LA COMPARSA DEL PALOTEO DE ARAUCA

Un capítulo en la remembranza de la

desconocida danza llanera

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Facultad de Artes ASAB

Maestría en Estudios Artísticos

Bogotá, D.C. Colombia

Enero 2019

LA COMPARSA DEL PALOTEO DE ARAUCA

Un capítulo en la remembranza de la

desconocida danza llanera

Trabajo de investigación para optar por el título de

Magíster en Estudios Artísticos

Maestrante: Gustavo Rodríguez Martínez

Tutora: Dra. Marta Lucía Bustos Gómez

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Facultad de Artes ASAB

Maestría en Estudios Artísticos

Bogotá, D.C. Colombia

Enero de 2019

DEDICATORIA

A todos los cultores de las manifestaciones regionales

quienes a diario y calladamente hacen patria

formando a generaciones enteras con su legado

de conocimiento ancestral,

siendo desconocidos por la academia

por no someterse a sus imposiciones.



Imagen 1
Gobernación de Casanare - 2017
Vaquería atravesando un rio
Llanos Orientales de Colombia - sin fecha
Recuperada en: https://www.radionacional.co/noticia/los-cantos-de-vaqueria-la-voz-del-llano

AGRADECIMIENTOS

A la caporal de ganados, doña María Aurora Martínez Aponte, mi mamá, –MAMA, por sus siglas-, por trasmitirme su esencia llanera, a mi familia entera por su paciencia durante esta nueva jornada, a los tradicionalistas llaneros, papaupas, baquianos y cabresteros que me abrigaron siempre con su bayetón de sabiduría heredada y natural y compartieron sus extraordinarias experiencias conmigo. A todos los facultos del programa que me cabrestearon durante la travesía, a mi baquiana por llevarme nariciao, a la catira por ser mi cámara, al gordo por chaparrearme, a los compañeros de vaquería con quienes la compartimos y en general a toda la peonada que hizo parte de la misma.



Tabla de contenido

Dedicatoria
Agradecimientos
Tabla de contenido
Resumen
Summary
Resumo
Résumé
Introducción 17

Momento 0 - Ser llanero 27

Momento 1 – De becerrero a caporal 41
Remontándome 43
Arrebiatado al legado de los baquianos 50
Echando broma 59
El que enseña aprende dos veces 62

Momento 2 – Poco a poco se anda lejos, pal que quiere caminar 67
Arreglando los macundales 67
El que come tierra carga su terrón 72

Momento 3 - Un capítulo de La Desconocida Danza Llanera 81
Las Comparsas Araucanas 90
Las Negreras de Arauquita 93
Las Comparsas de Tame 96
El Paloteo de Arauca 99
Reflexión sobre el paloteo a partir de las observaciones 116

Momento 4 – La creación coreográfica del paloteo 119

Descripción fotográfica del paloteo de 1989 en un ensayo en el CCLL 2018 120

Conclusiones 128

Bibliografía - Referencias 133

Anexos 138
Relación de audio-videos del CIF-CCLL, consultados
Videos en internet
Relación de audios del CIF-CCLL, consultados
Música del Paloteo - Temas musicales referenciados
Entrevistas
Descripción de las 4 versiones de la acción y letra del Paloteo
Descripción 1, en; *Del Folclor Llanero*, Martín (1991).
Descripción 2, en; folleto interinstitucional El Paloteo (2016).
Descripción 3, en; *Fiestas y danzas folklóricas de Venezuela*, Domínguez (1969).
Descripción 4, en; *De la Tradición y El Mito a la Literatura Llanera*, Perea (2009).
Descripción de Jorge Nel Navea Hidalgo
Testimonios Orales
Escritos

1. Oficio del Maestro Miguel Ángel Martín Salazar, dirigido al autor.
2. Autógrafos de extranjeros tomados por el autor en el marco de la Feria Internacional en Bogotá, D.E. en 1970.
3. Formato A y B diseñado por el autor, con el que realizó la entrevista semiestructurada, a más de 100 folcloristas llaneros desde 1988.

Fotos
Glosario Llanero - Terminología 176
Imágenes
Fotos
Mapas
Tablas

Resumen

El presente trabajo, es el resultado de mi faena iniciada décadas atrás y constituye un ejercicio autobiográfico, como portador, cultor, gestor, compilador y recreador de las danzas llaneras en riesgo de desaparecer. Responde al núcleo problemático *patrimonio artístico y luchas por la memoria*, en la línea de investigación de los Estudios Culturales de las Artes, de la Maestría en Estudios Artísticos, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Está escrito asemejando la travesía de una vaquería, y relatado con léxico llanero, en cinco momentos: comienzo con la reflexión sobre el Ser llanero, como protagonista de sus manifestaciones; continúo, con los aprendizajes culturales de aquellas heredadas de mi familia llanera, por tradición oral a través de mi madre, el reconocimiento a los maestros "llaneros facultos", sus sabedores populares, y la reflexión de cómo estas vivencias cotidianas, me generaron el interés por aprenderlas y enseñarlas; en seguida registro el acervo de documentación que he recolectado; después presento la información de las diferentes expresiones encontradas en este, sobre la dancística llanera; luego expongo las comparsas araucanas, de donde abordo la descripción del "Paloteo de Arauca"; y finalmente presento las reflexiones y conclusiones de cada momento.

