey Roa”, *Llano 7 días*, Villavicencio: Casa Editorial El Tiempo, 30 de noviembre de 1999. Consultado en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-944700>

³⁴ Jane Rausch, *De pueblo de frontera a ciudad capital*, p. 175.

³⁵ El primer paso en esta penetración, se dio con la llegada de la delegación araucana compuesta por Miguel Ángel Martín (1932-1994), Héctor Paúl Vanegas (1939), Álvaro Coronel Mancipe “Bayiyo” (1940-2015) y David Parales Bello (1947), quien había tomado la tradición del arpa desde su infancia en el Estado Apure venezolano. Héctor Paúl Vanegas, entrevista, Bogotá, 2014.

³⁶ Libia Velásquez y Luz Marina Angulo, citadas por Gómez Ruiz, *Contexto cultural histórico*, pp. 173, 241. En este trabajo se incluyen varias entrevistas a mujeres mayores, que afirman que las mujeres no podían ingresar a los lugares donde se tocaba la música llanera.

El primer proyecto oficial de Miguel Ángel Martín, líder de este grupo, fue la fundación de la Academia Folclórica Departamental del Meta³⁷, a la cual se vinculó en 1963 el arpista venezolano Manuel J. Larroche, quien jugó un papel importante en la formación de los primeros arpistas del Meta y contribuyó a la cualificación en las técnicas de ejecución en un estilo urbanizado del joropo³⁸. Sin embargo, los procesos de aprendizaje del arpa y de los otros instrumentos llaneros se llevaron a cabo en mayor medida por contacto directo de los aprendices con los músicos, en un proceso de imitación y repetición. La tradición del arpa se asimiló también de manera autodidacta con la participación en los *parrandos* y el aprendizaje directo de las grabaciones discográficas y los programas radiales provenientes de Venezuela³⁹.

En 1962, cuando sólo había ferias y fiestas de carácter religioso sin relación con tradiciones musicales en el departamento⁴⁰, M.A. Martín propuso al gobierno local la creación del Festival de la Canción Colombiana. El propósito sería promover un encuentro musical entre Colombia y Venezuela⁴¹, con el fin de “estimular y fomentar nuestro folclor llanero y todas las composiciones de aires nacionales”⁴². El mayor obstáculo que encontró M.A. Martín para hacer visible la región y su música en el mapa cultural del país fue la escasez de conjuntos llaneros que representaran al joropo colombiano frente a otras tradiciones musicales nacionales que se destacaban y lograban los primeros lugares en el festival⁴³. En su condición de música de alcance regional que aún persiste, el joropo estaba lejos de lograr la popularidad y proyección de los bambucos y pasillos andinos, considerados la mú-

³⁷ Bajo su dirección y con la colaboración de Héctor Paúl Vanegas, Alvaro Coronel y David Parales.

³⁸ Darío Robayo, “La transformación del lenguaje del arpa en el torneo internacional del joropo 2000-2012”, Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional, 2013, p. 59. Jaime Avella Charro, entrevista citada en “Un sogomoseño primer arpista del Cholo Valderrama”, *El Tiempo*, 24 de noviembre de 2008.

³⁹ Doris Arbeláez, “La guafa en contextos urbanos y de mercantilización: contrapunteo entre las memorias y el presente de los músicos llaneros”, Trabajo de grado de Antropología, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 2005, pp. 105-113. Manuel “Chicuaco” Torres, entrevista, San Martín, noviembre de 1997, Héctor Paúl Vanegas, entrevista, Bogotá, junio de 2014, David Parales Bello, entrevista, Bogotá, septiembre de 2014. Programas de música llanera en Radio Lara y la Voz del Cinaruco, alcanzaban a escucharse en las décadas de 1960 y 70 en algunas regiones del llano colombiano, desde Arauca hasta el Meta.

⁴⁰ Héctor Paúl Vanegas, entrevista. Bogotá, junio de 2014. Melecio Montaña, entrevista citada en Diana Marcela Gómez Ruiz, *Contexto cultural histórico*, p. 45.

⁴¹ Juan Manuel Chaparro, “Miguel Ángel Martín: profesión de festival” en *La Huella del Torneo, Boletín del 40 Torneo Internacional del Joropo*. Edición Especial. Villavicencio: IDCM, junio de 2008, pp. 14,15.

⁴² Rausch, *De pueblo de frontera*, p. 155.

⁴³ Héctor Paúl Vanegas, entrevista, Bogotá, junio de 2014. Ver “Dos festivales y 33 años de historia”, *El Tiempo*, 14 de marzo de 1995.

sica nacional, y del porro y la cumbia de la Costa colombiana, música de baile de amplia proyección internacional.

En 1965, por iniciativa de M.A. Martín, se crea el Torneo Internacional del Joropo como parte del Festival de la Canción Colombiana, para dar mayor relevancia a la participación de conjuntos llaneros de los dos países. Según las bases, se aceptaban “como instrumentos típicos el arpa, el bandolín, la bandola, la guitarra (española), la guitarra llanera o cuatro, el furruco, las maracas y el guitarro o tiple⁴⁴”. Sin embargo, ese año marcó el definitivo protagonismo del conjunto venezolano de arpa, cuatro y maracas, ya no sólo en la escucha sino en la práctica.

