

LA VOZ DEL TERRITORIO: LA VOCALIDAD LLANERA Y EL CUERPO CULTURAL COMO
EXPRESIÓN DEL TERRITORIO EXISTENCIAL

Sonia Esperanza Gaitán Hortúa

Trabajo De Grado Presentado Para Optar Al Título De Licenciada En Música

Asesor: Abelardo Jaimes Carvajal

Universidad Pedagógica Nacional de Colombia

Licenciatura en Música

2022

Agradecimientos:

A mis padres por su apoyo incondicional y constante, y por su amorosa tierra que ha nutrido la raíz de mi vida y todos mis sueños.

A Rosa Suárez, porque además de ser toda una maestra en el arte de pensar y de enseñar, es una maravillosa provocadora del Pensamiento Bonito, como ella misma lo llama.

A Diana Restrepo, la maestra del cantar bonito, cuya presencia e intervención arrojó luz para ver el camino, cuando la ruta estaba perdida en la oscuridad.

Gracias a la voz sabia y guía amorosa de estas dos mujeres fue posible alumbrar este trabajo.

Tabla de contenido

INTRODUCCION	5
OBJETIVOS	15
OBJETIVO GENERAL	15
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	15
ANTECEDENTES	15
Marco teórico. La voz del territorio: Territorio, territorio existencial de la subjetividad, cuerpo y vocalidad.	23
Territorio Existencial de la subjetividad.....	24
El ritornelo: La estética está en el origen del territorio	26
El Territorio Existencial De La Subjetividad: cuando el territorio deviene sujeto	31
Territorio existencial cuerpo: Embodiment y Cuerpo Cultural.....	42
Cuerpo cultural y embodiment	43
Embodiment.....	43
CUERPO CULTURAL	45
La Vocalidad: Cuando el territorio existencial se expresa en forma de canta	49
METODOLOGÍA	52
ESTRATEGIAS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN	53
FUENTES	54
LLANERIDAD: EL TERRITORIO EXISTENCIAL DEL CRIOLLO	63
Surgió el llanero cuando un indio se le acomodó a un potranco	64
TERRITORIO EXISTENCIAL FISICO DEL LLANERO CRIOLLO: HATO Y TRABAJO DE LLANO.....	66
TERRITORIO EXISTENCIAL DE LA SUBJETIVIDAD DEL LLANERO CRIOLLO: LLANERIDAD	73
UN CAMPESINO QUE CANTA	80
LA VOZ DEL TERRITORIO EXISTENCIAL DE LA LLANERIDAD: UN CANTO NO PARA VIVIR DE CANTAR, PARA VIVIR CANTANDO	81
Ritmo, Estructura, Sensación Del Fraseo y vivir montando a caballo (Relacionado Con La Danza)	85
Inspiración.	87
Ser Llanero No Es Un Mito, Es Una Forma De Ser (Religiosidad).....	91
UNA RETERRITORIALIZACIÓN DE LA LLANERIDAD Y SU VOCALIDAD: LA MÚSICA COMO TRABAJO	93
MÚSICA Y EXPANSIÓN DEL TERRITORIO EXISTENCIAL (RETTERRORIZACIÓN ENCUENTRO CULTURAL, RAICES COMUNES)	97
EL CARDENALITO	100

Un llanero con corbatín.....	103
Inspiración	105
La música como trabajo	110
CONCLUSIONES	112
BIBLIOGRAFÍA	122

INTRODUCCION

Colombia es un país rico y generoso en expresiones culturales derivadas de su diversidad geográfica, étnica y de sus devenires históricos.

En su libro “Colombia, donde el verde es de todos los colores”, William Ospina, escritor y ensayista colombiano refiere que en nuestro territorio no hubo una sola cultura prehispánica hegemónica y dominante, un imperio centralizado (como en el caso de México o Perú) y que esto estuvo asociado a la impresionante variedad de la geografía nacional, “...más de ciento veinte naciones indígenas distintas, con sus lenguas, sus costumbres y sus mitologías, estaban distribuidas en un territorio de asombrosa variedad” (Ospina, 2013, p. 25) lo cual significó un crisol de culturas vibrantes y diversas.

Su diversidad geográfica implicó la especialización de los recursos adaptativos de los pueblos nativos, de forma independiente entre sí y una producción de saberes en respuesta a los retos particulares de su entorno, lo cual devino en una diversificación de las actividades productivas, tales como la artesanía, la agricultura, la ganadería, la pesca, la minería y extracción de otros recursos naturales. En palabras de Ospina (2013): “En un territorio tan variado como el colombiano, el tipo de ordenamiento social que alcanzaron los pueblos nativos parece haber dependido siempre de la topografía y la naturaleza”. (Ospina, 2013, p. 24) que determina a su vez una producción cultural de microrregiones que interactúan entre ellas en unos vasos comunicantes de múltiples formas de interacción.

Posteriormente y a causa del proceso de conquista, colonización y adoctrinamiento español aparecieron las actividades asociadas al crecimiento de las ciudades y el surgimiento de las instituciones educativas y otras formas de especialización disciplinar propias de la modernidad, con las que actualmente estamos familiarizados, los desarrollos académicos, científicos y tecnológicos abrieron la comunicación y el intercambio con las culturas de todo el mundo.

A la par de lo anterior, los saberes y expresiones culturales son construidos simultáneamente con los otros saberes sociales, son susceptibles a las transformaciones

históricas y producto, reflejo, registro y vehículo de los procesos naturales de mestizaje y la aculturación, lo cual implica que dichas expresiones están insertas en un contexto, es allí donde adquieren un sentido pleno y es ahí donde deben estudiarse para ser comprendidas un punto central de este proceso es el hacer musical, donde en el panorama actual hay una amplia variedad: música sinfónica, ópera, rap, rock, pop, jazz y músicas regionales, que son hoy el resultado de estos complejos fenómenos de construcción cultural

Un punto de evidencia de lo enunciado anteriormente se presenta en la sonoridad y los textos de las músicas populares, siendo ellas un modo de conocimiento transmitido a través de la oralidad, que mantiene una forma de memoria. Las músicas de origen campesino suelen ser altamente descriptivas respecto a elementos culturales relacionados a la vida cotidiana, a las actividades productivas y la relación de los nativos con las mismas, a sus celebraciones personales y familiares (cumpleaños, matrimonios, nacimientos...) y a las comunales (religiosas, y conmemorativas del pueblo); a su idiosincrasia y a las cualidades que se consideran deseables o representativas y con el tiempo se han convertido también en dispositivos de continuidad en la identidad cultural local y como elemento diferenciador.

Sin embargo, cuando un músico se acerca a las músicas tradicionales desde el oficio profesional y al pretender interpretarlas, se puede observar que existe cierta asimetría en la producción formal de conocimiento con la apropiación natural de estas músicas, es decir, dicha asimetría es producto de una paradoja, ya que entre las músicas con más alto grado de formalización, las “dignas de ser notadas” y que han tenido un espacio privilegiado en la academia, que es el lugar donde justamente se da su proceso de construcción y sistematización, no aparecen con igual fuerza las músicas populares, entonces un músico popular que se acerca a la academia para robustecer su saber sobre el hacer musical, sufre un efecto colateral de extrañamiento académico sobre lo que sabe hacer intuitivamente. El problema puede explicarse desde la dicotomía entre la oralidad y la escritura y la diferencia fundamental en la naturaleza de ambas como objetos de estudio y en su establecimiento como referentes de mayor o menor validez cultural.

Por eso para muchos de nosotros, músicos de base popular, el enlace inicial con el anhelo de estudiar música a nivel profesional se choca al llegar al espacio académico con el hecho de que las herramientas para la enseñanza y el aprendizaje de dichas músicas están seriamente limitadas fuera de los contextos locales. De hecho, es una creencia común entre folcloristas que cuando el cantante popular ingresa a la academia se expone a perder el “sabor” y en algunos casos de algún modo sucede.

En un intento por esclarecer la ausencia relativa o la presencia discreta de las músicas populares en el contexto académico a partir de este punto el texto se adentrará en un análisis somero del surgimiento de las escuelas de música en el país, naturalmente rebasa la intención de este estudio, pero es pertinente para sentar una posición al respecto

Los primeros intentos de instituciones musicales en Bogotá hacen parte del siglo XIX tales como, la Sociedad Filarmónica de Bogotá (1846 – 1857) y la Academia Nacional de Música (1882- 1910), según consta en el texto: El estudio de la música escrito por Ellie Anne Duque en el libro Historia de la Música en Santafé y Bogotá (Bermúdez, 2000).

La creación de la sociedad filarmónica, una de las primeras asociaciones artísticas del país, tuvo como objetivo el fomento del gusto por la música, a través de la realización periódica de conciertos. Este acontecimiento es resaltado como uno de los eventos más importantes en la historia musical colombiana, ya que dinamizó la escena musical en Bogotá e inspiró a otras ciudades a la creación de sociedades similares. La creación de esta institución provino de modelos propuestos en naciones dominantes: “La idea de las sociedades para el cultivo de la música fue común a las nuevas naciones europeas y americanas del siglo XIX y en su mayoría tuvieron como objetivo primordial el soporte orquestal” (Duque, en Bermúdez, 2000, P. 132) Por ello no es de extrañar el que esta sociedad fue constituida y alentada con una fuerte presencia de extranjeros residentes en Bogotá, comerciantes y funcionarios del gobierno, quienes conociendo la experiencia de otras instituciones similares, ayudaron a establecer las pautas para su funcionamiento. El repertorio abordado por esta fue fundamentalmente de corte europeo.

Según el mismo texto, la Academia Nacional de Música es fundada en 1882 por Jorge Wilson Price, hijo de un fundador de la Sociedad Filarmónica, Henry Price, en respuesta a la creciente demanda de enseñanza formal de la música. Recoge la experiencia de la enseñanza musical privada que aconteció previamente, proponiendo un plan de estudio que pudiera desembocar en un título para el ejercicio de la profesión musical, por lo cual se propuso como objeto la transmisión de elementos teóricos de la música, el perfeccionamiento del canto y la ejecución instrumental del piano e instrumentos de la orquesta. Posterior a su cierre por la guerra de los mil días en el año de 1899, pasó a manos de Guillermo Uribe Holguín, durante su reapertura en el año de 1905. El proyecto de academia que Uribe Holguín quiso implementar estuvo basado en el modelo de conservatorio francés. Este programa estuvo centrado principalmente en el aprendizaje del canto. La Academia era de carácter confesional, creía en la música como potencial modelador del espíritu y pretendía que sus alumnos tuviesen un comportamiento ejemplar.

En el siglo XIX en esta consolidación del ámbito académico de la música en Colombia, se interpretaba primordialmente la música europea de salón (vals, galopas, polkas, redovas) y la ópera italiana; también los aires nacionales, como el pasillo, el bambuco y la danza. Gracias a esta institución pudo ser conocido en Bogotá el repertorio europeo de los siglos XVI a XIX, cuestión descrita por la historiadora como la corrección de un vacío, llevada a cabo por Guillermo Uribe Holguín. (P. 140)

De este antecedente se derivaron dos posturas relacionadas a lo que debería abordar la educación y la creación musical. Una que propendía por que la música en Colombia alcanzara el nivel de erudición que tenía la música en Europa y otra nacionalista, que pretendía dar continuidad a la tradición musical decimonónica que abordaba la música de salón, los aires nacionales y el jazz. Estos géneros tuvieron lugar en espacios extraacadémicos, como los cafés, restaurantes y reuniones sociales.

Para la ya mencionada autora: El repertorio académico europeo fue el de más reciente introducción, la audiencia no contaba con elementos suficientes para comprender la diferencia entre ambas formas musicales: “Ni los músicos ni el público bogotanos tienen la claridad que tiene el mundo académico de la diferencia entre una música elaborada y una

de corte popular. La confusión venía desde el siglo XIX, por la ignorancia del repertorio europeo y el convencimiento de que la pieza de salón era sinónimo de composición de factura académica. El público bogotano no acepta que las composiciones de Pedro Morales Pino, Gumersindo Perea, Emilio Murillo, Luis A. Calvo, etc., no sean “clásicos” a los ojos del mundo académico. La confusión de estéticas y términos va a inflamar la discusión sobre el nacionalismo y producir brechas y odios entre los protagonistas. Igualmente retarda el avance de la composición y el ingreso de la música académica colombiana al espectro artístico latinoamericano” (Duque, 2000, en Bermúdez, 2000 p. 141). Es notable que este fenómeno esté descrito como causa del retraso en un avance, cabe cuestionar la imposición de los valores que determinan en qué dirección se percibe un avance, valores eurocéntricos, muy propios de la Colombia del siglo XIX.

Así mismo, esta asimetría en la valoración de la calidad de las expresiones estéticas musicales puede observarse en la descripción que hace Guillermo Uribe Holguín, de la experiencia resultante de sus esfuerzos:

“Empero, no murió la institución y logró por fin conquistar lentamente al público, infundiéndole en los últimos tiempos, si no todavía el positivo gusto, al menos la curiosidad por el arte serio, por el arte que se estudia en todo centro culto” (párrafo de Guillermo Uribe Holguín en su informe al Ministerio de Instrucción Pública en 1923, P. 142)

Con el uso que Uribe Holguin hace de las expresiones “arte serio” o “arte propio de un centro culto”, puede verse como el espíritu colonial de la época favorecía la concepción de unas formas estéticas como más elevadas por sobre las otras.

Con intención de hacer frente a este problema de la diferenciación de la música académica y de la popular, y con el fin de establecer un ámbito específico para la música académica o “cultura” es que la Academia Nacional de Música se convierte en el Conservatorio de Música, con un consecuente cambio en el programa de estudios, que ahora se orientaría hacia la consolidación de una orquesta profesional. El director del conservatorio pasó a formar parte de la dirección Nacional de Bellas Artes, la cual además de las tareas administrativas y organizativas en torno a las instituciones académicas, tenía la misión de “incrementar la cultura, ser cuerpo consultivo del Gobierno en lo relacionado con la *alta cultura* [...] (P. 144)

Pero el público se identificó con los aires nacionales y las big bands, es decir, la nueva música popular, pues eran expresiones más cercanas a las tradicionales, lo cual vino acompañado de la reacción de los músicos:

“Los académicos veían con cierto estupor y mucha envidia, la aceptación rápida de la música popular y el resultado de las posiciones divergentes fue una brecha entre dos músicas. En el Conservatorio se llegó a prohibir la ejecución de Música Popular Colombiana y las ejecuciones sin partituras para imponer la noción de la existencia de una sola música de calidad y valor. Los músicos por fuera del círculo del Conservatorio reviraron con críticas acerbas, caricaturas mal intencionadas y una práctica intensiva de la música popular”. (p. 148)

El ahondamiento de esta brecha entre estas diversas expresiones musicales de algún modo se hace perceptible hasta hoy en el ambiente académico, desde la experiencia de la autora, cuyos trasegares de aprendizaje estuvieron entre los entornos populares y académicos y en conversaciones sostenidas con compañeros en proceso de formación pudo escuchar sobre la prohibición tácita que hacían algunos profesores del conservatorio a sus estudiantes de interpretar música popular, ahora bajo la consigna de que les podía “dañar el sonido”. Así pues, se fue dibujando el curso de la exclusión de las músicas populares y tradicionales colombianas de los espacios académicos en sus inicios, y el origen de la resistencia histórica en los mismos para abordarlas:

La educación musical formal en Bogotá estableció fronteras musicales territoriales muy cerradas, excluyendo del currículo a la propia música cuyas raíces fueron tanto indígenas como africanas, y limitándose exclusivamente al aprendizaje de la música extranjera, en gran parte europea. No se tuvo en cuenta la necesidad del individuo ni del medio bogotano. (Barriga, 2014, p. 297)

Lo anterior también arroja luces sobre la distancia que se ha percibido entre los sectores populares de la población y estas músicas llamadas cultas o eruditas. La música y el hacer musical fungieron entonces, como marcadores de clase.

A este punto es pertinente traer la perspectiva de la docente de la Universidad de Pamplona, Martha Lucía Barriga, en su texto del año 2014 *La Educación Musical en Bogotá 1880-1920*, respecto a la aculturación que representó la importación de modelos académicos extranjeros y la extranjerización en la educación musical: “Se manifestó por una parte, en la aceptación de los valores culturales fundamentalmente europeos, especialmente españoles, tomando como modelo el Reglamento del Conservatorio de

Madrid, y las reglas de comportamiento y organización de la universidad Colonial hispanoamericana.” (Barriga, 2014, p. 298-299) Lo anterior también implicó que los docentes que trabajaban en estas instituciones fueran traídos de España, Francia, Alemania e Italia. La autora describe como deculturación a la ausencia de las músicas nacionalistas en los establecimientos académicos, como un fenómeno paralelo a la aculturación, sin embargo, la presencia relativa de dichas sonoridades en la sociedad a través de los diversos espacios de esparcimiento constituyó el currículo nulo. (Barriga, 2014, p. 299) Aunque parezca obvio, desde la experiencia de la autora de este trabajo, no sobra resaltar que uno de los elementos de mayor influencia en la conformación de este currículo nulo, así como de la presencia relativa de las expresiones estéticas populares en los espacios académicos, es el deseo mismo de los músicos por interpretarlos, aprenderlos y transmitirlos.

El currículo nulo u oculto, como resultado de esta centralización de la lógica, es una experiencia relativamente común a los estudiantes de música que ya se está observando y cuestionando desde lo investigativo (Arenas-Monsalve, 2015).

El breve recorrido histórico presentado anteriormente ha sido expuesto con la intención de reconocer la naturaleza política del conocimiento y facilitar así la apreciación del establecimiento por parte de las culturas dominantes de lo que consideramos “culto”, “educado” y digno de ser estudiado y preservado.

Si bien la academia ha estado abriéndose a incluir las músicas populares y tradicionales colombianas en sus currículos, esto como resultado de procesos sociales más amplios y de nuevas tendencias de pensamiento latinoamericano que respaldan la descolonización del pensamiento y la academia en general, también es cierto que los modelos pedagógicos requeridos para el aprendizaje de prácticas que aún subsisten a través de la oralidad, están apenas en el esfuerzo inicial de observación y comprensión para su adaptación al aula. Por eso a pesar de que se incluyan las expresiones populares en programas de música formales y no formales, aún se emplean las estrategias de transmisión de conocimiento construidas en las lógicas del repertorio hegemónico.

Cuando nos encontramos en espacios académicos ante situaciones que revelan una carencia no resuelta en el conocimiento disciplinar, a saber, la falta de sistematización

y estudio profundo sobre las implicaciones que tiene a nivel instrumental la ejecución de músicas regionales colombianas como un objeto específico, comprendemos la necesidad de emprender dicho estudio y nuevas vías para desarrollarlo.

De lo anterior deviene la necesidad de transformar el marco epistemológico para el estudio de las músicas populares en respuesta a sus particularidades como objeto y como producto de la oralidad, como forma diferente de construcción de conocimiento lo cual no la hace en realidad menos válida:

Mientras no se subvierta la lógica hegemónica de la enseñanza y avancemos en la reconfiguración del papel de la universidad en la sociedad, los saberes populares se tendrán que adaptar a la lógica de lo instituido, en vez de ser una fuerza instituyente que se declare a favor de otro modo de pensar, sentir y situar la formación musical desde alternativas consistentes con las tradiciones y necesidades expresivas de nuestros pueblos. (Arenas-Monsalve, 2015, p. 99)

Para este trabajo y para su autora, quien considera al canto llanero un patrimonio de ancestralidad familiar, es de vital importancia vincularse a los esfuerzos de apreciar y constituir fuentes de observación para el mismo, validando la forma émica de ser descrito por sus hacedores, en sus formas de interpretación y enseñanza, pretendiendo contribuir a esa fuerza instituyente que de manera tan pertinente menciona el músico y docente Eliecer Arenas, en la cita anterior.

Siendo que el interés puntual de este texto se centra en el canto, se procederá a poner lo vocal bajo la luz de este recuento histórico. La voz como instrumento no fue ajena a este fenómeno de aculturación. Esto se vio reflejado en detalles como la existencia de la clase de declamación que: “fue reglamentada por el Ministerio de Instrucción pública, en 1906, para los alumnos de canto. Pero el director de entonces, Andrés Martínez Montoya, aceptó dicha disposición influenciado por el plan de estudios del Conservatorio de Méjico.” (Barriga, 2014, p. 299) Lo anterior está alineado con un modelo de academia que sucedía en concordancia a un afán “civilizador” que como efecto produjo una élite diferenciada como culta, lo cual hizo emerger la necesidad innecesaria de ir redefiniendo los criterios para ello, constituyéndose como un elemento de suma importancia en la transición entre el período colonial a la República, como señala la etnomusicóloga Ana María Ochoa, en su conferencia *Historia de la Voz e Investigación Musical en el Siglo XIX en Colombia*, en el

marco del III Encuentro Nacional de Investigación y Documentación Musical en octubre de 2013:

“en el siglo XIX era una cuestión urgente redefinir la frontera, en términos muy generales, entre cultura y naturaleza porque el proceso político de la independencia generó preguntas políticas que se articularon en torno a la voz como algo que eminentemente comparten animales y seres humanos.”

La voz, para este caso, fue una herramienta de segregación como capital cultural adquirido y expresado, pero mediado, como ya se ha visto, por un criterio colonial, desde el cual la superioridad en la expresión y creación musical, aun cuando se buscara la identidad de la composición nacional, estuvo determinada desde referentes extranjeros, desde los países conquistadores. El cómo se instauran esos referentes, cómo se forman las ideas sobre lo que debe ser lo musical no sólo está relacionado con lo escrito, sino también con lo que la musicóloga Ana María Ochoa (2013) llama las técnicas de escucha y de las cuales dice:

[...] en América Latina fueron forjando distintas formas de relación, con la idea de conocimiento musical y poder [...] La ciudad letrada o el ámbito de poder se constituye en América Latina, tanto a través de la letra, como de las prácticas de escucha. No hay teoría de la música sin una práctica de escucha, sin una postulación de un escucha hipotético. [...] No hay pensamiento musical sin una escucha, sin una teoría del oído. (Ochoa, octubre de 2013)

Y por supuesto esas prácticas de escucha son construcciones que dependen del contexto y que están atravesadas por lo político, expresado en la existencia (e imposición) de culturas e industrias culturales hegemónicas, saberes dominantes propios de los pueblos con altas acumulaciones de poder económico y sociocultural, que desembocan en criterios de “buen gusto” que operan como marcadores de clase.

A la luz de este pensamiento que comprende la voz como una frontera entre lo animal y lo humano, como metáfora de la diferencia entre lo civilizado y lo bárbaro, cobra un nuevo sentido la exclusión de los usos vocales asociados a los géneros populares tradicionales o campesinos, pues llevan consigo el vestigio de lo negro y de lo indio, aquello que fue objeto de la cuidadosa pretensión de invalidación cultural por parte de los

fundadores y promotores de los espacios académicos formales. Esos usos vocales además se derivan de contextos en los cuales la relación con los animales era mucho más estrecha, una relación de convivencia y cuidado para la cual es cuando menos útil, sino imprescindible, escuchar y validar esas "voces" animales en una dinámica comunicativa que, en muchos de los casos devino en identificación con los seres que las emitían. A partir de esta fuente ideológica se constituyó el canto lírico como la expresión vocal dominante en el ideal estético de lo académico, el cual, como ya se vio anteriormente no estaba desprovisto de implicaciones que aludían a lo moralmente superior.

Al día de hoy en la mayoría de los programas de educación vocal formal, es requerido un mínimo de semestres dedicados al aprendizaje del canto lírico, como pretendido repertorio universal, lo cual, para algunos estudiantes ha representado un obstáculo o demora en el logro de lo que verdaderamente se desea abordar vocalmente.

El interés particular de este trabajo se dirigió inicialmente hacia los elementos que constituyen el entramado de recursos que operan en una buena ejecución del canto que se practica en la región conocida como "llano", que ocupa una gran parte al oriente de Colombia y es una región natural compartida con Venezuela, al igual que las costumbres y expresiones musicales que allí se generan. En las regiones aparecen cantantes no académicos que logran desarrollar ejecuciones vocales con muy alto grado de funcionalidad y profunda coherencia con el género interpretado, a través de la incorporación y expresión de elementos que la audiencia puede asociar con referentes identitarios propios de la región originaria y que marcan tendencias en la percepción de sonidos "auténticamente llaneros". Posteriormente en la búsqueda se fue revelando que el ese interés debía relacionar estas ejecuciones vocales con el territorio que les dio cuna y abrigo, y con el cuerpo de los cantantes que interioriza y expresa ese territorio y sus devenires.

La mayoría de estos cantantes aprenden a través de uno de los mecanismos de preservación de saberes más comunes en los entornos locales: la tradición oral. Podría decirse que ellos aprendieron el canto como nosotros aprendimos el habla, a saber, movilizando acciones corporales intuitivamente teniendo como referente una identidad sonora activa en el contexto, imitando modelos vocales entendidos como deseables. Esto

implica no solo elementos técnicos o mecánicos sino una relación compleja con los elementos del entorno, territorio, identidad regional, interpretaciones de sentido y relación con una cultura en particular:

La intuición podría relacionarse a un nivel estético, teniendo en cuenta la diversidad de géneros musicales con aspectos estilísticos coloquialmente dichos como: viaje, sabor, vuelo, goce, etc. Aspecto que se relaciona intuitivamente en el canto y que no tiene una definición más que la de no guardar una precisión matemática sino de dialogar en un contexto, con sus personajes y la acción. (Ulloa, 2011, p. 9)

Así, en observancia de estas relaciones dialógicas con el contexto, las preguntas que se fueron consolidando fueron las siguientes: ¿Cómo es que la vocalidad y el cuerpo que la vehicula acaban expresando elementos contextuales y significantes culturales colectivos? ¿cómo es posible que se inscriba lo cultural en el cuerpo y en la voz?

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

Plantear una aproximación al canto tradicional llanero, desde un marco epistemológico referente a los estudios culturales, con el fin de explorar la relación entre la canta, el territorio, la corporalidad y la subjetividad, a través del análisis de artistas significativos que son referentes de la música llanera.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Reconocer las influencias históricas, culturales y políticas relacionadas con la jerarquización de los saberes, que han incidido puntualmente sobre la concepción y práctica, tanto del canto llanero, como de su enseñanza en contextos tradicionales y académicos.
2. Contribuir a la estructuración de visiones del canto tradicional llanero con una perspectiva decolonial.
3. Comprender las relaciones entre la vocalidad, el territorio existencial y el cuerpo cultural de los artistas referentes elegidos.

ANTECEDENTES

La revisión llevada a cabo hasta ahora ha mostrado que las aproximaciones académicas que tienen al canto llanero como objeto puntual o exclusivo de estudio son

relativamente pocas, es decir, la mayoría de los acercamientos se hacen a la cultura llanera y al folclor llanero en general, entendiendo sus prácticas estéticas (copla, poema, canto, danza) como un todo indivisible en relación sumamente estrecha con el contexto cultural. La mayoría de los productos consultados coinciden en su *comprensión del canto llanero como una expresión literaria propia de la oralidad*. Es por ello que muchos de los trabajos encontrados provienen de los estudios literarios, la comunicación social, la antropología y la pedagogía. Varios de estos trabajos centran su interés en la *relación de los corridos criollos y ciertas formas literarias como los cantos de juglaría y el romance, puntuando en su función social, comunicativa y de memoria colectiva*. (García, 2013). Literatura y memoria social (Alvarado, 2017; López, 2017) También pueden encontrarse trabajos desde la arquitectura, especializaciones en patrimonio, que abordan el problema del territorio y la espacialidad de los cantos de trabajo del llano, a partir de su declaración como patrimonio de la humanidad por la UNESCO en el año de 2014. (UNESCO, 2014) (Pérez, 2014; Moreno, 2019) De éstos últimos se desprenden conclusiones muy interesantes, como aquellas que aluden a que la preservación de los cantos de trabajo de llano, frente a la desaparición de los espacios de trabajo artesanal en el llano, resultará en otra forma de folclorización, que desdibujará el sentido profundo de estos cantos, lo cual desembocará en convertirlos en nuevos elementos para la industria musical y discográfica (Pérez, 2014). En este grupo de trabajos, hay varios de corte etnográfico que abordan el canto llanero como parte de las prácticas cotidianas y del patrimonio cultural de los llaneros (Gómez, 2015; Rivera & Chaparro, 2019; Moreno, 2019; Quevedo, 2018; Lambuley, 2014;), también existen otros que escudriñan puntualmente en diversas formas de relación entre música llanera e identidad (García, 2013; Benavides, 2013).

Otros trabajos tienen como objeto el uso de las expresiones y prácticas estéticas típicas de la región como *herramienta de fortalecimiento musical o cultura o de procesos educativos*, en defensa de los embates de la homogeneización propia de la globalización que funciona como una especie de “promoción del olvido”, de las singularidades (Cipagauta & Roa 2016; Pérez & Guasca, No aparece el año) El uso de elementos del folclor llanero para facilitar la adquisición de otros conocimientos en el aula, como conceptos

ambientales o vocabulario en idioma inglés a través de elementos culturales para personas llaneras (García & Rubio, 2019; Rivera & Roa, 2020). Estos trabajos plantean la importancia del mantenimiento de la memoria como una forma de fortalecimiento de la identidad cultural y el sentido de pertenencia para con la región. En algunos casos se alude a la importancia de las prácticas artísticas como formas de aprovechamiento sano del tiempo libre.

Dentro de los trabajos provenientes de procesos de investigación propios de las artes musicales, encontramos adaptaciones de repertorio llanero para ser ejecutado por instrumentos que no son propios del formato tradicional, análisis de evolución de técnicas y estilo interpretativos en instrumentos propios del formato y diversas formas de análisis musicales sobre repertorio cantado. Algunos de estos últimos están orientados hacia lo específicamente musical, otros lo relacionan con referentes contextuales y análisis literarios sobre el texto.

Puede notarse un aumento relativamente reciente del interés por la música llanera, por parte de estudiantes y músicos instrumentistas cuyos instrumentos principales no son ninguno de los típicos del formato llanero. Esto ocurre paralelo a la apertura de cátedras con enfoque hacia músicas populares y tradicionales colombianas en varias de las facultades de música del país. Siendo la Universidad un espacio de encuentro de saberes diversos, los autores y autoras trabajan en torno a la inquietud de poner a dialogar la música llanera con otras formas de hacer musical. Para ello requieren hacer uso del análisis musical, a través del cual contribuyen a la sistematización de los elementos característicos del lenguaje de la música llanera a nivel rítmico, técnico, tímbrico y estilístico.

El interés no se limita a la forma musical, sino también a las técnicas instrumentales y recursos interpretativos y estilísticos específicos de los instrumentos típicos del formato llanero y su potencial aplicación en instrumentos afines, como es el caso de la aplicación de técnicas de la bandola llanera en la guitarra eléctrica (Chacón, 2019; Martínez, 2015, quien además apunta a la creación de una obra rock) o acústica (Núñez & Silva, 2014). También la adaptación técnica necesaria para articulaciones propias de instrumentos llaneros, en instrumentos cuyo funcionamiento es algo distante, como en el caso de los instrumentos

de viento: saxofón (Barreto, 2013; Cuenca, 2019; Correa, 2013) , trombón (Zapata, 2019), flauta traversa (Burbano, 2018) o el violonchello (Céspedes, 2019), con lo cual se eleva la exigencia técnica en los mismos.

Otra forma de diálogo entre diversos lenguajes musicales, es el estudio de y adaptación de repertorio llanero como estrategia didáctica para el aprendizaje de instrumentos no propios del formato, como en el caso del violín (Ortiz, 2013; Rojas, 2016), o como un marco para el estudio de estrategias como la improvisación en el jazz, con objeto de enriquecer y ampliar recursos para el discurso musical (Rodríguez, 2016)

Los instrumentistas que provienen de la música clásica consideran que la música latinoamericana tiene mucho que aportar al repertorio universal de corte europeo o internacional (Céspedes, 2019; Zapata, 2019; Barreto, 2013). Los que manejan instrumentos cuyos desarrollos se han dado principalmente en el contexto de las músicas populares, concluyen que los diálogos entre sus músicas y las músicas tradicionales hacen parte de un proceso cultural en el cual diversas formas musicales se retroalimentan entre sí, aportando a la evolución global de la música y sus lenguajes (Burbano, 2018; Rojas 2016). Es notable el creciente interés por la creación y difusión de obras llaneras para saxofón solista y en ensamble.

Por otra parte, hay un grupo de trabajos que giran principalmente en torno a analizar musical, técnica y contextualmente la música llanera, siendo sus autores y autoras, músicos formados en éste ámbito e intérpretes de instrumentos propios del formato (arpa, cuatro, bajo, bandola, bandolón, furruco y voz), para contribuir a la literatura sobre sistematización, clasificación y terminología propia (Cedeño, 2015; Arbeláez, 2015; Díaz 2017; Contreras, 2019), así como a la generación de productos creativos basados en ella u orientados hacia esta estética, pero desde los lenguajes, procesos creativos y técnicas compositivas propios de la academia (Acosta & Ubaque, 2019; Ardila, 2017). También se elaboran estos análisis con el fin describir influencias, interfluencias y cursos evolutivos en la ejecución de estas músicas, de practicar el diálogo de saberes entre lo académico y la oralidad, y de facilitar el acceso a estos circuitos musicales y sus lenguajes, a músicos que se encuentren dentro de los espacios de formación académica, sean estos nativos o

foráneos. Otra de las preocupaciones presentes en estos trabajos es la de preservar la memoria de prácticas musicales ancestrales que estaban a punto de perderse en el olvido, se presenta en contraste y complemento a la curiosidad creativa que evoluciona, con una clara intención de conservar, para no perder de vista los orígenes y por qué no, contribuir a la prolongación o reavivamiento de estos saberes (Díaz, 2014; Carpintero, 2017). Entre las conclusiones, se encuentra una coincidencia en el reconocimiento de la música llanera como saber propio de la oralidad, diversas inquietudes en torno al diálogo de lo oral y lo académico, no solo en relación a lo sonoro sino a lo creativo y lo pedagógico. Como es el caso de la pregunta que se plantea Carlos Ardila en relación a los roles preestablecidos para el artista desde el modelo académico decimonónico (compositor, intérprete, arreglista), en contraste con las músicas tradicionales en las que el músico tiende a relacionarse con todos los instrumentos del formato y además a ejercer en sí todos los roles del quehacer musical: “¿se hace necesario generar un modelo de aprendizaje de música en los conservatorios que responda a las lógicas de las músicas populares y no al modelo heredado por el conservatorio europeo?” (2017). También se reconoce entre los diversos autores, la existencia de terminologías específicas para describir fenómenos particulares del universo técnico y sonoro de la música llanera (Naranjo, 2017; Contreras, 2019), pero también un déficit a nivel de las mismas en algunos casos, particularmente en la dimensión interpretativa de la voz, en cuyo caso se acaba haciendo uso de una que le es ajena, a saber, la establecida por el canto académico (Díaz, 2017). También se evidencia y se reflexiona sobre el impacto que tuvo en la evolución y la diversificación de la música llanera, la aparición del estatus del músico como profesión, la creación del producto discográfico y su difusión y el establecimiento de los festivales como proyectos “[...] cultural[es], político[s] y comercial[es] sustentado[s] en un discurso de identidad que se articula al mercado discográfico local, al espectáculo y a la competencia.” (Arbeláez, 2015)

Por otro lado, tenemos los trabajos con orientación pedagógica, que parten del reconocimiento del déficit de herramientas pedagógicas tecnificadas para la enseñanza de la música llanera y cuyo objetivo es plantear soluciones a problemas puntuales del proceso de su aprendizaje. Principalmente se orientan a la labor de iniciación al aprendizaje del

cuatro y el arpa, y plantean la solución a través de la selección de repertorio tradicional con criterios didácticos concretos o la elaboración de composiciones con este fin específico. (Umaña, 2014; Celis, 2015; Castro, 2015; Gonzáles, 2016; Riaches, 2017) También se acude a la observación de la vida y trayectoria de músicos que se dedicaron a la enseñanza y promoción de instrumentos llaneros, con el fin de sistematizar sus estrategias didácticas y experiencia docente. (Ballesteros, 2014; Garzón, 2016). Llama la atención la reciente tendencia de abordar el problema del repertorio dirigido a público infantil, pues históricamente la infancia no era tenida en cuenta como un segmento particular de la población, los niños aprendían con los mismos contenidos generados para adultos (Reyes & Betancourth, 2016; Romero, 2019).

