EL TAÑÍO

LOS CANTOS

LA SIRRAMPLA

EL FURRUÇO

Y LA BANDOLA:

TRADICIÓN MUSICAL E INSTRUMENTAL EN MANÍ Y OROCUÉ

*Calixto Raúl Araújo Monroy
Luis Eduardo González Afanador
William Barragán Salcedo*

Resumen

La región de los llanos orientales en Colombia tiene raíces musicales profundas, músicos y compositores importantes, instrumentos que se han ido perfeccionando y han ocupado su lugar en la historia, formas musicales que tienen un reconocimiento en la cultura. Pero algunas de estas empiezan a sentir el rigor del olvido y nadie parece dar cuenta de esto; una de estas es el histórico musical llanero que ha sufrido una pobre difusión y su estudio ha sido limitado, la transmisión oral del llanero viejo en los parrandos, donde se enseñaban las formas de hacer música, los modelos de golpes y repertorios, el canto de trabajo (ordeño y vaquería) y las maneras de “tañío”, instrumentos como la sirrampla, el furruco y la bandola que las nuevas generaciones de llaneros no reconocen como propios, y una vez desaparezcan los viejos sabedores, con ellos parecerán morir estas tradiciones musicales.

Es justo visualizar qué ha pasado cultural y musicalmente en esta región, cuáles han sido sus cambios y qué los ha producido, qué posibilidades se tiene de recuperarlos y si tendría algún sentido este rescate, qué impacto tendrá en la región en caso de no lograrse el objetivo; lo que sí parece claro, es que en éstos está gran parte del alma del llanero.

PALABRAS CLAVES

Tañío, parrandos, tradición, cantos de ordeño y vaquería y patrimonio.

THE TAÑÍO¹⁰, THE CANTOS, THE SIRRAMPLA¹¹, THE FURRUÇO¹² AND THE BANDOLA¹³: MUSICAL AND INSTRUMENTAL TRADITION IN MANÍ AND OROCUÉ¹⁴

Abstract

The geographical region of the eastern valleys of Colombia has deep musical roots, as well as outstanding composers, musicians and instruments which have developed and improved to occupy a place of their own in history, and its musical forms are now recognized in overall culture. Nevertheless, some of them have begun to feel the effects of oblivion, while nobody seems to notice it. So, it is to be noticed the poor knowledge and circulation of the historic *llanera* tradition, whose study is nowadays neglected and narrow. The traditional transmission of the old *llanero* in the *parrandos*, where the manners and musical techniques were taught along with the repertoire, the beats and patterns, work chants of *ordeño* and *vaquería*, forms of *tañío*, and instruments as the *sirrampla*, the *furruco* and the *bandola*, are now endangered, as the new generations fail to acknowledge these traditions as their own. Thus, the gradual disappearance of the old *sabedores* might entail the irreparable extinction of such a rich tradition, likely to die with them.

Therefore, it is necessary to cast a glance upon the whole region, in order to find out what is happening within its culture and music, what changes have occurred and which are their causes, as well as to visualize the possibilities of recuperating the tradition, and the outcome of an eventual failure in doing so. In the meanwhile, the only thing that seems to be clear is that it is there where the very soul of the *llanero* dwells.

KEYWORDS

Tañío, *parrandos*, tradition, chants of *ordeño* and *vaquería*, patrimony.

O TAÑÍO¹⁵, OS CANTOS, A SIRRAMPLA¹⁶, A ZAMBUMBA E O BANDOLIM: TRADIÇÃO MUSICAL E INSTRUMENTAL EM MANÍ E OROCUÉ⁹

Resumo

A região das planícies orientais da Colômbia tem profundas raízes musicais, importantes músicos e compositores, instrumentos que foram aperfeiçoados e ocuparam seu lugar na história, formas musicais que têm reconhecimento na cultura. Mas alguns dessas começam a sentir o rigor do esquecimento e ninguém parece reparar disso; uma delas é o histórico musical das planícies que sofreu uma pobre difusão e o seu estudo foi limitado, a transmissão oral da gente velha das planícies nas festas, onde eram ensinadas as formas de fazer música, modelos de batidas e repertórios, o canto de trabalho (ordenha e vacaria) e as formas de "*tañío*", instrumentos como a *sirrampla*, a zambumba, e o bandolim que as novas gerações não reconhecem quando os velhos conhecedor desaparecer, com eles morrerão estas tradições musicais.

É preciso visualizar o que aconteceu cultural e musicalmente nesta região, quais foram as mudanças e suas causas, as possibilidades para sua recuperação e se isso faria sentido, o impacto que seria gerado na região em caso de não lograr o objetivo; o que parece ser claro e que neles está muito da alma do povo das planícies.

PALAVRAS CHAVE

Tañío, festas, tradição, cantos de ordenha e vacaria e patrimônio.

¹⁰ *Tañío* is the sound of a musical instrument, especially of string or percussion.

¹¹ Stringed musical instrument consisting of a bow and a rope stretched and tied at the ends, about a meter of length.

¹² It is a membranophone musical instrument, consisting of a drum made of wood and leather. In addition, it has a wooden stick which when rubbed up and down, makes the sound.

¹³ Stringed musical instrument.

¹⁴ Regions of the department of Casanare, Colombia.

¹⁵ *Tañido* e o som produzido por um instrumento musical, especialmente por instrumentos de corda ou percussão.

¹⁶ Instrumento musical de corda, composto por um arco e uma corda retesada dos extremos, similar ao berimbau e é de cerca de um metro de comprimento.

Las raíces de la música de los llanos orientales son profundas; tienen representantes –músicos y compositores– importantes, instrumentos que se han ido perfeccionando y han ocupado su lugar en la historia, formas musicales con reconocimiento en la cultura, pero algunas de estas raíces han desaparecido y nadie parece dar cuenta de ello: el llanero viejo no enseñaba, daba instrucciones o transmitía oralmente el conocimiento; los parrandos, vistos como centros de transmisión de maneras o formas de hacer música, modelos de golpes y repertorio, cada vez son más esporádicos. Otras de estas raíces que conforman el histórico musical llanero han sufrido una pobre difusión y su estudio ha sido tan limitado, que no ha alcanzado a los niveles de las escuelas de músicas tradicionales y mucho menos a las universidades, donde deberían aparecer como textos de referencia y estudio.

El canto de trabajo (ordeño y vaquería) y maneras de *tañío* como el “leco de la guacava”, vistos como formas musicales llaneras, y la sirrampla, el furruco y la bandola como formas instrumentales tradicionales en nuestro llano colombo-venezolano, en la actualidad se encuentran a punto de desaparecer, y una vez desaparezcan los viejos sabedores, con ellos morirá la tradición musical. De algunos de éstos se encuentra muy poca referencia documental, de otros, grabaciones análogas con el inminente peligro de perderse por efectos ambientales y de inapropiada manipulación y almacenamiento.

La tradición del canto de vaquería ha cambiado en la medida en que las carreteras y las vías de acceso han agilizado el transporte del ganado, incidiendo de forma importante sobre esta costumbre musical; los instrumentos utilizados anteriormente como el furruco o la sirrampla han sido remplazados por otros o simplemente han caído en desuso, la bandola llanera sigue utilizándose en algunas regiones, pero el arpa y el bajo eléctrico están ocupando un espacio que era propio de ésta.