Posicionamiento del arpa como instrumento principal y símbolo cultural de la música llanera

Con la irrupción de este formato instrumental, la diversidad de los conjuntos llaneros colombianos empezó a entrar en desuso. En Arauca estaba el bandolín, semejante al requinto andino, la bandola pin-pon, en conjunto con cuatro y maracas. En Casanare el bandolón y guitarro, dos tiples con diversas afinaciones tomadas de los instrumentos andinos. En el Meta se tocaba tiple y bandola andina conocida como mata-mata⁴⁵. Aún en la segunda mitad del siglo XX, como parte de estos variados conjuntos especialmente en Arauca, se utilizaban otros instrumentos hoy considerados exóticos, como el violín, la sirrampla, –un arco musical conformado por una cuerda atada a un madero de caña–, el furruco, –un tambor de fricción con una vara de madera– y la carrasca⁴⁶. El desinterés por el uso de estos instrumentos en la música llanera colombiana se evidencia en la prensa local y en discursos de los mismos músicos que promovían la presunta recuperación de los auténticos instrumentos⁴⁷.

En las primeras versiones del Torneo, los conjuntos de arpa venezolanos se impusieron sobre los conjuntos colombianos conformados por tiple, bandola, guitarras, requintos y ma-

⁴⁴ Según artículo del periódico *El Candil*, (10 de julio, 1965), citado en Juan Manuel Chaparro, “Torneo, festival, encuentro: ¡Joropo cuñado!”, *La huella del torneo*, Edición especial, 40 Torneo Internacional del Joropo. Villavicencio: IDCM, (junio de 2008), p. 19.

⁴⁵ Carlos Rojas, “Llanura, sogá y corrió” en *Cantan los Alcaravanes*. Bogotá: Occidental de Colombia Inc., 1990. Héctor Paúl Vanegas, entrevista, Bogotá, junio de 2014.

⁴⁶ Egberto Bermúdez, *Los instrumentos musicales en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1985, pp. 67, 69, 73. Carlos Rojas, “Llanura, sogá y corrió”, pp. 104-107.

⁴⁷ Oscar Pabón, *El joropo en Villavicencio*, p. 17. Hugo Mantilla, citado en “Cuando el llano bailaba con tiple, chácharo y sirrampla”, *Llano 7 Días*. Villavicencio: Casa Editorial El Tiempo, 30 de junio de 2005. En estos artículos se habla de la “autenticidad” del arpa como instrumento llanero y se niega la misma para el requinto, el bandolín y la guitarra, utilizados en la región a mediados del siglo XX.

racas⁴⁸. Según algunas fuentes, en 1966 fue la última vez que se enfrentaron los conjuntos de diapasones y los conjuntos de arpa en el Torneo⁴⁹, aunque hay registro de un conjunto en 1971 que combinó arpa, cuatro, guitarra y carraca⁵⁰. La hegemonía del conjunto venezolano se dio gracias a la sonoridad y el impacto visual del arpa; también fue resultado de la inexperiencia de los músicos colombianos frente a la destreza y veteranía de los músicos venezolanos habituados a los estudios de grabación y los grandes escenarios⁵¹.

Estos primeros años marcaron el rumbo de un proyecto de estandarización que pretendía construir y dar forma a un conjunto de expresiones representativas del joropo de Villavicencio y, por extensión, del joropo colombiano. Estas decisiones no estuvieron exentas de choques y contradicciones entre los músicos y las élites organizadoras del evento.

Primeras influencias discográficas

El nacionalismo musical en Venezuela adoptó el joropo como representante de la identidad nacional⁵², lo cual se hizo efectivo en las políticas culturales, las investigaciones y el apoyo a la difusión discográfica. Dichas grabaciones influyeron de manera decisiva en la adopción de estilos y repertorios en las prácticas colectivas de esta música⁵³ y su difusión operó como transmisor importante de la tradición oral para la música llanera de ambos países.

⁴⁸ Ver “Ellos se convirtieron en leyenda de la música llanera”, *Llano 7 días*. Villavicencio: Casa Editorial El Tiempo) 28 de junio de 2005 en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1632577>. Darío Robayo, “La transformación del lenguaje del arpa”, p. 76. Entre los primeros ganadores estuvieron los arpistas que habían impuesto en sus grabaciones gran parte del canon del joropo, como Omar Moreno, Rigoberto Varela y Joséito Romero.

⁴⁹ Carlos Enrique Pachón García, “En busca de los instrumentos perdidos”, en *La Huella del Torneo*, 41º Torneo Internacional del Joropo, 2ª edición, (Villavicencio: ICDM, junio de 2009), p. 17. Son pocos los documentos oficiales que contienen memorias del torneo y algunas fuentes indican que fue en 1965 la única vez que participaron conjuntos de diapasones. Ver Juan Manuel Chaparro, “Más argumentos para valorar nuestro folklore” en *La Huella del Torneo*, 42 Torneo Internacional del Joropo. 3ª ed. Villavicencio: ICDM, junio de 2010, p. 4.

⁵⁰ Henry Herrera, “El festival de la canción”, *Revista Corocora*, No. 6, 1972, s.p.

⁵¹ René Devia, entrevista, Bogotá, septiembre de 2015. Los músicos colombianos no tenían la misma formación técnica ni escénica de sus contendores venezolanos.

⁵² Emilia Bermúdez y Natalia Sánchez, “Política, cultura, Políticas culturales y consumo cultural en Venezuela” (Ponencia presentada en la II Reunión de miembros de LASA, Caracas 27, 28 de mayo, 2008), <http://svs.osu.edu/documents/EmiliaBermudezyNataliaSanchez-POLITICACULTURAYPOLITICACULTURAL.pdf> (Consultado el 12 de agosto de 2015). Katrin Lengwinat, “Joropo”, en *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of The World. Vol IX Caribbean and Latin America*, Bloomsbury Publishing, 2014, www.bloomsbury.com (Consultado el 12 de agosto de 2015).