Palabras clave:

Tradición oral, autobiografía, llaneros, Arauca, danzas llaneras, comparsa del paloteo.

Summary

This work is the result of activities I initiated decades ago and is an autobiographical exercise, as a carrier, cultor, manager and compiler of llaneras dances at risk of disappearing. It responds to the core problematic artistic heritage and struggles for memory, in the line of research of the Cultural Studies of the Arts, of the Master's Degree in Artistic Studies, of the Francisco José de Caldas District University.

It is written resembling the crossing of a cattle farm, and narrated with llanero lexicon, in five moments: I begin with a reflection about Being llanero as protagonist of his manifestations; I continue with the cultural learnings inherited from my llanera family, by oral tradition through my mother, the recognition of the teachers "llaneros facultos", their popular knowers, and the reflection of how these daily experiences generated an interest in me for learning and teaching them; then I register the documentation that I have collected; then I present the information of the different expressions found about the llanera dancística; then I expose the araucanas comparsas, from where I approach the description of "Paloteo de Arauca"; and finally I present the reflections and conclusions of each moment.

Keywords:
Oral tradition, autobiography, llaneros, Arauca, llanera dance, comparsa del paloteo.

Resumo

Este trabalho é o resultado da minha tarefa iniciada há décadas e é um exercício autobiográfico, como um portador, cultor, gerente, compilador e recreador das danças llaneras em risco de desaparecer. Responde ao núcleo problemático do patrimônio artístico e lutas pela memória, na linha de pesquisa dos Estudos Culturais das Artes, da Maestria em Estudos Artísticos, da Universidade Distrital Francisco José de Caldas.

Escreve-se assemelhando-se a uma travessia de gado, e relacionou-se com o léxico llanero, em cinco momentos: começando com a reflexão sobre o Ser Llanero, como protagonista de suas manifestações; continuou, com os aprendizagens culturais daquelas herdadas da minha família Llanera por tradição oral através da minha mãe, o reconhecimento dos professores "llaneros facultos", seus sabedoures populares, e a reflexo de como essas experiências diárias, geraram o meu interesse para aprender e ensinar-lhes; depois, registro a coleção de documentos que colecionei; depois apresento a informaçao das diferentes expressões encontradas neste, sobre a dancística llanera; logo exponho as comparsas araucanas, de onde me aproximo a descrição do "Paloteo de Arauca"; e finalmente apresento as reflexões e conclusões de cada momento.

Palavras chave:
Tradição oral, autobiografia, llaneros, Arauca, dança llanera, bloco do paloteo.

Résumé

Ce mémoire, expression d'une connaissance qui s'est enrichie peu à peu au fur et à mesure des informations recueillies est le résultat d'une véritable passion de dizaines d'années liée à mon intérêt pour ce monde dans lequel j'ai baigné depuis mon enfance. Il constitue un exercice autobiographique témoignant de mon engagement pour la défense des danses llaneras qui risquent de disparaître. Il s'inscrit parfaitement dans le cadre de la problématique patrimoine artistique et luttes pour la mémoire, de la ligne de recherche des Etudes Culturelles des Arts de la Maîtrise en Études Artistiques de l'Université distritale José de Caldas.

Ce travail est écrit avec le lexique llanero et présente l'ensemble de ce que j'ai pu glaner tout au long de ce parcours et réaliser en tant qu'animateur folklorique actif et professeur. Il commence par une réflexion sur l'homme llanero, principal acteur de ces diverses manifestations, avant de continuer par l'apprentissage qui fut le mien hérité de ma famille llanera et d'une tradition orale transmise par ma mère, de la connaissance de maîtres llaneros musiciens et danseurs par tradition, de leurs savoirs populaires et de la manière dont leur vécu quotidien a éveillé mon désir de les mieux connaître, de m'en imprégner et, par l'enseignement, de pouvoir les transmettre et les sauvegarder.

Ensuite je présente l'ensemble de la documentation recueillie et détaille l'information sur les diverses expressions rencontrées de la danse llanera ; puis, je décris les parades de l'Arauca à partir desquelles j'aborde la description du « Paloteo de Arauca » et, avant de conclure sur ces différentes étapes, je développe quelques réflexions sur la culture et le patrimoine llaneros.

Mots-clefs :
Tradition orale, autobiographie, llaneros, Arauca, danse llanera, parade du paloteo.

Introducción

A partir de una divertida actividad tradicional, realizada entre llaneros y denominada "echar broma", nos surgió en Bogotá en los primeros años de los 80, la pregunta: ¿cómo enseñar nuestras habilidades musicales y el baile del joropo?, originada en la solicitud de diferentes personas, que nos pidieron que se las enseñáramos. Para tratar de darle respuesta a esta pregunta, doña María Aurora Martínez mi madre, funda en 1982 el Centro Cultural Llanero -CCLL, institución y año en el que me inicio como instructor en la misma y origen de este trabajo. Para la época y sin conocer de procesos metodológicos ni pedagógicos para abordar esa enseñanza, inicié en los diferentes eventos artísticos y otros espacios en los Llanos, un proceso de compilación audio-sonora de testimonios de memoria de tradición oral, para utilizarlos como ayudas didácticas, (así los denominé), con el objetivo de corroborar desde aquellas fuentes primarias, lo que enseñaba, complementándolo paralelamente con lo que ya sabía desde niño, y con otras colecciones que había iniciado años atrás y las cuales poco a poco y con el tiempo, se fueron convirtiendo en un archivo especializado.