Este trabajo se centró básicamente en analizar cuál ha sido el desarrollo que han tenido en la región de Maní y Orocué (Casanare) tres instrumentos musicales –el furruco, la sirrampla y la bandola llanera– y los cantos de vaquería. Cómo llegaron a la región, cuál era su uso y propósito, cómo se tocan, qué técnicas instrumentales utilizan, a qué modos musicales recurren, en qué circunstancias hacen esta actividad musical, cómo se interpretan, cómo es el contacto con el entorno, qué eventos rodean el quehacer musical, qué tan arraigados estaban en la cultura llanera, cuánto evolucionaron, quiénes participaron de esa evolución, cuánto de ello trascendió a otras regiones, cuánto se conserva de esta tradición, qué tan útil sería mantenerla, qué perspectiva y qué futuro se podría esperar tanto para estos instrumentos como para esta tradición musical vocal.

En cada uno de estos municipios se indagó sobre los interrogantes anteriormente mencionados y se realizó el respectivo proceso de registro a través de un estudio etnográfico (entrevistas a profundidad, observación participante, diarios de campo) orientado a obtener suficiente información que nos permitiera verificar el estado del arte del objeto a investigar.

Una mirada andariega

(Diario de campo en Orocué)

Nuestro destino inmediato es asistir a las Fiestas Patronales de la Virgen de la Candelaria en Orocué, Casanare. Ese territorio inquietante, que tantas leyendas le aporta a la tradición llanera: que por ese puerto entró la primera coca-cola a nuestro país, que los caimanes de 5 metros se apostan a tomar el sol en las playas del Meta, que los bagres rayados pesan 4 arrobas, que los indios llegan a las fiestas y danzan sus exóticos bailes, que aún las guahibas de esa zona se pueden "tumbar" sin mucho esfuerzo, que allí empezó a escribir su Vorágine Rivera y que las historias de Arturos Covas están en la orden diaria, que... que... que... y entonces la ansiedad del andariego nos embriaga y nos altera, forzando la partida.

Domingo 31 de enero, 5:00 a.m. en la terminal de Yopal; sólo salen dos busetas diarias, una a las 5:30 a.m. y otra a las 12 m. Si salimos al medio día perdemos un día de luz y de conocencias. El viaje es lento, el calor es sofocante... la tierra se ve totalmente reseca por el sol y se pierde la cuenta de las reses muertas en las áridas sabanas: los zamuros ahitos de tanta carroña no se apresuran a devorar su alimento... hay abundancia y la competencia tampoco es inmanejable. La polvareda que

levantan los carros y el viento es asfixiante ; por la capa de tierra pegada a la nariz y la rugosidad que se siente en la cara, se figura cierto aspecto de habitante del desierto...

Llegamos a eso de la 1 p.m.... ¡¡¡calor, calor, calor!!! Morral a cuestas y a buscar la casa de Tulio Amaro, el cantante y compositor que ofreció un espacio para quedarnos... "eso es a las afueras, de las últimas casas del pueblo... lo lleva una moto-taxi ". Pues entonces allá llegamos, para encontrarnos un parrando bien prendido con mucha música, bebida y músicos: Solaín, Reynaldo, Evelio Tuay, El Guahibo Curvelo, los Amaro –que son como siete y todos cantantes–, el maestro Alonso Rossillo y todos los de la región que no son tan conocidos por nosotros, pero que por el respeto y la hermandad, parece que son de los mismos... Que el contrapunteo, que el chiste preciso, que la picaresca copla... todos tienen algo que mostrarnos, que contarnos, que mostrarse: es como el paseo de los novillos ante sus congéneres midiéndose, temiéndose, acomodándose en el corral...

Así se va la tarde, ya son las 6 p.m. y hay que ir a la tarima: cada uno puede cantar 2 temas en la ronda, excepto El Guahibo y Tulio Amaro que son los invitados especiales de la noche... y así, entre la alternancia de la música criolla y la de un *DJ* traído de Villavo, transcurre la primera noche.

Lunes... a buscar a los furruqueros. En charla

con Elizabeth Romualdo, directora de la Casa de la Cultura, nos enteramos que furruqueros sólo queda uno en el pueblo, el otro se encuentra en el Resguardo de San Juanito. Nos pone en contacto de Agapito Guacanapare, el cantante y cuatrista sáliva, sobrino del furruquero Aquileo, también de la etnia sáliva. Hechas las presentaciones y la entrevista, Agapito nos lleva a donde su tío, quien mediante una negociación relativamente económica accede a contar, tocar y cantar con el furruco. Don Aquileo es un anciano de alrededor de 90 años, tendido en un chinchorro, perdida la tonicidad de su piel y la mayoría de sus dientes, además de, parcialmente, la capacidad auditiva. Mientras busca afanosamente algo que desconocemos entre sus cosas puestas en cajas de cartón sobre un piso de tierra apisonada, nos va comentando cómo, hace tiempos y durante la época de Navidad, se armaban conjuntos de furruco, cuatro o guitarra y cantantes, que recorrían el pueblo entonando las canciones de navidad... pero que también el furruco se usaba en los bailes de joropo para acompañar el canto y la danza. Nos cuenta de quién lo aprendió, cómo se hace y cómo se toca... “no encuentro la cera que es pa’ untale a la vera... sin eso no se puede tocar... ¡¡¡Ah!!! Acá está... (carcajada) pero ta’tiesa... ¡¡¡la misma!!!...” “Venga se la pongo al sol un rato pa’ que se ablande”, le dice Agapito...

En la tarde es la joropera: grupos y parejas de baile que se preparan desde tiempo atrás con el único fin de concursar en esta maratón de cuatro horas de danza del joropo. Algunos vienen de Villavicencio, Yopal, Trinidad, San Luis de Palenque, Paz de Ariporo y, algunos, hasta de Bogotá, enfrentados en esta competencia de aguante y resistencia desde las 4 p.m. hasta las 8 p.m., bailando joropo...

Orocué: toda una historia

Desde los inicios de Orocué, estas tierras estuvieron pobladas por indígenas de las tribus Sálibas, Piapocos, Guahibos y Achaguas. Posteriormente, se inició la colonización con la navegación por el río Orinoco, el descubrimiento del río Meta y la posterior conquista del Casanare, hacia 1534, por Jorge Spira. Alrededor de 1538, Nicolás de Federmán se interna por el Casanare y el Pauto buscando el ansiado Dorado, la mítica ciudad que alimenta sus delirios de riqueza y que poco a poco lleva a los osados conquistadores a buscar la ruta hacia el interior del continente, trayendo para unos la gloria, la fama y la fortuna, mientras para el nativo poblador, la sumisión, la desheredad y el desplazamiento.