⁵³ Carlos Rojas, “La canción llanera: pasado y presente” en *Revista Javeriana* No. 533, abril de 1987, pp. 199-202.

Los primeros trabajos discográficos de joropo en ese país se produjeron en la década de 1950⁵⁴ y se difundieron a través de las mencionadas emisoras radiales que escuchaban los músicos del llano colombiano. Este hecho, articulado a la competencia impulsada por el festival, condujo a la unificación del conjunto instrumental del joropo con el arpa y la bandola barinesa como instrumentos mayores, desplazando el llamado joropo de “tiples”⁵⁵ y homogenizando las diversas formas de afinación o “temples” de los instrumentos de diapasón colombianos⁵⁶.

Desde sus inicios, el Torneo Internacional del Joropo se conectó con dos tendencias musicales que oponían un concepto de lo “criollo”, cuyo ideal era la conservación de rasgos musicales considerados “auténticos”, frente a lo moderno, relacionado con las transformaciones del lenguaje musical. Estas dos tendencias estaban representadas respectivamente en dos arpistas fundacionales. Por un lado, Ignacio “El Indio” Figueredo (1900-1995), a quien se le atribuye la composición de golpes como El Gabán o La Periquera, adoptados posteriormente en esa tradición musical. Sus tempranas grabaciones iniciadas alrededor de 1952 contribuyeron a definir la ejecución de varios golpes llaneros⁵⁷ y consolidaron la función acompañante del arpa con el doblaje de la melodía de la voz cantada y un gran soporte de acompañamiento en los bajos⁵⁸. Por otro lado, Juan Vicente Torrealba (1917) instauró el estilo llamado “torrealbero” desde los años cincuenta, con un joropo desarrollado en Caracas, cuyas grabaciones conservaban la permanente referencia al llano pero en un claro proyecto modernizador de la música. Sus innovaciones apuntaron a un ámbito ritmo-armónico más amplio, independencia melódica, una función solista del arpa en la ejecución de piezas instrumentales⁵⁹ y la introducción del contrabajo en el conjunto instrumental llanero.

⁵⁴ Andrea Hermoso y Simón Herrera, “Reportaje documental: El destino del disco”. Trabajo de grado de Comunicación Social, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, 2007, p. 24. Grabaciones iniciadas por la empresa Discomoda y el sello Banco Largo del arpista J.V Torrealba. Ver Sitio Web Juan Vicente Torrealba, “Trayectoria”, juanvicentetorrealba.com.

⁵⁵ Carlos Rojas, “El joropo en el siglo XX: la redefinición de un lenguaje”. Ponencia. III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular IASPM. Bogotá, ASAB, 2000.

⁵⁶ Uno de los factores de esta unificación fue la imposición del estilo de la bandola barinesa, a cargo de Anselmo López quien participó en 1965 en el Torneo. Yesid Benítez, entrevista, Bogotá, septiembre de 1997. Hector Paúl Vanegas, entrevista, Bogotá, junio de 2014. Carlos Rojas, “Llanura, sogá y corrió”. Ver Carlos Enrique Pachón García “En busca de los instrumentos perdidos” p. 16.

⁵⁷ VenezuelaTuya.com. “Ignacio Figueredo”, Biografía. http://www.venezuelatuya.com/biografias/indio_figueredo.htm (consultado 12 de enero, 2015).

⁵⁸ Claudia Calderón, “El joropo llanero: 50 años de evolución”. Ponencia presentada en el IV Congreso Nacional de Universidades sobre Tradición y Cultura Popular, Mérida, 1998.

⁵⁹ Ver Calderón, “El joropo llanero: 50 años de evolución” y Robayo, “La transformación del lenguaje del arpa”, p. 56.



FIGURA 1. Carátula de la grabación *Los Torrealberos* de Juan Vicente Torrealba, fotografía Doris Arbeláez⁶⁰

Así como Figueredo y Torrealba, otros arpistas posteriores generaron tendencias de ejecución del arpa adoptadas por los arpistas colombianos de las generaciones siguientes que empezaban a concursar en el Torneo⁶¹. Entre ellos se destaca Eudes Álvarez, reconocido como “el rey del bordón” por su estilo *recio*⁶² basado en el recurso melódico-rítmico y percusivo de la mano izquierda en los *tenorettes* o cuerdas medias del arpa, denominado *bordoneo*, que refuerza

⁶⁰ Juan Vicente Torrealba, *Los Torrealberos*. Banco Largo QBL-505. c.1955. El conjunto de esta grabación incluye un contrabajo.

⁶¹ Ver Robayo, “La transformación del lenguaje del arpa”, p. 59. Ver *Revista La corocora*, “Editorial”, No. 5, 1971, p. 22. Abdul Farfán, entrevista, Bogotá, agosto de 2014. Héctor Paul Vanegas, entrevista Bogotá, junio de 2014. Joséto Romero, comunicación personal, Villavicencio, junio de 2001.

⁶² Concepto equiparado a la fortaleza, vigor y velocidad de la interpretación, ligado también al baile y al “leco” o grito de los golpes cantados.

la función de acompañamiento del arpa para los bailadores de joropo. Este recurso permite desarrollar combinaciones rítmicas muy vigorosas y la exploración de la improvisación para los arpistas que querían demostrar sus capacidades en el concurso⁶³.

