

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del Trabajo de Grado titulado:

La transformación del lenguaje del Arpa en el Tercer Torneo Nacional del Folclore, Villavicencio 2000 - 2012

Presentado por el estudiante:

Diego Roberto Lombardi

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

Elaboración de la investigación ofrece alternativas interesantes para el estudio de las músicas tradicionales así como de la contextualización de su propia experiencia. A partir de ella desarrolla el tema de música folclórica y deja abiertos los posibilidades para continuar diferentes investigaciones de la música tradicional llanera.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1-lector			
Jurado 2-lector	<u>Diego O. Santibañez</u>	<u>[Firma]</u>	<u>5.0</u>
Jurado 3-asesor	<u>Eliczer Arenas M</u>	<u>[Firma]</u>	<u>5.0</u>
Jurado 4-asesor	<u>Luz Dalila Rivas Caicedo</u>	<u>[Firma]</u>	<u>5.0</u>

CALIFICACIÓN FINAL (5) cinco - cero

DISTINCIONES:

Dado en Bogotá, a los 23 días del mes de 02 de 2013

**LA TRANSFORMACIÓN DEL LENGUAJE DEL ARPA EN EL TORNEO  
INTERNACIONAL DEL JOROPO, 2000- 2012**

**DARÍO ROBAYO SANABRIA**

**MONOGRAFÍA DE INVESTIGACIÓN PARA OPTAR  
AL TÍTULO DE LICENCIATURA EN MÚSICA**



**UNIVERSIDAD PEDAGOGICA  
NACIONAL**  
*Educadora de educadores*

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL UPN  
FACULTAD DE ARTES  
BOGOTÁ DC. 12 DE ENERO DE 2013**

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi esposa Luz Libia Carvajal por haberme brindado el apoyo de seguir en la búsqueda de la verdad, construyendo y afinando mi proyecto de vida en procura de mejorar mi producto y quehacer musical, por permitirme hacer realidad un sueño que no pude realizar hace 32 años tan solo por prejuicios familiares y por sacrificarse por mi ausencia en los días más preciados en los que corresponde atender, acompañar y compartir en familia.

A mis hijos Juan Camilo y Julián Andrés por haber soportado mis momentos de ansiedad y por su colaboración y apoyo en el momento de hacer uso de las nuevas tecnologías para cumplir con los compromisos adquiridos a lo largo de esta carrera, puntualmente en el momento de sistematizar la información recopilada y compilada, de imágenes, audio y video, hasta lograr el resultado en un documento final terminado, como anexos del mismo.

A mis amigos de Cumaral – Meta, por su apoyo moral hasta verme culminando un compromiso personal que puede significar y ser parte fundamental para ir hacia la cúspide de mi auto-realización, como músico y gestor cultural.


A mis colegas y amigos arpistas por permitirme ahondar en sus vidas buscando atar cabos sueltos en torno al arpa y su música, sobre la cual pocas investigaciones existen y sobre todo un trabajo difícil cuando aún no se ha hecho documentación musical de los principales eventos de joropo de la Orinoquía colombiana, no queda otro remedio que acudir a las fuentes primarias que son mis amigos músicos de siempre.

A todo el cuerpo de profesores del programa Colombia Creativa por sus orientaciones y enseñanzas, ya que con ellas ahora vivo y pienso desde una óptica crítica y reflexiva frente a la problemática de la música en Colombia, como un pedagogo de la música.

A mis compañeros y amigos músicos del ensamble, quienes hicieron posible contar con su presencia en el momento oportuno en el desarrollo de actividades y tareas inherentes al programa académico de música por su don de amistad, profesionalismo, apoyo, colaboración y por permitirme el disfrute de las actividades del Programa Colombia Creativa.

Y final y muy especialmente, al maestro Eliezer Arenas por su apoyo desinteresado, por sus recomendaciones y aportes, una luz para nuestras carreras y para un documento que pretende ser el comienzo de una serie de investigaciones que me he planteado desarrollar en adelante, al rededor de las músicas llaneras.

Y para terminar, este trabajo va en honor a los arpistas llaneros de Colombia y Venezuela que escribieron la historia del arpa con notas musicales fijadas en discos de 78, 45, y 33 rpm. En la mayoría de los cuales, hoy mucha música tradicional fijada reposa en silencio, en fonotecas particulares, al no ser audibles.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Formación de líderes</small>	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 5 de 160	

1. Información General	
<b>Tipo de documento</b>	Monografía de Investigación
<b>Acceso al documento</b>	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
<b>Título del documento</b>	LA TRANSFORMACIÓN DEL LENGUAJE DEL ARPA EN EL TORNEO INTERNACIONAL DEL JOROPO, 2000-2012
<b>Autor(es)</b>	DARÍO ROBAYO SANABRIA
<b>Director</b>	ELIECER ARENAS MONSALVE
<b>Publicación</b>	
<b>Unidad Patrocinante</b>	Universidad Pedagógica Nacional.
<b>Palabras Claves</b>	Arpa llanera, Evolución, Cambio, Transformación de estilos, torneo del joropo.

2. Descripción
<p>La investigación muestra la transformación del lenguaje del arpa en los doce últimos años, del torneo del joropo, influenciada por el arpista, Carlos Orozco, fomentada por las bases del concurso de arpa, al permitir el uso de lenguajes estilísticos de otras músicas y contextos, y por factores como la discografía del mencionado arpista que condujo a la estandarización, homogeneidad, y uniformidad en la manera de ejecutar el arpa por la nueva generación de arpistas, en quienes no se aprecian rasgos particulares, ni identidad musical propia.</p>

3. Fuentes
<p><b>PRIMARIAS: Entrevistas</b>, a arpistas concursantes en el torneo dentro del periodo estudiado, a miembros del jurado del torneo en el periodo citado, a productores musicales y conductores de programas llaneros</p> <p><b>Diario de Campo:</b> Registro en Video del torneo del joropo de 2011 y 2012 realizada por el autor.</p> <p><b>SECUNDARIAS:</b> Trabajos realizados y relacionados con el tema, por los maestros,</p>

Claudia Calderón, sobre la evolución de la Música llanera desde 1948 hasta Carlos Orozco; La investigación adelantada por Carlos Rojas, sobre El Joropo en el Siglo XX: La resignificación de un Lenguaje; y la investigación realizada por Nestor Lambuley, sobre la Evolución del lenguaje del arpa en Colombia: Tres Estudios de Caso ( David Parales, Mario Tineo y Dario Robayo)

**DISCOGRAFÍA:** Revisión de trabajos del Indio Figueredo, Joseíto Romero, Eudez Álvarez, Juan Vicente Torrealba, Mario Tineo, y Carlos Orozco

**VIDEOGRAFÍA:** Revisión de un documental de Gerardo Ramirez del Torneo del Joropo de 2001

#### 4. Contenidos

I- Aproximación histórica del arpa llanera, de sus lenguajes, y la definición de las músicas llaneras

II- El contexto del Torneo Internacional del Joropo, en tres periodos, 1965-1982, 1983- 1999 y 2000- 2012 ( periodo del virtuosismo de los arpistas llaneros, un legado del arpista Carlos Orozco)

III- Transcripción del bordoneo la “metralleta”, la célula rítmica apropiada por arpistas de la nueva generación en el último periodo del torneo, su transcripción permitió ver la dimensión del recurso tímbrico desde lo técnico-musical, y su impacto desde lo técnico-instrumental.

IV- El trabajo de investigación deja dos piezas pedagógicas para arpa, la primera Chipola, Gaván y Pajarillo, que reúne los elementos estructurales del joropo de arpas, inventario de bajos en los tres regímenes acentuales. Y la segunda es una pieza experimental que busca mostrar cómo, a través del lenguaje del arpa con el uso de procedimientos de la música contemporánea, con el uso de escalas artificiales y sobre una armonía cuartal, también es posible proponer evolución.

#### 5. Metodología

**Investigación cualitativa** enmarcada dentro de un enfoque etnográfico.

**Herramientas:** Revisión documental

Entrevistas a fondo y estructuradas

Diario de Campo: Registro del torneo internacional del joropo, 2011 y 2012.

**Población Objetivo:** Arpistas de la tradición

## 6. Conclusiones

1. El arpa llanera presenta dos etapas en su historia, la primera como instrumento misional, en los templos y en las reducciones jesuítas comprometida con la música hacia lo divino hasta 1767. Y como elemento de la identidad cultural regional después de 1767, su esencia se convierte en parte fundamental de la expresión del sentir llanero, en la música y la danza llanera.  
A partir de 1950, la fijación del joropo de arpas en disco constituye la evidencia de los diferentes estilos y lenguajes del arpa, el tradicional, el urbano y moderno-vanguardista ( virtuoso).  
En el contexto de las músicas llaneras, las músicas de santo y los cantos de trabajo de llano, están en peligro de desaparecer, por las transformaciones socioculturales y económicas, en Arauca y Casanare, mientras la música llanera como se conoce actualmente, sigue viva y vigente.  
Las bases del concurso del torneo han marcado rumbos diferentes en los tres periodos de historia del torneo, encuentros de música llanera, festival de canciones llaneras y nuevamente torneo..
2. En el tercer periodo del torneo 2000-2012, se aprecian altos niveles de desarrollo instrumental, sobre un lenguaje virtuoso, influencia del arpista Carlos Orozco.  
Superado los límites de la complejidad del estilo de Orozco, los jóvenes arpistas admiten hacer uso de fragmentos de piezas de músicos virtuosos de Estados Unidos de América, para alimentar sus propuestas musicales que llegan al torneo, en respuesta a el espacio abierto por las bases del concurso del torneo.
3. La transcripción del bordoneo la metralleta permitió ver la dimensión del recurso tímbrico desde lo tecnico-musical, como célula rítmica apropiada por los nuevos arpistas y desde lo tecnico-instrumental presenta un alto impacto visual y auditivo.
4. La investigación deja dos piezas instrumentales para arpa llanera, la primera una recreación de tres golpes de joropo, Chipola , Gaván y

Pajarillo, que incluyen todo lo estructural del joropo de arpas, patrones de acompañamiento, en los tres regímenes acentuales y sus variaciones.

La segunda constituye una pieza que muestra otro concepto de evolución estilística del arpa, bajo el uso de procedimientos de la música contemporánea, sobre una escala artificial y sobre una armonía cuartal, como un ejercicio experimental.

<b>Elaborado por:</b>	DARÍO ROBAYO SANABRIA.
<b>Revisado por:</b>	OSCAR ORLANDO SANTAFE VILLAMIZAR.

<b>Fecha de elaboración del Resumen:</b>	25	02	2012
--	----	----	------

**TABLA DE CONTENIDO**  
**INTRODUCCIÓN**

<b>TÍTULO DE LA INVESTIGACIÓN .....</b>	<b>20</b>
<b>PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN .....</b>	<b>21</b>
<b>OBJETIVOS.....</b>	<b>21</b>
<b>JUSTIFICACIÓN.....</b>	<b>23</b>
<b>CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS Y PEDAGÓGICAS .....</b>	<b>25</b>

**CAPÍTULO I**

**1. MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL**

<b>1.1 APROXIMACIÓN HISTÓRICA DEL ARPA LLANERA EN COLOMBIA .....</b>	<b>31</b>
<b>1.1.1 El Arpa Misional en las Reducciones Jesuíticas 1642 - 1767. ....</b>	<b>31</b>
<b>1.1.2 El Arpa como elemento de identidad regional 1767 - 1950 .....</b>	<b>34</b>
<b>1.2 LAS MÚSICAS LLANERAS DE LOS LLANOS COLOMBO – VENEZOLANOS ..</b>	<b>39</b>
<b>1.2.1 Las Músicas de Santo .....</b>	<b>43</b>
<b>1.2.2 Los Cantos de Trabajo de llano o Cantos de Ganado.....</b>	<b>43</b>
<b>1.2.3 Los Sones de Parranda o Sistema Musical Llanero. ....</b>	<b>46</b>
<b>1.3 LENGUAJES DEL ARPA LLANERA.....</b>	<b>48</b>
<b>1.3.1 El lenguaje Tradicional del arpa llanera.....</b>	<b>48</b>
<b>1.3.2 El Lenguaje Urbano .....</b>	<b>56</b>
<b>1.3.3 El Lenguaje Moderno-Vanguardista.....</b>	<b>60</b>

## CAPÍTULO II

<b>2.</b>	<b>CONTEXTO DEL TORNEO INTERNACIONAL DEL JOROPO DE VILLAVICENCIO .....</b>	<b>71</b>
<b>2.1</b>	<b>EL JOROPO LOCAL.....</b>	<b>71</b>
<b>2.2</b>	<b>TORNEO, ENCUENTRO Y FESTIVAL .....</b>	<b>80</b>
<b>2.2.1</b>	<b>Primer Periodo. Predominio de araucanos y venezolanos, 1965 - 1982.....</b>	<b>83</b>
<b>2.2.2</b>	<b>Segundo Periodo. Torneo, Encuentro y Festival, 1983 - 1998 .....</b>	<b>88</b>
<b>2.2.3</b>	<b>Tercer Periodo. Auge del virtuosismo de los arpistas, 1999 - 2012 .....</b>	<b>93</b>
<b>2.3</b>	<b>LAS BASES RESULTADOS DEL CONCURSO 1999 - 2012.....</b>	<b>94</b>
<b>2.3.1</b>	<b>XXXI Torneo Internacional del Joropo .....</b>	<b>94</b>
<b>2.3.2</b>	<b>Bases y Resultados XXXII Torneo del Joropo, 2000.....</b>	<b>96</b>
<b>2.3.3</b>	<b>Resultados del XXXIII Torneo del Joropo, 2001 .....</b>	<b>99</b>
<b>2.3.4</b>	<b>Resultados del XXXIV Torneo del Joropo, 2002 .....</b>	<b>102</b>
<b>2.3.5</b>	<b>Resultados del XXXV Torneo del Joropo, 2003 .....</b>	<b>102</b>
<b>2.3.6</b>	<b>Bases y Resultados XXXVI Torneo del Joropo, 2004 .....</b>	<b>102</b>
<b>2.3.7</b>	<b>Resultados del XXXVII Torneo del Joropo, 2005 .....</b>	<b>104</b>
<b>2.3.8</b>	<b>Resultados del XXXVIII Torneo del Joropo, 2006 .....</b>	<b>104</b>
<b>2.3.9</b>	<b>Resultados del XXXIX Torneo del Joropo, 2007 .....</b>	<b>104</b>
<b>2.3.10</b>	<b>Bases y Resultados del 40 Torneo del Joropo, 2008.....</b>	<b>105</b>
<b>2.3.11</b>	<b>Bases y Resultados del 41 Torneo del Joropo, 2009.....</b>	<b>107</b>
<b>2.3.12</b>	<b>Resultados del 42 Torneo del Joropo, 2010 .....</b>	<b>109</b>
<b>2.3.13</b>	<b>Bases y Resultados del 43 Torneo del Joropo, 2011.....</b>	<b>110</b>
<b>2.3.14</b>	<b>Balance y Resultados del 44 Torneo del Joropo de 2012 .....</b>	<b>114</b>
<b>2.4</b>	<b>EL PERFIL DE LOS JURADOS DEL TORNEO .....</b>	<b>124</b>
<b>2.4.1</b>	<b>Primer Grupo. Sin formación musical (ni tradicional, ni académica). .....</b>	<b>125</b>
<b>2.4.2</b>	<b>Segundo Grupo. Músicos tradicionales de reconocida trayectoria.....</b>	<b>125</b>
<b>2.4.3</b>	<b>Tercer Grupo. Músicos académicos .....</b>	<b>126</b>
<b>2.5</b>	<b>TENSIONES ENTRE TRADICIONALISTAS Y VANGUARDISTAS .....</b>	<b>128</b>

## CAPÍTULO III

<b>3.</b>	<b>LAS PROPUESTAS INSTRUMENTALES .....</b>	<b>131</b>
<b>3.1</b>	<b>INCIDENCIA DE LAS BASES DEL CONCURSO EN LAS PROPUESTAS MUSICALES .....</b>	<b>135</b>
	<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>140</b>
	<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>145</b>
	<b>CIBERGRAFIA .....</b>	<b>150</b>
	<b>DISCOGRAFÍA .....</b>	<b>151</b>
	<b>VIDEOGRAFÍA .....</b>	<b>152</b>
	<b>ANEXOS. ....</b>	<b>153</b>

## TABLA DE IMÁGENES

Foto 1. Maestro, Arturo Lamuño, precursor del arpa en Arauca.....	37
Foto 2. Ignacio “Indio” Figueredo, primer arpista del llano.....	38
Foto 3. Facsímil de escarapela VI Festival Mundial del Arpa, Paraguay. ....	42
Foto 4. Artículo de la revista, La Huella del Torneo. ....	72
Foto 5. John Harby Ubaque, guitarrista virtuoso del joropo de hoy. ....	75
Foto 6. Maestro Miguel Ángel Martín, compositor araucano .....	80
Foto 7. El cantador José “Catire” Carpio .....	85
Foto 8. Facsímil de la carátula del LP. Torneo Internacional del Joropo 1981 .....	86
Foto 9. Facsímil de la carátula del LP, Llanerísimas .....	90
Foto 10. Escarapelas del autor del documento .....	93
Foto 11. Condecoración de los arpistas venezolanos, padrotes de la guafa.....	99
Foto 12. Facsímil del boletín condecoración de los 10 mejores arpistas.....	100
Foto 13. Grupo Raíces de la música llanera, el joropo de triples, 2001.....	101
Foto 14. Facsímil de las bases del torneo del joropo de 2008.....	105
Foto 15. Facsímil del CD de Juan Colón, ganador del 41 torneo del joropo.....	109
Foto 16. Facsímil de las bases del 43 torneo del joropo, de 2011.....	110
Foto 17. Facsímil jurado preselección del 43 Torneo del Joropo en 2011.....	114
Foto 18. Facsímil CD Eddy Marcano, jurado XXXVII torneo Joropo 2006.....	127
Foto 19. Facsímil CD Manuel Rojas, jurado 44 torneo joropo 2012.. ....	127
Foto 20. Facsímil CD Ricardo Sandoval jurado 44 torneo Joropo 2012.. ....	127
Foto 21. Facsímil del CD Arpas Bravas.....	133

## TABLA DE GRÁFICOS

1. Gráfico 1. Porcentaje arpistas formados a través del disco y docente. ....67
2. Gráfico 2. Proporción arpistas tradicionales y virtuosos 44 torneo, 2012.....139
3. Cuadro 1. Arpistas poseedores del lenguaje moderno-vanguardista .....67
4. Cuadro 2. Arpistas ganadores torneo internacional del joropo, 1965-1982.....87
5. Cuadro 3, Arpistas encuentros música llanera y ganadores festival de la  
canción llanera, 1983-1998. ....92
6. Cuadro 4. Arpistas ganadores torneo internacional del joropo, 1999-2012.....123

## **TABLA DE ANEXOS**

### **Anexo 1. AUDIOS DE ENTREVISTAS A ARPISTAS, MÚSICOS Y LOCUTOR**

1. Manuel. J. Larroche,
2. Carlos Orozco,
3. Ricardo Zapata
4. Juan Colón
5. Manuel Rojas
6. Jairo Solano Sarmiento

### **Anexo 2. TRANSCRIPCIÓN TEXTUAL DE ENTREVISTAS**

1. Manuel. J. Larroche,
2. Carlos Orozco,
3. Ricardo Zapata
4. Juan Colón
5. Manuel Rojas
6. Jairo Solano Sarmiento

### **Anexo 3. FORMATOS DE ENCUESTA A ARPISTAS DEL TORNEO**

**Anexo 4. DVD DE VIDEO CON REGISTRO DEL TORNEO DEL JOROPO Y ENTREVISTA DE JUAN COLON.**

**1. ARPISTAS DEL TORNEO INTERNACIONAL DEL JOROPO 2001**

- Gerardo Ramírez
- William Macualo
- Daniel Villanueva
- Yesid Castro
- William Castro
- Oscar Aranguren
- Leonard Jácome
- Marcos Molina

**2. ARPISTAS DEL 43 TORNEO DEL JOROPO 2011**

- Solista de Arpa, Mauricio Carvajal
- Grupo BOOZ, arpista, Oscar Quezada
- Grupo al Ritmo del Bordón, arpista, Yofre Brito.
- Grupo Guarura, arpista, Jenifer Noguera.
- Grupo Orgullo Venezolano, arpista, Juan Alberto García.

**3. ARPISTAS DEL 44 TORNEO DEL JOROPO 2012**

- Grupo delegación de Apure, Ven., arpista, Neftalí Peroza
- Grupo delegación del Vichada, Col., arpista, Oscar Quezada
- Grupo delegación del Guárico, Ven., arpista, Rolando Maestre
- Grupo delegación de Bogotá, Col., arpista, Duván Ceballos
- Grupo Base del Torneo, Col., arpista, Mario Tineo
- Grupo delegación del Meta, Col., arpista, Juan Pablo Rodríguez
- Grupo delegación de Barinas, Ven., arpista, Juan Alberto García
- Grupo delegación de Boyacá, Col., arpista, Nicolás Castañeda
- Grupo delegación de Portuguesa, Ven., arpista, Carlos Orozco
- Grupo delegación del Guaviare, arpista, Esneider Sandoval.

#### **4. ENTREVISTA A JUAN COLÓN, Julio 20 de 2012.**

##### **Anexo 5. AUDIO DE REFERENTES CITADOS EN LA MONOGRAFÍA**

1. Figueredo, I.; La Chipola, LP Contrapunteo y Parranda con el Indio Figueredo. Track 5, lado B, Ref. BL-2061, sello Venevox
2. Torrealba, J.V.; Sinfonía en el Palmar, LP Concierto en la llanura, Los Torrealberos, Track 2, lado A. Ref. Vol. 1, QBI-1204, sello Corona.
3. Romero, J.; Entreverao, LP arpa, cuatro y maracas, Vol. IV, Ref. DCM-895, Track 1, lado A. Sello Discomoda, (p) 1974
4. Álvarez, E.; Seis Cerrero, LP Arpegios Llaneros, Vol. 2, track 2, lado B, Ref. LP-D-084, sello Divensa, (p) 1980
5. Tineo, M. Joropo Recio del Llano, CD, Vuelve el Arpa Sabanera, Vol. 5, El rey del bordón, Track 8, sin sello
6. Silva, L. Llanerísimas, CD, Mis Canciones, track 4, sello Discorona, (P) 1992.
7. Ojeda, A. El Festivalero, CD Arpas Bravas, Ref. 10.470-0 (P) 1997
8. Colón, J. Cuerdas Festivaleras, CD Diferente, track 12, (P) 2012
9. Rodríguez, J. P., Audio de la propuesta instrumental ganadora del 44 torneo, Julio de 2012.

##### **Anexo 6. CD DE OBRAS INSTRUMENTALES PARA ARPA LLANERA**

1. Chipola, Gaván y Pajarillo. Recreación de golpes tradicionales. Darío Robayo y otros.
2. Entre Ríos. Golpe. Compositor. DARIO ROBAYO S.

## INTRODUCCIÓN

Quienes han estado cerca del concurso del Torneo Internacional del Joropo, y en el caso particular del autor, desde 1977, como concursante, invitado jurado y espectador, han recibido de primera mano como testigos, todo lo que ha venido sucediendo al interior del torneo: el proceso de ruptura entre las nuevas propuestas instrumentales y las raíces del joropo de arpas, el cambio en los roles de los miembros del formato llanero, el surgimiento de un nuevo discurso musical en las propuestas instrumentales con la adición de fragmentos de piezas de otras músicas y contextos, terminando en suites de diversos géneros musicales. Este cúmulo de cambios y transformaciones, socializadas al público y puestas a consideración del jurado calificador año tras año, fue el detonante que generó la pregunta de investigación sobre los factores que generaron la transformación del lenguaje del joropo de arpas, tomando como foco el torneo Internacional del joropo de Villavicencio, en los últimos 12 años.

La complejidad de la tarea, implicó un esfuerzo por contextualizar y definir aquellos elementos inherentes al problema de investigación - la transformación del lenguaje del arpa, en el torneo del joropo de Villavicencio- empezando por el referente histórico del arpa llanera, el reconocimiento de los lenguajes del arpa (tradicional y urbano) y la definición de las músicas llaneras (músicas de la religiosidad popular llanera, los cantos de trabajo y los sones de parranda o sistema musical llanero).

Entre los desencadenantes de estas transformaciones al interior del joropo en el contexto del torneo, se cuentan las condiciones sociales y económicas del contexto. La migración campo-ciudad, generada a partir de los años 50, producto de la violencia política, arrastró al músico llanero campesino, hacia un nuevo contexto que afectaría e influiría en su producto musical final. La fisonomía del joropo cambiaría notablemente, transformándose de una música campesina a una de carácter urbano; de una música de contextos locales y articulada a la vivencia cotidiana a un producto musical presente en festivales, conciertos, fijada en discos,

convertida en objeto de estudio en programas de formación musical tradicional informal y en programas de profesionalización académica formal.

La cronología del torneo desde su génesis en 1965, muestra tres subperiodos, dependiendo del carácter de las modalidades convocadas a concurso, o al carácter mismo del evento, pasando de torneo (concurso), a encuentro (no concurso) o a festival de canciones llaneras. En su devenir, se destaca de manera relevante el cuadro de los arpistas ganadores y, consecuentemente, cobran importancia sus correspondiente evaluadores (jurados) cuyos perfiles dicen mucho de las tensiones generadas entre tradicionalistas y vanguardistas o “modernizadores” a la hora de deliberar y definir a los ganadores del Torneo.

La vinculación de músicos urbanos a un género musical para ellos “exótico”, el joropo, ha ampliado sus referentes musicales, la disposición rítmica, ritmo-armónica y ritmo-melódica, condujo a la recreación del género, hacia una música con un tinte comercial, presentada en discos a partir de 1980, generando efectos inmediatos como una clara tendencia a la estandarización, homogenización y uniformidad en las formas de ejecución del arpa.

Las bases del concurso del Torneo Internacional del Joropo, como documento marco de las reglas de juego del evento, resultan cruciales para seguir la pista a la institucionalización de ciertas prácticas. Al admitir y fomentar, por ejemplo, propuestas instrumentales susceptibles de ser alimentadas con recursos pertenecientes a aires andinos, como *el pasillo*, *el bambuco* y en los tres últimos años *de otros géneros musicales y contextos*, se creó un espacio que permitió *nuevas búsquedas a los intérpretes*. Producto de ese reglamento, por supuesto polémico y no exento de posturas diversas a favor o en contra, los arpistas y agrupaciones, diseñaron propuestas, involucrando diversos lenguajes musicales, que entendidos y reconocidos músicos llaneros denominan “colcha de retazos” o collage de géneros musicales, versiones que en muchos casos nada tienen que ver con las músicas llaneras y cada vez se alejan más de éstas.

Hoy las preferencias inmediatas de los estudiantes de arpa se dirigen hacia lo más cercano y audible del joropo, a la música comercial contemporánea, que por su alto impacto y atractivo, despiertan su interés

Para determinar los factores que intervinieron en la ruptura entre el lenguaje tradicional del arpa llanera y el virtuosismo de cuño modernista de los arpistas ganadores del Torneo Internacional del Joropo de Villavicencio, entre 2000 y 2012, hubo que realizar una aproximación histórica del arpa llanera y sus lenguajes, tradicional y urbano, con una muy certera definición de lo específico de las llamadas músicas llaneras, contextualizar el joropo local de Villavicencio, 1950-2000, determinar los alcances del Torneo del joropo a partir de las bases del concurso y el papel de los jurados, transcribir y analizar el interludio del joropo canción Llanerísimas, de aquel bordoneo denominado por los músicos como “metralleta” recurso tímbrico propio del arpista Carlos Orozco, constituido en la célula rítmica apropiada y adoptada por la nueva generación de arpistas llaneros, como caballito de batalla.

Como punto de cierre de esta investigación, se recrearon dos piezas para arpa: una con el lenguaje tradicional con un carácter pedagógico y otra con recursos del lenguaje contemporáneo de la música adaptados al arpa llanera, por ser este un instrumento diatónico, con un carácter experimental sobre una escala artificial y con un ámbito armónico no usual en el joropo tradicional.

Luego de la pesquisa bibliográfica, las entrevistas y la revisión del corpus de referencias, y gracias a la cercanía del autor a procesos de formación musical en arpa llanera en Villavicencio, el Meta, Casanare, Arauca y Vichada, así como al torneo del joropo, puede afirmarse que este trabajo constituye tal vez el primer ejercicio de documentación e investigación musical del evento, ante la preocupante ausencia de registros y archivos de audio y video y de trabajos de análisis etnográfico y musical, sobre las tendencias y transformaciones del joropo de arpas del torneo. Estas circunstancias favorecieron que el autor pudiera tomar la iniciativa de explorar y tratar de comprender lo especial que encierra ese nuevo lenguaje del arpa. Se espera que el trabajo se convierta en referente histórico y material de apoyo e insumo para los programas de enseñanza del arpa a nivel no formal y formal.

## **TÍTULO DE LA INVESTIGACIÓN**

La transformación del lenguaje del arpa en el torneo internacional del joropo de Villavicencio, 2000-2012

## **PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN**

¿Qué factores intervinieron en la ruptura entre el lenguaje tradicional del arpa y el virtuosismo de los arpistas del torneo internacional del joropo, 2000-2012?

## **OBJETIVOS**

### ***Objetivo General***

Determinar qué factores o agentes generaron la ruptura, del lenguaje tradicional del arpa hacia el virtuosismo de los arpistas del Torneo Internacional del Joropo, entre los años 2000 y 2012.

### ***Objetivos Específicos***

- Compilar una aproximación histórica del arpa llanera y sus lenguajes, tradicional, urbano y moderno-vanguardista, con una certera definición de las músicas llaneras.
- Contextualizar el joropo local de Villavicencio, 1950-2000, y determinar los alcances del Torneo del joropo, de las bases del concurso y el papel de los jurados, en la transformación del lenguaje del arpa, en Villavicencio, entre 2000 y 2012.
- Transcribir y analizar el interludio del joropo canción, Llanerísimas, del bordoneo la “metralleta” recurso tímbrico del arpista Carlos Orozco, constituido en la célula rítmica apropiada y adoptada por la nueva generación de arpistas llaneros.
- Crear o recrear dos piezas para arpa, una con el lenguaje tradicional con un carácter pedagógico y otra con recursos del lenguaje contemporáneo de la música adaptados al arpa llanera, con un carácter experimental sobre una escala artificial, con ámbitos armónicos no usuales en el joropo.

## JUSTIFICACIÓN

Por la cercanía del autor a procesos de formación musical desde el arpa llanera en Villavicencio, el Meta, Casanare, Arauca y Vichada, así como al torneo internacional del joropo, como concursante, invitado y jurado, se ha percibido la tendencia, especialmente de jóvenes estudiantes de arpa, de su preferencia por piezas, que encierran cierto grado de complejidad y virtuosismo. El fenómeno se hace visible, desde los noventas, momento en el que Carlos Orozco incursiona en el panorama musical del Torneo Internacional del Joropo, y cuando se inicia la divulgación del joropo Llanerísimas, a través de la radio local y regional desde 1991, a partir del cual florece una nueva manera de ejecutar el arpa.