Entre los trabajos que se refieren puntualmente al canto llanero se encuentran un varias aproximaciones. Del año 2014 se halló: *Acercamiento a las técnicas y los cuidados de la voz en la tradición del canto llanero*, un ejercicio investigativo que “[...]busca identificar las técnicas implícitas en el canto llanero y los cuidados de la voz asociados a esta práctica a partir de la experiencia de cuatro cantantes representativos del folclor llanero que son, Orlando “el Cholo” Valderrama, Joaquín Rico, Dúmar Aljure y Leo Álvarez, para ponerlos en contraste con los aportes teóricos y prácticos de Johan S. Ferrer Serra, Paul Zumthor y otros autores con gran conocimiento en la pedagogía de la voz.”(Camargo & Ramírez, 2014)

En este trabajo se concluye que el cantante llanero siempre hace uso de la técnica, muchas veces de manera no consciente y se le dificulta ponerlo en palabras, pues es un saber práctico. Aunque también se evidencian referencias a lo técnico provenientes de la intuición y procesos de aprendizaje o de años de experiencia con lo cual puede considerarse su canto como una práctica profesional. Se reconoce la necesidad de que los cantantes llaneros se aproximen a la técnica vocal sin perder de vista el estilo que caracteriza a éste género musical, lo anterior en pro del desarrollo personal y del folclor mismo. (Camargo & Ramírez, 2014)

También ofrecen una descripción de las prácticas de cuidado vocal asociadas a lo que los autores llaman creencias socioculturales, principalmente relacionadas con el uso de

plantas y preparaciones con ingredientes naturales y concluye que al hablar del cuidado de la voz, los llaneros se refieren a prácticas generales que coinciden con las que se llevan a cabo en el canto clásico, como el descanso y la autorregulación. (Camargo & Ramírez, 2014)

Del año 2017 encontramos el trabajo *Aproximación Contextual A La Cultura Y A La Música Llanera- Caracterización De Dos Pasajes Criollos*, en el cual se realiza una descripción contextual del canto llanero y se hace una descripción literaria, musical y técnico vocal de dos pasajes criollos de las cantantes Elda Florez y Nancy Vargas. El fin de lo anterior fue caracterizar estéticamente estas voces según criterios de lo criollo, implementando el método descriptivo y el modelo de análisis dispuesto para la caracterización.

De lo anterior se desprenden como conclusiones el reconocimiento de la función social y comunicativa del canto en el llano colombiano, no solamente en relación con otros humanos sino con los animales y plantas presentes en el entorno, así como de su uso instrumental en relación a las necesidades planteadas por la cotidianidad del trabajo en el territorio. También se plantea el fenómeno de la evolución histórica del canto en relación con los cambios de su contexto:

En la medida en que se fue transformando el contexto se convierte en un elemento de disfrute (solo al que le interesa, lo aprende, por lo tanto disminuye la población que hace uso del canto como herramienta), cambia su objetivo de existencia. En la actualidad el canto en el llano es considerado como un medio de subsistencia, ya no son solo los llaneros quienes en sus labores hacen uso de la voz, sino los músicos. Este fenómeno sucede con todo el joropo, hay un desligue de la música llanera en el cambio de escenario (del llano adentro a la tarima de espectáculo). (Díaz, 2017. P, 82)

En este trabajo es notable el rastreo de la aparición del rol femenino en el canto llanero, hecho a través del registro discográfico y situado por primera vez en los años 80 en Venezuela y en los años 90 en Colombia, con la maestra Elda Florez. También puede apreciarse, el empirismo y el desarrollo intuitivo del aprendizaje del canto en las intérpretes, el uso de terminologías propias para explicar fenómenos técnico-vocales, pero fundamentalmente el carácter oral del aprendizaje de este saber estético y su profunda relación con su contexto, razón por la cual el estudio de estas músicas trascienden los análisis musicales formales:

La descripción de la voz cantada va más allá de un proceso descriptivo musical, trasciende del lenguaje ya creado, de la fonética y los términos técnicos; aquí se debe tener en cuenta además de estos aspectos, las relaciones que el canto como elemento vivo mantiene con su contexto territorial y social. Va más del significado literal de sus textos, tienen que ver con la emocionalidad que el intérprete imprime al cantarlo. Al respecto es poco el material escrito existente sobre el tema, es necesaria la construcción de herramientas que puedan abarcar estos aspectos, ya que su forma de conservación hasta ahora ha sido la oralidad, el paso de la información cultural de generación en generación dentro de una cosmogonía específica, lo cual no hace visible la necesidad de plasmar en un medio escrito su quehacer musical, en pro de resguardar la memoria cultural. En la actualidad la tarea de materializar es cada vez más ardua, en cierta medida por la influencia de la comercialización de músicas de contextos diferentes al propio, se hace indispensable recurrir al elemento escrito y la grabación sonora, para posibilitar las memorias que aún se conservan de nuestras músicas tradicionales. Por lo anterior y usando las herramientas adquiridas en la academia, se pretende entender el cómo se hacen, el para qué y por qué. Las características que se encuentran implícitas en los aspectos contextuales, definidas estéticamente por la comunidad en la que se desarrollan, son las que resultan intangibles en el método de investigación. (Díaz, 2017. P, 81)

Por ello mi trabajo plantea la vocalidad como categoría de análisis, ya que opera como un concepto integrador de lo vocal, su historicidad, sus usos y funciones sociales y la cosmogonía que lo sustenta. El uso de esta categoría es lo suficientemente reciente como para que la producción encontrada a su respecto sea bastante escasa. Entre los trabajos que usan y mencionan a la vocalidad citaré los trabajos de las maestras Bibiana Delgado, Diana Restrepo y Claudia Lucía Grenier.

La maestra Bibiana Delgado en su trabajo *Salsa Y Década De Los Ochenta. Apropiación, Subjetividad E Identidad En Los Participantes De La Escena Salsera De Bogotá*, hace uso del concepto de vocalidad para acercarse al análisis de las voces de la salsa y la manera cómo estas generan identificación en quienes la escuchan y consolidan ciertas formas de identidad relacionadas con el género musical en cuestión. La vocalidad de los intérpretes es definitiva para muchos salseros pues “es el puente que permite al oyente investirse del personaje en el transcurso de la música”. (Delgado, 2017. P, 165)

La maestra Diana Restrepo en su trabajo *Cantos al Aire: Una Aproximación a la producción vocal-histórico-social de la Canta de Guabina* hace uso del concepto aplicado

al análisis descriptivo del canto de la guabina y uno de los objetivos de su trabajo es el asentamiento del uso del concepto como categoría de análisis para las expresiones vocales tradicionales colombianas.

La maestra Grenier, cuyo trabajo *“Un Acercamiento Al Canto En Prácticas Musicales Populares Tradicionales Latinoamericanas”*, esta orientado a lo interpretativo (concierto recital de grado) lo vincula a su trabajo como una herramienta de contextualización de uso práctico, para fortalecer y hacer un ejercicio respetuoso de la interpretación del repertorio latinoamericano de su concierto.

La novedad del presente trabajo radica en aplicar la vocalidad como categoría de análisis al canto llanero puntualmente. Vincular teóricamente el cuerpo como parte fundamental de la ecuación y punto de encuentro entre el territorio y la música, relación ampliamente mencionada en los antecedentes. Proponer el uso del territorio existencial como concepto integrador de lo corporal performático, el territorio, la subjetividad y la producción sonora vocal.¹

Marco teórico. La voz del territorio: Territorio, territorio existencial de la subjetividad, cuerpo y vocalidad.

¿Cómo es que la vocalidad y el cuerpo que la vehicula acaban expresando elementos contextuales y significantes culturales colectivos? ¿cómo es posible que se inscriba lo cultural en el cuerpo y en la voz?

De entre los diversos recursos conceptuales para el desarrollo de los anteriores interrogantes, se elige elaborar un tejido entre tres conceptos principales. El primero de ellos, es el concepto de *Territorio Existencial de La Subjetividad*, derivado desde el pensamiento de los filósofos Giles Deleuze y Félix Guattari y sus conceptos del *ritornelo*, *subjetividad y territorio existencial*, (1996) y desarrollado a través de los aportes del psicólogo social mexicano Pablo Fernández, sobre las relaciones entre el lugar externo (la

¹ Porque en el territorio existencial confluyen, lo performativo inherente a la vocalidad, en forma de referentes e influencias externas del territorio que se internalizan en la subjetividad y desde allí se expresan a través del cuerpo)

ciudad) y el lugar interno (la vida psíquica del ciudadano) (2004), y algunos aportes del *emocionar*² Humberto Maturana (1996). La segunda concepción que será abordada es la de cuerpo y esto se hará a través de la revisión de dos conceptos: el de *embodiment*, planteado en el marco de la lingüística cognitiva por Lakoff y Johnson, tomando como referente que lo contextualiza, al lingüista mexicano Francisco Peral Rabasa (2017), y el concepto de *cuerpo cultural*, propuesto por los colombianos Carlos Pinzón (antropólogo) y Rosa Suárez (psicóloga social) (1992), como herramienta para plantear al cuerpo como una dimensión del Territorio Existencial. Para finalizar y conectar con una categoría de análisis propia de lo vocal, se hará uso del concepto de *Vocalidad*, acuñado por el medievalista suizo Paul Zumthor y desarrollado a través de los planteamientos de la etnomusicóloga brasilera Paula Vilas (2005), la actriz e investigadora Argentina Silvia Davini (2007) y la cantante y musicóloga colombiana, Diana Restrepo (2018).

Territorio Existencial de la subjetividad

Pensar en músicas tradicionales suele evocar con frecuencia las relaciones entre las diversas expresiones estéticas, el territorio y la identidad, siendo esta última una nominación frecuente de la experiencia del sujeto en relación a su entorno cultural. Sin embargo, existe cierta polémica sobre el uso del término identidad, debido a su ambigüedad, falta de precisión en su uso, politización y relación con nacionalismos, además de la duda sobre si es la identidad un producto de los grupos sociales a los que se les atribuye, o si más bien se trata de una construcción elaborada por diferentes agentes históricos (escuela, gobierno, la academia, etc.), que opera como vector de subjetivación³

² Concepto acuñado por el filósofo chileno Francisco Maturana, que hace referencia al flujo continuo de emociones (es decir las disposiciones corporales dinámicas para acciones) y estados de ánimo que cambia el dominio de acciones en el cual los organismos se mueven y operan, de un modo que resulta contingente al curso de sus interacciones. Toda vida animal tiene lugar bajo este constante fluir. En el caso puntual de los humanos, este emocionar se da de manera consensual y su curso está entrelazado con lo que el mismo autor denomina, lenguajear y que hace referencia al hecho de que los seres humanos acontecemos en el lenguaje que opera como un dominio consensual de coordinación de acciones. El emocionar constituye el transfondo que determina los dominios consensuales en los cuales el lenguajear, como proceso, fluye en coordinaciones de acciones. En contraste, la racionalidad no está en los contenidos del lenguajear, sino en sus coherencias operacionales. (Maturana, 1996)

³ Un vector de subjetivación, según Deleuze y Guattari, puede entenderse como un elemento o conjunto de representaciones que hacen parte de subjetividades colectivas, y que tienen incidencia en la producción de

sobre los grupos humanos a los que se atribuye, lo que deriva en que el patrimonio colectivo quede reducido a los imaginarios de la folclorización (Melo, 2006). Con el fin de eludir las dificultades mencionadas, este trabajo se decanta por el uso del concepto de *Territorio Existencial de la Subjetividad*.

La cultura y el lenguaje están íntimamente relacionados. Uno de los principales elementos diferenciadores de la especie humana respecto a las demás, es la existencia del lenguaje, lo que permite dotar de sentido su experiencia. El lenguaje ha permitido que el conocimiento acumulado a través de la experiencia vital, trascienda el individuo y su mortalidad, construyendo una especie de red de conocimientos, ideas y creencias que se van transmitiendo de generación en generación, es decir, lo que da a la humanidad un carácter histórico. En este sentido, desde el punto de vista del sociólogo Enrique de la Garza la cultura puede ser entendida como la acumulación de significados (De la Garza, 2001, p. 89). Lo anterior la dota de un carácter autopoiético, ya que ella es capaz de mantener su existencia a través de la inmersión del sujeto en dicha acumulación de significado. Es así como puede decirse que el ser humano es, a su vez creador, propagador y producto de la cultura que como especie ha creado.

Los cantos tradicionales y la cualidad de las voces que los ejecutan, hacen parte de los elementos culturales que resultan de la interacción de los seres humanos con su entorno geográfico e histórico. A su vez, funcionan como elementos que, de algún modo, sistematizan la experiencia vital en su contexto y que evocan y mantienen la singularidad cultural de los diversos grupos humanos. Esta singularidad cultural se hace evidente desde comportamientos emitidos y modelados por el *espacio vital* particular en que se desenvuelve la vida de las personas, entendido éste desde la concepción del psicólogo Kurt Lewin, como un “campo estructurado en fuerzas, que incluye tanto a los factores psicológicos de la persona como a los factores del medio ambiente” (cita). El concepto de territorio existencial de la subjetividad, es útil para visualizar la manera como las dinámicas de interacción con el espacio vital modelan la estructura psíquica de la

subjetividad, como por ejemplo, los estereotipos imágenes y discursos promulgados a través de los medios masivos de comunicación, que modelan el modo de vida de los sujetos.

subjetividad, su territorio existencial (dentro del cual podría ubicarse lo que se entiende por identidad cultural) y la corporalidad, tanto en su dimensión física y la de sus praxis, como en la de su comprensión fenomenológica, cultural y performática. Siendo que, fuera de una visión instrumentalizada de la voz, cuerpo y voz son la misma cosa (cita), se podría afirmar que la voz es capaz de “expresar el territorio”, como espacio físico y psicológico, desde su estructuración profunda como territorio existencial de la subjetividad, y recordando que estas dimensiones poseen connotaciones colectivas e históricas, esto puede relacionarse con ese mismo carácter presente en el concepto de vocalidad, con lo cual se pretende afirmar que la vocalidad es una expresión sonora y estética del territorio existencial de la subjetividad, una praxis llevada a cabo en el cuerpo que se inscribe lo cultural a través de la experiencia y emerge lo cognitivo, lo emocional y lo subjetivo, y que por lo tanto lo expresa (embodiment).

Uno de los conceptos que acompañan muchas de las maneras contemporáneas de pensar sobre la cultura es el de la subjetividad. Deleuze Y Guattari desarrollaron su propio pensamiento sobre la subjetividad y el territorio existencial se inscribe en este. Primero se abordará el concepto de ritornelo pues explica cómo lo estético es fundamental para la emergencia del territorio, posteriormente se expondrá la concepción de la subjetividad que tienen Deleuze y Guattari, para finalmente, plantear el concepto de Territorio Existencial de la Subjetividad, que será por así decirlo, el concepto “destino”, que será relacionado posteriormente con el cuerpo cultural y la vocalidad.

El ritornelo: La estética está en el origen del territorio

La relación con el territorio ha sido probablemente el principal factor determinante de la diversidad en la evolución de las especies, algo que la observación detallada nos permite constatar: la anatomía, la fisiología, la conducta, evolucionaron diversificando las formas que toma la vida de acuerdo con la variedad de los hábitats que existen. La Tierra es una maravillosa artista: la variación morfológica del planeta es arte en sí misma, así lo manifiestan Deleuze y Guattari, en el capítulo de “Mil mesetas” en el que exponen el planteamiento de su concepto de ritornelo, en el cual se concibe al territorio como algo que trasciende la dimensión de lo geográfico y plantea que la existencia de éste sucede gracias a lo estético.

El territorio es producto del agenciamiento⁴ del caos, que genera incertidumbre y que provoca la acción de territorializar. Por territorialización se entiende el producto del agenciamiento de ese caos y puede entenderse como la organización de los medios.

La construcción de un territorio es como construir una casa. Una casa hecha con medios como bloques, teniendo en cuenta que, un solo bloque no es la casa, un conjunto de ellos no es la casa, los materiales no son la casa sino hasta que tienen la disposición que les permite alcanzar la forma de una.

La forma como los materiales alcanzan la disposición de convertirse en una casa varía según las necesidades y costumbres del contexto, pero generalmente resultan de un proceso conjunto de ensayo y error, a través del cual el conocimiento obtenido fue sistematizado en la medida en que fue usado, transmitido, vuelto a emplear y mejorado y se fue repitiendo la dinámica. Este conocimiento de hacer casas, es relativo a la elección de los materiales, a la disposición, empleo y ubicación de los mismos, a la delimitación que permita la diferenciación de los espacios, tanto al interior de la casa, como de ella en si misma en relación al exterior, a los requerimientos para la perdurabilidad y sostenibilidad del inmueble y todo ello se desarrolla según los desafíos que va planteando el entorno, incluyendo el criterio de “buen gusto” como fenómeno individual y social. El desarrollo de este conocimiento posee una cualidad que parece dinamizar todo el proceso: *ritmo*.

El ritmo, como respuesta a la amenaza que representa el caos, es la repetición periódica y codificada de los medios⁵, y la comunicación y coordinación entre estos (Deleuze & Guattari, 2004)

La repetición periódica, el ritmo de una forma de disponer ladrillos es algo que responde tanto a criterios técnicos y estéticos, que codifican significados sociales como por ejemplo aquellos que pueden asociarse a la posición en la jerarquía social, relacionados con lo que se considera el “buen gusto”, y que se transmiten a través de elementos

4 El agenciamiento territorial es un consolidado de medio, un consolidado de espacio tiempo, de coexistencia y de sucesión. (Deleuze & Guattari, 2004)

5 Los medios son definidos por Deleuze y Guattari como bloques de espacio tiempo. Es importante resaltarlo, ya que nos resalta que la territorialidad no solo es cuestión de espacialidad sino también de temporalidad.

arquitectónicos en este caso, es decir, estéticos (forma, color, iluminación, distribución de elementos en el espacio, etc). Estos usos y costumbres van cambiando, según se cambia de lugar y momento histórico. Cómo se construía, se construye y se construirá, varía en función de nuestras posibilidades físicas, geográficas, históricas, políticas, económicas, tecnológicas y en cómo se expresan a través de la estética estas posibilidades en los estilos de construcción. Los sujetos a su vez cambian de lugar y con ellos se genera la ocurrencia de los intercambios culturales. En ocasiones han invadido o conquistado lugares en los que se ejercieron prácticas colonizadoras. Estas son ocasiones para la ocurrencia de la transcodificación o transducción de los medios, ya que los encuentros de culturas distintas de algún modo materializan la posibilidad de “hacer caber dos lugares” en el mismo espacio tiempo, y hacer de esta coexistencia un nuevo lugar. Esta metáfora de la casa puede aplicarse a la consolidación de un territorio humano y al desarrollo de las subjetividades culturales.

En la interacción con el caos, los medios y los ritmos surge el territorio, definido por los autores como “[...] un acto que afecta a los medios y los ritmos, que los “territorializa” (Deleuze & Guattari, 2004, p. 321) El territorio y las funciones que en él se ejercen, son producto de la territorialización, que es el acto devenido expresivo. En esto radica la importancia de la función y el lenguaje de lo estético⁶ pues abre la puerta a la comprensión de que lo que se está construyendo como espacio habitacional trasciende lo físico, geográfico o espacial y es capaz de “encarnar” las construcciones simbólicas que acontecen y conforman lo que verdaderamente podemos llamar hogar, como lugar que acoge lo complejo de la experiencia vital que incluye, no solo hacer, sino sentir, pensar, recordar y contar, tener preferencias y objetos llenos de significado.

Afirman Deleuze y Guattari que la existencia del territorio ocurre desde el momento en que los componentes de los medios dejan de ser direccionales para devenir dimensionales, cuando dejan de ser funcionales para devenir expresivos. Hay territorio desde el momento en que hay expresividad del ritmo. La emergencia de materias de expresión (cualidades) es la que va a definir el territorio, ya que, estas cualidades expresivas

⁶ Lo que el psicólogo social Pablo Fernández denomina comunicación

o materias de expresión son forzosamente apropiativas. Antes de la existencia de la marca cualitativa no hay territorio, ya que este solo existe a partir de la presencia de una “firma” que posteriormente devendrá estilo.

Las cualidades de expresión entran las unas con las otras en relaciones móviles que van a expresar la relación del territorio que ellas trazan, con el medio interior de los impulsos y con el medio exterior de las circunstancias, en forma de motivos y contrapuntos territoriales, que son patrones ritualizados de acción como los motivos de cortejo que posteriormente devinieron en los primeros pasos de una danza tradicional, o el hacer de la labor de derribar reses un patrón de acción casi ritualizado, que posteriormente devendrá deporte típico.

El ritmo se ha territorializado puesto que ha devenido expresivo y ha devenido expresivo puesto que ha sido territorializado, esto refleja la existencia de un automovimiento de las cualidades expresivas, es a esta dinámica a la que los autores denominan ritornelo: “Se denomina ritornelo a todo conjunto de materias de expresión que traza un territorio, y que se desarrolla en motivos territoriales, en paisajes territoriales.” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 328)

El ritornelo y la estética que genera, es también un marcador diferencial, un elemento que comunica lo suficiente como para intentar hacerse una idea de la existencia y delimitación de un territorio y sobre los seres que lo han consolidado y habitan. Como este tipo de elemento comunicativo, quizá podamos encontrar una justificación a la necesidad humana de expresión, tanto como una forma de diferenciarse, como una manera de afiliarse al entorno en que se ha nacido y del cual se es parte, una forma de apropiarse de un lugar en el mundo, sea el propio cuerpo, el entorno familiar o social. Retomando la metáfora del territorio como una casa, podríamos decir que la unión de sus elementos constitutivos y la manera en que se da, es el agenciamiento, anteriormente mencionado, la acción que da lugar a la emergencia del territorio. Es el ejercicio de apropiación que se hace a través de las cualidades expresivas lo que configura un territorio, lo que hace que los ladrillos alcancen al fin la forma de casa para convertirse en una y la forma de la casa deseada para convertirse en la propia. Un maravilloso ejemplo puede ser encontrado

observando la apropiación del propio cuerpo a través de las diversas intervenciones en el orden de su estética (elección del vestido, modificaciones corporales), la particular decoración de cualquier casa y lo que ella nos cuenta, o las firmas que los graffiteros ponen en los muros de los diversos puntos de las ciudades que han territorializado.⁷

En la metáfora de la casa vemos también que, si bien se construye un recinto con distribución cerrada, este posee puertas y ventanas, las cuales funcionan como espacio de intercambio y de apertura desde y hacia el exterior. Las ventanas del territorio están prestas para un proceso que ocurre paralelo a la territorialización y que explica la naturaleza dinámica de lo territorial: la desterritorialización y la reterritorialización. Estas ocurren cuando una función territorializada adquiere una consolidación y una autonomía suficiente para pasar a otros agenciamientos.

En muchos casos una función agenciada, territorializada, gracias a la consistencia que mantiene unidos sus elementos constitutivos, adquiere suficiente independencia para formar un nuevo agenciamiento más o menos desterritorializado, o en vías de territorialización. El agenciamiento territorial se abre a otros agenciamientos, a este proceso cíclico se le denomina Paso del Ritornelo.

Este paso del ritornelo podría explicar cómo es que las formas estéticas dancísticas y musicales “evolucionan”, a la par de la “evolución” natural que el paso del ritornelo va demarcando, según las trayectorias de vida de sus actores representativos y sus correspondientes grupos humanos.

Es importante resaltar que este concepto puede explicar por qué ocurre la identificación con una estética musical, una danza típica, la iconografía visual del lugar de origen, o cualquier otra forma de territorialización. Por qué estos elementos tienen un efecto, digamos, telúrico en la emoción y el sentido de pertenencia y de la identidad y por qué se agudiza frente a la añoranza cuando hay una migración. Porque se trata de haber territorializado ese lugar, que da forma y lugar al territorio existencial de la

⁷ A estas firmas se les denomina *tags*, y a la práctica de ponerlas en los diferentes puntos de la ciudad se le llama *taggeo*

subjetividad, experiencia que ocurre a través del cuerpo, que a éste emociona y en él se memoriza, por tal razón se concibe ese cuerpo en este trabajo como una parte del territorio existencial. Moverse, danzar, cantar, colorear es una forma de expresar la delimitación de un territorio, tanto en el caso de las aves, como de los humanos, porque de un territorio a otro cambian las variables, las demandas, los sentires, pensares y contares, y con ello los cuerpos habituados a resolver la cotidianidad allí inmersos, cambian en sus praxis.

Esto subyace al desarrollo de la vocalidad, la cual, como veremos más adelante, va del ritornelo gestual a la danza, de la declamación al canto. Gracias al paso del ritornelo sobre las expresiones vocales asociadas a la territorialización, estas devienen poesía oral, devienen vocalidad.

El Territorio Existencial De La Subjetividad: cuando el territorio deviene sujeto

Se ha visto cómo la territorialización es un proceso que se da a través de la acción estética, que busca gestionar el caos y que se mantiene dinámica gracias al paso del ritornelo. Se ha planteado también que el cuerpo se concibe a su vez como un territorio, como parte del territorio existencial. Cómo es que la relación con el territorio se “interioriza” y es fundamental en la forma como se estructura lo que llamamos lo subjetivo y lo psicológico, que está presente en los procesos de individuación y consolidación de la identidad propia, en términos psicoanalíticos, la estructura de un yo, que pueda adherirse a una identidad grupal y cómo puede este yo individual y social expresarse a través de la corporalidad y voz del individuo. Esto se hará desde algunos planteamientos sobre la subjetividad, lo que en este trabajo podría llamarse también, la consolidación o emergencia del Territorio Existencial de la Subjetividad, como una forma alternativa de comprender este fenómeno y posteriormente se complementará el desarrollo de este concepto con los aportes de psicólogo Pablo Fernández.

Como punto de partida, se planteará a grosso modo la subjetividad, desde la hermenéutica, como un proceso de producción de significados a partir de campos subjetivos (de la Garza, 2001, p. 88), en relación con la cultura que es la acumulación de los mismos.

Los planteamientos de Deleuze y Guattari parten de una crítica a los modelos psicológicos sobre la subjetividad, ya que ellos provienen de ideologías cuya

pretensión es la de “cientificarla”, con lo cual no solo desconocen su naturaleza como objeto y limitan su comprensión, sino que también ignoran que lo más probable es que dichos modelos y su divulgación terminen por operar como sus productores de subjetividad. De tal forma que la correspondencia entre las expresiones de la subjetividad y dichas teorías, paradójicamente pueden estar encubriendo una relación causal opuesta entre ellas, es decir que la teoría no explica la realidad sino que de alguna manera parece hacerlo porque la construye.

En el capítulo relativo a la subjetividad en *Caosmosis* (1996), Guattari inicia planteando que las producciones semióticas de los *mass media* y las provenientes de diversos desarrollos tecnológicos, no pueden considerarse al margen de la subjetividad psicológica, ya que estas máquinas operan en el corazón de la misma, no solo en sus dimensiones de memoria o cognitivas, sino también a nivel de su sensibilidad, afectos y *fantasmas inconscientes*.

Para estos autores la subjetividad es una **producción** en la cual los componentes que la agencian son heterogéneos y no un modo de individuación. Esto implica que la subjetivación no arroja un producto terminado, a saber el sujeto, pues de este modo la subjetivación sería una forma de determinismo conceptual o cultural que limita y distorsiona la comprensión de la experiencia de lo subjetivo.⁸ Con lo anterior evita la relación dicotómica de sujeto y objeto, y se sitúa en medio de ambos, pues la producción da cuenta de la subjetivación como proceso constante de construcción de sentidos susceptibles de transformarse al estar insertos en tiempos y espacios diversos.

Comprender la subjetividad como una producción da mejor cuenta de las posibilidades infinitas de ser en el mundo, y de que éstas no solo varían en sus características, sino también a través del tiempo en la vida de un mismo individuo o colectividad, esto elude el problema de la comprensión tradicional del alma o psique que remite a la existencia de un ente independiente del cuerpo, como producto de una

⁸ También la aísla ilusoriamente de los discursos e influjos de poder que históricamente han estado rondando sobre la constitución y definición del sujeto.

larga tradición dualista en el pensamiento⁹ y la amplía dando mejor cuenta de la diversidad que tienen los sujetos individuales o colectivos de ser en el mundo, tanto en la variabilidad de su particularidad, como de sus mutaciones temporales o discursivas. Cabe aclarar que la mención sobre las posibilidades de subjetivación como individuales o colectivas es algo también propio de esta comprensión de la subjetividad.

La subjetividad planteada por Guattari, vendría siendo comparable con la noción de *aseidad*, es decir, un modo de “[...] individuación por sí misma, sin que dependa ni de un sujeto como principio lógico, ni tampoco de una materialidad.” (Garavito, 1999, p. 13). Esto hace de esta conceptualización de la subjetividad un modo más amplio de entender el fenómeno, respecto a la identidad que depende del lenguaje, ya que la primera lo trasciende.

Los nómadas y los caminos que recorren y se pierden en el desierto, nos muestran cómo en su caso sus subjetividades son “caleidoscópicas”, tan notable es en ella el recorrido que demuestran que viajar es diferente a ser nómada, por que éste a diferencia del turista, cambia su marco de visión, conforme cambia de lugar, cambia de escala, es capaz de ir afuera de sí mismo, de percibir el tiempo a escalas distintas a la suya propia. (Garavito, 1999, p. 13-14) Esto evidencia la posibilidad de subjetividades distintas y dirige la mirada hacia lo molecular, hacia las posibilidades de lo divergente, lo particular, lo mutable. En este sentido podría decirse que ya no se es sujeto, sino que se *deviene* sujeto. (Guattari, 2004)

La subjetividad no está dada en sí, sino que es producto de un proceso de autopoiesis o condición de existencia, en continua producción de sí misma. Las condiciones de producción que implica esta definición abarcan instancias humanas intersubjetivas manifestadas por el lenguaje, interacciones institucionales, dispositivos maquínicos (máquinas sociales y mass mediáticas), Universos de referencia incorporales (como la música y las artes plásticas), con lo cual queda expuesta la parte no humana y prepersonal de la subjetividad, y cómo es a partir de esta forma de ser definida que es posible explicar el desarrollo de su heterogénesis. Si bien en determinados contextos

⁹ Que tuvo su origen en la concepción Platónica del alma y su asentamiento discursivo a través del dualismo Cartesiano durante la hegemonía de la razón en el pensamiento occidental

la subjetividad se hace individual, en algunas condiciones se hace colectiva, entendiendo lo colectivo no como algo exclusivamente social, sino como una multiplicidad que se despliega más allá del individuo, puede estar en el socius, en estratos preverbales que dan cuenta de una lógica de los afectos, más que de conjuntos bien circunscritos. En este sentido, citando al autor:

[...] cada individuo, cada grupo social vehiculiza su propio sistema de modelización de subjetividad, es decir, una cierta cartografía hecha de puntos de referencia cognitivos pero también míticos, rituales, sintomatológicos, y a partir de la cual cada uno de ellos se posiciona en relación con sus afectos, sus angustias, e intenta administrar sus inhibiciones y pulsiones. (Guattari, 1996, p. 22)

La expresión de los distintos modos de subjetivación no siempre es de naturaleza consciente. Lo inconsciente es en sí un modo de subjetivación que se deja ver a través de la acción de un modo digamos “involuntario” y sobre el cual es necesario hacer reconocimiento de su existencia y operación, pues es información reservada incluso para el individuo que la expresa.¹⁰ Esto puede acontecer desde la comprensión de una subjetividad que no es monolítica sino que más bien consiste en una superposición de estratos de subjetivaciones, heterogéneos, con extensión y consistencia variables, relacionadas con praxis actuales y máquinas abstractas (discurso, sistemas de creencias, sistemas económicos). Sobre esta relación diría el psicólogo Pablo Fernández que la diferencia entre lo consciente y lo inconsciente está dada en términos de niveles de lo público y lo privado. La importancia de esta comprensión multicomponencial, planteada como un método cartográfico, es que puede dar cuenta del proceso de subjetivación, y la autopoiesis de sus medios de producción.

Guattari plantea la necesidad de reorientar la modelización sobre la subjetividad, hacia una metamodelización de la misma, de tal manera que sea capaz de responder por la diversidad de sistemas de modelización, muchas veces encubierta gracias a la incidencia de

¹⁰ A diferencia de los planteamientos del psicoanálisis que entienden el inconsciente como un segmento de una aparato psíquico que tuvo la pretensión de ser un modelo generalizable de lo psíquico, lo cual le ha valido muchas críticas de etnocentrismo, al no superar las pruebas de la transculturalidad

la subjetividad capitalista.¹¹ Lo anterior implica que, respecto a una modelización, la metamodelización dispone de términos que acondicionan aberturas posibles a lo virtual y a la procesualidad creativa. En esta metamodelización propone cuatro categorías principales que son los *territorios existenciales*, los *universos incorporales*, los *flujos*, y los *phylums maquínicos*.

Los Territorios Existenciales pueden entenderse como colisiones territorializadas idiosincráticas, o la expresión subjetiva de la territorialización.

Cito a Guattari (1996):

La definición provisoria de la subjetividad que me estaría dado proponer en esta etapa como más abarcadora, será: "Conjunto de condiciones por las que instancias individuales y/o colectivas son capaces de emerger como Territorio existencial sui-referencial, en adyacencia o en relación de delimitación con una alteridad a su vez subjetiva". (p. 20)

Los ritornelos existenciales pueden entenderse como fragmentos desprendidos del contenido, al modo en que, en la poesía, la subjetividad creadora se apoya fundamentalmente en los elementos paralingüísticos, fragmentos que encarnan y singularizan conformaciones existenciales que devienen del ritmo y construyen modos de subjetivación como múltiples maneras de "vencer al tiempo". Captan los diversos componentes que le conforman, conservando su heterogeneidad, en la separación de un "leitmotiv" existencial que opera como atractor en medio del caos significacional, delimitando así espacios funcionales precisamente determinados, fijando el Territorio existencial del yo. En las sociedades arcaicas, pueden observarse por ejemplo, otros tipos de Territorios existenciales colectivos en función de ritmos, cantos, máscaras, danzas, marcas en el cuerpo o en el suelo, tótems, entre otros, gracias a referencias míticas y rituales (Guattari, 1996). Este tipo de ritornelo escapa a la delimitación espacio-temporal estricta, el tiempo se convierte en focos de temporalización que se ejercen en los diversos dominios (biológicos, etológicos, socioculturales, maquínicos, cósmicos) y a partir de ello pueden constituir sincronías existenciales muy relativas.

¹¹ Es decir, la del equivaler generalizado o esa que pretende homogeneizar, a beneficio del sistema capitalista, la diversidad cultural y humana

Los acontecimientos pueden traer consigo una nueva constelación de universos, que no son universos de referencia en general, sino dominios de entidades incorpóreas, que se dan como aseidad, es decir, en el instante, escapan al tiempo discursivo, y operan como focos mutantes de subjetivación. Implican la proyección de todas las líneas de virtualidad abiertas a partir del acontecimiento de su emergencia. Esta virtualidad es de suma importancia en la metamodelización, ya que posibilita la complejización de la subjetividad y la producción creativa de la misma, permitiendo en ella los procesos de desterritorialización y reterritorialización. Esto también hace que los flujos informativos creados maquínicamente, amenacen con disolver las antiguas Territorialidades existenciales.