Con la llegada de los Jesuitas hacia 1628, al igual que en Maní, se inician “las primeras haciendas ganaderas y las primeras misiones evangelizadoras, que dinamizaron el comercio y la creación de centros poblados [...] y en 1725 en el pueblo de San Miguel de Macuco fundan la hacienda ganadera del mismo nombre, gracias a un indígena sáliva que había sido vendido a los blancos por una tribu enemiga, llamada los Chiricoas” (Caribabare, 2008, p. 40). Este indígena fue evangelizado y educado por el Padre Cavarte, quien lo bautizó como José Cavarte y quien luego gobernó como capitán del pueblo sáliva ubicado entre el Río Meta y el Duya. Como pudimos constatar en el trabajo de campo, actualmente existen los resguardos indígenas de las tribus Sáliba y Guahibo.

Orocué ha tenido diferentes épocas en su historia: una de florecimiento, desde la fundación de la hacienda Macuco, que prometía ser muy próspera no solamente en reses, bestias, yeguas, sino también en indígenas, lo que

creó diversas leyendas donde era “una población de extensa riqueza y dinámica propia de autosostenibilidad, y que sumado a esto los indígenas tenían una orquesta coral para el templo compuesta de violines, chelo, flauta dulce, guitarras y triángulos, lo que nos da una idea del sentido cultural y artístico de sus pobladores” (Delgado, 2004).

Con la expulsión de los Jesuitas, la misión es entregada para su administración a los Padres Agustinos Recoletos por disposición del Rey Carlos III en 1767, bajo el virreinato de Pedro Mesías de la Zerda. Posteriormente empezó el decaimiento de la hacienda Macuco por la falta de auxilios gubernamentales y la cercanía de las guerras de independencia, y cuando hacia 1825 la abandona el último misionero Agustino Recoleta, aún tenía “123 casas, una casa de 30 varas que servía como despensa, una cocina, un hospital, una escuela, carpintería, herrería, corrales, cuartel militar, iglesia nueva fabricada en tapia y piedra, 6900 reses y 962 bestias” (Caribabare, 2008, p. 41).

Alrededor de 1850, cerca de los restos de la Hacienda Macuco, se funda el pueblo de Orocué una vez desaparecido Guayabal, que distaba unas siete u ocho leguas de la Hacienda y estaba sobre la rivera del Río Cravo Sur, y se había consolidado como asentamiento hacia 1825. Orocué surge por influencia de la Compañía de Vapores del Orinoco, llamada Maspera, que establecía un comercio muy fuerte con Ciudad Bolívar en Venezuela y que al aprovechar la navegabilidad del Río Meta, trajo consigo el asentamiento de compañías comercializadoras como Liccioni & Gerad, Francius Hermanos y On Real, que monopolizaron el comercio hacia el interior del país. Esto ocasionó el asedio y diseminación del pueblo sáliva, que tuvo que ser convocado nuevamente y recogido en un pueblo cercano llamado “San Juanito, que acabó en un incendio en 1898 volviendo a quedar desamparada y vagando por las sabanas cercanas a Orocué la población indígena” (Caribabare, 2008, p. 45).

Con la devastación de la flora y fauna de la región por el comercio de pluma de garza, pieles de caimán, pieles de tigre y la madera consumida por los vapores, la navegabilidad por los ríos de la Orinoquía perdió paulatinamente importancia. Hacia 1953 y posterior a la época de la violencia se fundó una base naval y con el período de paz, la Tropical Oil Company empieza a realizar investigaciones, lo cual reactiva nuevamente el pueblo y hace que la migración en busca de trabajo en las compañías le den nueva vida al floreciente Orocué de antaño.

En el trabajo de campo realizado en los municipios de Maní y Orocué, fue fácil evidenciar la tradición musical y cultural existente, y cómo el maniceño y el orocueseño respetan su arraigo musical y se esfuerzan por mantenerlo y difundirlo.

Instrumentos de la música llanera

Una mirada al entorno del llano colombiano y específicamente al de las dos poblaciones objeto, mostraría las consecuencias de fenómenos sociales propios de la región y de la historia política de nuestro país, como el *boom* petrolero, el paramitalismo de los urabeños y las AUC; la ausencia de trabajo expresado en las compañías transnacionales que tuvieron una entrada fácil a la región, en parte acompañadas con políticas de desplazamiento debido a la ocupación de tierras con mega proyectos para la producción de biocombustibles y el consecuente desempleo en la región, ha permeado la “pureza” étnica y cultural de esos dos centros poblados.

Maní conserva en sus gentes raizales el apego a la tradición llanera: la bandola es su música, la finca es su pasión, el llano es su vida. En Orocué pervive el recuerdo del puerto que en otra época fue de gran importancia nacional, el centro de acopio pesquero y la historia indígena con la cercanía de sus resguardos. Los dos mantienen en el imaginario colectivo el recuerdo de otras épocas: los viejos recuerdan la violencia de los años 50, la relacionada con los llamados “chulavitas”, la de la guerrilla de Guadalupe, la de las correrías de Eduardo Franco Isaza, las de la caza, la pesca, la “marisca”¹⁷ y las travesías de trabajo de llano “... arriando ganado durante semanas de un ðpasoð a otro, pa’ poderlo sacar, o por Sogamoso, o por Villavicencio, la del trabajo duro, familia...”¹⁸ los más jóvenes viven la de Martín Llanos, la del petróleo, la del contrato de la alcaldía o de la gobernación, la de los urabeños y los *auces*, la de “mallarle”¹⁹ a la compañía para lo de la sismica, la del dinero fácil...

Pero con violencia o sin ella, con petróleo o sin él, con destierros y desplazamientos, con bonanzas o pobremente, el llanero siempre lleva consigo algo tan suyo, que le hace ser indemne a todas esas vicisitudes que le plantea la existencia: su “llaneridad”, palabra que le resume su esencia, su motivo de vida... joropo, copla y sabana; la música que le permite ser y hacer, es mas, ¡permanecer!

El formato tradicional de la música llanera es arpa, cuatro y maracas. Inicialmente se agregó el contrabajo, registro sonoro que se encuentra en las primeras grabaciones de Luis Ariel Rey. Posteriormente, se añadió el bajo eléctrico, reemplazando al contrabajo. En Casanare es común encontrar el formato bandola, cuatro, maracas y bajo.

El instrumento mayor o ritmo-melódico, inicialmente, pudo ser la bandola, el bandolón, el tiple o guitarra y la guitarra; mientras los instrumentos que han entrado en desuso serían la sirrampla, el violín, el bandolín, la bandola pin pon, el furruco, la charrasca y la tambora, el tiple o guitarra y la guitarra.

Hablaremos exclusivamente de los instrumentos que ésta etnografía investiga.

17 Término llanero usado para designar la caza de la lapa, el picure, el cachicamo y otros animales de monte.

18 Don Víctor Espinel, entrevista en Santa Helena de Cúsiya. Febrero 2010.

19 Comúnmente el término se usa entre los aspirantes a trabajar en las compañías petroleras, cuándo aún no han sido contratados y esperan en las afueras, antes de la malla que delimita la compañía, a ser llamados. Por extensión, hoy día también se “mallan” en las afueras de las alcaldías y las gobernaciones.