Estas circunstancias y evidencias empujaron al autor a abordar este trabajo de exploración musical alrededor del lenguaje del instrumento mayor de los llaneros, de comprender lo especial que encierra ese nuevo lenguaje del arpa. Es el inicio de un ejercicio de investigación sobre músicas tradicionales, con el propósito de generar conocimiento, sobre el fenómeno de transformación de una de las músicas, que por muchos años permaneció pura y libre de cualquier influencia musical foránea, producto del aislamiento regional en que se encontraba, sin embargo hoy esa condición ha venido cambiando, hoy, estamos frente a un alto grado de evolución del joropo producto de influencias musicales foráneas. Los aportes y contribuciones de este trabajo, apuntan a dejar una aproximación histórica del instrumento, su ruta descrita en el contexto de la Orinoquia colombiana al rededor del joropo, la evolución del instrumento y su musicalidad.

El referente histórico, será material de apoyo e insumo para los programas de arpa en las escuelas de música tradicional del municipio de Villavicencio y de las escuelas municipales de música del departamento del Meta. Los resultados serán socializados a través del documento final y sus anexos en registro audiovisual, de las variantes expresivas en la estructuración del sistema musical

llanero, de los regímenes acentuales del joropo, la evolución y complejidad de patrones de acompañamiento y la inclusión de nuevos diseños melódico-rítmicos y ambientes armónicos urbanos, aplicados al joropo contemporáneo

Aunque muchos conocían de manera superficial, nadie había documentado, el nombre del agente causante de la influencia musical en el torneo. La tarea se centró en determinar cómo fue el proceso de transformación de la forma de ejecución del arpa y su evolución, en la última década de la historia del joropo en Villavicencio; de cómo se dio dicho proceso de transición e influencia en la nueva generación de arpistas, del más importante y representante del lenguaje moderno-vanguardista, maestro Carlos Orozco. Quedó claro el papel cumplido por este lenguaje, en el desarrollo de nuevas técnicas de ejecución del arpa y los rasgos del mismo, como su soporte imprescindible.

Un momento importante del proceso fue la revisión del archivo audiovisual encontrado del Torneo de 2001 y del registro logrado por el autor en 2011 y 2012. Teniendo en cuenta que las obras y los arreglos instrumentales, son evidencias y guardan relación con los cambios y transformaciones, su análisis visual nos contó, de otra manera dicha historia, y puede replicarse en análisis de los lenguajes de la bandola llanera, del cuatro llanero, de las maracas y el bajo, eventualmente.

## CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS Y PEDAGÓGICAS

Desde el punto de vista pedagógico, el trabajo se enmarca dentro de la corriente constructivista. Por diferentes razones, los aportes de Vigosky y Carl Orff han contribuido a darle consistencia a esta dimensión. Igualmente todos los educadores musicales que en diferentes momentos de la historia han hecho referencia a la importancia que tiene para la pedagogía musical el uso de músicas folclóricas en toda su complejidad (que incluye coplas, refranes y la improvisación instrumental y vocal, e interiorización), la relevancia educativa del sentido de pertenencia y la identidad cultural musical regional y nacional y la feliz circunstancia de que esas melodías están inscritas en la memoria de los niños, jóvenes y adultos como conocimientos previos, resultan ser una ganancia en tiempo y comprensión, a la hora de pasarlos a los dedos en el momento de abordar un programa de formación musical más formal.<sup>1</sup>

Una segunda consideración sobre la importancia pedagógica tiene que ver con la comprensión del contexto socio-cultural, como un elemento y ámbito formativo en sí mismo. El músico que se forma dentro del formato llanero tradicional, de arpa, cuatro y maracas, crece inmerso en el contexto llanero y en el seno de la célula familiar. Su mente está cargada de imágenes del llano y de paisajes repletos de flora, fauna, leyendas, motivos, que junto con la convivencia con un cierto tipo de sonoridad musical, son el común denominador de la mayoría de experiencias personales de la población objeto de esta investigación.

Otro de los enfoques metodológicos complementarios del presente trabajo es la investigación-creación por cuanto al final se recrearon dos obras para arpa, una representativa del lenguaje tradicional del arpa llanera, que encierra los componentes ritmo-métricos, regímenes acentuales, variaciones contrastantes y el

---

<sup>1</sup> Graetzer, G; Yepes, A. Introducción a la Práctica del Orff – schulwerk, Editores Exclusivos Barry, Buenos Aires, Argentina, 1961. Pág. 6

inventario de bajos del arpa. Estos elementos, dentro del universo sonoro del joropo es lo que se considera, debe conocer todo arpista que se considere parte de esta tradición. Una segunda pieza esta ensamblada con rasgos característicos del joropo contemporáneo sobre una escala artificial, (la mayor doble armónica) y la experimentación de ambientes armónicos no usuales en la tradición llanera.

En términos generales, para desarrollar el trabajo de campo se, siguió un enfoque metodológico etnográfico de carácter mixto, entre lo cuantitativo y cualitativo, utilizando instrumentos de recolección de información, cuantitativos, cualitativos y etnográficos. En el caso particular del autor, se trata de una observación participante de más de 30 años y una cercanía al torneo del joropo de Villavicencio desde 1977.

El trabajo de indagación se desarrolló sobre un grupo de músicos llaneros y arpistas formados a través de la tradición oral en los llanos, por imitación, u observación directa, y a partir de los años 80, influenciados por la audición de la discografía comercial del joropo de arpas, de los maestros Mario Tineo y Carlos Orozco, a través de la radio local y regional, joropo que terminó imponiéndose, en Villavicencio, desde 1970.

Nuestra población objetivo, estuvo representada en arpistas y personajes cercanos al torneo del joropo, como Mario Tineo, Mauricio Carvajal, Yesid Castro, Juan Pablo Rodríguez, Juan Colón, Juan Alberto García, Yofre Brito, el bajista y jurado, Ricardo Zapata, el flautista y jurado, Manuel Rojas y en Jairo Solano, productor musical, presentador y conductor de programas radiales de música llanera. De Venezuela el grupo objetivo se complementó con la revisión de trabajos de los maestros arpistas, Juan Vicente Torrealba, Joseíto Romero, Manuel J. La Roche, Carlos Orozco, y Eudes Álvarez.

Este trabajo de investigación acudió a fuentes primarias, con el uso de instrumentos de recolección de información, de tipo etnográfico (entrevistas a

fondo y estructurada), de instrumentos cuantitativos, como encuestas dirigidas sobre la nueva generación de arpistas, en busca de la procedencia de su formación arpística, y determinación de la participación porcentual de arpistas formados en cada uno de los estilos más visibles en el evento de Villavicencio.

Como complemento, se tuvieron en cuenta instrumentos cualitativos, a través de una guía de campo o guía de observación (ficha de registro u hoja de chequeo) para determinar el uso de la motricidad fina implementada en la digitación, técnica de ejecución, postura sobre el instrumento, fraseos, y los recursos tímbricos, utilizados por los arpistas del 43 y 44 Torneo Internacional del Joropo, realizados del 30 de junio al 3 de julio de 2011, y del 28 de junio a julio 2 de 2012, respectivamente.

Como complemento a la recolección de datos, se realizó registro en video de los arpistas participantes en dicho evento, en sesiones en privado y en público, ante el jurado del evento, con representantes de Venezuela y Colombia.

Como antecedentes, sobre el tema, se consultaron publicaciones e investigaciones y ponencias, referentes a la transformación de la música llanera:

Claudia Calderón, en su trabajo, El Joropo Llanero 50 años de Evolución, hace un análisis sobre los desarrollos técnico-instrumentales alcanzados por los arpistas desde el “indio” Figueredo hasta, Carlos Orozco; Su análisis se sustenta en el desarrollo de una descripción formal de las obras, con énfasis en los comportamientos rítmicos y tímbricos del arpa, enmarcados en la generalidad del joropo; su trabajo plantea una metodología a través de la transcripción de piezas para arpa, haciendo un ejercicio comparativo sobre el estudio de la evolución de una misma pieza en manos de diferentes ejecutantes, a lo largo de un periodo de tiempo, entre 1948 y 1998, pero sin detenerse a estudiar las posibles influencias sobre los arpistas llaneros dentro del contexto llanero venezolano.

Carlos Rojas, en una ponencia, Joropo del Siglo XX: La resignificación de un lenguaje, investigación sobre la desaparición del joropo de tiples y la imposición del joropo de arpas, en suelo colombiano. El autor hace una descripción de las lógicas que acabaron con la músicas de ciertos nichos culturales en el llano colombiano, como el Galerón arauquiteño de Arauquita-Arauca, el joropo surimenero de San Martín-Meta y del joropo del área de influencia de Maní-Casanare, donde los instrumentos melódicos de diapasón, es decir los tiples( Bandola Matamata, bandolón o tiple, guitarra o requinto santandereano y el violín) se cambiaron por las arpas de 32 cuerdas, a partir de 1970. Muestra cómo a partir de este momento los instrumentos acompañantes encargados de la base rítmica, pasan de un rol pasivo a un desempeño protagónico hacia lo ritmo-melódico, en un nuevo discurso, el camerístico, jalonado por el torneo del joropo cumpliendo con su parte en ese proceso. Sin embargo el autor no determina, cuál fue el estilo del joropo de arpas que finalmente se impuso en los llanos de Colombia.

Finalmente se toma como referente bibliográfico, un trabajo de análisis comparativo sobre el Lenguaje del Arpa en Colombia, de N. Lambuley, donde el autor investiga y sistematiza la dimensión interpretativa de estilos y tendencias, individuales, en el contexto del lenguaje del joropo practicado en Colombia desde 1979 hasta el año 2000, de tres arpistas representativos del lenguaje del Joropo colombiano, por el ingenio de sus propuestas artísticas, cada vez más virtuosas como aporte a un lenguaje, cada vez más diversificado y de gran valor artístico; su análisis se centra en estudiar en cada uno, sus formas de sentir, valorar, expresar y disponer de medios expresivos que dan como resultado un estilo y una identidad musical individual en relación a su interpretación y a su creación. Su observación se basa a partir de sus obras, sus movimientos, sus clímax, partes, secciones y periodos hasta escudriñar en la pequeña dimensión de la frase, el motivo, como articuladores y conectores de un todo. El sonido, la armonía, la melodía y el ritmo son los elementos que el autor sugiere en el análisis del estilo, dándole relevancia al sonido expresado en sus timbres, dinámicas y texturas. Sin embargo el maestro

Lambuley, no se detiene a determinar la influencia de los arpistas estudiados y su relevancia sobre los arpistas del llano colombiano.

El trabajo finalmente se complementó, con una revisión discográfica, sobre trabajos realizados por los maestros, Mario Tineo, Carlos Orozco y Juan Colón. Puntualmente dirigida a determinar la célula rítmica generadora de cambios, variaciones e influencias, implementada por C. Orozco, y adoptada por los arpistas llaneros que se pasearon por el torneo en los últimos 12 años.

Este ejercicio se da dentro de un enfoque de estructuralismo en música, en el sentido en que se determina el elemento mas pequeño, como es la célula rítmica de la cual se apoyaron y retomaron los jóvenes arpistas, pero también desde lo performativo, ante el permanente proceso de acción y reivención del lenguaje musical, dependiendo del contexto en el que se encuentre, se torna en un lenguaje dinámico, de recreación, creación colectiva; una idea o logro individual se convertirá en una practica seguida por un colectivo, en este caso de músicos llaneros.<sup>2</sup>

El trabajo de investigación y análisis se centra, en el tercer periodo de historia musical del torneo, donde los arpistas hablan un mismo lenguaje, sin rasgos distintivos, no hay diferenciación entre unos y otros, como consecuencia de la influencia generada por el arpista venezolano Carlos Orozco, desde su accionar en la actividad artística, en el festival y desde el disco a través de la radio comercial local y regional, a partir de 1990.

La obra que genera ese movimiento musical, basado en el virtuosismo del arpa, en Colombia, es el joropo canción, Llanerísimas, interpretado por Luis Silva, con el marco musical de Carlos Orozco, llevada al disco en 1991, de gran divulgación en la radio local de Villavicencio y del Meta.

---

<sup>2</sup> Miñana, C. Construyendo problemas de investigación en artes: Ámbitos y Enfoques. Publicación del instituto de Bellas Artes de Cali, Octubre 27 de 2008. Pág. 24

La presencia de Orozco en el torneo de Villavicencio también surte un papel pedagógico, de cara a la nueva generación de arpistas locales y regionales, quienes vieron en su forma de tocar un atractivo en el que se sumergieron, aprendieron, propusieron música, terminando imitándolo, hasta convertirse en el lenguaje musical preferido por los nuevos arpistas, que han desfilado en el concurso, hasta la 44 versión del Torneo de 2012. A su vez, el máximo representante del virtuosismo del arpa, influenció a los arpistas a seguir desarrollando y decantando una nueva técnica de ejecución, necesaria para el virtuosismo llevado a altos niveles de complejidad; los nuevos arpistas moderno-vanguardistas formados, pusieron sus ojos en el virtuosismo de otros músicos pertenecientes a otros géneros y contextos, como nuevo insumo para sus propuestas musicales, con destino al torneo.

## **CAPITULO I – MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL**

### **1.1 APROXIMACIÓN HISTORICA DEL ARPA LLANERA EN COLOMBIA**

#### **1.1.1 El Arpa Misional en las Reducciones Jesuíticas 1642 - 1767**

Con las canciones, danzas y costumbres, los españoles nos legaron también instrumentos musicales como la guitarra, la vihuela, el arpa y las chirimías, así como también, el órgano, trompas, fagotes, flautas, liras, espinetas, violines, laúdes, y la cítara, entre otros, que más tarde fruto del complejo mestizaje cultural con las culturas indígenas y negras, influyeron en la formación de nuestro folclor nacional.

El arpa fue utilizada en todo el territorio hispanoamericano, principalmente durante los siglos XVII y XVIII, como instrumento solista y armónico, tanto en la música religiosa, donde hubo pueblos indígenas hubo instrumentos, como en la profana cuando el arpa abandona el recinto de las iglesias. En el s. XIX, se consolida como el instrumento principal de varios géneros de música tradicional latinoamericana, Paraguay, Llanos colombo-venezolanos, regiones de Veracruz, Chiapas y Michoacán en México y centros en los Andes peruanos, ecuatorianos y en Chile.<sup>3</sup> En México se conocen 9 tipos de arpas tradicionales, vinculadas a diversas músicas tradicionales de nueve regiones distintas del país, cubriendo casi la totalidad de su mapa geográfico.<sup>4</sup>

A nuestros llanos colombo-venezolanos: Betoyes, San Regis-Guanapalo hoy Casanare, llegan la guitarra, la flauta, el clavicordio, el arpa, la vihuela y las chirimías, cuyos primeros registros datan del año 1.661. En reducciones jesuitas,

---

<sup>3</sup> Bermúdez, E. Colección de Instrumentos musicales, José Ignacio Perdomo Escobar. Edic. Banco de la República. Bogotá, 1986. Pág. 37

<sup>4</sup> Contreras, J. Atlas Cultural de México. Editorial Planeta. México, 1988. Pág. 135.

indígenas y mestizos aprendieron a leer, escribir, cantar y a construir y tocar instrumentos.

De aquella época, aún se conservan ejemplares de arpas antiguas en el museo de la música en la biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, ejemplar en cedro con 30 cuerdas posiblemente del S. XVIII ) y el arpa de Tópaga, ubicada en la casa cural de la iglesia de Tópaga-Boyacá, de la cual se conoce una réplica, construida por el francés, constructor de arpas, Yves d’Arcizas, a comienzos de los 90s, hoy propiedad del etnomusicólogo, Egberto Bermúdez.

La Contra-Reforma católica promulgaba hacer uso de las artes al servicio del sentimiento espiritual, ante la fuerza de la imagen y la música, junto a la palabra. La oración cantada y el canto gregoriano, acordes con el aforismo medieval “el que canta ora doblemente”, son adoptados por los sacerdotes en la Nueva Granada, como elemento educador y transmisor de la primera catequesis. El arpa adquiere una función social específica, estar al servicio del culto y la instrucción.

Se presume que la de Tópaga, puede ser una de las arpas adquiridas por el padre Ellauri, enunciadas en su memorial enviado a la audiencia, en 1642, propósito complementado con la contratación de maestros de música para que enseñasen a cantar y a tocar los instrumentos: *“tan diestros en canto de órgano y variedad de instrumentos de chirimías, flautas, bajones, cornetas, fagotes, órgano, arpas, viguelas, discantes, rabeles, vigolones, y otros instrumentos, que pueden competir con los buenos y mejor del reino”*.<sup>5</sup>

El arpa de Tópaga, catalogada por el Luthier Frances Yves d’Arcizas a comienzos de la década de los 90s, corresponde al prototipo de arpas antiguas españolas, colonial barroca del siglo XVII:

---

<sup>5</sup> d’ Arcizas, Y. Revista Universidad de Antioquia. Edición Universidad de Antioquia, Medellín 1990, Pág. 85

*Una silueta delgada, con 137 cm., de altura, acentuada por un mástil tallado que soporta un brazo de escasos 51 cm., coronado de finas hojarascas y volutas. Por cada lado del brazo, hay añadidos, cuatro pequeños motivos tallados, dos florales y dos espirales. Con una longitud de 125 cm., la caja de resonancia tiene 37 cm., de ancho y 19 cm., de profundidad en su base. Construida con cinco costillas. El total del cuerpo es encuadrado por finas molduras de cedro. Tapa de pino macizo de 3 mm., de espesor; salvo la tapa, todas sus partes fueron construidas en cedro. Además de las proporciones y de las de cada una de sus partes, el movimiento horizontal de las piezas añadidas en el brazo para unirlo a la caja, es típico de las arpas de este periodo. Al finalizar el siglo XVII, se verticalizará esta unión como hoy se observa en las arpas llaneras. A la manera de estos siglos, las cuerdas debían ser de tripa y tal vez en número de 30, bien se pueden contar 29 huecos en el brazo y 30 en la tapa.... muy probablemente fue hecha en el país, como lo permite pensar el uso del cedro.*<sup>6</sup>

Tópaga para la época se constituyó en un centro cultural importante, donde la música tenía gran acogida por los nativos, principalmente la práctica del canto y los instrumentos. Su musicalidad hizo que se crearan coros y orquestas, de renombre en la región, por su gran actividad en las festividades de los pueblos vecinos. La relación entre Tópaga y los llanos se convierte en esencial, como se desprende de lo publicado en la revista de la Universidad de Antioquia:

*Con el fin de tener un centro de operaciones en los llanos se permutó en 1661 la doctrina de Tópaga por la de Pauto (hoy Manare-Casanare) y luego en 1681, se abandonó definitivamente la misión de Guayana, acabando con la primera vía de entrada en dirección al oriente.*

---

<sup>6</sup> *Ibíd.*

*Continuaron las misiones,....a pesar de las dificultades geográficas o políticas, a la conquista de los llanos orientales, proceso que prosiguió a pesar de la expulsión de la compañía de Jesús, en 1767.*<sup>7</sup>

La misión del Pauto pudo estar ubicada dentro de la muy referenciada hacienda jesuita Caribabare con mas de 450.000 hectáreas de extensión, gran centro de explotación ganadera y quienes por mucho tiempo gozaron del privilegio de ser los únicos con licencia para exportar su producción en la Nueva Granada. En 106 años de influencia musical sobre el raizal, entre 1661 y 1767, los saberes que logró apropiar el mestizo llanero, debieron ser muchísimos, para tocar y construir sus propios instrumentos de cedro, madera muy preciada y común en la región.

### **1.1.2 El Arpa como elemento de identidad regional 1767 - 1950**

Hasta el año de 1767, es posible que la música de arpa haya tenido solamente un carácter sacro, como consecuencia del marcado ascetismo religioso de la sociedad neogranadina, entre los siglos XVII y XIX. Después de esta memorable fecha se da un cambio paulatino en el carácter de la música de arpa, directamente relacionado con la expulsión de los jesuitas de nuestro territorio. Libres de las exigencias del clérigo, los repertorios comienzan a contaminarse de elementos diversos provenientes de una naciente sociedad ganadera y del contacto cultural que supusieron las gestas libertadoras de dos naciones vinculadas por el llano. Durante el siglo XIX en Colombia no hay visos del arpa vinculada a músicas seculares, a pesar de que ya en los llanos de San Martín y Casanare, se tocaban y cantaban *galerones* al son de la bandola, mientras en el interior se

---

<sup>7</sup> Ibid.

acompañaban, unas veces con guitarra y maracas, otras con tiple, bandola y maracas, e incluso desde comienzos de siglo.<sup>8</sup>

Sin embargo en Venezuela, en las sabanas de Barinas, en los momentos de la guerra de independencia, entre 1.815 y 1.822, arpistas interpretaban aires nacionales y extranjeros acompañados de guitarra, de dos o tres vihuelas y sonajeros (maracas). Cantos patrióticos y revolucionarios, piezas para baile como la zambullidora, el bambuco y el joropo (cuyo primer registro del canto y baile, data de 1815), hicieron parte de su repertorio primigenio. Para la segunda mitad del s. XIX, ya hay registros de nombres de piezas (sones o golpes) para arpa, en “*Apuntes Sobre Costumbres, Música y Cantos Populares de los Llanos de Apure, Cojedes y Guárico*” de Adolf HERNÁNDEZ. En los apuntes del Estado Cojedes, Tinaco, en 1.876, se caracterizaba a los músicos y repertorios del momento:

*.....Hai siete arpistas, dos de los cuales, tienen conocimientos muy regulares de música, tocan muy regular. Los antiguos sones tales como la maricela, el manzanares, la zapa, la guacharaca, la chipola y el guarapo están en desuetud (desuso) y se acostumbra hoi la chambeta, el merengue, la yerbabuena, el paquete inglés, la siberiana, la periquita, los cariños, el polizón, el pagano, el gallo, la engañifa, el gavián, el cambao, etc., siendo el baile de Joropo donde se tocan los sones indicados, la diversión favorita de la parte pobre de la población.<sup>9</sup>*

Otros medios como las obras de literatura llanera registran más repertorios de arpa, con frecuencia se hace referencia de la chipola, el golpe, el son, la ornada, la revuelta, el corrío, el pájaro o pajarillo y el zambe, algunos definidos como aires

---

<sup>8</sup> Robayo, D. Ensayo sobre el arpa llanera en Colombia y Venezuela. Nueva revista Colombiana del folclor, vol.3, núm.13, 1993. Edit. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Pág. 79

<sup>9</sup> Díaz, A. Música en la Vida y Lucha del Pueblo Venezolano, Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales, Caracas, 1.980. Pág. 66

de joropo. Se canta la décima, el corrío, el pájaro, la copla y la canción romántica (posiblemente el pasaje llanero).

Los copleros de los llanos a comienzos del siglo XX con frecuencia recurren al instrumental llanero y los sones de Joropo, como fuente de inspiración; le cantan a la guitarra-cuatro (guitarrita), maracas, bandola y arpa. Sus coplas hablan también del galerón, del seis, de la chipola, del fandango y la paloma.

Alejo Carpentier, quien vivió quizá la mitad de su vida en Venezuela, fascinado ante la ejecución de un arpista e intrigado por la afinación del instrumento, en su novela, *Los Pasos Perdidos*, dejó su testimonio:

*.... por la afinación arbitraria del instrumento aldeano, que obligaba al ejecutante a mantenerse dentro de una gama exenta de ciertas notas, se tenía la impresión de que todo obedecía a un magistral manejo de los modos antiguos y los tonos eclesiásticos...Y luego fueron las danzas. Danzas de un vertiginoso movimiento, en que los ritmos binarios corrían con increíble desenfado bajo compases a tres tiempos, todo dentro de un sistema modal, que jamás se hubiera visto sometido a semejantes pruebas.*<sup>10</sup>

Un golpe como el pajarillo de métrica binaria, los bailadores de joropo lo bailan a tres tiempos, el cuerpo lo asume sobre una medida ternaria.

---

<sup>10</sup> d'Arcisas, Op. Cit. Como si se adelantara en el tiempo, el maestro cubano estaba cerca de la realidad en su apreciación ya que, en efecto, hoy los arpistas llaneros usan escalas modales o modos antiguos como el mixolídio, para interpretar el seis numerado, los merecures y en ocasiones el seis por derecho en su segmento melódico, el modo eólico es muy usual para tocar pajarillos y la escala mayor melódica se usa para ejecutar el San Rafael, partiendo del IV grado menor.

Para 1.896, hay indicios de un joropo en los llanos de Casanare, interpretado con diapasones como el guitarro, el bandolón y la bandola, pero no se dispone de registros que hablen del arpa haciendo joropo; y es sólo a partir de 1925, con la llegada a los llanos de Arauca, del arpista de ascendencia venezolana, Arturo Lamuño, “El Viejo y el Arpa” cariñosamente para los araucanos, el pionero e instructor de varios arpistas araucanos.



Foto 1. Maestro Arturo Lamuño, precursor del arpa en Arauca.

Fuente: Archivo del Centro Cultural Llanero de Bogotá.

Hoy después de 350 años de aquel histórico encuentro entre el músico religioso europeo y los nativos del llano, no es coincidencia ni casualidad, el que la mayoría de cantantes llaneros casanareños, provengan de la misma subregión, del río Pauto, entre los municipios de Trinidad, San Luis de Palenque, Bocas del Pauto y el municipio de Hato Corozal; la musicalidad de entonces, fue apropiada e interiorizada y continuó en la tradición oral, transmitiéndose por generaciones, un

tipo de canto capaz de tocar asuntos de hondo calado humano y una música que se fue adaptando a las necesidades de un contexto cultural que comenzaba a tener rasgos particulares, y muy definidos tal vez por el marcado aislamiento territorial del llano de aquel entonces.

La historia del arpa a partir de 1950 empieza a escribirse y a ser contada a través de los primeros fonogramas de música llanera grabados en Nueva York, Caracas,, Medellín y Bogotá, por los arpistas Ignacio "Indio" Figueredo, Alfredo Tenepe, Joseito Romero, Eugenio Bandre, Juan Vicente Torrealba, Manuel J. Larroche, David Parales, Ramón Cedeño, René Devia, Héctor Paúl, Mario Tineo, Carlos Rojas, Darío Robayo y Abdul Farfán, materiales susceptibles de ser investigados y adelantar estudios de análisis musical, etnomusicológico, y etnográfico, que reposan en fonotecas particulares y privadas, de compositores, escritores y arpistas, en formatos no audibles.



Foto 2. Maestro Ignacio Figueredo, primer arpista del llano.

Fuente: Periódico desconocido de Venezuela. Archivo de Darío Robayo

## 1.2 LAS MÚSICAS LLANERAS DE LOS LLANOS COLOMBO-VENEZOLANOS

Sobre la tesis de si el joropo es producto de la influencia europea, o por el contrario tiene mas de africano que de europeo, hay que tomar en cuenta que los *modos rítmicos del canto gregoriano*, pueden estar presentes en algunos patrones de acompañamiento o inventario de bajos del arpa, como una analogía; por otro lado, dentro de la música barroca, los arpistas llaneros tocan melodías y fragmentos de estructuras de gaván, corrío y numerao, presentes, por ejemplo, en el fandango en re menor de Fray Antonio Soler (1729 – 1783) y en el fandango atribuido a Doménico Scarlatti, (1685 – 1757), músico italiano quien después de haber vivido muchos años en España, imbuido por la música popular, compuso su Fandango para clavecín.<sup>11</sup>

Confirma, lo anterior, el etnomusicólogo mexicano, Antonio García de León Griego, al sostener que el Fandango como danza ya había llegado a España y Portugal, mucho antes de la llegada de Colón a América; la danza africana es adoptada por los españoles y termina en suelo americano, pero con elementos africanos acriollados, etiquetados como Zarambeques, Canarios, Folías y Jácaras.<sup>12</sup>

Y hay más de lo europeo, por experiencia propia del autor que suscribe este documento, el arpista llanero viene usando por tradición, en su afinación, escalas y modos eclesiásticos como el Dórico, Eólico, el Mixolidio, con los cuales se toca el seis por derecho, el numerao, la chipola y sobre la escala mayor melódica, se ejecuta el San Rafael; estos elementos dicen mucho de la marcada influencia europea dentro del joropo.

---

<sup>11</sup> Puyana, R. Fandango, Scarlatti – Soler. The Decca Record Company Limited. Ref. 417 341-2 OH. London, 1990. Track 1 y 9

<sup>12</sup> García de León Griego, A. El mar de los deseos, el caribe hispano musical. Págs. 67 y 70

Sobre influencias africanas dentro del joropo, colombiano se puede contextualizar que después de 1767, los cimarrones y libres de color llegaron desde la capitanía de Venezuela, a territorios de lo que hoy es Arauca, Casanare y Meta, encontrando refugio y el escondite ideal, en una inmensa llanura dotada de muchos recursos naturales y reses. Sin embargo, las haciendas jesuitas en el llano ya habían utilizado esclavos. Los grandes hatos ganaderos dejados, por la compañía de Jesús, se vinieron a pique ante la ausencia de una estructura administrativa racional, éstos se hicieron insostenibles, pero aunado a ello, tanto el ganado como los caballos, alimentaron y apoyaron la tropa en la gesta libertadora bolivariana, campaña que disminuyó sustancialmente la población indígena y negra. Ya lo decía el general Pablo Morillo, comandante de las fuerzas españolas en un informe al rey y con preocupación, manifestaba, que la confrontación era entre un ejercito de blancos contra un ejercito de negros.<sup>13</sup>

Una de las razones de la presencia de negros en el llano (donde no hubo minas), es que éstos (cimarrones), vieron en la extensa llanura el escondite ideal ante la persecución a que eran sometidos, encontrando como sustento, las grandes manadas de ganado cimarrón. Población foránea que en un comienzo es tildada de criminales, salteadores de caminos y bandidos, rechazados por el blanco y por el mismo indígena, se encuentran ante una resistencia mucho más intensa, aún después de aquel memorable año 1767.<sup>14</sup>

De las posibles influencias de lo africano en el joropo, hablan el etnomusicólogo E. Bermúdez, y el antropólogo G. Gómez, a pesar de las situaciones adversas, de rechazo a este grupo racial en la región, pudo haberse dado el cruce con el joropo

---

<sup>13</sup> Revista de la Orinoquia, Oriente 2000, Edición No. 51, Abril – Mayo, 1994. Villavicencio – Meta. Pág. 42

<sup>14</sup> Gomez G., A. Indios, Colonos y Conflictos, Una Historia Regional de los Llanos Orientales, 1870 – 1970. Edit. Siglo XXI editores e Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá 1991. Págs. 62, 63 y 78

en su estado primigenio y arcaico, retroalimentado con la rica musicalidad africana, en el propio suelo llanero.

Y a pesar de ese adverso panorama ancestral, Felipe Ramón y Rivera, sostiene que el único elemento negro en el joropo es *“el sistema antiguo de cantar y acompañar con independencia recíproca, es decir la melódica independiente y su hermana gemela, la polirritmia”*<sup>15</sup>

El joropo de diapasones en Colombia siempre se distinguió por estar estructurado sobre el régimen acentual por corrió, hasta los años 50, después de esta década, llegarían el seis por derecho y el pajarillo, con la discografía venezolana. Es posible que lo africano dentro del joropo esté en lo ritmo-métrico, en lo binario del compás de 6/8, que se le imprimió en Venezuela, a los golpes de joropo, encontrado en el seis por derecho, el pajarillo, el seis numerado y la chipola. Con respecto al golpe de chipola, en el III Encuentro Nacional de Arpa, en Xalapa, Veracruz-México, el 16 de Junio de 2001, el jaranero Xalapeño, Robles Fernández, con su testimonio sostiene, que el son denominado “el toro jacamadú”, constituye el único legado africano dentro del son jarocho, con una gran cercanía en su estructura al golpe de chipola, dentro de aquel grupo de estructuras ritmo-armónicas, denominados por de León Griego, en Latinoamérica (Veracruz-México, Puerto Rico, Cuba, Colombia, Venezuela y Panamá), como galerones, y con gran similitud a la danza llegada a España, desde África, mucho antes del descubrimiento de América, con el nombre de Zarambeque. Según el arpista español de música barroca, Manuel Vilas, intérprete del arpa de dos órdenes de cuerdas cruzadas, participante en el VI Festival Mundial de Arpistas, en Asunción - Paraguay, en Octubre 5 de 2012, ejecutando un zarambeque, sostiene que *“Sobre las músicas de danzas de procedencia africana, el arpista podía improvisar”*, ejercicio continuado y replicado por los arpistas llaneros.