“Esa catálisis poético-existencial, que veremos ejercerse en el seno de discursividades escriturales vocales, musicales o plásticas, compromete de un modo casi sincrónico la cristalización enunciativa del creador, del intérprete y del aficionado a la obra de arte[...] Su eficiencia radica en su capacidad para promover rupturas activas, procesuales, en el seno de tejidos significacionales y denotativos semióticamente estructurados, a partir de los cuales pondrá en acción una subjetividad de la emergencia, en el sentido de Daniel Stern. Cuando se desencadena efectivamente en un área enunciativa dada -esto es, situada desde un punto de vista histórico y geopolítico-, una función analítico-poética semejante se instaura como foco mutante de autorreferenciación y de autovalorización. Por esta razón se la deberá considerar siempre desde dos ángulos: 1) en cuanto ruptura molecular, imperceptible bifurcación, susceptible de alterar la trama de las redundancias dominantes, la organización de lo "ya clasificado" o, si se prefiere, el orden de lo clásico; 2) en cuanto selecciona ciertos segmentos de estas mismas cadenas de redundancia para conferirles esa función existencial a-significante que vengo de evocar, para "ritornelizarlas", para convertirlas en fragmentos virulentos de enunciación parcial que laborarían a título de shifter de subjetivación [...] Lo que importa sobre todo es el impulso rítmico mutante de una temporalización capaz de sostener juntos los componentes heterogéneos de un nuevo edificio existencial.” (Guattari, 1996, p. 33- 34)

Si bien se debe a Deleuze el concepto de Territorio Existencial, para precisar la manera como se empleará en este trabajo se citará al psicólogo social Pablo Fernández, quien, sin hacer uso textual del término, desarrolla el concepto de manera más aprehensible, en su libro “El espíritu de la Calle” (2004).

El uso que el autor hace de la palabra espíritu pretende connotar al mismo tiempo el pensamiento y el sentimiento, más que la existencia de un ente, la no separación entre razón y pasión (Fernández, 2004, p. 4). Algo que el sociólogo Orlando Fals Borda aborda con el uso del término *sentipensante* y cuyo uso justifica frente al hecho de que el artificio de separarlos, en algunos casos distorsiona la percepción de los fenómenos sociales.

Y es a partir de la relación entre el pensamiento-sentimiento y el lenguaje que el autor desarrolla su estrategia argumentativa. Según él, el pensamiento está hecho de lenguaje y está hecho de metáforas, ya que, generalmente no se piensa en cosas, sino en palabras. Las metáforas están hechas de imágenes que son las que hacen que un pensamiento pueda ser comprensible, interesante, estético. Una imagen es aquella parte de lo pensado que no tiene palabras, que es sabido pero no puede ser explicado, solo visto, oído, experimentado, palpado, sentido: allí están los sentimientos. La imagen es lo conocido que no tiene nombre: lo real innombrable que ronda las palabras, pero que nunca es atrapado por ellas. La regla de las metáforas es que entender es ver, las imágenes requieren un lugar y es así como el pensamiento aparece como si fuera un lugar construido y distribuido, urbanizado, por donde los objetos y las personas pueden transitar y quedarse a habitar. Los elementos que transitan el pensamiento están afuera en la realidad física, de tal modo que hasta la imaginación está hecha con imágenes de afuera, el autor dice al respecto:

[...] el pensamiento es en suma la ciudad misma que aparece como lugar, al interior y al exterior del pensamiento, esto no significa que el pensamiento sea algo material sino que el espacio es totalmente simbólico. [...] Los lugares son las imágenes de las metáforas con que se dice el pensamiento. Este es el espíritu de la colectividad, el alma de la sociedad civil.” (Fernández, 2004, p. 7)

Esta relación entre pensamiento y lugar se hace evidente en aquello que fue llamado *lugares comunes* por los fundadores del pensamiento occidental, los griegos, en referencia a aquellas temáticas en las cuales se podían encontrar y desarrollar argumentos, que eran comunes porque eran conocidos y aceptados como correctos e importantes por todos. El autor resalta la notabilidad en el hecho de que los griegos hayan puesto al pensamiento público un nombre de lugar (Fernández, 2004, p. 7).

También construyeron ese lugar común en la plaza pública o el ágora, con el objetivo de sostener el diálogo y el debate. La ciudad se construyó exclusivamente para tener plaza pública; con el origen de la ciudad surge también la noción de ciudadanía, de civilidad como forma de participación y de co-construcción del sistema, por ello podría decirse que la ciudad no solamente es un lugar geográfico sino uno del pensamiento. Por ello el pensamiento también puede apreciarse “suelto” por la ciudad y no exclusivamente en las cabezas de los individuos¹². El lugar da forma al pensamiento y este pensamiento se expresa en el espacio, interior y exterior como comunicación: todo lo que existe en el espacio es comunicativo (Y estético, si recordamos la firma o el acto expresivo planteado por Deleuze & Guattari sobre el ritornelo). La comunicación, afirma el autor, es una estancia que puede acumular objetos, tiene memoria, guarda realidades vivas, lo nuevo y lo viejo forman parte de la comunicación llevada a cabo en cualquier lugar (Fernández, 2004, p. 16).

Esta comunicación - estancia es la dimensión simbólica del espacio y es una idea que sustenta otra forma de entender la diferencia en entre el terreno geográfico y el territorio en el sentido en que lo exponen Deleuze y Guattari. La territorialización que emerge desde la delimitación por la marca, es el territorio geográfico cargado de sentido, infundado de espíritu, dotado de significados, es decir, subjetivado.

Y la expresión tangible de esa memoria, la suma de ritornelos, de motivos y contrapuntos en formas lingüísticas, discursivas y estéticas (la acumulación de significados), es la cultura, la cual afirma el autor que está construida de comunicación y es una especie de subjetividad colectiva, que opera como una especie de psique: “[...] el espíritu colectivo piensa y siente mediante espacios, por lo que estos deben entenderse como verídicas personas colectivas que se mueven [...]entre lo público y lo privado” (Fernández, 2004. p.37). La forma de entender el mundo, de pensarlo y de sentirlo y el marco desde el cual se construye su sentido, es lo que él llama espíritu. Y los medios expresivos lo comunican y perpetúan, en sustento de esta idea cito de nuevo al autor:

¹² Como es el caso del maravilloso arte urbano en los muros de la ciudad, o la piel de tigre “mariposo” (Panthera onca), colgada en el muro de las casas en las fincas de los llaneros.

Así que si se acepta que la música es cultura, que la arquitectura es cultura, que la escultura es cultura, que los modales en la mesa y los diseños de automóviles y la confección de modas también lo son, tendrá que aceptarse que son igualmente una forma de pensar y de sentir: que son comunicación. (Fernández, 2004, p. 16)¹³

Según Fernández, las cosas y los lugares, las palabras, los gestos y los contactos, como las expresiones emocionales corporales y faciales, los besos, los abrazos, los golpes, los movimientos y sus velocidades, y el silencio hacen parte de las dimensiones de la comunicación, según lo anterior podría decirse que toda expresión humana que involucra los cuerpos, los espacios y las cosas es comunicación. Los ritornelos que se constituyen delimitando los territorios existenciales, para operar como marcas, son formas de comunicación.¹⁴

La temporalidad de dicho espíritu es como la de todos los espíritus, el pasado, el presente y el futuro se solapan, se alternan, se cruzan, tienen su propio lugar en las fechas, pero la capacidad de abandonarlas, de viajar a través del tiempo, de compararse, tanto de sucederse como de acontecer en simultaneidad, cuando entendemos la cultura como un estante que almacena nuestra memoria colectiva y que la va construyendo, modulando y registrando conforme va ocurriendo. El proceso mismo de establecimiento cultural es un producto de esa memoria:

Y la mayor parte de la cultura contemporánea está formada de memoria colectiva, esto es, de construcción y distribución y ocupación de espacios logrados poco a poco. Pensamos y sentimos de memoria [...] el espíritu colectivo vive en los espacios que se han construido desde hace tiempo y se comunica mediante ellos, sin saber mucho qué es lo que comunica, porque de eso no ha sido

¹³ Esta concepción sustenta una afirmación emergida desde la observación y la intuición de la autora de este trabajo en el espacio de la educación vocal, a saber, que cantar es un acto fundamentalmente comunicativo, ocurra este como una forma de expresión privada, de uno para uno mismo, o pública, de uno hacia otros y otras. Esta noción de canto como comunicación privada será expresada por el Cholo Valderrama como un motivo de existencia muy importante de la expresión estética del canto llanero.

¹⁴ Y en el caso de los cantos y danzas típicas, estas formas de comunicación operan como expresiones de diferenciación cultural: “si nací en la sabana y al calor del ható, soy diferente a ti, soy llanero, la llaneridad es mi territorio”.

informado: la comunicación colectiva es lo que no está en la información masiva. (Fernández, 2004, p. 16)

Lo que llamamos cultura llanera, y entre ella su expresión musical, hacen parte de ese estante que es la memoria colectiva de los pueblos llaneros. Podría decirse bellamente que cada canción y cada paso de baile, es un folio de registro de esa memoria y una manera de dejarla inscrita en el cuerpo y a través de este, tanto de quien ejecuta, como de quien observa y goza.

Es importante señalar la diferenciación que hace el autor entre la comunicación y la información. Según él, la comunicación es un uso social, un estilo que se va regulando por normas sociales consensuadas, mientras que la información corresponde a un tipo de pensamiento adscrito a la modernidad y su necesidad de lo administrativo, basado en la experticia como estrategia organizativa, es decir, que implica la participación de “un experto”. Por ello se explica, que muchas veces los expertos no comprendan los sistemas culturales, puesto que su comprensión no está supeditada a la inteligencia, sino que es una cuestión de “lugar”, ser del lugar provee el acceso a la comprensión de las distintas lógicas y estéticas que atraviesan la comunicación, y le dan su propio sentido, así como diferentes equilibrios entre palabras e imágenes (Fernández, 2004, p. 16). Según lo anteriormente planteado, podría decirse que el abordaje tecnificado del canto hace parte de la esfera de la información, mientras que el fenómeno del canto tradicional hace parte del fenómeno de la comunicación, que trasciende las lógicas de la modernidad; esto podría tener sendas aplicaciones pedagógicas, pues facilita comprensiones importantes para establecer un diálogo más fluido entre estos saberes de experticia y de lugar.

Al establecer este paralelismo entre el lugar que es la calle (y todo lo que la ocupa) y el lugar que es el pensamiento (y todo lo que lo ocupa) y el tránsito que hacen las cosas entre ambos, Pablo Fernández resitúa la diferenciación clásica entre lo objetivo y lo subjetivo, o entre lo consciente y lo inconsciente, y la ubica entre lo público y lo privado:

Lo más privado, el mundo de cada cabeza, el espacio íntimo individual está hecho de memoria, es decir, con los mismos planos con que fue edificada la ciudad, de la cual el individuo es, en rigor, los últimos rincones ya sin salida, y por lo tanto, como se sabe, también tiene sus arribas y sus abajos, sus muros y sus puertas, sus rases de tierra y sus profundidades donde, al igual que en otro espacio, se van colocando objetos. Puesto que la geografía interna del individuo es más bien vertical, con

arriba y abajo más que izquierdas y derechas, en los lugares altos, que por antonomasia están iluminados, se ponen objetos tales como las altas virtudes o las elevadas aspiraciones, mientras que en los lugares bajos y sombríos, incluso subterráneos, se colocan las bajas pasiones, los bajos instintos, en suma, las bajezas y, por no dejar, uno que otro tesoro enterrado que hay que sacar a la luz, como por ejemplo lo bondadoso que es uno en el fondo. (Fernández, 2004, pp. 53-54)

Se podría decir entonces, que el territorio existencial opera a través de la existencia y el tránsito de las cosas entre afuera y adentro, es el lugar del sujeto y de la relación existencial entre su territorio y su psique, y el estante en que se almacena su memoria y se asienta su cultura. Lo anterior plantea la alternativa metodológica de cartografiar al individuo, su territorio existencial, usando la acción de cartografiar como una metáfora que ayuda en la descripción de los espacios, objetos, imágenes y acontecimientos, a través de las palabras, siendo que en el interior individual hay sobre todo imágenes: “la interioridad es la misma arquitectura, el mismo aire que el de afuera, solo que hecho con otro material; en lugar de piedras y voces hay imágenes, y con ellas se levantan sus alturas, se cavan sus bajezas, se distribuyen los lugares y se fabrican los objetos, o sea, las ideas y los sentimientos.” (Fernández, 2004, p. 55)

Esta idea poderosa que nos atreveremos a resumir en la frase “como es afuera es adentro”, sugiere explicaciones tentativas a las diferencias en el sentir, pensar, hablar, organizar el saber, generar costumbres y expresarse estéticamente, que existen entre los hombres y mujeres que provienen de diferentes regiones del mundo. La imaginación plantea interrogantes diversos, como por ejemplo, de qué modo se materializa lo anteriormente listado, si en vez de crecer en las ciudades contemplando el panorama de los edificios, sucede en un territorio de sabana, extensa, aparentemente infinita, cuyo fin se percibe solamente gracias al encuentro con el cielo, marcado en la línea del horizonte. Si el sentir es diferente porque la lejanía parece ser mas inmensa, si el espíritu de la sabana forja en el llanero y la llanera una estantería cultural más “plana”, o más “amplia”, o una percepción de uno mismo como más pequeño, en esa relación con la inmensidad. Si el pensamiento de un llanero o llanera es más fluido naturalmente, al haber nacido y crecido en la ribera de un río, o si cuando hablan de “cabalgar el verso”, no es simplemente una metáfora, sino una forma particular de experimentar la vida, el lenguaje y la música. Y si las

implicaciones técnicas del canto llanero no están atravesadas por todas esas dinámicas de movilidad que acontecen en el afuera y que acaba operando como herramientas para favorecer la comprensión de lo que sucede adentro, como cuando la cantante Vichadense Nancy Vargas refiere sobre el cantar bien, que cuando así sucede es como si la voz fuera un río que fluye dentro de su cauce¹⁵, o como cuando el Cholo Valderrama menciona que los versos se materializan en su cabeza cuando está cabalgando en la sabana y no expresa que crea esos versos, sino que los va recogiendo, de esa sabana que nutre y sustenta la vida de los llaneros.

Así, los cuerpos no simplemente inscriben códigos culturales, es que se percibe, siente y piensa sobre ellos como espacios, porque los humanos somos muy sensibles a la información visual y somos seres de lenguaje. Así que pensamos en palabras y percibimos la vida interior en forma de espacios, y aunque solemos olvidarlo, las acciones de pensar y sentir se hacen con el cuerpo y a este mismo afectan y atraviesan.

Por ello en este trabajo se asume al cuerpo (individual o colectivo), en sus dimensiones físicas, mentales y emocionales, como parte del Territorio Existencial, vehículo de la experiencia vital, lugar que registra sus memorias, y entidad que expresa dicha memoria y la subjetividad. Siendo también que, voz y cuerpo son la misma cosa, pues usar la voz es una acción hecha también con el cuerpo, de allí podemos decir que se entiende la vocalidad como una expresión sonora y performativa del Territorio Existencial.

Territorio existencial cuerpo: Embodiment y Cuerpo Cultural

Para continuar avanzando en este tejido conceptual que pretende sustentar la afirmación anteriormente mencionada, y teniendo en cuenta que en ninguna lectura previa se ha encontrado concretamente el planteamiento de que el cuerpo es una dimensión del Territorio Existencial de la Subjetividad, en parte como consecuencia del asentamiento de una tradición dualista en el pensamiento occidental que separa al cuerpo físico de sus procesos psicológicos, se hará uso de los conceptos de *embodiment* y de *cuerpo cultural* y algunos elementos que éstos aportan y explican.

¹⁵ Tomado de una entrevista realizada a Nancy Vargas, en el trabajo de grado de Lizeth Viviana Vega

Cuerpo cultural y embodiment

Para la mayoría de los miembros de las sociedades occidentales u occidentalizadas, pensar el cuerpo nos refiere a lo que consideramos, de manera naturalizada, una realidad correspondiente al orden de lo biológico, anatómico, orgánico, enmarcado en las ciencias que llamamos naturales (en oposición a las ciencias sociales y humanas). Gracias al establecimiento de un paradigma hegemónico dualista, que separó las expresiones físicas del cuerpo de sus expresiones materialmente intangibles, es un poco complejo unificar ambas dimensiones para explicar fenómenos como el de la influencia de lo territorial y lo cultural en el desarrollo de las praxis, concepciones corporales y formas de uso y apropiación del cuerpo en los seres humanos, cuestión fundamental cuando se habla de sus expresiones estéticas, como la danza y el canto. Fue necesario el transcurso de tiempo y discursos para que cediera la imposición del paradigma de lo racional y se empezara a retomar la importancia del cuerpo y la necesidad de transformar tales paradigmas para vincular al cuerpo y restituir su importancia en el universo de lo académico, más allá de lo biológico y lo instrumental.

Los conceptos que serán abordados a continuación, embodiment y cuerpo cultural, son expresiones de dichos cambios de paradigma.

Embodiment

El concepto de *embodiment*, fue acuñado por los lingüistas Lakoff y Johnson y hace referencia a grandes rasgos, al papel que desempeña el cuerpo en nuestros procesos cognitivos. Este concepto ha sido empleado en diferentes marcos disciplinares, con una correspondiente diversidad en sus aplicaciones. Para este trabajo, se toma la concepción del mexicano Francisco Peral Rabasa, director del departamento de lingüística del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, quien propone que una manera de traducir este término es *corporeización*, y quien le aborda fundamentalmente desde el marco de la lingüística cognitiva, como lo hicieron sus primeros proponentes que, dicho sea de paso, fueron los pioneros de esta línea disciplinar.

El concepto de embodiment involucra distintas formas de relación existentes entre tres conceptos principalmente, a saber, cuerpo, experiencia y cognición, conceptos que al

estar tan establecidos en paradigmas históricos principalmente dualistas y al ser tan cercanos a nuestra cotidianidad, requieren cierta precisión para que no se de por hecho el sentido con que están siendo empleados, pues, en palabras del autor, nuestra concepción de las palabras nos condicionan a pensar de una manera determinada. (Peral, 2017, p. 17)

El cuerpo se ha conceptualizado de maneras diversas según la disciplina desde la cual esté siendo observado. Ha sido concebido como un objeto, un instrumento, una máquina, un medio técnico y hasta un campo de batalla, como en el caso de la medicina. También desde una perspectiva experiencialista y fenomenológica¹⁶ se ha concebido como un mediador entre la persona y el mundo, sea como el lugar donde se percibe y asienta la experiencia, el mecanismo y el medio a través del cual se transmite la cultura, e incluso se ha señalado que, más que apelar a una realidad concreta, apela a una construcción simbólica (social y cultural). Sea desde la perspectiva biológica o anatomofisiológica, o fenomenológica del cuerpo, lo clave de la concepción del cuerpo en el cognitivismo es que no es dualista, es decir, para los cognitivistas la mente y el cuerpo vuelven a ser uno.

La lingüística aborda la cognición, pues el lenguaje forma parte fundamental de la misma, ya que tiene su fundamento en procesos cognitivos, como la conceptualización, la categorización, el procesamiento mental, procesos fundamentales para ordenar el conocimiento construido sobre el mundo; y socioculturales como la interacción social y la experiencia cultural. El lenguaje a la vez que se fundamenta en dichos procesos los interviene, estructura y transforma.

El proceso cognitivo mas importante que está en relación con la hipótesis del *embodiment*, o la corporeización es la metáfora, que no se entiende en este contexto como un recurso literario, ni como algo exclusivamente relacionado a la comparación o semejanza entre dos entidades, ya que esto corresponde a su uso expresivo. Para este caso, se ha descubierto que la metáfora tiene una función cognitiva, que estructura el pensamiento y que alude más que a una semejanza, a la co-emergencia de asociaciones entre conceptos concretos y otros más abstractos, a través de la experiencia. En este marco, la metáfora

¹⁶ Merleau Ponty con su fenomenología, establece una diferencia entre el cuerpo objetivo como una entidad fisiológica y el cuerpo fenomenológico que se reconoce como propio, tal y como el “yo” lo experimenta, es decir la experiencia propia del cuerpo. (Peral, 2017, p. 27)

adquiere el estatus de un sentido, pues proporciona en algunos casos, la única manera de percibir y experimentar muchas cosas en el mundo.

Existen tres tipos de metáforas: orientacionales (tener pensamientos elevados o profundos), ontológicas (ser un “cabeza hueca” o un “cara dura”), y estructurales (El tiempo es dinero, los empleados son los engranajes que hacen marchar una empresa), estas están basadas en nuestra experiencia y relación con el mundo y puntualmente en el caso de las dos primeras, en la experimentación con el propio cuerpo.

Vemos a partir de lo anterior que el origen del pensamiento, las estructuras cognitivas y lingüísticas es la experiencia, la cual es concebida como el punto de encuentro entre lo objetivo, que no está sujeto a nuestra interpretación y lo subjetivo y que este encuentro sólo es posible a través el cuerpo, cuyo contacto físico con el entorno produce la experiencia, y esta al entrar en contacto con la mente genera un conocimiento (emociones, imaginaciones y pensamientos) que es conceptualizado y categorizado según lo previamente corporeizado. Así es como la experiencia corporeizada es el detonador y la base en que se sustenta el sistema cognitivo.

La experiencia puede apreciarse en varios niveles: el puramente físico y sensorial, recibir información del mundo a través de los sentidos, el que deriva de la interacción con la sociedad y las categorizaciones culturales que ésta plantea, y el pensamiento corporizado en el cual las estructuras conceptuales provienen de la experiencia corporal y sólo tienen sentido a través de ella. El paso de la experiencia física a un concepto o estructura conceptual solo adquiere sentido y significado al pasar conscientemente por el cuerpo.

El cuerpo es entonces el lugar donde naturaleza y cultura tienen igual presencia y a partir de estas interacciones que constituyen la experiencia, entre estructuras culturales, cuerpo y cerebro se creó un proceso de retroalimentación positiva, el cual su progreso se fue modelando mutuamente.

CUERPO CULTURAL

Este proceso de retroalimentación desde lo cultural puede llegar a tener incidencia en la propia concepción del cuerpo y esta a su vez se expresa en su funcionamiento y como consecuencia de ello, en sus prácticas de apropiación y cuidado, expresadas en visiblemente

en concepciones de la enfermedad y practicas de salud, derivando incluso en sistemas médicos propios y correspondientes con la singularidad cultural de los grupos humanos.

Bien describen esta problemática los investigadores colombianos Carlos Pinzón (antropólogo) y Rosa Suárez (psicóloga social) en sus trabajos emblemáticos sobre medicina no occidental, puntualmente en su libro *Las Mujeres Lechuza, Historia, Cuerpo y Brujería en Boyacá*, en el cual siguen los rastros vivos de unas prácticas médicas con origen en la cosmovisión muisca, que heredan los habitantes de Sora, Boyacá.

Estos autores nos recuerdan a través de un breve pero potente recorrido histórico y epistemológico, que las concepciones sobre el cuerpo, así como sobre lo verdadero, tienen un origen histórico rastreable, imbuido de intereses sociales, económicos y políticos y excluyente, como la mayoría de los corpus académicos, en relación con los saberes de las culturas no dominantes.

Aunque nos comprendamos como poseedores de un cuerpo, no está de más recordar que en realidad somos un cuerpo, que es éste el que posibilita la existencia y vehicula la experiencia vital y que en él reside la fuerza de trabajo, base de todo el desarrollo social y económico de las civilizaciones y grupos humanos.

La importancia de este reconocimiento radica en que favorece el reconocimiento de las diversas formas de control, dominio, vigilancia y castigo fraguadas desde el poder, a partir de diversos intereses económicos, políticos y culturales, que se han desarrollado a lo largo de la historia y han adquirido formas de expresión sacralizadas, como es el caso de las diversas estrategias de control de la sexualidad y la natalidad, a través del uso de criterios surgidos de la moralidad, la imposición de hábitos relacionados con lo presuntamente saludables, los criterios de belleza normativa y la justificación del castigo físico como medida correctiva (Incluida la amenaza de los castigos en el infierno, que se asientan en el orden de lo físico, aunque se presume serán aplicados sobre el alma). (Pinzón & Suárez, 1992)

Así, a través de la generación y asentamiento de diversos discursos sobre el cuerpo, el poder centralizado se transforma en una intrincada red de micropoderes:

Estos micropoderes toman forma a través de la enunciación diferencial de discursos, cada uno con su saber-poder, con sus técnicas de disciplina, vigilancia y control de los cuerpos. Es así como la ciencia médica llega a constituirse como tal, tomando cuerpo en diferentes instancias: la academia

de medicina, la clínica, la medicina legal, etc. Pero por otra parte el discurso pedagógico, el discurso familiar, el discurso religioso, etc; todos destinados a producir efectos micropolíticos sobre el cuerpo. (Pinzón & Suárez, 1992, p. 28)

Vemos en la cita anterior, como las concepciones y prácticas sobre el cuerpo se articulan a la ciencia médica, su desarrollo, aplicación y tecnificación. Pero la ciencia médica no es la única práctica médica que existe, pues muchas sociedades no occidentales tenían o tienen gruesos desarrollos médicos que exhiben otras concepciones y modelos sobre el cuerpo humano, su funcionamiento y sus expresiones de salud y enfermedad.

El hecho de que estas prácticas médicas no occidentales, transmitidas por tradición oral, sean efectivas sobre el ser biológico, pone en entredicho la presunta objetividad de las concepciones científicas occidentales del cuerpo. Las explicaciones que se dieron a este respecto tenían un corte psicologista que atribuía la efectividad de las prácticas médicas a las creencias, la sugestión o la eficacia de lo simbólico, situándolas en el campo de la conciencia o la ideología, pero lo cuestionable es que, de ser así, estas prácticas no tendrían un efecto en lo biológico y lo tienen. Las dificultades para la explicación de este fenómeno provienen del hecho de que su abordaje se haga desde la separación disciplinar derivada de la perspectiva dualista entre naturaleza y cultura, que crea la separación conceptual entre las ciencias naturales y las ciencias humanas. Dado que la realidad implica las relaciones complejas entre elementos catalogados en las diversas perspectivas disciplinares, Pinzón y Suárez proponen abordar el problema de las prácticas o sistemas médicos no occidentales, a través de la creación de una perspectiva no dualista y transdisciplinar que llaman Teoría Científica De Campo Unificado.

Según estos autores “El cuerpo humano no es representado ni vivido de la misma forma en todas las culturas” (Pinzón & Suárez, 1992, p. 17):

Las concepciones que se forman acerca del cuerpo humano (como del cuerpo mismo) son meollos receptores, ordenadores y proyectores de las esferas físicas y sociales que los envuelven. El estudio de las concepciones debe partir de las sociedades que lo crean y recíprocamente, pueden dar cuenta del mundo natural y social en que los creadores han vivido. (López Austin, 1984: 7, tomado en Suárez & Pinzón, 1992, p. 17).

Así mismo, afirman que “las culturas no-occidentales con todo y no poseer un conocimiento estrictamente anatómico y fisiológico, si tienen una concepción del cuerpo,

de su origen y funcionamiento” (Pinzón & Suárez, 1992, p. 33). La categoría de *cuerpo cultural* ha sido propuesta por Pinzón y Suárez con el objeto de “[...]comprender las construcciones que dichas culturas hacen de los procesos y de las estructuras que condicionan la naturaleza de la vida humana”. (Pinzón & Suárez, 1992, p. 33)

El cuerpo cultural hace alusión al hecho de que:

[...]cada cultura construye la concepción del cuerpo sobre la base de una relación homológica en la cual, el macrocosmos, la organización social, la distribución de los espacios culturales y la actividad económica predominante, son reproducidos de una manera sintetizada e integral por el cuerpo o microcosmos. Esta relación homológica entraña un sentido funcional, es decir, los órdenes del mundo y de la sociedad son el orden del cuerpo y se rigen por los mismos principios básicos del movimiento, con el fin de mantener el equilibrio en las dimensiones correlacionadas. (Pinzón & Suárez, 1992, p. 46)

Siendo que el objeto de análisis del presente trabajo involucra directamente al cuerpo y algunas de sus prácticas específicas, insertas estas en dinámicas complejas y en el seno de una cultura que cuenta teje vínculos sumamente estrechos con el entorno natural en que se desarrolla, se hará uso de esta categoría como forma de vincular una aproximación sobre el cuerpo a este análisis, como espacio del territorio existencial donde transcurren y se “almacenan” las interfluencias del territorio existencial del exterior y el territorio existencial de la subjetividad:

“Las concepciones que se forman acerca del cuerpo humano (como el cuerpo mismo) son meollos receptores, ordenadores y proyectores de las esferas físicas y sociales que las envuelven. El estudio de estas concepciones debe partir del conocimiento de las sociedades que lo crean y recíprocamente, pueden dar cuenta del mundo natural y social en que los creadores han vivido.” (López Austin, 1984:7)” (Suárez & Pinzón, 1992, p. 48-49)

Estos autores también plantean que la explicación del origen del cuerpo cultural y sus diferentes formas de relación con el macrocosmos, puede hallarse en el mito y su inscripción en los miembros de la cultura se da siguiendo las etapas del ciclo de vida establecido, a través de los rituales de paso e iniciación. Encuentro una relación entre éste último planteamiento y la constante alusión al centauro en la cultura llanera, al hecho de identificarse los miembros de la cultura criolla con este animal mítico. Como se explicará a

continuación, este símbolo representa el rol principal y quizá fundante de la cultura llanera criolla: el jinete.

Para concluir y volviendo a las preguntas centrales que motivaron este trabajo, a partir de estos conceptos podría decirse que lo que entendemos como canto auténticamente llanero (y en general como lo auténticamente llanero, cosa que para ellos no está diferenciada), es un conjunto de memorias y referentes culturales claramente diferenciados, consolidados en relación a un territorio y a la experiencia de habitarlo, territorializarlo y re territorializarlo. Podríamos entenderlo como un territorio existencial en sí mismo, comprensión que puede extenderse a los cuerpos de los llaneros, reconociéndolos como lugares de particularidad cultural, como microcosmos ordenados de manera homológica con el macrocosmos, haciendo de ellos el lugar en que se asientan, forjan y expresan tales memorias y referentes, que otros pueden reconocer a través de su vocalidad. Dicho con sentido literario: expresar el llano a través de la voz.

[La Vocalidad: Cuando el territorio existencial se expresa en forma de canta](#)

Paul Zumthor fue un lingüista suizo, medievalista que subrayó el aspecto oral de la poesía del medioevo. Él resalta la transformación que ocurrió sobre la producción de voz y palabra durante el siglo XIII, cuando la cultura occidental se encamina hacia la edad de la escritura, y señala cómo este último término no ostenta un sentido uniforme, ya que puede verse diferenciada de acuerdo a los lugares y tiempos que le sirven de contexto. De acuerdo a lo anterior distingue tres tipos de oralidad: la oralidad primaria, que es aquella producida por un grupo que no tiene contacto con la escritura, la oralidad mixta, la cual es influenciada por la escritura pero de forma parcial y la oralidad secundaria que corresponde a la cultura letrada.

Teniendo en cuenta que el origen de la literatura escrita (y muy probablemente de la voz cantada) fue justamente la poesía oral, basada en la autoridad vocal del poeta, Zumthor encuentra el concepto de oralidad muy abstracto para hablar del fenómeno del uso de la voz con intención estética y formula el concepto de vocalidad.

Paul Zumthor (1997) aún reclamaba una “poética general de la oralidad” capaz de lanzar una red sobre el vacío entre la abstracción del signo y la materia de la voz. (Travassos, 2009, Pg. 1)

Tanto en este trabajo, como en algunos otros que se han tomado como referencia para el mismo, y que se constituyen como propuestas actuales para el abordaje de la voz en performance y en cantos tradicionales, la vocalidad hará las veces de categoría de análisis, por ser un concepto integrador al ser definido como “la historicidad de una voz, su empleo”

Paul Zumthor se refiere también a la necesidad de emplear referentes desde varias disciplinas: “es extraño que, de todas nuestras disciplinas establecidas, todavía no haya una ciencia de la voz. [...] Abarcaría, además de una física y una fisiología, una lingüística, una antropología y una historia” (p. 100) (Restrepo, 2017, Pg. 2)

Aludir a la historicidad de una voz implica que esta esté inserta en un contexto geográfico e histórico, implica la existencia del sujeto que la produce en un espacio y un tiempo habitados por otros, humanos y no humanos, y que es a partir de ello que se devela el desarrollo de su uso; implica también que el hacer vocal cumple funciones sociales. La manera como se transmite el conocimiento que se construye sobre el mismo, en el caso de la voz cantada podría relacionarse con los géneros o estilos del canto denominado popular. Al insertarse en un contexto, la voz y sus usos pueden ser relacionados con las diversas expresiones del ser humano en tal entorno, así la vocalidad como categoría de análisis relaciona la voz con aspectos culturales como la cosmogonía, el trabajo, la espacialidad, el género, el ciclo vital y la lengua. Zumthor habla acerca del juego poético y resalta cómo los poetas medievales iban del gesto a la danza y de la declamación al canto, lo que puede enmarcar la relación que puede observarse entre las formas de hablar y las formas de cantar en el terreno de los cantos tradicionales. (Restrepo, 2018)

Desde esta concepción la voz excede la concepción instrumental de la voz, planteada exclusivamente desde el acto fisiológico en sí mismo, relativamente frecuente en los estudios musicales y musicológicos, contribuyendo a sortear la insuficiencia percibida que este abordaje conceptual deja a la hora de analizar las maneras de usar la voz en los cantos tradicionales, trascendiendo a la comprensión de la voz como producción histórico social. En relación a lo anterior,

Silvia Davini sustituye en la definición el término “uso” por “producción”, por considerar que éste último ancla la voz en la lógica instrumental.

La historiadora colombiana Diana Uribe mencionó en una entrevista radial que la historia de los negros, al no tener éstos acceso a lo escritural, está “escrita en su música”, esta afirmación proviene de un método propio de la antropología: la etnografía “cuyo interés [y método] se basa en que cada grupo humano escribe, tiene una literatura oral o entra en su mundo en actos rituales que ‘textualizan significados’” (Clifford, 1998, citado en Vilas, 2005, Pg. 1) La etnomusicóloga brasilera Paula Vilas realizó un abordaje etnográfico de la vocalidad, específicamente de las afrobrasileras y desde allí sustenta que, siendo la oralidad una forma de conocimiento, la vocalidad opera como un mecanismo de registro y transmisión de la misma, funcionando como un dispositivo de memoria. Las músicas tradicionales registran y conservan en ellas la memoria de los pueblos. Según Vilas el único modo posible de realización y socialización de estos “textos” de la oralidad es la performance. Lo performativo no es un campo que se limite a lo escénico, existen las performances culturales, expresadas en la ritualidad que ha acompañado la vida y las costumbres de los seres humanos a lo largo de su historia: “Esta noción textual es una posibilidad de inscripción de las performances en el campo de las representaciones, legitimándolas en relación al poder de la escritura” (Vilas, 2005, Pg. 1)

Según Vilas este concepto es central para la argumentación procedente de la vocalidad, ya que es constitutiva a su producción, la performance actualiza, haciendo presente la voz, la vocalidad y su consecuente generación de significados, la vocalidad es una experiencia concreta y sensorial: “Sin embargo, además de una “lectura”, las performances culturales tradicionales demandan toda una fruición sinestésica que supone un lapidamiento sensorial.” (Vilas, 2005, Pg. 1) El abordaje desde lo performativo pretende ir más allá del observar el qué se hace, observando el cómo se hace.

La performance puede pensarse como un punto de intersección entre el contexto cultural y el plano de lo escénico, al existir y configurar sentido en ambos ámbitos y sirviendo como puente que conecta la experiencia del artista y la de su espectador. Vilas plantea el potencial de la investigación artístico – antropológica sobre las vocalidades tradicionales

como una vía posible para acceder a esas dimensiones de lo vocal que aún se perciben como enigmáticas y complejas de nominar con certeza al punto haber resultado excluidas del mundo académico musical por temor a no tener cómo sustentarlas, pero que siguen siendo transversales a la experiencia de gozo estético que vivencia tanto quien hace como quien escucha. En sus palabras:

“El sentido del trabajo de investigación artístico-antropológica con las vocalidades tradicionales es que constituye una vía posible de acceso a la comprensión de la naturaleza numinosa de la voz y el poder aurático de la palabra [...] la palabra proferida como voz-memoria [...] conocimiento y fruición con base y raíz en el soplo, en el aliento, en la dicción y en todos los parámetros del sonido que constituyen la materialidad física de la voz. Voz aliada en su ´dicción y veridicción a la música, al gesto, a la danza: voz en performance” (Vilas, 2005, Pg. 194)

METODOLOGÍA

Este trabajo se inscribe desde un enfoque de investigación cualitativa y tiene un alcance descriptivo y exploratorio. Se pretende explorar y describir la experiencia de los hacedores culturales, es decir, cantantes de música llanera. Para el ejercicio investigativo, cada uno de estos artistas es concebido como una unidad que será abordada de forma intensiva, con lo cual se determina que la metodología a emplear será el estudio de caso (Stake, 1994, tomado de Muñiz). Este abordaje tiene un carácter idiográfico, es decir que: “implica la descripción amplia, profunda del caso en sí mismo sin el propósito de partir de una hipótesis o teoría ni de generalizar las observaciones.[...] El estudio de caso en la investigación cualitativa es idiográfica”. (Gilgun, 1994, tomado de Muñiz,).