Sin pensarlo, sin saberlo, ni planearlo, desde entonces con esas clases que impartía, e iba transcribiendo y organizando por temáticas, empecé a realizar un trabajo de difusión sobre la cultura llanera de la cual hago parte y en la que me encuentro inmerso, luego me enteré que esta práctica a la que siempre definí simplemente como compilación de memorias, se denominaba autoetnografía. Por la misma época según Miñana (2000) y desde otras instancias, realizar esta práctica, visitando eventos artísticos y culturales con cámaras, equipos de grabación y aprender las manifestaciones músico-danzarias que se exponían, era reconocido y denominado como investigación.

Como bailador de joropo, siempre me simpatizó el tema de la dancística llanera y el primer escrito que conocí donde se referenciaban estas prácticas en 1982, fue el libro *Del Folclor Llanero*, del araucano Miguel Ángel Martín. Posteriormente en 1989, tuve la oportunidad de ver en vivo, la representación de algunas de las comparsas araucanas, de donde partió mi interés por profundizar en sus elementos constitutivos, como parte de la tradición artística de la poca explorada cultura llanera. Luego y a partir

de las diferentes experiencias adquiridas sobre el tema, en gran parte del territorio de la Orinoquía, desde 1988 comencé a escribir el manuscrito sobre los bailes, las danzas y las comparsas, en el cual compilé 28 diferentes manifestaciones, de las cuales 9 ya he tenido la fortuna, de haberlas re-creado para los escenarios convencionales.

Por supuesto mi tema son, las manifestaciones danzarias de los Llanos.

Mi obra escénica, con el baile del joropo, la vaca, el araguato el parrando llanero y otras expresiones, data de los ochenta, pero en los concursos distritales de danza, con montajes sobre manifestaciones tradicionales diferentes al baile del joropo, por las que me reconocen en este amplio sector, comencé a mostrarlas a comienzos de la década de los noventa. Casi siempre, al terminar la presentación de estas, los jurados me felicitaban por mi creatividad e innovación, lo que me condujo a pensar, que muchos de ellos, maestros con amplia experiencia en la danza nacional, las desconocían.

A la fecha, una y otra vez, esto se evidencia entre los presentes, cuando los invito a escuchar músicas llaneras que suenan diferente a las que están acostumbrados a oír –las que se conocen popularmente desde la década del 70-, y hacen caras, cuando les hablo de manifestaciones de fácil comparación como: la triada –de tres-; la cuadrilla –de cuatro, el seis, la contradanza. El semblante cambia más, cuando les hablo de la aguja, el sebucán, la guabina, los diablos, las madamas y los matachines entre otros, y ni que decir, cuando les nombro inentendibles en nuestro léxico, como el onoto y las maneas.

Esto me planteó un problema: ¿Por qué no se conocen estas manifestaciones llaneras?

La reflexión a este problema, dio origen a la pregunta que me hice sobre la manera de: ¿cómo dar a conocer las danzas de los llaneros?. La cual me condujo a asumir el reto de iniciar esta maestría, con la nueva pregunta emanada a raíz de la anterior, ¿Cómo dar a conocer las manifestaciones danzadas practicadas por los llaneros, a partir de un archivo especializado?

Para responder a esto, me remonté a la primera fuente de conocimiento de estas prácticas que fueron los relatos de tradición oral heredados de mi madre de origen casanareño, junto a las de mis maestros oriundos de Arauca, Casanare y Meta, la segunda, como expone Guasch (2005) haciendo uso de: Los lugares de la memoria - el Arte de archivar y recordar, como ejercicio autoetnográfico a partir de las colecciones de mis archivos iniciados en 1973, entre ellos la compilación de los testimonios citados, y finalmente como tercera fuente, mi propia experiencia desde niño, situándome ahora en el campo de la autobiografía, situándome estos dos campos, en mi lugar de enunciación.

Con fines de iniciar el presente Trabajo de Investigación a partir de la pregunta sobre las diferentes manifestaciones danzadas de los llaneros y para delimitar el trabajo, de estas solo tomé la comparsa del Paloteo de Arauca, pieza la cual considero 3 veces única, en la Orinoquía, en Arauca y como grupo que la interpreta, es decir es una manifestación impar, y que como citan Matos (1967) y Marta Ospina en testimonio personal, esta manifestación hace parte de la denominada arqueología de la danza, para proponerla desde su descripción como modelo para abordar las demás manifestaciones, ya que se encuentra enmarcada en la Línea de Investigación de los Estudios Culturales de las Artes, en el Núcleo Problémico de Patrimonio Artístico y Luchas por la Memoria, de esta Maestría en Estudios Artísticos, siendo importante para mi trabajo, para la comunidad llanera y para la danza nacional, darla a conocer para que no desparezca, para resignificar su presencia artística, para valorar su contenido de lucha por la memoria, para reafirmar el significado cultural de su presencia y afianzar el sentido de pertenencia del patrimonio artístico de los araucanos. A diferencia de otros trabajos y autores que reprodujeron diferentes manifestaciones en los escenarios y escritos, pero nunca nombraron a sus fuentes y hacedores, este trabajo reconoce a los portadores originales de quienes se tomaron las voces para la descripción del Paloteo a partir de sus protagonistas y conocedores.