---

<sup>15</sup> Ramón y Rivera, L. F. El Joropo, Baile Nacional de Venezuela. Edición Ministerio de Educación. Caracas – Venezuela, 1953, Pág. 17



Foto 3 .Facsimil de escarpela del autor como invitado al VI Encuentro Mundial del Arpa, Asunción – Paraguay, Octubre 5 al 7 de 2012. Fuente: Archivo de Darío Robayo.

Y contextualizando sobre el joropo de los llaneros, ¿cómo explicar hoy, los rasgos característicos del fenotipo de algunos músicos y cantadores llaneros de Venezuela y Colombia, de tipo negroide? Es posible que los cantautores llaneros, José Romero Bello, Juan de los Santos Contreras, el Carrao de Palmarito, el Indio Figueredo, el cuatrista araucano, José Paredes, “Noche Oscura”, el bandolista maniseño, Pedro Flórez, “Negativo”, el arpista Alberto Silva “carrao mentiroso” y el coplero araucano, el “Negro Cubarro”, sean producto de aquel cruce racial ancestral, el indicador de la interacción y el cruce entre llaneros y los primeros negros que pisaron suelo llanero, los forjadores del joropo tradicional. Esta evidencia, aunque raya y queda en el terreno de lo especulativo, puede ser objeto de futuros trabajos de investigación.

Lo cierto es que con elementos europeos, negroides e indígenas, en el llano se definió una música con rasgos muy particulares y bien definidos. Del joropo colombo-venezolano, tonada base de los llanos, se conoce una clasificación muy acertada del araucano Juan Galea cuya definición, depende del contexto en el que

estas se desarrollen: Las Músicas de Santo, los Cantos de trabajo de llano y los Sonos de Parranda<sup>16</sup>

### **1.2.1 Las Músicas de Santo**

Asociadas a la religiosidad popular llanera, dentro de los cuales se distinguen los cantos de batalla y los cantos de palma, el velorio de angelitos y el san pascual bailón, hoy cantos en desuso, en el contexto del campesino llanero, de las sabanas de Arauca y Casanare. Sin embargo aún quedan campesinos que recuerdan la práctica, la cuentan con detalles, la tienen viva, pero no la cantan, por vivir fuera del contexto, en pueblos y centros urbanos, evidencia tomada en el trabajo de campo realizado entre octubre y noviembre de 2011, con el apoyo del Ministerio de Cultura, en municipios de la costa' el Meta, por el equipo de investigadores de la fundación CIRPA, bajo la coordinación de los maestros Eliecer Arenas y Carlos César Ortega.<sup>17</sup>

### **1.2.2 Los Cantos de Trabajo de Llano o Cantos de Ganado**

Se derivan de la actividad pastoril llanera, constituyen un instrumento para el manejo de reses en el llano, cuya raza, pertenecía a un genotipo demasiado nervioso y asustadizo. Se distinguen, tres tipos de cantos: Los *Cantos de Cabrestero, de Ordeño y de Vela*. Los primeros, asociados a las grandes travesías, por el camino real ganadero y sus diferentes tramos, entre Arauca y Villavicencio. Sobre las competencias y condiciones para ser cabrestero, claramente las define una copla de la tradición llanera, “quien no canta ganao no sirve pa' cabrestero”; el rol de cabrestero, es servir de guía al lote de ganado, lote

---

<sup>16</sup> Rojas, C. Cantan Los Alcaravanes, Asociación Cravo Norte. Bogotá, 1990, Págs. 67, 97 y 101

<sup>17</sup> Arenas, E.; Robayo, D.; Ortega, C. C. ; Documento final, Proyecto de Patrimonialización de los Cantos de Trabajo de Llano, primera fase. Convenio de asociación No. 1519/11, suscrito entre el Ministerio de Cultura y la fundación Círculo de Profesionales del arpa, CIRPA, Bogotá DC., Julio 6 de 2011.

que puede sobrepasar las 1000 reses, yendo de una posada ganadera a otra al final de una jornada, hasta alcanzar su destino final, en los grandes cebaderos del piedemonte llanero, generalmente ubicados en el Meta, cerca de Villavicencio; el referente sonoro es el leco, el canto y el silbo, recursos que previenen la estampida o el barajuste del ganado, evitando así la pérdida del rumbo previamente determinado y la posada ganadera como punto de llegada.

Se cantan coplas de la tradición llanera, y sin embargo hoy, aún se crean, recrean, y las hay inéditas como las del cantautor sanmartinero, Manuel Torres, “Chicuaco” quien las canta a capella:

Si el cabrestero no canta	Si el cabrestero va triste
El ganao no se acordona	El orejero lo anima
Porque así es que reconoce	Y así entre gritos y cantos
Quien lo aquerencia y lo doma	Es que el ganao se encamina

Los cantos de ordeño, cumplen la función de apaciguar y establecen una empatía entre el ordeñador y su corral de ordeño, las bautiza, las llama por su nombre, les canta, y puntualmente responden al llamado del canto del ordeñador, hasta tranquilizarlas para que suelten toda su leche:

Entre las vacas del queso	La madrugada esta fría
Yo tengo mi preferida	Ya el sol traerá el calor
La pato rial, la chinata	Para que la vaca apoye
La bandola y la guahiba	Le canta el ordeñador

Los cantos de vela se presentan al final de una jornada de camino; ya en la posada ganadera, descansan los vaqueros, los caballos y el ganado en el corral. Para la vela del ganado, se requieren dos cantadores en dos turnos, para toda la noche, uno que canta la *prima*, desde las 6 p.m., hasta la media noche, y el segundo que asume el turno de la *madrugada*. El objetivo, lograr que el ganado no se duerma y para ello habrá que cantarles sin parar, canciones o

coplas de texto libre; o en caso contrario, si el ganado, se duerme, al despertar, éste se asusta y se produce la estampida, que puede llegar ser fatal para el velador de turno. Y continúa Chicuco:

El velador que no canta  
El ganao le barajusta  
Y va a salir con el cuento  
Que el diablo tuvo la culpa

Si algún día le falta al llano  
Caballos de vaquería  
Le faltará el alma al cuerpo  
Y al verso la melodía.

18

Hoy los cantos de trabajo de llano se encuentran en peligro de desaparición, frente al incremento de las fronteras de la agricultura comercial en la altillanura, a la explotación petrolera intensiva, a la desaparición paulatina de la ganadería extensiva, y la inclusión de razas mansas en ganaderías intensivas, como el braman, a la apertura de la autopista marginal de la selva, terminando con el aislamiento regional permitiendo hoy el uso de camiones doble troque para la movilización de cantidades significativas de ganado entre Arauca, y los cebaderos del pie de monte llanero metense. Hoy se aprecia un cierre parcial del camino real ganadero, ante el uso de cercas de alambre de púas, en los hatos y en algunos tramos donde se contaba con 30 metros de amplitud en los departamentos de Arauca y Casanare, se reduce a 5 metros en el departamento del Meta. Cuando el aislamiento regional cesó, trajo consigo la llegada del guate con su cultura foránea, y con la salida del raizal, este empaca su capotera y carga con sus saberes, hacia los centros urbanos, se da inicio a la pérdida paulatina de practicas y tradiciones llaneras. Tanto las músicas de santo como los cantos de ganado, los vaqueros en retiro los recuerdan, los cantan y recrean, fuera de contexto, ya en los pueblos y centros urbanos. Conclusiones en el documento final sobre registro de cantos de trabajo de llano en municipios de la Costa' el Meta <sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Robayo, D. Entrevista realizada al vaquero y cantautor sanmartinero, Manuel Torres, Villavicencio-Meta, Octubre de 2011.

<sup>19</sup> Arenas, E.; Robayo, D.; Ortegón, C. Op. Cit.

### 1.2.3 Los Sones de Parranda o Sistema Musical Llanero

El joropo presenta dos funciones sociales, es música y es baile. Como música, corresponde a formas fijas o estructuras ritmo-armónicas del joropo, las cuales han tenido un gran desarrollo, producto de la recreación, circulación y divulgación, a través del disco, de festivales y en los últimos años, de procesos de formación musical desarrollados en las Escuelas de Música Tradicional de los municipios llaneros. Como baile, representa la diversión del pueblo llanero, conocida también como parrando, joropo o fiesta llanera.

Los sonos de parranda se consideran hoy la música llanera de la orinoquía colombo-venezolana. Desde hace 200 años, éstos se han nutrido de los cantos de trabajo de llano, del copleo tradicional y de antiguos romances de origen español. Samuel Bedoya, reconoce los sonos de parranda, como estructuras ritmo-armónicas entre las que se distinguen, golpes, pasajes y tonadas, los cuales se mueven en tres regímenes acentuales diferentes: Régimen acentual por Corrí, régimen acentual por Derecho y régimen acentual por Chipola.

- **Régimen Acentual por Corrí**

Corresponde al modelo de acentuación sobre el primero y tercer tiempo del compás ternario y se conoce como el toque *Por Corrí*. La totalidad de piezas conocidas como pasajes y la mayoría del repertorio de *golpes* ( *estructuras armónicas tradicionales* ), pertenecen a este régimen.

- **Régimen Acentual por Derecho**

Corresponde al modo de acentuación sobre el segundo y tercer tiempo en compás ternario, conocido como el toque *Por Derecho o atravesao*. Los golpes denominados seis por derecho, pajarillo y el seis numerao, se inscriben en este régimen.

- **Régimen Acentual por Chipola**

El módulo de este régimen se extiende a dos compases, un primer segmento sobre un compás ternario acentuando los tres tiempos del compás, y el segundo segmento, se estructura sobre un compás binario acentuado los dos tiempos binarios, conocido en el medio musical llanero como *compás partido*.

### **1.2.3.1 Variaciones Contrastantes de los Regímenes Acentuales del Joropo**

Al interior de los regímenes acentuales por Corríó, por Derecho y por Chipola, los músicos llaneros introducen a manera de variaciones, tres tipos de patrones de acentuación simétrica, llamados el Tamboríao, los Partidos y el Cruzao (Hemiola).

- **El Tamboríao**

Esta variación consiste en marcar durante mas de dos compases, el pulso regular de negra, eliminando – en el bajo- el silencio del segundo tiempo del Por Corríó y el del primer tiempo, del Por Derecho.

- **Los Partidos**

Esta variación usada en los tres regímenes acentuales del joropo, consiste en marcar durante dos compases un pulso regular de negra con puntillo.

- **El Cruzao o Hemiola**

Consiste en un módulo de dos compases de tiempo ternario, acentuando cada dos pulsos (pulsos de blanca), de forma que en la extensión de los dos compases se perciben tres acentos principales, esta variación se da en los tres regímenes acentuales.<sup>20</sup>

### **1.3 LENGUAJES DEL ARPA LLANERA**

#### **1.3.1 El lenguaje Tradicional del arpa llanera**

La documentación que sustenta este trabajo, además de ser la sistematización de la experiencia del autor durante décadas en el ejercicio de la música para arpa en Colombia, consta de entrevistas a sus colegas de Colombia y Venezuela. Esta experiencia le permitió ampliar el horizonte y el panorama del instrumento en la medida en que sus testimonios arrojaron luces sobre la acción colectiva que está detrás de la construcción de los diversos lenguajes del arpa. El principal aporte del trabajo de campo, en términos conceptuales, es que es a través del gran legado de piezas del instrumento, en un periodo que abarca los últimos 50 años de historia musical del llano, desde donde debemos desenredar el hilo conductor de su movilidad, circulación, desarrollo y decantación en los llanos de Venezuela y continuación en los llanos de Colombia. Allí están los

---

<sup>20</sup> Rojas, C. Música Llanera, Cartilla de Iniciación Musical. Edición Ministerio de Cultura, Bogotá, 2004. Pág. 14.

secretos que posicionaron el arpa como un instrumento fundamental de la cultura musical del país.

Se reconocen dos grandes corrientes estilísticas del arpa. La primera, más antigua y criolla, se caracteriza porque el instrumentista dobla la melodía de la voz del cantante y le sirve de apoyo para sostener la afinación. Aunque muchos músicos, entre ellos el maestro Torrealba la consideran *“una manera elemental de tocar”* no hay que perder de vista que ese rol fue por mucho tiempo el canon de la ejecución y fue apreciado por la fuerza expresiva que era capaz de desarrollar y proyectar.<sup>21</sup>

Como se trataba de una música campesina, el arpista sabanero era él mismo una persona inmersa en las labores agrícolas y ganaderas. Sus recursos técnicos de ejecución provenían de una tradición oral que destacaba el carácter práctico del aprendizaje: debía saberse lo estrictamente necesario para un cumplimiento cabal de la tarea principal del músico en ese contexto: animar los sones de parranda en los bailes de sabana. Se trataba de un joropo social tocado por hombres de manos callosas y fuertes acondicionadas para el exigente trabajo físico del campo. Puestas sobre el encordado del arpa, obtenían un registro de gran volumen, una pulsación pesada y contundente apropiada para los bailadores. Conviene recordar que en el contexto rural, donde no había ayudas de amplificación para sobresalir por encima del referente percusivo generado por el colectivo de bailadores, estos rasgos eran virtudes apreciadas y perseguidas por los músicos dedicados al instrumento.

David Parales, el pionero, recuerda algo fundamental para comprender el desarrollo de esta práctica musical: *“...en el llano no había arpistas de oficio, como proyecto de vida, el músico era el mismo peón de sabana”*<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Robayo, D. Ensayo sobre el arpa llanera, Op. Cit.

<sup>22</sup> Robayo, D. ; Ortegón, C. Entrevista realizada al arpista araucano, David Parales, Villavicencio, Sept. 15 de 2010.

La organización social del llano de entonces no requería aún la especialización de los trabajos musicales, la práctica del instrumento era un don especial que tenían algunas personas, pero un rol más entre los muchos que podía tener un campesino que además debía sembrar, montar, arrear y ordeñar, es decir, todas las competencias básicas para adaptarse al modo de vida y las exigencias de la cultura rural de entonces.

Referentes obligados de esta forma interpretativa, son los arpistas David Parales, Mario Tineo, Blas Antonio Sáenz (Juan Bimba), Ramón Cedeño, Pedro Pablo Pérez y los desaparecidos Jaime Castro y Alberto Silva, portadores de una técnica de ejecución de tres dedos, cuyo resultado sonoro y ambiente armónico es triádico, con un gran soporte de los bajos del arpa, cuya fuerza y densidad sonora caracteriza su bordoneo. En Venezuela son referentes representativos de esa manera de tocar, Ignacio “indio” Figueredo, Alfredo Tenepe, Omar Moreno, Armando Guerrero, Candido Herrera, Nerys Torrealba, Urbino Ruiz, Joseito Romero, Pedro Castro, Remigio García, Antonio Ostos y Eudes Álvarez.

Esta forma de tocar es considerada como el primer estadio fundamental del arpa:

*Con un tempo enardecido, fogosidad y gran brío, con tendencia al “acelerando”, bastante marcado los bordoneos básicos característicos, una melódica sencilla ejecutada básicamente con tres dedos, escalas quebradas en terceras, acordes en triada y los bajos del arpa que no asumen todavía un papel melódico, sino que siguen supeditados a la temática de los tiples del arpa.*<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Calderón, C. Evolución y Transformación del Joropo Llanero, desde 1948 hasta 1998, ponencia en el IV Congreso Nacional de Universidades sobre Cultura Popular, Mérida, Venezuela, Mayo 13 de 1998.

La línea estilística de inicio puede ser apreciada en la pieza instrumental, la chipola, en las manos del “Indio” Figueredo, en el disco LP Contrapunteo y Parranda con el Indio Figueredo. (ver anexo 5) <sup>24</sup>

Sin embargo en el campo del arpa tradicional llanera, hay rasgos de identidad musical muy particulares que nos alertan a no considerar este estilo de ejecución un asunto uniforme y sin matices individuales. Joseito Romero, se aleja del esquema de doblar la melodía de la voz, introduciendo variaciones melódicas sobre arpeggios, acordes rotos, intervalos melódicos paralelos a la melodía principal del cantante, muy en la línea de ejecución de Eugenio Bandre:

*...”tenían la misma forma de diseñar, melodías sobre la mano derecha, sobre arpeggios y acordes; pero algunos efectos que hace sobre acordes, aunque él no los inventó, sí los desarrolló, y otros patrones de acompañamiento son muy de él, muy particulares; sus bordoneos, aunque no son muy largos, como los de Eudes, se sienten con mucha contundencia y contrastan muy bien con lo que ejecuta la mano derecha ( la melodía ),* <sup>25</sup>

En Joseito Romero se evidencia un gran desarrollo en la mano derecha (la de los tiples del arpa, o gama aguda del registro del instrumento) y la búsqueda de un sonido limpio y claro, tal como se aprecia en la pieza instrumental, el Entreverao, del LP Arpa, Cuatro y Maracas. (ver anexo 5) <sup>26</sup>

Alberto Curbelo, recuerda un consejo puntual recibido del maestro Romero, sobre la pulsación ideal: “ *tocar la cuerda sólo con el peso de la mano, sin aplicar fuerza*” . Beben en las fuentes de su estilo, Gustavo Sánchez, Antonio Ostos y José Archila y en Colombia, Fernando Lizarazo y Carlos Rojas.

---

<sup>24</sup> Figueredo, I. La chipola, LP Contrapunteo y Parranda con el “Indio” Figueredo, Track 5, lado B, Ref. BL-2061, Sello Venevox.

<sup>25</sup> Robayo, D. Entrevista realizada al connotado bajista Ricardo Zapata, Bogotá, Agosto de 2011.

<sup>26</sup> Romero, J. El Entreverao, LP Arpa Cuatro y Maracas, Vol. IV, Track 1, lado A, Ref. DCM-895, Sello Discomoda, (P) 1974.

Otra personalidad salida de este enfoque instrumental es Eudez Álvarez quien en los 70s, impone un estilo que pone en primer plano la riqueza tímbrica y colorística *del bordoneo*, recurso melódico-rítmico-percusivo que imita el registro de la bandola barinesa. Álvarez diseña melodías, desarrolla introducciones e interludios en el Seis, el Pajarillo y demás golpes, melodiosos que luego serán tomados por los arpistas como apoyos ritmo-percusivos para los bailadores de joropo. Éudes, Urbino Ruiz y Pedro Castro, fueron los grandes desarrolladores del recurso del bordoneo. Éudes, así reconoce su aporte:

*Me inspiré en la Bandola llanera, específicamente en el estilo que ejecutaban los viejos bandolistas, de los llanos de Barinas y Portuguesa, recopilado por el maestro Anselmo López, quien mantuvo el estilo autóctono de la Bandola Barinesa, consideré que se podía dar otro uso a los bordones, de allí me surgió la idea del bandoleo en el arpa, a pesar de las críticas de músicos, quienes sostenían, que no tenía sentido, ni elegancia mi interpretación. Mi ejecución, con la preponderancia de bordones y tenoretas del arpa, en las piezas musicales llaneras, ¡es creación mía!*<sup>27</sup>

Una caracterización muy cercana de su lenguaje arpístico, se resume, en la siguiente descripción hecha por el maestro Ricardo Zapata:

*...Éudes, contribuye con el bordoneo bandoliao, imitando el sonido de la bandola Barinesa, sobre todo el pedal que hace la bandola, aquella nota constante, haciendo diseños parecidos al fraseo de la bandola, cuando se toca en los bordones, sobre la cuarta y tercera cuerda; Éudes los desarrolla, usando sus dos manos en alternancia, dándole la fuerza y contundencia necesaria, con su mano derecha.*<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Hurtado, J. Entrevista realizada al arpista venezolano, Eudes Álvarez, Barquisimeto-Venezuela, Marzo de 2011.

<sup>28</sup> Robayo, D. Entrevista realizada a R. Zapata, Op. Cit.

Escuchar a Eudes es como tener la experiencia de recibir de frente una masa sonora donde por momentos el arpa adquiere la fuerza de la pulsación recia y contundente y el timbre propio de una bandola llanera. Un referente sonoro de su contundente y recio recurso tímbrico, es la pieza instrumental, Seis Cerrero, de su LP Arpegios Llaneros. (ver anexo 5).<sup>29</sup> En adelante, imitar recursos de otros instrumentos del conjunto tradicional para aplicarlos al arpa, la bandola o el cuatro se irá volviendo frecuente. Eudes Álvarez contribuyó a allanar un camino que ha resultado fértil para las siguientes generaciones.

En términos generales los rasgos del sonido del arpista recio en los años 70 presenta un predominio de melodías con registro de tenoretas y con el bordón cueriao, a altas agógicas y gran velocidad, con lo que aparecen los conceptos del toque bordoniao de los arpistas recios.

Pese a que se le reconoce por su particular bordoneo, Eudez Álvarez desarrolla también el rol de su mano izquierda (en la melodía) de un modo muy personal, como se aprecia en la grabación con Manuel Bandres, a mediados de los 70s. Allí se escucha un arpista recio tocando estilizado. Su gran talento y la versatilidad de moverse en dos lenguajes distintos del arpa, en lo tradicional (sabanero) y en lo estilizado (urbano), dan a su enfoque el carácter de una síntesis muy atractiva para el público y fue un aporte muy influyente para sus colegas.

Su émulo en Colombia, como rey del bordón, es el destacado araucano Mario Tineo Peroza, máximo representante del arpa tradicional llanera y ganador de la mayoría de festivales en Colombia y Venezuela, entre los que se cuentan, el Torneo Internacional del Joropo, en las versiones 1977, 1979, 1980 y 1982, con un récord de más de 378 grabaciones de música llanera en la modalidad instrumental y vocal instrumental. Su arpa inconfundible ha sido durante décadas el marco musical a la mayoría de cantautores del género musical

---

<sup>29</sup> Álvarez, E. Seis Cerrero, LP Arpegios Llaneros, Vol. II, track 2, lado B, Ref. LP-D-084, (P) 1980

llanero en Colombia y se aprecia también en la pieza instrumental, Joropo recio del llano, del álbum, Vuelve el arpa sabanera. (ver anexo 5)<sup>30</sup>

Otra obra de Mario Tineo, que llama la atención en los 80s en la plenitud de su carrera artística y musical, son las características que encierra el bordoneo, implementado en la pieza instrumental, el Tatequieto. Nótese cómo desde el compás 21 hasta el 38, en el segmento que corresponde al bordoneo, el arpista compositor incluye diseños melódico-rítmicos sobre los bordones del arpa, que en su máximo nivel de exigencia de desempeño sobre tensión muscular, no va más allá de la primera división o división binaria del pulso, haciendo uso de los dedos No. 1 o pulgares de cada mano. Esta forma de tocar, corresponde al lenguaje sobre bordoneos apropiado y adoptado por Mario Tineo y socializado en Colombia, en el torneo del joropo en los 70s y 80s. La transcripción de la mencionada pieza podría aclarar lo anterior, el segmento correspondiente al bordoneo, diseño desarrollado sobre los bordones del arpa, en su sector bajo de la tesitura del instrumento.

---

<sup>30</sup> Tineo, M. Joropo recio del llano, CD Vuelve el arpa sabanera, Vol. 5, track 8

# *El Tate Quieto*

*Fragmento Interludio - Bordoneo*

*Compositor: Mario Tineo*  
*Transcripción: Darío Robayo*

Arpa

The first system of the arpa part consists of four measures. The treble clef staff contains whole rests. The bass clef staff begins with a measure rest, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The second measure contains a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3. The third measure contains a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. The fourth measure contains a quarter note A2, a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. A double bar line with repeat dots is placed after the third measure.

The second system of the arpa part consists of four measures. The treble clef staff contains whole rests. The bass clef staff begins with a measure rest, followed by a quarter note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, and a quarter note A2. The second measure contains a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, and a quarter note D2. The third measure contains a quarter note C2, a quarter note B1, a quarter note A1, and a quarter note G1. The fourth measure contains a quarter note F1, a quarter note E1, a quarter note D1, and a quarter note C1. A double bar line with repeat dots is placed after the third measure.

The third system of the arpa part consists of four measures. The treble clef staff contains whole rests. The bass clef staff begins with a measure rest, followed by a quarter note B1, a quarter note A1, a quarter note G1, and a quarter note F1. The second measure contains a quarter note E1, a quarter note D1, a quarter note C1, and a quarter note B0. The third measure contains a quarter note A0, a quarter note G0, a quarter note F0, and a quarter note E0. The fourth measure contains a quarter note D0, a quarter note C0, a quarter note B0, and a quarter note A0. A double bar line with repeat dots is placed after the third measure.

The fourth system of the arpa part consists of four measures. The treble clef staff contains whole rests. The bass clef staff begins with a measure rest, followed by a quarter note G0, a quarter note F0, a quarter note E0, and a quarter note D0. The second measure contains a quarter note C0, a quarter note B0, a quarter note A0, and a quarter note G0. The third measure contains a quarter note F0, a quarter note E0, a quarter note D0, and a quarter note C0. The fourth measure contains a quarter note B0, a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F0. A double bar line with repeat dots is placed after the third measure.

The fifth system of the arpa part consists of four measures. The treble clef staff contains whole rests. The bass clef staff begins with a measure rest, followed by a quarter note E0, a quarter note D0, a quarter note C0, and a quarter note B0. The second measure contains a quarter note A0, a quarter note G0, a quarter note F0, and a quarter note E0. The third measure contains a quarter note D0, a quarter note C0, a quarter note B0, and a quarter note A0. The fourth measure contains a quarter note G0, a quarter note F0, a quarter note E0, and a quarter note D0. A double bar line with repeat dots is placed after the third measure.

### 1.3.2. El Lenguaje Urbano

Como segundo lenguaje, aparece el *arpa urbana*, en sí misma un universo complejo y variado, con diferentes tendencias que corresponden a un contexto donde la diferenciación del trabajo permite el surgimiento del arpista profesional. Adicionalmente, las oportunidades de entrar en contacto con otras culturas musicales mediante la instrucción académica o los medios de comunicación globales, ampliaran de forma definitiva los referentes disponibles.

En este nuevo momento se decanta la técnica de ejecución, sobre la que se reflexiona y se busca una constante y continua depuración. Producto del uso habitual de amplificadores y la vinculación del contrabajo como complemento ritmo-armónico se produce la exploración de nuevos ambientes armónicos, el toque se hace más liviano, el sonido más delicado y el desempeño virtuosístico una búsqueda que se irá intensificando con los años.

En Caracas nace el *estilo Torrealbero*, muy conocido en Latinoamérica como *Ritmo 60*, una manera de acompañar golpes, pasajes y vals-pasajes, en la que se abandona el doblaje de la melodía de la voz y los esfuerzos del arpista se concentran en crear un marco musical mucho más ritmo-armónico y melódico haciendo gala de diferentes recursos: el uso de la acórdica y armonía triádica como soporte, la introducción de cantos y contra-cantos alrededor de una voz estilizada, cuyos ecos provienen principalmente del bolero y el tango, músicas de amplia difusión en toda América en ese momento.

Desde su surgimiento esta manera de tocar cundió en el llano, especialmente en los centros urbanos, ya que la influencia del disco a través de la radio comercial, traía consigo el imaginario de *modernidad* tan importante para quienes buscaban diferenciarse de las estéticas rurales hasta entonces dominantes en el gusto general. Muchos de los arpistas entrevistados manifiestan haber escuchado con mucho cuidado los discos de Torrealba, constituidos en la única fuente de

consulta y haber intentado emular sus recursos llevándolos a su instrumento y adaptándolos a sus necesidades. Una nueva tradición oral surgía al amparo de los medios de comunicación de masas. Otra vez el aprendizaje empírico, de oído, por ensayo y error, será en una música considerada ágrafa, es decir no transmitida a través de la partitura, la vía de acceso a descubrir los secretos de sus mejores intérpretes.

Los testigos sostienen que Torrealba pretendía “*hacer bailable el joropo, dándole un sabor más a trópico, con otro tumbao, a través de efectos ritmo-percusivos sobre el arpa y sus acompañantes*”<sup>31</sup>. Para darse una idea basta escuchar, a modo de ejemplo, el tema Negrita de Barlovento, en el que Torrealba imprime cambios, incluyendo nuevos fraseos, bajándole el tempo al joropo realengo, suprimiendo el bordoneo, y cambiando la manera de acentuar.

Torrealba, “*enriquece rítmicamente la base melódica, con algunos apoyos de floreos del cuatro, que anticipa sobre el tercer tiempo del compás, para llegar al primer tiempo del siguiente compás, algunas veces apoyándose en la variación contrastante del cruzao o hemiola, en contraste con la melodía del arpa*”.<sup>32</sup>

Del arpa Torrealbera, de su sonido urbano y “estilizado” saldrán influencias que se reflejan en los estilos de arpistas como Rafael Ochoa, Guillermo Hernández, Henry Rubio y Amado Lovera. Un referente del sonido torrealbero es la pieza instrumental, Sinfonía en el Palmar, del álbum Concierto en la llanura. (ver anexo 5)<sup>33</sup>

Por influyente que fuera, ésta no será la única vertiente estilística del arpa urbana. Arpistas formados en la academia como Miguelito Rodríguez, crearan un lenguaje propio que está contenido en sus 15 grabaciones disponibles que logró realizar. A través de ellas se propagó por algunos centros urbanos como

---

<sup>31</sup> Robayo, D. Segunda entrevista realizada al arpista venezolano, Manuel J. Larroche, Villavicencio, sept. 15 de 2011

<sup>32</sup> Robayo, D. Entrevista a R. Zapata, Op. Cit.

<sup>33</sup> Torrealba, J. V. Sinfonía en el palmar, LP Concierto en la llanura, Vol. I, track 2, lado A, Ref. QBL-1204, sello Corona.

la capital del Meta en el primer experimento pedagógico oficial sobre músicas tradicionales en Colombia.

Miguelito Rodríguez es el paradigma de otra técnica de ejecución renovadora. Constituye el precursor y primer arpista inscrito en un programa de música – en la Escuela Superior de Música de Caracas-, donde estudiará música y arpa clásica con la maestra Cecilia de Majo, guitarra con Raúl Borges, armonía y arpa de pedales con Vicente Emilio Sojo.

Apoyado en los conocimientos previos que traía de la guitarra popular y de la influencia Torrealbera, Rodríguez aprovecha su paso por la academia ampliando sus referentes musicales, mucho más completos y universales, para seguir ahondando en los secretos del joropo.

Escuchando e interpretando sus creaciones musicales es posible percibir una elegante técnica de ejecución de cuatro dedos, apoyada con recursos técnicos del arpa de pedales, sobre ambientes de una armonía tetrádica, uso de recursos expresivos y dinámicas ajenas hasta entonces de las formas de tocar el joropo, elementos que confluyen en sus composiciones dando la sensación de una música mucho más elaborada, rica y si se quiere, con una sonoridad más universal.