Por otro lado, Joséto Romero marcó diferencias en las formas de elaboración melódica y de los patrones de acompañamiento del arpa en sus grabaciones. Sus variaciones melódicas sobre arpeggios y acordes rotos cambiaron el estilo inicial que doblaba la melodía de la voz, estableciendo los contornos melódicos y la estructura formal clásica de muchos de los golpes llaneros actuales⁶⁴. Gran parte de sus piezas grabadas fueron reutilizadas en su totalidad o en fragmentos por los arpistas durante los años ochenta y noventa en el torneo⁶⁵.



FIGURA 2. Contraportada (v. 6), portada (v. 2), Joséto Romero, colección de siete LPs, *Arpa, cuatro y maracas*, Caracas: Discomoda, c. 1970-1982, fotografías Doris Abelález⁶⁶

Como síntesis de los diversos aportes individuales, predominaba en ese momento la técnica de digitación con tres dedos en la ejecución de melodías diatónicas para la imitación de la voz, el uso de tríadas en bloque o en acordes rotos para el acompañamiento vocal y un soporte rítmico básico en los bajos.

⁶³ Su grabación paradigmática es la de Eudes Álvarez, «El Papaúpa» Velvet LPV 2033, 1983.

⁶⁴ Claudia Calderón, «El joropo llanero: 50 años de evolución», s.p.

⁶⁵ Notas de campo de la autora. Entre estas piezas están «La Reina», «El totumo de Guarenas», el «Seis por Ocho», de la mencionada colección.

⁶⁶ Joséto Romero, *Arpa, cuatro y maracas*, LPs, Discomoda, v. 1, DCM 643, c. 1970; v. 2, DCM 719, c. 1971; v. 3, DCM 770, c. 1972; v. 4, DCM 895, 1974; v. 5, DCM 975, 1976; v. 6, DCM 1154, 1980 y v. 7, DCM 1314, 1982.

En la década de 1980, las piezas de concurso eran popurrís llamados “entreveraos”, que tomaban fragmentos de versiones grabadas de los distintos golpes con aportes de los ejecutantes, especialmente en la parte del *bordoneo*. Los concursantes debían respetar los patrones ritmo-armónicos y las dinámicas de los golpes llaneros con una ejecución fiel a la idea de lo “criollo” en cuanto al peso sonoro y la contundencia rítmica, pero con libertad en la transformación de sus estructuras formales. Los golpes de estructura armónica más sencilla y a su vez considerados más *recios*, como el Seis por derecho y el Pajarillo, se estandarizaron como el clímax del espectáculo en el escenario del festival mediante la exposición creativa de los *bordoneos*, suprimiendo cada vez más la variedad armónica de los otros golpes. El arpa se afianzó como el instrumento central del conjunto, en consonancia con su destacada función melódica y con el alto desarrollo técnico de los arpistas venezolanos y colombianos que la posicionaron como el instrumento mayor de la música llanera⁶⁷. Sin embargo, aunque la competencia condujo a que los arpistas crearan piezas instrumentales para su lucimiento, en la práctica cotidiana el lenguaje del arpa no se desligaba de la sonoridad del conjunto y de sus funciones de acompañamiento del canto y la danza.

Consolidación del conjunto y los estilos del festival

A comienzos de la década de 1990, el conjunto instrumental conformado por arpa, bandola, cuatro y maracas era el único aceptado dentro del concurso a pesar de la irrupción que el bajo eléctrico había hecho en el conjunto llanero; primero desde los estudios de grabación, después en los escenarios, hasta hacer parte fundamental de la música llanera en casi todos los contextos de su ejecución⁶⁸. Posteriormente, el Torneo intentó responder a la realidad de la música llanera del momento, legitimando con ello la existencia de un joropo moderno y urbano con la aceptación del bajo eléctrico como acompañante de los grupos concursantes (1994) y como instrumento que se calificaba individualmente (1996). Así mismo, se dio reconocimiento a distintos estilos vocales entre lo tradicional y lo urbano⁶⁹.

El diseño de los instrumentales de la última década del siglo XX empezó a dejar de lado la exposición de los diferentes golpes llaneros para mostrar expansiones armónicas sobre

⁶⁷ Rojas, “Llanura, sogá y corrió”, pp. 122-123.

⁶⁸ Doris Arbeláez, “Entrevista a René Devia”, *Programa Música para Colombia*, Javeriana Estéreo, (Bogotá, septiembre 18 y 25 de 2015). Henry Herrera, “Comentarios inofensivos”, *Revista Corocora*, No. 4 (c.1971), s.p. Ricardo Zapata, entrevista, Bogotá, agosto de 2014.

⁶⁹ Ver “Folklore se impone”, *Llano 7 días*. Villavicencio: Casa Editorial El Tiempo, junio 1 de 1999. Doris Arbeláez, notas de campo (Villavicencio, diciembre 1996). Emmanuel Contreras, entrevista, Bogotá, junio de 1997.

las estructuras rítmicas y acentuales del joropo⁷⁰. En estas obras se dio mayor libertad para crear introducciones, entradas o preludios, siguiendo los estilos urbanizados conocidos en los festivales como “joropo estilizado”. La creación de las obras de concurso siguió marcada por el procedimiento de citar fragmentos con una estructura formal muy extensa, rompiendo los esquemas de los golpes tradicionales y combinando temas cercanos al vals y al pasaje estilizado con un tratamiento más vigoroso del *bordoneo* en las partes centrales. Estas ejecuciones impulsaron el papel virtuoso de los instrumentos del conjunto llanero y transformaron la puesta en escena del joropo de los dos países⁷¹. Paradójicamente, a pesar de la defensa de la autenticidad y la continuidad de la tradición en los festivales, la exigencia de una cualificación técnica en los instrumentistas restringió cada vez más la participación de los músicos portadores de la tradición oral de los ámbitos rurales.