La bandola llanera

En el municipio de Maní la tradición musical por excelencia es la bandola y seguidamente el canto. La bandola se ha convertido en patrimonio musical del maniceño, como nos comenta Fernando, un regiomontuno que viene representando a Orocué: “Maní se caracteriza a nivel e internacional por ser la cuna de la bandola [...] bandola maniceña, bandola quinitivera²⁰ y bandola moderna [...] se diferencian en el plumero o forma de tocar...”²¹ y es evidente que existe una “escuela” tradicional de interpretación y de ejecución técnica que no se encuentra en otras partes de la región y que, aunque ha tomado elementos de la ejecución venezolana, su estilo es llamado “sabanero” como lo constatan las entrevistas realizadas a los bandolistas participantes en el festival, pues difiere en gran parte con el “estilo anselmero”, que es el ingrediente principal de ejecución en Venezuela. La escuela deriva de la forma de interpretar del maestro Pedro Florez (q.e.p.d.) fallecido recientemente y que tiene el sustrato principal de ser ejecutada con limpieza y sin tanto adorno, predominando el desarrollo de la línea melódica y la condición del aire sabanero, imprescindible no solamente en los intérpretes maniceños, sino que se desplaza hacia los municipios de Aguazul, Tauramena y Sogamoso. En el festival de la bandola “Pedro Florez”, es condición mantener el estilo, y lo confirmamos en la entrevista al bandolista venezolano Antonio López, quien siendo bandolista académico, para venir a concursar al festival tuvo que adaptarse a una nueva forma de interpretar y tocar el instrumento. Además nos demostró la técnica de Anselmo López, que es la que él ejecuta, y señaló la diferencia con el estilo maniceño.

Antonio López comenta: “el estilo anselmero es lo que llamamos criollo allá [...] el estilo anselmero es el *jalao*, que es la nota pedal que rellena los espacios vacíos con el dedo índice. Saul Vera dice ðque con el dedo medio también se podía hacer...ð luego un bandolista Héctor Hernández [...] realizó el *jalao* pero con la pajuela [...]”²².

“Yo estudié aproximadamente seis meses, así yo solo, por mi cuenta, pero sin embargo, un primo

20 Hace referencia a Luis Quintiva (q.e.p.d.), bandolista reconocido, tal vez el primero en grabar registros de bandola en nuestro país.

21 Entrevista a Fernando, bandolista de Monterrey. Realizada en Maní, Casanare, el 8 de enero de 2010 durante el XVIII Festival Internacional “Pedro Flórez” de la bandola llanera.

22 Ibíd.

me dio un método, que tenía partitura y una ayuda numérica que también tenía algunas indicaciones para tomar la digitación, el pulso y eso, cifrado, números, posiciones, como para el que no conoce eso [...] me sirvió harto, porque yo vine a saber qué era una bandola cuando tuve la mía, porque yo la veía en las tiendas y pensaba: ¡¡¡ese cuatro si es raro!!! Mi papá toca cuatro empíricamente y un día llegó a la casa con un cuatro para que aprendiéramos a tocar. Mi hermano sí lo cogió por donde era y estudiaba, yo lo que hacía era puntear en el cuatro, entonces me decían, ¿por qué no estudias bandola o mandolina? Y yo no sabía qué era esa cosa [...] entonces me conseguí una bandola con el primo este, el del libro, y eso me ayudó a montar unas cuantas piezas... En este momento sé con toda sinceridad que no es lo mismo vivir de la bandola, que vivir para la bandola: ¡yo vivo para la bandola! Es difícil que dure un día sin tocarla..."²³

Según comenta Antonio López, Saul Vera es un discípulo de Anselmo López, que recopiló la técnica de ejecución de su maestro y la condensó en un libro, que se ha convertido en el texto obligado de todo bandolista en Venezuela: "[...] con un libro me enseñaba un profesor, técnicas dadas por el mismo Anselmo López al maestro Saul Vera, el creador de ese libro" (Método para el aprendizaje de la bandola llanera²⁴).

Entonces aparece la cuestión del estudio del instrumento y encontramos el comentario de Fernando, de Orocué; a la pregunta de cómo aprendió a tocar contesta "eso es una cuestión de oído y de ojo y de agilidad para montar las cosas"²⁵, punto de vista que reafirma el maestro de Milton, concursante por Sogamoso: "yo vivía en una finca lejos del pueblo, reuní 3000 pesos, me fui al pueblo y compré la bandola; me encimaron la plumita o pajuela que llamamos, y me fui, le solté la rienda al caballo y cuando llegué a la finca más o menos a 4 horas, ya sabía tocar bandola... así de sencillo [...] creo que todos los bandolistas hemos sido empíricos... hay profesores o habemos [sic.] profesores, que hemos estudiado ya la parte musical"²⁶.

²³ Entrevista realizada a Antonio López, bandolista venezolano. Realizada en Maní, Casanare, el 9 de enero de 2010, durante el XVIII Festival Internacional "Pedro Flórez" de la bandola llanera.

²⁴ http://www.4shared.com/document/CkBtqnQp/METODO_SAUL_VERA_Bandola_Llane.html

²⁵ Entrevista a Fernando, bandolista de Monterrey. Realizada en Maní, Casanare, el 8 de enero de 2010, durante el XVIII Festival Internacional "Pedro Flórez" de la bandola llanera.

²⁶ *Ibíd.*

Sin embargo Hollman Caicedo, concursante por Aguazul, nos dijo: "yo empecé a la edad de 8 años, escuchaba a los bandolistas en los parrandos, a Elpidio Guío que hoy tiene 93 años, a un señor que le decían Miguel Güina, ellos tocaban en los San Pascuales Bailones..."²⁷, a lo cual comenta Félix Chaparro, también de Aguazul, "en Aguazul mi papá, Vicente Chaparro, y el papá de Hollman, que se llama Santiago Caicedo [...] tocaban golpes que se han venido perdiendo..."²⁸.

Es pertinente definir el estilo sabanero, por tanto preguntamos:

"[...] el estilo se mantiene, pero sí se moderniza el intérprete en técnica... escuchando otros intérpretes" nos comentó Miltón, a lo cual acota su maestro Ivan Cely: "en la bandola llanera tenemos tres estilos de plumeo: un criollo, supramamente criollo diría yo, luego viene uno medio y el moderno [...] la bandola criolla y la otra bandola que es la que profundiza mas... la criolla tiene mucho sabor, como escuchar a Pedro Flores, el finado Quinitiva... esa es la diferencia"²⁹.

También fue evidente cómo se está incentivando en los niños el hecho de interpretar la bandola en conjuntos instrumentales de 20 bandolistas, que a manera de estudiantina tradicional andina colombiana, han empezado a reevaluar no solamente su patrimonio musical, sino a intentar sin deformar lo tradicional, agregar elementos de conjunto sólido que añaden no solamente riqueza tímbrica sino que también le imprimen la condición de espectáculo que carecía en el conjunto típico de bandola, cuatro, maracas y bajo.

Apreciamos también que esta modalidad de gran conjunto se ha empezado a trabajar en grupos de adultos que han adoptado el nombre de Concierto de Bandolas, dando colorido por la variedad tímbrica de los instrumentos y la modalidad de tener, de entre los 24 bandolistas en escena, un pequeño grupo que se encarga de mantener el "pajueleo", a la manera del "bordón" renacentista.

