

El Torbellino, La Guabina y El Joropo: Música de Base Campesina

Jorge Sossa Santos

Hacia un análisis musicológico.

Hasta el presente las músicas regionales de base campesina han sido estudiadas desde la óptica de la folclorología tradicional o a través de análisis socio-antropológicos. Unos y otros se mueven externamente al producto musical. Los primeros asumiendo la música como un elemento folk mas dentro de los que estarían la vivienda, la comida, el vestido, la lúdica, la danza, etc. describen los elementos más externos de la expresión musical sin penetrar en lo más mínimo en los rasgos constitutivos del lenguaje musical; esto, además del criterio metodológico basado en la recolección y la elaboración de

taxonomías y descripciones, por la carencia de herramientas de análisis musicológico. Siempre está presente el estudio del objeto aislado, de la cosa, del elemento o del hecho folk. Por citar un caso, son los géneros musicales —llamados también ritmos, aires— y los instrumentos musicales, los puntos de entrada mas socorridos.

Géneros e instrumentos musicales se presentan como elementos característicos y típicos de una región folclórica dada. Un determinado género se observa como expresión fiesterera, triste o soñadora, adjetivos que en nada aportan a su comprensión. El instrumento se presenta

construido en un determinado material y con mas medidas standart. Cómo suenan dentro de una música concreta no está presente. Al género se le califica; al instrumento se le mide, se le estandariza y se le deja apto para el museo.

Los estudios socio-antropológicos que han pretendido ubicar la música como una expresión de comunidades humanas determinadas, se han limitado a la presentación de la composición socio-económica del músico, las características regionales, el carácter del mestizaje. Esto aunque en algunos casos ha sido un aporte, no es suficiente desde el análisis musicológico integral. Cuando más, se aproximan a las temáticas expresadas en los textos buscando conexiones en la relación hombre-medio, relaciones socio-afectivas, de crítica, de denuncia, pero aún sin penetrar en estudios lingüísticos que permiten ir más allá de la significación más o menos superficial del texto.

Aunque ninguno de los dos enfoques expuestos es satisfactorio, es el primero —folclorológico tradicional— el que merece nuestra atención ya que a partir de sus postulados se han estudiado las músicas campesinas regionales.

A partir de dos músicas de base campesina el torbellino - la guabina y el joropo expondremos algunos de los rasgos que indican planteamientos metodológicos que han dejado de ser herramientas para el conocimiento y desarrollo de las músicas campesinas.

De un lado se considera el torbellino como expresión musical más claramente indígena "hay la sugestión de que los cantos de viaje de algunas tribus, como los de los yuco-motilón de la serranía de Perijá, contiene células rítmicas que podrían haber dado origen al compás del torbellino, que no es otra cosa sino la medida del 'trotecito de indio', que indígenas y mestizos de las montañas de Santander, Boyacá y Cundinamarca usan para sus viajes" (Abadía, 1977, 167). De otra parte se plantea el joropo como el género musical de mayor influencia española "si entre los aires mestizos... el torbellino es el que revela un más fuerte ancestro indígena, el que denota más el ancestro español, es

el joropo." "... su origen tiene una indudable raíz española y, a semejanza del jarabe mejicano, conserva, tanto en el canto como en la coreografía, los portamentos o arabescos de la voz y el zapateo flamenco a mas de la jacarandosa altisonancia, sin punto de comparación con los aires y danzas indígenas". (Abadía, 1977, 197).

Según las citas anteriores, es claro que las músicas de torbellino y joropo no tendrían ninguna relación. Se ha partido de hipótesis dudosas sin tocar para nada ni los entornos económico-productivo ni mucho menos las estructuras musicales.

Han sido las bases de las formulaciones señaladas, las etimologías de las voces (torbellino: /del latín Turbo, que indica una tromba, un remolino/; guabina: /sin etimología conocida designa un pez y como segunda acepción un sujeto afeminado/; joropo: /parece derivarse del arábigo xārop que traduce "jarabe", sirope o hidromiel/), las manifestaciones como los pasos (el trotecito o los zapateados que están presentes en muchas danzas) y las especulaciones acerca de los orígenes de los cuales no pueden sacarse hipótesis de tan nocivas implicaciones para posteriores investigaciones.

Otro elemento importante de tener en cuenta es el concepto de lo autóctono contrapuesto a lo estructurado. Se considera que la guabina veleña es la autóctona, la única auténtica, diferente a las guabinas estructuradas entendidas estas como piezas particulares compuestas por compositores determinados más o menos eruditos. Desde este ángulo lo auténtico no tiene nada que ver con lo estructurado. Preguntamos entonces como se interrelacionan el canto y el acompañamiento instrumental de esta música?, Cómo se articulan los niveles melódico, rítmico, acórdico, armónico, tímbrico, expresivo que la componen? no son las leyes de estructuración las que permiten definir el TORBELLINO y la GUABINA como un sistema que además está englobado en sistemas musicales y dancísticos más amplios?

"Lo empírico del folclor, no estructurado, por

ello mismo auténtico, es opuesto a lo sistemático”.

Cómo entender, entonces, las músicas campesinas más allá de las especulaciones que no penetran en la música como objeto de conocimiento específico? La contradicción planteada parece insoluble si no se presentan nuevas estrategias metodológicas desde una MUSICOLOGIA ESTRUCTURAL que ubique las músicas campesinas como sistemas musicales regionales de base campesina y proponga su estudio científico.