Las grabaciones influyentes a finales del siglo XX

El arpista “estilizado” que más influencia ejerció en los arpistas de ambos países a través de sus grabaciones fue Henry Rubio, quien a mediados de los años setenta, además de sus versiones grabadas de vales venezolanos, adaptó en sus piezas el ritmo *Onda Nueva*, creado y desarrollado para orquestas de jazz por el director y compositor venezolano Aldemaro Romero (1928-2007) a finales de los años 60⁷². Fue en este período de los años noventa en que los arpistas y conjuntos retomaron las grabaciones y el estilo de Henry Rubio en los instrumentales de concurso⁷³. La innovación métrica implicó también exploración melódica y armónica, con mayor uso de modulaciones y acordes expandidos, exigiendo nuevos recursos en el arpa, tales como la unificación de la digitación con cuatro dedos. Se creó una nueva interdependencia entre los instrumentos, con mayor protagonismo individual en las tres dimensiones melódica,

⁷⁰ Las bases del concurso ya no exigían como en la década anterior, la interpretación de los distintos golpes llaneros, sino que determinaban de manera general, la obligatoriedad de enmarcarse en los lenguajes del joropo. Las grabaciones de las presentaciones en vivo en el festival desde 1994 hasta 2015, hacen parte de las fuentes primarias para este trabajo.

⁷¹ Notas de campo de la autora, Torneo Internacional del Joropo, Villavicencio, 1992-97.

⁷² El *Onda Nueva* fusiona patrones métricos del joropo con el Jazz y la Bossa Nova. Henry Rubio, entrevista, Bogotá, septiembre, 2015. Henry Rubio, (Conversatorio, II Encuentro Internacional Maestros del Arpa, Universidad Javeriana, 11 de septiembre de 2015). “Aldemaro Romero y su legado musical”, *El Tiempo.com* (18 de septiembre, 2007), <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-2659226>. John Shepherd, David Horn (eds.), *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World, Genres: Caribbean and Latin American*, vol. 9, s.v. “Onda nueva”, pp. 575-76.

⁷³ Una de sus grabaciones influyentes es Henry Rubio, *Lo mejor de Aldemaro Romero en arpa*, León (L.P. 1070), c.1974. Una de las piezas más citadas en el concurso es su versión del vals de Antonio Lauro compuesto para guitarra. Henry Rubio, “Carora”, *El vals es Venezuela*, Manoca 910224 (CD), 1991. Henry Rubio, *Lo mejor de Aldemaro Romero en arpa*, León (L.P. 1070), c.1974.

rítmica y armónica y la consiguiente transformación de la textura en el acompañamiento del conjunto llanero.

Por otro lado, con la grabación *Luis Silva y sus canciones*⁷⁴, difundida en emisoras de los dos países, el venezolano Carlos Orozco (1966) se posicionó como el arpista de vanguardia del joropo, acompañando al cantante Luis Silva, quien había impuesto un estilo denominado “romántico llanero”⁷⁵. De esta grabación se destaca la canción “Llanerísimas”⁷⁶ por la innovación de Orozco en el recurso del *bordoneo* al crear un efecto sonoro de alternancia a alta velocidad que alteró la concepción melódica, rítmica, tímbrica y agógica del *bordoneo* tradicional. Este efecto, basado en la subdivisión y duplicación de las figuras rítmicas en el compás ternario, condujo a una ejecución con mayor destreza que impactó a los músicos más jóvenes y fue denominado “metralleta” a partir de las presentaciones de Orozco en el Torneo Internacional del Joropo. Se generó así una nueva tendencia, desarrollada en múltiples variaciones y combinaciones por los jóvenes arpistas en el concurso y en las grabaciones, que siguió vigente hasta el siglo XXI.

Los músicos urbanos

A partir de la migración de músicos reconocidos y del establecimiento de restaurantes y academias de joropo en Bogotá⁷⁷, se dio la creciente aceptación de la música llanera y la conformación de grupos de jóvenes aficionados que fueron especializándose con la práctica en los asaderos y los escenarios de la ciudad. Desde la última década del siglo XX fue notoria la presencia en el Torneo de los músicos urbanos de Villavicencio y Bogotá, algunos de ellos provenientes del bolero, el pop, la música colombiana o la música académica, en diálogo con los estilos “criollos” del joropo⁷⁸.

⁷⁴ Luis Silva, *Luis Silva y sus canciones*, Discorona, LP, FD-24292830, 1992.

⁷⁵ El estilo romántico ya se había desarrollado desde los pasajes estilizados de Torrealba, o la música comercial de Reynaldo Armas, pero fue Luis Silva quien alcanzó mayor impacto en el público joven. Ver sitio web de Luis Silva, “Biografía”, luissilva.com.ve.

⁷⁶ Ver Luis Silva, “Llanerísimas”, *Luis Silva y sus canciones*, corte 4, Discorona, LP 1992. Ver Darío Robayo, “La transformación del lenguaje del arpa”, p. 62. Robayo identifica esta pieza como un elemento homogeneizador para los nuevos estilos.

⁷⁷ Arbeláez, “La Guafa en contextos urbanos”, pp. 15, 35, 98, 115. Arpistas como Carlos Rojas, Darío Robayo y Mario Tineo, entre otros, que migraron desde los años ochenta. Escuelas como Centro Cultural Llanero (fundado en 1982) la Embajada Llanera (1992), la Academia Llano y Joropo (1988). Restaurantes como Los Centauros en los años ochenta, y desde los noventa sitios nocturnos como Llanerada 57 y Las Tres Llanuras, entre muchos otros, posibilitaron la continuidad de la práctica de estos músicos y ampliaron el consumo del joropo en Bogotá.