En estos dos municipios, los parrandos en la sabana son encabezados por la bandola, a diferencia de ciudades como Yopal o Aguazul, en donde el instrumento mayor es el arpa. Sin embargo, "[...] vivir de la bandola es complicado, las entidades

²⁷ *Ibíd.*

²⁸ *Ibíd.*

²⁹ Entrevista a Fernando, bandolista de Monterrey. Realizada en Maní, Casanare, el 8 de enero de 2010, durante el XVIII Festival Internacional "Pedro Flórez" de la bandola llanera.

gubernamentales dan poco apoyo... a veces los que enseñamos sólo lo hacemos 4 o 6 meses al año... nosotros trabajamos cuando los entes gubernamentales nos contratan... montar academia o que voy a darle clases a cualquier tres, cinco alumnos, no lo hace uno porque de eso no vive..."³⁰. Es claro entonces que el bandolista sólo puede pensar en vivir de la bandola, es decir vivir de la música, cuando tiene un espacio para trabajar y es contratado por las Casas de Cultura.

Es de anotar que en el municipio de Orocué, aunque la bandola no es el instrumento predominante, su presencia sí es notoria y los bandolistas se encuentran más hacia la zona rural del municipio que en el casco urbano. Y es obvio, porque el corredor que les comunica es la parte fluvial de los ríos Cusiana y Meta. Es decir que aunque en este momento exista la carretera Yopal-Orocué, el maniceño y el orocueseño se están comunicando aún por el río, donde incluso el trayecto es más corto: mientras que de Maní a Yopal por carretera se gastan 2 horas, y de Yopal a Orocué 6 horas, el tramo, si el río tiene "agüita", es de máximo 5 horas.

El furrucu

El furrucu, en cuanto a su estructura y en la forma de producir sonido, se parece mucho a la *puerca* utilizada en la región del Huila.

Consiste en una caja de resonancia de madera que puede ser cilíndrica, a semejanza de un bombo, un cununo o un alegre, aunque también lo encontramos en Orocué de forma cuadrada, a la cual se le cubre en uno de sus extremos con un cuero "preferiblemente de venado", más o menos templado por efectos de la rigidez del cuero y de nudos o cuñas que se colocan a su alrededor.

En principio es un instrumento de percusión membranófono, con uno o dos parches, que produce el sonido por la resonancia en su cuerpo físico de la fricción provocada por el deslizar de las manos alternada y rítmicamente sobre una "verada" o caña lisa que está en contacto con el parche, y a la cual se agrega cera burda de abejas para que ofrezca resistencia al contacto con las manos.

Para tocar el furrucu lo único que se requiere son unas manos hábiles y buen ritmo.

Una vez hecha la investigación del instrumento en su forma organológica, procedimos a realizar el trabajo de campo y encontramos que en Maní no existe alguien que lo toque, aunque muchos ha-

blan de él. En Orocué encontramos a don Agapito Guacanapare, quien pertenece a la comunidad sáliba y es un músico reconocido en la región como cantante y cuatrista, hijo de un músico bandolista ya fallecido –también sáliba–, quien prácticamente siempre ha vivido en Orocué y poco ha compartido con su comunidad original. Agapito nos comentó de su tío, Aquileo Pomare, quien también es sáliba e interpreta el furrucu. Nos desplazamos en búsqueda de don Aquileo, a quien conocimos y escuchamos. Nos indicó que lo aprendió de un músico venezolano que se llamaba don Julio Solano. Además nos comentaron de otro señor sáliba, quien vive en San Juanito, hoy resguardo, y que también interpreta el furrucu.

De los comentarios de don Aquileo se deduce que el instrumento era usado en los parrandos para hacer un acompañamiento de *ostinato* rítmico, pero que realmente no se puede decir, como se escucha comúnmente, que reemplaza al bajo.

En el municipio de La Primavera, Vichada, se encontró a don Carlos Curvelo, quien también interpreta el furrucu, nacido en Paz de Ariporo (Casanare), aprendió a tocar el instrumento en Orocué.

Los dos municipios distan uno del otro a tres horas en yate por el río Meta. La circunstancia de ser municipios que crean un corredor económico y cultural ha propiciado que el instrumento también permanezca en ese mismo corredor. De alguna manera el hecho de ser un contexto indígena desde la Hacienda Macuco de los Jesuitas, hasta convertirse en los resguardos indígenas de hoy día, ha garantizado la permanencia de la práctica instrumental del furrucu. Sin embargo es bueno recordar que los tres furruceros comentan el antecedente venezolano del instrumento, pero además las condiciones geográficas y el que Orocué haya sido un importante puerto, han hecho colegir que el furrucu es venezolano y simplemente hizo asentamiento y desarrollo en este corredor fluvial.

Posteriormente encontramos como un aporte de Sarazucen Martínez, antropóloga y directora del Departamento de Humanidades de UNITRÓPICO, un video del programa Yuruparí de Audiovisuales que se llama ÐEl Furrucero LlaneroÐ, en donde el personaje principal es ÐCuchucoÐ, un músico de Orocué que comenta que sus padres eran venezolanos y habían traído el instrumento que él aprendió a tocar. ÐCuchucoÐ en el video que se desarrolla en el municipio de Maní, enseña cómo

³⁰ Ibid.

tocar el furruco porque en otras zonas no se conoce, y anota textualmente:

*"Mi propio nombre es Carlos Antonio Encinoza Perdomo. Soy hijo legítimo, por eso soy Encinoza, pero Perdomo por mi mamá, todos dos venezolanos... Yo nací en Puerto Ayacucho pero muy chiquito me trajeron para Orocué, por que Orocué era casi venezolano he venido por aquí a demostrarles este instrumento: el furruco los folcloristas tenemos sobrenombres y el mío es el popular 'Cuchuco' yo pensé que aquí en Maní lo conocían, pero no, ¡¡¡aquí nadie!!! allá en mi pueblo Orocué, sí se conoce y en los aguinaldos hay 2 o 3 furrucos por el pueblo, cantando los aguinaldos... la verada es con lo que los indios hacen las flechas, a esto se le unta la cera si el cuero está bien templado y es de chigüire o de venado, eso bien templado suena muy bien"*³¹.

Podríamos concluir que este instrumento fue más o menos popular en el municipio de Orocué por la cercanía con Venezuela y su influencia comercial y cultural sobre este municipio, pero que no trascendió más allá de sus propias fronteras orocuesas... "de hecho, la gaita como tal es cuatro, tambor y furruco... en la parranda también"³², comenta el bandolista venezolano Antonio López.

Parece ser que las leyendas de cosas exóticas, se difunden más rápido que la realidad misma de las cosas.

De igual forma pensamos que rescatar este instrumento y difundirlo en las nuevas generaciones, es una labor necesaria y debe ser atendida por Archivo Nacional, por la Gobernación y por los músicos de la región, que pueden y deben asumir su compromiso histórico con el arte, la cultura y la música de la región, puesto que quienes lo interpretan son personas de la tercera edad, y que cuando culminen su período vital, con ellos, posiblemente desaparezca la tradición en la ejecución del instrumento por cuánto no hay jóvenes que recojan su legado, y las Casas de Cultura tampoco manifiestan interés por mantener la tradición.