Considerando la música como un producto cultural, la propuesta metodológica supone dos entradas fundamentales sólidamente vinculadas entre sí: a) El contexto socio-económico base de las expresiones dadas; b) el hecho sonoro analizado en sus diferentes núcleos de estructuración y modos de articulación:

nivel melódico
 nivel acórdico
 nivel armónico
 nivel rítmico: micro-rítmico
 macro-rítmico
 nivel tímbrico: vocal
 instrumental
 nivel lingüístico expresivo

Cada uno de estos niveles estructurales conforman a su vez sistemas de menor rango y de significación cada vez mas particular.

Desde esta perspectiva musical el torbellino y el joropo deberán ser vistos como sistemas solidarios que conforman en un nivel superior de integración una gran unidad de la cual las músicas particulares serían diversas etapas de transformación.

La base de la musicología aquí propuesta parte de un análisis de la conformación histórica de las músicas campesinas.

La intromisión hispana basada en el poderío económico de la conquista-colonia deja impresas en las manifestaciones musicales las secuelas de la dominación. El sistema armónico de los torbellinos $I/I/IV/V_7/$ o $I/IV/V_7/V_7/$ de los

corridos para citar algunos, basados en la armonía y escalística desarrolladas en Europa de la época es muestra clara de la influencia y dominación de la cultura opresora sobre las culturas indígenas. Los instrumentos cordófonos y en general el sistema acórdico $I IV V$ base de nuestras músicas populares alejan cualquier posibilidad de supuestos indigenismos movidos mas por intereses remotos que por presupuestos científicos. La folclorología tradicional busca a ultranza lo indígena de nuestras músicas en datos, instrumentos de percusión, como los sonajeros, en lo “triste” del canto guabinero ignorando que los complejos procesos de aculturación no pueden medirse en términos de elementos externos no estructurados ni estructurantes y mucho menos buscando qué tanto de una música hay en otra.

Sintetizando, el sentido de esta propuesta supone la música inscrita en un contexto económico productivo que tiene como actor principal al hombre que la produce. Entiende la música como sistema, donde lo fundamental consistirá en la identificación no de su autóctonia, sino de su autonomía, donde lo más importante será la identificación y valoración de modos de articulación, rítmica, métrica, melódica, armónica, acórdica, la sintaxis de esos elementos e implementaciones tímbricas y organológicas de dichas músicas, es decir, el estudio científico de los productos sonoros de las músicas regionales campesinas.

De allí que contrariamente al sentido general de la investigación folclorológica que se centra sobre el problema de los “orígenes” se asuma el producto sonoro en su dimensión histórica viva, tal como se está haciendo, con todo su bagaje conformando un todo orgánico. El producto cultural musical se ve como una estructura cambiante no como expresiones dadas e inmutables. Contrario a la búsqueda de la “fórmula de bautismo” del producto nos interesa la genesis del producto en el producto mismo.

Proponemos pues, una entrada metodológica nueva para el estudio de las músicas regionales de base campesina, sin desconocer el complejo espacio sonoro de nuestro país que no per-

mite, como ha sido costumbre, descartar de un cuadro supuestamente “nacional” a ciertos tipos de música tan válidos como otros, por su capacidad de circulación y representatividad de grupos humanos. Así se evidencia como la categoría de “música colombiana” ha sido poco fructífera desde el momento en que no es posible reducir a una tipología única la enorme complejidad de músicas tales como las regionales, campesinas, urbanas de asentamiento campesino, urbanas comerciales, que se encuentran en circulación e interrelación continua, en grados diversos.

Los aspectos fundamentales del nuevo enfoque propuesto son:

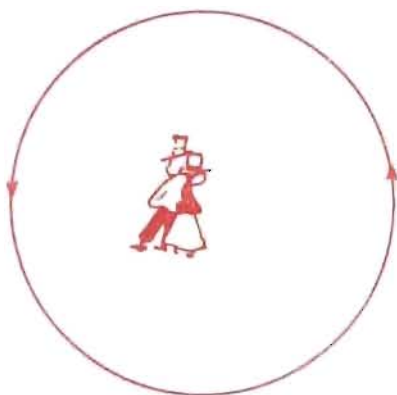
a) La descripción rigurosa de los niveles de estructuración del producto sonoro tal como se está haciendo, tal como circula.

b) Definir los modos de articulación, entre niveles estructurales de cada producto sonoro.

c) Definir los modos de transformación continua o discontinua de microsistemas musicales que a su vez articulan macrosistemas.

d) En consecuencia es fundamental la referencia a diversos tipos de encuadramiento geoeconómico desde conceptos de micro-región (veredas, pueblos) hasta grandes complejos regionales (la olla del Magdalena, el altiplano nororiental, los llanos altos de Casanare, Arauca y Apure).

Para concluir la discusión y afinamiento de los esbozos conceptuales aquí expuestos abrirán inmensas posibilidades de proyección y aplicación de esta metodología en el campo investigativo, pedagógico y artístico.



(1) ABADIA MORALES, Guillermo. “Compendio General del Folclor Colombiano”. Instituto Colombiano de Cultura. 3a. Ed. Bogotá, 1977. p. 167

(2) ABADIA MORALES, Guillermo, *op. cit.*, 197.