⁷⁸ Ver Juan Manuel Chaparro, “Se les puso apretao, compadre”, *La huella del torneo*, edición especial. Villavicencio: IDCM, 2008, p. 29. Ver Doris Arbeláez, “La guafa en contextos urbanos”, pp. 67-70.



FIGURA 3: Grupo Mayelé, Festival Internacional de la Canción Llanera, Villavicencio, 1996, fotografía Archivo Emmanuel Contreras⁷⁹.

Entre ellos se destacan los arpistas Yesid Castro y Gerardo Ramírez, John Harby Ubaque (guitarra), y los hermanos Juan Carlos (cuatro) y Emmanuel Contreras (bajo). Estos músicos hicieron parte de los primeros grupos que hacían referencia a piezas de salsa, jazz y pop en los instrumentales de concurso (ver Ejemplo Musical 1), aportando un estilo modernizador en el planteamiento armónico y de textura del conjunto, pero creando piezas que retomaban los golpes de la tradición. De esta forma consolidaron un ideal de joropo innovador⁸⁰ que encontró rechazo en algunos músicos de la vieja guardia, y generó choques relacionados con la reivindicación de lo “criollo” y la pertenencia al territorio⁸¹.

⁷⁹ El grupo se presentaba sin el liqui-liqui ni el sombrero, que eran el atuendo obligatorio para los concursantes.

⁸⁰ Ver “El festival de la canción y reinado del joropo: ni fu ni fa”, *Llano 7 días*. Villavicencio: Casa Editorial El Tiempo, 2 de diciembre de 1997. Guillermo Reinoso, “El joropo cuenta su nueva historia”, *Llano 7 días*, Villavicencio: Casa Editorial El Tiempo, 3 de julio de 2000. Se resalta el papel de los instrumentos eléctricos y los músicos influenciados por el jazz y el bolero.

⁸¹ Ver “Inconformismo con fallo del jurado”, *Llano 7 días*. Villavicencio: Casa Editorial El Tiempo, 10 de diciembre de 1996. “Folklore se impone”, *Llano 7 días*. Villavicencio: Casa Editorial El Tiempo, 1 de junio de 1999. El artículo menciona el rechazo de los llamados folkloristas a la inclusión del bajo como instrumento llanero. Los músicos urbanos comentan el rechazo por parte de algunos músicos tradicionalistas por su origen ciudadano, sus propuestas con el folklore o su vestimenta urbana.

Instrumental Mayelé-1995

Fragmento de "Flute Notes"
Chucho Valdés-Irakere

Transcripción: Emmanuel Contreras

$\text{♩} = 232$

The musical score is arranged in four systems. The first system includes Maracas, Cuatro, Arpa, and Bajo. The Maracas part is in 3/4 time with a tempo of 232. The Cuatro part is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Arpa part is in 3/4 time with a key signature of one sharp. The Bajo part is in 3/4 time with a key signature of one sharp. The second system includes Mrcs., Ctr., Ar., and Bajo. The Mrcs. part is in 3/4 time with a key signature of one sharp. The Ctr. part is in 3/4 time with a key signature of one sharp. The Ar. part is in 3/4 time with a key signature of one sharp. The Bajo part is in 3/4 time with a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as rests, notes, and chords.

Maracas

Cuatro

Arpa

Bajo

Mrcs.

Ctr.

Ar.

Bajo

Am D7 Gm C7 Fm Bb7 Em A7

Am Am C D7 C#m6 A7(b9)

EJEMPLO MUSICAL 1. Introducción Instrumental grupo Mayelé⁸².

⁸² Mayelé, "Instrumental", V Festival Internacional de la Canción Llanera, grabación en vivo (Villavicencio, marzo de 1995), 9'52".

La versión instrumental de *Flute Notes* se convirtió en un hito y generó impacto por la adaptación de la introducción y el tema principal de la pieza de jazz latino “Flute Notes”⁸³, de la cual el grupo intentó copiar fielmente la melodía y la armonía jazzística, transponiéndola a la tonalidad habitual de los instrumentales de concurso (Si menor) y aprovechando su métrica de 6/8. El arpa copia las melodías disonantes de la pieza (compás 10-12), con el apoyo de armonías expandidas en el cuatro y el bajo, poco utilizadas en el joropo en esa etapa. La transición a 4/4 (compás 8-9) tomada de la pieza original, rompe con la métrica ternaria continua de los instrumentales de joropo, y empieza a ser común en años posteriores. Con esta pieza se instaura también el protagonismo del bajo en el concurso.

Los instrumentales en el cambio de siglo

Para este momento, la pieza de concurso ya había perdido la función de los instrumentales para acompañar el baile o el canto de los golpes, debido a los cambios de tempo, textura y armonía que hacen perder el flujo continuo de la música de “parranda” y convierten al instrumental en una pieza de espectáculo para la escucha.

Del conjunto de un instrumento melódico con acompañamiento ritmo-armónico (arpa, cuatro y maracas o bandola, cuatro y maracas), la instrumentación pasó a conjuntos de arpa, bandola, cuatro, maracas y bajo, con funciones melódicas y de acompañamiento compartidas, diálogos contrapuntísticos, imitaciones y partes solistas a cargo de todos los instrumentos del conjunto. Claudia Calderón reconoce tres momentos en esta transformación: la fase campesina, de instrumento mayor con acompañamiento, la fase de base rítmica ritmo armónica con la incorporación del bajo, y la fase de diálogo camerístico⁸⁴. Hay que precisar que no se trata de fases evolutivas, ya que estos distintos tratamientos del conjunto llanero coexisten y se desarrollan en diferentes contextos, siendo el último de ellos resultado de la experimentación de músicos profesionalizados y de las exigencias del espectáculo y la competencia.