La sirrampla

Dentro del trabajo investigativo desarrollado en los dos municipios encontramos que es un instru-

mento completamente desaparecido. Parece ser que su ejecución correspondía más a ejecutar algo exótico, derivado de los indígenas:

"La sirrampla es un instrumento construido por una cuerda templada sobre una vara delgada, uno de cuyos extremos se coloca en la boca, que sirve como caja de resonancia y modula los sonidos. La mano derecha pulsa la cuerda mientras la izquierda hace la pisada. La presencia en el Llano de este instrumento está reportada desde 1879, con el nombre de Timbirimba. Se discute si su origen es africano o indígena." (Álbum musical Raíces y Frutos de la Música Llanera en Casanare, 2003).

Casi no existen ejecutantes del instrumento en la actualidad. En el municipio de Yopal encontramos a don Jorge Albarracín, quien es el único ejecutante reconocido y el mismo que ha sido grabado y entrevistado cuando corresponde hablar de este

³¹ Entrevista realizada a Antonio López, bandolista venezolano participante en el Festival internacional de la bandola llanera "Pedro Flórez" el 9 de Enero del 2010.

³² Fundación BAT Colombia. Publicación digital en la página web. Búsqueda realizada el 20 febrero de 2010. <http://www.fundacionbat.com.co/noticia.php?idnot=563>

instrumento. En entrevista sostenida con él de manera informal, puesto que «estoy cansado de que se explote el saber que tengo y nunca se me ha reconocido nada ni económico ni comercial»³³, nos comentó que él llegó al instrumento por manos de su padre, quien a su vez lo aprendió a tocar en sus correrías por el llano en labores de trabajo y lo conoció de los indígenas **morcotes**, de la provincia del mismo nombre en Boyacá, y que incluye municipios como Pisba, Paya y Morcote. También hace alusión a que su padre le comentaba que similar instrumento ejecutaban los indígenas **achaguas** del piedemonte llanero, en la región de Paz de Ariporo y Támara.

Don Jorge cuenta que fue locutor de Radio Sogamoso y técnico de sonido en la misma emisora. Hoy se dedica a ser técnico de aparatos electrónicos y vive con su familia en el centro de la ciudad,

³³ Copla del refranero popular llanero.

en una casa que tiene una tienda en la entrada, por el primer piso, desde donde se pueden ver hacia el fondo televisores, equipos de sonido, equipos de amplificación arreglados o por arreglar. Cuando se intentó que nos diera una pequeña entrevista, se opuso aduciendo que pensaba comercializar su trabajo en una grabación que incluía un instrumento y la manera de tocarlo. También nos comentó que no tocaba porque tenía en reparación el instrumento, pero que en la grabación hecha para el álbum *Raíces de la Música Llanera en Casanare*, patrocinado por la Gobernación de Casanare, había interpretado tan solo un toque de los 70 por él conocidos.

En un aparte del texto de la Fundación BAT encontramos la siguiente descripción:

“Sosteniendo un extremo de la verada entre sus labios, el intérprete presiona la cuerda en diversos puntos de su extensión –a la manera de un diapasón

de guitarra— para alterar la altura del sonido y produce con el dedo índice de la otra mano la vibración de la cuerda. El ejecutante utiliza la cavidad bucal como amplificador del sonido y puede obtener algún tipo de modulación del mismo modificando la apertura de la cavidad bucal.”³⁴

Cantos del Llano

“... Adiós corral de ganado,
Adiós chiquero’e terneros,
Adiós calabazo’e leche
Donde beben los vaqueros...”
(Hernández, *Llanura Soga y Corrió*, 1990)

Cantos de velorios

En las entrevistas realizadas de manera informal se menciona que este tipo de cantos están cayendo en desuso, probablemente en el llano adentro es posible que se mantenga esta tradición, pero en las regiones centrales o cercanas a los centros urbanos, éstas han empezado a desaparecer. Un buen ejemplo de este tipo de cantos es *Velorio de Angelito*, una producción de AUDIOVISUALES basada en un proyecto de investigación sobre el patrimonio cultural y natural de la Orinoquía que fue transmitido por televisión.

En los datos obtenidos se hace alusión a cómo se amortaja el niño, cómo se hacen alas de papel que se esparcen por el cuarto o caney destinado al duelo; al niño se le coloca una corona y se empieza el *Velorio de Angelito*. Luego, con el permiso de los padres, se inicia, a ritmos de sones de parranda el duelo, que finaliza con la ceremonia de procesión y entierro en el patio de la casa, destino final del cuerpo, para continuar posteriormente con más sones de parranda para celebrar el vuelo del angelito hacia la Gloria de Dios.

Cantos de recreación

El joropo es la danza y canto de predilección del llanero. En su forma cíclica armónica de paulatina complejidad, que va desde el Gaván (V7 / V7 / I / I), pasando por el Seis (I / IV / V7 / V7), el Pajarillo (i / iv / V7 / V7) o el Seis *numera’o* (I / I7 / IV / V7) seguido de la Chipola ||: IV/V / I :||: IV / I | V7 / I :||, ritmos, o mejor, golpes que bien podríamos seguir enumerando y cifrando, el llanero se expresa, se ritualiza y comulga con su medio, con su cultura,

con su llano.

Logramos escuchar y grabar en el municipio de Orocué a Alberto “el Guahivo” Curvelo, a Tulio Amaro, Agapito Guacanapare, Yesid Ortiz, Evelio Tuay, entre otros, y en el municipio de Maní a don Víctor Espinel, Enrique Unda, Fernando Esteban, Clemente Mérida, Daniel Gualdrón, Nancy Vargas, Alba Rico y muchos más, que nos mostraron la riqueza del folclore llanero en golpes y cantos de recreación.

Cantos de labor

En el municipio de Maní, en el corregimiento de Santa Elena de Cúsiva, logramos escuchar a don Víctor y a don Enrique, quienes aparte de comentarnos de qué se trataban los cantos y en qué momentos se empleaban, nos hicieron una pequeña demostración simulada de lo que es el canto de ordeño, imitando cómo el ordeñador pide al becerrero de determinada vaca que le deje entrar al corral y realizar su labor, tranquilizando a la vaca mediante el canto. De igual forma nos explicaron el uso del canto en el arreo del ganado.

“Los cantos de trabajo a *capella*, cuyas manifestaciones más caracterizadas son los cantos de ordeño y de cabrestero (llanerismo por cabestrero, jinete que va a la cabeza del lote de ganado en los arreos), constituyen una herencia común en todos los pueblos pastoriles del mundo que cantan para apaciguar al ganado. Pese a que su presencia y singularidad está documentada en el llano desde el siglo XVIII, han caído en lamentable desuso, aunque como forma musical renacen, especialmente de la mano de Simón Díaz.

Son cuartetos combinados con múltiples gritos, silbos, interjecciones, nombre de la vaca, etc. Son melodías singularmente libres, dependiendo de la posibilidad de cada cantor (Álbum musical *Raíces y Frutos de la Música Llanera en Casanare*, 2003).