- **Un Discípulo de Miguelito Rodríguez en los 60s en Villavicencio**

Corría el año 1962. A la primera escuela de música del llano -aquel experimento de transmisión de saberes sobre músicas tradicionales en Villavicencio dirigida por el maestro, Miguel Ángel Martín a quien se ha hecho referencia anteriormente-, llega procedente de Venezuela Manuel J. La Roche, luego de integrar el ensamble *Fantasía de Arpas* de Miguelito Rodríguez. Este importante músico había influenciado su enfoque y sus conocimientos musicales, lo había acercado a una particular y novedosa técnica de ejecución caracterizada por el empleo de cuatro dedos, propicia para desarrollar la armonía tetrádica. Esto

resultaba novedoso y abría nuevas posibilidades. Se trataba de una forma urbana de joropo que influenciaría directamente el universo técnico-instrumental y teórico con el que se contaba entonces. Un referente visible de su nivel y desarrollo es su obra instrumental, *Sol de Los Venados*, creado en los 60s. Para los primeros arpistas del ámbito musical villavicense, como Alberto Curbelo (alumno de Manuel J. Larroche), René Devia, Carlos Rojas, y de manera indirecta, a través del disco, sobre Darío Robayo, fue la revelación de un nuevo campo de posibilidades.

Es difícil exagerar el importante papel que cumplió Manuel J. Larroche. Quizá debiera ser considerado el responsable por la alta consideración de que gozaron en la década del 80 los arpistas del Meta, como los portadores de la mejor técnica de ejecución entre los arpistas colombianos. La Roche, fue sin duda, uno de los actores principales en la formación de la primera cohorte de arpistas de Colombia en el ámbito musical metense.

En Colombia, a partir del año 2010, dan un paso mas, en diálogo con la academia, los arpistas inscritos en el programa de profesionalización en música, Colombia Creativa, abierto en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y en la Universidad Pedagógica Nacional, con el aval de los Ministerios de Cultura y de Educación. Abdul Farfán, William Barragán, Mauricio Carvajal, Félix Ramón Torres, Juan Colón, Raúl Castillo, Yesid Castro, Darío Robayo, entre otros y el arpista, William Castro con estudios, en el conservatorio de la U. Nacional de Colombia, desde la tradición musical especialmente serán cualificados por la academia. El resultado será, talvez el de repensar el joropo, recrear y replantear el producto musical a partir del género que ha formado músicos muy desarrollados en lo melódico-rítmico.

Dentro del contexto del *arpa urbana*, se conoce otra manera de acentuar el joropo de los 60s, conocido como *Onda Nueva* cuya creación se atribuye al maestro venezolano Aldemaro Romero, quien “*convierte el joropo en una*

*especie de jazz criollo, cuyo módulo rítmico esta armado en dos compases y volvemos de nuevo al 6/4. Lo que logra, el baterista, el Pavo Frank Fernández, con el pianista Aldemaro, es que ese temperamento se va para otro lado, pero es el mismo ¾".* Aún cuando siguen omnipresentes los ambientes ternarios, lo que cambia es el énfasis, el acento ritmo-típico del joropo caraqueño. Aldemaro, pianista sumamente dotado, le imprime a la música llanera venezolana todo su bagaje artístico y su conocimiento de la armonía moderna del jazz, pero también un delicado y novedoso empleo de lo melódico y lo rítmico:

*por ejemplo el Negro José, es un seis por derecho, sin embargo él lo denominó así, ahí ya se ve en los patrones rítmicos bastante sincopa, se valió de la batería del Pavo Frank, quien le dio una base rítmica al joropo y es quien define el patrón del onda nueva en la batería, con aportes personales, el perfecto para la música de Aldemaro: De Repente, Carretera y el Catire, tienen una base muy sólida y una rítmica específica de acompañamiento; el bajo también va sincopado, el bajista juega mucho con el contratiempo.*<sup>34</sup>

El máximo exponente del joropo Onda Nueva en arpa es el consagrado arpista venezolano Henry Rubio, quien plantea una armonía jazzística y bohemíaca. Aún con la limitación diatónica del arpa criolla, realiza cromatismos sobre repertorios que abarcan desde lo internacional como la bossanova, el jazz y la música pop, hasta una nueva lectura de los Valses venezolanos más complejos, creados para instrumentos cromáticos, como la guitarra y el piano.

### **1.3.3. El Lenguaje Moderno-Vanguardista**

En la década de los 90s, aparece en el panorama sonoro llanero una nueva manera de tocar que va a tener gran acogida en escenarios y festivales. La

---

<sup>34</sup> Robayo, D. Entrevista a R. Zapata, Op. Cit.

propuesta musical creada por el arpista venezolano Carlos Orozco fue encontrando suelo fértil en concursos de arpa gracias a la vistosidad y alto impacto emocional que producía su principal recurso tímbrico sobre los tenoretas, conocido en el medio musical como “la metralleta”, denominación dada por los periodistas de Villavicencio a ese tipo de bordoneo como analogía onomatopéyica del arma en mención. El nuevo recurso, aunque es una derivación del bordoneo impuesto por Eudes Álvarez en los 70s, apunta a la exhibición de un *virtuosismo arpístico* desconocido hasta ese momento. Es natural que desde entonces haya sido adoptado por muchos arpistas de la nueva generación. El maestro Orozco, en sus propias palabras, habla así de su aporte:

*...me enfoco en esa canción que derribó todas las murallas que habían en la música venezolana (llanera), de bromita no me lanzaron del país los sindicatos de campesinos, cuando oyeron el arpa en el tema Llanerísima, cuando dice Luis Silva: ...un pajarillo, comienzo yo a imaginarme, y no le doy al pajarillo como es (tradicional), decían: este se está metiendo con todos los parámetros de la música llanera; y hasta el día de hoy, se vino esa ola de arpistas agarrando la influencia de mi estilo, ¡entonces se contribuyó!. ... Producto de mi sistema de enseñanza, son alumnos, Leonard Jácome, Eduardo Betancour, Manuel Camero y otros, que son alumnos a través de mis discos.*<sup>35</sup>

Orozco es consciente de que son muchos los arpistas influenciados por su trabajo a través de la tradición oral promovida por la radio y los discos. Es inútil hacer conjeturas sobre el número de arpistas venezolanos y colombianos que han recibido su influencia, algunos de los cuales, han pasado por el Torneo

---

<sup>35</sup> Hurtado, J. Entrevista realizada al arpista venezolano, Carlos Orozco, Barquisimeto-Venezuela, Marzo de 2011. Robayo, D. Segunda entrevista a Carlos Orozco, jurado del 43 Torneo Internacional del joropo, Villavicencio, Julio 1 de 2011

Internacional del Joropo de Villavicencio, en busca del galardón al mejor arpista. Sólo eso sería objeto de otra investigación.

¿Qué elementos contenía el enfoque de Carlos Orozco en aquella canción que sería fuente de tanta polémica para algunos y fuente de tanta admiración para otros?. En términos técnicos una descripción cercana del bordoneo del interludio de la canción Llanerísimas, podría ser:

*..., parte del efecto del bordoneo, llevándolo hasta la segunda división, yendo de manera paulatina, desde pulsos de negra y su división, y la subdivisión del pulso de negra con puntillo, logrando un efecto mucho mas rápido, hasta niveles virtuosos; en segundo término, como ambidiestro, lo que hace con la mano derecha lo puede hacer con la izquierda, a veces cambia de hombro, inclusive sin cambiar, intercambia el rol de las manos y finalmente, logra la superposición de melodías de manera simultánea y contrapuntal, a velocidades y sobre complejidades, en dos planos.*<sup>36</sup>

La anterior caracterización permite darse una idea de la complejidad que supone para un investigador describir los asuntos técnicos de las músicas tradicionales. Es una suerte para esta tradición musical que arpistas como Carlos Rojas y músicos como Ricardo Zapata, con perfiles en investigación en música llanera, entre otros, estén trabajando en esta dirección.

- **Cuando el virtuosismo cundió al llano**

Como hemos tratado de mostrar, nuestra música tradicional llanera ha sido el fruto de un diálogo, un compartir de saberes a través de la historia de los distintos festivales del llano colombo-venezolano. Cuando los músicos venezolanos vienen aquí y cuando nosotros vamos allá, *se lleva, pero también*

---

<sup>36</sup> Robayo, D. Entrevista a R. Zapata, Op. Cit.

se trae, de eso ha tratado siempre el vínculo entre los dos países: compartir, pero también competir, emular, tratar de avanzar un paso más en alguna dirección interesante. Una idea musical elemental de uno, puede convertirla otro, en un gran desarrollo técnico-instrumental. Ejercicio muy provechoso para estas músicas, que han vivido una recreación de lo tradicional y un concepto de creación como innovación de diseños melódico-rítmicos, contribuyendo a su evolución hasta niveles de desarrollo de la interpretación del joropo, inimaginables sólo unas pocas décadas atrás.

En el contexto del Torneo Internacional del Joropo, durante 6 años, entre 1977 cuando Mario Tineo gana por primera vez el Torneo y 1982, cuando vuelve a ganar por última vez, siempre hubo predilección de los jurados de origen araucano, de proteger a los arpistas recios, en quienes era común ver el uso recurrente del bordoneo en sus diseños melódico-rítmicos, hasta 1991 cuando el arpista venezolano José Archila, se lleva el título de mejor arpista del torneo.

En 1989, aparecen como invitados especiales al Encuentro del joropo, la bina de Carlos Orozco, Luís Silva, mostrando por primera vez en público, su llamativa metrallera, que deja buena impresión en el medio musical y periodístico local, pero es hasta 1992, cuando Orozco, aparece en el concurso del Torneo del joropo. Los Festivales fueron el espacio propicio para irradiar su novedoso recurso tímbrico; Carlos Orozco, vino, participó y ganó entre otros el Festival del Retorno, en Acacías, El Festival Turístico y Folclórico del llano en 1998, de San Martín, el de Santa Bárbara de Arauca y el Torneo Internacional del Joropo, de Villavicencio, en 1992, 1995 y 1999. En los 90s el torneo fue para Orozco, y fue un espacio y ambiente de estudio para los arpistas locales, quienes observaron muy de cerca el pleno accionar sobre el escenario, al virtuoso del arpa. El referente del arpa de concurso dejó de ser el contundente y recio bordón de Tineo, de Archila y de Carlos Tapia. La contundencia del bordoneo de Tineo, la precisión rítmica de José Archila y el sonido diáfano del arpa de Carlos Tapia, serán sometidos por el brioso tenorete de Carlos Orozco. A partir de Orozco se

da un salto histórico y cualitativo, en la manera de tocar el arpa dentro del máximo evento internacional de joropo, tendencia estilística que tomará una fuerza, nunca imaginada como lo sostiene, él mismo.

Quizá el factor definitivo e influyente en la divulgación del estilo virtuoso mas importante, haya sido el disco, que viera la luz pública en 1991, con Luís Silva, el segundo cantante venezolano más importante de música llanera comercial, Orozco aprovecha por segunda vez el fonograma, para plasmar su recurso, en el interludio del joropo canción, Llanerísimas,; Orozco se paró en el lugar correcto y en el momento justo, junto a una voz comercial y sobre todo, una figura con gran receptividad por la gente joven. Aquel citado fonograma, terminó influenciando a todo aquel que se acercó a la nueva manera de tocar. Este impacto ha tenido también consecuencias que preocupan. Como muchos arpistas entrevistados lo afirman, los arpistas de hoy, los de la nueva generación, en su gran mayoría tocan igual, no hay rasgos distintivos ni diferencias sustanciales entre unos y otros. Lo que se ganó de un lado, terminó por desbalancear el otro lado. La poderosa influencia de Orozco, un artista con personalidad propia y con un aporte fundamental a la tradición, terminó por uniformizar y homogeneizar a quienes cayeron bajo la fuerza arrolladora de su propuesta.

Todo ese movimiento musical arranca a partir de la célula rítmica del bordoneo la metrallita que a continuación se expone:

# Fragmento Bordoneo del interludio de la canción Llanerísimas

Compositor: Nelson Laya  
Diseño Melódico: Carlos Orozco  
Transcripción: Darío Robayo

♩ = 110

I D I D I D I D I D I D

5

I D I D

8

I D I D

11

I D I D I D I

14

D I D I D I D D I D I D I D

17

D I D D D I D I D I D I D I D

El diseño melódico-rítmico, del arpista Carlos Orozco, muestra el efecto logrado por la alternancia de los dedos No. 1 o pulgar de cada mano, sobre pulsos de negra, luego asume las figuras corchea negra, continuando con la división ternaria del pulso binario, de negra con puntillo y ejecuta la subdivisión o segunda división, a manera de eco resuelto por la mano izquierda, cada vez que la mano derecha produce una nota. El recurso lo implementa dentro del régimen acentual por derecho, aunque esa primera versión de la metralla es considerada como elemental por algunos arpistas entrevistados, constituyó y cumplió un rol pedagógico, dentro de los programas de formación musical en arpa llanera, y fue apropiado por los nuevos arpistas. Orozco continuó desarrollándola a otros niveles de complejidad, sobre pulsos de blanca, en el cruzao (hemiola), sobre el pulso de blanca con puntillo, y sobre esquemas contrapuntales. Si se escucha el joropo-canción, Llanerísimas, centrando la atención en el interludio, sobre el bordoneo, se tendrá una idea clara del renombrado recurso. (ver anexo 5)<sup>37</sup>

El análisis y examen del acervo audiovisual disponible, de fonogramas de arpistas y testimonios de participantes en el evento, arrojó resultados al determinar en cuantos de ellos se repite la célula rítmica característica del estilo de Carlos Orozco. El siguiente cuadro es muy esclarecedor:

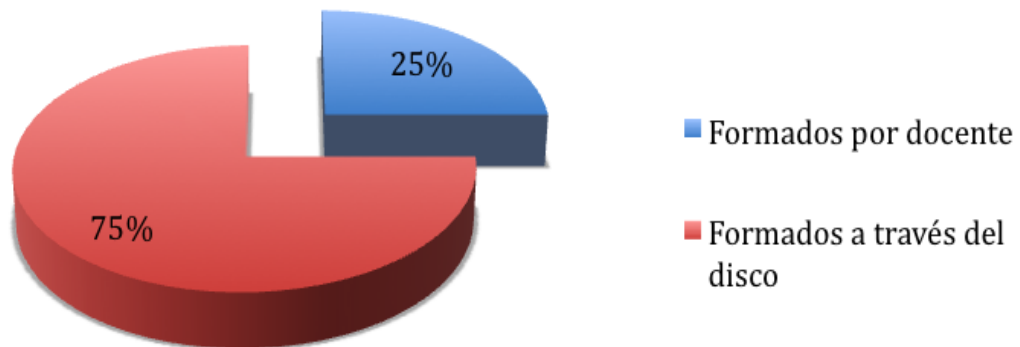
---

<sup>37</sup> Silva, L. Llanerísimas, CD Mis Canciones, track 4, sello Discorona, (P) 1992.

## Arpistas Poseedores del Lenguaje Moderno-vanguardista

Arpistas colombianos	Arpistas venezolanos
<p>Yesid Castro</p> <p>Diego Pérez</p> <p>Mauricio Carvajal</p> <p>Juan Colón</p> <p>Yofreth Brito</p> <p>Robinson Gómez</p> <p>Oscar Quezada</p> <p>Juan Pablo Rodríguez</p> <p>Yohan Navarro</p> <p>Duvan Ceballos</p>	<p>Leonard Jácome</p> <p>Eduardo Betancour</p> <p>Manuel Camero</p> <p>Joseíto González</p> <p>Julito González</p> <p>Joseíto Hernández</p> <p>Juan Alberto García</p>

**Cuadro 1. Fuente:** Registro en Video de arpistas del XXXIII Torneo de 2001, realizado por Gerardo Ramírez, Indagación a jurados, músicos y arpistas de Colombia y Venezuela, registro del 43 y 44 Torneo Internacional del Joropo, realizada por el autor, en los años 2011 y 2012 respectivamente, Villavicencio-Meta.



Gráfica No. 1. Fuente. Encuesta realizada por el autor.

La lectura de la grafica muestra que de un total de 8 arpistas encuestados, 2 o sea el 25 % aprendieron con un maestro o con ayuda de un docente y 6 o sea el 75 % lo hicieron teniendo como centro de consulta el disco, es decir, una tradición oral fruto de los avances tecnológicos, casi siempre con trabajos de Carlos Orozco, en los últimos 12 años.

Otro asunto importante tiene que ver con el desarrollo paralelo a la evolución del lenguaje del arpa y se aprecia en la evolución de la música del joropo, en las propuestas instrumentales de los conjuntos llaneros. Se aprecian cambios en los roles de cada uno de los miembros del formato llanero (conjunto criollo), es así como, ya para la década de los 90s, Claudia Calderón identifica tres categorías:

- *La primera, es la fase campesina, cuyo formato es: arpa o la bandola llanera, considerados instrumentos mayores y el cuatro y maracas cumpliendo el rol de instrumentos acompañantes.*
- *La segunda, se inicia con la incorporación del bajo eléctrico y el establecimiento a nivel comercial del concepto, “base rítmica” la cual consta de cuatro, bajo y maracas, como plataforma rítmica y armónica, sobre la cual se mueve el arpista.*
- *La tercera, es la independización de todas las partes, en diálogo camerístico, considerado por algunos especialistas como algo profano. Según algunos es una fase de decadencia en la medida en que se pervierte el verdadero carácter tradicional del conjunto, de roles y puestos de cada instrumento. No obstante, su indiscutible valor estético y artístico es también una riqueza. La separación de sus raíces rurales y la emancipación del canto y la danza la fueron convirtiendo en un fenómeno musical meramente instrumental que despierta interés en ejecutantes con diversa formación académica o tradicional popular.*

Una obra instrumental inscrita en la tercera fase, presentará características singulares entre las cuales pueden destacarse la incorporación de variantes armónicas modales o sobre escalas pentáfonas, inclusión de citas y fragmentos de otras piezas en las nuevas versiones de golpes o entreveraos, desarrollo de la introducción sorpresa, el efecto *collage* y finales súbitos. Un ejemplo es el instrumental, el Festivalero, con el que participó Alexis Ojeda en 1997 en Villavicencio, el cual contiene un fragmento del vals Carora de Antonio Lauro, grabado en el CD, Arpas Bravas. (ver anexo 5)<sup>38</sup>

Los anteriores elementos, sumados a una variabilidad caprichosa en el *tempo* dentro de una misma pieza, el empleo de silencios y cortes bruscos como efectos musicales de gran dramatismo, e inclusión de solos para todos los instrumentos, melodías en escalas no usadas en la tradición y pasajes virtuosos de otros instrumentos en otros géneros ofrecen otra gama expresiva que sorprende, como la obra Cuerdas Festivaleras con la que ganó Juan Colón, en Villavicencio, en 2009, grabada en su reciente álbum, Diferente. (ver anexo 5)<sup>39</sup>

Pero también es frecuente encontrar el uso de variantes y texturas tímbricas como bandoliaos, bordoneos, doble plumeo, segundeos, armónicos, pizzicatos, el efecto metrallera, etc., uso de cromatismos, inclusión de momentos de improvisación melódica y rítmica más libre sobre la base armónica, menos ceñida a los diseños melódicos clásicos de los golpes, introducción de notas pedal sobre diversas armonías, combinación instrumental, en diferentes texturas al unísono o en diálogo, como por ejemplo, arpa y bandola, o arpa y bajo, apoyados con recursos de otros géneros musicales y contextos.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Ojeda, A. El Festivalero, CD Arpas Bravas, Ref. 10.470-0, sello Sonográfica, (P) 1997

<sup>39</sup> Colón, J. Cuerdas Festivaleras, CD Diferente, track 11, (P) 2012.

<sup>40</sup> Calderón, C. Op. Cit.

Un ejemplo reciente dentro de esta categoría podría ser la obra instrumental ganadora y concebida por Juan Pablo Rodríguez, en Julio de 2012, para el 44 Torneo del joropo de Villavicencio. ( ver anexo 5) <sup>41</sup>

Esta última categoría requiere elementos y niveles de virtuosismo en los ejecutantes, conocimiento de otras músicas, casi siempre de la tradición “clásica” o jazzística, pero también hoy se incluyen citas del género metal y suponen cierto nivel de formación musical académica. Estas propuestas instrumentales encuentran gran acogida en los grandes festivales de música llanera como el Torneo Internacional de Joropo de Villavicencio-Meta, con unas reglas de juego abiertas y permisivas en el uso de recursos estilísticos libres y a capricho del músico mayor, éstas encuentran suelo fértil en el magno evento.

---

<sup>41</sup> Rodríguez, J. P. Registro de audio de la propuesta ganadora del 44 torneo internacional del joropo, julio de 2012.

## CAPITULO II

### 2. CONTEXTO DEL TORNEO INTERNACIONAL DEL JOROPO DE VILLAVICENCIO

#### 2.1 EL JOROPO LOCAL

Villavicencio, desde su fundación fue una mixtura de población andina y llanera como consecuencia de la migración iniciada en 1936, por la terminación de la carretera, Bogotá – Villavicencio, con lo cual finaliza su aislamiento y se da un incremento del comercio ganadero desde el llano adentro( Arauca y Casanare) hasta Villavicencio <sup>42</sup>

Dentro de esa gran romería hacia la capital del Meta, llega la familia Rey, -en cuyo seno se conforma el trío de los hermanos Rey- provenientes de Gutiérrez – Cundinamarca:

*... irrumpió un grupo local de música que entonaba joropos con guitarras, ...el Trío de los Hermanos Rey, cuyas primeras grabaciones aparecen en 1950, con el sello Vergara, Ay sí sí, el Seis Numerao, la Tigra Cebada... y el Gavilán Currulado. En 1957, aparecen con el sello Ondina Venus, Embrujo Llanero, El forastero, Paloma Blanca, el Zancudo y Sabanera, todos joropos de recopilación. <sup>43</sup>*

---

<sup>42</sup> Espinel, N. Villavicencio Dos Siglos de Historia Comunera 1740-1940. Editorial Juan XXIII, Villavicencio, 1997, Pág. 194.

<sup>43</sup> Pabón, O. El Joropo en Villavicencio, Momentos y Pioneros, Villavicencio, Octubre de 2009, pág. 13



padre Sabio "El arpa ya se toca poco. Era el instrumento preferido de nuestros viejos" se empezó una proliferación de la enseñanza de su ejecución que se ha masificado en sumo grado, tanto así, que pese a que la bandola es tradicional en muchas regiones del Casanare, en muchos sectores se le considere a este instrumento criollo, en uno exótico, relegado por las treinta y dos cuerdas del arpa.

Como lo dije al principio, estas variaciones y unificaciones de la

*"Así se encuentran una gama de guitarras y de instrumentos olvidados en la música llanera"*

Foto 4. Artículo, el joropo de guitarras, Fuente. Revista La Huella del Torneo, Edición de Inculmeta Villavicencio, Junio de 2009. Archivo de Darío Robayo

Para la década del 50, no había arpistas en Villavicencio y Luis Ariel en su afán de grabar con arpa, debió echar mano y acompañarse de arpistas que llegaban de gira por Bogotá, su idea era matizar sus grabaciones con los arpeggios del arpa, debiendo recurrir inicialmente al arpa paraguaya, como se puede escuchar en sus primeras grabaciones, con un rasgo muy notorio y es que los paraguayos, no poseían el lenguaje musical característico de los arpistas venezolanos; ejemplos son los arpistas paraguayos, Oswaldo Gaona y Ramón Taboada, en la segunda versión de Carmentea ( 1956 ), track 1, del álbum, Luis Ariel Rey, La Voz del Llano, LP 153, reeditado por el sello FM en 1978 y del álbum Luis Ariel Rey y sus llaneros, en el corrío, Flor de Verano, track 2, LP 193 del sello Vergara. El uso reiterativo de glisandos y la división binaria sobre acordes alternados de mano izquierda y mano derecha, sugieren claramente rasgos característicos del lenguaje de los arpistas paraguayos, tratando de hacer joropo a su estilo, con arpas paraguayas.

Con los años, Luis Ariel, contaría por fin en su agrupación con arpistas llaneros, nacionales y venezolanos, producto de aquella notoria incidencia musical araucana, en Villavicencio y el Meta, como se verá mas adelante; arpistas como, *José Garzón, René Dévia, Alfredo Armas (Venezolano), Jesús Zamora, Manuel J. La Roche( Venezolano ), Lisímaco Sánchez, Lorenzo Ibáñez”, Fernando Lizarazo y Héctor Paúl Vanegas, harán sonar sus arpegios.* <sup>44</sup>

Villavicencio se ve expuesta a una revolución cultural local, ante la llegada de la musicalidad de los araucanos, de su cultura y costumbres. Aquí...“*se conforma la primera delegación de músicos araucanos y casanareños, para participar en representación del Meta, en el I Festival Nacional del Folclor de Ibagué, en junio de 1959, dirigida por Miguel Ángel Martín, en compañía de Álvaro Coronel Mancipe (declamador), Álvaro Salamanca (bandolista), Joaquín Rico (bailador), Carlos Medina(cantante) y Hernando Pérez “Mota”, primer arpista que pisa suelo metense*”. <sup>45</sup>

En las recién fundadas emisoras, la música local es objeto de divulgación, en Radio Villavicencio( 1955 ) y en la Voz del Llano( 1960 ):

*Luis Ariel Rey y sus Llaneros, quienes se conformaron antes del 50, lograron llegar al sello Vergara, que grababa a los músicos de aquella época en Colombia, después entran otras disqueras, donde aparecen, David Parales, y los Lizarazo, grupos que acceden al disco en el 60 y 70, pero los pioneros fueron los tríos y exactamente el Trío los Llaneros y en el 60, el trío los Galanes. En el 60 aparecen canciones de Juan Vicente Torrealba, en la voz de Adilia Castillo, Mario Suárez, la época torrealbera de las tonadas, que incursionaron aquí y algunos pasajes en la voces de Héctor Cabrera, sonaban en cafés y tal vez en Radio Villavicencio, el Indio Figueredo en discos donde él cantaba y*

---

<sup>44</sup> Carrillo, F. El más grande cantor de la llanura. El nuevo Siglo, Bogotá, Julio 24 de 2000

<sup>45</sup> Pabón, O. Op. Cit.

*se acompañaba; luego cantaría con él, el Catire Carpio; recuerdo al indio cantando, su famosa María Laya, su tema bandera, creo que era el año 60. Luis Ariel era un gran cantante para la época, pero era rechazado por los llaneros por su sonsonete.*<sup>46</sup>

Los músicos llaneros hoy denominan ese sonsonete, como cantar o tocar “terroníao”, lo que en el interior se denomina, toque o canto gallego, es decir un fraseo melódico rítmico cuadrado y a tiempo, que no coincide con el fraseo característico del joropo, lejano y distante del joropo de arpas venezolano y pero además con un marco musical de arpistas paraguayos, claramente, no podía sonar totalmente a la usanza del joropo llanero.

Antes de la llegada del arpa a Villavicencio, el pueblo metense ya había escuchado mucha arpa, muchas horas diarias de joropo, en programas llaneros a través de emisoras venezolanas, como Radio Lara, donde fue frecuente percibir el arpa del Indio Figueredo y Juan Vicente Torrealba.

El antiguo joropo de diapasones cumplió funciones de divulgación, circulación y fijación de las primeras versiones de golpes y pasajes, como Idolatría de Domingo Riaño, en versión del Trío los Auténticos; de Carmentea, con guitarras de los hermanos Rey, del pasaje Guayabo Negro de Ignacio “Indio” Figueredo, llevado al disco por el Trío los Galanes y en Venezuela, por testimonio del mismo Torrealba, *el primer álbum grabado por los Torrealberos, se realiza con guitarras.*<sup>47</sup> Hoy Aún, es posible dentro del reinado del arpa, encontrar la guitarra presente en el joropo, en las últimas tres décadas, en las manos del virtuoso John Harby Ubaque, creando y recreando golpes, pasajes y tonadas llaneras. Pero el arpa había llegado para quedarse y una nueva tradición comienza a dar sus frutos.

---

<sup>46</sup> Robayo, D. Entrevista realizada al locutor y conductor de programas de música llanera, Jairo Solano Sarmiento, Villavicencio, Octubre 17 de 2011.

<sup>47</sup> Robayo, D. Ensayo sobre el arpa, Op. Cit.



Foto 5. El virtuoso de la guitarra del joropo, John Harby Ubaque, Fuente. Revista 43 Torneo Internacional del Joropo, del Instituto de Cultura del Meta. Archivo de Darío Robayo

El ámbito cultural de Villavicencio es influenciado por el liderazgo de Miguel Ángel Martín. Con su concurso y por iniciativa gubernamental del Dr. Carlos Hugo Estrada, en el 62, se crea la Academia Folclórica Departamental, primera Escuela de Música Tradicional del llano, con los docentes, David Parales Bello( arpa ), Héctor Paúl Vanegas( cuatro ), Miguel Ángel Martín( teoría musical), Álvaro Coronel Mancipe (baile) y José J. Echenique( maracas ). Un año mas tarde ante la vacante de docente de arpa, llega de Venezuela Manuel J. La Roche en calidad de instructor de arpa, y por gestión del Dr. Julio Galán Castellanos, se institucionaliza la escuela de música. La Roche asume la dirección del programa de arpa en los años, 1963, 1964, 1973 y 1974. Lo sucedería, Alberto Curbelo en 1968 y volvería David Parales nuevamente entre los años 1975 y 1976. Desde el aula de la naciente escuela, se siembra el oficio de arpista y se resiembra el joropo, se forman los primeros arpistas nacionales, tales como Héctor Paúl, Alberto Curbelo, Jaime Castro, René Dévia, Fernando Lizarazo, Carlos Rojas y Alfonso Perilla, entre otros <sup>48</sup>

<sup>48</sup> Robayo, D. Entrevista a J. Solano, Op. Cit.

Continúa el joropo de arpas cundiendo, desde Villavicencio hacia los cuatro vientos del llano y rediseñando el paisaje musical de la región. En el 65, por directriz gubernamental, se crea El Torneo Internacional del Joropo de Villavicencio, proyecto que nace al interior del Festival de la Canción Colombiana como un nuevo espacio cultural, punto de encuentro de cantadores, músicos y bailadores, donde, año tras año, se enfrentan en franca lid, colombianos y venezolanos. Los medios de comunicación harán eco del evento: “*Venezuela Ganó el Concurso de Joropo en Villavicencio*”, anunciaba el Tiempo, el 6 de diciembre de 1965, cuyo cuadro de ganadores fue: “*mejor conjunto, Llaneros de Venezuela, dirigido por Omar Moreno, mejor cantador criollo, José “Catire” Carpio, mejor arpista Manuel J. la Roche, mejor guitarrero, Esteban Torrealba, y mejor cantante, Hernán Quintero, de Colombia.*”<sup>49</sup> Nótese, cómo la guitarra aún tenía una gran influencia sobre el joropo local.

Seguirán desfilando en los escenarios del torneo en años subsiguientes artistas venezolanos, como Ángel Custodio Loyola y Urbino Ruiz con los guariqueños en 1966, Nelson Morales, el Carrao de Palmarito y Joseito Romero en 1967. “*Ángel Custodio Loyola, El Carrao de Palmarito, Rafael Chirinos, Antonio Heredia y Mario Suárez actuarían en 1968*”<sup>50</sup>. Los músicos vecinos se llevan por varios años los primeros premios del Torneo en sus diferentes modalidades pero nos dejan un legado, su musicalidad, la técnica de ejecución, la sonoridad del arpa Banco Largo y un amplio repertorio del joropo de arpas.