Ya que como dijo Martín, en los Llanos no había bibliotecas, yo también desde la autoetnografía, y como lo reconoce Gutiérrez (1995), gracias a la charla, la conversación y el testimonio, recurrí a la tradición oral desde mi cultura llanera como

fuente de información primaria, revisando 100 audio-videos del archivo de los cuales se seleccionaron 7 para por medio de la transcripción, analizar la información pertinente, para dar a conocer su forma y fecha de convocatoria, lugar de ejecución, tiempo de duración, quiénes fueron sus primeros hacedores, sus nombres y cargos, sus roles en el panorama de la sociedad araucana de entonces y la importancia de su presencia en la escenificación de dicha manifestación, entre otras, constituyéndose como cita Chamorro (2002), que en las culturas antiguas de México se preparaban sacerdotes como salvaguardas de la tradición oral, nuestros mayores y portadores representan esos encargados de salvaguardar la memoria, muchos de ellos configurados si se pudiese usar el término, en epistemotecas ambulantes, a quienes se les convalidaría su saber dándole fe al testimonio de su palabra, así como se da fe con un acto simbólico de jurar sobre la Biblia, y como se dice en los Llanos, sobre el respeto y valor a la palabra, "mi palabra es una escritura".

De otra parte y teniendo en cuenta que buena parte de los documentos sobre las manifestaciones danzarias describen desde otros autores, la mal denominada planimetría, la cantidad de rutinas, sus desplazamientos, vestuario y música, en esta descripción a partir de las escasas 5 fuentes escritas sobre el tema, abordé con algunas fuentes vivas, elementos como sus remotos orígenes, su asentamiento en un territorio ajeno al contexto y a comparar sus legendarios textos literarios.

Aquí, también encuentro que:

> La gran mayoría de las metodologías académicas nos ofrecen instrumentos para la observación, análisis, registro y evaluación de lo que hacen otras personas distintas al investigador, en la investigación artística lo que interesa es precisamente el cúmulo de acciones que desarrolla el propio autor de la investigación. Esto es otro problema metodológico del que se habla mucho pero para el cual apenas existen recursos. López Cano (2014, p. 134).

Para el contexto, cito que le pregunté al Mtro Abadía: ¿Por qué había escrito en su Compendio, algunas cosas que no correspondían a la realidad?, él me respondió: …eso fue lo que me dijeron los llaneros, por lo que volví a preguntarle: ¿Cuáles llaneros?, y él me dijo tales y tales. Fui a donde esos llaneros y les pregunté: ¿Por qué le

habían dicho esas mentiras al investigador?, a lo que ellos me respondieron: yo no me voy a poner a decirle mis cosas, a un jodío que uno ni conoce!

De igual manera le pregunté al Dr, Ocampo López, ¿Dr, usted baila joropo?, me respondió que no, le pregunté, ¿usted perteneció a algún grupo de danzas?, me respondió que tampoco!, como escribe libros sobre danza? Me respondió a partir de bibliografía, es decir de lo que otros escribieron, pero si otros escribieron las mentiras que le dijeron sus fuentes, estos libros están transmitiendo inexactitudes, históricas, las cuales en su mayoría han hecho carrera.

Trayendo las aportante reflexiones de Linda Tuhiwai, en descolonizar las metodologías:

> Sobre cómo encontrar estrategias, relevar ideas y conocimientos propios, que permitan a cada comunidad y a cada pueblo indígena realizar una descolonización de las metodologías existentes, (las de las ciencias sociales, administrativas y económicas entre otras), que los siguen oprimiendo. A generar una práctica política y autoeducativa de los pueblos indígenas y de diversas comunidades que luchan por la autodeterminación y contra el colonialismo en el mundo entero. Convoca a subvertir la realidad alterando las reglas del juego investigativo, instalando prácticas que miren desde los pueblos y su cultura, con la condición básica que los pueblos indígenas se transformen en investigadores. Tuhiwai (2016, resumen).

De esta manera, estas reflexiones pueden ser utilizadas como modelo para cualquier otra cultura, entre estas la llanera, ya que el ejercicio de trasferencia cultural, ha sido muy utilizado y validado en la danza tradicional colombiana en la cual se convalida la experiencia propia, se va a las fuentes orales, se reconstruye y de su entorno tradicional por traslado, se lleva a otros escenarios, entre ellos el artístico, el creativo y el pedagógico, como lo hicieron Jacinto Jaramillo, Delia Zapata, Inés Rojas, Carlos Franco y Julián Bueno entre otros.

Para describir, el recorrido realizado a lo largo del camino que me condujo a este punto de llegada, utilicé de una parte desde la autoetnografía, la figura de la faena de una vaquería, en la cual se involucran los diferentes niveles del conocimiento del trabajo de la misma, y de otra parte desde la autobiografía, me ubico representando los diferentes rangos de los hacedores del trabajo llano, partiendo desde el menor, que es el becerrero, hasta el de caporal de ganados que es el de mayor jerarquía. Como dice el

dicho: No puede ser caporal, quien no ha sido becerrero. Así mismo, como metáfora para encabezar los cinco capítulos, denominados momentos, con sus diferentes paradas, utilizo frases del léxico llanero, que describen y encierran el contexto desde nuestra forma de ver, pensar, escribir y decir las cosas, que por ser esta vida, la mía propia, desarrollada entre llaneros, ha constituido un ejercicio de construcción de memoria, como narrador y objeto de la historia.