Cantos de cabrestero

Pedro Flores:

Yo soy el que me paseo
De la manga al paradero
A escucharle los forri’os
Al caballo cabrestero.

Tirso Delgado:

No quiero que vaya a misa
Ni que a la puerta se asome
Ni quiero que tome vino
Donde lo toman los hombres.

³⁴ Entrevista a profundidad a Arquímedes Amaro, músico aficionado, realizada el 3 de Febrero de 2010.

Alfonso Niño (q.e.p.d.):

Ajile gana 'o pa'lante
Y olvide su sabana
Para el caballo la pierna
Pa'l toro bravo la ruana.

Cholo:

La luna le dijo al río
Que no ahogara el lucero
Porque las siete cabrillas
'Tan esperando un te quiero.

Cantos de ordeño

Tirso Delgado:

Perro de agua y Resedad
Se fueron junta' las dos
Pero a mí no me parece
Que venga una y la otra no.

Pedro Florez:

Yo soy el que me paseo
De la sala a la cocina
Que en el pico lleva flores
Y en las alas clavellina.

Cholo:

Mañanita, mañanita,
Que viene junto a la aurora
Con tu brisa pura y fresca
Meciendo a palma y mapora.

Hablar de Pedro Florez (q.e.p.d.) es decir llano, es decir llanero de *pata'l* suelo, es decir bandola, es decir Maní... ese llanero recio, nacido por los años 30 que, al lado de los jefes guerrilleros y con la bandola en la grupa de su montura, cabalgó los llanos casanareños y que posteriormente, hecha la paz, se asentó en su natal Maní a trabajar esta vida y la otra, sacándole tiempo a la bandola para que de baile en baile quedase una escuela de bandolistas de todos los niveles que hoy no sólo lo recuerdan como el mejor, sino que en el festival que lleva su nombre, le immortalizan.

Tirso Delgado y la canta casanareña son uno solo... mientras su leyenda se agiganta y su presencia envejece, permanece allá a lo lejos en la copla sabanera "[...] palomita mensajera, creo que estás igual a mí, sola triste y pensativa [...]" que le valió gran reconocimiento. Hatocorozaleño de por allá del 39, que hoy al sonoro grito de "*Pa'lante casanareño*" sigue engalanando su llano, como en su *Lucerito Llanero*: "tengo que reconocer, que eres lo único que tengo..."

Alfonso Niño (q.e.p.d.) conocido con el pseudónimo de "El Alcaraván", coplero entre maniceño y

sogamoseño, que con sus letras le canta al llano, inicialmente haciendo parte de conjuntos de arpistas, como Curvelo o Mario Tineo. Luego decide componer porque: "[...] lo que pasa es que la envidia, no falta en ningún momento [...]"

Madrugada de ordeño

Interpretado por don Víctor Espinel y Manuel Sánchez, dos grandes llaneros de los municipios de Maní y Orocué, respectivamente.

La vaquita mensajera,
Que es una vaca lechera,
Que da la camaza llena
Y le que queda pa' su ternera.

Yo no soy pilar de hierro
Donde se amarra motor.
Dame la leche ligero
Antes que me salga el sol,
Porque me voy pa' la selva
Voy a hacer un hoguerón
Para asar un cachicamo
Para curarme el riñón.

Yo quería una linda dama
Y hoy la suerte a mí me pesa,
Haber querido esa ingrata
Con tanta delicadeza.

Mucha lástima me da
Con la mujer barrigona
Cuando dice "buenos días"
La barriga es la que asoma.

Bordadora usté' que borda
Suave con hilos de seda,
Bórdame mi corazón
Pasito que no me duela.

De quererla con desdén
Yo la vide en el empeño,
Para que dicen que sí
Mujeres teniendo dueño.

Jornada de arreo

*Interpretado por don Manuel Sánchez, Gabriel López
y don Víctor Espinel.*

Jila, jila ganaito
Que lo llevan pa' Orinoco
A cambiarlo por güajibas,
Por quesos y por mañoco.
Muchacha se está peinando
El viento se lleva el pelo
Quisiera ser gavilán
Para volar y cogerlo.
El pájaro pico de oro
Le dijo a la paraulata:
"El quererte me da pena
Y el olvidarte me mata".
La mujer que ha sido mía
Donde la encuentro la abrazo
Y si la encuentro penando
Le zampo unos garrotazos.
El toro pita a la vaca
Y el novillo se retira,
Pero como fuiste toro,
La vaca siempre lo mira.
Una vez por una fiesta
Me iba llevando un fracaso,
Yo por eso es que las fiestas
Las maldigo y las rechazo.
El pájaro pico'e plata
Le dijo a la pico de oro:
"El olvidarte me mata
Y al olvidarte yo lloro".
Los cantos de faea llanera
En mi tierra hay un refrán
Que tienen por verdadero,
Que'l que no canta gana'o
No sirve pa' cabrestero"³⁵

³⁵ Entrevista realizada a don Enrique Unda (ganadero y folclorista de la región) en su finca "La Palestina" el 20 de febrero de 2010 en Santa Helena de Cúsiva, acompañados de don Víctor Espinel y de don Clemente Mérida.

En todas las latitudes del mundo, el hombre ha intentado acompañar sus faenas de trabajo, sus labores cotidianas con el canto. En cada región les son impresas sus propias improntas culturales; y el llano no escapa a esta manifestación estética del hombre.

–Cuénteme sobre los copleros.

– “Con respecto a los copleros y el folklore en Orocué, las administraciones no miran muy a fondo, lo tienen muy abandonado [...]. Nombran a un director de la casa de la cultura que no tiene las capacidades ni facultades para ello”³⁶.

Hablando con don Enrique Unda en su finca de Santa Helena de Cúsiva y acompañados de don Víctor Espinel y de don Clemente Mérida, de ellos el comentario fue puntual y severo:

“Los cantos de labor están desapareciendo por varios motivos, pero especialmente porque las vaquerías, en donde se buscaba el ganado y se trasladaba de una región a otra arreándolo, ya no se hacen, porque existen las carreteras, los camiones, los puentes y además el ganado criollo, con los consecuentes cruces con otras razas como el cebú, se ha ido amansando y de esos toros padrotes que hacían temblar al más guapo, ya no se ve.”

Además concluye don Enrique, ¿ahora por aquí fiesta con eso? ¡¡¡ya no!!! Y los parrandos ya no se hacen, o si se hacen es con esa música de arriba

Don Víctor nos comenta como fueron sus inicios en la música.

“[...] inicié con el guitarra, y si queríamos tocar tirole, no era sino cambiarle el tiemple [...] en raíces grabamos unos cantos de trabajo y unas tonadas, como la del cabrestero [...] en los parrandos se le cantaba a la mujer, uno o dos copleros, y para uno era un orgullo cuando le llamaban a cantar, saltaba uno [...] se sentía como sapo picado de las gallinas [...] por aquí los parrandos nombrados eran en los hatos Guayanas, Buenavista, San Roque, donde celebraban esos San Pascuales, y era media noche de rezo [...]