Existen estudios de caso simples y complejos, en función de su profundidad y desarrollo, así como pueden ser intrínsecos, o aquellos cuya razón de ser es el estudio del caso en sí mismo, o pueden ser instrumentales, cuando se realizan para someter a prueba una teoría. (Stake, 1994, tomado de, Muñiz). De acuerdo a lo anterior, este es un estudio de caso instrumental simple y corresponde a una forma particular del estudio de caso instrumental, que es el estudio de caso colectivo:

“Una forma del estudio de caso instrumental es el estudio de caso colectivo, en el cual se estudian varios casos para fundamentar la generalidad de un fenómeno o teoría, los casos que se seleccionan

en este tipo de estudio pueden ser similares o diferentes, ya sea para entender las concordancias o las variantes entre los casos.” (Muñiz,)

Generalmente se estudian cuatro tipos de casos (Merriam, 1998; Stake, 1994): el caso típico, cuando se estudia a personas que representan un grupo o comunidad; los casos diferentes, cuando se estudia a personas poseedoras de alguna característica diferencial con respecto al grupo o comunidad; los casos teóricos, escogidos porque permiten probar algún aspecto de una teoría; y los casos atípicos, en los cuales se estudia a personas con alguna característica excepcional que les diferencia de los demás. (Muñiz,)

Para este trabajo, se hace uso del análisis de casos de 2 cantantes de música llanera, seleccionados por criterios compartidos como trayectoria y reconocimiento social en el gremio, representatividad de la cultura local, y criterios diferenciadores como la edad, ruralidad-urbanidad, y el estilo de canto (criollo y estilizado), por lo cual podría decirse que se abordan casos típicos, en relación al contexto cultural que los convoca, es decir, el canto llanero, pero también diferentes, pues para el interés de este trabajo se requirió la presencia en ellos de los criterios diferenciadores ya mencionados.

ESTRATEGIAS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN

Para la recolección de datos, en el caso de los dos cantantes con mayor reconocimiento y trayectoria se usará de material audiovisual disponible en internet (entrevistas).

Orlando “el Cholo” Valderrama es el primer artista de la selección. Casanareño, es un artista campesino, nacido y criado en el campo. Su estilo de canto y composición es criollo. Es uno de los cantantes más representativos de la música llanera y se ha consagrado por ser el primer ganador de un Grammy latino para este género musical.

Reynaldo Armas es uno de los artistas más reconocidos, uno de los compositores más prolíficos que ha tenido la música llanera y uno de los pioneros de su difusión a públicos no campesinos o llaneros. Guariqueño, nacido en el campo, migra a una edad temprana a la capital de su país y es allí donde se desarrolla su vida artística. Aunque su vocalidad está más próxima a ser criolla, su estilo literario y compositivo llega a ser bastante estilizado.

FUENTES

En la siguiente tabla se presentan las entrevistas consultadas para la revisión de los casos:

Material	Ubicación	Fecha	Medio	Criterio de selección.
Entrevista televisada	https://www.youtube.com/watch?v=_F8qnvIFNzw&t=2202s	16 diciembre 2019. Consulta el 10 de mayo de 2020	Canal de YouTube Marlon Becerra Entrevista	En esta entrevista el artista habla sobre: <ul style="list-style-type: none"> ◆ El placer de haber nacido y vivido en el llano ◆ el componer como saber recoger versos ◆ Atahualpa Yupanqui y su amor por el folclor ◆ Los sonidos que más le gustan del llano ◆ La hora en que se toca el cuatro y lo que entiende por folclor a diferencia de lo que él hace que es trabajar con la música llanera ◆ El vestido y que es lo que menos importa frente al talento ◆ Hace mención a que el no puso a concursar su disco en el Grammy, sino que lo hizo Gerardo Paz. ◆ Menciona que el ganarse el premio es una responsabilidad ◆ El discurso de agradecimiento por el premio y su dedicatoria a los caballos ◆ Cuenta que compone mucho a caballo, que guarda las ideas musicales en cajas mentales como los lamas del Tibet ◆ La similitud del territorio llanero con la Pampa en Argentina y Veracruz en México ◆ Copla sobre lo que para él es ser llanero ◆ Los llaneros nacen en cualquier parte del mundo
Entrevista televisada	https://www.youtube.com/watch?v=ph29NY9IbYo&t=237s	10 abril 2018. Consulta el 10 de mayo de 2020	Programa: Se dice de Mi, Canal Caracol. Encontrado en canal de YouTube del Canal Caracol	En esta entrevista el Cholo habla de: <ul style="list-style-type: none"> ◆ Su lugar de nacimiento y su experiencia como migrante. ◆ La estructura de su familia de origen ◆ Lo que más le gusta, que es jinetear un caballo ◆ Cantos para el ordeño, labor que hacen mejor las mujeres ◆ Aparece una intervención de Harvey Ubaque sobre los cantos de trabajo de llano ◆ El oído musical del ganado ◆ Que empezó a gustarle la música cuando estaba en el Ejército ◆ La música llanera no es comercial y se sintió humillado por ese rechazo ◆ El género está creciendo porque se está internacionalizando y profesionalizando. ◆ El folclor es lo que hace un trabajador después de un día de llano, allá en el llano adentro. ◆ Sus encuentros con espantos y experiencias sobrenaturales. ◆ Su hijo afirma que cuando era chiquito jugaba con un duende. ◆ El rezo y sus aplicaciones para evitar que se engusanen heridas y encuevar culebras. ◆ Por qué le dedicó el Grammy a su caballo

				<ul style="list-style-type: none"> ◆ Que no le creían que se había ganado un Grammy y que le preguntaron con quién había contrapunteado para ganárselo. ◆ El tiempo en que vivió en los Estados Unidos y su experiencia de trabajo en un rancho de caballos, durante aproximadamente dos años. Allá aprendió a hablar inglés y tomó clases de técnica vocal. ◆ Que es un campesino que canta.
<p>Documental: El Joropo está en la tierra. Anípara Rodado y Gabriel Roman.</p>	<p>https://www.youtube.com/watch?v=VqohF6AqEEY&t=606s Parte 1</p> <p>https://www.youtube.com/watch?v=nxJkt2LOZmY Parte 2</p> <p>https://www.youtube.com/watch?v=fUdcj9QPzlg parte 3</p>	<p>31 enero 2011. Consulta del 10 de mayo de 2020</p>	<p>Canal de YouTube del Cholo Valderrama.</p>	<p>En este documental, el artista hace las siguientes declaraciones:</p> <ul style="list-style-type: none"> ◆ Cuando sale al mundo no piensa en si mismo sino, en mostrarle al mundo que su cultura existe y está viva. ◆ La fuerza del canto del cantador criollo se hace en la sabana, y se hace en los parrandos, porque no existe el sonido y tienen que hacerse oír por encima de los zapateos y la bulla. A semeja el canto del pasaje con lidiar ganado manso y el joropo a lidiar ganado más fuerte. La rudeza de la faena. Cuando el ganado es mañoso los gritos son diferentes. Cosas que nacen con uno, por tradición y sangre. ◆ Sonidos que se le ocurren a cada uno, de acuerdo a su capacidad vocal y a la región, al ható donde se hayan criado. ◆ El grito cuando se empieza una canción , es una demostración ante el resto de personajes que habitan el llano. Si el tigre rugie, si el toro pita y el caballo relincha, entonces por qué el llanero no grita. Algunos preguntan por qué gritan, porque tenemos el espacio abierto pa gritar y además porque se nos da la puta gana de gritar porque somos solos y estamos en una completa libertad, en una tierra que es muy poco habitada. Siempre el llano es ese canto a la libertad, es ese canto a la naturaleza y esas ganas de vivir que tenemos. ◆ Le escuchaba a su madre los cantos de ordeño. No aprende la estrofa sino la modulación de la voz, porque el nombre de la vaca cambia. Se le canta sobre todo a las que están amansándose para que se acostumbren al nombre. ◆ Entona una tonada y finaliza diciendo: “ es que es difícil cantar sin teta” y ríe. ◆ Y el cree que esa es la base de la tonada. ◆ Su primer canción la compuso a los 15 años, a Margarito Castillo que era un bonguero, vivía en una gran canoa con su familia y era un pescador. Como ellos vivían a 50 metros de río Pauto, vió como de la otra orilla hacían un rancho con su familia y pescaban. Se hicieron amigos y él le enseñó a pescar. Y un día de pronto se fue. ◆ El joropo es la cultura misma del llano ◆ Los parrandos se hacen en ocasiones especiales “y cuando muere un niño, que son los bailes de angelito, porque cuando muere un niño, sin bautizar, entonces se le canta toda la noche porque si lloran, como son angelitos y se van pal cielo, entonces si la gente llora, se le mojan las alas y no puede subir al cielo. Entonces se forma una parranda y al año se baila la

			<p>palma que es al cabo del año del niño, donde ahí si se llora, pero se sigue bailando.</p> <ul style="list-style-type: none"> ◆ “A través de los años el joropo fue agarrando unos círculos armónicos sobre los que el llanero improvisa y según la capacidad que tenga para ponerle melodía a eso y para adornarlo y hacerlo más bello y ahí es donde se reconoce el talento de los cantadores en el llano. Pero el joropo está hecho, nadie ha hecho un joropo, desde que yo me conozco, nadie ha hecho un joropo, nadie puede decir yo me inventé un joropo, los joropos están ahí, no se quien los hizo, a través de los parrandos [...] para mí no existen los compositores de joropo [...] nadie ha hecho un joropo porque vive ahí con nosotros, está ahí en la tierra. Pero los círculos como tal armónicos, la guacharaca, el san Rafael, el zumba que zumba, el pajarillo, el juana guerrero, el perro de agua, están ahí. Simplemente el músico con su virtuosismo dice vamos a tocar una guacharaca y trata de tocarla diferente a como la tocan los otros, pero sigue siendo una guacharaca, ellos no, están es sobre los mismos círculos y en lo poquito que yo se de jazz, eso existe también en el jazz que son círculos armónicos y se maneja el virtuosismo de la gente sobre ellos. Por eso fue que pasó lo que yo te contaba que pasó en Moscú, que un músico filarmónico de Moscú, improvisó con el grupo llanero, porque se dio cuenta de que era un círculo armónico en el que él se podía meter, que lo podía tener ahí y pienso que esa es una ventana, una puerta, con la que se puede trabajar el joropo a nivel mundial. <ul style="list-style-type: none"> ◆ El joropo es pa canto, pa trabajo, pa toro, pa caballo, pa coleo, como dijo Rómulo Gallegos, pa cantarle a la barbarie del llano” ◆ El llanero cantador criollo, es un hombre criollo. Es un hombre, de a caballo, es un hombre trajinado en los hatos, delante de un toro. Es un hombre que sabe de un rejo, que sabe enlazar y que está en el trajín. El nuevo cantante no. El nuevo cantante son muy pocos los que han trajinado el llano. Por lo general son muchachos que salen del campo jóvenes, estudian, creen que tienen un talento y entonces ya van a escuelas de música y ya se forma otro cuento. Y uno no los puede obligar tampoco a ellos a que canten compongan como uno compone, porque realmente la faena del llano como tal nunca la han vivido, ni la han sentido y pues la ven con respeto pero tampoco es algo que les produzca mucha cosquilla en el alma. Esta ahí, la ven desde otra perspectiva. De resto yo si creo que para tener una vida larga de voz, hay que estudiar voz. Hay que estudiar voz en un conservatorio y hay que tener profesores de voz que son los que saben cantar. Hay gente que dice que ellos no estudian voz, o que el llanero como tal y que para qué estudiar voz, porque se pierde el sabor, yo no creo que se pierda el sabor. Yo tuve la oportunidad de estudiar dos años en Westminster college en Estados Unidos y eso a mi me ayuda muchísimo para mantener una voz más o menos estable a estas horas de la vida. Pero si hay que estudiarla, claro indudable.
--	--	--	---

				<ul style="list-style-type: none"> ◆ No creo en la obligación de hacerlo, de hacer canciones. Ni en la obligación de hacerlas, ni que me las soliciten. Si algo que me ofende a mí es que me digan cuánto me cobra por componer una canción a tal, no, que estupidez. Simplemente las cosas salen. ◆ El cacho es como una competencia que tienen los llaneros, el que arme un cuento jocoso donde se digan más mentiras, donde la mentira sea la más exagerada y se utiliza mucho en las noches, en los caneyes, silleros o caballerizas, después de un trabajo de llano se utiliza mucho esto de hacer el cacho, de exagerar lo máximo que pueda uno un cuento para ganarle al vecino, al compañero. ◆ Y yo creo que yo cerraría esto diciendo algo que dijo un jefe sioux y le dijo al general costeu, yo no quiero hablar mal de su cultura solamente quiero que me deje gozar la mía.
Conversatorio: Sonoridad, territorio y joropo. En el marco del Torneo Internacional del Joropo en su versión 53	https://www.youtube.com/watch?v=U6Vf7ArtFr8&t=3560s	Noviembre de 2021	Canal de YouTube de la revista Semana	En este conversatorio: <ul style="list-style-type: none"> ◆ El Cholo Valderrama menciona que para él, el joropo está dividido actualmente entre campesino y urbano, toda vez que al salir del campo, actualmente puede nacer en Bogotá o en otras cabeceras urbanas. Nombra como ejemplo al maestro Hildo Aguirre, bogotano que ha sido un gran formador de arpistas y un gran impulsador del joropo en esta ciudad. Para él las características sonoras de ambas expresiones son perfectamente distinguibles. ◆ También reconoce como parte de ese carácter diferencial que no puede esperarse que una composición urbana basada en la música llanera, así lo denomina, hable de los elementos del entorno criollo llanero que no son conocidos a través de la experiencia directa. ◆ El Cachi Ortegón plantea a modo de conclusión que no hay que buscarle patria al joropo, pues es al contrario: el joropo es la patria de los llaneros.
Entrevista: el folclor lo es todo para mí.	https://www.youtube.com/watch?v=JyHn4UkyowY&t=19s	14 abril 2015. Consulta del 13 de octubre de 2020	Canal YouTube de Globo Vision videos.	En esta entrevista Reynaldo habla sobre: <ul style="list-style-type: none"> ◆ La historia de su primer composición, de la enfermera que cuidó su resfriado a los 12 años. ◆ El primer festival de contrapunteo en que participa es en la tarima del faro, desde entonces no ha dejado que se la toquen. ◆ Describe su vida artística como muy comprometida, abandona una carrera universitaria por dedicarse a la música porque para él el folclore lo es todo. ◆ Yo respeto mucho el público, el público que me aprendió a querer, respetar sagradamente ese público. ◆ El entrevistador menciona que ha compuesto más de 450 canciones y que tiene más de 30 producciones discográficas. ◆ No hay secreto para mantenerse en la fama y el éxito, lo que hay es mucho trabajo, dedicación, convicción. ◆ Recomienda que escriban cosas serias, mensajes que orienten, que construyan, que orienten,

				no mensajes que destruyan, porque hay muchos compositores que no le escriben a esa construcción de país, de sociedad. Tenemos que hacer cosas que contribuyan a su buena orientación. Si hacemos cosas que distorsionen ese manejo, ese pensamiento, por supuesto que no estamos haciendo las cosas correctas. Así que yo le pido a la juventud, a los compositores que escriban cosas buenas, que hay, existen en cantidad temáticas y existen razones para hacer cosas buenas.
Entrevista televisada	https://www.youtube.com/watch?v=Do6R9YBaHr8&t=2s segunda parte: https://www.youtube.com/watch?v=Aj6d-y73U6o	29 diciembre e 2016. Consulta do el 13 de octubre de 2020	Programa Vladimir a la Una, encontrado en canal de Globo Vision videos.	<ul style="list-style-type: none"> ◆ Sus inicios en la música, toca a la edad de siete años las maracas y escucha decir: ese muchacho va a ser músico. Conoció a otra familia de músicos y cantó con ellos aunque dice que lo hacía feo. ◆ Se escapó de la casa para ir a una fiesta en un campo cercano para ver un arpa y cantó en esa fiesta. Conoció el arpa la vió crudamente, valió la pena la paliza. ◆ Habla del comienzo de su historia musical, lo sitúa a partir de su primer visita a la emisora, al programa “caminito de Zaraza” , la elaboración de los versos por el camino. Año 67 o 68, a la edad de 15 años. ◆ Su participación en su primer participación en un concurso de contrapunteo, en el club el Faro, en Zaraza. ◆ “De eso se compone la vida, de historias” ◆ Nunca fue a una escuela de música, es un músico totalmente empírico. ◆ Su primer disco fue un 45. Lo hizo con Disco moda. ◆ En 1976 Rafael Martínez el Cazador Novato lo invita para grabar su primer long play. ◆ Menciona que el Cazador Novato calentó el ambiente, preparó la escena para el ingreso de nuevos artistas con otro concepto musical. ◆ Que él era animador y coordinador de la pauta y en ese rol fue el primer presentador de Reyna Lucero, en la girazona. ◆ José Romero Bello fue alguien de quien recibió mucha orientación a quien conoció por una recomendación obtenida en el bar El Algodonal, a donde llegó por casualidad, yendo camino a visitar a su hermana, atraído por el sonido de la música en vivo y donde cantó. Las personas con quien compartió escenario, le indicaron dónde iba a estar cantando en una fecha próxima. Reynaldo acude, contrapuntea con él y consigue que el maestro le extienda una invitación a vierta para venir a cantar cuando él quiera. ◆ La inspiración para componer Laguna Vieja ◆ Cómo es su llegada a Caracas, con una bolsa con una muda de ropa, lo recibe Felipe, un amigo de su hermana, quien lo alojó en un espacio debajo de su escalera. ◆ Mucho recorrido, tuviéramos para hacer 50 programas contando ese recorrido. La referencia no se pierde, porque si se llega a perder, deja de ser él mismo. ◆ “Tenemos que pensar en el futuro, en evolucionar y crecer, pero de vez en cuando debemos detenernos, dar media vuelta y ver el camino recorrido,

				<p>ver de dónde vengo, quien soy realmente, aunque yo vaya para la cima, pero yo vengo de abajo.”</p> <ul style="list-style-type: none"> ◆ Cómo nace su canción “El indio”. Comienzos de los años 80. Conoció el estado Amazonas, a visitar a José Alí Nieves. Compró una casa porque una señora tenía una gran necesidad, y luego tuvo que regalarla a unas porque no iba mucho a esa zona, la entregó a unas personas de zona fronteriza (colombo venezolanos) que también estaba pasando necesidades. ◆ Conoció a la comunidad koromoto, a quienes les hicieron unas casas para donarles, pero ellos las usaron para guardar cosas y siguieron viviendo en las chozas. Se tomó una foto con un niño de la comunidad y fue blanco de bromas porque estaba usando un rolex. “mira este indio y el reloj que carga”. Allí nació ese cariño por los indios, la comprensión de que son los verdaderos dueños de estas tierras y que están “como abandonados, rezagados” makitares, piaroas. En la foto de la portada del disco sale Reynaldo mirando desde Puerto Ayacucho en dirección a las sabanas del Vichada en Colombia, con lo cual dice que el contenido de esa foto “enlaza a Colombia y a Venezuela” ◆ Elige la casa que compró porque, además de tener 5 habitaciones, en todas las habitaciones había guindaderos para hamacas. Le gusta más dormir en chinchorro que en cama, “descanso más, el cuerpo descansa mucho más” ◆ “Yo creo que uno de los aportes más importantes que se le ha dado a la música llanera, o sea dado por Reynaldo Armas, es que Reynaldo Armas tomó una decisión un buen día, porque la música llanera sonaba del tazón pa’ allá. Pero había que traerla a la ciudad. Como yo prácticamente me desarrollé en Caracas. Y entonces ya tenía contactos con los distintos medios de comunicación, había que llevarla allí. Yo veía películas, veía videos de otros artistas y decía no, hay que desconectarla. Hay que vestirla diferente. Un buen día se me ocurrió, iba a cantar en san Fernando de Apure que es la capital llanera de Venezuela y entonces, pero yo no voy a ir de liqui liqui y sombrero como todo el mundo, yo quiero ponerme algo distinto, y agarré y me compré un traje, un traje y me compré un sombrero de esos chiquitos tipo gaucho y me fui pa eso. Yo dije, aquí o me van a tirar piedra, o me van a matar, o voy a ver cómo fluye esto Me atreví en San Fernando de Apure al lado de puros criollos, bueno y la cosa fluyó, y la gente me aplaudió. Entendí que les había gustado y que no les importó que yo le haya quitado el liqui liqui y la vestimenta, la indumentaria típica. Entonces allí comencé a vestirla distinto, a ponerle etiqueta, y a meterme en programas [...] no escatimé invertirlo, yo creo que eso fue importante, sin quitarle al joropo, a la calidad, seguía siendo intocable.
Entrevista televisada	Primera parte: https://www.yout	16 junio 2015.	Programa de entrevistas	<p>En esta entrevista pueden encontrarse las siguientes declaraciones:</p> <ul style="list-style-type: none"> ◆ Ganarse un Grammy lo percibía como una utopía, antes de ganárselo, “antes del año pasado yo pensaba que e Grammy era como un imposible para

	<p>ube.com/watch?v=hwriOFs5FqY</p> <p>Segunda parte: https://www.youtube.com/watch?v=7naz5Tq34I</p> <p>Tercera parte: https://www.youtube.com/watch?v=QeRn_2pmo3Y</p>	<p>Consulta del 14 de octubre de 2020</p>	<p>de Shirley Varnagi, encontrado en canal de youtube Shirley Varnagi.</p>	<p>uno, el llanero que viene del campo, el de un folclor humilde, bueno, lo veía como bastante difícil [...] una vez que mencionan mi nombre como ganador dije, ya alcanzamos, ya no está tan remoto ese horizonte sino que, si es alcanzable, si es posible que bueno, por eso hemos trabajado, yo tengo más de 35 años dedicados a mi carrera, el pueblo venezolano lo sabe y bueno, ahí está la perseverancia, la constancia porque nunca he desmayado en mi empeño de llevar mi música alrededor del mundo. Donde me la permitan llevar ahí estoy yo.”</p> <ul style="list-style-type: none"> ◆ Sólo tuvo la intención de abandonar en sus inicios, pero después de ello nunca más lo volvió a pensar. ◆ “Trabajé en el campo cuando estaba muchacho, pero después cuando descubrí que había otros mundos, de pronto era muy inquieto Y quería salirme de aquí porque no quería, de pronto, hacer lo que otros hicieron, quedarse, envejecer allí, sino que yo quería probar mundo, conocer mundo. Me vine a Caracas a los 18 años Y bueno desde los 18, ya tengo 42 años en esta ciudad Y allí quemé todas las etapas habidas y por haber, recorrí todos los centros nocturnos donde me permitían llevar un arpa, un cuatro y unas maracas, allí estaba Reynaldo armas, por allí pasó Reynaldo armas. Y bueno fui aprendiendo me fui curtiendo dentro de ese mundo, hermoso por cierto pero sin desconectarme por completo de las raíces, O sea del campo venezolano”. ◆ “Por supuesto que había dentro de mi un deseo de llegar lejos, de dar a conocer mi cultura, mi música, ese sentimiento que traía conmigo, pues lo quería dar a conocer más allá de ese horizonte visible.” ◆ “vi que existía una forma de conectarse mejor con esas masas, que era ser como ellos, vestirse con una camisa, de repente, bonita, con un traje, con un smoking, dependiendo de la ocasión, eso fue lo que me fue permitiendo perder ese miedo porque hay una barrera entre el traje típico que uno usaba y el público, entonces esa barrera la única forma de romperla era parecerme más a ese público al que le estaba cantando.” ◆ A todos. A todos los públicos, yo le canto a los niños, le canto a los adultos, le canto a las mujeres, le canto a la vida, le canto al amor, le canto al despecho, le canto porque esa es la única forma que uno puede producir un tema que encaje en cualquier momento y en cualquier persona, y en cualquier situación de paso. ◆ Cómo hace este género para perdurar en el tiempo y para conectar? “Yo creo que es el mensaje, el mensaje implícito en cada canción. Y la forma de promoción porque yo pienso que cuando uno necesita que se de a conocer un trabajo, tiene que ir al medio, tiene que buscar el medio. Lamentablemente uno no puede esperar que el medio venga a ti. Muchas veces ocurre que el medio te busca, que el medio te aborda, que el medio te persigue, pero la mayoría de las veces uno tiene que buscar ese medio para poder difundir el trabajo que está realizando, así que yo no he sido flojo
--	--	---	--	---

			<p>en ese aspecto, no he sido perezoso, he sido muy inquieto, yo he buscado ese medio, he buscado la televisión, he buscado la prensa, he buscado la radio, he buscado la información. Yo trato de montar un show donde no lo hay, busco cualquier noticia, generar noticia en torno al trabajo que estoy haciendo.</p> <p>◆ “Acuérdate que el mariachi sobre todo tuvo una evolución tremenda a mediados de siglo pasado, del sXX a través de las películas, las películas mexicanas le dieron a nivel mundial una promoción tremenda al mariachi, al charro mexicano cosa que no ha tenido el joropo, al joropo de pronto le ha hecho falta, le está haciendo falta una evolución de se tipo, donde haya un trampolín que la catapulte, que la lleve lejos a través de ciertos aspecto, por ejemplo el cine, las novelas. En Colombia hacen muchas telenovelas donde meten la música, incluso la música llanera. La música llanera por supuesto con intérpretes de allá. Hay canciones incluso más que han sonado en algunas telenovelas colombianas. porque en Colombia hay mucha gente que se pregunta si Reynaldo Armas es colombiano. Yo me siento muy orgulloso de que los colombianos creen que soy colombiano. Pues no soy colombiano, yo nací en estado guarico de santa maría de ipire, específicamente Venezuela, pero en los llanos colombianos me han querido muchísimo, soy hijo ilustre me han nombrado en varias regiones de Colombia. En unas cuantas canciones he mencionado algunos pueblos de Colombia, frecuentemente estoy cantando en ciudades de Colombia [...].”</p> <p>◆ “Yo creo que [el Grammy] es un granito de arena importante, van a hacer falta muchos granos de arena para poderhacer que esta montaña crezca y que yo en este momento estoy por convocar a los demás artistas que nos sumemos, que hagamos un equipo para que empecemos a trabajar en función del Grammy, ir hacia allá, ir a buscar más premios que están allá aguardando por nuestro trabajo, por nuestro talento. En Venezuela no voy a ser solamente Reynaldo Armas el que va a ganar un Grammy y va a ganar otro y otro y otro, no puedo ser yo el único, tiene que haber muchos más artistas que se preparen . cómo se van a preparar? Bueno preparando temas, producciones y yendo allá, tocando la puerta, la puerta hay que tocarla, hay que persistir, hay que trabajar en equipo.”</p> <p>◆ Ha sido empresario “He sido y sigo siendo” (se lanzó a la política, se quemó y ya no tiene intenciones de hacerlo de nuevo, me hace pensar que está conectado a este rol de empresario, porque en Latinoamérica en política hay una tradición y es que la hagan los empresarios y se hace con ese estilo y para servir a tal fin, una tradición de corte neoliberal)</p> <p>◆ Emprendimiento gastronómico (aunque es curioso que lo sitúe en el rol de empresario por los restaurantes y no por la música cuando también es un emprendimiento). Las 3 llanuras en Bogotá que duró casi 30 años, un restaurante en Miami y El Rucio Moro en Caracas que duró 10 años.</p>
--	--	--	---

				<ul style="list-style-type: none"> ◆ “tampoco es que tu dueres 30 o 40 años con un negocio, hay que cambiar, modificar la propuesta” Los emprendimientos no fracasaron, Reynaldo se cansó de desplazarse. ◆ Sigue vendiendo comida, trabaja con comedores. ◆ “No señorita, yo le voy a decir algo. Yo soy y me siento orgulloso de haber sabido, aprendido a vivir de la música, con mucha dignidad. Y yo creo que una de las cosas que yo he tratado de heredarle a las generaciones futuras ha sido que se puede vivir dignamente de la música.” ◆ La muerte del Rucio Moro es una canción que Reynaldo le escribió aun caballo que tuvo cuando tenía 7 años. Era el caballo de hacer los mandados en la casa y murió. “Arrastré conmigo el recuerdo, la impresión que me causó verlo muerto en la sabana y después a los... ya hace 25 años escribí la canción y se convirtió en un gran éxito. ◆ De dónde saca tantas canciones “de la vida”. ◆ “a ambas cosas por que el amor está involucrado con el país, amo al país”
<p>Conferencia: Así nacen mis canciones, Joropo Académico 12, en el marco del 50 Torneo Internacional del Joropo en Villavicencio.</p>	<p>https://www.youtube.com/watch?v=fusMR2TJkd</p>	<p>6 de julio de 2018. Consulta el 15 de octubre de 2020</p>	<p>Canal de YouTube: canal de los llanos.</p>	<p>En este conversatorio Reynaldo habla sobre:</p> <ul style="list-style-type: none"> ◆ Cómo nació “mi amigo el camino” ◆ Relaciona la agenda debajo del brazo con la acción de componer ◆ Así nacen las composiciones, yo no soy el compositor que me meto en una oficina y digo voy a escribirle una canción a eso. Las composiciones salen espontáneas. Tu no sabes en qué momento te va a abordar la musa, cuál es el motivo. Alguien me va a decir una frase rica en contenido y en melodía [frota los dedos de la misma mano frente a la boca] y allí nace una canción. ◆ Cómo nació “la quiero y que” ◆ Cómo nace “laguna vieja” ◆ (Pienso en cómo Habla de él y de la vida, le encanta contar historias, lo hace con una perspectiva más occidental que criolla, su escenario es llanero, pero su narrativa es occidental) ◆ Aclara la confusión sobre la autoría de Laguna Vieja, defiende la propiedad de su composición. ◆ “No hay que estar en una oficina y tener una computadora, ni volar por las redes sociales para hacer una canción, simplemente hay que tener sensibilidad y conexión” ◆ Yo creo que lo que tenemos que mantener, porque cuando yo me voy a la capital me veo en la necesidad de traerme ese canto rural, ese canto campesino, el canto al caballo, a la vaca, al río, al paisaje, adaptarlo a la ciudad. ¿Por qué? Porque había muchas puertas que no se me abrían. Si yo sigo con mi canto veguero, como le decimos y discúlpennos el calificativo, pues no se me iban a abrir tan rápido las puertas porque me iban a catalogar como le había pasado a muchos. El gran error de muchos artistas que se fueron del llano a vivir en las ciudades [menciona a unos colegas que se quedaron en su lugar de origen], siguieron siendo

				<p>llaneros. El caso mío me fui a Caracas. Me fue mucho más duro, durísimo, como no tienen idea. Pero eso trajo como consecuencia que la música avanzó y entró a otra etapa.</p> <ul style="list-style-type: none"> ◆ “y recuerdo que mi compadre José Alí Nieves me dijo[...] [porque estaba usando] Un corbatín de pajarita: Ese corbatín se lo voy a quitar esta noche a coplas” ◆ “[...] me pasó en el 81, 82 que vine a Villavicencio [...] yo no sabía que aquí en el llano colombiano la gente respetaba todavía eso de la indumentaria, o sea, el llanero con sombrero, con cotiza o el pantalón arremangado, criollos criollos, me contratan para venir a cantar [...] me traje un smoking, porque allá en Venezuela yo ya lo estaba haciendo, ya había roto ese paradigma y me traje un smoking. Tan es así [...] ayer estaba viendo un video [...] aparezco yo en un video cantando a usted, ya era como el 84 por ahí y el maestro [Darío Robayo], toditos se empezaron a vestir de traje y corbata.” ◆ Los asistentes al evento al parecer no lo tomaron bien, el alcanzó a sentir que no encajaba y a preguntarse lo que habrían pensado los llaneros autóctonos que lo vieron así.
Reynaldo Armas Entrevista	https://www.youtube.com/watch?v=prThxGn9Dk	6 de febrero de 2012 Consulta el 15 de octubre de 2020	Canal de YouTube vibra music entertainm ent.	<p>En esta entrevista Reynaldo menciona que:</p> <ul style="list-style-type: none"> ◆ Se inspira principalmente y de por vida en tres compositores: José Alfredo Jiménez, Atahualpa Yupanqui y Joan Manuel Serrat. ◆ Explica el origen de su apodo, el cardenalito.

LLANERIDAD: EL TERRITORIO EXISTENCIAL DEL CRIOLLO

Una aproximación a la medicina tradicional criolla y por tanto al cuerpo cultural del llanero criollo, puede encontrarse en el trabajo de investigación *“De Remedios Si Me Acuerdo” la medicina criolla llanera como lugar de manifestación, transmisión y afianzamiento cultural identitario*, llevado a cabo por Simona Reyes en el año 2006, allí se aborda la descripción de las prácticas médicas tradicionales criollas y su relación con las actividades productivas de este grupo humano, su cotidianidad y sus pilares culturales llaneros, así como también la conformación histórico social del mestizo llanero criollo como forma de identidad cultural particular. En relación con lo anterior, se presenta una

descripción del cuerpo cultural del llanero criollo. También presenta a través de ejemplos como pueden apreciarse en muchas ocasiones estos elementos reflejados en sus manifestaciones estéticas, puntualmente en canciones, en este caso. El trabajo de Reyes abarca planteamientos de otros importantes estudiosos de la cultura llanera y realiza potentes contribuciones, por tal motivo será tomado como referente en el presente ejercicio investigativo, para describir el desarrollo histórico de la subjetividad del llanero criollo, la concepción de su cuerpo cultural, y su territorio existencial de la subjetividad.