Según López Cano. La autoetnografía comparte algunos rasgos con la autobiografía y además:

> …la autoetnografía en investigación artística no considera al investigador exclusivamente como representante de una cultura o fenómeno del que éste forma parte, sino que se enfoca en él mismo, en sus motivaciones personales, sus impulsos artísticos, sus deseos y, de manera muy especial, en su propio quehacer. López Cano (2014, p. 139).

A pesar que como:

> En la práctica de la investigación artística existen todo tipo de casos entre el uso de la etnografía, la autoetnografía y la autobiografía, y se repiten las diferentes discusiones sobre su método, del cual han de surgir categorías, hipótesis, teorías, tipologías, términos teóricos y técnicos, esquematizaciones o conceptualizaciones más complejas, a partir de las cuales se generará el conocimiento que integre la investigación final. López Cano citando a Chang (2007, p. 140).

Señalo de mi parte, que algunas prácticas provenientes como decimos, a partir de la Malicia Indígena, o de autoreconocimiento y validez a partir de los legados heredados de sus mayores, son reconocidas en el Brasil bajo el título profesional denominado: Portadores de Tradiciones Ancestrales.

Inicio desde el Momento 0, que tiene que ver con enunciar el ***ser llanero*** en los contextos geopolíticos, históricos, socio-culturales y artísticos entre otros aspectos. Esta idea la construyo como todo un recorrido vital, y finalmente, llego a la reflexión acerca de ¿cuál fue el llanero de ayer y cuál es el de hoy? Hecho que me ha conducido a preguntarme sobre: ¿finalmente es la idea del llano romántico que cargamos desde nuestras vivencias?, o ¿es aquella en decadencia, construida por nuestros mayores a partir de mediados del siglo pasado?, o ¿si es la noción de modernidad que nos ha absorbido junto con los contextos antes mencionados? y ¿si nuestros herederos conservarán este legado?

Continúo con el Momento 1, llamado ***De becerrero a caporal***, para describir el proceso autobiográfico que se desarrolla a desde mi infancia hasta mi adultez. Tiene cuatro paradas. La primera, ***Remontándome***, llamada así por los aprendizajes que recibí desde niño, de las experiencias contadas por mi madre y del vivir cotidiano de su hogar llanero, donde todo se aprendió en la difícil y ruda faena y en la diversidad de la fiesta tradicional. La segunda, ***Arrebiatado al legado de los baquianos***, tiene que ver con todo lo que de joven, me enseñaron mis maestros, los "llaneros facultos" y los sabedores populares -los baquianos-, en donde toma cuerpo el proceso etnográfico, sobre las tradiciones y manifestaciones músico-danzarias de la región, en mi perseverante afán no solo por conocerlas sino también por enseñarlas y difundirlas. La tercera parada ***Echando broma***, cuenta como me vinculo casualmente a los procesos de circulación artística por medio del baile y la ejecución de los instrumentos, en un ejercicio en el que la cotidianidad se volvió la intención de aprender de modo más evidente y me configuró desde observador de la fiesta, a protagonista como asistente a los diferentes certámenes. La última parada***, El que enseña aprende dos veces***, relata como de joven aprendiz, me fui convirtiendo a lo largo de los años en maestro, hasta llegar a esta actual parada de la Maestría en Estudios Artísticos, en donde me propongo dejar para la posteridad, un legado sobre las manifestaciones danzadas de la región llanera y sus músicas, que no es otra cosa que revisar el bagaje construido durante todo el proceso de vida, de mi propia faena de vaquería, como un aporte a los estudios culturales de las artes, la cual he denominado: "La Baqueguia".

Más adelante el Momento 2, ***Poco a poco se llega lejos pal que quiere caminar***, lo utilizo para contar el largo camino realizado y el que me falta por recorrer, tiene dos paradas. La primera ***Arreglando los macundales***, relata mi afición de coleccionista desde niño y la forma como de joven construí con las herramientas con las que contaba en ese momento, el acervo documental de las diferentes colecciones que hacen parte del archivo que fundé como el CIF –Centro de Investigaciones e Información del Folclor llanero-, del Centro Cultural Llanero. La segunda, ***El que come tierra carga su terrón***, manifiesta el cuidado especial que he tenido para con estas colecciones durante el tiempo de su existencia y de qué manera a partir de sus contenidos, hago mis

contribuciones a la construcción de la enseñanza de la cultura llanera, de la cual se han servido muchos para realizar y complementar sus estudios y yo ahora las uso, como fuentes para mi propia investigación.

En el Momento 3, al registrar ***Un capítulo de la desconocida danza llanera***, presento el inventario de las diferentes manifestaciones halladas en el ejercicio que realicé en los Llanos Orientales con un breve comentario sobre las mismas. La primer parada, me lleva a estudiar ***las Comparsas araucanas*** que conocí en los escenarios naturales, entre ellas las tradicionales Negreras de Arauquita, manifestación que se comparte con el vecino municipio venezolano de la Victoria de Apure, las extintas comparsas de Tame, y la comparsa ***el Paloteo de Arauca***, de la que hago una descripción en la segunda parada, siendo el objetivo principal de esta investigación darla a conocer, en concordancia, desde el núcleo problemático patrimonio artístico y luchas por la memoria, en la línea de investigación de los Estudios Culturales de las Artes, de la Maestría en Estudios Artísticos. Esta, a manera de ejemplo, es solo uno de los múltiples análisis y trabajos que se pueden abordar, desde el material disponible en el CIF que aún no se ha explorado completamente.