En la primera década del nuevo siglo se creó el premio “Padrote de la Guafa”⁸⁵ (2001-2004) para el mejor arpista del concurso: título que realza la connotación machista en la práctica del joropo, exigiendo la presentación de piezas coherentes que evitaran la cita de fragmentos distintos sin el desarrollo de un tema musical, con el fin de recuperar la interpretación de los

⁸³ Irakere, “Flute Notes”, *Live at Ronnie Scott's 1991*, Blue Note (CD), 1993.

⁸⁴ Claudia Calderón, “El joropo llanero: 50 años de evolución” IV Congreso Nacional de Universidades sobre Tradición y Cultura Popular, Mérida, 1998, s.p.

⁸⁵ El término ‘padrote’ se refiere en la ganadería, al macho líder de una manada destinado a la procreación. Las connotaciones machistas en la práctica del joropo pueden abrir otro tema de discusión sobre esta música. El término ‘guafa’ –nombre local de la guadua o bambú americano– se refiere a los golpes considerados *recios* del sistema “por derecho”, como el seis y el pajarillo.

golpes con elaboraciones de los arpistas⁸⁶. La restauración de la estética anterior exigió también el acompañamiento convencional de la base ritmo-armónica del conjunto y la reducción en la duración de la pieza en contraste con la reciente tendencia de instrumentales extensos, creados para la exhibición de la destreza de los instrumentistas. Por otro lado, el concurso de arpa empezó a dar paso a composiciones de autor individual frente a los instrumentales convencionales que no tenían título y reciclaban o elaboraban variaciones sobre la tradición⁸⁷. Este cambio decisivo posiblemente sentó las bases para una transformación en el concepto estético de la música de arpa, al crearse de forma paralela en 2008 la nueva modalidad de Obra Inédita Instrumental Llanera para arpa, en la cual, por primera vez, se calificaría la composición por encima de la ejecución⁸⁸. Desde la institución organizadora se empezó a reflexionar sobre la música llanera en términos de “evolución”, considerando las propuestas de los músicos jóvenes como una mejor alternativa para mostrar el joropo. Al año siguiente se dio una apertura trascendental hacia un cambio en la función, el repertorio y la performatividad⁸⁹ del arpa criolla en la nueva modalidad de Arpa Llanera Solista, sin acompañamiento instrumental.

Los procedimientos de reciclaje musical instaurados desde las décadas anteriores para estos instrumentales de concurso recurrieron al pop, el rock, las bandas sonoras del cine y el metal progresivo, mediante la exposición del arpa de fragmentos melódicos de piezas grabadas o la utilización de recursos armónicos, rítmicos, dinámicos y de textura de dichas piezas, por parte de todo el conjunto⁹⁰. En este momento, las melodías y los patrones de la guitarra rítmica del metal se convirtieron en una fórmula para generar impacto, tensión y velocidad en los instrumentales, agregando *staccatos*, cortes súbitos y una textura homorrítmica con extensas secciones de obligados de todo el conjunto. Por otro lado, el protagonismo del arpista venezolano Carlos Orozco

⁸⁶ Esas piezas extensas provenientes de los anteriores “entreveraos” se denominaron coloquialmente “colchas de retazos” en estos festivales, por la carencia de desarrollo temático.

⁸⁷ William Castro, “La Rebeca”, grabación en vivo, Torneo Internacional del Joropo. Villavicencio, 2001. Esta fue una de esas primeras piezas de autor, presentada para el “Padrote de la guafa”.

⁸⁸ “Fiesta llanera a ritmo de arpa, cuatro y maracas en Villavicencio”, *Llano 7 días*. Villavicencio: Casa Editorial El Tiempo, 25 de junio de 2008. Estas obras individuales de autor constituyen un tema fundamental para un estudio futuro sobre el desarrollo de los repertorios y las técnicas del instrumento.

⁸⁹ Se toma aquí el concepto de *performance* desarrollado por Juan Pablo González, con referencia a aspectos de escenificación, interpretación y representación de la música. Ver Juan Pablo González, “Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance”, *Revista Musical Chilena*, Año 1, No. 185, enero-junio, 1996, pp. 25-37.

⁹⁰ Por ejemplo, el arpista venezolano Eduard Jiménez presentó introducciones de Dream Theater y Daft Punk en 2009 en el Torneo. El joven arpista Juan Pablo Rodríguez fue ganador en 2012 también adaptando fragmentos de metal progresivo. Cf. Dream Theater, “In the presence of enemies”, *Chaos in motion*, Roadrunner Records (DVD), 2008. Juan Pablo Rodríguez, “Paradigmas”, *Arpa en el alma*, S. Independiente (CD), 2012.

Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=HpDG5H1TYME>. <https://www.youtube.com/watch?v=QFNs9ISTwCI>. <https://www.youtube.com/watch?v=J0f7NEPepyw>.

continuó en el Torneo, por sus exploraciones técnicas del instrumento y por su rompimiento, tanto de las formas musicales convencionales como de la coherencia temática en la composición, en función del impacto escénico. Esto dio como resultado diseños instrumentales caracterizados por una gran experimentación rítmica que transformó la textura del conjunto y desplazó la importancia melódica, armónica y formal en la composición de estas piezas de concurso⁹¹.