Surgió el llanero cuando un indio se le acomodó a un potranco

Como ya se ha sido mencionado, se hace uso del mito y la cosmología pues en este material es donde mejor se explicita la visión del mundo. En este sentido, el mito debe considerarse como modelo de lo real, pues funge como representación del ideal de la reproducción social, pero también como producción de lo real en tanto el mito surge como producto de la historia que al tiempo va explicando. (Pinzón & Suárez, 1992, p. 34)

Antes de la llegada de los españoles al territorio, habitaban en el los Guahibos que eran cazadores, recolectores y nómadas, y los Sálivas y Achaguas quienes eran agricultores y por tanto se habían establecido, desarrollando una organización social y política centralizada. Estos grupos étnicos concebían a la tierra como un bien común e intercambiaban productos como carne, fibras, aceite de palma, tabaco y quiripa (moneda de concha utilizada por ese entonces en la zona. (Reyes, 2003, p. 9, tomado de Reyes, 2006, p. 21). A la llegada de los españoles, los Guahibos que son nómadas son concebidos como salvajes, vagabundos de oficio, por tanto, más difíciles de colonizar, con lo cual acaban resistiéndose a los invasores y replegándose hacia el monte y las zonas selváticas. Los grupos agricultores al contar con formas de organización social establecidas se perciben como más fácilmente adaptables a la vida civilizada y terminan haciendo parte del proceso de colonización. (Reyes, 2006))

La cultura llanera empieza formarse desde el siglo XVI con la llegada de las diferentes expediciones a la región, en busca del Dorado. Estas expediciones dejarían al descubierto la existencia de un recurso que atraería a algunas compañías religiosas, el ganado, así como la presencia de pobladores relacionados con el mismo:

El ganado fue llegando al llano colombiano, traído o escapado de Venezuela, y empieza parece ser, a ser aprovechado por el indígena. Este al montar a caballo se vuelve un “indio jinete que no fue ya tan indio, ni para sí mismo, ni para otros ni para los blancos” (Ortegón b, 2002, p. 12), y así se convertirá paulatinamente en la mano de obra jesuita en las misiones y su oficio de dominar ganados cimarrones, arrasando en su mayoría cualquier otro tipo de vida. (Reyes, 2006, p. 22)

En el siglo XVII hacen su arribo las compañías religiosas y, sobre todo las jesuitas se instalan en el llano, con la intención explícita de convertir a los indios al cristianismo, pero atraídos por la posibilidad de usufructuar de las reses que convivían con los pobladores. Para ello crean misiones y es en ellas donde se fue definiendo “[...]la existencia del llanero como trabajador en esas sabanas dedicadas a la explotación ganadera”. (Reyes, 2006, p. 22)

Gracias a la organización y el éxito que alcanzan estas misiones, la ganadería (y con ella el hato) se consolida como la forma de producción determinante, lo suficientemente estable como para mantenerse incluso después de la expulsión de los jesuitas en 1767. Con este proceso también se consolida “la estructura dentro de la cual ya podía hablarse de un nuevo mestizo llanero.” (Reyes, 2006, p. 23) En ese mestizaje del llanero hay aportes importantes de los migrantes de otros sitios del país, principalmente Santander y Boyacá, quienes incluso serían los nuevos dueños de algunas propiedades extensas. Con el asentamiento del hato, se crea el lugar, el territorio existencial, el espacio donde se gesta el *espíritu* que se infundirá a las gentes: “[...]es allí donde en gran parte se forma y planta, entre religión, leyenda, ganado y bestias la cultura llanera”. (Reyes, 2006, p.23) Una cultura cuyo *substratum* indígena permanece bajo muchos de sus aspectos, aunque este criollo no se identifique con el indígena, porque el suyo es un *ethos*¹⁷ diferente, creado en “[...] un tiempo llanero (Rodríguez b, 1992, p. 75-77), en el cual estos criollos se vuelven jinetes “apasionados por los caballos, indios de a caballo, es decir, llaneros”” (Montiel, 1992, p.64)”. (Reyes, 2006, p. 23).

Tiene sentido que la existencia del rol del jinete en esta cultura, necesario dadas las contingencias históricas y de condiciones geográficas, que favorecieron el desarrollo de su

¹⁷ Según la RAE: Conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona o una comunidad.

actividad productiva predominante, la ganadería, y la implicación del cuerpo de quienes la llevan a cabo, se vea mitificada en la adopción del símbolo del centauro como representativo de la identidad llanera, un motivo recurrente en su imaginario simbólico, y en varias de sus expresiones y productos estéticos. Puede ser que opere entonces a modo mito que surge como producción de lo real, reflejando esta conformación histórica de lo identitario, y que funge como modelo de lo real, como símbolo que idealiza un modo de ser, unos valores y la cultura llanera. Concluye pues la autora:

Fue fruto de esa historia y precisamente en la conformación del hato ganadero que se configuró la cultura llanera criolla, esa forma cultural particular que hoy habita Casanare. Surgió el llanero cuando “un indio se le acomodó un potranco” Y el hombre se hizo “hombre de sogá”. (Reyes, 2006, p.23).

TERRITORIO EXISTENCIAL FISICO DEL LLANERO CRIOLLO: HATO Y TRABAJO DE LLANO

Desde lo expuesto en el marco teórico, retomando el planteamiento del espíritu de la calle sobre la consolidación del pensamiento y el emocionar humanos a partir de una relación con el espacio físico que en su devenir revela la naturaleza simbólica de este último, haciendo del lugar la imagen de las metáforas con las cuales se estructura y expresa el pensar y sentir de los sujetos individuales y colectivos, en concreto la consolidación del territorio existencial de la subjetividad, se hace evidente la necesidad de conocer sobre el territorio físico para aproximarse a la noción de sentido de un sujeto y su sentipensamiento.¹⁸

Esta idea se vería reflejada en asociación con el reconocimiento que diversas aproximaciones etnográficas hacen del hato como el lugar en que se gesta y emerge la cultura llanera criolla: “[...] el hato se puede entender hoy en día como una estructura generadora de cultura que permite que estos llaneros se sientan mas llaneros y acercarnos al significado que tendría para esta sociedad el que este se acabara.” (Reyes, 2003, pg. 8)

¹⁸ sentipensante es un término que el sociólogo Orlando Fals Borda reconoció haber tomado prestado de los campesinos momposinos, para hacer alusión a la combinación de la razón y la pasión, el cuerpo y el corazón, en la acción (Jaramillo, 2012, p. 317), y con cuyo uso en este texto se busca hacer énfasis en la visión no separada de lo racional, lo emotivo, lo corporal y lo práctico, en lo humano.

En este trabajo se reconocerá entonces al ható como la dimensi3n f3sica del territorio existencial del llanero criollo, que existe a raz3n de servir como lugar para el Trabajo de Llano y a trav3s suyo se estructura lo primero y se va forjando lo segundo. Para comprender la vocalidad que expresa el Territorio existencial del llanero criollo es necesario hacer un reconocimiento de tal espacio. Por tal raz3n se proceder3 a hacer una s3ntesis de algunos elementos presentes en la etnograf3a realizada por la antrop3loga Francisca Reyes como trabajo de grado, titulada: *“Eso Si Es Llano, Cuñao” Etnograf3a De Un Hato En Casanare*, en el a3o 2003, con el fin de proveer una breve descripci3n del ható en la cual quedar3 expuesto que los cantos, a modo de ritornelos asociados al Trabajo de Llano, atraviesan el territorio existencial de la subjetividad del llanero criollo, como parte de sus saberes esenciales tanto para su subsistencia, como para su singularizaci3n cultural.

El ható es una forma de organizaci3n productiva que establece un orden espacial y social, en funci3n de las necesidades propias de la praxis que generan su existencia, es decir la cr3a de ganado con fines lucrativos y de consumo y la respuesta a la necesidad de hacer que este lugar sea lo m3s auto sostenible posible, debido a su condici3n de extensi3n territorial que conlleva a la dispersi3n poblacional, es decir, al aislamiento.

Es de car3cter latifundista, una amplia extensi3n de tierra de decenas de miles de hect3reas donde pastan miles de cabezas de ganado, generalmente perteneciente a un 3nico due3o, establecida en la sabana de la Orinoqu3a colombo-venezolana, dedicada fundamentalmente a la pr3ctica de la ganader3a bovina extensiva (Garc3a, 1992; en Reyes 2003, p. 20), una pr3ctica que desde la 3poca de la conquista otorga un estatus social superior a la producci3n agr3cola.¹⁹

Hoy d3a se cataloga como ható una propiedad que cuente con 2000 cabezas de ganado o m3s, por lo contrario, se denomina finca, fundaci3n o fundo (Reyes, 2003, p. 20)

¹⁹ Ya que se consideraba cosa de indios, pues la verdadera fuente de poder y se3or3o era la tenencia de la tierra, la liberaci3n del ganado en los terrenos como pr3ctica ganadera, era m3s bien una estrategia de apropiaci3n y expansi3n de los mismos y que sol3a acompa3ar la intervenci3n militar en los procesos de conquista y colonia (Arias, 2004 p. 9)

Ubicados en ecosistema de sabana tropical, con regiones inundables y regiones secas, en la cuenca del Orinoco, una región con un clima cálido y húmedo, con temporada de lluvias entre abril y noviembre y una época seca de noviembre a febrero, con una flora y fauna variadas, adaptadas a las condiciones cambiantes que supone la ocurrencia de eventos esperados de inundación y sequía, que año a año varían su magnitud. (Buriticá, 2016, p. 3- 8)

Se constituye un paisaje silencioso, solitario, de amplias y extensas planicies que parecen alargar la vista del horizonte, sin cercas o caminos que la dividan o sugieran la ruta, sin más interrupción que las inundaciones de los caños crecidos, lejos de la civilización, sin edificaciones a la vista, y que ponen en contacto visual con la sensación de libertad y la necesidad de autoabastecimiento que causa la lejanía.

El ható es básicamente sabana y en algunos puntos estratégicos de la misma se levantan la casa principal y las casas de los fundos auxiliares, generalmente construidas cerca a una fuente de agua, con una distribución espacial que da cuenta de las labores que allí se realizan, las necesidades que estas a su vez demandan y una jerarquía de los roles que allí se ejercen.

En ausencia de vestigios arqueológicos perdurables, de grandes construcciones o monumentos que sean vestigio de la existencia de esta cultura llanera criolla se aprecia su carácter empírico y práctico, estrechamente relacionado con la naturaleza, y puede pensarse que, transcurre en su particularidad temporal, y reflexionarse acerca del por qué su patrimonio e identidad se asienta tan fuertemente en lo inmaterial, en sus prácticas, en su enorme expresividad estética y en su oralidad.

Según las labores que se llevan a cabo en los hatos, las casas cuentan con un tranquero para restringir el acceso a la zona de la casa, el corral de los caballos que serán montados pronto y en el cual permanecen las vacas de ordeño, caballerizas para albergar los artículos de monta y a los trabajadores de temporada que duermen en chinchorros a poca distancia unos de otros, cuartos para los trabajadores permanentes, la cocina, el comedor, un sitio con un botalón²⁰ donde se sacrifican las reses para consumo propio, la

²⁰ Viga clavada en el suelo en la que se atan las reses.

tasajera donde se realizan los cortes de carne se seleccionan y se conservan saladas y colgadas (oreadas) las raciones que no se consumen inmediatamente, una despensa para el almacenamiento de lo que no se produce, el huerto o conuco para el cultivo de vegetales para consumo propio, la marranera, el corral de ordeño, la quesera, la casa del encargado y su familia, los aposentos del dueño como edificación independiente al cual los trabajadores tienen acceso restringido, un chircal para la elaboración de los ladrillos con los cuales se edifican todas las estructuras del hato, y específicamente para el Trabajo de Llano esta el corral de Ganado, que cuenta con el coso, que es donde se junta el ganado y se observa para su clasificación, la manga, estructura por la cual pasa para ser clasificado y divisiones de corral para separarlo según si se va a vender, marcar o capar o donde aguardar para ser transportado o vendido.

A partir de esta estructura se va forjando el modo de vida llanero:

“Aquí se reúnen varios de los elementos que caracterizan la vida de un llanero criollo: su aislamiento y por ende la escasa comunicación con otras personas o otros sectores de la sociedad; su espacio vital; y sus estructuras y herramientas de trabajo. Todo ello constituye parte de lo que es un llanero, y vivir o trabajar aquí le imprime a su vida ciertos matices inseparable de sus sentimientos, su comportamiento y sus aspiraciones”. (Reyes, 2003, p. 33)

Trabajo de Llano

El trabajo de Llano es la labor principal del hato. Se lleva a cabo, dos veces en el año, a finales de mayo y a finales de noviembre, es decir, a entrada y salida de aguas, pues es en esta época en la cual el ganado se encuentra en las mejores condiciones para soportar el trajín a que será sometido, ya que deben ser recogidos los rodeos que andan pastando libremente por la sabana, serán apartados marcados y capados. Estas labores serán realizadas por trabajadores que, en su mayoría ya han trabajado previamente en el hato y que habitarán el mismo por los cuarenta días consecutivos que durarán ejecutándose; algunos otros serán los novatos, generalmente menores de edad que van aprendiendo, acompañando en las faenas a los más expertos. Los niveles de experticia, conocimiento de las tareas, destreza para las mismas y versatilidad para llevarlas a cabo, constituyen un sistema jerárquico de roles que inciden, tanto en el buen funcionamiento de un trabajo

pesado y riesgoso, como en la posibilidad de mejorar la remuneración económica y de obtener prestigio y reconocimiento laboral y social.

El hato es un lugar donde puede apreciarse cómo es que un modo de subsistencia y un espacio de trabajo se traduce en el desarrollo de prácticas basadas en el conocimiento particular que se tiene sobre el medio en que se ejerce y de sí mismo como parte de él, lo cual podría entenderse como una forma de territorialización y ello termina constituyéndose como una parte integral de la cultura, incluyendo la cosmovisión y las diversas dinámicas, prácticas propias, el sentir, las formas de interacción social y conformación familiar (Lo cual vincula los afectos), con significados de identidad cultural.

Así el llanero se define fundamentalmente como trabajador de llano, donde el trabajo no solo representa una fuente de ingreso, sino que

“[...] aquí en el llano se identifica a partir de este. Aquí el trabajo es fuente de imaginario cultural [...] es la vida del hombre, lo que siente, lo que sabe, lo que tiene, y es además la manera en que esta sociedad con mayor intensidad se relaciona con su entorno. Así encontramos que ser llanero siempre tiene que ver con trabajar llano;” (Reyes, 2003, p. 44)

El Trabajo de Llano se experimenta así:

Empieza con la *caballisianza*, es decir cuando el encargado (caporal) da la orden para la recogida y aliste (limpieza, desparasitación) de los caballos que serán empleados durante el trabajo y para mandar a llamar a los trabajadores, quienes usualmente ya han trabajado en el hato con anterioridad, conocen el trabajo, la sabana, las reses y su paradero. Los novatos que hay son usualmente menores de edad, jóvenes que requieren el entrenamiento.

Los trabajadores convocados deberán aperar sus caballos, es decir, empacar en su capotera (Bolsa que se amarra de la montura), su chinchorro (hamaca tejida que se cuelga de los muros y sirve para dormir), cobija, linterna, cepillo de dientes, jabón, toalla y elementos de trabajo (cuchillo, soga, cabresto) y partir cabalgando hacia el hato.

Al llegar al hato, los caballos de madrina son repartidos entre los trabajadores para que estos puedan desempeñar sus labores. A cada llanero se le entregan tres o cuatro caballos de los cuales deberá hacerse responsable, cosa que se hace muchas veces clasificando los caballos de acuerdo con los hombres, de tal modo que los caballos mas

mansos se entregan a los menos expertos, lo cual termina siendo también una cuestión de estatus y hombría.

Cada trabajador guindará su chinchorro en la caballeriza, que será el lugar donde duerman, para empezar el trabajo al día siguiente antes de las 4am. Dos hombres serán los encargados de traer los caballos del mangón (cuadra o corral de los caballos), mientras los demás se bañan y se alistan. Luego aperan los caballos y pasan a la cocina a tomarse un tinto que será lo que los sostenga hasta que regresen a desayunar entre el mediodía y la 1pm. A las 5 am salen a recoger el ganado, que se encuentra regado por rodeos sobre la extensión del hato.

Para evitar que el ganado escape cuando sienta la llegada de los caballos, el caporal nombra a dos cortadores, quienes deben ser hombres con mucha experiencia para poder sortear cualquier eventualidad que pueda presentarse. Estos y los hombres que vayan bajo su dirección, se desplazan por los extremos del terreno donde esté el rodeo. El caporal llegará por el centro, con los novatos a su lado y los bueyes madrineros, cuya función es trancar al ganado, que frente a la presencia de estos animales mansos se calma.

Cuando el ganado se reúne, el caporal dará la orden para que los trabajadores adopten una formación necesaria y ancestral para el desplazamiento del ganado, que a este punto serán unas 700 a 900 reses. El caporal designa los roles entre los hombres.

Al frente irá el cabrestero, cuya función es guiar, indicar el camino al ganado y va cantando algunas veces algo que dice: *“afila, afila novillo por la huella del cabrestero, ponele amor al camino y olvídese su comedero”*.

A los lados del cabrestero van los orejeros, suelen ser los mismos cortadores, atrás de ellos los punteros y traspunteros, luego la gente del costado y finalmente en la parte de atrás los culateros, junto al caporal quién desde ese lugar puede observar y controlar todo lo que pasa en el rodeo. Probablemente los novatos están cerca al caporal *“aprendiendo del mejor”*. Si no se requiere la recogida de más ganado, este grupo se dirigirá, alerta, conversando, mascando chimú y cantando, hacia los corrales. En el transcurso de esta actividad es que adquiere tanta importancia es ser un buen jinete, saber enlazar, colear y tumbar una res, pues el ganado eventualmente procura escaparse entre los arbustos. Una

vez encerrado el ganado en los corrales, los hombres desensillan, se asean, comen y empieza la faena de vacunar y clasificar el ganado para marcarlo o para la venta

Esta formación podría pensarse como una representación de la jerarquía de los roles del trabajo de llano en donde, entre más adelante, más estatus se tiene, por ser el que más conocimientos y habilidades posee, por ello muchos de los valores culturales y comportamientos esperados de un llanero están asociados con estos elementos necesarios para hacer un buen trabajo, para favorecer el deseo de adquirirlos, desarrollarlos y exhibirlos, lo cual conviene a la actividad productiva.

En horas de la tarde empiezan los trabajos en el corral, que tienen también una organización propia. Los coseros son los trabajadores encargados de que el ganado entre a la manga, los cuñeros se encargan de poner cuñas (palos) para disminuir la velocidad con la que las reses pasan por esta. Al caporal de Trabajo de Llano, la máxima autoridad de la faena, le corresponde la tarea de clasificar el ganado que pasa por la manga. Los apartadores, que son los llaneros con mayor reconocimiento y fama (y que generalmente son los mismos cortadores en el rodeo), tienen la responsabilidad de abrir las puertas que conducen a los diferentes corrales, sean estos los de reses de saca, o de becerros para marcar; hay llaneros encargados de enlazar, tumbar y marcar estos últimos, llamados orejanos, para establecer la pertenencia de los animales al hatu, esta tarea generalmente corresponde a los novatos, esto bajo la supervisión del caporal de corral, quien suele ser el mismo cabrestero durante el rodeo, y es el encargado de que esta labor se haga de manera ordenada y ágil. Hay también contadores, hombres respetados por su experiencia y edad, para establecer la cantidad de reses ya sea en su totalidad o según los criterios de clasificación.

Al final de la jornada, entre 5 y 6 de la tarde, empieza el período de descanso durante el cual se asean, lavan su ropa, comen y van a dormir, para iniciar al día siguiente una rutina similar. Aproximadamente cada 6 días cambiarán de locación, desplazándose hacia los diferentes fundos que conforman el hatu en su totalidad.

Una de las labores que más requieren habilidad y gallardía, ya que es una de las más peligrosas que se llevan a cabo en este territorio, es la de cimarroniar o chicharroniar. Se

lleva a cabo al final del Trabajo de Llano y consiste en la búsqueda, captura y reducción del ganado más salvaje, llamado cimarrón, ingresando algunos a pie al monte donde se ocultan, para asustarlo con ruido buscando que salga a la sabana, donde lo esperan los otros para enlazarlo y dejarlo atado en un palo en la sabana para debilitarlo. Lo anterior es una forma de aprovechamiento de todos los recursos posibles disponibles en el ható. En algún punto en sus inicios, esta fue la manera como se adquirieron todas las reses para el ható. Para los criollos es también una de las mejores oportunidades para medir su fuerza, valentía y demostrar a través de sus habilidades que se es un llanero de verdad. (p. 67)

Las reses son animales bastante nerviosos, por esta razón mientras se encuentra en los corrales, pasa la noche en compañía de los veladores, quienes se turnan durante la noche para cumplir función de cantarles, para prevenir que se desbarajuste²¹ y rompa el corral, a causa de un susto por algún ruido inesperado.

La presencia de mujeres en el ható se reduce la cocinera y a la esposa del encargado (quién cumple con la labor de cocinar para el dueño de ható y su familia), pues esta cultura considera que la faena del llano es imposible de ser realizada por una mujer, debido a la necesidad de gran fuerza física. Por ello, por tradición no se valora que una mujer sepa de trabajo de llano, y sus posibilidades ocupacionales en este contexto se restringen a la labor doméstica, la cocina y el mantenimiento de la casa, aunque en el caso de las esposas de los trabajadores deban hacerse cargo de sus casas mientras estos se encuentran trabajando en el ható. Cuando las mujeres por alguna razón se encuentran solas, generalmente se ocupan como empleadas domésticas.

TERRITORIO EXISTENCIAL DE LA SUBJETIVIDAD DEL LLANERO CRIOLLO: LLANERIDAD

El modo de vida que se ha forjado en torno a las dinámicas de trabajo que establece la ganadería extensiva practicada artesanalmente, sin mayores variaciones desde hace alrededor de 300 años, es claramente diferenciable de la de otros grupos sociales. Las demandas del territorio y las necesidades del oficio han incidido en la consolidación de unas praxis, costumbres y cosmovisión, particulares entre los miembros de la cultura llanera criolla. Esta particularización cultural se expresa casi a la manera de un nacionalismo, de

²¹ Corra en estampida.

hecho, en algunos textos de canciones se habla de “la nación del llano” como un ente unificador de un territorio que se divide políticamente abarcando dos países, esto porque la construcción de identidad en estrecha relación con un entorno natural y una forma de vida específicos crea una noción de comunidad que la fortalece:

Esta cultura se refuerza también a manera comunidad imaginada, explayada en la noción de mundo más que en el lugar de vida específico (Anderson, 1983) Y los llaneros se sienten herederos y hacedores de unas nociones, prácticas y comportamientos, qué son los que definen su pertenencia cultural. El tipo de vida sustentado en el ideal de la cultura llanera criolla es el que realmente marca la identidad, más que la división geográfica o política. (Reyes, 2006, p. 6)

Un modo de vida es un modo de subjetivación no identitario (Foucault, 1999), es una forma de vida no natural, sino cultural, histórica y política, relacionada con una ética, en el sentido de alcanzar nuestra potencia de existir. En el marco de estas formas de vida es que se deviene sujeto, que se dan los procesos de subjetivación, los cuales, de esta manera, tienen una intensidad y una extensión, es decir que están situados espacial y temporalmente y “[...] están conformados por valores, percepciones, sentimientos, afectos, lenguajes, saberes, deseos, concepciones, prácticas y acciones que se inscriben en el cuerpo producido, vivido y experimentado de los sujetos.” (Vommaro, 2012, p. 66)

Para el caso de los llaneros, de su cultura criolla y recia, se ha popularizado el empleo del término *llaneridad* para dar cuenta de este modo de subjetivación particular que tiene lugar en el espacio y tiempo llaneros, es decir, en los del ható y el Trabajo de Llano. Si bien no se trata de un término o concepto que se haya abordado académicamente de manera profundamente analítica y crítica, si puede decirse que se aproxima a captar un “sentir llanero” que ha ayudado a entender mejor la región, y que ha expresado una sentida y vivida unión con los factores naturalizados que ha construido el llanero. (Reyes, 2006, p. 6,7)

Esta aclaración resulta pertinente, pues uno de los problemas de lo identitario es el del determinismo cultural, o la mala comprensión sobre la caracterización identitaria que podría acabar generando una visión homogeneizada y reducida de algo que en la realidad es mas complejo y diverso, lo que puede desembocar en visiones romantizadas de los grupos sociales, imaginarios que distan de la realidad.

El concepto de llaneridad es un término que podría hacer alusión al temperamento o carácter del pueblo llanero, a su *ethos*,²² a la manera de una definición cultural propia que da cuenta de unos ideales de comportamiento y unas maneras típicas de sentirse parte de una cultura con imaginarios muy marcados. (Reyes, 2006, p. 6)

En palabras de la antropóloga:

Esta llaneridad sería como la manera propia, émica, de esta cultura de delimitar su especificidad en factores que construye como inmutables, una naturalización cultural de unos ideales y actuales típicas maneras de ser, que en varios estudios de la zona, a mi manera de ver, han esencializado y exagerado. El término es ampliamente usado en estos estudios y lo retomo porque todas maneras si abarca, más allá de su énfasis, factores determinantes de la definición cultural, que delimita maneras propias y muy sentidas de hacer parte de la cultura. La cultura llanera demanda un “deber ser” individual y grupal, y como hacer parte de la propia realidad social y lo que la gente piensa el término se vuelve determinante. (Reyes, 2006, p. 6-7)

Para mantener la línea argumental de este trabajo, se entenderá a la llaneridad como El Territorio Existencial de la Subjetividad Llanera. Esta llaneridad se expresa entonces en forma de ideales, valores considerados criollos, que regulan el comportamiento social y la personalidad que se espera que un “verdadero” llanero posea y exhiba, como parte fundamental de su herencia cultural. A continuación, se presentarán, con algunas apreciaciones propias, los que Simona Reyes denomina pilares culturales llaneros, ya que tienen una fuerte presencia entre los imaginarios que circulan respecto a lo que significa ser llanero criollo y que son ritornelos comunes en los textos de la música llanera. Estos pilares son:

La valentía y la reciedad

Peligro, riesgo, reto: goce de la vida

La libertad y la escogencia

El rebusque y la recursividad

La apertura al cambio y la experimentación

El encantamiento del llano

²² “la actitud subyacente que un pueblo tiene ante si mismo y ante el mundo que la vida refleja” (Geertz, 2000, p. 118, en Reyes, 2006, p. 7)

La estrecha cercanía con la naturaleza y todo el entorno.

En primer lugar, están **la valentía y la reciedad**. La cultura llanera criolla se cataloga como recia y es muy frecuente que este adjetivo se le adjudique al canto llanero. La vida cotidiana de los llaneros y las labores en las que su cultura se forja tienen esta característica. (encima se ha romantizado desde tiempos coloniales la visión de este territorio como uno salvaje e indomable). La estrecha relación con animales grandes, con un carácter que debe ser dominado, controlado y el contacto con una cultura material hecha para tal fin (el mandador, la sogá, las técnicas para tumbar una res), forja un temperamento sólido. El llanero tiene “verraquera”, “no echa pa’ atrás ni para coger impulso”, “Hasta en los movimientos se le sale a la gente el ideal del llanerazo, de la “mujer verraca” porque hasta en los cuerpos mismos se aferra lo recio” (Reyes, 2006, p. 105). Cabe considerar que de hecho es justo en los cuerpos donde se forja lo recio, porque la vida en un entorno rural, en un trabajo pesado como es el de Llano, sin muchas posesiones y sin maquinaria, la fuerza física y la fortaleza psicológica que debe acompañarla son un requerimiento. Hay que tener coraje para metérsele a un toro cimarrón, para tumbar una res en plena huida y para ir conduciendo cientos de ellas. También es necesario para pasar noches oscuras en soledades casi absolutas y en algunos casos, en Colombia, ante la amenaza de actores armados o la intrusión de las petroleras. De allí posiblemente viene el imaginario de que los llaneros son bravos y son valientes.

Durante las faenas del Trabajo de Llano, los criollos se juegan la vida. La probabilidad de caer de un caballo, ser pateado por una res, embestido por una estampida, salir quemado durante el marcado, ser picado por una serpiente venenosa, un animal acuático o algún insecto, es algo que hace del **peligro, riesgo y reto** una realidad cotidiana. Pero el peligro inminente es también una promesa de emoción. Esto puede tener una base biológica, explicada a través del concepto de *búsqueda de sensaciones*, un rasgo de personalidad descrito por el psicólogo estadounidense Marvin Zuckerman, que describe una tendencia a la exposición al riesgo, como un estímulo que maximiza sus sensaciones y que opera desde mecanismos neurológicos y neuroquímicos. Las variables ambientales y la socialización pueden influir en este rasgo. Así a la exposición al riesgo se le da a este una

valoración distinta, se vuelve estimulante, es un reto que emociona y se torna en una oportunidad para demostrar el dominio de las habilidades, lo cual es nutritivo para el orgullo. Y se crea goce a partir de ello, **goce de la vida**, que parece ser un pilar sobre el que gira la vida en el llano, lo cual no ocurre con la misma intensidad en todas las culturas.

Otro pilar cultural importante en la cultura criolla llanera refiere a una sensación cultural de **libertad y la escogencia**, que posiblemente tiene que ver con la visión del paisaje sabanero que sugiere la infinitud y cuya ausencia de caminos, cercas y linderos permiten que la gente olvide que la tierra legalmente pertenece a otro y sienta que le pertenece a sí mismo, por la apropiación que da el habitarla, recorrerla y trabajarla. Esta característica también favorece la posibilidad de escoger el camino. Las largas distancias que posibilitan el sentirse solo y sin irrupciones ajenas, contribuye a esta sensación de libertad, al tener menos chance de afectar a otro cercano con las propias acciones.

La distancia que favorece la sensación de soledad también influye en el desarrollo del **rebusque y la recursividad**, que se establece como otro pilar cultural de la llaneridad, pues el carácter latifundista de estas tierras hace que las vidas de muchos llaneros transcurran alejadas de la civilización y con ello de las posibilidades de intercambio y abastecimiento que ella ofrece. De este modo debe haber un aprovechamiento al máximo de todos los recursos, incluido el de la creatividad y la búsqueda de soluciones con lo que hay a la mano.

A pesar de la alta valoración que recibe el conocimiento tradicional y las costumbres puede apreciarse entre los llaneros una **apertura al cambio y a la experimentación** que manifiesta el carácter empírico de esta cultura campesina: “hay algo que podría denominarse como un ideal del haciendo que predomina en esta gente, todo sustentado en la práctica y arraigado en ésta más que en un pensamiento brotado de ideas míticas.” (Reyes, 2006, p. 119). Que la labor productiva dominante sea eminentemente práctica y que, aunque esté sistematizada, se aprenda fundamentalmente haciendo, al igual que el conocimiento sobre los recursos de la región se haya obtenido experimentándola directamente, puede justificar la existencia de este valor.

Este grupo social es profundamente creyente en entidades sagradas y cuentos míticos, de manera que agregan un ingrediente sagrado, mágico a las cosas de la vida, en donde se personifican los miedos colectivos y parecen gozar con ello, constuyendo ese encantamiento generalizado que vuelve al medio fuente de encanto. A esto llama Reyes, **encantamiento del llano**. En la lejanía de los hatos donde se hace todo lo posible por abastecerse a sí mismos hay que encontrar solución a los imposibles. Y si esa solución excede lo humano se recurre a lo divino y a lo no humano. El rezo y el ensalme, asociados a temas de salud son prácticas comunes. La religiosidad fue algo que llegó con las misiones que colonizaron los territorios, pero ella tiene una expresión plural y supersticiosa, pues coexisten Dios, el diablo, las ánimas, los tui y los espantos por igual. Esto quizá porque la lejanía no permite asistir a misa y el rito estructura la creencia y las manifestaciones de la devoción. (Reyes, 2006)

En la definición que los llaneros tiene de sí mismos están presentes los elementos que hacen parte del llano, gracias a que tienen una **estrecha cercanía con la naturaleza y todo el entorno**:

Los llaneros tienen una notoria identificación con el llano, la identidad se naturaliza, llanero y llano son la misma cosa, se sienten como dos cosas inseparables interdependientes. Muy comunes son las frases del tipo: “es llanero el que nace en el llano”, o incluso “**Yo soy el llano**” [...] la gente se personifica en todo lo que lo rodea. (Reyes, 2006, p. 115)

Y una parte muy importante de aquello que le rodea son los animales como parte fundamental de lo que es la sabana, son compañeros en esa vida y tienen mucha importancia en el mundo cultural criollo, por tal motivo no es de extrañar que se relacionen los comportamientos de estos con los de los humanos, que se empleen términos en común para referirse al cuerpo, describir dolencias y otra suerte de experiencias vitales como la enfermedad, el parto o la muerte.²³

²³ Un ejemplo de esta relación entre lo animal y lo humano es lo que los llaneros denominan “descuajarse”. El cuajo es uno de los cuatro estómagos del bovino, no es un órgano que pueda ubicarse con precisión en el cuerpo humano, aun así, está detrás de la causa de una diarrea intensa que solo cede a una forma particular de sobarlo para ponerlo de nuevo en su lugar. Lo sorprendente es que aunque se intenten otras formas de intervenirlos, los síntomas solo cedan ante el sobo. Esta práctica médica fue empleada en la autora de éste trabajo en su infancia en más de una ocasión.

A los animales también les son conferidas características valoradas culturalmente, como la bondad, la rebeldía o la valentía y a su vez, características de los animales son puestas en las personas, como el ser salvaje o cimarrón, tener aguante, fuerza, belleza o agilidad. Se establece un modo de relación dual que oscila entre la necesidad de tener dominio sobre ellos, pero también sobre la inevitabilidad de sentir cariño por ellos.

Es curioso que en algunos casos la relación que se tiene con el llano y este ejercicio de personificación, deviene en la expresión de este como si pudiera adquirir el estatus de ente que tiene cualidades y roles humanos²⁴, puede fungir como padre, en el sentido de ser un proveedor, que dota, cria, forja, educa, sostiene, nutre y soporta las acciones y el patrimonio del llanero y que puede verse a través de expresiones como “al llano todo se lo debo”, “el llano me lo ha dado todo”, “canta llano, levanta tu voz al viento” o “la culpa la tiene el llano de haber nacido llanero”²⁵

En esta identificación, este nombrar a y nombrarse a través de los elementos del entorno se establece un *registro de humanización*, como un mecanismo de apropiación, al llenar de identidad a dichos elementos. (Reyes, 2006, p. 118)

Este pilar cultural recoge a los demás:

Los otros pilares culturales de esta sociedad se representan también aquí en el medio natural llanero, las mismas cualidades, comparten algunos animales y el llano a la vez es recio, rudo, libre y encantado, y todos los seres viven con eso y peleando con valentía frente a todo en una armonía y una gran satisfacción. La amalgamación del llanero con el llano es un factor que todo lo rige y contesta por gran parte de la llaneridad, la definición cultural y la fuerte y sentida noción identitaria. (Reyes, 2006, p.118)

Por registro de humanización podemos entender a la acción de nombrar excesiva y extensivamente todas las cosas del entorno como un mecanismo de apropiación (Pinzón, 2002, p. 65, en reyes, 2006, p. 118), aunque en este caso expresa un modo de apropiación no en un sentido de lo posesivo, sino de la pertenencia. Podría decirse que los llaneros construyen con su entorno natural un sentido de *unicidad* donde el sujeto, aunque se comprenda individuo no se entiende como separado de su territorio, sino que, en las

²⁴ Así como la Patria que es “una madre” o la “Pacha Mama” como el espíritu de la tierra.

²⁵ Texto de una canción de Nancy Vargas titulada “La culpa la tiene el llano”

complejas dinámicas de interdependencia vital que entre ellos se plantean, humano y territorio son uno solo. Dicha unicidad, repleta de sentido, satisface las necesidades de los llaneros criollos, quizá de ahí la profunda devoción que suelen expresar por el llano.

UN CAMPESINO QUE CANTA

“[yo soy] un campesino que canta... un campesino que canta es alguien que le gusta vivir en el campo, que no ha olvidado sus raíces, que se piensa morir campesino y que le gusta cantarle al mundo

acerca de la vida de ese campesino”

Orlando el “Cholo” Valderrama

Si hablamos de música llanera en Colombia, existe un personaje que es prácticamente ineludible, el primer ganador de un premio Grammy en el género: Orlando “el Cholo” Valderrama.

Siendo que este artista goza de cierto reconocimiento mediático, para este trabajo se ha hecho uso de material disponible en la red, entrevistas que le fueron realizadas por varios medios de comunicación, en busca de elementos que den cuenta del territorio existencial que expresa la vocalidad del artista.

El Cholo ha sido elegido para este trabajo porque es un personaje reconocido por un público local, y es también tenido como un referente, tanto para aquellos que desean seguir sus pasos y cantar música llanera, como para quienes se identifican como llaneros y le consideran a él un “llanero auténtico”, un modelo de “llaneridad”.

Territorio existencial físico

El Cholo Valderrama nació el 13 de agosto de 1951 en Sogamoso, en el seno de una familia campesina oriunda del Casanare, del Copey, costa del río Pauto, cercano al Municipio de San Luis de Palenque (Casanare, Colombia), y que, en su momento, el guerrillero Guadalupe Salcedo consideró clave para la lucha, razón por la cual fueron desplazados unos años, y por ello el Cholo nació en Sogamoso. Regresaron a su territorio cuando él tenía cuatro años. Su familia originaria está conformada por su padre, su madre y 8 hijos, 5 mujeres y 3 hombres. El papá era caporal (capataz) de finca, en hatos de otros

propietarios. El Cholo cuenta que era analfabeta y que, entre su madre y sus hermanos le enseñaron a dibujar su firma para diligencias varias. Su madre, como en la mayoría de las familias campesinas, se ocupaba del trabajo doméstico, de crianza y de cuidado de su propia tierra.