Finalmente, el Momento 4, describe cómo se desarrolla la manifestación del paloteo, tanto de forma coreográfica, como ilustrada fotográficamente, con la propuesta de la representación escénica con la que actualmente ha circulado, en diferentes escenarios y con la que se piensa ilustrar esta investigación, presentándola en vivo con todos sus componentes, como parte del proyecto el día de la sustentación, en la sede de la Facultad de Artes –ASAB- de la Universidad Distrital.

Cada uno de los respectivos momentos de la travesía y sus diferentes paradas de esta investigación cualitativa, elaborada a partir de los testimonios de tradición oral que conforman la autoetnografía de una parte, y de otra los relatos que surgen a partir de esta como un ejercicio autobiográfico, narrados por el autor como observador y protagonista de la misma, se constituyen en un aporte a las preguntas planteadas en la Línea de Investigación de los Estudios Culturales de las Artes, en el Núcleo Problémico de Patrimonio Artístico y Luchas por la Memoria, desde la enunciación del ser llanero

como protagonista de las manifestaciones que lo caracterizan, contrastándolo desde los relatos academizados que de él se tienen, con el del saber popular entre ellos mismos y el de mi propia experiencia, emanada desde mi vivencia y de la tradición oral de los maestros que me la han heredado por medio de testimonios, que han sido registrados en diferentes fuentes video-sonoras y documentos escritos, constituyéndose con el correr del tiempo en un archivo especializado a partir del cual se ha compilado un acervo de manifestaciones sobre la poco conocida dancística llanera, que permite estudiar las comparsas araucanas y finalmente como objetivo principal de este trabajo, describir la del Paloteo de Arauca, con el objetivo de darla a conocer como una obra de arte efímero que se encuentra en riesgo de desaparecer, y que sirva de modelo para abordar de igual manera, el conocimiento de las características de las demás.

Con la certeza de haber tratado de dar respuesta a las preguntas planteadas, durante las diferentes etapas de esta ruta vital en busca del conocimiento de las desconocidas manifestaciones danzadas de la región de la Orinoquía, de aquí en adelante doy rienda suelta a este potro cerrero, para iniciar la faena de esta larga travesía que aún no termina.

Momento 0

Ser llanero



Óleo – Imagen 2
Zamora, Jesús María - 1915
Marcha del Libertador Bolívar y Santander en la campaña de los Llanos - Colección Museo Nacional de Colombia
Imagen recuperada en: http://www.museonacional.gov.co/micrositios1/ElReyNo/index.html

Como hombres de soga y caballo, se les reconoce a los llaneros en el resto del país y yo soy uno de ellos, voy a iniciar la denominación de este momento como cero, porque literalmente desde ahí empecé. Utilizando nuestros propios términos, realizaré una narración escrita acerca de lo que he vivido a manera de una travesía como una cabalgata, acompañado imaginariamente de mi caballo, y mi remonta como madrina, citando varios momentos representativos a lo largo del camino y sus respectivas paradas en el mismo.

Llanero soy
Joropo

Llanero soy con orgullo hombre de soga y caballo
hijo del llano y rodeo y hermano del toro bravo (bis)
De la garza a los esteros verdad pariente cargo mi verso en los labios
con cariño y sentimiento y sentimiento en homenaje a mi llano
…
como llanero nací, como llanero me criaron
yo aprendí a cantar corrío fue entre joropo tramado(bis)
…
yo me he jugado la vida frente a un toro cachilapo
cuando amansaba un caballo, cuando herraba un orejano (bis)
…
cruzando los caños hondos...
los caños hondos en noche oscura y a nado
en compañía de mi bestia
cámara mía por la inmensidad del llano

Letra: Orlando "Cholo" Valderrama

Esta parada la utilizaré para enunciar, como para una gran mayoría de llaneros, como yo, ser o pertenecer a la cultura llanera es motivo de gran orgullo, por nuestro legado histórico, nuestras recias costumbres heredadas por el ejemplo y desde la tradición oral de padres a hijos, nuestro apego a la tierra, por nuestra identidad cultural que nos ha dotado de una especial sensibilidad artística proveniente del entorno natural como fuente de inspiración romántica, para componer, tocar y bailar, condiciones que si bien otrora nos identificaron, hoy están a punto de desaparecer.

¿De dónde y quienes, son los llaneros? ¿Cuáles son los relatos academizados que se tienen de él?

En el contexto geográfico venimos de la región conocida en nuestro país, como los Llanos Orientales de Colombia, en Venezuela como los Llanos Occidentales y entre ambos como la Orinoquía u Orinoquia o simplemente los Llanos[1]. Algunos autores, entre ellos Martín (1978, p. 22, 23), distinguen a los llaneros por los tres espacios

[1] Los Llanos están conformados políticamente por los departamentos de Arauca, Casanare, Guaviare, Meta y Vichada en Colombia y los estados de Apure, Barinas, Cojedes, Guárico y Portuguesa en Venezuela, abarcando aproximadamente una extensión de 880.000 kilómetros[2,] y una población de más de 5´700.000 de los cuales 1´700.000 son colombianos. En: https://fundacionorinoquia.com.co/region-orinoquia/

geográficos que ocupan lo que determina su lugar de origen, hábitat y tipo de faena que desarrolla: los de pie de monte o de montaña son vegueros; los de las costas de los ríos son navegantes, pescadores o conuqueros y los de las sabanas-llanos son los ganaderos o vaqueros, este último en el imaginario el ícono del llanero.