Se recuerda el Torneo de 1966 por ser la primera y última vez en que se contó con el joropo de típles, representado por el conjunto *Así es mi Tierra* de San Martín-Meta y el joropo de arpas, de Ángel Custodio Loyola y sus Guariqueños, formato que, como se ha dicho, termina imponiéndose, en el Meta y el resto del llano.

---

<sup>49</sup> El Tiempo, Bogotá, Dic. 6 de 1965

<sup>50</sup> El Tiempo, Bogotá, Dic. 6 de 1968

La influencia araucana va a ser crucial en el desarrollo musical de Villavicencio y el Meta en lo que tiene que ver con el joropo:

*Los araucanos, fueron muy incidentes en lo que es el joropo hoy en día; para el metense era como sentir la presencia del llano venezolano, por la cercanía de Arauca con el hermano país, venían muy buenas delegaciones, en las que llegaban excelentes parejas de baile, con mujeres muy alegres, fueron muy influyentes desde un comienzo y por eso tanto araucanos como venezolanos, nos arrebataron los primeros premios, importantes del torneo.*<sup>51</sup>

En 1970, Jairo Solano, aparece en el panorama de la radio metense, como promotor y difusor del joropo, productor de los programas, *Así es mi Tierra, Leyenda Copla y Sabana*, y por los Caminos del Llano, en la muy sonada, *Voz del Llano*, radio 5 y la voz de los Centauros, contribuye con la divulgación, de las primeras grabaciones llaneras venezolanas, entre las que se recuerda “ *la música del indio Figueredo, del maestro Torrealba, con Mario Suárez, Héctor Cabrera y Adilia Castillo*”.<sup>52</sup>

En el territorio sonoro del arpa llanera hubo aportes diversos que serán fundamentales para la institucionalización de la práctica: Juan Vicente Torrealba ante la necesidad de darle una mejor sonoridad al joropo, como complemento y apoyo ritmo-armónico en busca de un mayor peso y amplitud sonora, a sus Torrealberos, agrega el contrabajo, como nuevo instrumento al formato llanero, de arpa, cuatro y maracas, en los inicios de sus grabaciones, experimento que jugó en favor del mercado del disco. De la misma manera en Colombia, años mas tarde, David Parales Bello vincularía al connotado contrabajista norte santandereano, Ottón Rangel, (hermano del legendario pianista Oriol Rangel),

---

<sup>51</sup> Robayo, D. Entrevista a J. Solano, Op. Cit.

<sup>52</sup> *Ibíd.*

quien luego acompañaría a Fernando Lizarazo y su grupo Alma Llanera, en el disco y en los escenarios.<sup>53</sup>

Otro elemento significativo en la consolidación del joropo, estuvo en manos de luthiers locales, en pioneros, como Miguel Molina, quien a petición del gobierno departamental, elabora la primera dotación de arpas, necesarias para el inicio de clases en la recién creada, Escuela Departamental de Música, en 1962. Molina a petición de Manuel J. Larroche, hace su aporte, agrega el re agudo a las arpas colombianas, para afinarlas en re, como una solución técnica para los cuatristas de la época a quienes los mapas de acordes en la tonalidad de do mayor les resultaban muy complicados, en busca de un mejor desempeño técnico-instrumental. Dicho aporte se da a partir del formato de arpa banco largo del venezolano, Angel María Lugo.<sup>54</sup>

En la primera mitad de los 70s se fortalece la Escuela Departamental de Música a través de la oficina de Extensión Cultural del Meta y en el 78, el autor de este documento hace se vincula al proyecto cultural de creación de semilleros de músicos llaneros, desempeñándose como docente y director del programa de arpa entre 1978 y 1979. En adelante asumirá este rol, el arpista metense, Jaime Castro, hasta lograr su pensión.

No sólo la influencia musical de los araucanos fue clave en la vida musical de Villavicencio y el Meta. Se destaca igualmente el componente pedagógico basado en una metodología fundamentada y soportada por la tradición oral, que a través de imitación y la intuición, aún sin materiales didácticos de apoyo ni investigaciones serias en el campo, ésta rindió frutos. La conceptualización y sistematización del joropo será la tarea y el legado significativo dejado por el maestro Samuel Bedoya, a comienzos de la década del 70, puesta a prueba en el Plan Piloto de la ASAB, continuada por Carlos Rojas y publicada como Cartilla

---

<sup>53</sup> Robayo, D. Entrevista realizada a D. Parales, Op. Cit.

<sup>54</sup> Robayo, D.; Ortegón, C. Entrevista realizada al músico y luthier Miguel Molina, Villavicencio, Sept. 16 de 2010.

de Iniciación Musical, para el Programa de Músicas Llaneras, en el 2004, del PNMC por el Ministerio de Cultura. A pesar de las falencias en el proceso enseñanza-aprendizaje, la tradición oral obtuvo resultados en aquel primer intento de la academia departamental con David Parales, Manuel J. Larroche, Alberto Curbelo, Héctor Paúl, René Dévia, Jaime Castro, Fernando Lizarazo, Mario Tineo, Carlos Rojas y Darío Robayo. Con los años este último, quien suscribe este trabajo ha llegado a pensar si no sería que sus alumnos traían un sentido musical excepcionalmente desarrollado y aprendieron, no por la metodología, sino por la condición particular de cada alumno, sorprendiendo a sus mismos docentes. Hoy las pedagogías emergentes para músicas tradicionales empiezan a implementarse, en el eje de músicas llaneras, en el territorio sonoro del joropo.

A pesar de navegar en un mar de inexperiencia pedagógica, pero con un conocimiento de los secretos de la tradición, todos los nombrados fueron pilares fundamentales en la consolidación, divulgación y transmisión del joropo, llegando a ser actores claves en los procesos de fijación, divulgación y circulación del joropo en Villavicencio, el Meta y los llanos de Colombia. Destacados por su actividad artística y musical durante décadas, hoy son fuentes de conocimiento para las nuevas generaciones alrededor del arpa y su música. El aporte ha sido el legado fundamental para el relevo generacional, labor que ha venido replicándose, a través de las Escuelas Municipales de Música Tradicional de Villavicencio, del Meta y de la Orinoquía colombiana.

## 2.2 TORNEO, ENCUENTRO Y FESTIVAL

Para hablar de la historia del Torneo del Joropo, es necesario referirnos antes, a la génesis de otro de los grandes eventos realizado durante 24 años, en la ciudad de Villavicencio, obra significativa del maestro Miguel Ángel Martín, músico y compositor, egresado del Conservatorio de Cúcuta. Con su liderazgo y apoyo de un grupo de amigos, crean el Festival de la Canción Colombiana, en 1962.

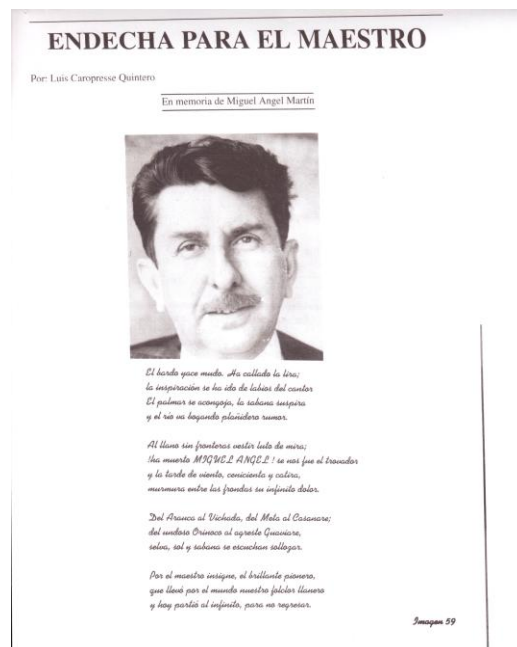


Foto 6. Maestro Miguel Ángel Martín, compositor araucano y gestor cultural, creador del Torneo del Joropo en 1965.

Fuente. Archivo del Centro Cultural Llanero de Bogotá, DC.

El cuadro de ganadores de dicho festival, muestra desde sus inicios el apoyo a las músicas populares colombianas, sin embargo muchas de las canciones favorecidas pertenecen al género tradicional llanero, aunque el propósito eran las canciones de las músicas colombianas y sus creadores, el evento finalmente, también favoreció a la canción llanera:

- 1962** Ayer me Echaron del Pueblo, Bambuco( José A. Morales)
- 1963** Promesa Campesina, Guabina( Joaquín Hernández)
- 1964** El Niño Marino, Cumbia ( Jesús Lara Pérez)
- 1965** Sangre de Café, Bambuco ( Carlos Botero)
- 1966** Colombia Mía, Bambuco ( Luis Uribe Bueno)
- 1967** **Ay mi Llanura, Pasaje** ( Arnulfo Briceño)
- 1968** Que siga la Fiesta, Cumbia ( Dionisio Escorcía)
- 1971** Cartagena Contigo, Balada ( Alfonso de la Espriella)
- 1972** Las Cosas Sencillas del Amor, Balada (Raúl Rosero)
- 1973** Porque lo Vi en tus Ojos, Balada ( Manuel J. Larroche)
- 1975** **Evocando el Jilguero, Pasaje** ( Arnulfo Briceño)
- 1976** **Adoración, Pasaje** ( Jairo Mesa Latorre)
- 1977** La Gente, Canción ( José y Darío)
- 1978** Aserrío, Lamento negro (Ezequiel Cuevas)
- 1979** Villavicencio, San Juanero ( Álvaro Dalmar)
- 1980** **Amándote, Pasaje** ( G. Barreto)
- 1981** Río sin Bogas, Cumbia ( G. Barreto )
- 1982** **Si Comprendieras, Vals Pasaje** ( Jaime González)
- 1983** Así, Así, Así, Bullerengue ( Efraín Mejía)
- 1985** Bajo la Luna, Paseo (Santander Durán)
- 1986** La Pregonera, Cumbia ( Julián Vargas)
- 1987** **Esterro, Tonada Pasaje** ( Jesús Morales) <sup>55</sup>

Por varios años el festival se ve protagonizado por canciones llaneras. Seis obras resultan ganadoras, los Pasajes Ay mi Llanura, Evocando el Jilguero, Adoración, Amándote, Si Comprendieras y la Tonada - pasaje, Esterro, significa que el evento de carácter nacional, también constituyó un primer espacio, para fomentar y estimular no sólo la creación de formas musicales nacionales, sino también la música regional, a una de las modalidades más representativas del joropo, la canción llanera.

---

<sup>55</sup> Coronel, R. El Miguel Ángel que yo Conozco. Revista del 43 Torneo Internacional del Joropo, edición de Inculmeta, Villavicencio- Meta, 2011.

El Torneo Internacional del joropo nace a la sombra del Festival de la Canción Colombiana, en 1965, y luego de varias ediciones, adquiere nombre propio, se fortalece y se separa definitivamente, cambiando de fecha para quedarse dentro de la celebración del aniversario del departamento del Meta, los primeros de Julio de cada año. Evento, con una gran proyección por ser una música binacional, con un alto poder de convocatoria de públicos de la Orinoquía y del centro del país, el más representativo de la cultura llanera de la Orinoquía colombiana y venezolana, con una extensa programación oficial que atiende no sólo a seguidores de la tradición llanera, sino también a públicos seguidores de otros géneros musicales, constituyéndose en el punto de encuentro de músicos llaneros, cantadores y bailadores, en la meca del joropo.

Después de reconstruir la historia del máximo evento llanero nos encontramos con diversos rasgos de las propuestas musicales y con diversas modalidades convocadas por el comité organizador y de acuerdo a las bases del concurso, pueden distinguirse tres grandes etapas o periodos bien diferenciados en el devenir histórico del torneo, primero nace como torneo o concurso, luego se transforma en encuentros abandonando el concurso por completo y por último retoma su carácter inicial, de torneo. Su historia muestra a un evento que ha sufrido tres cambios definitivos en su esencia, entre Torneo, Encuentro y Festival, determinándose tres periodos:

Cada uno de los tres periodos traen consigo diferencias fundamentales en convocatorias y modalidades convocadas, algunas veces son abiertas y otras cerradas, por invitación directa, acorde a altos niveles de desarrollo, en lo artístico-musical.

### **2.2.1 Primer Periodo. Predominio de araucanos y venezolanos, 1965 - 1982**

En un lapso de 17 años, hay un notorio predominio de músicos araucanos y venezolanos en las primeras ediciones del torneo, quienes a su vez cumplieron el doble rol, de ser los primeros pedagogos en Villavicencio, dirigidos por Miguel Ángel Martín en la escuela de música tradicional departamental del Meta y además participaron en varias ocasiones como concursantes en dicho evento.

#### **2.2.1.1 El I Torneo Internacional del Joropo, Diciembre de 1965.**

La revista Tras la Huella del Torneo, trató de recoger los momentos más significativos de la historia del torneo, socializa una parte del documento, bases del concurso de Diciembre de 1965 y los resultados de aquel debut de los músicos llaneros.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Inculmeta, La Huella del Torneo. Edición especial, 40 torneo internacional del joropo, junio de 2008. Pág. 19.

El Tiempo de diciembre 6 de ese año , divulgó un día después, el cuadro de ganadores, emitido por los miembros del jurado calificador, integrado por, la esposa del gobernador del Estado Apure - Venezuela, Josefina de Barreto, y los evaluadores colombianos, Rogelio Guáqueta y Román Cisneros, quienes determinaron lo siguiente:

- Mejor conjunto: Llaneros de Venezuela, dirigido por el arpista, Omar Moreno
- Mejor arpista: Manuel J. La Roche, Venezuela
- Mejor cantante: Hernán Quintero, colombiano
- Mejor cantador: José Catire Carpio, venezuela
- Mejor pareja de baile: Carmen Barrios e Isidro Briceño, de Venezuela
- Mejor coplero: José Parales, de Arauca-Colombia
- Mejor guitarrero: Esteban Torrealba, Venezuela.
- Segundo lugar como guitarrero, Manuel J. La Roche, de Venezuela.<sup>57</sup>

Desde el nacimiento del Torneo, se evidencia la apertura de dos marcadas tendencias en la música llanera reunida en el torneo; se hace la distinción entre lo tradicional y lo urbano, en el momento de evaluar las voces e instrumentistas; entre los *cantantes*, sale favorecido el tenor, Hernán Quintero ( con influencia y formación académica) y como *cantador* de la tradición llanera, se impone José “Catire” Carpio; el hecho se repite también en el concurso de arpa, entre Omar Moreno, músico llanero formado en la tradición llanera, en los llanos de Apure, de Venezuela, sobre quien se impone definitivamente, Manuel J. La Roche, arpista con influencias académicas, representante del arpa urbana estilizada venezolana, en boga en ese momento.

---

<sup>57</sup> El Tiempo, Bogotá, Diciembre 6 de 1965.



Foto 7. El cantador José "Catire" Carpio, ganador del I Torneo Internacional del Joropo de Villavicencio, en Dic. 1965 y el autor. Fuente. Archivo personal de Darío Robayo.

El torneo en la primera parte del periodo analizado, tuvo la presencia significativa de Manuel J. La Roche, Omar Moreno, Rafael Chirinos, Urbino Ruiz, Rigoberto Valera, Joseíto Romero, David Parales Bello, Fernando Lizarazo, René Devia, Ramón Cedeño y Alexis Corona. Mientras tanto los primeros arpistas formados en Arauca y Villavicencio, como Mario Tineo, Blas Antonio Sáenz, Carlos Rojas, Yesid Fernández, Abdul Farfán y Darío Robayo, hacen su debut en el torneo, cerrando dicho periodo.

Avanzando en la historia del evento, y tomando como referencia el lapso comprendido entre 1977 y 1982, casi todas las ediciones (1977, 1979, 1980 y 1982), tienen nombre propio, son para el arpista araucano Mario Tineo Peroza, el fenómeno musical de aquel quinquenio, dada su capacidad musical en su plenitud como arpista recio y contundente en el diseño melódico-rítmicos de bordoneos, producto e influencia de la discografía Venezolana de Eudes Álvarez; por estos años se destaca una marcada tendencia del festival, hacia el lenguaje tradicional del arpa llanera, con la preponderancia del novedoso

recurso tímbrico. En la segunda mitad del periodo, fue muy común ver a agrupaciones, como Festival Llanero, Los Copleros del Tranquero de Mario Tineo, al bandolista Luis Quintiva y su grupo, el conjunto de Blas Antonio Sáenz “ Juan Bimba”, el conjunto Estampa Criolla de Jaime Castro y cierran esta lista de concursantes, las agrupaciones de Abdul Farfán y Darío Robayo.



Foto 8. Facsímil de la carátula y contra-carátula del LP Torneo Internacional del Joropo de 1981, con los ganadores del XV torneo del joropo. Archivo de Darío Robayo

**GANADORES Y EVALUADORES DEL TORNEO INTERNACIONAL DEL JOROPO,  
VILLAVICENCIO, META 1965-1982**

<b>FECHA</b>	<b>VERSION</b>	<b>ARPISTA GANADOR</b>	<b>JURADO EVALUADOR</b>
Dic. 2 de 1965	I	Manuel J. Larroche, Ven.	Carmen Mantilla, Rogerio Guáqueta y Román Cisneros Gallardo
Dic. de 1966	II	Rigoberto Valera, ó Urbino Ruíz.	Información no encontrada
Dic. de 1967	III	Joseíto Romero, Ven.	Inf. no encontrada
Dic. de 1968	IV	Información no encontrada	Inf., no encontrada
Dic. de 1971	V	Inf., no encontrada	Inf., no encontrada
Dic. de 1972	VI	Inf., no encontrada	Inf., no encontrada
Dic. De 1973	VII	Inf., no encontrada	Inf., no encontrada
Dic. / 1974	VIII	El Torneo no se realiza en honor a víctimas de Quebrada Blanca	
Dic. / 1975	IX	Mejor arpista estilizado, David Parales, Col.	Samuel Bedoya, José “ catire” Carpio
Dic. / 1976	X	Mejor arpista estilizado, David Parales, Col.	Inf., no encontrada
Dic. / 1977	XI	Mario Tineo P., Col.	Héctor Paúl Vanegas, Mario Suárez, Gil Arialdo Rey
Dic. / 1978	XII	Yesid Fernández	Jesús Quintero, Rafael Martínez, Nelson Morales
Dic. / 1979	XIII	Mario Tineo Peroza, y	Héctor Paúl,
Julio de 1980	XIV	Mario Tineo P.	Inf., no encontrada.
Julio / 1981	XV	Blas Antonio Sáenz, Col. Mejor conjunto, Darío Robayo.	Inf., no encontrada
Julio de 1982	XVI	Mario Tineo Peroza, mejor conjunto, Darío Robayo	Héctor Paúl Vanegas, Lina Arteaga, y José “Catire” Carpio

Cuadro 2. Fuente: Revista La Huella del Torneo, edición del Instituto de Cultura del Meta, págs, 20, 21, 23, 24 y 26, Villavicencio, 2008; El tiempo, Bogotá, Diciembre 6 de 1965. Testimonio de los arpistas, David Parales Bello, Héctor Paúl Vanegas, Yesid Fernández y Darío Robayo.

### **2.2.2 Segundo Periodo. Torneo, Encuentro y Festival, 1983 - 1998**

La modalidad del concurso o competencia de instrumentistas por un premio, se abandona, según palabras del director de turno del Instituto de Cultura, ante la *monotonía* del concurso apreciado en las últimas ediciones y en 1983 a través de invitación directa se logra reunir a los mejores arpistas de Colombia y Venezuela que antes el público local no había podido degustar en los escenarios del concurso de Villavicencio.

Los 80s, marcan el inicio en la comercialización de la música llanera a través del disco y del espectáculo en vivo, en festivales, auditorios, teatros y carpa- teatros. Los arpistas acceden a diseños melódicos y armonías pertenecientes a géneros musicales de otros contextos, fijados en discos de LP. Cándido Herrera en su visita al I Encuentro musical en 1983, como arpista acompañante del cantautor venezolano, Reynaldo Armas, se refería al joropo realengo, que aún se podía apreciar en las propuestas musicales de los participantes, de convocatoria abierta, al cual siempre llegaban los mismos concursantes de oficio o especialistas en el rol de festivaleros, quienes asumieron el concurso, como una fuente de ingresos económicos dentro de su quehacer musical cotidiano. Durante varios años se realizarían encuentros de música llanera con una selección previa de los 4 mejores conjuntos de Venezuela y los 4 mejores grupos de Colombia. Los Encuentros, a partir de 1983, convocaron a valores con lenguajes distintos, diversos y diferenciados; se hicieron presente agrupaciones que por su nivel artístico musical no venían a disputarse el premio al mejor desempeño, sino a mostrar en el escenario, sus desarrollos técnico-instrumentales y sus avances en la modalidad vocal-instrumental, propuestas que iban desde el joropo urbano estilizado, de precursores, como Juan Vicente Torrealba, Henry Rubio y Guillermo Hernández, de Venezuela, hasta lo más representativo del joropo tradicional de Eudes Álvarez, Urbino Ruiz, Abdul Farfán y Darío Robayo, con el Cholo Valderrama, entre otros.

De 1991 hasta 1998, el evento se convierte en el festival Internacional de la Canción Llanera, la canción será el nuevo eje sobre el cual girará el evento musical mas importante de los metenses y del pueblo llanero, sin embargo la competencia entre instrumentistas seguía desarrollándose con menor protagonismo hasta el punto en que varias ediciones tuvieron sólo el carácter nacional. Pero, la transformación del joropo de arpas no estaba muy lejos. En esta década sale a la palestra musical otro de los cantantes de procedencia venezolana, segundo precursor de la música llanera comercial, Luis Silva, con uno de sus temas bandera, Llanerísimas, con el marco musical y el estilo del arpa de Carlos Orozco, en el álbum, Luis Silva y sus Canciones. <sup>58</sup>



Foto 9. Facsímil del LP, Ref. 70503, del cantante Luis Silva y Carlos Orozco, con el que se socializa el bordoneo “ la metralleta”

<sup>58</sup> Silva, L. Llanerísimas, LP Luis Silva y sus Canciones, track 1, lado B, Ref. 70503, sello Paso Real, Sono-rotven, Caracas-Venezuela, (P) 1991.

De aquella manera de tocar citado en el interludio de la obra mencionada se pegarían muchos de los arpistas como el referente musical a seguir en procesos de formación musical; aquel llamativo interludio se convirtió en el modelo a seguir, hasta el punto de llegar a creerse, que quien tocara en el instrumento, el recurso de *la metralleta*, pasaba la prueba reina y era considerado el gran arpista del momento, pero a su vez dicho bordoneo será muy solicitado por los bailadores de joropo, en escenarios y concursos, que paralelamente como modalidad, también iba en esa misma dirección, hacia el virtuosismo.

Los 90s, traen consigo, una gran preocupación sobre el rumbo que debería tomar el evento musical, más importante del Meta. Tal sentimiento se aprecia en las palabras del exdirector del Instituto de Cultura y Turismo del Meta, Dr. José Ignacio Osorio, en Mayo de 1994, sobre la misión cuando manifestaba la necesidad de *“mantener las raíces”*, pero aún así, apuntaba a vestir la música llanera con otro ropaje susceptible de ser comercializada, *“ que la música salga del entorno llanero, hacia todo el país, bien presentada, para que la gente la vea más bonita y sea más vendible”*.

Y por último, sostenía: *“la simple celebración de festivales no asegura la permanencia de las tradiciones, porque convoca sólo a músicos profesionales y hay poca participación de nuevas figuras, de ahí la necesidad de promover academias folclóricas, como las creadas en Mapiripán, Puerto Rico, Puerto Gaitán y Granada, dentro del programa “Sembrando Joropo para la Paz”*. Su visión era la concreción de un plan estratégico para la creación de semilleros de músicos llaneros en el departamento del Meta, la manera mas efectiva de asegurar el relevo generacional de los músicos llaneros metenses.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Mantilla, E. Revista Oriente 2000, Edición 51, págs. 46 y 49, Villavicencio, Abril de 1994.

Entre las directivas siempre hubo una invitación al cambio mediante planes de acción que buscaban una contribución hacia la evolución musical regional; a través de la historia del festival, se han venido haciendo cambios y agregados al interior del concurso, ampliando el número de modalidades del concurso, suprimiendo otras y creando otras nuevas.

Y el cambio estaba mas cercano que lejano. Incursiona, en el ámbito musical del Torneo, Carlos Orozco en 1992, 1995, 1998 y 1999. Inicia su carrera como arpista concursante en Villavicencio, como el más fiel representante del arpa virtuosa de los llanos. Los resultados en cada edición del torneo cuentan los rumbos que ha tomado el arpa, a través de los años y los lenguajes que han resultado favorecidos por el certamen. Como ya se dijo, la semilla ya se había regado en los 90s, con Orozco en los discos del Catire Morales y Luis Silva, socializados a través de la radio comercial local y regional, reafirmada con su participación en el torneo y apropiada por arpistas debutantes en el mismo evento.

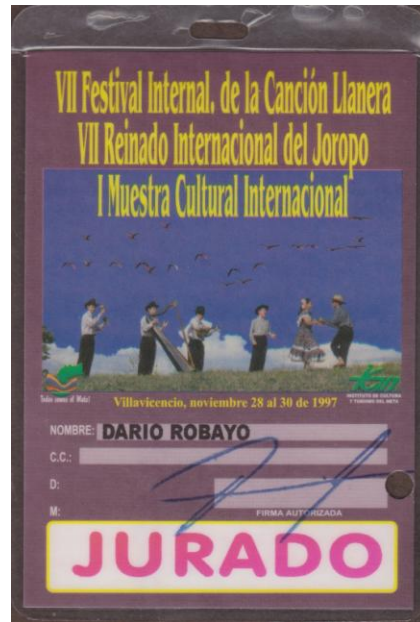
**ARPISTAS PARTICIPANTES EN ENCUENTROS DE MÚSICA LLANERA Y  
GANADORES DEL FESTIVAL DE LA CANCIÓN LLANERA, VILLAVICENCIO, 1983-  
1998**

<b>FECHA</b>	<b>VERSION</b>	<b>ARPISTAS INVITADOS / GANADORES</b>	<b>JURADO EVALUADOR</b>
Julio / 1983	I	Abdul Farfán, Darío Robayo,	No aplica
Julio / 1984	II	Henry Rubio, Guillermo Hernández, Juan Vicente Torrealba, Urbino Ruiz, Eudez Álvarez, Abdul Farfán, Darío Robayo	No aplica
Julio / 1985	XXI	Concurso	Inf., no encontrada
Julio / 1986	XXII	Concurso	Inf., no encontrada
Julio / 1987	III	Encuentro	No aplica
Julio / 1988	IV	Encuentro	No aplica
Julio / 1989	V	Encuentro, Invitados, C. Orozco, D. Robayo, A. Farfán	No aplica
Julio / 1990	VI	Encuentro	No aplica
Julio / 1991	XXIII	José Archila, Ven.	Inf., no encontrada
Julio / 1992	XXIV	Carlos Orozco, Ven.	Inf., no encontrada
Julio / 1993	XXV	Inf. no encontrada	Inf. no encontrada
Julio / 1994	XXVI	Marcos Molina	Ildo Ariel Aguirre, Fernando Lizarazo,
Julio / 1995	XXVII	Carlos Orozco.	Rafael Chirinos, Darío Robayo
Julio / 1996	XXVIII	Inf., no encontrada	Inf., no encontrada
Julio / 1997	XXIX	Carlos Tapia, segundo lugar, Julito González y tercer lugar, Alexis Ojeda	Abdul Farfán, Vicente “ Chente” Bonilla y Darío Robayo
Julio / 1998	XXX	Concurso de solistas vocales de joropo, ganador Aries Vigot	Alejandro López, Carlos Flórez y Elías Hurtado

Cuadro 3. Fuente: Revista La Huella del Torneo, edición del Instituto de Cultura del Meta, pág, 27, Villavicencio, 2008; eltiempo.com. Testimonios de los arpistas, José Archila, Darío Robayo, Hamilton Campos, Gerardo Ramírez, Carlos Quintero e Ildo Ariel Aguirre.



Foto 10. El autor del documento, como invitado especial al II Encuentro del Joropo, Villavicencio, Julio de 1984. Foto Archivo de Darío Robayo.



El autor del documento, como jurado del VII Festival Internacional de la Canción Llanera, Villavicencio, Nov. 1997. Foto Archivo de Darío Robayo.

### 2.2.3 Tercer Periodo. Auge del virtuosismo de los arpistas, 1999 - 2012

Siguiendo el desarrollo y viendo en la práctica los resultados de las reglas, bases del torneo, estas serán la pieza clave de cómo ha evolucionado el evento, en términos de la musicalidad que hoy apreciamos en el evento villavicense. Nuestro análisis abarca el último periodo del torneo porque disponemos de algunos de los ejemplares de las bases del torneo y porque en este periodo es donde se presentan y aprecian rasgos muy particulares que marcaron a la última generación de arpistas que pasaron por la tarima del concurso.

Dicho análisis citará los apartes substanciales y relevantes del documento Bases del Concurso, en busca de los alcances y tópicos que se han venido fomentando, a través de los últimos 12 años de historia del evento.

## 2.3 LAS BASES Y RESULTADOS DEL CONCURSO 1999 – 2012

### 2.3.1 XXXI Torneo Internacional Del Joropo

*Objetivos:*

- *Preservar y rescatar las manifestaciones folclóricas Colombo-Venezolanas estimulando e impulsando a los compositores, intérpretes, instrumentistas y bailadores, de nuestro aire regional.*
- *Fomentar el desarrollo cultural, creando espacios de difusión artística autóctona y promocionar la consolidación de nuestra identidad.*

*El Parágrafo 1. Podrán formar parte del conjunto, interpretes de bajo eléctrico, furruco, violín, sirrampla, guitarra, bandolín, requinto, bandolón y carraca, pero no serán premiados.*

A simple vista, se deduce que detrás de este reglamento hubo un comité organizador del XXXI Torneo, con una actitud romántica, con muy buenas intenciones, pero sin respuestas y aplicabilidad en la práctica, pretendiendo dar vida a manifestaciones culturales y musicales sobre instrumentos arcaicos y en desuso, no vinculadas en ese momento al joropo. De otro lado, en el momento no se tenían referentes de jóvenes músicos de sirrampla, ni del violín vinculados al joropo y mucho menos alumnos pretendiendo aprender a tocar la carraca de burro; de alguna manera, se pretendía revivir raíces, o constituir esas manifestaciones culturales, en piezas de museo. Para la época, la tradición oral ya había sufrido una ruptura, el joropo de arpas se había impuesto, 30 años atrás; de otro lado, ninguna escuela de música tradicional municipal en la orinoquía ofrecía programas de formación en los controvertidos instrumentos, por no haber demanda visible por parte de niños y jóvenes.

El sueño del director de turno de Cultura del Meta, convertido en una utopía, y con una postura de resistencia frente al cambio y a la evolución inevitable de las músicas locales; sin embargo, después de 35 años de historia del evento, esta

edición establece dos premios para la modalidad de voz, la voz pasaje criolla y la voz pasaje estilizada; voz recia criolla y voz recia estilizada.

### *De las Modalidades*

Tal vez esta sea la versión, del Torneo, con la convocatoria mas ambiciosa, al premiar en el concurso, 14 modalidades diferentes, por primera vez se hace la distinción entre lo criollo y estilizado, el concurso incluía voz pasaje criolla y voz pasaje estilizada, igualmente se vió en la danza, el baile académico y el baile criollo, como una manera de estimular a valores representativos de las raíces del joropo y al mismo tiempo fomentar la innovación para que nadie se quedase por fuera, y no desconocer nuevas propuestas.