Por otro lado, la progresiva participación de músicos provenientes de otros instrumentos, otros géneros musicales, otros contextos de formación musical, no sólo incentivó la experimentación en cuanto a repertorios y géneros, sino que dio lugar a una musicalidad “anfibia”⁹², con la cual varios arpistas jóvenes lograron desempeñarse con facilidad tanto en la interpretación de la música “criolla”, como en la exploración de distintos géneros en el arpa llanera. De acuerdo con González⁹³, estas fusiones de géneros y repertorios se asocian también al cambio en la performatividad del instrumento, cuyas mutaciones han sido lideradas en este caso por los arpistas de nuevas generaciones.

La puesta en escena de estos instrumentales para el espectáculo ayudó a implantar en el Torneo, y por extensión en el ámbito llanero, un concepto de virtuosismo entendido únicamente como destreza motriz y velocidad de ejecución, sin tomar en cuenta otros aspectos como la creatividad o la improvisación. Frith observa que uno de los placeres de la cultura popular es el acto difícil y espectacular, el sentido de riesgo, triunfo y virtuosismo⁹⁴, lo cual es justamente el punto de conexión entre la escenificación y exaltación de los instrumentos del joropo, y los propósitos turísticos del festival.

Aún con la transformación de los aspectos melódico, armónico, de instrumentación y forma, estas piezas siguen catalogándose como expresiones del joropo. Este hecho refuerza el planteamiento de Franco Fabbri, según el cual las características técnico-formales o estilísticas de una pieza no determinan en muchos casos su categorización en un género determinado. Son las comunidades musicales las que deciden, transforman y categorizan las normas de un género⁹⁵, en un proceso que puede ser contradictorio, como lo ilustra la dinámica de adopción de estilos y lenguajes del joropo de arpa. Con base en otros estudios

⁹¹ Carlos Orozco, entrevista, Bogotá, septiembre de 2014. Paradójicamente, a pesar de las críticas a su propuesta musical, Orozco ha sido ganador en varias versiones del Torneo y también jurado.

⁹² Se propone este concepto para caracterizar el múltiple uso del arpa logrado por arpistas de las generaciones recientes.

⁹³ Juan Pablo González, “Performatividades líquidas y juicio de valor en las músicas del siglo XX”. *El oído pensante* 3,1,2015. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [consulta: agosto de 2015].

⁹⁴ Simon Frith, “Performance”, en *Performing Rites Evaluating Popular Music*. New York: Oxford University Press, 1996, p. 207.

⁹⁵ Franco Fabri, “Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?”. Ponencia presentada en el VII Congreso IASPM-AL, La Habana, 2006.

http://www.francofabri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf. (Consulta: 10 de noviembre, 2014).

de música popular, puede entenderse la conformación de un género a partir del concepto de *performance*, que retoma las interpretaciones individuales, las interacciones entre el músico y el público, el carácter irreplicable de la actuación en vivo, la gestualidad, las emociones y reacciones de la puesta en escena. Simon Frith afirma que es la integración del sonido y el comportamiento en el *performance* lo que le otorga significado, y que son las transgresiones ocurridas sistemáticamente en los *performances* las que cambian o dan lugar a nuevos géneros⁹⁶. Estas disidencias, evidentes en las citas de fragmentos de otros géneros que se “joropean” con la transmutación métrica y la instrumentación en el escenario del festival, se asemejan a lo que González denomina mutación genérica, dentro de su examen de las relaciones entre género musical y *performance* en la música popular⁹⁷.

Conclusión

Este festival es un proyecto cultural, político y comercial sustentado en un discurso de identidad que se articula al mercado discográfico local, al espectáculo y a la competencia. Las transformaciones de la música de arpa en el concurso resultan de la interconexión entre saberes colectivos y aportes individuales que tomaron distintos énfasis en el período de más de cincuenta años de práctica del arpa llanera en Colombia, instaurando repertorios y técnicas aún considerados parte de una tradición colectiva. Esta dinámica entre lo colectivo y lo individual se desplegó en las prácticas comunitarias rurales, la profesionalización de los músicos, la expansión urbana del joropo, las grabaciones discográficas y el proceso de establecimiento de normas sociales sobre la música, para la fijación y reelaboración de repertorios. Así, puede entenderse el variado repertorio del arpa en una posición fluctuante entre lo local y lo urbano, lo comercial y lo tradicional.

Los cambios musicales están ligados a variaciones en las funciones y usos del instrumento, la alteración del oficio y estatus de los arpistas dentro del conjunto y la comunidad de músicos, los nuevos balances en la creación individual dentro del canon y los nuevos ámbitos de *performance*. Estos cambios del lenguaje musical, las instrumentaciones y las técnicas de ejecución del arpa, así como las reinterpretaciones del repertorio colectivo y su puesta en escena dentro del festival, están en conexión con una narrativa cultural, con los juicios estéticos y los procesos de negociación generados por la burocracia, los medios, las élites de jurados y organizadores, los músicos y el público.

⁹⁶ Simon Frith, *Performing Rites*, p. 94.

⁹⁷ González, “Performatividades líquidas”, pp. 11-12. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopen-sante> [consulta: agosto de 2015].

Esta fase de exploración de las posibilidades del arpa contradice su uso diatónico tradicional y sus funciones acompañantes, convirtiendo al instrumento en medio de experimentación y diálogo entre especialistas, con la consiguiente pérdida de su connotación narrativa sobre la identidad llanera.