Los llaneros somos las personas oriundas de la zona intertropical de la cuenca del río Orinoco en la parte nororiental de Suramérica, compartida entre ambos países que conforma un rico y delicado ecosistema prioritario para la conservación de la naturaleza y cuenta con dos marcadas estaciones: la primera de lluvias y muy calurosa y de sequía la segunda, como lo cita Rubio (1988, p. 20).

En el contexto histórico el hombre llanero ha tenido una serie de presencias y ocultamientos. A la llegada de los conquistadores al territorio plano, aparecen las primeras descripciones como las del alemán Jorge de Espira (1535), de sus contactos con los habitantes originales que por entonces se denominaban indios, pertenecientes a diferentes etnias de las familias Caribe y Arawak, posteriormente los cronistas en escritos como los realizados por Joseph Cassiani (1741), Joseph Gumilla (1955) se refirieron a estos como los indígenas habitantes de los llanos, todavía ninguno los describía aún como llaneros.

En la historia oficial nacional contenida en los textos de la educación básica, los llaneros fueron incluidos narrando sus asombrosas hazañas durante las batallas por la independencia de España desde 1813, bajo el mando del realista Tomás Boves, luego aliados con el patriota llanero José Antonio Páez y finalmente en las huestes de la Campaña Libertadora en 1819, liderada por Simón Bolívar. Una vez terminadas las batallas por la independencia de la Nueva Granada, Venezuela, Ecuador, Perú y de la fundación de Bolivia, los llaneros desaparecen del relato histórico nacional hasta 1948, cuando surgen las Guerrillas Liberales del Llano, lideradas por el legendario Guadalupe

Salcedo Unda[2]. Una vez amnistiadas estas guerrillas en 1953, vuelve a desaparecer el llano y sus habitantes hasta 1983, con el hallazgo del petróleo en Caño Limón, Arauca, municipio del cual en la fecha tanto ciudadanos como periodistas nacionales no sabían su ubicación. Ante la aparición del petróleo, esta región comienza a tener una relevancia y peso económico a nivel nacional, sus importantes regalías y la necesidad de difundir sus logros, hace que en esta oportunidad los escritores oriundos y no oriundos de la región, obtengan la financiación necesaria para publicar sus documentos sobre diversos de temas.

Los Llanos fueron un botín para las misiones no solo por lo agreste del terreno y lo salvaje de su entorno que aumentaba en los misioneros la fuerza del espíritu de conquista de un lugar que suponían atrasado a la luz de los evangelios, sino también por sus enormes riquezas, territorios y potencial explotación de recursos. Hoy siguen de igual manera, asediados por otro tipo de intereses como la búsqueda de petróleo y otros yacimientos minerales, la explotación de la riqueza natural de las vastas planicies, del paisaje y su potencial turístico, así como las promesas de un desarrollo moderno que ponen en riesgo su delicado ecosistema, como se ha evidenciado en la práctica del fracking que causó entre 2014 y 2015 una gran mortandad de animales domésticos y salvajes especialmente en el departamento de Casanare.

En diferentes escritos, el hijo del llano aparece como un hombre fuerte, valiente, integrado a la naturaleza salvaje de su hábitat, un ser primitivo, romántico, sumiso, estoico, al que la experiencia misma de las rudas faenas que vive cotidianamente, difíciles y muchas veces peligrosas propias de su labor, como montar y domar potros cerreros, arrear ganados, por terrenos peligrosos, le exigen rudeza, fuerza y experticia, de un modo tal que las mismas situaciones irónicamente le han construido paulatinamente fuera de la región el imaginario estereotipado de pensar al llanero como un hombre machista. A pesar de esto, es todo lo contrario, su sensibilidad heredada de

[2] (1922 -1957), llanero oriundo del municipio de Tame, fue el comandante de las llamadas Guerrillas Liberales del Llano, durante la época denominada “La guerra”, desde 1949 hasta septiembre de 1953 año en el que se amnistió. Fue asesinado en compañía de dos de sus escoltas por la policía en Bogotá en 1957.

la extraordinaria naturaleza del entorno, hace que admire, adore y coloque a la mujer en un sitial, además su belleza, su amor y desamor son la razón permanente de su inspiración, fuente inagotable de versos, coplas y canciones, también se puede asegurar que las mujeres del llano mandan la parada, en su hogar , ordenan y disponen todo lo de la familia, son enérgicas y estructuradas para manejar situaciones, jornadas y peones, disponen y no son sumisas, no acatan la voluntad del hombre per se.

En la literatura llanera, obras como doña Bárbara y la Vorágine[3] solo para citar dos clásicos, se narran algunos de los aspectos de estas vivencias, especialmente la primera obra donde es una mujer la que ejerce su poder y reciedumbre frente a circunstancias tomadas de la realidad del entorno, vividas por su autor el venezolano Rómulo Gallegos[4]. En la vida real la famosa araucana Carmen Teresa Aguirre, inmortalizada como Carmentea en la obra del mismo nombre escrita por el maestro Martín, fue el mejor ejemplo de la mujer llanera, rigurosa, decidida y de carácter fuerte.