Al Torneo, se le hace uno de los primeros agregados, aparece una nueva modalidad, la creación del premio al mejor *arreglo instrumental*, en lo pertinente a la propuesta instrumental dentro del concurso de conjuntos; la conclusión, pretende estimular la creación musical instrumental, poco vista en años anteriores, pues las propuestas constituían solamente piezas predeterminadas, con pocos cambios, y en adelante habrá un mínimo de exigencias:

*Parámetros a calificar en la pieza instrumental o arreglo instrumental llanero, como propuesta del conjunto llanero, con duración de 8 minutos:*

- *Creatividad y estructura musical de la obra instrumental*
- *Afinación*
- *Sabor llanero*
- *Medida*
- *Presentación autóctona uniforme*

La medida, tiene razón de ser porque en años anteriores, las propuestas tenían un carácter libre, sin límites, constituía la gran oportunidad para que arpistas y

acompañantes pusieran a volar su imaginación, apoyándose en fragmentos de piezas ya grabadas por otros arpistas llaneros, y convirtiéndose en suites de varios géneros musicales, denominadas por músicos, como “colchas de retazos”, es decir no eran creaciones propias, sin originalidad, ni autenticidad, sin coherencia musical, como una obra formal musical.

De otro lado, las bases del concurso, limitaban de cierta manera las propuestas, al admitir el uso de instrumentos arcaicos y en desuso, pero al mismo tiempo, permitía la presentación de propuestas libres como arreglo compositivo instrumental, lo que se traduce en una pugna entre, tradición Vs evolución.

En términos generales y haciendo un balance general de lo transcurrido del torneo, es importante señalar, que los cambios significativos y definitivos por los cuales se ven avances dentro del torneo del joropo, vendrán en las ediciones del 2001, 2008 y 2010.

### **2.3.2 Bases y Resultados XXXII Torneo del Joropo, 2000**

El Torneo Internacional del Joropo, como evento folclórico de tipo competitivo a nivel internacional, convoca a delegaciones de Venezuela y Colombia, invitados por la junta organizadora del evento, incluyendo invitados especiales, reuniendo a los más prestigiosos cultores de la llanura Colombo-Venezolana

*Objetivos:*

- *Realización del XXXII TORNEO INTERNACIONAL DEL JOROPO “Homenaje a Oswaldo Bracho”*
- *Preservar y rescatar las manifestaciones folclóricas llaneras estimulando e impulsando a compositores, interpretes, instrumentistas y bailadores de nuestro aire regional.*
- *Fomentar y exaltar el cultivo de todas las manifestaciones de la música llanera*
- *Servir de escenario para” nuevas propuestas de la música” y danza llanera.*

*De las modalidades*

*Definidas por el comité organizador para concursar en el XXXII Torneo todas se premiaban individualmente en total 11 modalidades:*

- *Pareja de baile*
- *Voz femenina pasaje*
- *Voz masculina pasaje*
- *Voz femenina recia*
- *Voz masculina recia*
- *Mejor coplero*
- *Mejor arpista*
- *Mejor cuatrista*
- *Mejor maraquero*
- *Mejor bandolista*
- *Mejor conjunto llanero*

*Parámetros a calificar en la obra instrumental y desempeños individuales:*

- *Creatividad*
- *Versatilidad*
- *Afinación*
- *Medida*

*Parámetros a calificar al mejor conjunto llanero:*

- *Creatividad en el montaje de la obra*
- *Afinación*
- *Sabor llanero*
- *Medida*
- *Uniforme( Traje Típico)*

En el Instituto de Cultura del Meta siempre hubo la preocupación por hacerle agregados y generar cambios en la convocatoria del Torneo del Joropo, en ese año ya se habla de un nuevo concepto, de “*nuevas propuestas musicales*”, como lo reza uno de los objetivos del concurso, y dentro de los parámetros a calificar en las obras del conjunto, se hace énfasis en la *creatividad en la obra*, como conclusión, el comité pretendía lograr originalidad e identidad propia a las propuestas musicales, al arreglo instrumental del conjunto, un correctivo a experiencias pasadas en versiones anteriores del evento.

El cuadro de instrumentistas ganadores como resultado de la calificación por parte del jurado, integrado por el músico académico venezolano, Manuel Rojas arrojó el siguiente resultado:

Mejor arpista del Torneo, Yesid Castro (Villavicencio), segundo arpista Marcos Molina (Bogotá), mejor conjunto el Meta, mejor cuatrista, Juan Carlos Contreras, y mejor bandolista, Jhony Colmenares.

### 2.3.3 Resultados del XXXIII Torneo del Joropo, 2001

Tal vez esta sea la versión que ha contribuido en mayor medida a la masificación del joropo en los llanos colombo-venezolanos, con la apertura de una nueva modalidad dentro de la programación oficial del evento, la creación del primer Joropódromo, que convocó a más de 600 parejas de baile, desarrollando coreografías de joropo en total sincronía por parte de las escuelas de danza llanera del Meta, con recorridos por las principales calles de Villavicencio con gran colorido y belleza, puesta en escena exitosa, uno de los principales atractivos del torneo.



Foto 11. Los Padrotes de la Guafa. Aparecen los venezolanos, Omar Moreno, Eudez Álvarez, Remigio García y Joseito Romero, pioneros del arpa venezolana. XXXIII Torneo del Joropo, Julio de 2001. Fuente. Archivo de Darío Robayo

Como hecho sin precedentes en esta edición del torneo, el Instituto de Cultura del Meta, bajo la dirección del maestro Marcos Sergio Rodríguez, condecora a los 10 mejores arpistas de Colombia y Venezuela, como un reconocimiento a sus contribuciones al repertorio y aportes al desarrollo del arpa llanera. Reciben honores, los arpistas colombianos, Pedro Pablo Pérez, David Parales Bello, Mario Tineo, Abdul Farfán y Darío Robayo y los venezolanos, Juan Vicente Torrealba, Joseito Romero, Eudes Álvarez, Omar Moreno y Remigio García.

Arpistas destacados a lo largo de sus carreras por haber plasmado en el disco, su musicalidad considerada hoy, legados, referentes, documentos de consulta, fonogramas, considerados hoy las memorias del joropo, en 50 años de historia musical de llano.

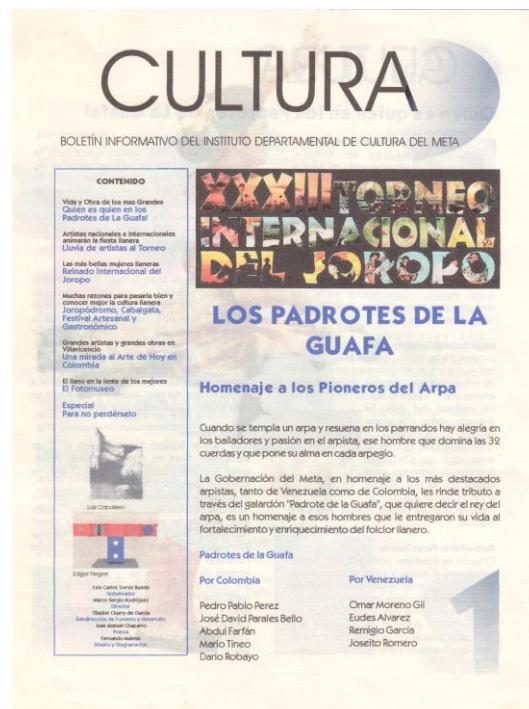


Foto 12. Facsimil del boletín de prensa del Instituto de Cultura del Meta, con anuncio de la condecoración a los 10 mejores arpistas de Colombia y Venezuela. Villavicencio, Julio de 2001. Fuente. Archivo de Darío Robayo.

Como acto paralelo en el escenario principal, se hace un reconocimiento al grupo “Raíces del Folclor Llanero”, a cinco veteranos músicos, quienes sembraron la semilla del joropo de tiples en el llano colombiano: *Álvaro Salamanca( Bandolón), Miguel Ramos( Bandolín), Jorge “Chiro” Silva( Bandola), José Ricaurte Rodríguez(Guitarro) y Hernando Pérez Mota.*<sup>60</sup>

Imagen de los precursores del joropo de tiples desplazado por el joropo de arpas y desaparecido del torneo:



Foto 13. Grupo Raíces del Folclor Llanero, el joropo de tiples visibilizado por última vez en el escenario del torneo del joropo de Julio de 2001. Fuente. Archivo de Darío Robayo

El Jurado, integrado por los reconocidos arpistas, Joseito Romero, Carlos Rojas, y Abdul Farfán, dan como ganador del premio al mejor arpista del torneo y como nuevo Padrote de la Guafa, al arpista metense, Yesid Castro

---

<sup>60</sup> Llano 7 Días, Villavicencio Julio 3 de 2001

### **2.3.4 Resultados del XXXIV Torneo del Joropo, 2002**

El jurado del Torneo integrado por, Argenis Sánchez, Jhon Harby Ubaque y Darío Robayo, otorgan el título como mejor arpista, tal como lo describe un periódico de la ciudad:

*...el jurado eligió como nuevo padrote de la Guafa al venezolano, Leonard Jácome, quien deleitó, al público con su magistral estilo en el arpa, el instrumento mayor de la música llanera.*

*Por segundo año se rinde tributo a las "raíces del folclor llanero", se observó en acción a Juan Alejandro Paredes( Bandola), Alvaro Salamanca ( Tiple o bandolón), Juan de Jesús Bravo( violín arauquiteño), Juan Francisco Macualo( maracas), Pedro Herrera( bandola ping pong), José paredes( cuatro), Mesías Figueredo( guitarra) y Jairo Parales ( Silbos de arreo y cantos de vaquería).<sup>61</sup>*

### **2.3.5 Resultados del XXXV Torneo del Joropo, 2003**

El jurado del Torneo integrado por los evaluadores, Asdrubal "Cheo" Hurtado, Darío Robayo y Carlos César Ortegón en su veredicto final de ganadores, dan el premio al mejor arpista, al venezolano, Joseíto Hernández y como mejor bandolista, al venezolano, Jhony Colmenares.

### **2.3.6 Bases y Resultados XXXVI Torneo del Joropo, 2004**

Para este año, Villavicencio, tendrá además de las modalidades convocadas por el Torneo Internacional del Joropo, el campeonato de coleo, el festival de gastronomía, el reinado internacional del joropo, el joropódromo, trabajo de

---

<sup>61</sup> El Baquiano, Año 2, No. 7, Villavicencio, Octubre de 2002

llano, exposición de fotografía del paisaje y la cotidianidad de su gente y la cabalgata que reunió a los departamentos llaneros de Colombia y Venezuela. La organización dispuso invitar a cinco delegaciones por Venezuela y cinco por Colombia, las cuales participarían en una nueva modalidad: la “*Delegación Espectáculo*”.

*Modalidades a Calificar:*

- *Padrote de la guafa, ( mejor arpista) evaluado sobre una pieza instrumental de 5 min.*
- *Mejor bandolista*
- *Mejor cuatrista*
- *Mejor maraquero*
- *Mejor pareja de baile*
- *Mejor voz masculina( evaluadas en recio y pasaje)*
- *Mejor voz femenina( evaluadas en recio y pasaje)*
- *Mejor delegación espectáculo, con 12 minutos de una puesta en escena..*

Con respecto a los resultados del premio a la *delegación espectáculo*, esta modalidad se convirtió, a juicio de muchos, en una parodia de programas o series televisivas, en un acto circense dentro del coliseo, puesta en escena que no trascendió, y no aportó cosas positivas al festival, rayando en lo grotesco y ramplón, por lo que se suprimió de las modalidades del Torneo.

El veredicto del jurado integrado por, Isaac Tacha Niño, Hernán Quintero, Carlos Orozco, Juan Carlos Contreras y Manuel J. Larroche, dieron como ganador del premio al mejor arpista, al colombiano, Javier Mauricio Carvajal y como mejor bandolista, al venezolano, Franco Bartolotti

### **2.3.7 Resultados del XXXVII Torneo del Joropo, 2005**

El jurado del Torneo integrado por los maestros, Francisco Zumaqué, Manuel Rojas, Flor María Ramírez y Santiago Caropresse, otorgan el premio al mejor conjunto del Torneo, al representante de la delegación del Meta, dirigido por, Yesid Castro. El segundo lugar, es ocupado por el conjunto del Vichada, dirigido, por Mauricio Carvajal:

*“ Indiscutiblemente el torneo del joropo 2005, fue un evento de gran nivel artístico, hubo interesantes propuestas de creación musical, especialmente entre los instrumentistas que mostraron que aunque la música mantiene su esencia, esta ha evolucionado. Voces presagian un futuro promisorio para la música llanera.”*

Así lo anunciaba un conocido semanario regional <sup>62</sup>

### **2.3.8 Resultados del XXXVIII Torneo del Joropo, 2006**

En esta ocasión los evaluadores del Torneo, Eddy Marcano, Antonio Arnedo, Darío Robayo, y Carlos César Ortegón aunque no hubo premios individuales, otorgaron el premio al mejor conjunto, resultando favorecida, la representación del Departamento del Vichada, dirigida por el arpista, Mauricio Carvajal.

### **2.3.9 Resultados del XXXIX Torneo del Joropo, 2007**

En esta edición el Jurado calificador integrado por, William Castro, Fernando Lizarazo (escritor) y el maestro Manuel Rojas (flautista venezolano); el jurado otorga el premio al mejor conjunto, al estado Táchira, de Venezuela, y mejor bandolista, a Ferney Rojas.

---

<sup>62</sup> Llano 7 Días, Villavicencio, Julio 5 al 7 de 2005

### 2.3.10 Bases y Resultados del 40 Torneo del Joropo, 2008

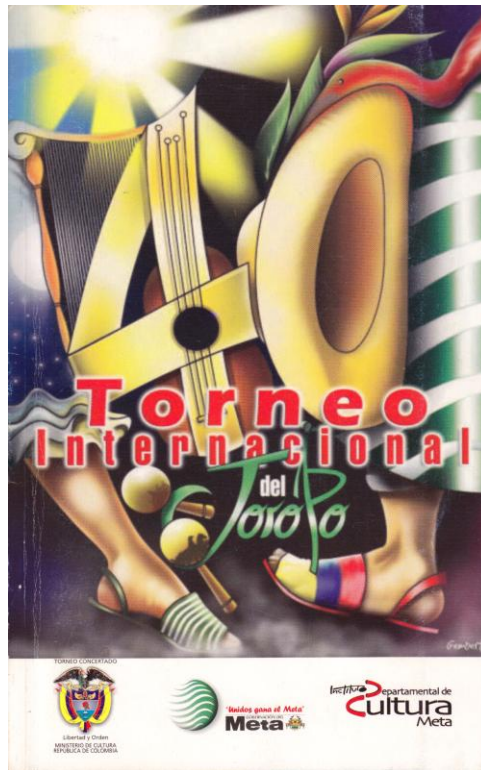


Foto 14. Facsímil del documento bases del concurso del 40 torneo del joropo, julio de 2008. Edición de INCULMETA.  
Archivo de Darío Robayo

#### *Concurso de obra Inédita Instrumental para arpa llanera.*

Para bien de los arpistas creadores se abre un nuevo espacio dentro del concurso, la posibilidad de participar con pasajes inéditos instrumentales, que puedan llegar a tener la trascendencia de piezas arpísticas como, *Concierto en la Llanura*, obras que han inmortalizado a sus compositores, representativas del sonido del arpa, más allá de las fronteras de Colombia y Venezuela.

La nueva modalidad nace como estímulo a la obra compositiva de arpistas colombianos, creadores y recreadores de las estructuras ritmo-armónicas del joropo, la manera más efectiva de ampliar el repertorio del instrumento símbolo de la república llanera.

### *Definición*

*El concurso de obras inéditas instrumentales para arpa llanera, con base en el pasaje, vals pasaje, o tonada, debe tener como esencia el sabor tradicional llanero o **con influencias de aires del folclor andino colombiano (pasillo, bambuco)**. Las obras no puede exceder los 4 minutos y tendrá que estar acompañada por cuatro, maracas y bajo. Podrán participar únicamente compositores colombianos mayores de 18 años.*

### *Criterios de Evaluación*

*Para la selección de las tres obras finalistas el jurado calificador tendrá en cuenta los siguientes aspectos:*

- *Estructura*
- *Forma*
- *Lenguaje musical*
- *Duración, máximo 4 minutos*
- *Otros que el jurado estime pertinentes*

### **OBJETIVOS**

*Estimular la creatividad en la composición instrumental para arpa llanera en los arpistas compositores colombianos.*

El jurado calificador integrado por, Genoveva Salazar, William Castro y Manuel J. La Roche, declaran como ganadores del premio al mejor arpista, al representante de Portuguesa, Jofreth Brito, y como mejor obra instrumental para arpa, El Fogón de doña Oti', del arpista y compositor araucano, Abdul Farfán.

En el evento de Villavicencio nace un espacio de discusión denominado “ el joropo académico”, donde salen a flote posturas entre vanguardistas de un lado y tradicionalistas del otro, frente a lo que debe ser el joropo, como baile y como música. El espacio se nutre a través de ponencias de investigadores en música, compositores e interpretes llaneros, terminando en acalorados debates; un ejemplo de discusión fue el siguiente:

Mientras el tradicionalista, Hugo Mantilla sostiene que “*el baile es un suave vaivén de los cuerpos cuando se valsea y un trote de caballos cuando se zapatea*”. Gustavo Vásquez, admite y reconoce haber incluidos *pasos propios del bambuco*, para sus puestas en escena, en concursos del baile llanero, como parte de su show en busca de una proyección internacional; muchos lo ven como una distorsión de la realidad con arandelas y adornos, sin mostrar la realidad como tal. Por lo que al final concluyó el periodista metense, Juan Manuel Chaparro, de manera contundente, “*el joropo se está deformando.*”<sup>63</sup>

### **2.3.11 Bases y Resultados del 41 Torneo del Joropo, 2009**

El departamento del Meta, con el propósito de estimular la creación musical de los autores y compositores, establece el concurso de obras inéditas de música llanera.

#### *Modalidades del Concurso*

*Pasaje inédito*, puede ser de características criollas o estilizadas.

*Golpe inédito*, concursan golpes inéditos que deberán proponer nuevos diseños armónicos y melódicos, lo que no excluye la utilización parcial de las estructuras o golpes tradicionales.

---

<sup>63</sup> eltiempo.com, Junio 25 de 2008

*Poema inédito*, concursan poemas de tema libre que deberán conservar características del sistema o formas métricas que por tradición se han usado en la composición llanera.

#### *Obra inédita instrumental para arpa llanera*

Concursan obras inéditas para arpa llanera, que deberán tener como esencia el sabor tradicional llanero **o influencia de aires del folclor andino colombiano**. Las obras no pueden exceder de 4 minutos y tendrá que estar acompañada por el cuatro, maracas y bajo, únicamente.

#### *Criterios de Evaluación*

En las instancias pre-clasificatorias y de clasificación final, el jurado tendrá en cuenta los siguientes aspectos:

- Originalidad, entendida como la calidad diferenciable del estilo o la manera propia de componer del artista, dentro del carácter de la música llanera.
- Manejo y aplicación de los recursos melódicos, armónicos y de forma en el contexto llanero.
- Estructura, ordenamiento, equilibrio y desarrollo de los elementos estructurales constitutivos de la composición.
- Calidad literaria del texto (No aplica para la modalidad de arpa instrumental)

Después de dos años de permitir la inclusión de aires andinos dentro de los elementos compositivos de obras instrumentales para arpa, resultó como ganadora un vals venezolano, analogía del pasillo andino colombiano.

El jurado calificador integrado por los evaluadores, Darío Robayo, Dora Corita Rojas, Juan Carlos Granadillo y Ricardo Lambuley, dieron el siguiente veredicto, en arpa y composición inédita:

Como mejor arpista, al colombiano, Juan Gabriel Colón, y como mejor obra instrumental para arpa, Flor de mi Llano del arpista venezolano, Juan Sinforoso Armada, un vals venezolano, forma musical de la región andina de Venezuela.



Foto 15. Facsímil de la carátula del CD. Del arpista ganador del 41 Torneo del Joropo, Juan Colón, en 2009. (P) 2012.

Archivo personal de Darío Robayo

### 2.3.12 Resultados del 42 Torneo del Joropo, 2010

Un nuevo gran cambio surge al interior del concurso, se crea el premio a la obra inédita para arpa pero ahora tendrá el carácter de solista, se da una ruptura con la tradición llanera de estar siempre en el formato de arpa, cuatro, maracas y bajo, donde el arpa siempre estuvo acompañada, nunca su accionar y desempeño fue como instrumento solista.

Los evaluadores contratados por el Torneo, los maestros Aquiles Báez, Lucas Saboya y William Castro, dan como obra ganadora al instrumental para arpa, Monte Azul, del joven arpista y compositor metense, Juan Pablo Rodríguez.

El Instituto de Cultura del Meta abre una nueva modalidad dentro del Torneo, crea el *premio para propuestas de nuevos formatos, o ensambles de joropo*, con la vinculación de instrumentistas no pertenecientes a la tradición llanera, con miras a darle otra proyección al joropo local. En la nueva modalidad, resulta ganadora la propuesta del ensamble, N' Voz.

Para esta convocatoria, se generó una protesta por parte de los compositores llaneros ante el requisito del instituto de exigir partituras para inscribir sus obras inéditas sosteniendo que esta exigente medida reñía con la realidad regional de 200 años de historia de tradición oral, por lo que debió descartarse este requisito para poder recibir canciones en el concurso.

### 2.3.13 Bases y Resultados del 43 Torneo del Joropo, 2011



Foto 16. Facsimil de las bases del 43 torneo del joropo de 2011. Edición INCULMETA  
Archivo personal de Darío Robayo.

La música llanera en el contexto latinoamericano fomenta espacios que incentivan nuevos formatos, estos mismos incluyen instrumentos no tradicionales, por este motivo el 43 Torneo, además del reconocimiento a los mejores interpretes de instrumentos tradicionales, como el arpa, cuatro, bandola, maracas y bajo eléctrico, incentiva por segundo año, la divulgación y producción de la música llanera en ensamble o nuevos formatos, y premia la composición para arpa y bandola como instrumentos solistas.

Los nuevos espacios de concurso y la dinámica de la convocatoria permiten alcanzar un mayor número y calidad de los concursantes, y una participación más abierta y diversa en la medida en que se extiende la invitación a todo el territorio nacional y a participantes internacionales diferentes a los dos países que comparten el mismo llano, por ejemplo, este año por primera vez se invita a Argentina.

#### *Modalidad Mejores Instrumentistas*

Concursan los instrumentistas de arpa, bandola llanera, cuatro, maracas y bajo eléctrico, o contrabajo, que forman parte los conjuntos de música llanera y los conjuntos de ensambles, nuevos formatos, los cuales serán evaluados de manera individual.

### *Criterios de Evaluación, Concepto de Calificación*

- Ensamble, acoplamiento y balance instrumental 25 %
- Desempeño individual: Calidad individual, técnica de ejecución  
Improvisación y creatividad 25%
- Coherencia: Con los elementos estilísticos, recursos técnicos  
y lenguajes musicales utilizados 25 %
- Puesta en escena: Organización, vestuario, manejo de escenario  
y proyección al público 10 %
- Conocimiento de la tradición musical llanera: Golpes y pasajes  
tradicionales. 15 %

### *Modalidad Música Llanera*

Concurran conjuntos de música llanera conformados por 5 integrantes instrumentistas: arpa, cuatro, bandola llanera, maracas y bajo eléctrico o contrabajo, quienes interpretarán una obra o arreglo instrumental libre construido a partir de los elementos tradicionales de la música llanera ( esencia del joropo), y *podrán desarrollar o incluir elementos estilísticos y lenguajes de otras músicas y contextos*, con una duración máxima de 7 minutos.

- En audición privada se le solicitará interpretar un golpe tradicional escogido al azar.
- El conjunto deberá entregar en el momento de su audición privada, una breve pero consistente sustentación escrita de su obra que incluya: datos de la obra ( forma y estilo), intención o concepto musical desarrollado, argumentando el porqué del repertorio seleccionado.

Y en esta versión del torneo, las bases del concurso, continúan y seguirán permitiendo y fomentando la inclusión de recursos y elementos musicales ajenos al joropo de arpas, como también se podrá ver en las obras inéditas para arpa solista, en la edición 44 del torneo internacional del joropo del 2012.

### *Modalidad Arpa Llanera Solista*

Concursan composiciones creadas a partir de elementos característicos de la música tradicional llanera y *podrán desarrollar o incluir elementos estilísticos y lenguajes de otras músicas y contextos.*

Las obras deberán ser para arpa llanera sin acompañamiento instrumental y con una duración máxima de 5 minutos.

### *Criterios de Evaluación- Concepto de Calificación*

- Aspecto Compositivo: Creatividad en el diseño melódico, rítmico y formal uso de recursos técnicos de interpretación y/o efectos tímbricos. 40 %
- Coherencia de la Propuesta: identidad y balance entre los recursos técnicos, expresivos y/o lenguajes musicales utilizados 35 %
- Interpretación: Afinación, medida, fraseo, sonido y fluidez 10 %
- Sustentación de la obra: Breve sustentación de la obra, que incluya datos de la obra( forma y estilo), intención y/o concepto musical desarrollado 15 %

El jurado integrado por los Evaluadores, Carlos Orozco, Manuel J. Larroche, Ricardo Zapata, Abdul Farfán y Jaime León, concedieron los premios inherentes al arpa:

Mejor arpista, al venezolano, Juan Alberto García Rico, como mejor obra para arpa, Azul y gris, del compositor y arpista boyacense, Javier Mauricio Carvajal.

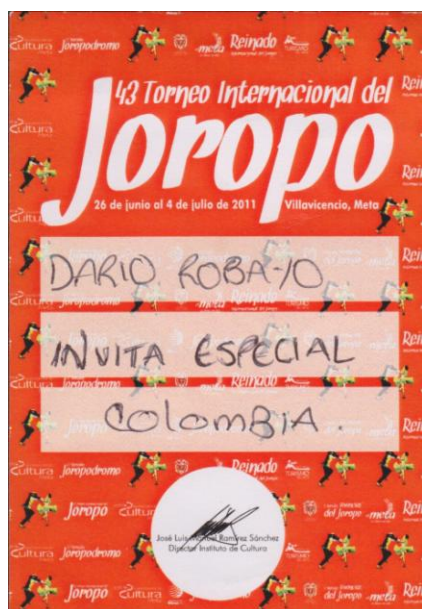


Foto 17. El autor del documento, como jurado de preselección de propuestas musicales y composiciones llaneras del 43 Torneo del Joropo, Villavicencio Julio de 2011.

Fuente: Archivo de Darío Robayo.

### 2.3.14 Balance y Resultados del 44 Torneo del Joropo de 2012

Siguiendo la misma línea del torneo anterior, el reglamento para esta edición del evento serán las mismas del año anterior, y se toman literalmente sin modificación alguna, las bases del 43 torneo internacional del joropo de 2011.

En esta edición se dio un acontecimiento musical significativo dentro del torneo, el encuentro entre el creador del virtuosismo y una cohorte de sus alumnos, formados e influenciados bajo su estilo, discípulos, émulo, poseedores y portadores de aquel lenguaje particular; 35 años atrás ya se había dado otro caso similar, en circunstancias muy parecidas, pero con resultados diferentes, entre el arpista, Eudes Álvarez, creador del bordoneo, y Mario Tineo, su émulo, recio bordoneador de los llanos de Colombia; el recio araucano le arrebató el premio como mejor arpista en el festival de Barinas – Venezuela, en 1977,

hecho constituido en el gran acontecimiento musical entre los dos países, suscitando sendos comentarios y apreciaciones por varios años.

La 44 edición del evento mostró grandes desarrollos, avances, el fortalecimiento, y un crecimiento, debido a la interacción y vinculación de arpistas que desde su ejercicio como estudiantes del programa regular de música, han implementado recursos y elementos de armonía moderna, escalas y métricas no usuales en la tradición llanera, dinámicas y recursos expresivos de otros géneros musicales; sin embargo, desde el nivel técnico- instrumental, continúa el avance imparable del virtuosismo moderno vanguardista de los arpistas llaneros, en esta ocasión, enfrentándose al creador del mencionado lenguaje, con sus propios alumnos e imitadores y a pesar de sus reveces en las modalidades de obra inédita para arpa y conjunto instrumental, sale vencedor, como arpista, mas por su técnica de ejecución, que por sus aportes a la creación de su propuesta musical de este año.

Pareciera ser que el triunfo de Orozco como arpista se da por ser el mas técnico, de este torneo, y parece como si se estuviera cerrando el periodo iniciado en los noventa, marcado por el predominio del virtuosismo arpístico. Los resultados finales, emitidos por los miembros del jurado, son un pronunciamiento y una postura clara frente al equilibrio que debe haber entre musicalidad y virtuosismo. De otro lado nos encontramos frente a una era que podríamos denominar los albores del *periodo academicista del joropo*, juicio apoyado y sustentado después de escuchar las obras ganadoras (Amara y Encontrándote) para arpa solista creadas por dos estudiantes del programa regular de música de la Universidad Distrital, Francisco José de Caldas, destacándose por encima de la obra, Melodía del Alfarero de Orozco sobrecargada de una alta dosis de su peculiar arma, el virtuosismo, de su bordoneo, la metrallera, sin cuerpo ni forma, carente de coherencia comparada con el resto de obras inéditas instrumentales de arpa.

Otro revés sufrido por Orozco, se dio en la modalidad conjunto instrumental, su propuesta musical instrumental es superada por la obra de la representación del Meta, en cabeza del joven arpista Juan Pablo Rodríguez, ésta no sólo involucraba un alto grado de virtuosismo, sino que presentaba rasgos que iban mucho más allá, de ornamentos, y poseía coherencia y un ámbito ritmo-armónico propositivo como agregado, que la alejaban de sus contendores más cercanos, muy por encima de lo expuesto por el resto de los conjuntos, incluyendo la del propio Orozco. (ver anexo 4)

A pesar de haberse impuesto Orozco como el arpista más técnico, sobre sus discípulos, se visualiza cómo después de 20 años de vigencia de su estilo en los concursos de arpa, nos parece que su recurso a fuerza de uso se estuviera agotando, pues para este jurado, este sólo elemento no fue suficiente. El virtuosismo y la metralla cayó en niveles de saturación, en las tres modalidades observadas, por la ausencia de elementos mucho más musicales y con recursos menos recurrentes y repetitivos.

Hoy, aunque *la metralla impresiona, no convence, ya no es suficiente*, y este lenguaje ya no es exclusivamente de Orozco, los demás arpistas lo imitan, lo hacen y lo desarrollan de igual manera; esta vez no sorprendió al jurado, de la última edición, entremezclado de músicos tradicionales y músicos académicos, tal vez la combinación ideal para equiparar fuerzas entre tradición y evolución.

La más reciente versión del torneo (edición 44 de 2012), nos deja una gran reflexión desde lo musical, se puede deducir y concluir, que las propuestas musicales de los conjuntos llaneros de hoy requieren ir mucho más allá de lo meramente técnico-instrumental, como quedó demostrado en los resultados arrojados por el jurado frente a las propuestas ganadoras del pasado torneo del joropo.

Orozco triunfa como arpista, mas por su técnica de ejecución que por su creación musical implícita, en su obra inédita para arpa sola y en su arreglo instrumental, como propuesta de su conjunto instrumental.