LA VOZ DEL TERRITORIO EXISTENCIAL DE LA LLANERIDAD: UN CANTO NO PARA VIVIR DE CANTAR, PARA VIVIR CANTANDO

A través de las respuestas que va ofreciendo durante sus entrevistas, el Cholo expresa la relación entre la música tradicional y el trabajo. Cuando se define a sí mismo como un campesino que canta, podemos inferir que la persona musical²⁶ del Cholo se deriva del que fue la persona real del campesino, del cabrestero. Cantar, en el Territorio Existencial del llanero criollo es, en principio, una acción necesaria, funcional y esencialmente práctica: se canta para el Trabajo de Llano.

El Cholo asegura que la música forma parte esencial de la vida de los llaneros de pura cepa y es algo fundamental para la cría de ganado, lo describe como una mezcla infalible, de tal modo que afirma creer que el ganado tiene oído musical, cosa que adquiere sentido si se tiene en cuenta que el Cholo ha ejercido el oficio de cabrestero, lo que implica guiar cientos de reses a través de kilómetros de sabana valiéndose de la voz²⁷. Algunas especies de aves y mamíferos agrandan sus cuerpos a través de su gestualidad, erizarse es un vestigio evolutivo de este mecanismo, pues al elevar el pelo se agranda visualmente el tamaño corporal con el fin de intimidar. El uso de la voz hace parte de la gestualidad, por lo tanto, no es descabellado pensar que el empleo y desarrollo de una voz potente opera como una parte fundamental de este agrandarse a través de la gestualidad, con intenciones de establecer dominio sobre los animales con los cuales se trabaja y se convive. La afirmación

²⁶ Para Auslander, ser intérprete musical es fundamentalmente un fenómeno performativo, en el cual el artista performa una identidad en un ámbito social. Este performance “puede comprenderse como un fenómeno de representación tripartito, en el que una o un artista despliega tres entidades: una persona real, otra performativa -o musical- y el personaje.” (Auslander, 2006, tomado de Pinto & Robledo, 2021, p. 42). Teniendo en cuenta que desde esta percepción el artista musical no hace música, sino una representación de su propia identidad como músicos, en su contexto socio cultural, puede derivarse que “la construcción de la persona musical surja de la interacción constante entre cantante, industria musical, repertorios y audiencia y, además, obedezca a las laminaciones, géneros o medios a través de los cuales se despliega la acción musical.” (Pinto & Robledo, 2021, p.42)

²⁷ El Cholo fue cabrestero y su padre caporal. El aprendió a cantar cabresteando, escuchando guiar ganado y luego guiándolo el mismo.

de que el ganado tiene oído musical es algo derivado de la experiencia directa, que implica la percepción de una respuesta sistemática a dichos estímulos por parte de los animales. El establecimiento del canto de pastoreo como una práctica común y ancestral da cuenta de ese flujo comunicativo que existe entre hombre y ganado y de su funcionalidad.

La potencia vocal también es consistente con el espacio abierto en el que transcurre la vida y el trabajo de llano. En los espacios abiertos hay mayor necesidad de volumen y menos conciencia de este, así como mayor distancia entre quienes ejercen los diferentes roles y mientras se trabaja, la comunicación no acontece solamente con los animales sino con los compañeros.

Este aspecto de la espacialidad puede sustentar también la cualidad tímbrica sumamente brillante de la vocalidad llanera, como puede observarse en el desarrollo de la cualidad de las voces que sistemáticamente requieren hacerse oír en espacios abiertos, como en el caso del pregoneo, esto debido a que las frecuencias altas que lo configuran son más audibles en estas condiciones acústicas.

El Cholo habla a este respecto en el documental *El Joropo Está en la Tierra* y dice:

La fuerza del canto del cantador criollo en el llano se hace en la sabana, se hace en el trabajo y se hace en los parrandos, porque en los parrandos de la sabana no existe sonido y tienen que hacerse oír por encima de los zapateos, de la bulla de la gente y ahí es donde nace la fuerza. Pero digamos que, comparando, el pasaje que es lo más suave es como arriar un ganado manso y el joropo cruel o más recio es tratar con ganado mucho, mucho más fuerte, como amansar caballos, como la rudeza de la faena que vamos a ver ahorita. Porque uno puede estar arriando o silbando un ganado manso y cuando el ganado es mañoso, los gritos, y los silbos y los cantos son diferentes. Entonces esas son cosas que están ahí, pero que no, literalmente no se aprenden, sino que nacen con uno por tradición, por sangre.

En lo anterior es posible apreciar que, el canto está vinculado de tal manera al trabajo, que la forma de clasificación de los matices vocales es asociada por este cantante a matices propios de la dinámica del oficio. Y también se puede observar cómo a través de la experiencia el criollo corporeiza la acción vocal, al punto de no interpretar el saber como fruto de un aprendizaje, sino de situarlo en elementos orgánicos, del territorio existencial, como la tradición, y del cuerpo, a saber, la sangre.

La música llanera es enérgica, de verso ágil y llama mucho la atención que sea respiratoriamente tan exigente. El llanero se enorgullece de la dificultad intrínseca de ejecutar este género, en lo cual puede apreciarse un rasgo relacionado al pilar cultural de goce por el reto, y que se aprecia claramente en el contrapunteo, que es el reto de improvisar versos en una dinámica competitiva. El Trabajo de Llano es, además de peligroso, físicamente intenso, en la cotidianidad siempre hay alguna tarea por hacer en las fincas. Un ejemplar de cebú, variedad criada para la ganadería por su porcentaje de carne, pesa en promedio 500kg, para encargarse de ellos, requieren de un cuerpo en su mejor condición física y motora. Es así como desarrollan cuerpos fuertes y resistentes, acostumbrados a jornadas intensas y extensas, que inician con la salida del sol (incluso antes) y requieren agilidad, excelente visión, coordinación de ésta con los movimientos, determinación y destreza. Probablemente esta fortaleza física y la necesidad de agrandarse a través del uso de la voz para mantener una posición dominante frente a animales con alrededor de 6 veces el propio peso, hace parte de los elementos que podrán explicar el por qué la vocalidad llanera es tan enérgica y 'atlética' por así decirlo.

Una de las funciones del canto mas interesantes es la que cumplen los cantos de ordeño. Cito al Cholo aquí, textualmente:

“Aunque ya han cambiado mucho las costumbres, en algunas partes del llano todavía se sigue cantando en la madrugada para ordeñar las vacas, que son las tonadas de ordeño. Y las mujeres entran a jugar un papel bastante grande allí porque las mujeres, porque las mujeres cantan muy bien y vaca ordeñada por mujer produce más leche que ordeñada por hombre, esa es una verdad, entonces siempre se busca que las mujeres ordeñen la vaca para que den más leche.”

Según él, las vacas viven y producen mejor si se les canta y refiere que en las grandes lecherías les ponen altavoces con música a las vacas durante el ordeño, aplicando un saber campesino.

A este respecto explica también que en el canto de ordeño no se puede aprender la estrofa, sino la modulación de la voz, porque el nombre de la vaca cambia y con eso cambia la forma del texto. El nombre es algo muy importante, porque se les canta sobre todo a las vacas que están amansándose, con el fin de que se acostumbren a su nombre. En el

documental puede verse al cantante entonar una tonada y expresar la fuerza de su corporeización, cuando afirma, un poco intimidado que: “es difícil cantar sin teta”.

Harvey Ubaque, productor musical del Cholo dice a ese respecto: “entonces el canto de arreo, los cantos de ordeño ya después los pasajes y la música recia y este tipo de cosas pues fue a lo que el llanero acudió para acompañarse en estas largas travesías y en este largo trabajo de llano”

El territorio también es sonoro, tiene una expresión sonora. De acuerdo con sus condiciones geográficas varía la espacialidad, la fauna, la flora, y las actividades productivas que pueden llevarse a cabo en él. Y en relación con lo anterior se establece todo el entorno sonoro. Así la familiaridad de los sonidos es constitutiva del territorio, pues estos son los ritornelos que indican que se está “en casa”. Así, es fácil que la intuición lleve a preguntarle a un artista como el Cholo cuáles sonidos de su entorno prefiere, como queriendo rastrearlos en su canto, como si ya de antemano se estuvieran transmitiendo, pero uno quisiera estar seguro. Se aprecia en este interés la noción de cercanía estrecha con la naturaleza y los animales, como pilar de la cultura llanera criolla. A este respecto dice:

“Pues los sonidos del llano, hay tantos sonidos en el llano y se vuelven todos un bloque, el amanecer, el atardecer y aprende uno de que aves cantan al amanecer y cuales otras cantan a tal hora, y cuáles otras cantan a tal hora, al atardecer porque todas las aves tienen su horario de canto.”

El uso del término bloque sugiere la percepción de estos sonidos como un entramado en el que se está inmerso,²⁸ la consolidación de los sonidos como un bloque los dota de un sentido de espacio tiempo concreto del cual se hace parte y con el cual se puede establecer una relación dialógica. La estrecha relación que esta cultura expresa con los animales hace parte de las posibilidades de diálogo con ese entorno sonoro, pues las acciones comunicativas se dirigen a los animales que responden a ellas, o en el sentido opuesto, los animales comunican con sus lenguaje corporal y sonidos cosas que el humano escucha con su cuerpo e interpreta, no solo por tendencia natural sino porque la necesidad hace de este conocimiento de la comunicación con el animal un saber que, en términos de Pablo Fernández, se constituye como un saber de lugar.

²⁸ (Más que como la sumatoria de sonidos aislados que es quizá la manera como suelen percibir este tipo de elementos los foráneos)

En medio de la dinámica comunicativa con los demás seres vivos del entorno y como una expresión de unicidad con el territorio, el ser humano y su acción vocal también terminan haciendo parte de ese bloque sonoro, el Cholo explica:

“El grito cuando se empieza una canción , es una demostración ante el resto de personajes que habitan el llano. Si el tigre ruge, si el toro pita y el caballo relincha, entonces por qué el llanero no grita. Algunos preguntan por qué gritan, porque tenemos el espacio abierto pa’ gritar y además porque se nos da la puta gana de gritar porque somos solos y estamos en una completa libertad, en una tierra que es muy poco habitada. Siempre el llano es ese canto a la libertad, es ese canto a la naturaleza y esas ganas de vivir que tenemos.”

En la anterior declaración también puede apreciarse con claridad la expresión del pilar cultural del sentido de libertad del llanero criollo.

Sabiendo que el Cholo se crió en la ribera de un río, es natural que surja la curiosidad respecto a la relación de este artista con el sonido del río. El entrevistador le interroga a este respecto. Cholo responde:

“La ola es una belleza golpeando contra una canoa... y yo me crié en la orilla de un río, yo creo que antes de aprender a caminar aprendí a nadar y a manejar una canoa, entonces esos sonidos de río están muy dentro de mí, mucho mucho. Que yo corría empelotico, cuando chino corría empeloto por la playa, entonces, ¿cómo no va a ser feliz uno?”

Que una forma de la delimitación del territorio sea a través de los ritornelos sonoros de origen natural y cultural, es algo que musicaliza el emocionar y va imprimiendo de ritmo, timbre y melodía al pensamiento: va configurando la sonoridad del territorio existencial de la subjetividad.

Ritmo, Estructura, Sensación Del Fraseo y vivir montando a caballo (Relacionado Con La Danza)

Cuando al Cholo le preguntan cuál es el sonido que mas le gusta del llano, se entusiasma visiblemente, se incorpora en la silla, eleva la intensidad de su voz, abre más sus ojos y responde riendo:

“A mí personalmente el sonido que más me gusta es realmente un caballo, obvio. Además porque el caballo relincha en ocasiones especiales. Por ejemplo, hay una cosa, que un caballo no muere sin relinchar. Un caballo está enfermo y usted se puede acostar y desde que no relinche el caballo no se va a morir. Y el caballo relincha y vaya al potrero que allá usted lo encuentra muerto. El caballo se despide de la vida. O sea, son cosas que las conoce uno, o las conozco yo porque una vez, trabajando en un ható donde papá era caporal, un toro me cogió un caballo, amarillo llamado Cariñito y yo pues

preocupado por el caballo. El caballo se operó y tal y yo preocupado por el caballo y pues no dormía, pensando en el caballo. Como a la una de la mañana hubo un relincho y mi papá me dijo: se murió el caballo, porque el caballo se despidió del llano. Y fuimos y si, efectivamente se había muerto.

Estaba recordando una canción que dice de un caballo:

Mi caballo ta muriendo
Primito mío de tristeza y de guayabo
Tristeza porque su dueño
Porque su dueño no volvió a toros coleados
Guayabo porque su potra está corriendo en otro atajo
No se que vamos a hacer caballo
La cruz de mayo está alumbrando en el cielo
Tu relincho lastimero tristeza de palafrén
Para mal o para bien
Golpea mi pecho llanero
Tú solito en el potrero
Y yo en mi rancho también”

No es casualidad que el sonido preferido del Cholo sea el del caballo, ni tampoco su necesidad de enfatizar en que la respuesta es obvia. Es común en el trabajo de llano que deban hacerse travesías largas a caballo, de hecho, casi que puede decirse que no es posible la vida en el llano sin un caballo. Por esta razón, el caballo es una de las criaturas con las que un llanero comparte más tiempo y esta interacción cotidiana es la que motiva la tendencia a hacer metáforas que relacionan sus vivencias y las del animal.

Y al parecer, al montar a caballo y tener el bloque sonoro del llano a disposición, detona la creatividad para la composición. El Cholo cuenta:

“Compongo mucho a caballo. Es mi modo preferido de componer, porque yo salgo a caballo, a cualquier hora, pero preferiblemente en las tardes, a veces me voy yo solo por la sabana, sin amigos, sin compañeros que me acompañen. Porque cuando hay compañía hay charla, hay juego, hay una mascada de chimó y la vaina. Me voy solo y ahí es cuando empiezan a nacer las canciones.”

Si el cuerpo está expuesto sistemáticamente a un estímulo rítmico, como aquel que acontece cuando se monta a caballo y retomando la dimensión experiencial que pone en conexión al cuerpo y la cognición, cabría pensar que se transmita la ritmicidad al pensamiento y que ello estimule la generación de versos, que son una forma rítmica de

lenguaje. (y pensamiento, cuando no se dicen). Algo semejante podría suceder con el estar atestiguando el fenómeno del movimiento de un río en su cauce, se trata de una relación particular con el movimiento que atraviesa al cuerpo y va dejando memorias en su cognición (o viceversa), a través de la experiencia. Y estos elementos corporeizados se asocian, durante la experiencia estética, al ritmo o a la sensación de flujo.

Si bien la estructura rítmica de la música llanera puede explicarse desde la musicología a partir del recuento histórico de las interfluencias que fueron dando origen a la forma que conocemos, y esto ha sido abordado en otros estudios, en este se pretende orientar la reflexión hacia cómo el cuerpo del cantante va interiorizándola y cómo la expresa a través de su manera particular de frasear o versear. Algunos llaneros refieren (buscar fuente) que la danza llanera y su zapateo tiene su razón de ser en hacerle un homenaje a la tierra y al caballo. La estructura rítmica y los fraseos evocan el pasitrote de este animal. Bien podría pensarse que la explicación esté asentada en el cuerpo, como parte de un Territorio Existencial que involucra también las condiciones del territorio físico y las dinámicas que estas generan, las que hacen que las relaciones con el tiempo, el ritmo, el movimiento, sean particulares para cada entorno.

Podría pensarse que el cuerpo del llanero implica en sí mismo (y por tanto en su sentido rítmico global) la movilidad del caballo, un desarrollo motriz que resignifica el mito del centauro, recordando la unidad manifiesta por el Cholo con sus caballos, cosa que es icónica entre los llaneros. La sensación rítmica que da el pasitrote parece escucharse en la acentuación, que se transfiere al fraseo y que parece dotar de un nuevo sentido a la expresión “cabalgar el verso”, como una manera de describir el cantar recio, versear, contrapuntear.

Inspiración.

El Cholo reconoce como privilegio el poder cantar y componer, acción que describe como recoger versos:

“[...]saber recoger los versos que están regados en el campo me parece que es algo maravilloso, porque no es que uno se inspire en el llano, es que el llano le dicta a uno los versos que están ahí [...] Si están ahí, solo que hay que como que buscarlos. Incluso tengo un pedazo de canción que dice:

Mi taita a mi me decía
Que cerquita al horizonte
Están los versos regados
Por la sabana y el monte
Solo que pa recogerlos
Hay que tener un alma noble
Un corazón de llanero
Y un algo de estilo y porte.”

Esa concepción de recoger los versos remite al origen rural del Cholo y a la estrecha relación que los llaneros establecen con un entorno aislado pero generoso que todo se los brinda y abastece, que sostiene, cría y forja, siempre y cuando se tenga la diligencia, la disposición y la sabiduría necesaria para recoger, ya sea animales cimarrones por la sabana, plantas silvestres que curan o alimentos de la chagra o el conuco. Es un entorno repleto de sentido el que gesta los versos, como si el verso fuera la voz de la tierra misma que buscara salida usando el cuerpo del campesino que también la conforma. Esta manera de componer es heredada. Esta manera de cantar es la de hacer poesía campesina. La canta llanera no es solamente cantar, es fundamentalmente el verso, es la poesía viva en la voz.

Probablemente por esa atribución a la generosidad del territorio, y la concepción de apropiación de este desde el habitarlo y trabajarlo, más que el de poseerlo, es que para el Cholo Valderrama resulta ofensivo que le pidan componer por encargo:

No creo en la obligación de hacerlo, de hacer canciones. Ni en la obligación de hacerlas, ni que me las soliciten. Si algo que me ofende a mí es que me digan cuánto me cobra por componer una canción a tal, no, que estupidez. Simplemente las cosas salen.

Cuando el Cholo habla de su proceso creativo, cómo compone, nos da evidencias de la oralidad a través de la cual se ha movilizad su saber, cuando refiere que no escribe sus canciones, sino que las guarda en ‘cajitas’ mentales, como lo hacen los lamas del Tíbet. Dice que sólo las escribe cuando ya está completamente definida la canción:

“[...] a veces estoy por ahí haciendo alguna cosa y pum, llega. ¡Uy! ¿Y esta canción qué? Y cuando ya tiene un esqueleto formado como canción entonces ahí si la escribo. La escribo y empiezo a revisarla pues, las terminologías, composición de frases gramatical y tal, empiezo a revisar la cuestión para que no salga tan mala.”

Ahora debe revisarlas porque es un músico reconocido.

La relación del llanero y el trabajo es estrecha como en el caso de la mayoría de los campesinos del país. La laboriosidad es un valor importante para los llaneros, pero tras las duras faenas, viene el tiempo de descanso y ocio y la música tiene un lugar importante en ello. Esto puede apreciarse en la respuesta que da el Cholo, cuando le preguntan si el cuatro es un instrumento diurno o nocturno, es decir, en qué momento del día ocurre el hacer musical:

“El cuatro en el llano es nocturno, caída de tarde (7 de la noche) si, o seis de la tarde, porque no es solamente como yo lo coja sino como lo coje el llanero [...] Pues yo creo que el que coje un cuatro por la mañana y se acuesta en una hamaca no es músico²⁹ sino flojo viejo... jejeje eso es un flojo, ¿qué hace usted a las 10 am tocando cuatro en una finca? ¡¡¡Flojo!!! El cuatro es nocturno, para mi es nocturno, para otros no será, pero para mi es nocturno y es lo que vi en el llano, lo que me enseñó el llano y lo que me dejó el llano, el cuatro de tarde, un cuatrico, una cantada. Y esa cantada de tarde no es una cantada a grito abierto sino una cantada muy interiorizada, como muy para uno mismo, porque en ese momento de tarde el llanero no le canta a un público sino se canta a el (a él mismo). Tiene su magia. Ahora, si hay un trabajo de llano y hay una llanera en una caballeriza también el cuatro es nocturno porque es cuando se termina la faena y empieza el contrapunteo y cántese una canción familia y usted también y hay un público. Pero en un rancho, en fundos donde la casa mas cercana queda a cinco horas a caballo, ¿qué carajo ‘e’ público va a tener un criollo? Cantar para él³⁰.”

Podemos observar en esta respuesta que el Cholo no habla solo de sí mismo, de lo que él particularmente hace, sino que pone a disposición del interlocutor lo que ha observado en general, como cuando dice que no solo se trata de como toca el cuatro él sino como lo hace el llanero. Esto da evidencia de un sujeto más colectivo que el que estamos acostumbrados a encontrar y ser en los contextos urbanos, y de que se percibe a sí mismo como un transmisor y divulgador de su cultura, así su territorio existencial trasciende la particularidad individual. Ese sujeto más colectivo es el ser llanero, identificarse, trasegar el territorio existencial de la llaneridad.

²⁹ Músico es un oficio que técnicamente no existe en la cultura llanera criolla originaria. Es un rol nuevo, de este siglo y por influencia del encuentro cultural que permitió el ingreso de esta música a las lógicas de la industria. me hace pensar en Luis Ariel Rey usando botas y pistolas de plástico para la foto de la carátula de su disco.

³⁰ (asociar a la oscuridad y el ocio, sin luz, sin tv, sin distracciones y a la diferenciación del canto de trabajo del canto lúdico, aludiendo a que en el trabajo se canta a los animales y en el esparcimiento se canta para si mismo comunicación pública, vs comunicación privada. Un canto diferente, como cuando hace videos de Instagram con su cuatrico, canta dulcemente, como quien arrulla)

¿Qué es ser llanero para ti?” pregunta Marlon Becerra al Cholo. El Cholo responde qué es ser llanero, haciendo algo muy llanero, cantando una copla:

“Hay una copla, a ver si me acuerdo, que yo me refiero a eso. Creo que dice:

Y debe ser

Porque mi dios soberano

El día que creó a mi llano

Le dio rienda a su pincel

Le pintó un amanecer

Y un arrebol purpurino

Y trazó un largo camino

Pa yo correr mi corcel

Y debe ser

Porque me siento llanero

Que le digo al mundo entero

Algo que deben saber

Y que en mi criollo entender

Aprendí desde chiquito

Que el llanero no es un mito

Es una forma de ser.”

En el proceso de particularización y diferenciación cultural, a la luz del concepto de comunidad imaginada, ser llanero es una forma de ser que va construyendo un mito en la colectividad y este mito se actualiza, porque empieza a operar como un vector de subjetivación, es posible apreciar cómo se activa más intensamente cuando las personas migran: se exagera esta llaneridad, como una forma de acercar el territorio, de reterritorializar, para no abandonar el origen, para no olvidar quién se ha venido siendo, lo cual es muy importante, es una cuestión de sentido.

La clave de este verso como respuesta está probablemente en el sentirse llanero y la necesidad de ratificar su existencia ante el mundo entero.

Y a lo mejor eso de que ser llanero no es un mito sino una forma de ser hace un guiño a que el “encantamiento del llano” puede causar la impresión de que los llaneros son los exóticos habitantes de un lugar tan rodeado de imaginarios que lo perfilan como rústico, salvaje y hostil que acaba pareciendo mítico, aunque existe en realidad y está cambiando

vertiginosamente: “Como el medio está siendo amenazado, la gente se aferra a él porque ahí encuentra la sustentación de su mundo” (Reyes, 2006, p. 118). Para los ellos, ser llanero se trata de su cotidianidad y de un saber y sentir tan profundamente arraigado y corporeizado que se entiende como “lo natural”. La llaneridad es su mundo y aunque parezca increíble en un planeta cada vez más globalizado, la singularidad del llanero aun existe y a punta de arraigo se resiste a desaparecer.

Ser Llanero No Es Un Mito, Es Una Forma De Ser (Religiosidad)

La necesidad de aclarar que ser llanero no es un mito, también tiene que ver con la fascinación que causan los imaginarios sobre el pensamiento mágico y las prácticas curativas propias del llanero. Las extensas sabanas cuando la luz decae son escenarios prestos para acoger en sí la relación con lo inexplicable, con lo sobrenatural. Y con lo que fue descrito por Simona Reyes como uno de los pilares culturales de la cultura llanera criolla, como el encantamiento del llano, esta forma peculiar de expresar la religiosidad y la mística sobre el territorio, herencia del aislamiento, el ancestro indígena y la ocupación misionera.

El Cholo Valderrama también refiere encuentros de esta naturaleza. Habla de cuando se le apareció “La Sayona”:

“Yo venía en mi caballo moro llamado Sereno y llegué a una mata grande, se llamaba la mata de las delicias y ahí decían que salía la sayona, que es una mujer con los dientes largos y vestida de blanco, y que se come los borrachos y yo venía medio rascao, medio pelao así a caballo. Y entre a la mata y empecé a sentir que el pelo de aquí de la nuca se me esponjaba y sentí un nervio, y sentía que atrás escuchaba unos pasos que no necesariamente eran los del caballo sino que alguien venía mas atrás. Me puse a pensar la sayona, la sayona me va a comer, pero no volteo a mirar pa atrás y no volteo a mirar pa atrás, pero la mata era siempre larga y siempre eran como 10 minutos cruzándola, hasta que no aguanté y voltee a mirar pa atrás y efectivamente vi una mujer como flotando en le aire con dientes largos y bueno. Lo único que te digo es que yo arranqué a corre en el caballo, del sombrero nunca supe porque el sombrero se quedó en la carrera y llegué a la casa, le conté a mi papá, me dijo: qué le dije huevón, ¡que no volteara a ver pa atrás!”

Es particularmente llamativa en la entrevista la intervención del cantante de música popular Giovanni Ayala, quien es villavicense, en la que afirma que ante dudas relacionadas con este tema acude a la sabiduría del Cholo, ratificando así públicamente que éste último es un verdadero conocedor del llano. Cuenta que un día encontró a su caballo con la crin

trenzada y llamó al Cholo para que éste le ayudara a explicar la situación. Cholo habla de ello con la naturalidad de quien lo ha visto en repetidas ocasiones:

“el Tui es un duendecito que le gusta mucho montar a caballo y se la pasa montado en un marranito. Y cuando quiere montar a caballo, pues monta en el caballo, le hace unas trencitas en la crin, que son estribo derecho y estribo izquierdo, ahí se le monta y ahí monta los caballos, por la noche. Y los caballos que monta el Tui, que monta el duende, no le va a dar peste nunca, siempre va a permanecer gordo”

Cholo afirma no creer en las brujas, menos en los espantos, pero de que los hay, los hay. Su hijo mayor, criado en la finca respalda el relato, afirma haberlos visto cuando era niño.

Hay una práctica que aun se mantiene en las zonas más rurales del llano y es la de rezar, para proteger animales heridos de la infestación de los gusanos:

“Eso de los rezos, yo creo que es muy poquito el llanero que no sepa rezar gusanos. En vez de enlazar la vaca se rezaba para que el gusano se muriera y efectivamente se muere, si se reza hoy, mañana ya amanece sin gusanos el animal.”

También lo hacen para hacer ‘encuevar’ las culebras y mantenerlas alejadas del ganado y de la casa:

“Cuando empieza la culebra a matar ganado, caballos entonces se trae un rezandero, el rezandero las encueva durante cinco años y en cinco años no hay culebras. A los cinco años toca volver a rezar pa que las vuelva a encuevar [...] Si yo veo una culebra yo no la voy a rezar, yo corro. Pero son cosas que ocurren y que realmente son ciertas”

El pensamiento mágico puede fundamentar la sostenibilidad de la practica de cantar para el trabajo, atribuyendo poder a la voz, haciendo que el cantar sea una manifestación de la fuerza misma, fortaleciendo la metáfora de que la voz pueda ‘materializarse’ y “cabalgar sobre el verso” o “fluir como un río” o extender el alma de quien canta hasta “esparramar sus versos por la sabana”.

También es posible pensar que el poder de esa voz que cura heridas y espanta culebras, que encausa en si el poder de dios, del llano de la naturaleza, a la vez que se forja en el trabajo, es fácilmente perceptible en la voz cantada, pues el timbre comunica esta cualidad; las voces llaneras son “poderosas”, se aprecian impactantes, potentes, “grandes, “fuertes”, “sólidas”, pero sobre todo seguras. Se valora mucho que no se quiebre y que no

falle la lengua para sostener el verso, sustentando así una canta “difícil” pero que es posible gracias a que la fuerza no proviene únicamente del individuo que la interpreta, sino también del llano que le nutre.

UNA RETERRITORIALIZACIÓN DE LA LLANERIDAD Y SU VOCALIDAD: LA MÚSICA COMO TRABAJO

Resulta de particular interés escuchar al Cholo decir que él no considera que esté haciendo folclor, sino que trabaja con la música llanera. Explica:

“porque el llanero siempre, por lo general yo creería que en un 80 por ciento de los ranchos, de las casas del llano hay un cuatro y ahí es donde, hace un momento te dije que yo no sabía si estaba haciendo folclor realmente no creo que esté haciendo folclor sino que estoy trabajando sobre una música, que es la música llanera, ahí es donde nace el folclor, en ese campesino, en ese vaquero o veguero, lo que sea, que llega cansado de la faena de la brega diaria, se echa un baño, se acuesta en un chinchorro y coge el cuatro y empieza a cantar sus penas, sus alegrías, sus amores, sus desamores, sus celos, ese el folclor, para mí eso es.”

Y la particularidad radica en que al hacer esta distinción deja ver que su comprensión de la diferencia entre ambos fenómenos a pesar de que se trate aparentemente de la misma acción. Hacerse cantante de música llanera y que ese sea un rol y un oficio, es una reterritorialización de los cantos de trabajo de llano. Por esto el artista se da las libertades necesarias para sostener su vigencia en el universo de la industria musical, o de “la música como trabajo”.

Quizá por esa conciencia de su nuevo rol, se plantea una nueva perspectiva del uso vocal, en la cual diferencia la acción, según el marco en que se inserta y de acuerdo con ello incluso decidió acudir a un espacio académico para recibir formación vocal:

El llanero cantador criollo, es un hombre criollo. Es un hombre, de a caballo, es un hombre trajinado en los hatos, delante de un toro. Es un hombre que sabe de un rejo, que sabe enlazar y que está en el trajín. El nuevo cantante no. El nuevo cantante son muy pocos los que han trajinado el llano. Por lo general son muchachos que salen del campo jóvenes, estudian, creen que tienen un talento y entonces ya van a escuelas de música y ya se forma otro cuento. Y uno no los puede obligar tampoco a ellos a que canten compongan como uno compone, porque realmente la faena del llano como tal nunca la han vivido, ni la han sentido y pues la ven con respeto pero tampoco es algo que les produzca mucha cosquilla en el alma. Esta ahí, la ven desde otra perspectiva. De resto yo si creo que para tener una vida larga de voz, hay que estudiar voz. Hay que estudiar voz en un conservatorio y hay que tener profesores de voz que son los que saben cantar. Hay gente que dice que ellos no estudian voz, o que

el llanero como tal y que para qué estudiar voz, porque se pierde el sabor, yo no creo que se pierda el sabor. Yo tuve la oportunidad de estudiar dos años en Westminster Choir College en Estados Unidos y eso a mi me ayuda muchísimo para mantener una voz más o menos estable a estas horas de la vida. Pero si hay que estudiarla, claro indudable.

La diferenciación entre el cantador criollo y el cantante de música llanera no solo es producto de una reflexión individual o personal, sino que puede verse alentada por la reflexión colectiva que se ve manifiesta en la categorización de la voz que empezó a tener presencia en los concursos y festivales, esto con el fin de tener criterios de evaluación más justos para con los participantes que se sitúan en áreas diversas de la vocalidad llanera que oscila entre lo rural y lo urbano.

Esta conciencia de la reterritorialización también puede apreciarse en la intervención que el Cholo hace en el conversatorio Sonoridad, Territorio Y Joropo, acontecido en el marco de la 53 versión del Torneo Internacional del Joropo, en noviembre de 2021, en que menciona que, para él, el joropo está dividido actualmente entre joropo campesino y joropo urbano, toda vez que al salir del campo, actualmente puede nacer en Bogotá o en otras cabeceras urbanas, mencionando como ejemplo al maestro Hildo Aguirre, bogotano que ha sido un gran formador de arpistas y un gran impulsador del joropo en esta ciudad. Para él las características sonoras de ambas expresiones son perfectamente distinguibles. También reconoce como parte de ese carácter diferencial que no puede esperarse que una composición urbana basada en la música llanera, así lo denomina, hable de los elementos del entorno criollo llanero que no son conocidos a través de la experiencia directa.

La vida artística del Cholo Valderrama inicia cuando ingresa a prestar el servicio militar, allí comienza a sentir que le gusta la música, como para dedicarse a ello. Un grupo de compañeros tenía un grupo y esto les representaba ciertos beneficios, pues, según el cantante, “veía que los llevaban más a parrandear que a prestar guardia”. Decide ingresar al grupo hasta que, poco a poco, se convierte en el cantante principal. Este acontecimiento es un momento coyuntural, pues el ingreso a la vida militar es un punto de fuga para el territorio existencial del campesino, el modo de vida cambia radicalmente y funciona con lógicas mucho más globalizadas pues el modelo militar es transnacional, además allí acuden

y se encuentran jóvenes provenientes de todas las regiones del país, lo que lo constituye en un escenario de intercambio cultural.

Posterior a esto decide tocar puertas en disqueras y así inicia su carrera. El Cholo cuenta haberse sentido humillado al haber sido rechazado en las disqueras, con el argumento de que la música llanera no es comercial: “Por eso es que nosotros los cantantes llaneros vivimos en un círculo musical únicamente del llano, Venezuela y lo que es esta media Colombia”, afirma.

Cholo Valderrama tiene alrededor de 40 años de vida artística y cuenta con 19 trabajos discográficos, uno de ellos titulado *Caballo*, le hizo acreedor al primer premio Grammy latino obtenido para la música llanera, en la categoría de mejor álbum de música folclórica.³¹

Considera que el género está creciendo y desarrollándose, siendo indicios de esto, la visibilización comercial, el desarrollo y modernización del formato, la profesionalización de los músicos:

“[A] la música llanera se le ha incluido bajo eléctrico, a la música llanera se le ha incluido guitarra, se toca en arpas hechas en Francia, se toca en cuatros eléctricos. Los músicos llaneros son egresados de una Universidad. La música llanera trio, criolla criolla está es en el llano adentro, allá donde no hay luz, donde no hay agua, donde no hay acueducto, donde no hay ningún servicio y que viven allá, y ese para mí es el folclor, el canto que sale esporádico de un trabajador después de un día de llano y se acuesta en un chinchorro y canta sus alegrías, sus tristezas, sus nostalgias. Ese es el folclor.

Usar la expresión de que el género está “creciendo” refiere a una reterritorialización del territorio existencial en que se asienta la música llanera, pues cada vez vincula más dinámicas propias de lo urbano o de la subjetividad capitalista, más lenguaje empresarial, el uso de más herramientas tecnológicas y mayor visibilización a través de las redes sociales, donde puede verse al artista muy activo y dinámico.

En varias letras de sus pasajes (y de muchos otros compositores y compositoras) es común encontrar que el cantante agradezca al llano por su canto y reconozca que esta es

³¹ Recordando los pilares de la cultura llanera criolla, de acuerdo al goce por los retos de la vida, podría pensarse que es algo muy llanero sentirse humillado porque la música de la que uno se siente tan orgulloso no es comercial, y no descansar hasta ganar suficiente reconocimiento como para hacerse acreedor a un Grammy

posible gracias al hecho de haber nacido en el llano y haber sido criado inmerso en esta cultura. El Cholo no es la excepción:

“en mi recayó la responsabilidad, porque es una responsabilidad muy grande ganarse un Grammy y mantener ese Grammy en la música llanera son los premios que da la vida tener el primer Grammy de la música llanera en la historia.”

Este acontecimiento no lo refiere solamente como un premio sino como una responsabilidad, es notable que no lo entiende como un triunfo individual, pues se siente, orgullosamente, un representante de un género musical, que es considerado no comercial y que representa un patrimonio cultural completo relacionado a su lugar de nacimiento. Esto puede dar cuenta de un territorio existencial con mayor sentido de lo colectivo, lo cual es algo que suele coincidir más con la idiosincrasia de las gentes de origen rural que con la del urbano.