³⁶ Entrevista realizada a don Víctor Espinel (ganadero de la región) el 15 marzo. Nacido en Santa Helena de Cúsiva. Municipio de Maní. Trabajador de labores de llano hasta convertirse en ganadero.

los cantos de ordeño se los aprendí a mi abuelita Brígida de cantarle a las vacas cuando uno las va ordeñando [...] y los de trabajo fueron en los hatos que se reunía gente de todas partes."

Interrumpe don Enrique con un canto:

"Ágila, ágila novillo por la huella'el cabrestero
Ponéle amor al trabajo que aquí está tu comederero

¡¡¡Ay!!! ¡¡¡Ay!!!!"

Vuelve don Enrique:

"Es una mentira que se hacían parrandos donde se reunían hasta 200 hombres en un hato... eso es mentira: por aquí cuál hato de 200 hombres..." Y canta un canto de ordeño:

"Mensajera, mensajera, mensajera, mensajera
Que's una vaca lechera, mensajera

*Que da la camasa llena y queda pa' su ternera,
¡¡¡mensajera!!!"*

"Esa es una forma... hay otras como el verso; le enseñaban a uno los viejos que debía cantarle a la vaca pa'D tranquilizarla" y en los cantos de arreo era de otra forma (hablando) "Mírele la oreja, mírele la oreja al toro que está que se va..." y entra el verso:

"En el paso real de Arauca me lo dijo un ganadero
Que'l que no canta gana'o no sirve pa' cabrestero."

y entra don Enrique:

"Sobre'l caballo voy yo y sobre yo mi sombrero,
Malaya un pulmón de alambre y una garganta de acero..."

Lamentablemente, podríamos concluir que esta bella forma *improvisativa* del canto de labor en el llano, parece solo permanecer en la mente de los viejos y que rescatarla es más una labor pedagógica y de audición musical de las producciones que se han hecho, que poner a cantar a los niños, como sí se está haciendo con la producción de bandola con los niños en Maní, pues tener fincas a donde se vaya a ordeñar y se cante y se arree y se labore, primero no es tan fácil así se esté incrementando en este momento el turismo en la región, y segundo, esas labores ya no las hacen los muchachos de los dos municipios, pues se trasladan a estudiar a los colegios y escuelas de la ciudad, y el campo ya no les interesa mucho: es un problema de globalización.

Comenta don Víctor a la pregunta de si él ha enseñado a sus hijos el leco y los cantos tradicionales "No... a la juventud qué le va a gustar eso... no les gusta esa música: cuando he ido a festivales los hijos me dicen que no *loquie* de esa manera, que eso no le luce... eso es un gusto que me doy yo en los parrandos..."

Bibliografía

- Díaz, C. A. (Conductor). (2003). Álbum musical *Raíces y Frutos de la Música Llanera en Casanare*. Casanare, Colombia.
- A.A.V.V. (n.d.). Música tradicional y popular colombiana, Revistas 3 y 4. *Música tradicional y popular colombiana*.
- Baztan, A. A. (1995). *Etnografía, metodología cualitativa en la investigación sociocultural* (1ª Edición). Alfaomega marcombo.
- Cardona, L. E. (1998). *Estructura de la música criolla en el Departamento del Casanare*. Proyecto de investigación musicológica, Ministerio de Cultura, Fondo Mixto de Cultura de Casanare.
- Chamorro, G. (n.d.). *Revista A Contratiempo N° 14, Llano en blanco y negro I*. Tomado de <http://www.revistaacontratiempo.com/?ediciones/revista-13/suena-que-suena/llano-en-blanco-y-negro-ii.html>
- Cuellar, J. (1997). *Maní, su historia y su gente*. Tunja: Talleres Gráficos Ltda.
- Delgado, D. (2004). *Excursiones por Casanare, Gente Nueva*.
- Díaz, C. A. (2008). *El ABCD del Cuatro. Método de cuatro*. Texto inédito.
- Fundación BAT Colombia, British American Tobacco. (1991). *La voces de la memoria, Conversatorios de Fiestas Populares en Colombia*. Bogotá: Fundación BAT Colombia, British American Tobacco.
- Gallegos, R. (1985). *Cantaclaro. Novela que narra la vida del llano y que dio pie a la Leyenda de Florentino y el Diablo*. Círculo de lectores.
- Garzon, L. (n.d.). *Llano en Blanco y Negro II*. Tomado de <http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/?ediciones/revista-13/suena-que-suena/llano-en-blanco-y-negro-ii.html>
- Hernandez, C. R. (n.d.). *Joropo en el siglo XX: la redefinición de un lenguaje*. Revisado en septiembre 2009, tomado de <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmia.htm>
- Hernandez, C. R. (1990). Llanura, Soga y Corrió. *Cantan los Alcaravanes*.
- Ocampo Lopez, J. (1994). *Música y folclor de Colombia*. Medellín: El Áncora editores.
- Petrzell, J. (Director). (2006). *La trampa de la uña*. Película sobre la vida del bandolista Anselmo López [Motion Picture].
- Revista Caribabare (2002). Revista del Centro de Historia del Casanare. *Revista Caribabare*, Orocue.
- Revista Caribabare (2008). Revista del Centro de Historia del Casanare. *Revista Caribabare*, Mani.

Calixto Raúl Araújo Monroy

caraujomon@gmail.com

Músico boyacense nacido en Sogamoso. Realizó estudios en la Escuela Superior de Música de Tunja y en la Pre-orquesta de la Sinfónica Juvenil de Colombia. Fue Director de la Asociación Coral Sogamoseña durante 12 años y Director del Coro de la UPTC, Sogamoso. Vinculado desde hace 10 años al Casanare, donde ha sido Director de Casa de Cultura de Aguazul, Director del Coro Polifónico de Casanare, Consejero de Cultura Departamental y actual Representante de la Orinoquía-Amazonía en el Consejo Nacional de Música. Licenciado en Música de la Universidad Pedagógica Nacional.

Luis Eduardo González Afanador

eduardo.gonzalez@rocketmail.com

Experto en Música del Área Mayor de Formación *Teoría y Pedagogía del Piano*, Escuela Superior de Música de Tunja; *Computer Notation for the Publishing Industry* Jaymar Music Limited, London, Ontario Canadá; Becario COLCULTURA, Proyecto de investigación individual "Estudio, Recopilación y Recuperación de Música para Banda"; Director Instituto Musical de Cartagena; Director de la Licenciatura en Música, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia; Decano de la Facultad de Música, Universidad Antonio Nariño; actualmente es docente de nivel Preparatorio Artes Musicales de la Universidad Distrital – ASAB. Licenciado en Música de la Universidad Pedagógica Nacional.

William Barragán Salcedo

arpa.22@hotmail.com

Su carrera artística la comenzo a los 6 años, intérprete del cuatro, la bandola llanera y el arpa; con este último instrumento se ha dado a conocer en el campo del folclor llanero, a nivel local, nacional e internacional; arreglista de más de 200 obras musicales para reconocidos artistas del canto llanero, entre ellos Walter Silva, nominados 2 veces a los premios Grammy Latino. Licenciado en Música de la Universidad Pedagógica Nacional.

Artículo recibido en septiembre de 2010 y aceptado en diciembre de 2010.