Este es un indicador para nuestro ejercicio de análisis; pareciera ser que su discurso musical, se encuentra en una encerrona y acorralado, dentro de la diatonicidad del arpa criolla, limitando su desempeño dentro del ámbito armónico, limitación que puede ser producto de su desconocimiento de la armonía moderna y no obedece precisamente a las limitaciones naturales del instrumento, que lo obligan a seguir explotando de manera recurrente, el nivel melódico-rítmico del joropo, la nota diferente la pone Juan Pablo Rodríguez, como se aprecia en el video de la final de los dos grupos, en el 44 torneo del 2012 (Ver anexo 4) <sup>64</sup>

La lectura del contexto del anterior torneo, deja ver que hoy se requieren propuestas que vayan mucho mas allá de lo meramente técnico- instrumental, mas allá de la gimnasia de dedos, que involucren ideas musicales novedosas, donde haya menos presencia dentro del discurso musical, de la famosa metralleta, que parece, ya cumplió su ciclo de vida y perdió vigencia como fuente de admiración y centro de atención.

Mientras uno de sus discípulos le gana con una propuesta instrumental coherente y propositiva desde lo musical, Oscar Quesada lo aventaja con su obra inédita para arpa solista por las novedosas ideas musicales que plantea desde lo melódico rítmico y armónico. (Ver anexo 4). <sup>65</sup>

Como idea envolvente, queda claro que los desarrollos de los músicos llaneros se han dado de manera puntual y contundente, en el ámbito melódico y rítmico, y muy poco en el plano armónico, en el caso del arpa podría ser el producto y

---

<sup>64</sup> Robayo, D. Registro de la final del 44 Torneo del joropo, Villavicencio, Julio de 2012.

<sup>65</sup> Robayo, D. Registro del 44 Torneo de 2012, Op. Cit.

resultado de la diatonicidad del arpa llanera, porque la gran mayoría de músicos llaneros manejan una armonía triádica, sin implementar en sus discursos el uso de tensiones de novenas, oncenas, treceñas y demás agregados.

### **Cronología del Torneo y Arpistas Protagonistas**

El cuadro de ganadores y el equipo de evaluadores de cada versión del Torneo, nos mostraron la estilística impuesta en el concurso de arpa. Con el listado en mano y el análisis del soporte audiovisual, determinamos, el elemento adoptado por la nueva generación de arpistas (específicamente de los ganadores del Torneo en los últimos 12 años), en lo que corresponde al estilo arpístico. Para indagar sobre el listado nos apoyamos en el libro de registros del Instituto de Cultura del Meta. Y será compilado como resultado del cuadro de ganadores de los últimos 12 festivales, sin embargo previo a esto, hay unos antecedentes, a manera de referentes: Juan Bimba, gana como mejor arpista, el Torneo, en 1981, del cual se dispone el audio; José Archila ganador del Torneo, del premio al mejor arpista en 1991, no se tiene el audio de la obra de aquel entonces; Carlos Tapia, ganador como mejor arpista del torneo en 1997, audio no disponible. En este lapso de 16 años aún prevalecía el lenguaje tradicional del arpa llanera dentro de la competencia entre arpistas del Torneo.

*Las Versiones 1983, 1984, 1987, 1988, 1989 y 1990, serán Encuentros de Música Llanera la esencia del evento internacional.*

Por varios años se cambió el formato del concurso y se acogió el encuentro de música llanera, como una nueva y manera distinta de apreciar en el escenario, desarrollos instrumentales y avances en lo vocal, la convocatoria era cerrada, con invitación directa a los cuatro mejores grupos de Colombia y Venezuela. El nuevo espacio logrado permitía que cada agrupación vocal-instrumental, mostrara en el escenario los desarrollos musicales, logrados en las modalidad instrumental y vocal instrumental, en diversos lenguajes, desde lo tradicional

hasta lo urbano. Mediante los encuentros los villavicenses, pudieron apreciar a los arpistas, Juan Vicente Torrealba, Henry Rubio, Guillermo Hernández, Urbino Ruiz, Abdul Farfán, Darío Robayo, etc.

Los 90s traerán consigo los festivales de la canción llanera:

- *Versión 1991*

I Festival Internacional de la canción llanera. Mejor arpista, representando a Venezuela, José Archila, sobre el Jurado calificador del Torneo, no se encontró la información.

- *Versión 1994*

El jurado integrado por Ildo Ariel Aguirre y Fernando Lizarazo, dan como ganador al arpista, Marcos Molina y al grupo Mayelé de Bogotá.

- *Versión 1995*

Mejor arpista, Carlos Orozco, jurado calificador, Rafael Chirinos, Darío Robayo,

- *Versión 1997*

Mejor arpista, Carlos Tapia de Venezuela, segundo lugar, Julito González, tercer lugar, Alexis Ojeda. Evaluadores del Torneo, integrado por la terna conformada por los arpistas, Vicente Bonilla, Abdul Farfán y Darío Robayo.

- *Versión 1998*

último Festival de la Canción Llanera, concurso de cantantes de música llanera; galardonado, como mejor cantante, el colombiano Aries Vigoth, premio otorgado por los jurados, Alejandro López, Carlos Flórez, y Elías Hurtado.

- *Versión 1999*

Mejor arpista, el venezolano Carlos Orozco; integrantes del Jurado evaluador, el arpista venezolano Rafael Chirinos, Hamilton Campos, Carlos “Cachi” Ortega.

- *Versión 2000*

Mejor arpista del Torneo, Yesid Castro ( de Villavicencio), segundo puesto el arpista Marcos Molina ( Bogotá), mejor conjunto instrumental, la representación del departamento del Meta. Jurado, integrado por el maestro flautista venezolano, Manuel Rojas.

- *Versión 2001*

Mejor arpista, el colombiano, Yesid Castro, declarado nuevo padrote de la guafa. Jurados del Torneo, Joseito Romero, Carlos Rojas, Abdul Farfán, Rogelio Ortiz, Tirso Delgado.

- *Versión 2002*

El jurado del torneo dio como ganador, del premio como mejor arpista, al venezolano, Leonard Jácome. Evaluadores del torneo, Argenis Sánchez, Jhon Harby Ubaque y Darío Robayo.

- *Versión 2003*

El jurado da el premio como mejor arpista, al venezolano, Joseito Hernández. Evaluadores, Asdrubal “ Cheo” Hurtado, Darío Robayo y Carlos César Ortega.

- *Versión 2004*

El jurado calificador concede el premio al mejor arpista, al colombiano, Javier Mauricio Carvajal. Miembros del jurado, Isaac Tacha Niño, Hernán Quintero, Carlos Orozco, Juan Carlos Contreras y Manuel J. Larroche.

- *Versión 2005*

Se premia al mejor conjunto del torneo, delegación Meta, dirigido por, Yesid Castro. Segundo conjunto delegación del Vichada, dirigido por, Mauricio Carvajal; miembros del jurado, Francisco Zumaqué, Manuel Rojas, Flor María Ramírez y Santiago Caroprese.

- *Versión 2006*

Se premia al mejor conjunto del torneo, la representación del Departamento del Vichada, dirigido por el arpista, Mauricio Carvajal.

Evaluadores, Eddy Marcano, Antonio Arnedo, Darío Robayo, Carlos César Ortegón.

- *Versión 2007*

Se premia al mejor conjunto del torneo, del estado Táchira, de Venezuela. Miembros del Jurado, William Castro, Fernando Lizarazo (escritor) y Manuel Rojas(flautista venezolano)

- *Versión 2008*

Mejor arpista, Portuguesa, Jofreth Brito , mejor obra instrumental para arpa, El Fogón de doña Oti, del arpista y compositor, Abdul Farfán. Evaluadores, Genoveva Salazar, William Castro y Manuel J. Larroche.

- *Versión 2009*

Mejor arpista del torneo, el colombiano, Juan Gabriel Colón; mejor obra instrumental para arpa, Flor de mi Llano del arpista venezolano, Juan Sinforoso Armada. Miembros del jurado, Darío Robayo, Dora Corita Rojas, Juan Carlos Granadillo y Ricardo Lambuley.

- *Versión 2010*

Mejor conjunto del torneo, ND; Mejor obra instrumental para arpa, Monte Azul, del arpista y compositor Juan Pablo Rodríguez. Evaluadores, Aquiles Báez, Lucas Saboya y William Castro. El Instituto de Cultura del Meta abre una nueva modalidad dentro del Torneo, crea el premio para propuestas de nuevos formatos, o ensambles de joropo, para instrumentistas no pertenecientes a la tradición llanera.

- *Versión 2011*

El jurado calificador concede el premio al mejor arpista, Juan Alberto García Rico, de Venezuela, mejor obra para arpa, Azul y gris, del arpista y compositor Javier Mauricio Carvajal. Miembros del jurado, Carlos Orozco, Manuel J. Larroche, Ricardo Zapata, Abdul Farfán y Jaime León.

- *Versión 2012*

Mejor arpista, Carlos Orozco, Mejor conjunto llanero, dirigido por Juan Pablo Rodríguez, mejor obra inédita para arpa solista, Amara, de Oscar Quezada, mejor ensamble o nuevo formato de joropo, Cuatro Cuerdas Ensamble, dirigido por el cuatrista y compositor, Juan Carlos Contreras.

Miembros del jurado de Colombia y Venezuela, William Castro, Manuel Rojas ( Ven.), Ricardo Sandoval ( Ven.), Isaac Tacha y Jaime León.

**CUADRO DE GANADORES DEL TORNEO INTERNACIONAL DEL JOROPO,  
Villavicencio. 1999-2012**

FECHA	VERSION	ARPISTA GANADOR	JURADO EVALUADOR
Julio de 1999	XXXI	Carlos Orozco, Ven.	Rafael Chirinos, Hamilton Campos, Carlos "Cachi" Ortegón
Julio de 2000	XXXII	Yesid Castro, Col.	Manuel Rojas, ...
Julio de 2001	XXXIII	Yesid Castro, Col.	Carlos Rojas, Joseíto Romero, Abdul Farfán.
Julio de 2002	XXXIV	Leonard Jácome, Ven.	Jhon harby Ubaque, Darío Robayo.
Julio de 2003	XXXV	Joseito Hernández, Ven.	Asdrúbal "Cheo" Hurtado, Darío Robayo y Cachi Ort.
Julio de 2004	XXXVI	Mauricio Carvajal, Col.	Isaac Tacha, Carlos Orozco, Manuel J. La Roche
Julio de 2005	XXXVII	Mejor Conjunto, representación del Meta	Francisco Zumaqué, Manuel Rojas, Flor M. Ramírez.
Julio de 2006	XXXVIII	Mejor Conjunto Delegación Vichada	Antonio Arnedo, Darío Robayo, Eddy Marcano
Julio de 2007	XXXIX	Mejor Conjunto Del. Táchira, Venezuela	William Castro, Manuel Rojas.
Julio de 2008	40	Yofreth Brito, Col.	Manuel J. La Roche, William Castro, Genoveva Salazar
Julio de 2009	41	Juan Gabriel Colón, Col.	Darío Robayo, Ricardo Lambuley, Dora C. Rojas, Juan Carlos Granadillo
Julio de 2010	42	Mejor Conjunto, ...	William Castro, Aquiles Báez, Lucas Saboyá
Julio de 2011	43	Juan Alberto García R. Ven.	Abdul Farfán, Manuel J. La Roche, Carlos Orozco, Ricardo Zapata, Jaime León
Julio de 2012	44	Carlos Orozco, Ven.	Manuel Rojas, Ricardo Sandoval, William castro, Jaime león, Isaac Tacha

**Cuadro 4. Fuente:** Libro de registros de convocatorias y premiación, del Instituto Departamental de Cultura del Meta, Antonio Lozano; semanario, Llano 7 días, Julio 3 de 2001 y Julio 5 de 2005; revista El Baquiano, No. 7, Octubre de 2012, Pág. 9; eltiempo.com, Julio 4 de 2000 y archivo audiovisual del 33 torneo y registro del 43 y 44 torneo, realizado por el autor.

La Lectura e interpretación del cuadro anterior nos muestra que, del total de arpistas ganadores del Torneo, observados entre el año 1999 y el 2012, encontramos a 10 arpistas ganadores del primer premio como instrumentistas, portadores del lenguaje virtuoso del arpa, incluyendo a su creador Carlos Orozco, quien cierra este periodo, como triunfador en la edición 44 del certamen, imponiéndose sobre un grupo de sus discípulos e imitadores. Se convalida la hipótesis planteada para la presente investigación, Carlos Orozco es el creador y generador de un movimiento musical a través de una nueva forma de ejecución del arpa, estilo que permeó las contiendas competitivas al interior del Torneo, efecto que se dio en la década de los 90s por la marcada influencia a través del disco, sobre la última generación de arpistas de Colombia y Venezuela, demostrado a través de historias personales, testimonios de arpistas ganadores del torneo y miembros del jurado en sus diferentes versiones.

## **2.4 EL PERFIL DE LOS JURADOS DEL TORNEO**

Otro de los factores que ha influido en el proceso evolutivo musical del Torneo es uno de los componentes definitivos del concurso que han tomado parte en el festival, su responsabilidad recae sobre los honorables miembros del jurado calificador y evaluador de competencias en música llanera. Es importante señalar el perfil de los evaluadores en músicas llaneras dentro del certamen, porque bajo sus ópticas y posturas frente al joropo, seleccionaron año tras año a los arpistas ganadores. Dentro del perfil de los jurados del torneo a través de su historia, se pueden identificar tres grandes grupos, muy diferenciados, dependiendo del grado de su cercanía con la formación musical, no importa ésta desde dónde provenga, si de la tradición o de la academia y serían los siguientes:

#### **2.4.1 Primer Grupo. Sin formación musical (ni tradicional, ni académica)**

Corresponde a integrantes y personalidades de la sociedad civil y política de Villavicencio. El autor del documento recuerda haber sido víctima de esta calidad de evaluadores del torneo en 1977; en cuya edición, en la mesa del jurado se encontraba, el comandante de la séptima brigada del ejército del Meta, en otra edición se encontraba el secretario de agricultura del departamento del Meta y en la edición de 1982, una ejecutiva de una casa disquera, con sede en Bogotá hacía parte de este serio ejercicio de evaluar a músicos; los tres sin ningún conocimiento de música, ni de la práctica instrumental y mucho menos del joropo, es decir sin ninguna formación musical. Hoy no se entiende cuáles fueron las lógicas que se tuvieron en cuenta para llegar a seleccionar a miembros del jurado y con qué referentes, bases o parámetros evaluaron a músicos de un género musical considerado hoy por los entendidos y expertos, como una de los géneros más complejas dentro del concierto de las músicas tradicionales del mundo.

#### **2.4.2 Segundo Grupo. Músicos tradicionales de reconocida trayectoria**

Músicos formados a través de la tradición llanera, con una vasta experiencia en la práctica musical, en lo técnico-instrumental y técnico-musical, reconocidos en Colombia y Venezuela, a través del disco, con una gran capacidad de análisis cualitativo y solvencia musical a la hora de evaluar a músicos llaneros, portadores y conocedores del sistema musical llanero, de sus componentes, de lo ritmo-percusivo, ritmo-melódico y ritmo-armónico; pertenecen a este grupo los maestros, José Asdrúbal “Cheo” Hurtado, Abdul Farfán, Manuel J. La Roche, Flor María Ramírez, Isaac Tacha, Jaime León, Juan Carlos Contreras, Carlos Rojas, Darío Robayo, Héctor Paúl, Mario Suárez, Vicente Bonilla, Rafael Chirinos, y Ricardo Zapata, etc.

### **2.4.3 Tercer Grupo. Músicos académicos**

Hacen parte de este grupo, los músicos con formación académica. Ya en 1975 el maestro Samuel Bedoya ( quien inicia la sistematización del joropo) había tomado parte como jurado, sin embargo es a partir de 2000 cuando se hace más notoria la presencia en la mesa del jurado de Músicos académicos con y sin vínculos con el joropo, algunos de ellos con trabajos publicados sobre el joropo a manera de música experimental con instrumentos no pertenecientes a la tradición llanera, en ensambles de nuevos formatos de joropo; entre ellos muy cercanos al joropo como los maestros, Manuel Rojas, flautista venezolano, con estudios en los conservatorios de música Jacinto Lara y Simón Bolívar, quien hizo parte por varios años de la agrupación del arpista Carlos Orozco y produjo el disco titulado, Manuel Rojas, Música Venezolana, que incluye variaciones y recreaciones de joropo; el maestro Eddy Marcano, excelente violinista y director de orquesta sinfónica, con estudios en el conservatorio de música Simón Bolívar de Caracas –Venezuela, productor del álbum denominado, Venezuela en Violín, donde su instrumento protagoniza cinco obras de joropo de manera magistral y el maestro mandolinista, Ricardo Sandoval con grabaciones de música instrumental de joropo. De Colombia se inscriben en este grupo los maestros, Genoveva Salazar, Francisco Zumaqué, Antonio Arnedo y Ricardo Lambuley, entre otros, este último con experiencias artísticas cercanas al joropo y a la bandola llanera.

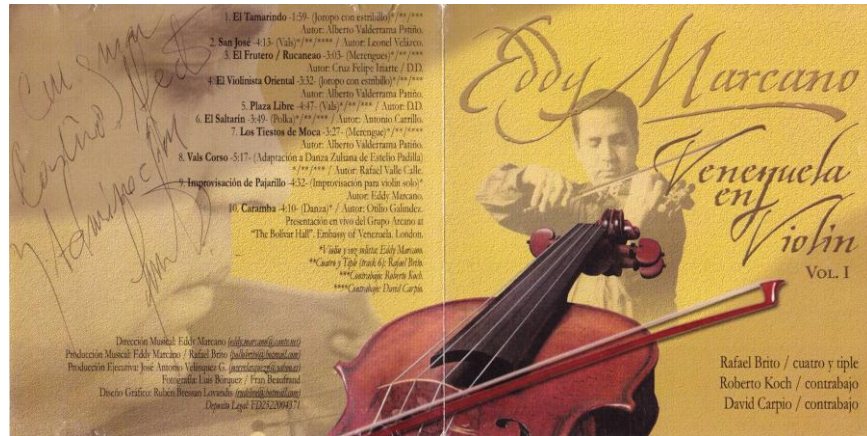


Foto 18. Facsímil de la carátula del CD del Maestro Eddy Marcano, jurado del XXXVIII Torneo del Joropo, Julio de 2006. Archivo de Darío Robayo



Foto 19. Facsímil de la carátula del CD del Maestro Manuel Rojas, jurado del 44 Torneo del Joropo, Villavicencio, Julio de 2012. Archivo de Darío Robayo



foto 20. Facsímil del CD del maestro Ricardo Sandoval Jurado del 44 Torneo del Joropo, Villavicencio de 2012. Archivo de Darío Robayo.

Los maestros, Eddy Marcano, Manuel Rojas, Ricardo Sandoval representan al grupo de jurados músicos académicos venezolanos integrantes del jurado calificador en varias versiones del Torneo Internacional del Joropo de Villavicencio, entre el 2000 y 2012.

## **2.5 TENSIONES ENTRE TRADICIONALISTAS Y VANGUARDISTAS**

Históricamente dentro del torneo se han generado tensiones que desencadenan en pugnas por diferentes posturas frente a lo tradicional Vs lo urbano ( entre lo estilizado y virtuoso, o lo vanguardista ), a la hora de evaluar y definir a los ganadores del concurso, de ello se conocen situaciones anecdóticas en pleno desarrollo del Torneo Internacional del Joropo:

- En 1977, se genera, una discordia entre tradicionalistas y quienes defienden lo estilizado, entre ellos los Jurados Mario Suárez de Venezuela, y los colombianos, Héctor Paúl, Gil Arialdo Rey, frente a dos arpistas finalistas del torneo, Mario Tineo ( arpista tradicional de Arauca) y Rafael Chirinos ( arpista estilizado del estado Lara- Venezuela ), siendo director del Extensión Cultural el Dr. Raúl Mojica; al final saldría como ganador el araucano, Mario Tineo, hijo de la tradición llanera, teniendo que conformarse con el premio al mejor conjunto, el maestro Rafael Chirinos, de Venezuela.
- En el Torneo de 1997, actuando como evaluadores y miembros del jurado, la terna integrada por los arpistas, Abdul Farfán, Vicente “Chente” Bonilla y Darío Robayo, dan como ganador al venezolano, Carlos Tapia; sin embargo, después de haber sido socializada el acta de premiación, quedó en el ambiente un sinsabor entre los demás arpistas concursantes por no haber trascendido entre los miembros del jurado, el desempeño de

los arpistas virtuosos. El mejor sonido del instrumentista y la coherencia de su propuesta instrumental se impuso sobre el virtuosismo (acéfalo como lo denominó el guitarrista, Jhon Harby Ubaque, viendo tocar a Orozco, en pleno festival de Villavicencio), de los émulos de Orozco.

- En el 2001 en el Torneo Internacional del Joropo en Villavicencio, en el momento de definir el cuadro de ganadores del torneo, se presentó discordia entre los maestros Joseíto Romero y Carlos Rojas, mientras el primero tenía su predilección por un arpista de la tradición, el segundo le apuntaba a un arpista virtuoso, resultando ganador, el preferido de Rojas; El desacuerdo, terminó en el punto de negarse el maestro Romero, a firmar el acta de premiación del mencionado Torneo.
- En el 2008, en el espacio abierto del “ Joropo académico” y hablando en el plano de la danza llanera, espacio para la discusión frente a lo que debe ser el joropo, hubo posturas entre tradicionalistas y vanguardistas, frente al baile del joropo, entre los araucanos, Hugo Mantilla y Gustavo Vásquez. El primero no acepta como baile del joropo lo que hace el segundo en su show virtuoso de danza llanera donde incluye pasos propios del bambuco, como él mismo lo sostiene.
- Para el año 2008, en el plano de la inscripción de obras inéditas hubo protestas por parte de compositores de la tradición llanera quienes manifestaron malestar por haberse exigido partituras como requisito formal para acceder al concurso, aduciendo que esto iba en contra de 200 años de historia musical del llano y de una música ágrafa dentro de la tradición llanera; al final el requisito debió suprimirse de las bases del concurso, para contar con propuestas dentro de la modalidad de composición inédita como canción llanera.

Hoy día se han creado en Villavicencio grupos de músicos, folcloristas, escritores, que tratan de generar resistencia ante el proceso de transformación del joropo como danza y como música, y se hacen llamar grupo vigías del patrimonio, cuyas actividades se dirigen a socializar en conferencias, talleres, charlas de cómo debería bailarse el joropo tradicional. Es tanta su entrega frente al tema, que han llegado a influir en la definición de los parámetros a evaluar, dentro del concurso en lo referente al reglamento para calificar a los bailarores del joropo tradicional. En el campo musical estos grupos no se han manifestado y no ha sido visibles por ahora.

## CAPÍTULO III

### 3. LAS PROPUESTAS INSTRUMENTALES

Dentro de las propuestas musicales sometidas a consideración del jurado, se pueden identificar tres categorías, primero, aquellas que representaban piezas únicas de joropo predeterminadas, tal como fueron grabadas pero con un cierto grado de adaptación; segundo, las que representaban suites de fragmentos de piezas de varios arpistas, generalmente armadas y compiladas pocos días antes del concurso de Villavicencio y un tercer tipo, las propuestas de la última década, que recogen recursos y fragmentos de virtuosos músicos de otros géneros musicales y contextos, montadas sobre estructuras con métricas en compases de amalgama.

En la evolución del concurso se pueden visualizar tres tipos de propuestas:

- **Del primer tipo.**

Representadas en obras o piezas únicas de la tradición sobre referentes de la discografía llegada de Venezuela, muy vistas en las propuestas de los 70s, algunos casos fueron muy mentados.

Ejemplo 1. Propuestas representadas por piezas específicas o predeterminadas, como el golpe la Reinita de Joseíto Romero, recreada con recios bordoneos, con la cual ganara Mario Tineo, como mejor arpista, a quien se consideraba en ese momento, el rey del bordón en Venezuela, el arpista, Éudes Álvarez, en Barinas, Venezuela, en 1977.

Ejemplo 2. La propuesta instrumental de 1981, con la que ganara el arpista araucano Blas Antonio Saenz “ Juan Bimba”, grabada en el álbum

titulado, Torneo Internacional del Joropo, del sello Divensa de Colombia. Constituye un seis por derecho de corte tradicional sin grandes desarrollos, lo que propone en su discurso musical es el recurso tímbrico más usual, en su desempeño, el bordoneo, como recurso ritmo-percusivo sobre el componente melódico, pieza instrumental, propio de los arpistas recios, al que el arpista denominó con un nombre genérico para ser llevada al disco bajo el título, *Instrumental*.<sup>66</sup>

- **Del Segundo Tipo.**

Representan ya un desarrollo musical producto de la creación del arpista, sin embargo aún toma como insumos fragmentos de obras a manera de suite, para enriquecer la propuesta musical.

Un referente es la propuesta instrumental presentada en 1987, con la que concursara el arpista venezolano, Alexis Ojeda en Villavicencio, como arpista del Torneo, luego grabada en el álbum titulado Arpas Bravas, obra con desarrollos a manera de variaciones sobre un seis por derecho, con un alto contenido de creación propia en lo melódico y ritmo-armónico sobre el cual le agrega un fragmento del vals venezolano, Carora, de Antonio Lauro, denominado en el citado fonograma, con el nombre de el Festivalero y Carora. (ver anexo 5)<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Divensa. Instrumental, CD Torneo Internacional del Joropo, track 11, Ref. 024, Bogotá (P) 1981

<sup>67</sup> Ojeda, A. El Festivalero y Carora, CD Arpas Bravas, track 1, Ref. 10.470-0, Sello Sonográfica (P) 1997

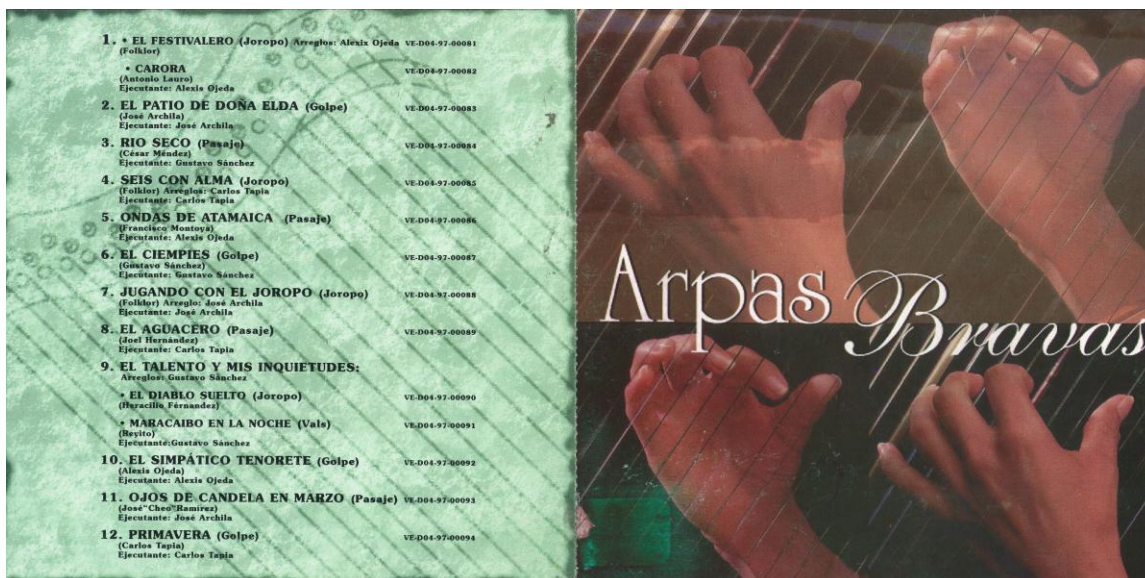


Foto 21. Facsímil del CD arpas Bravas, Track 1, El Festivalero y Carora. Sonográfica, (p) 1997.

Archivo de Darío Robayo.

- **Del Tercer Tipo.**

Representan obras con un discurso musical con grandes desarrollos desde lo técnico-instrumental basados en recursos propios de la influencia de Carlos Orozco, aunque contienen creación propia, el arpista se nutre del virtuosismo de otros géneros musicales y contextos, generalmente de artistas estadounidenses, bajados por Internet, propuestas apreciadas a partir del 2000 en el torneo del joropo.

Ejemplo 1. La propuesta presentada por Yesid Castro en 2001, con la cual resultó ganador como el primer padrote de la guafa, en cuyo contenido se puede ver la gran influencia en su estilo del maestro Carlos Orozco, por el uso reiterativo de la célula rítmica, la metrallera. ( ver anexo 4) <sup>68</sup>

Ejemplo 2. La propuesta instrumental con la que se ganó el premio a mejor arpista, el arpista, Juan Colón, en el año 2009, y la ganadora en el

<sup>68</sup> Ramírez, G. Archivo audiovisual del XXXIII torneo internacional del Joropo, Villavicencio, Julio de 2001

2012, por el arpista Juan Pablo Rodríguez, un referente donde se aprecia una marcada influencia de Orozco, por el uso reiterativo del citado bordoneo, y además toman fragmentos y citas de piezas de músicos y grupos de Estados Unidos, de Bela Fleck y Victor Wooten, del Metal progresivo ( virtuoso ) del grupo Dream Theater ( canción scene seven del álbum Metrópolis 2000), de Dragon Force, de Symphony X, de los guitarristas Pat Metheny y Alain Caron.

Pieza contenida en el CD, Diferente, de Juan Colón, *Cuerdas Festivaleras*. ( Ver anexo 5) <sup>69</sup>

Ejemplo 3. La propuesta del último Torneo del Joropo, con la que su intérprete le gana como arpista a sus discípulos, presentada como un collage de piezas, por el arpista venezolano, Carlos Orozco, con la que se ganó el 44 Torneo Internacional del Joropo 2012, como arpista, representa el lenguaje que se ha venido viendo en los últimos 12 años, sobre un lenguaje virtuoso, demostrando una gran fluidez, seguridad y precisión rítmica, con gran naturalidad sin reflejos de tensión muscular en su ejecución y desempeño, por ser desarrollada bajo el uso de motricidad fina y no con motricidad gruesa, como lo hacen algunos de sus discípulos, con signos de tensión y resquebrajamiento del pulso, tal como lo sostiene uno de los jurados, el maestro Manuel Rojas, ex-integrante del grupo Manoróz, de Carlos Orozco. ( Ver anexo 1). <sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> Colón, J. *Cuerdas Festivaleras*, CD Diferente, Track 11, Bogotá, (P) 2012

<sup>70</sup> Robayo, D. Entrevista realizada al maestro Manuel Rojas, jurado del 44 torneo del joropo, Villavicencio, Julio de 2012.

### **3.1 INCIDENCIAS DE LAS BASES DEL CONCURSO EN LA PROPUESTA INSTRUMENTAL**

El análisis de las reglas de juego del torneo y sus resultados, permiten deducir y concluir que éstas han influido en el torneo, en los últimos 12 años, contribuyendo al fortalecimiento de las músicas urbanas muy por encima del lenguaje tradicional de las mismas, al desarrollo de nuevos lenguajes del joropo y al estímulo de nuevos formatos de joropo con instrumentos no pertenecientes a la tradición llanera, visibilizados en el joropo de Villavicencio, en ese lapso de tiempo.