En torno a este acontecimiento hay varias anécdotas que Cholo cuenta, que ponen en evidencia el encuentro de dos universos de sentido bastante diferentes, ya que, una música de origen campesino, con lógicas muy locales gana un premio gestado en lógicas de industria musical globalizada, se refiere a continuación.

El ingreso de la música llanera al universo de la industria musical, como ya ha sido mencionado arriba es una reterritorialización, por eso algunos rasgos de este saber aun se encuentran en una especie de transición de lugar, lo cual da espacio a anécdotas que evidencian algunas situaciones paradójicas que se dan en este encuentro de saberes. El Cholo cuenta que cuando regresa a Colombia de la ceremonia de entrega de los premios Grammy, sin la estatuilla que llegó a su finca por servicio de mensajería cuatro meses después, la gente no le creía que se había ganado un premio tan importante y que tampoco entendían muy bien de qué iba el premio: “Varios criollos que me los encontraba me decían: familia, ¿usted con quién fue que contrapunteó allá pa’ ganarse esa vaina? Por que ellos pensaban que era un concurso de coplas, de verso, de llanería”. Hay que ver a partir de esto cuan lejano es en el imaginario popular, el folclor de la industria y quizá lo poco que se pueda creer que es competitiva en un mercado global.

MÚSICA Y EXPANSIÓN DEL TERRITORIO EXISTENCIAL (RETERRITORIALIZACIÓN ENCUENTRO CULTURAL, RAICES COMUNES)

Debido a que la gran pasión del Cholo y una de sus especialidades son los caballos, del mismo modo que han sido la fuente de inspiración de muchas de sus composiciones, en sus discursos de agradecimiento, Cholo dedica el premio a todos los caballos criollos del llano, causando mucha curiosidad entre la audiencia. Él explica con naturalidad que es porque fueron los caballos la fuente de inspiración para componer la música y que muchos de los que votaron por su disco fueron argentinos y mexicanos, provenientes de culturas que también aman los caballos. Culturas que comparten con la llanera colombiana la influencia jesuita, la labor ganadera y la jinetería, esa que le dio origen al mito del centauro, se podría decir que tienen un territorio existencial y sonoro ancestral en común, el cual es reconocible a través de la expresión estética, como la música en este caso. Para las personas que no tienen cercanía con la cultura llanera, éste es un acontecimiento curioso. Para un llanero no es extraño, porque como el mismo Cholo afirma: “[...]el [caballo] y yo somos uno solo, como el llano, solo”.

Que el disco caballo haya recibido votos de músicos provenientes de culturas de jineteo es algo que trasciende el amor por los caballos, en palabras de la antropóloga Simona Reyes: “esta vaca [caballo] está representando a la gente, al sentir de la cultura, este alegato va unido a toda una justificación propia, y esta va sentida, íntimamente ligada al lugar geográfico, se quiere seguir ahí [...]” (Reyes, 2006, p. 118). En este caso, querer al caballo y cantarle es una manera de mostrar a otros un modo de ser en el mundo y unos sentires compartidos por las gentes que llevan formas de vida similares.

En ocasiones, es más fácil hacer conciencia de lo que se es, contrastando o hallando similitudes con la otredad. Siendo que este artista ha tenido la oportunidad de ver otros lugares del mundo, ha tenido el privilegio de apreciar estas similitudes y diferencias. En la respuesta a la pregunta, sobre si ha encontrado algún lugar en la Tierra que se le parezca al llano, se puede evidenciar que la comprensión de lo que es el territorio trasciende lo geográfico, al punto de que el criterio de similaridad relaciona más la música con las costumbres que con la tierra, aunque en estas costumbres la tierra es muy importante.

habla mas de una forma especifica de relacionarse con la tierra que de las particularidades de la tierra misma:

“La Pampa, Argentina, muy pero muy similar, casi que igual al llano, (caballos, garzas) la forma de expresarse del gaucho, la forma de querer su tierra, de sentir el poder de la tierra es increíble, esa gente es increíble (parecido al llano) Pero muy parecido, muy demasiado, o sea, se parecen pero muy pegados. Fíjate que por ejemplo yo grabé una chacarera. ¿Cuánto se parece a Pampa al llano? Grabé una chacarera que, pues estuve en la Pampa, la oí, me gustó, estuve en Argentina con la familia y me gustó la chacarera. Después vine y la oí otra vez por ahí en las redes, en el streaming y me gustó y le dije al grupo, monten esta canción, móntenla en ritmo de joropo, de pasaje pues, y la estructura, tal de la canción es como si hubiera sido un pasaje llanero. Y la grabé y hay mucha gente que cree que la canción es mía y es una chacarera que hizo muy famosa un señor Chaqueño Palavecino y que tiene muy pegada en Argentina, Chaqueño Palavecino que es uno de los cantores de la Pampa. Y grabé amor salvaje y a la gente le gustó y la gente cree que es llanera, mucha gente cree que es llanera porque tiene la estructura musical del llano.”

La versión de amor salvaje que hizo el Cholo, sonó en La Pampa y le valió que muchos opinaran sobre ella, usando el apelativo de hermanos, también reconociendo ese algo en común, esa interpretación certera del amor salvaje, que solo la visión de un vaquero puede comprender. Estos nuevos hermanos le agradecieron por enaltecer el folclor.

Y es que, si se observa con detenimiento, las costumbres no son otra cosa que una forma de sistematización de las diversas relaciones que se generan en la interacción con el territorio,³² las formas de organización ocupacional, habitacional y de cohesión social. Podría tener mucho sentido que la `estructura` que enmarca las formas de vida, se refleje en la música. El Cholo cuenta que tuvo la oportunidad de conocer un fundo en la Pampa y pudo apreciar las similitudes con los fundos de su tierra, con espacios funcionales similares, (corrales, caballerizas, cocheras) y el hermoso ritual latinoamericano de ofrecer el café a la visita “en un platico pa´que se lo tome”. La vestimenta, que es uno de los aspectos más llamativos de lo que entendemos por folclor, dice el Cholo que puede ser muy diferente, pero las costumbres son muy parecidas.

Cholo también encuentra similaridad entre su región y Veracruz, México, región también ganadera en donde, dice, visten a lo llanero, con sombrero pelo´e guamo y donde

³² Podría decirse que son una forma de ritornelo y de estética funcional.

también tocan arpa, haciendo son jarocho. Cuenta de la participación de un mexicano en el Cimarrón de Oro, torneo que se lleva a cabo anualmente en Yopal, Casanare, especializado en el canto recio. Señala la sorpresa del público cuando lo vieron salir, vestido de mariachi y los comentarios respecto a que debería vestir liqui liqui. El inquiere sobre qué tan necesario es ponerse el traje típico de los llaneros si “el man es mexicano”. Nombra también a Raúl Monges, un cantautor mexicano que fue ganador de la mejor canción llanera en el Torneo Internacional del Joropo, llevado a cabo en la ciudad de Villavicencio.

A partir de lo anterior podría pensarse que los llaneros se arraigan a su cultura porque la aman y se sienten muy orgullosos de ser llaneros, no necesariamente porque sean tradicionalistas, no se resisten al cambio por comodidad o cobardía, sino por añoranza y sentido de mundo. No se previenen de las transformaciones mas que por el temor a la disolución de su mundo: “Como el medio está siendo amenazado, la gente se aferra a él porque ahí encuentra la sustentación de su mundo” (Reyes 2006, p. 118), mas que por un apego al pasado o a un determinado modo de vida en sí mismo. No es conservadurismo en negativo, es promoción orgullosa de una particularidad cultural en positivo. Aplicando la apertura a la experimentación descrita por Simona Reyes, pensando en el Cholo, su postura frente a la presentación del mexicano vestido de charro, es probable que allí haya una profunda comprensión del orgullo por la identidad propia y su exhibición a través de la vestimenta, toda vez que esta, y ello seguramente desde su propia experiencia corroborado, no es un disfraz. Y esto en cualquier forma de hacer musical, se cante lo que se cante, pues cuando el habla de que el amor por el folclor se escucha, por ejemplo, en Atahualpa Yupanqui, hay una comprensión en un contexto global de una experiencia particular, que termina afianzando esa particularidad. Y de ahí de esa ampliación de la visión en perspectiva de otros artistas y de otros lugares, puede inferirse que no es casualidad que el Cholo haya lanzado un cover de un folclorista argentino, con un video clip hermoso con una iconografía “tremendamente” vaquera, en este caso puntual, tremendamente llanera.

Ser llanero tiene sus propios códigos, y es algo que debe ser honrado todo el tiempo. Retomando la noción de comunidad imaginada, es una identidad tan potente que ni siquiera depende de si efectivamente se nace en una ubicación geográfica que corresponde

formalmente a uno de los departamentos reconocidos como de la región llanera. Ser llanero es un territorio existencial que trasciende el lugar geográfico y ocupa intensamente un lugar simbólico. Para que nos vaya quedando claro:

“Por eso es que yo, a veces me preguntan por el hecho de yo nacer en Sogamoso, me preguntan algunos periodistas, usted que nació en Sogamoso por qué canta música llanera, le dije, porque los llaneros somos tan arrechos que nacemos en cualquier puta parte del mundo, ¡así de sencilla es la vuelta!”

A este respecto, y resumiendo magistralmente lo que este trabajo pretende sustentar dice El Cachi Ortegón a modo de conclusión en el conversatorio Sonoridad, Territorio Y Joropo, acontecido en el marco de la 53 versión del Torneo Internacional del Joropo, en noviembre de 2021, que no hay que buscarle patria al joropo, pues en realidad es al contrario: el joropo es la patria de los llaneros.

EL CARDENALITO

Reynaldo Armas Enguaima más conocido como Reynaldo Armas es prácticamente una institución en la música llanera, pues fue uno de los pioneros de su difusión. El menor de los cinco hijos de Nicasio Armas y Modesta Enguaima, nació el 4 de agosto de 1953, en Santa María de Ipire, estado Guarico, Venezuela. A la edad de 7 años empezó a tocar maracas y ya dejó ver que tenía oído musical.

Posteriormente, a sus 9 años su familia se muda a la vereda Caño Morocho en Zaraza, lugar en donde conoció un grupo de músicos que tocaban mandolina y guitarra y con quienes se animó a cantar, aunque refiere que no lo hacía muy bien. Su primer experiencia cantando música llanera, fue a la edad de 13 años, cuando se enteró de que cerca de allí habría una fiesta con arpa y que, en vista de las ganas que tenía de ver una en vivo, se escapó de la casa. Al llegar al lugar le pidió al arpista que le acompañara una canción. Esto le valió un castigo de sus padres: “Pero conocí el arpa, vi el arpa así, crudamente. Fue muy emocionante, valió la pena la paliza.”

A sus 15 años cantó por primera vez en una emisora, en el programa Caminito de Zaraza, que transmitían de 11 a 12 los domingos. Un día decidió caminar los 35 kilómetros que había entre su casa y la emisora, con un cuaderno bajo el brazo en el cual escribió versos

dedicados a los personajes notables del folclor que eran mencionados en el programa, sin conocerlos pero buscando su aprobación. Le aplaudieron y le pidieron otra, pero no la tenía y tuvo que repetir la misma. En sus propias palabras, llevaba “un revolver de una sola bala”.

Esto le valió la invitación a participar en los siguientes programas y es aquí donde el artista sitúa el comienzo de su recorrido. En este espacio se fundó un grupo que se llamaba Los Bravos de la Loma.

En lo anterior es posible apreciar que desde sus inicios el hacer musical de Reynaldo estuvo determinado por una audiencia y guiado por la intención de complacerla. Si se tiene en cuenta que el oficio de ser músico no hace parte de la cultura campesina, ni de la llanera criolla, es posible apreciar que se está accediendo a un territorio existencial distinto. Que su primer intervención musical significativa haya sido en una emisora, da cuenta de un factor muy importante relativo al territorio existencial: la contingencia histórico geográfica y esto ya que, a pesar de ser contemporáneo del Cholo Valderrama, al haber nacido en Venezuela su contexto le ofrece posibilidades muy distintas, entre ellas la de haber podido vincularse a una generación que constituyó una incipiente industria musical para la música llanera, que para entonces sonaba en la capital del país, cosa que no sucedía en Colombia, en donde la región llanera se encontraba (y quizá aun se encuentra) social y culturalmente aislada del centro del país.

El primer festival de contrapunteo en el que participa, acontece en el Club El Faro, en Zaraza, sitio que el artista posteriormente compraría. Como resultado, empató con otro contendor el segundo lugar y al final queda en el tercero. El público no estuvo muy de acuerdo con el dictamen y por esta razón hicieron una colecta de dinero para Reynaldo, con lo cual obtuvo una remuneración económica superior a la premiación del segundo lugar.

Esto probablemente ratifica en la persona musical del artista el rol de complacer al público y la noción de su habilidad para conseguirlo.

A sus 18 años se muda a Caracas a buscar fortuna. Se aloja en casa de un amigo de su hermana, bajo la escalera de una casa de dos plantas. Un día de camino a visitarla, pasa cerca al bar el Algodonal donde escucha música en vivo. Allí conoce a las personas que le pondrían en contacto con el maestro José Romero Bello, uno de sus padrinos musicales,

a quién conocería contrapunteando la semana siguiente. Después de ese primer encuentro, el maestro le invitaría a cantar en el establecimiento cuando Reynaldo así lo quisiera. Este sería el inicio de su experiencia en la vida nocturna de Caracas. Los dos primeros discos que grabó fueron de 45 RPM y no tuvieron mucho éxito. Posteriormente, en el año de 1976, Reynaldo conocería a otro de sus padrinos musicales, el folclorista colombiano venezolano Rafael Martínez, El Cazador Novato, quien era el director artístico de la disquera Divensa y en la cual Reynaldo grabaría su primer LP titulado *Yo También Quiero Cantar*.

Reynaldo reconoce al Cazador Novato, como un pionero en las nuevas formas de difundir el folclor llanero para públicos más diversos:

[...] mucha gente no habla de eso pero yo lo voy a decir aquí, pa' que sepan, el Cazador para mi, calentó el ambiente, antes de salir Reynaldo Armas, de salir Reyna Lucero, Freddy Salcedo, incluso Cristóbal Jiménez que salieron más o menos para la misma época, todos los cuatro. Pero el cazador unos años antes, dos o tres años antes, ya venía con sus temas de doble sentido y gustaba mucho y el ambiente era como caliente [...] Entonces el cazador nos ayudó, calentó el ambiente y entonces nosotros entramos con nuestra música ya, otro tipo.

Reynaldo también tuvo como trabajo el de ser presentador, y se enorgullece de contar que fue uno de los primeros presentadores de Reyna Lucero, durante sus inicios en la vida nocturna de Caracas.

Es posible leer en esta descripción que el artista hace del “ambiente caliente”, la lectura de un momento histórico propicio para la difusión de la música llanera. Así mismo cabe resaltar que la presencia de estas músicas en la vida nocturna de la capital debió tener un aporte significativo en su consolidación y una enorme influencia en la necesidad de, desde la lógica del producto, hacer las composiciones más audibles para el público que podía fortalecer su circulación, el de la ciudad.

El cardenal, es una ave cantora que aunque habita en Venezuela no es un ave endémica, ni exclusiva o la más representativa del ecosistema llanero y que el artista inicialmente no conocía pues en la sabana de dónde el proviene no había este espécimen y el ave más parecida que se podía encontrar allí es conocida como *sangre toro* aunque él no sabe cómo canta este animal. El apodo le fue otorgado, según cuenta, por los compañeros

con los que trabajaba cuando “mataban tigres”³³, y como este se fue asentando con el tiempo, el artista lo aceptó y ratificó con su composición “aquí está el cardenalito”.

Que el sobrenombre artístico haga alusión a su condición de cantante, pero no haga referencia al territorio originario, es uno de los más fuertes símbolos de la orientación del artista hacia las lógicas escénicas de la industria, que están demarcadas por el carácter de lo urbano.

Un llanero con corbatín

El de Reynaldo Armas es probablemente uno de los nombres que más recordación y reconocimiento tiene, tanto dentro de la música llanera, como por personas que no son propiamente el público que más la consume. Cuando le preguntan cuál considera que fue su aporte personal a la música venezolana, responde que ese aporte está relacionado con algunas decisiones estéticas, originadas en la conciencia de que la música llanera sonaba en el campo y que para poder realizarse como artista había que traerla a la ciudad. Para poder cumplir con este cometido era necesario acercar esta expresión campesina a un contexto y a un público urbano. Una de las propuestas más notables de Reynaldo, fue desde su vestuario:

Un día iba a cantar en San Fernando de Apure que es la capital, el pueblo más llanero de Venezuela, y entonces yo no voy a ir de liqui liqui y sombrero como va todo el mundo, yo quiero ponerme algo distinto. Y agarré y me compré un traje. Un traje y me compré un sombrero de esos chiquitos, tipo gaucha y me fui pa ese...yo dije aquí o me van a tirar piedra o me van a matar o voy a ver cómo fluye esto. Me atreví en San Fernando de Apure al lado de puros criollos, bueno y la cosa fluyó, y la gente me aplaudió. Entendí que les había gustado y que no les importó que yo le haya quitado el liqui liqui y la vestimenta, la indumentaria típica. Entonces allí comencé a vestirla distinto, a ponerle etiqueta, y a meterme en programas [...] no escatimé invertirle, yo creo que eso fue importante, sin quitarle al joropo, a la calidad, seguía siendo intocable.

Su intuición resultó ser muy acertada y su acción bastante poderosa. El artista expresa que en esa época, el uso del traje típico generaba una barrera entre el artista y el público y de esto concluyó que la única manera de romperla era: “parecerme más a ese público al que estaba cantando”. Cuando vino a Colombia trayendo consigo esa propuesta

³³ Expresión que usan los músicos llaneros para referirse a ir a tocar en un evento.

de vestuario, en el año 85, refiere que sintió que no encajaba puesto que los llaneros colombianos respetaban mucho la indumentaria del llanero, aunque motivaría posteriormente el uso de traje de etiqueta por parte de los músicos.

Además de lo visual, expresado en el vestuario y de la creación de textos dirigidos a un público específico, Reynaldo reconoce que lo vocal también opera como un elemento sobre el cual puede construirse cercanía a través de la similaridad:

Yo creo que lo que tenemos que mantener, porque cuando yo me voy a la capital me veo en la necesidad de traerme ese canto rural, ese canto campesino, el canto al caballo, a la vaca, al río, al paisaje, adaptarlo a la ciudad. ¿Por qué? Porque había muchas puertas que no se me abrían. Si yo sigo con mi canto veguero, como le decimos y discúlpenme el calificativo, pues no se me iban a abrir tan rápido las puertas porque me iban a catalogar como le había pasado a muchos. El gran error de muchos artistas que se fueron del llano a vivir en las ciudades [menciona a unos colegas que se quedaron en su lugar de origen], siguieron siendo llaneros. El caso mío me fui a Caracas. Me fue mucho más duro, durísimo, como no tienen idea. Pero eso trajo como consecuencia que la música avanzó y entró a otra etapa.

Es curioso lo que puede pensarse sobre el uso que Reynaldo hace de la expresión “siguieron siendo llaneros”, como quien teme las acusaciones sobre la “pérdida de llaneridad” de quien migra y deviene “ciudadino”, o de quien pretende adaptar una expresión folclórica a un público más global. Puede relacionarse a lo importante que resulta para la consolidación de una identidad regional la expresión muy bien diferenciada de sus referentes estéticos y con ello, al que la autenticidad sea un valor tan frecuentemente invocado por los llaneros. Surge entonces una pregunta transversal para la apreciación de la vocalidad: ¿Un llanero en la ciudad deja de ser llanero o pierde algo de su llaneridad? También llama particularmente la atención el hecho de que el artista refiera que inicialmente tuvo más aceptación el uso del corbatín en Venezuela que en Colombia, si uno lo asocia al hecho de que la música llanera en Venezuela es la música nacional y en Colombia no. ¿Será que consideramos más fácil engalanar o vestir “globalizadamente” las expresiones que consideramos referentes de nacionalidad que aquellas que denotan la particularidad de lo regional? O quizá pueda tener una explicación histórica en el hecho de que la

particularización cultural también ha operado históricamente como una forma de resistencia a la homogeneización lo que desemboca en la desaparición.

El acto de vestir de etiqueta la música campesina, puede ser leído en el contexto del territorio existencial de este compositor, como un acto de amor por la misma desde su propia comprensión del mundo. Es posible inferir que haya entendido ésta como una acción que pretendía dignificarla, ampliar su rango de incidencia y combatir el sesgo, el discurso prejuicioso que ha circulado en los entornos urbanos, que sitúa a las músicas campesinas en un rango inferior, con lo cual el aumento en la aceptación de dichas músicas, medido en términos de una mayor audiencia, resulta interpretado como un avance para ellas. En alguna medida lo que reconocen los hacedores culturales como el éxito de Reynaldo es el haber enaltecido esta expresión musical en ese sentido, al demostrar que si juega con o adopta algunas de las lógicas de lo urbano, no tiene nada que envidiarle a otros géneros musicales que en algún momento de la historia hicieron lo mismo: se vistieron de etiqueta, para que los invitaran a entrar al teatro.

Inspiración

Reynaldo Armas es un compositor prolijo, que cuenta con más de 450 composiciones y 30 producciones discográficas. Algunas de sus creaciones han trascendido la música llanera y se han realizado versiones en otros géneros como la salsa³⁴ el rock y la balada, lo cual puede tomarse como un indicio del gran potencial comercial que tienen sus composiciones.

Con frecuencia al contar cómo nacen sus canciones, menciona la libreta o el cuaderno debajo del brazo y el estar creando versos por el camino que lo conducía al lugar en que iba a cantarlos. Cuenta que probablemente le debe sus inicios como compositor a la enfermera que le cuidó mientras padecía un resfriado y con ello se ganó el corazón de Reynaldo, a sus 12 años de edad. Despertó su inspiración como a muchos: un amor no correspondido:

³⁴ habiendo tenido el honor de ser interpretado por el gran Héctor Lavoe, con el tema *De qué tamaño es tu amor*.

Por los cariños que me daba una enfermera que estaba muy dedicada a mi, no me acuerdo el nombre, lo cierto es que en los momentos que estaba solo ella me atendía bastante, se me ocurrió escribir mi primera canción. De pronto recogiendo también lo que, en las canciones que escuchaba, las historias contadas por muchos compositores de la época, escribí la canción mi primer amor y cariño fingido que era como de despecho, fueron mis primeras composiciones.

Cuando el artista habla de su manera de componer y sus preferencias a la hora de hacerlo, refiere a la vida misma como su principal fuente de inspiración:

A la vida, yo le canto a la vida en general porque la vida tiene sus connotaciones y yo considero que hay que plasmar siempre lo que uno siente, lo que uno ve a diario, esas situaciones diversas que se le presentan, uno las va recogiendo y al momento que le llega la musa, se sienta, un papel, un esfere y plasma esa experiencia. Y es allí donde nacen las canciones, todas las canciones, del tipo que sea. Yo le canto mucho a la vida, le canto al amor, le canto a las mujeres, le canto a las cosas bellas, yo considero que la vida es bella, la vida es maravillosa y hay que verla como tal, hay que enfatizarla, hay que disfrutarla, hay que vivirla con gracia, con entusiasmo.

No sobra enfatizar que esta alusión a la vida y sus circunstancias como fuente de inspiración, no parece estar basada en una cosmovisión o estilo de vida propia de un grupo cultural en particular, o, por decirlo de otra manera, no esta centrada en la llaneridad.

Otra detalle importante que aporta a este carácter global, descentrado de la llaneridad en las composiciones de Reynaldo es que refiere como inspiración de por vida a tres compositores que no son llaneros: El mexicano José Alfredo Jiménez, El argentino Atahualpa Yupanqui y el español Joan Manuel Serrat. Admite que, prácticamente en todas sus composiciones es inevitable la influencia de alguno de los tres, dependiendo del matiz que tenga cada tema.

El artista también alude a la espontaneidad como una característica de su proceso creativo:

Así nacen las composiciones, yo no soy el compositor que me meto en una oficina y digo voy a escribirle una canción a eso. Las composiciones salen espontáneas. Tu no sabes en qué momento te va a abordar la musa, cuál es el motivo. Alguien me va a decir una frase rica en contenido y en melodía [frotó los dedos de la misma mano frente a la boca] y allí nace una canción.

Es llamativo el uso de la expresión “abordar la musa”, pues es derivada de un mito griego, cuya mitología hace parte de lo fundacional de la civilización occidental.

Del gesto que hace con sus dedos al mencionar la riqueza de contenido y melodía de una frase escuchada, se deriva una reflexión importante en la perspectiva del análisis de la relación del lenguaje hablado y cantado, y de la creación. Al escucharlo hablar, es posible apreciar en él un verdadero goce por la palabra. Su oratoria es florida y sugiere estar estrechamente relacionada con los elementos prosódicos, con la musicalidad del lenguaje. Tiende a iniciar las frases repitiendo las palabras con las que cerró una frase anterior, como cuando se coplea “colearo”³⁵, lo cual sugiere la estrecha relación entre la voz que canta, la voz que narra y la voz del intérprete de sus propias creaciones.

Esto también puede apreciarse en la historia sobre cómo nace su canción *la quiero y qué*:

Jockey Club caracas, sube Nancy Ramos a cantar. El enamorado estaba en la misma mesa que Reynaldo y cuando la chica sale a cantar el grita: te quiero, de una forma estruendosa. En ese momento el se dio cuenta de que había sido visto y que estaban como sorprendidos con su reacción y nos vió y dijo: ¿y qué? Así nació la quiero y que. De cualquier manera puede nacer una canción.

Su narrativa no suele ser lineal ni concisa, da vueltas, pareciera que busca crear tensiones, dinamizar las historias, hacerlo más entretenido. Y de algún modo lo consigue, a pesar de no ser concreto tiene la capacidad de mantener la atención de sus interlocutores. Es literario, da la intensa impresión de que disfruta contar sus historias.

En la página de SAYCO, aparece en la reseña sobre Reynaldo Armas la siguiente descripción:

“Las letras de sus canciones se vieron enriquecidas con el título de Licenciado en Lengua Española, una formación que plasmó en su composición y la hizo más poética, pero con la misma sencillez y frescura de los cantos del campesino llanero.” (Uriza, 2021)

Es referido por la Sociedad de Autores y Compositores de Colombia, porque tiene nacionalidad colombiana y por que su carrera ha transcurrido entre Colombia y Venezuela. El llano como territorio cultural es una especie de patria binacional. Probablemente ese refinamiento de sus composiciones es alimentado por su formación universitaria, pero tiene

³⁵ La expresión hace referencia a la forma de empezar un verso utilizando la última frase del verso anterior.

que ver con cómo puntúa la audiencia, más que con la calidad de la poesía en sí misma, se figura como más refinada porque hay más presencia de elementos formales de la literatura española, y esta más cargada de recursos literarios de contenido global, más que local.

Reynaldo es un artista que se desarrolla casi que sobre el escenario y sumergido en la vida nocturna caraqueña. Es evidente la influencia de esta experiencia en su lenguaje, forjado en el mundo del entretenimiento. Es hábil para la comunicación diplomática, conciliadora aun en temas difíciles como la política. Su habla se percibe más cercana a las lógicas de la escritura que a las de la oralidad, cosa que es apreciable también en el uso de la libreta y en sus otros roles de vida conocidos: animador, empresario, político y estudiante de comunicación social. Se nota que el territorio existencial de Reynaldo se urbanizó tempranamente, cosa que es apreciable en los anhelos que fueron estableciendo el proyecto de vida del artista, así como también en el deseo cuya realización inicia con su migración a la capital. Así lo ilustra su respuesta, al ser interrogado en relación a su origen campesino y su decisión de no continuar trabajando en el campo como forma de vida:

Trabajé en el campo cuando estaba muchacho, pero después cuando descubrí que había otros mundos, de pronto era muy inquieto Y quería salirme de aquí porque no quería, de pronto, hacer lo que otros hicieron, quedarse, envejecer allí, sino que yo quería probar mundo, conocer mundo. Me vine a Caracas a los 18 años Y bueno desde los 18, ya tengo 42 años en esta ciudad Y allí quemé todas las etapas habidas y por haber, recorrí todos los centros nocturnos donde me permitían llevar un arpa, un cuatro y unas maracas, allí estaba Reynaldo armas, por allí pasó Reynaldo armas. Y bueno fui aprendiendo me fui curtiendo dentro de ese mundo, hermoso por cierto pero sin desconectarme por completo de las raíces, O sea del campo venezolano.

Es de suma importancia para el análisis de las expresiones estéticas de origen campesino, puntuar sobre la naturaleza dinámica de la re territorialización de lo rural a lo urbano en casos de personas que migran, específicamente en este caso, observar que aunque la carrera de Reynaldo tuvo su desarrollo en un contexto urbano y acogió mucho de sus lógicas, el origen de esta proyección nace desde lo rural y ha estado teñido de una intención misional de visibilizar esta expresión estética particular, como un elemento representativo del grupo cultural con el que Reynaldo se identifica. El territorio existencial entonces, no es ni rural, ni urbano, deviene según el curso y lugar de la acción, como cuando se observa que

para el registro de la composición se hace uso de la libreta y el lapicero, pero: “No hay que estar en una oficina y tener un pc para hacer una canción, simplemente hay que tener sensibilidad y conexión”, o cuando se sabe que el artista aún prefiere dormir en chinchorro que en cama.

Retomando un elemento mencionado en el apartado anterior, a saber, la intención de generar afinidad con públicos diversos, es clave apreciar que justo ese es un criterio de suma importancia en el proceso compositivo del artista, ya que lo hace pensando en dirigirse a un público al cual reconoce que debe su éxito:

Yo respeto mucho al público, el público que me aprendió a querer hace 36 años cuando sonó mi primer éxito, Laguna Vieja, Pesadilla entre las flores, ese primer disco, la inspiración del poeta, pues he considerado que el público es mi mejor aliado y a ese público yo tengo que respetarlo hasta el fin de mis días, respetarlo sagradamente. Porque ese público creyó en mí y yo tengo que responderle a ese público, que depositó su confianza, que me apoyó, que me aupó, que me siguió y que todavía está allí apoyándome, yo tengo que ser muy fiel con ellos.

Con esto se establece una diferencia notable tanto en el proceso como en el resultado del flujo creativo, esta motivación para la creación puede apreciarse desde sus inicios en la música, si se observa que la manera de “conquistar” los escenarios y a sus padrinos musicales, siempre fue a través de la creación de versos alusivos a los mismos. El poder de la composición en Reynaldo reside en el verso, pero puntualmente en la intención premeditada de obtener aprobación y congraciarse con la audiencia, una dinámica que se asocia más a la lógica de un producto que de una expresión, mucho más propia de lo urbano que de lo rural, donde el verso está principalmente dirigido a homenajear a la tierra y a las gentes como parte vital de los entornos, más que aludir a sus vidas interiores como individuos.

También uno podría asociar el éxito comercial de Reynaldo Armas, al hecho de que su creación esté mediada por el criterio de la representatividad de un público diverso, es decir, la posibilidad de que la audiencia, no exclusivamente llanera pueda identificarse con el contenido de las canciones. cuando le preguntan a quién le compone responde:

A todos. A todos los públicos, yo le canto a los niños, le canto a los adultos, le canto a las mujeres, le canto a la vida, le canto al amor, le canto al despecho, le canto porque esa es la única forma que uno puede producir un tema que encaje en cualquier momento y en cualquier persona, y en cualquier situación de paso.

Esa es una de las primeras acciones que se proponen en las lógicas de mercado y producción musical. Y cobra todo el sentido si recordamos que vivir de la música y obtener reconocimiento a través de ella, fue el sueño de Reynaldo Armas desde su niñez y si apreciamos cómo atribuye su éxito a su trabajo arduo y constante.

A lo largo de los años, mucha de su audiencia sigue siendo campesina. Esto probablemente es lo que ha hecho que la música llanera haya sido difícil de cooptar en su totalidad por la industria. Así Reynaldo no es un ciudadano, no se hace un ciudadano, además por que no se avergüenza y por lo contrario se siente orgulloso de su origen humilde y campesino, que es el mismo origen de su música. Por ello podría decirse que es un campesino urbanizado, y que acaba siendo una especie de puente, de traductor cultural entre ambos entornos. Uno podría pensar que el territorio existencial de Reynaldo es una colisión entre lo rural y lo urbano. Es la representación de ese campesino, de ese criollito que migra y crea la necesidad de camuflarse en las costumbres de la ciudad por necesidades adaptativas y en si por inmersión, porque la ciudad también se instala en el deseo, incluso antes de que ocurra la migración. Y a lo mejor la gran acogida que tiene por su seguidores está relacionada con esta forma de representación, pues la dinámica de migración del campo a las ciudades es un fenómeno, bastante presente en la historia reciente, frecuente y que involucra cada vez a un mayor número de seres humanos.

La música como trabajo

La relación de Reynaldo Armas con la música, a diferencia de otros artistas de la música llanera, es laboral, es decir, desde una edad temprana la vió como su trabajo y esa percepción se mantiene hoy día, después de mas de 40 años de vida artística, alrededor de 35 producciones discográficas y un Grammy latino en su haber. Aunque inicia al modo de música y trabajo, pues los espacios musicales a los cuales pudo acudir en su niñez fueron en el campo, donde nació.

Cuando le interrogan sobre cómo describiría su vida artística hasta hoy, la respuesta del artista deja ver la profesionalidad que su hacer musical tiene para su vida:

Muy comprometida. Comprometida en el sentido de que yo desde que asumí, desde que dejé mis estudios universitarios, yo abandoné una carrera de comunicación social por dedicarme de lleno a la música llanera y cultivarla en mi y cultivarme en ella y seguirla muy fielmente, o sea, digo un compromiso porque para mí la música lo es todo, para mí el folclor lo es todo, para mí la cultura popular llanera lo es todo. Para mí Venezuela lo ha sido todo.

El compromiso que refiere Reynaldo en su respuesta anterior, también se hace evidente en los elementos a los cuáles atribuye su éxito, pues rara vez se refiere a la suerte o a las oportunidades y más bien puntúa en el trabajo, la convicción y la persistencia. Cuando le preguntan cuál es el secreto para mantenerse en la fama y el éxito, y ser un personaje tan influyente, responde:

Secreto no hay lo que hay es mucho trabajo, lo que hay es dedicación, lo que hay es convicción. Cuando tu haces las cosas comprometido con algo, que tú crees en lo que estás haciendo, que hay convicción, eso genera seguridad porque cuando tú haces un trabajo y la gente lo escucha, lo digiere, lo desglosa, siente que hay ahí un contenido, siente que ahí hay un mensaje implícito, siente que ahí hay una razón de algo, una lógica, por supuesto con muchas técnicas. Entonces eso es lo que puedo yo pensar que he construido. Yo me siento muy bien en ese aspecto y bueno, gracias a Dios por todo eso.

Este artista cuenta con un enorme reconocimiento, tanto en el gremio de la música folclórica, como en la industria musical en general. Es probable que él tenga tan claro ese reconocimiento que a partir del mismo articule su discurso que invita a los nuevos artistas a sentirse parte de un gremio en el que debe apuntarse el trabajo individual, en dirección a una labor colectiva de gestión cultural y de impulso del género en la industria musical. Al igual que el Cholo Valderrama, el otro artista de la música llanera ganador de un Grammy, Reynaldo considera el premio como un logro colectivo, un reconocimiento para el folclor, no solamente para el artista y que funge como oportunidad de mercado y también de visibilización de su cultura. La gran diferencia radica, en que mientras el Cholo no postuló su trabajo para aspirar al premio, Reynaldo lo ha intentado en más de una ocasión y ha hecho uso consciente de estrategias impulsadas con ánimo de ganar, como en su criterio

de selección del repertorio para concursar, la reedición de sus temas más clásicos en un álbum cuyo single es *la muerte del rucio moro* con el objetivo de inscribirlo para concursar en el Grammy latino 2015. Para el artista esto es trabajar por el folclor. Y lo hace anclado a las lógicas de la industria musical, más que del saber campesino.