En primer término, las bases del concurso, como reglas de juego del evento, constituyen el documento base responsable de la revolución y evolución sin precedentes en la historia de las músicas llaneras, primero, por la apertura a la inclusión de elementos de músicas foráneas y de recursos pertenecientes a otros géneros musicales y contextos, en las propuestas instrumentales de carácter libre, presentadas por los grupos instrumentales convocados por el comité organizador del festival.

Y segundo, el torneo a través de sus bases del concurso, reconoce, resignifica y visibiliza la música llanera tradicional-popular en espacios públicos y ante diversos públicos, con un joropo espectáculo, en música y danza, factor determinante en la transformación del lenguaje de la música llanera, con la presencia de un marcado virtuosismo, el rasgo más visible y característico del Joropo contemporáneo de los últimos 12 años.

Y tercero, la permisividad del uso de recursos de otros géneros musicales dentro de las propuestas musicales a partir del año 2008, para obras inéditas instrumentales de arpa, termina ampliándose a las propuestas instrumentales de los conjuntos convocados por el concurso, a partir de 2010.

En el año 2008, se da inicio a un periodo donde las ediciones del torneo, a través del reglamento, permiten el uso e inclusión de recursos de aires del interior de Colombia tal como lo expresa el documento base del evento:

- *Las obras, ...deberán tener la esencia del sabor tradicional llanero o influencias del folclor andino colombiano ( pasillo, Bambuco)*

Como consecuencia del reglamento, en la edición del 2009, sale favorecida la obra instrumental para arpa, titulada Flor de mi Llano, del arpista venezolano, Juan Sinforozo Armada, un vals venezolano, cuya forma es de origen caraqueño y cuyo fraseo y forma estilística, es una analogía del pasillo colombiano, aire perteneciente a la zona andina del país. Así mismo gana el arpista Juan Colón con una propuesta instrumental, que además de apoyarse en recursos del virtuosismo de Carlos Orozco y no siendo suficiente con eso, recoge fragmentos de piezas de músicos y de grupos virtuosos estadounidenses, tal como lo reconoce, el mismo ganador del torneo en 2009: refiriéndose a la frustración experimentada en el 2005 cuando perdió frente a Mauricio Carvajal y Yesid Castro:

*“Me devuelvo a investigar y a prepararme...es cuando empiezo a buscar en youtube materiales que se pudieran adaptar y me vengo a encontrar con arreglos que ellos ( Yesid Castro y Mauricio Carvajal) hacían; ah.., esto lo hicieron estos manes allá, ah con que así es la vaina y empecé a buscar arreglos de Bela Fleck, de Dream Theater; mi punto de referencia fuerte fue Bela Fleck, el del banjo, hacen música experimental, fusión, con banjo y saxo con Víctor Wooten, supuestamente el mejor bajista del mundo; yo montaba la melodía y le montabamos los cortes, ..., para camuflarlo porque eso está a 6 y a 7”, (Ver anexo 4.)<sup>71</sup>*

---

<sup>71</sup> Robayo, D. Entrevista realizada en video al arpista Juan Colón, Bogotá, Julio 20 de 2012.

Cuando el entrevistado habla de camuflar esas métricas es porque no quería que el jurado descubriera los recursos foráneos que involucraba su propuesta musical. En el 2009 ante ese fenómeno de contaminación de las propuestas, el autor de este documento, sugiere quitar de las bases del concurso, este aparte del reglamento, por ir en contra de la filosofía del festival; hasta cierto punto es escuchado y para el siguiente año, los términos cambiaron, de lo particular a lo general, es así como en los años 2010, 2011 y 2012, aún se permite el uso de recursos pero sin hacer énfasis en géneros musicales específicos, sino que se deja de manera abierta, se podrá, *hacer uso de recursos de otros géneros musicales y contextos*, lo que implica que en adelante se podrá echar mano de cualquier género musical nacional o extranjero, para alimentar las propuestas al concurso. El ejemplar bases del concurso de los tres últimos años con respecto a las propuestas musicales, dice textualmente:

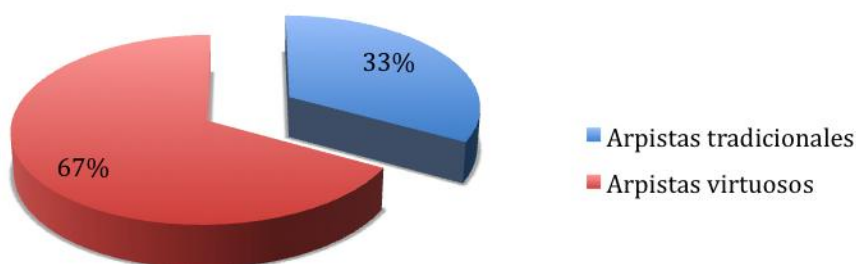
*“...interpretarán una obra o arreglo instrumental libre construido a partir de los elementos tradicionales de la música llanera ( esencia del joropo), y podrán desarrollar o incluir elementos estilísticos y lenguajes de otras músicas y contextos.”*

Para la edición 44 del torneo de 2012, de nuevo se repite la historia del 2009, con otra evidencia más del carácter permisivo del documento regente del torneo, la propuesta de la delegación del Meta concebida por el arpista, Juan Pablo Rodríguez, ganadora en dicha edición, recoge elementos técnico-musicales, fraseos obligados y ambientes armónicos de música del Metal progresivo de Dream Theater, grupo estadounidense que rompe con los cánones de forma del rock para convertirse en un género virtuoso, se apoyaron en fragmentos virtuosos del guitarrista norteamericano, Alain Caron y de los virtuosos norteamericanos, Bela Fleck y Víctor Wooten, según testimonio de los músicos,

Diego Hernández ( maraquero), integrante del grupo de Juan Pablo Rodríguez y del baterista del género metal, Juan Camilo Robayo. (Ver anexo 4) <sup>72</sup>

Frente a la trama de las uñas largas, queda flotando en el aire una pregunta: ¿Estas propuestas con esos rasgos característicos, seguirán siendo joropo?

Por ahora no se tiene la respuesta pero lo que queda claro es que, las bases del torneo como reglas de juego para competir arpistas e instrumentistas y el perfil de los jurados, han incidido en los resultados finales de cada proceso evaluativo: primero porque éstos deben ceñirse y actuar de acuerdo a la norma marco del torneo y segundo, pesa mucho el perfil y postura del jurado frente al proceso evolutivo de las músicas locales, que han desencadenado tensiones entre tradicionalistas y vanguardistas.



Gráfica No. 2. Fuente, encuesta realizada por Darío Robayo S.

De un total de 12 grupos observados y analizados en el 44 Torneo Internacional del Joropo de 2012, 8 de los arpistas de esas agrupaciones, poseen y manejan en sus propuestas un lenguaje virtuoso, representando el 67 % del total de

---

<sup>72</sup> Robayo, D. Testimonio de los músicos, Diego Hernández maraquero del grupo de J. P. Rodríguez y del baterista del género metal, Juan Camilo Robayo, Bogotá, Julio 20 y Octubre 10 de 2012.

participantes, el resto de arpistas es decir 4 (incluyendo a Mario Tineo aunque no concursó, sí participó como grupo base), reflejan en sus desempeños lenguajes del arpa llanera tradicional y representan el 33 % del total de arpistas convocados por el evento.

La lectura de la gráfica permite concluir que actualmente dentro del torneo del joropo, predominan más las propuestas musicales de los arpistas virtuosos o moderno vanguardistas tanto de Colombia como de Venezuela, muy por encima de los arpistas tradicionales.

Y como conclusión, queda claro, que en los últimos 12 años del torneo los arpistas ganadores del concurso son referentes del lenguaje urbano moderno vanguardista, el 100 % de ellos maneja esa manera característica de tocar; Orozco provocó a los jóvenes arpistas a seguir desarrollando su lenguaje, desde sus ópticas individuales, en los casos particulares de Yesid Castro, Leonard Jácome, Mauricio Carvajal, Yofreth Brito, Juan Colón, Juan Alberto García y Juan Pablo Rodríguez, entre otros.

Develada la trama de las uñas largas, desde el torneo de 2005 para acá, se concluye que la apertura de las bases del concurso, terminó por complementar el revolcón, iniciado por Orozco, al fomentar la inclusión de fragmentos virtuosos de géneros musicales y contextos, que van desde el metal hasta el jazz, de músicos y grupos norteamericanos como:

Los metaleros, Dragon Force, Sinphony X, Dream Theater, del Ensemble Splein, las improvisaciones del guitarrista, Pat Metheny; de Bela Fleck, y de Ana Belén, hasta la edición número 44 del torneo, han sido los referentes recurrentes e influyentes en los nuevos grupos llaneros colombianos convocados por el torneo del joropo.

## CONCLUSIONES

- La aproximación histórica del arpa desde su llegada a territorio colombiano, muestra la ruta desde Tópaga- Boyacá, hasta los llanos de Casanare, en calidad de arpa misional en templos y en procesos de formación musical hacia lo divino, abordados por los jesuitas, en iglesias y reducciones, practica definitiva para cimentar en los llaneros la musicalidad que luego adquirió tintes particulares que ayudaron a definir los rasgos de la música regional llanera, como música secular. Después de 1767, la música empieza a ser el reflejo del sentimiento de los llaneros, conectada al servicio de una sociedad pastoril dentro de las relaciones de este modo de producción, como diversión y como disfrute. Como género musical definido, se tendrán identidades musicales individuales muy particulares, desde mediados del S XX, traducidas en lenguajes estilísticos en un lapso de 60 años de producción de literatura musical fijada en discos, a partir de 1950. Desde entonces, el disco hará evidente, visibles y audibles los diversos lenguajes del arpa en Colombia y Venezuela.

La investigación deja una descripción de los lenguajes mas relevantes del arpa de su decodificación y caracterización, del lenguaje tradicional, urbano y virtuoso (moderno-vanguardista), este último implementado y socializado por Carlos Orozco, a través de fonogramas y en el torneo internacional del joropo, con muchos adeptos y seguidores especialmente por la nueva generación de arpistas de Villavicencio y el Meta.

- Como antecedente del Torneo del Joropo en una ciudad cosmopolita, Villavicencio, acogió desde 1950 un joropo de guitarras, representado en las propuestas musicales de los tríos locales, joropo con cierto sonsonete, denominado por los músicos raizales de la época, de manera despectiva, como joropo terroniao, morreño o aguatao, mientras llegaba el joropo de arpas de

Venezuela en 1965 a través del Torneo Internacional del Joropo y maduraban musicalmente los primeros arpistas, resultados del primer proceso de formación en música tradicional llanera abierto en Villavicencio en 1962, hoy escuela de artes, Miguel Ángel Martín. La gestión cultural desarrollada por el maestro araucano, fue definitiva para la adopción y masificación del joropo de arpas en Villavicencio y el Meta, acallando para siempre al joropo de típles.

Mientras el primer periodo del torneo comprendido entre 1965 y 1982, se destaca por el predominio e incidencia de los arpistas araucanos y venezolanos en la comunidad local, el festival constituyó el espacio para visibilizar la contienda de arpistas de la tradición y los de origen urbano, espacio que reúne en su seno a los primeros valores, resultado de las escuelas de música tradicional del departamento; al segundo periodo del torneo, 1983 -1998, se le imprimen cambios para darle una nueva dinámica y sacarlo del esquema repetitivo en el que cayó; convertido en encuentro de música llanera, el evento permitió apreciar a representantes de diversos lenguajes del arpa, desde el tradicional hasta el urbano( estilizado ), que en el esquema anterior difícilmente se hubieran podido apreciar, por no ser arpistas de concurso, y por no ser portadores del lenguaje festivalero.

El último periodo del torneo, 1999 y 2012, es protagonizado por el virtuosismo o lenguaje moderno-vanguardista de los arpistas colombianos y venezolanos, legado e influencia directa del arpista Carlos Orozco, con propuestas instrumentales que, cada vez se alejan más del joropo tradicional, con jurados sorprendidos e influenciados bajo la filosofía del festival, a pesar de haber adoptado posturas radicales y haber desencadenado tensiones entre tradicionalistas y vanguardistas; al final, el virtuosismo y su polémico recurso, el bordoneo la “metralleta”, llegó, impresionó, influenció y se impuso; hoy es una tendencia musical, que continúa vigente e imparable, seguida muy de cerca por los jóvenes concursantes para alimentar sus propuestas musicales en el torneo.

Las propuestas musicales instrumentales evaluadas en el torneo, históricamente van desde piezas predeterminadas, a piezas con el carácter de suites de citas de fragmentos de arreglos de varios arpistas llaneros, hasta las apreciadas en el último periodo, como suites de fragmentos de obras de músicas foráneas, sobre métricas no usuales en la tradición musical llanera, sobre compases de amalgama como el 2/8, 5/4, 5/8, 7/8 y 9/8, con diseños melódicos, ambientes armónicos, fraseos obligados de música experimental y del metal progresivo ( virtuoso ), de conocidos artistas y grupos de Estados Unidos de América. Esta evidencia es consecuencia inmediata y directa de la apertura de las bases del concurso a la inclusión de elementos estilísticos de otras músicas y contextos. Superados los límites de la complejidad del virtuosismo de C. Orozco, los nuevos arpistas, se dedicaron luego a explorar el virtuosismo de músicos de otros géneros musicales para nutrir las propuestas de joropo, como obra instrumental a concursar dentro de un lenguaje festivalero. El torneo a través de sus bases y reglamento ha propiciado rumbos y cambios que se perciben hoy como tendencias, a través de su historia, con estilos como el joropo contemporáneo, soportado por el lenguaje virtuoso.

- La transcripción y análisis musical del bordoneo la “metralleta” permitió ver la dimensión del recurso tímbrico desde lo técnico-musical, que llega hasta el nivel de la semicorchea y constituyó en esencia la célula rítmica que adoptaron los arpistas llaneros del torneo, sobre un lenguaje virtuoso, soportado sobre una nueva técnica de ejecución, terminando en una estandarización, uniformidad, y homogenización en la forma de tocar, como consecuencia de la influencia musical del disco, divulgado por la radio local y regional, de la música llanera comercial. Hoy difícilmente se pueden percibir diferencias estilísticas entre los arpistas de la nueva generación, cercanos al contexto del torneo internacional del joropo.

- Como complemento al trabajo de investigación, se recrearon dos piezas para arpa, una primera obra, con un carácter pedagógico que muestra sobre tres golpes de joropo, lo estructural del joropo tradicional, desde lo ritmo-métrico, ritmo- melódico y ritmo-armónico, dentro de una misma pieza. Reúne y recoge el inventario de bajos del arpa, con sus respectivas variaciones contrastantes del bajo, en los tres regímenes acentuales del sistema musical llanero, por corrío, por derecho y por chipola. La obra es producto de un taller entre el autor del documento y los maestros Carlos Rojas y Abdul Farfán, concebida como prueba reina de las competencias técnico-musicales y técnico-instrumentales que debe conocer todo arpista llanero, en su oficio profesional de músico llanero.

La segunda obra constituye un referente de joropo con recursos del lenguaje contemporáneo de la música, construida sobre una escala artificial, en su primera parte, para luego entrar en su segunda parte en una relación escala acorde cuartal, como segundo recurso contemporáneo para hacer música, como un ejercicio experimental, en la exploración de otros ambientes armónicos, alejándose de lo tonal y funcional, sobre una escala no usual en la música tradicional llanera, pero interesante como ejercicio de búsqueda de nuevas sonoridades alrededor del joropo, como respuesta y en contraposición al virtuosismo de dedos, generalizado en el joropo de hoy, búsqueda desde el ámbito armónico, en razón a que los desarrollos de los arpistas llaneros se han dado en el componente rítmico y melódico, pero muy poco dentro del ambiente armónico de la música llanera.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Arenas, E.; Robayo, D.; Ortegón, C. C. ; Documento final, Proyecto de Patrimonialización de los Cantos de Trabajo de llano, primera fase. Convenio de asociación No. 1519/11, suscrito entre el Ministerio de Cultura y la fundación Círculo de Profesionales del arpa, CIRPA, Bogotá DC., Julio 6 de 2011.

Bermúdez, E. Colección de Instrumentos musicales, José Ignacio Perdomo Escobar. Edic. Banco de la República. Bogotá, 1986. Pág. 37

Calderón, C. ; El Joropo Llanero 50 Años de Evolución: Evolución y Transformación del Joropo desde 1948 Hasta 1998. Ponencia presentada en el IV Congreso Nacional de Universidades sobre tradición y Cultura Popular, Mayo 13 al 16 de 1998, Mérida- Venezuela.

Carrillo, F. El más grande cantor de la llanura. El nuevo Siglo, Bogotá, Julio 24 de 2000

Chaparro, J. ; Revista, Tras la Huella del Torneo, Edición Instituto de Cultura del Meta, Villavicencio, 2008, 2009, y 2010.

Contreras, J. Atlas Cultural de México. Editorial Planeta. México, 1988. Pág. 135.

Coronel, R. ; El Miguel Ángel que yo Recuerdo. Revista, 43 Torneo Internacional del Joropo. Cátedra Orinoquia. Villavicencio, Colombia. Edición de Inculmeta, Villavicencio, Meta, 2011.

d' Arcisas, Y. Revista Universidad de Antioquia. Edición Universidad de Antioquia, Medellín 1990, Pág. 85

Díaz, A. Música en la Vida y Lucha del Pueblo Venezolano, Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales, Caracas, 1.980. Pág. 66

El Baquiano, Año 2, No. 7, Villavicencio, Octubre de 2002

El Tiempo, Bogotá, Dic. 6 de 1965

El Tiempo, Bogotá, Dic. 6 de 1968

El Tiempo, Bogotá, Diciembre 6 de 1965.

Espinel, N. Villavicencio Dos Siglos de Historia Comunera 1740-1940. Editorial Juan XXIII, Villavicencio, 1997, Pág. 194.

García de León Griego, A. El mar de los deseos, el caribe hispano musical. Págs. 67 y 70

Gómez G., A. Indios, Colonos y Conflictos, Una Historia Regional de los Llanos Orientales 1870 – 1970. Edit. Siglo XXI editores e Instituto Colombiano de Antropología. Bogotá, 1991. Págs. 62, 63 y 78.

Graetzer, G; Yepes, A. Introducción a la Práctica del Orff – schulwerk, Editores Exclusivos Barry, Buenos Aires, Argentina, 1961. Pág. 6

Hurtado, J. Entrevista realizada al arpista venezolano, Eudes Álvarez, Barquisimeto-Venezuela, Marzo de 2011.

Hurtado, J. Entrevista realizada al arpista venezolano, Carlos Orozco, Barquisimeto-Venezuela, Marzo de 2011. Robayo, D. Segunda entrevista a Carlos Orozco, jurado del 43 Torneo Internacional del joropo, Villavicencio, Julio 1 de 2011

Inculmeta, La Huella del Torneo. Edición especial, 40 torneo internacional del joropo, junio de 2008. Pág. 19.

Lambuley, N. ; El Lenguaje del Arpa en Colombia 1970-2000: Tres Estudios de Caso, Programa de Becas Nacionales de Investigación 2006, Ministerio de Cultura, Bogotá D.C., 2007.

Llano 7 Días, Villavicencio Julio 3 de 2001

Llano 7 Días, Villavicencio, Julio 5 al 7 de 2005

Mantilla, E. Revista Oriente 2000, Edición 51, págs. 46 y 49, Villavicencio, Abril de 1994.

Miñana, C. ;Construyendo Problemas de Investigación en artes: Ámbitos y Enfoques. Publicación del Instituto de Bellas Artes de Cali ( en prensa), Octubre 27 de 2008, pág. 24

Pabón, O. El Joropo en Villavicencio, Momentos y Pioneros, Villavicencio, Octubre de 2009, pág. 13

Ramón y Rivera, L. F. El Joropo, Baile Nacional de Venezuela. Edición Ministerio de Educación. Caracas – Venezuela, 1953, Pág. 17

Revista de la Orinoquía, Oriente 2000, Edición No. 51, Abril – Mayo, 1994. Villavicencio – Meta. Pág. 42

Robayo, D. Registro de la final del 43 y 44 Torneo del joropo, Villavicencio, Julio de 2011 y 2012.

Robayo, D. Entrevista realizada al maestro Manuel Rojas, jurado del 44 torneo del joropo, Villavicencio, Julio de 2012.

Robayo, D. Entrevista realizada en video al arpista Juan Colón, Bogotá, Julio 20 de 2012.

Robayo, D. Testimonio de los músicos, Diego Hernández maraquero del grupo de J. P. Rodríguez y del baterista del género metal, Juan Camilo Robayo, Bogotá, Julio 20 y Octubre 10 de 2012.

Robayo, D. Ensayo sobre el arpa llanera en Colombia y Venezuela. Nueva revista Colombiana del folclor, vol.3, núm.13, 1993. Edit. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Pág. 79

Robayo, D. Entrevista realizada al vaquero y cantautor sanmartinero, Manuel Torres, Villavicencio- Meta, Octubre de 2011.

Robayo, D. ; Ortegón, C. Entrevista realizada al arpista araucano, David Parales, Villavicencio, Sept. 15 de 2010.

Robayo, D. Entrevista realizada al connotado bajista Ricardo Zapata, Bogotá, Agosto de 2011.

Robayo, D. Segunda entrevista realizada al arpista venezolano, Manuel J. Larroche, Villavicencio, sept. 15 de 2011

Robayo, D. Entrevista realizada al locutor y conductor de programas de música llanera, Jairo Solano Sarmiento, Villavicencio, Octubre 17 de 2011.

Robayo, D.; Ortegón, C. Entrevista realizada al músico y luthier Miguel Molina, Villavicencio, Sept. 16 de 2010.

Rojas, C. ;Joropo en el XX: La redefinición de un lenguaje. Ponencia presentada en la Ruta del Joropo, del PNMC, Junio 28 de 2010, Villavicencio-Meta.

Rojas, C. Cantan Los Alcaravanes, Asociación Cravo Norte. Bogotá, 1990, Págs. 67, 97 y 101

Rojas, C. Música Llanera, Cartilla de Iniciación Musical. Edición Ministerio de Cultura, Bogotá, 2004. Pág. 14.

## **CIBERGRAFÍA**

www.eltiempo.com, Junio 25 de 2008

## **DISCOGRAFÍA**

### **De Música Llanera**

Revisión de fonogramas con propuestas instrumentales grabadas en LP y CD, luego de haber sido presentadas en el Torneo:

DIVENSA. Torneo Internacional del Joropo, LP, Ref. 024 , Bogotá, ( P) 1981.  
Track 3, lado B, *Instrumental*. Intérprete, Blas Antonio Sáenz.

Bermúdez, P. ; Álbum reeditado en CD, Torneo Internacional del Joropo.  
*Instrumental*, track 11. Divensa y Discollano, Ref. 025. Bogotá, (P) 1981.

Ojeda. A. ; *El Festivalero y Carora*, instrumental de Alexis Ojeda intrpretado en el torneo del joropo de 1997, en Arpas Bravas, track 1. sello Sonográfica, CD Ref. 10.470-0, Caracas, Venezuela (P) 1997.

Sonorotven. Luis Silva y sus Canciones. Joropo-canción, *Llanerísimas*. Lado B, corte 1, LP Ref. 70503. Caracas, Ven. (P) 1991

Colón, J. ; CD, Diferente. Un Concierto de Arpa. *Cuerdas Festivaleras*, track 11, propuesta instrumental con la que ganó el premio a mejor arpista en 2009.  
Producción particular sin sello disquero. Bogotá, Marzo (P) 2012.

### **De Música Barroca**

Puyana, R. ; Fandango, Scarlatti – Soler. The Decca Record Company Limited.  
Ref. 417 341- 2 OH. London, 1990. Track 1 y 9.

## **VIDEOGRAFÍA**

Ramírez, G. ; Registro en video de apartes del Torneo Internacional del Joropo, Villavicencio, Julio de 2001.

## **ANEXOS**

- ANEXO 1. CD con audio de Entrevistas
  
- ANEXO 2. CD con transcripción literal de Entrevistas.
  
- ANEXO 3. CD Formato para Encuestas a arpistas
  
- ANEXO 4. DVD de video:
  - 4.1. Registro del 43 Torneo del Joropo, sesión en privado, Julio 2011.
  - 4.2. Registro del 44 Torneo del joropo, sesión en privado ante el jurado, Julio de 2012.
  - 4.3. Registro de la entrevista al arpista, Juan Gabriel Colón. Bogotá DC, Julio 20 de 2012.
  
- ANEXO 5. Audio de referentes musicales citados en la monografía.
- ANEXO 6. CD, con dos obras para Arpa Llanera:
  - 6.1 Chipola, Gaván y Pajarillo. Recreación de Golpes de la tradición llanera en taller por Darío Robayo, Abdul Farfán y Carlos Rojas. (partitura y audio en datos)
  
  - 6.2 Entre Ríos. Golpe. Compositor Darío Robayo. (audio en datos)

# CHIPOLA, PAJARILLO Y GAVÁN

ARPA

Música Tradicional Popular  
Versión: Darío Robayo, Carlos Rojas y Abdul Farfán  
Transcripción: Ricardo Zapata B.

♩ = 200 CHIPOLA 1

1 3 2 1 2 3 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1

1 1 1 1 Dm 1 Gm A7 1 Dm 1 Gm A7

4 4 4 3 2 4 2 4 3 2 4 2

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. The treble clef staff features a melody with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-3 above notes and 1-4 below notes. Chords are labeled as Dm, Gm, and A7.

6 3 1 2 3 1 2 3 1 Simile ..... 3 4 3 2 1 Revuelta

6 Dm Gm A7 Dm Gm A7 Dm

Detailed description: This system contains measures 5 through 9. Measure 5 is marked 'Simile .....'. Measure 9 is marked 'Revuelta' and features a descending eighth-note scale. Chords are labeled as Dm, Gm, and A7.

11 1 2 3 1 2 3 1 4 3 2 1

11 Gm F A7 Dm

Detailed description: This system contains measures 10 through 14. Measure 10 has a triplet of eighth notes. Measure 14 features a descending eighth-note scale. Chords are labeled as Gm, F, and A7.

15 4 1 4 1 1 2 3 1 2 3

15 1 Gm 1 F 1 A7 Dm

4 4 4 4

Detailed description: This system contains measures 15 through 19. Measure 15 has a triplet of eighth notes. Measure 19 features a descending eighth-note scale. Chords are labeled as Gm, F, and A7.

Simile .....

# CHIPOLA, PAJARILLO Y GAVÁN

## CHIPOLA 2

19 *3 2 1* *2 3* *3* *1 2 3 1* *2 3 1* *Simile .....*

19 *1* *1* *1* *1* *1* *1* *1* *1*

19 *Gm7* *C7* *F* *Bb* *C7* *F* *Bb* *C7*

24 *1 2 3 1* *3* *1 2 3 1* *2 3 1*

24 *F* *Bb* *C7* *F* *Bb* *C7*

28 *Revuelta* *3 4 3 2 1* *1 2 3* *1 2 3 1* *4 3 2 1*

28 *F* *Bb* *Am* *Gm* *F*

33 *4 1*

33 *Bb* *Am* *Gm* *F*

CHIPOLA, PAJARILLO Y GAVÁN

CHIPOLA 3

Musical notation for measures 37-41. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with triplets and slurs. The left hand provides a bass line with chords and fingerings. Chords are: A0, D7, Gm, Cm, D7, Gm, Cm, D7.

Revuelta

Musical notation for measures 42-46. The right hand continues the melodic line with triplets and slurs. The left hand provides a bass line with chords and fingerings. Chords are: Gm, Cm, D7, Gm, Cm, D7, Gm.

Musical notation for measures 47-51. The right hand continues the melodic line with triplets and slurs. The left hand provides a bass line with chords and fingerings. Chords are: Cm, Bb, A0, D7, Gm, Cm.

Musical notation for measures 52-55. The right hand continues the melodic line with triplets and slurs. The left hand provides a bass line with chords and fingerings. Chords are: Bb, A0, D7, Gm, Bb6. The key signature changes to C major and the time signature to 3/4.

Transición

CHIPOLA, PAJARILLO Y GAVÁN

PAJARILLO

Musical score for measures 56-61. The piece is in 3/4 time. Measures 56-57 feature a melody with fingerings 1, 2, 3 and a bass line with an A7 chord. Measures 58-59 feature a melody with fingerings 1, 2, 3 and a bass line with Dm and Gm chords. Measures 60-61 feature a melody with fingerings 1, 2, 3 and a bass line with A7 chords. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Musical score for measures 62-65. The piece is in 3/4 time. Measures 62-63 feature a melody with fingerings 3, 2, 1, 1 and a bass line with a Dm chord. Measures 64-65 feature a melody with fingerings 3, 2, 1, 1 and a bass line with Gm and A7 chords. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Gotera de Pulso

Simile .....

Musical score for measures 66-69. The piece is in 3/4 time. Measures 66-67 feature a melody with fingerings 3, 2, 1, 1 and a bass line with a Dm chord. Measures 68-69 feature a melody with fingerings 3, 2, 1, 1 and a bass line with Gm and A7 chords. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Gotera Sencilla

Simile .....

Musical score for measures 70-73. The piece is in 3/4 time. Measures 70-71 feature a melody with fingerings 3, 2, 1, 1 and a bass line with a Dm chord. Measures 72-73 feature a melody with fingerings 3, 2, 1, 1 and a bass line with Gm and A7 chords. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

(Doble Gotera por Derecho)

Simile .....



CHIPOLA, PAJARILLO Y GAVÁN

Musical score for measures 91-95. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble clef part contains a melodic line with various triplet and sixteenth-note patterns, with fingerings (1-3) indicated above the notes. The bass clef part contains a simple accompaniment of chords and single notes. Chord symbols are placed below the bass line: F, C7, a slash (no chord), F, and F. Measure 95 is the end of a phrase, indicated by a double bar line.

Musical score for measures 96-100. The system consists of a grand staff. The treble clef part features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 96, followed by various chords and rests. The bass clef part provides accompaniment with chords and single notes. Chord symbols are C7, a slash, F, a slash, and C7. Measure 100 ends with a triplet of eighth notes in the bass line, with fingerings 1, 2, 3 indicated below.

Musical score for measures 101-105. The system consists of a grand staff. The treble clef part has a melodic line with chords and rests. The bass clef part has a simple accompaniment. Chord symbols are C7, F, a slash, C7, and a slash. The text "Gotera de Pulso" is written below the first two measures, and "Simile ....." is written below the last two measures. Fingerings 2, 1, 3 are shown in the bass line.

Musical score for measures 106-110. The system consists of a grand staff. The treble clef part has a melodic line with chords and rests. The bass clef part has a simple accompaniment. Chord symbols are F, F, C7, a slash, and F. The text "Gotera Sencilla" is written below the first two measures, and "Simile ....." is written below the last two measures. Fingerings 2, 1, 2, 3 are shown in the bass line.

CHIPOLA, PAJARILLO Y GAVÁN

111

F C7 F

4 1 2 3 1 4 1 2 3 1

Simile .....

(Doble Gotera por Corrio)

115

F C7 F

1 2 3 1 2 3

Simile .....

" Acriollao "

119

1 2 3 4 1 2 3 4

F C7 F

1 2 3 4 1 2 3 4

Simile .....

(Acompañamiento Básico)

123

F C7 F

CHIPOLA, PAJARILLO Y GAVÁN

127

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

127 F C7 / F /

" Tamboriao "

Cruzao

132 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 1 4 3 2 1 1 2 1 2 1 2 1 1 2 3

132 C7 Bb Am Gm F Em F Gm A7

Transición

Fin.