CONCLUSIONES

Resulta muy provechoso para abordar el fenómeno de las músicas tradicionales aproximarse a las mismas desde marcos lógicos y teóricos no ortodoxos en la academia musical, la cual aun es heredera del pensamiento occidental y eurocéntrico, pues estos fenómenos culturales acontecen y están vivos en dinámicas mestizas, término con el cual se quiere decir que son tradiciones que conservan herencias no solo europeas sino pluriculturales.

Así, al aproximarse a este fenómeno desde tales perspectivas emergen elementos que reivindican el inmenso valor que estas expresiones tienen, no solo a nivel socio cultural, sino estético en sí mismo, a través de criterios que vayan mucho más allá de la complejidad estructural o formal, y ejecutiva instrumental o técnica, esto como resultado de un trabajo de precisión epistemológica.

A partir de lo anterior, lo más coherente sería que las prácticas pedagógicas que se enuncien y se ejerzan en relación con las músicas tradicionales sean más acordes con su singularidad y por tanto más respetuosas con su sentido profundo lo cual se logra a través de reflexiones mucho más amplias en cuanto a su razón de ser.

Este trabajo, aunque no logró tal alcance, desde sus inicios tuvo la intención de aportar en esta vía de desarrollo pedagógico y, por tanto, a través de su propuesta conceptual, pretende dejar abiertos caminos e interrogantes para el logro de tal fin.

En el canto el instrumento que se emplea para hacer música es el cuerpo y sin embargo aún se encuentra en las aulas, en los escenarios y en el estudiantado cierta dificultad para relacionarse con el mismo y con sus nociones, más allá de su fisiología. Por eso aun nos intriga y sorprende que los cantantes no académicos puedan lograr ejecuciones asombrosas sin haber teorizado sobre el cómo lograrlas. El cuerpo puede ser abordado

desde diversos puntos de vista y puede ser comprendido de distintas maneras dependiendo de ellos. Más allá de la concepción biológica, fisiológica, funcional o instrumental, el cuerpo tiene e inscribe acepciones culturales que lo intervienen, lo forjan y lo transforman. El cuerpo cultural, como microcosmos que refleja y reproduce las estructuras del macrocosmos en que habita y se desarrolla, puede entenderse como una parte del territorio existencial de la subjetividad, a la vez que este concepto también plantea el mundo psíquico como reflejo de la estructura del macrocosmos, en sus dimensiones espacio temporales y simbólicas.

Siendo que cuerpo, psique y voz son la misma cosa y las divisiones que entre estos se han planteado han sido producto de una tradición de pensamiento y fruto de formas de conceptualización con determinado curso histórico, en este trabajo se pretende decir que la vocalidad es una expresión sonora del territorio existencial, que se materializa a través de este cuerpo territorio, es decir que se corporeiza y que este proceso no depende de la conciencia o racionalidad plena para ocurrir.

Desde estos recursos conceptuales podría sugerirse que las nociones de territorio, cuerpo territorio y de territorio existencial de la subjetividad, empleados como marco para el pensamiento tienen el potencial de dar luces acerca del por qué el desplazamiento a los territorios originarios de las músicas tradicionales y la cercanía con los hacedores y hacedoras musicales es una de las mejores estrategias para el desarrollo de vocalidades no hegemónicas.

La inmersión del sujeto y su cuerpo en nuevos territorios genera dinámicas de desterritorialización y reterritorialización que, al transformar el territorio existencial del artista, transforman su cuerpo y su vocalidad.

También desde este recorrido conceptual se toma el atrevimiento, sin ingenuidad, de sugerir el uso de la imaginación como estrategia de aproximación a los nuevos haceres vocales, propios de otros territorios existenciales y que puede ser sumamente útil si se entiende como una forma de territorialización en el lugar que es el pensamiento. Para ello se requiere, siguiendo la metáfora, recorrer y reconocer los nuevos territorios, mucho más allá de su topografía o sus clichés y establecer vínculos con el universo de sentido que dichos

territorios representan, a través de los recursos propios de lo estético, lo cual implica no solo el conocer, sino el emocionar, en otras palabras, comprender que, al territorializar, debe permitirse que el territorio que se va conociendo, también se inscriba en el territorio existencial propio. Esta herramienta de la metáfora y de la imaginación ha sido empleada común e intuitivamente en el ámbito del entrenamiento vocal con cierto éxito, lo cual tiene sentido pues la metáfora es susceptible de ser corporeizada.

Se propone la aplicación de estos conceptos sobre la subjetividad como producción, al universo de lo vocal, en sintonía con la intención de los autores que los plantearon inicialmente, la cual es la de resistirse a la hegemonización de la misma, como acción política para el sostenimiento de la vida en armonía con la diversidad, como resistencia a la dominación, opresión y deseo de aniquilación de la otredad. En el caso del canto a lo que se opondría resistencia es a lo que el profesor Eliecer Arenas llamó los *vocalicidios*.³⁶

De acuerdo con la constitución del territorio existencial, y a las dinámicas de territorialización, desterritorialización y reterritorialización, que constituyen el paso del ritornelo, pueden abrirse otras vías de discusión, acerca de las posturas conservacionistas sobre lo folclórico, así como a los flujos de la globalización que lo vinculan a las lógicas de mercado e industria musical.

El desarrollo de la cultura llanera es un proceso que va “montado” sobre otro más grande que es el desarrollo de la humanidad, que a su vez se desplaza, y es la perspectiva que a veces se pierde cuando se pretende “preservar” la tradición. La cultura llanera se irá desarrollando conforme las condiciones socio culturales y económicas de la región lo hagan.

³⁶ Neologismo acuñado por él mismo: “en referencia a la muerte de expresiones vocales, sonoridades y formas de expresión, tanto por su consideración social como formas residuales, ignorantes, particulares e incultas, como por la proliferación de formas de educación vocal que achatan y reducen las formas de expresión a las producidas por la tradición euro- céntrica, especialmente ligadas a la ópera y el bel canto; y últimamente, el pop” (Restrepo, 2018, p. 42)

En tanto este territorio existencial reterritorialice, también lo harán los de los llaneros y las llaneras y a su vez esto se verá expresado por las vocalidades de sus intérpretes.

Si se piensa desde allí, las transformaciones de la música llanera no solo son inevitables sino necesarias, y terminan siendo incluso herramientas para la subsistencia de la singularidad cultural a través de la visibilización que las expresiones estéticas pueden aportar sobre ella. La mayoría de los artistas que trabajan actualmente con la música llanera tienen esta perspectiva, así lo expresan en distintas ocasiones los dos casos abordados en este trabajo, Reynaldo Armas, cuando dice haber tenido interés en el Grammy como una manera de abrir camino para los nuevos artistas, o el Cholo Valderrama cuando menciona que, si J Balvin lo invita a hacer un reggaetón, él acepta si con eso puede darse más a conocer y a su cultura. De hecho, ya aceptó la invitación de Carlos Vives en el 2015 para una colaboración en La Tierra del Olvido, un tema de tropipop, con lo cual expandió la posibilidad de tener más seguidores.

SIMILARIDADES Y DIFERENCIAS CHOLO Y REYNALDO

A través de este recorrido por las narrativas de los dos artistas contemplados en este trabajo, podemos apreciar semejanzas y contrastes entre dos territorios existenciales, y a través de las cuales podemos aproximarnos a algunos elementos que participan en la conformación de ese gran territorio que es la música llanera, o en palabras del Cachi Ortegón, de esa patria que es el joropo.

Podemos ver que en ellos se expresan nociones de mundo distintas, teniendo el Cholo una discursividad y algunas prácticas más propias de una subjetividad rural, en contraste con Reynaldo. Para el Cholo su mundo es el llano, porque su ser encuentra sentido en dicho universo simbólico, y su relación con el resto del mundo está mediada por el deseo de dar a conocer el suyo. Aún cuando vive fuera del país, porque su esposa viaja a los Estados Unidos a hacer estudios de posgrado, busca trabajo en un rancho como cuidador de caballos. En contraste, cuando Reynaldo va a los Estados Unidos, hace un emprendimiento y monta un restaurante que estuvo en funcionamiento durante varios años. Este artista sustenta el mudarse del campo a la ciudad en la necesidad de “conocer mundo”, da cuenta de una noción de mundo más centralizada y occidentalizada, que pone

lo urbano en un nivel superior en su escala de valores, aun cuando su intención sea la de preservar una voz campesina en su creación musical. Esto da cuenta de una subjetividad más urbana e incluso podría describirse como capitalista.

Comprensión diferente de lo que es el folclor

Entre los dos artistas hay una comprensión diferente de lo que es su trabajo y hacer con la música llanera y de lo que significa el folclor. El Cholo refiere trabajar con una música que es la llanera, y al afirmar que es un campesino que canta, da cuenta de la profunda identificación que tiene con la labor productiva que lo forjó, como hombre y como artista. Comprende que su trabajo es el que hace en el hato, y aun de eso obtiene ingresos, sin restar seriedad o entrega a su trabajo con la música llanera. Pero hace la claridad de que lo que él hace no es folclor, porque como cabría esperar de alguien que se refiere a sí mismo como campesino, el respeto por su cultura le aboca a aclarar y aclararse que el ser músico en el contexto del campo no es un trabajo y que el fenómeno musical en ese territorio es de una naturaleza muy distinta, se rige a partir de otras lógicas y otros tiempos, con lo cual no invalida o minimiza la expresión criolla, ni la compromete con las dinámicas de la industria musical en la que él se mueve. Esto se refleja en su concepción sobre la vocalidad y en decisiones que han intervenido la misma, como reconocer la necesidad y los aportes del entrenamiento vocal para su voz y oficio.

Reynaldo en cambio tiene la concepción, más propia de la industria que abre categorías nuevas para comercializar la música de origen folclórico, de que él trabaja con el folclor y al insertarlo en la industria y abrirle mercados, lo enaltece. Del pensamiento del Cholo puede inferirse que considera, que el folclor no necesita ser enaltecido pues este ya “es”, y tiene el valor de hacer parte de la vida cotidiana de los miembros de su cultura, una que no le es extraña y frente a la cual no siente la experiencia del “exotismo”.

Ambos sin embargo intuyen y expresan que los diferentes territorios, a saber, el campo y la ciudad, tienen y por tanto requieren formas de expresión estética distintas. Al trabajar con esta música, ambos tienen la noción de ser mensajeros con la misión de dar a conocer la expresión estética propia del llano que les vio nacer.

Esta comprensión de si mismos como agentes sociales representativos dota sus voces de mucha autoridad, en el sentido físico y simbólico del asunto. Por ello no temen tomar la palabra y la vocería, el Cholo como un conocedor de llano, Reynaldo incluso, en su rol de candidato en una contienda electoral en su país natal.

Comprensión diferente de la creación musical

Para el Cholo Valderrama la composición es un fenómeno enmarcado en las lógicas de la oralidad, la ruralidad y la llaneridad. De la oralidad, porque sus ideas musicales se van guardando en su cabeza y solo al alcanzar la estructura de una canción, pueden pasar a ser escritas. De la ruralidad porque los versos que materializa en canciones no parecen emerger de él sino a través de él, quien cuenta con la disposición necesaria para recogerlos, ya que andan regados por la sabana, como muchos de los otros recursos que sustentan la vida de los campesinos. Y de la llaneridad, porque el detonante de su composición es la realización de una de las acciones fundamentales de la llaneridad: cabalgar. La creación fluye cuando se enfunda en el rol fundacional de su cultura, el del centauro. El resultado de este proceso creativo puede describirse como una lírica campesina criolla, más descriptiva, más situada y llena de referencias locales.

En contraste, para Reynaldo Armas la composición es una acción enmarcada en las lógicas de lo escritural, lo urbano y está orientada hacia la lógica de una audiencia real o imaginada que no esta restringida a la condición de la llaneridad. De lo escritural, porque hace uso del lápiz, de la libreta y de herramientas académicas derivadas del acceso a la educación superior. Lo urbano puede apreciarse en el hecho de que su creación es reconocida por el mismo autor como un producto y expresión de sí mismo, una constante referencia del yo creador y una necesidad consciente y expresa de abarcar temáticas y públicos diversos. Sus principales referentes de la composición son tres artistas internacionales, ninguno de ellos es llanero. Y el elemento mítico al que remite es el de la visita de la musa, personaje de origen griego, fundacional de la cultura occidental. Esto se refleja en su estilo que puede ser descrito como una poesía campesina estilizada, más metafórica y con un lenguaje más audible para públicos diversos, en concordancia con la expresa intención del artista de hacer música más cercana para el público de la ciudad.

La primera composición del Cholo, bonguero del Casanare fue inspirada por la amistad, una que estuvo atravesada por la experiencia de la enseñanza, aprendizaje, pues se la hizo a un bonguero, Margarito Castillo, quien le enseñó a pescar. Describe lo más representativo de su territorio: el río, la canoa, el carácter del campesino casanareño que rema en ella y el recuerdo del amor que dejó en la orilla es un elemento más del panorama. En esta letra se refleja la unicidad del bonguero y su entorno. El remedio para el mal de amores es el rumor de las olas. El río le invita a navegar, es su deber seguir su rumbo con la confianza de que la mujer que ama le espera en el rancho. En cambio, la primera composición de Reynaldo, según lo refiere el mismo artista fue inspirada por una enfermera que le cuidó un resfriado, él dice que recogió lo que escuchaba en canciones de otros compositores de la época. Esta composición centrada en una experiencia individual, que hace referencia a la vida interior del individuo y alimentada por imaginarios sobre el amor romántico es algo que puede ubicarse más en la tradición de la modernidad. Es como si en la composición de Reynaldo el escenario fuera llanero, pero la narrativa es occidental, a la manera de las telenovelas que para generar algo de novedad se sitúan en diferentes escenarios histórico-geográficos, pero mantienen los mismos arquetipos en su narrativa, para mantener fiel a su audiencia.

Estas formas particulares de subjetividad se reflejan en la vocalidad de los artistas, de tal modo que la voz de Reynaldo no es tan admirada como su poesía, es una vocalidad neutra, que no parece exhibir un gran esfuerzo, y se presenta más como un vehículo de la palabra. Sin embargo, no está desprovista de fuerza, pues ésta emana en primer lugar del virtuosismo de su verso, ampliamente reconocido entre sus colegas y seguidores, del tener algo que decirle al mundo y haber tenido la determinación para tomarse un lugar para hacerlo. También es producto de una decisión estética, pues prioriza el texto sobre el virtuosismo vocal y acomoda las tonalidades de las canciones para tal fin, de tal modo que en una entrevista puede tranquilamente cantar una octava por debajo del audio que suena en estudio. La fuerza de su voz también se sustenta en la certeza de que él como agente social tiene autoridad, y como pionero de un nuevo estilo musical y divulgador de su género, ésta se constituye en algo representativo y casi patrimonial de la cultura llanera. Esto es

algo más cercano a las vocalidades urbanas. La voz del Cholo es más enérgica, se percibe como una emanación de un cuerpo más atlético y fuerte. Al haberse forjado su vocalidad a partir de un modo de producción concreto, a saber, el Trabajo de Llano, que generó un consecuente modo de subjetivación, el habitar el territorio existencial de la llaneridad, esta expresa la corporeización de la experiencia de territorializar y reterritorializar el universo existencial del llanero criollo. En otras palabras, su voz expresa el espíritu del llano, con tal claridad que es perceptible para audiencias muy diversas y lo convierten en un referente vocal para quienes deseen aproximarse a la vocalidad llanera.

Del mismo modo que el estallido del metal en Medellín coincide con una época de intensa violencia y las juventudes empiezan a denunciarla a través de su corporeización con el sonido del metal (Valencia, et al, 2021), Reynaldo encarna el espíritu de una época de urbanización acelerada respaldada por el anhelo del progreso, como una agenda que, en el orden de lo neoliberal, colonizó el deseo de las gentes del campo que migró a las ciudades en busca de condiciones que cumplieran con los nuevos estatutos de la dignidad. Y a eso suena su música y hacia esa dirección la orienta su deseo, llevándolo a reterritorializarla, asentándola en un territorio existencial urbano, menos “inhóspito” para los foráneos, para los y las ciudadanas que encontramos en ella una forma de “visitar” el llano sin ensuciarnos las botas. Incluso de hacer de esta identificación con dicha sonoridad, una forma de aproximación, participación y consolidación de una identidad nacionalista que pretende reconocer, aunque sea a través de la expresión estética, unos territorios reales que al ser rurales suelen caer en el abandono estatal.

El Cholo por su parte, podría expresar algo similar, pero su determinación por sostener su rol de campesino y mantenerse vinculado con su territorio lo convierten en otra forma de representación a la cual el ciudadano no se vincula a través de la identificación, sino de la diferenciación y la respetuosa observación que ella suscita. Es para los llaneros que el Cholo representa la encarnación del espíritu del llano, la medida y modelo de todo aquel que quiera demostrar su llaneridad. El Cholo es el llanerazo, una de las respuestas vivientes más precisas, a la pregunta ¿qué es un llanero?

No sobra enfatizar en el hecho de que en el territorio existencial habitan las estructuras del deseo, la creación musical también es el producto de un sujeto deseante. En los deseos se refleja la urbanidad ruralidad y las diversas formas en que se entretujan estas dinámicas, sobre todo en las músicas tradicionales como reflejo de una realidad cambiante. Retomando lo planteado más arriba respecto a la imaginación como estrategia de reconocimiento de otros territorios existenciales e incluso de territorialización, sumada a los influjos del deseo, abre las posibilidades para los y las cantantes que aun habiendo nacido en la ciudad anhelan el desarrollo de una vocalidad llanera, que si bien no será criolla por las razones que el Cholo Valderrama tan bien ha explicado, pueda sustentar y expresar el encuentro territorial y la reterritorialización que estos cantos representan.

Para el caso de la autora de este trabajo, al cartografiar su propio territorio existencial puede encontrarse que la llaneridad en él, estuvo más articulada por el deseo que por el nacimiento, pues para ella, escuchar y cantar música llanera era la manera de acceder a, conquistar y adquirir para sí, las que ella consideraba maravillosas cualidades de la llaneridad y corporeizarla a través del poner en su voz las imágenes contenidas en la música y la vocalidad que expresan la fuerza, libertad, valentía y reciedad del llanero. La música llanera fue para ella en su infancia, ante la imposibilidad de un contacto cercano con la naturaleza, el lugar al que acudir para “llenarse la cabeza de pájaros, esteros y sabana”, y la voz de fuerza e imponencia, reconociendo en esos elementos una herencia familiar de acceso restringido.

A su vez, este tejido conceptual fue de utilidad para situar importantes elementos que armonizan la relación de la autora con su propia vocalidad y las resonancias que ésta fue y ha venido produciendo en su audiencia, a través de éste pudo aclararse la pregunta personal que suscitó este trabajo: ¿cómo obtener el reconocimiento del exigente público llanero? ¿cómo desarrollar una vocalidad llanera que resulte creíble? La pregunta se resuelve al situar dicha vocalidad en un “mapa” que al final ha permitido dar cuenta de lo que es su propio territorio existencial y favorecer el reconocerse en el mismo, como artista y como persona en plenitud de su singularidad. Este tipo de reconciliaciones son de suma importancia para la depuración y mejoramiento de la práctica docente, pues ayuda a evitar

que el profesor vea proyectados sus juicios en sus estudiantes, con lo cual se construyen dinámicas más respetuosas con la particularidad de cada voz.

Se finalizará tomando prestada una expresión del Cholo: el joropo esta en la tierra, para plantear que éste también echa raíz en las tierras del cuerpo y del territorio existencial, por eso también se lleva en la sangre y en la tradición (que es un conjunto de ritornelos) y florece en forma de movimientos y sonoridades que devienen en danza y canto, como una forma de herencia cultural, social y familiar. Este joropo también puede y ha venido siendo trasplantado y cultivado lejos de su territorio original y florecerá joropo siempre y cuando se conserve el respeto por su semilla y por las prácticas de cultivo que conserven el sentido de su hacer.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta Mosquera, J. A., & Ubaque Garzón, D. (s. f.). *Pajarillo forastero. Composición e interpretación sobre el golpe de pajarillo a partir del estudio del estilo del cantante Orlando «Cholo» Valderrama y del arpista Hildo Aguirre*. Recuperado 11 de febrero de 2022, de <http://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/25456>
- Alvarado Pita, R. (s. f.). *Literatura, memoria social y joropo*. Recuperado 11 de febrero de 2022, de <http://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/6330>
- Arbeláez Doncel, D. (2016). *Tradición e innovación en las obras de concurso del arpa llanera*. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/55441>
- Ballesteros Figueroa, R. (2015). Promoción de la música llanera en el municipio de la Primavera Vichada: La vida musical del profesor Rafael Ballesteros Díaz. *reponame:Repositorio Institucional de la Universidad Pedagógica Nacional*. <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1520>
- Barreto García, K. S. (2013). *Análisis interpretativo sobre Monólogo en Tiempo de Joropo de Carlos Guzmán*. <http://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/11715>
- Benavides Cárdenas, M. M. (2013). Narrativas cantadas de los cantos de ordeño y su aporte en la construcción de identidades, un despertar al encuentro con la tierra. *reponame:Repositorio Institucional de la Universidad Pedagógica Nacional*. <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1095>
- Bermúdez, E. (2000). *Historia de la Música en Santafé y Bogotá 1538- 1938* (1.ª ed., Vol. 1). Fundación De Música.

<file:///Users/cantantecosmica/Downloads/Historia de la musica en Santafe y Bogot.pdf>

- Botticelli, S. (2011). Capitalismo y subjetividad: El sujeto como trabajador en el discurso filosófico de la modernidad europea. *Revista Filosofía UIS*, 10(1), 87-115.
- Calderón, D., & Alejandra, Y. (s. f.). *Aproximación contextual a la cultura y a la música llanera. Caracterización de dos pasajes criollos*. Recuperado 11 de febrero de 2022, de <http://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/5658>
- Carreño Molina, C. G., Pérez Rodríguez, N. M., & Guasca Vergara, L. (2017). La música llanera: Estrategia lúdica para el rescate de la tradición llanera en el aula. *reponame:Repositorio Institucional FULL*. <https://repository.libertadores.edu.co/handle/11371/996>
- Carpintero Pulido, J. M. (2017). El bandolón llanero, aproximaciones a la recuperación de un elemento de la música y cultura en Maní—Casanare. *reponame:Repositorio Institucional de la Universidad Pedagógica Nacional*. <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/7836>
- Castro Triana, Y. (2015). Didácticas para el aprendizaje del arpa llanera en niños y niñas de Sabanalarga—Casanare. *reponame:Repositorio Institucional de la Universidad Pedagógica Nacional*. <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1689>
- Cedeño Delgado, C. A. (2015). El bajo eléctrico en la música llanera colombiana. Descripción musical en el estilo de uno de sus exponentes el maestro Ricardo Zapata Barrios. *reponame:Repositorio Institucional de la Universidad Pedagógica Nacional*. <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1692>

Celis Perilla, L. C. (2015). Propuesta metodológica para la enseñanza del arpa llanera dirigido a niños y niñas entre 7 y 12 años de edad en la Casa de la Cultura de Tauramena, Casanare, con un prototipo de arpa modificada. *reponame:Repositorio Institucional de la Universidad Pedagógica Nacional*.

<http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1659>

Chacón Bernal, D. N. (2019). *Estudios técnicos para la guitarra eléctrica basados en golpes de la música llanera* [Thesis].

<https://repositorio.ucundinamarca.edu.co/handle/20.500.12558/2767>

Chaparro, F. R. (s. f.). «*ENSAMBLE DE CUERDAS LLANERAS, UN MORRO DE POSIBILIDADES*» *DISEÑO DE OCHO ARREGLOS PARA ENSAMBLE LLANERO COMO APOYO DIDÁCTICO A LOS PROCESOS DE ENSEÑANZA DE LOS INSTRUMENTOS DE MÚSICA LLANERA*. 195.

Cipagauta Saenz, D. A., Roa Roa, L. F., López Rivera, L., & Asesor. (2016). *Estrategia didáctica para contribuir a la identidad cultural desde la música llanera a través de encuentros de saberes con estudiantes de distintas culturas urbanas*. [Thesis, Corporación Universitaria Minuto de Dios]. <https://repository.uniminuto.edu/handle/10656/4894>

Contreras Cuéllar, J. C. (s. f.). *El cuatro y la bandola llanera, su desempeño y comprensión de las lógicas de ejecución en tres estilos del joropo*. Recuperado 11 de febrero de 2022, de <https://repositorio.unbosque.edu.co/handle/20.500.12495/1991>

Correa Vargas, J. O. (2013). *Tonada, gavan y pajarillo: Tres arreglos de repertorio formativo tradicional llanero para cuarteto de saxofones de la Banda Sinfónica Infantil y Juvenil de*

Barranca de Upiá Meta. *reponame:Repositorio Institucional de la Universidad Pedagógica Nacional*. <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1425>

Davini, S. (2007). *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo. El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX* (1.ª ed., Vol. 1). Universidad Nacional de Quilmes.

Delgado Ordóñez, B. (2017). *Salsa y década de los ochenta: Apropiación, subjetividad e identidad en los participantes de la escena salsa de Bogotá* [Universidad de Valladolid]. <https://doi.org/10.35376/10324/25706>

Díaz Ávila, E. A. (2014). La recuperación del furruco en los Llanos Orientales colombianos a partir de la sistematización de una técnica de ejecución. *reponame:Repositorio Institucional de la Universidad Pedagógica Nacional*. <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1675>

Fernandez, P. (2004). *El espíritu de la Calle. Psicología política de la cultura cotidiana*. (1.ª ed.). Anthropos. <https://es.scribd.com/document/383585651/El-Espiritu-de-La-Calle-Psicologia-Politica-de-La-Cultura-Cotidiana-Pablo-Fernandez-Christlieb>

García Navas, C. (2014). *Alma llanera: La construcción de una identidad regional en los corridos revolucionarios guadalupanos*. <http://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/9018>

García Nossa, D., & Reyes, L. R. (2019). The great llanerazo: Un acercamiento a la cultura llanera a través de la implementación de un material didáctico, enfocado en la adquisición de vocabulario en inglés como lengua extranjera en estudiantes de grado 7º del colegio Fabio Riveros de Villanueva, Casanare. *Maestría en Didáctica de las Lenguas*. https://ciencia.lasalle.edu.co/maest_didactica_lenguas/10

Garzón Monsalve, S. J. (2016). Hildo Ariel Aguirre Daza: 28 años de carrera, formación y difusión del arpa llanera en la ciudad de Bogotá. *reponame:Repositorio Institucional de la Universidad Pedagógica Nacional*.

<http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1580>

Gómez, C., & Elizamar, A. (s. f.). *Joropiao obra para cuarteto de saxofones con golpes llaneros*.

Recuperado 11 de febrero de 2022, de

<http://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/23373>

González Ramírez, C. J. (2016). Iniciación en el arpa llanera en el Instituto Educativo Distrital La Palestina. Proceso de iniciación instrumental en niños de 8 a 11 años.

reponame:Repositorio Institucional de la Universidad Pedagógica Nacional.

<http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1476>

Grenier Cárdenas, C. L. (2019). *Un acercamiento al canto en prácticas musicales populares*

tradicionales latinoamericanas. <http://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/40956>

Guattari, F. (1996). *Caosmosis* (1.ª ed., Vol. 1). Ediciones Manantial SRL.

Lambuley Alferez, E. R. (2014). *Joropo: Sonoridades de la vida, estéticas de la existencia*.

<http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/4277>

Martínez Alvarado, S. (s. f.). *Adaptación de Elementos Técnicos, Rítmicos Y Tímbricos de la*

Bandola Llanera a la Guitarra Eléctrica: Un Proceso Creativo en Una Obra Inédita de Rock.

Recuperado 11 de febrero de 2022, de

<http://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/4482>

Mejía, N. B. (s. f.). *SABANAS INUNDABLES DE LA ORINOQUÍA COLOMBIANA - DOCUMENTO*

RESUMEN - . 19.

Monroy, B., & Lucía, M. (2014). Historia de la Academia Nacional de música en Bogotá de 1899 a 1919: La guerra de los Mil días y el primer Conservatorio Nacional de Música. *El Artista*, 11, 277-300.

Monsalve, E. A. (2016). Fronteras y puentes entre sistemas de pensamiento. Hacia una epistemología de las músicas populares y sus implicaciones para la formación académica. (*pensamiento*), (*palabra*)... *Y obra*, 15, Article 15.

<https://doi.org/10.17227/2011804X.15PPO96.109>

Mora, A., & Andrés, C. (s. f.). *Del llano llano: Obra para cuatro llanero que toma como insumo de creación el joropo colombo venezolano*. Recuperado 11 de febrero de 2022, de

<http://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/6941>

Motta, C., & Paola, A. (s. f.). *Transcripción de dos golpes llaneros (Gabán y Periquera) y una tonada. Análisis interpretativo y adaptación para violonchelo, cuatro y maracas*.

Recuperado 11 de febrero de 2022, de

<http://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/24749>

Muñiz, M. (s. f.). *Estudios de caso en la investigación cualitativa*. 8.

Naranjo González, D. M. (2017). Elementos de composición de cinco profesionales del arpa llanera para contribuir en la formación de arpistas académicos emergentes.

reponame:Repositorio Institucional de la Universidad Pedagógica Nacional.

<http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/7840>

- Núñez Ortiz, M. del R., & Silva Ávila, J. S. (2014). La guitarra acústica como instrumento relevante en la evolución de la música llanera en el departamento de Casanare. *reponame:Repositorio Institucional de la Universidad Pedagógica Nacional*. <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1427>
- Ochoa-Gautier, A. M. (octubre, 2013). Historia de la Voz e Investigación Musical en el Siglo XIX en Colombia. En Ministerio de Cultura y la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. *III Encuentro Nacional de Investigación y Documentación Musical (ENIDM)*. [Audio conferencia]. Bogotá, Colombia.
- Ortiz Cardona, V. T. (2013). La enseñanza del violín por medio de los ritmos de la música tradicional llanera: Pasaje, galerón y zumba que zumba en niños de 8 a 12 años de edad para el desarrollo de habilidades cognitivas y psicomotoras. *reponame:Repositorio Institucional de la Universidad Pedagógica Nacional*. <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1669>
- Ospina, W. (2013). *Colombia, donde el verde es de todos los colores*. (1.ª ed., Vol. 1). Random House Mondadori.
- Pakman, M. (1996). *Construcciones de la Experiencia Humana* (1.ª ed., Vol. 1). Gedisa.
- Pérez Radziunas, A. D. (2014). *El territorio de los cantos de trabajo de llano: Espacialización de una manifestación inmaterial*. <http://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/15560>
- Pinto, A. M. D., & Robledo-Thompson, M. (2021). "Voy conociendo mi voz, me voy encontrando mi flow": Performance vocal y musical en el reggaetón y trap latino a través del caso de Bryant Myers. *Contrapulso - Revista latinoamericana de estudios en música popular*, 3(2), 39-56. <https://doi.org/10.53689/cp.v3i2.123>

Pinzón, C., & Suárez, R. (1992). *Las Mujeres Lechuza. Historia, cuerpo y brujería en Boyacá*. (1.^a ed., Vol. 1). ICAN.

Quevedo Moreno, D. M. (2018). *La construcción narrativa del vivir: Un acercamiento a la oralidad y a los cantos de trabajo de LLano*.

<https://repository.upb.edu.co/handle/20.500.11912/4333>

Rabasa, F. J. P. (s. f.). *Cuerpo, cognición y experiencia: Embodiment, un cambio de paradigmas*. 33.

Restrepo Fogarassy, D. M. (2018). *Cantos al aire: Una aproximación a la producción vocal-histórico-social de la canta de guabina* [Pontificia Universidad Javeriana].

<http://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/37068>

Rey, R., & Alberto, C. (s. f.). *Improvisación sobre los golpes pajarillo, gabán, zumba que zumba y tres damas tratados como estándares de la combinación de música llanera y jazz*.

Recuperado 11 de febrero de 2022, de

<http://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/5497>

Reyes, F. (2003). «*Eso si es llano, cuñao*» *Etnografía de un ható en Casanare*. [Universidad de los Andes].

<https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstream/handle/1992/15881/u239771.pdf?sequence=1>

Reyes Marfoi, C. R., & Betancourth Monquirá, L. Y. (2016). *Cinco canciones para público infantil en género musical llanero*. *reponame:Repositorio Institucional de la Universidad*

Pedagógica Nacional. <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1603>

- Reyes, S. (2006). «*De remedios si me acuerdo*» *LA medicina criolla llanera como lugar de manifestación, transmisión y afianzamiento cultural identitario*. [Universidad de los Andes].
<https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstream/handle/1992/9065/u271190.pdf?sequence=1>
- Riaño, J. E. M. (2020). De cacho, canto, corrales, leco, sueltas, apero y garabato soguero. Patrimonio material e inmaterial: El mundo fragmentado de los cantos de trabajo de llano. *Hallazgos*, 133-162. <https://doi.org/10.15332/2422409X.5207>
- Rivera Ladino, L. F., & Roa Rojas, J. D. (2020). *Evaluación de la estrategia pedagógica en temas de educación ambiental por medio del uso del folclor llanero en estudiantes de grado quinto en dos colegios de Villavicencio*.
<https://repository.usta.edu.co/handle/11634/28266>
- Rojas Barragán, T. A. (2016). Dos golpes llaneros para violín: Un material de estudio para la apropiación de aspectos técnicos del instrumento. *reponame:Repositorio Institucional de la Universidad Pedagógica Nacional*.
<http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1591>
- Romero Callejas, K. J. (2019). Criollito, conociendo la cultura llanera a través de la canción infantil. *reponame:Repositorio Institucional de la Universidad Pedagógica Nacional*.
<http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/9491>
- Salcedo, H. R., & Barrera, A. C. (2019). Sobre los procesos de enseñanza-aprendizaje en el legado de los cantos de trabajo del llano, patrimonio cultural inmaterial de la Orinoquia. *Cultura, Lenguaje y Representación*, 21, 135-158.

SAYCO, P. (2021, agosto 5). Reynaldo Armas: El número uno de la canta criolla. SAYCO.

<http://sayco.org/reynaldo-armas-el-numero-uno-de-la-canta-criolla/>

Tags icónicos: El graffiti bogotano grita «acá estoy yo». (s. f.). Recuperado 6 de noviembre de 2021, de <https://www.vice.com/es/article/7x5g7q/tags-iconicos-el-graffiti-bogotano-grita-aca-estoy-yo>

Tejeiro, D. L. (s. f.). *Tras el leco del cabrestero*. 112.

Tiempo, C. E. E. (2005, mayo 20). *CONTRAPUNTEOS CON REYNALDO ARMAS*. El Tiempo.

<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1688060>

Toledo, E. D. la G. (2001). Subjetividad, cultura y estructura. *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 22(50), 83-104.

Travassos, E. (s. f.). *A Contratiempo | Ritos orales, cantometrics y otros pasos en dirección a una antropología de la voz*. Recuperado 27 de enero de 2022, de

<http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-14/articulos/ritos-orales-cantometrics-y-otros-pasos-en-direccin-a-una-antropologa-de-la-vozspan-class-hotspot-on.html>

Ulloa, A. M. (2011). *Práctica intuitiva en el estudio de repertorios cantados* [Trabajo De Grado]. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Valencia, J. D. P., Coronado, M. A. H., & Moreira, J. F. S. (2021). Metal Medallo: El estertor como estética de la violencia en Medellín de los años ochenta. *Contrapulso - Revista latinoamericana de estudios en música popular*, 3(2), 24-38.

<https://doi.org/10.53689/cp.v3i2.114>

Vega Mejía, L. V. (2020). Mi recorrido. Un ejercicio auto etnográfico de relación entre la tradición y la educación formal para el canto. *reponame:Repositorio Institucional de la Universidad Pedagógica Nacional*.

<http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/12871>

Vilas, P. (2005). A voz dos quilombos: Na senda das vocalidades afro-brasileiras. *Horizontes Antropológicos*, 11. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832005000200009>

Zapata Hurtado, A. Y. (2019). *Análisis de la obra para trombón del compositor Samuel Bedoya Sánchez. Sonata en las Formas Llaneras* [MasterThesis, Universidad EAFIT].

<http://repository.eafit.edu.co/handle/10784/14325>