Así las diferentes representaciones que se asumen del imaginario del llanero tienen que ver con su rol de hombre fuerte frente a la naturaleza semisalvaje que lo rodea, a la cual exalta, cuida y respeta, y de otra parte en cuanto en la vida diaria, le colabora generosamente a la mujer, su amiga, aliada y compañera a la que admira, con la que comparte la tierra, la que es su fuente constante de inspiración, y porque es precisamente con ella con la que se acompaña como protagonista de la ejecución e interpretación de sus diferentes manifestaciones tradicionales desde la cotidianidad y, en ocasiones, desde el quehacer profesional como artista en los diferentes escenarios, convirtiéndolo en un ser natural y espiritualmente sentimental, ejemplo de esta manifiesta sensibilidad la expresa en su composición Augusto Bracca, en el pasaje, *Mi llano es un paraíso*:

[3] Obra del autor colombiano José Eustacio Rivera (1988 – 1928), escrita en 1924 y considerada un clásico de la literatura nacional, la novela narra las peripecias de Arturo Cova y su amante Alicia, en los llanos y la selva amazónica y que expone las duras condiciones de vida de los colonos e indígenas esclavizados durante la fiebre del caucho en esta región.

[4] Escritor y político (1881 – 1969), autor en 1929 de Doña Bárbara, su obra cumbre y clásico de la literatura hispanoamericana, realizada como un reconocimiento al campesinado venezolano, en esta oportunidad dedicada a los recios llaneros encarnados en una altiva y hermosa mujer.

Aaaaaaahhhhhhh
Mi llano que lindo es, yo nunca me voy de aquí, de mi tierra, de mi llano,
de mi pueblo en que nací, sus lagunas y mis ríos, y mi amor me quiere a mi
tengo la luna más linda tengo el más radiante sol,
mi llano es un paraíso no hay otra tierra mejor
mi rancho es como una flor, donde tengo yo mi amor,
una linda llanerita, que me dio su corazón

A pesar de tener la misma música y costumbres en general, los llaneros nos diferenciamos en particular porque antiguamente en el vasto territorio, cada familia vivía en un hato alejada una de otra, adoptando costumbres particulares e influencias exteriores en su micro entorno, entre estas, la interpretación de diferentes instrumentos musicales-

> El campo de estudio sobre las producciones locales, regionales y micro-regionales estuvo primero en manos del folclor, como espacio de los saberes culturales de tradición oral, anclados a los lugares de producción, preferiblemente no urbanos. Lambuley (2014, p. 138).

-ya que a unas les llegaron las guitarras, a otras el tiple, a otras la bandola andina, a otras el arpa, así que no todas tuvieron acceso a los mismos. De esta manera, asumieron diferentes formas de canto, composición, de interpretación instrumental, de bailar y de compartir. Todas esas familias tuvieron en común el uso del cuatro y las maracas, Martín, (1982, p. 51 y p. 61), así como, prácticas culinarias derivadas de las actividades de laboreo y heredadas ancestralmente. Estas diferentes manifestaciones propias de cada familia se compartían integralmente en los "joropos", antigua denominación de la fiesta llanera, a partir de la práctica, la tradición oral y la creatividad natural de quienes se atrevían a expresar espontánea y libremente sus dotes artísticas.

En otra de las facetas del llanero, en la que aparece reiteradamente su estructura músico-vocal, hace que esta práctica de sus hábitos de vida y costumbres tradicionales estén presentes en cada uno de los momentos de su historia. Sus actividades cotidianas van acompañadas de los cantos, ya lo dice en la copla, el llanero canta casi siempre, Martín (1978, p. 37), y los versos y a su vez forman parte de las faenas mismas que son su fuente primaria de inspiración, en esa doble retroalimentación, música y vida cotidiana solo rural en antaño y entre rural y urbano hoy en día, van de la mano siempre. Las temáticas literarias del poema, el pasaje y el joropo están referidos al entorno a los personajes de su interacción diaria, a las hazañas históricas, así por ejemplo los textos

de los corridos llaneros, forman parte de las vivencias de las "Guerrillas del Llano". Estas composiciones se han transformado poco a poco y desde finales del siglo pasado, ya no se le compone y canta tanto a aquellas temáticas románticas, sino a otras más actuales que corresponden a nuevas formas de decir las cosas de un modo urbano, ya permeadas por la cultura citadina y comercial que vive el llanero de hoy en día.

En contraste con lo anterior, en 1965 nace el Torneo Internacional del Joropo en Villavicencio, cambiando el curso de la manera como se realizaban las diversas prácticas de las manifestaciones de las tradiciones músico-danzarias, estimulando la práctica de algunas como por ejemplo la del arpa, la ejecución del baile del joropo [que a partir de acá se le llamo festivalero], a su vez excluyendo otras como la interpretación del furruco, la sirrampla, el tiple, la guitarra y la ejecución de otros bailes y danzas llaneras como el araguato y la vaca, hasta su casi desaparición del panorama de las tradiciones y costumbres cotidianas. Sin embargo este Torneo es el pionero de al menos veinte espacios similares fundados desde entonces y hasta finales del siglo XX e inicios del XXI, en donde los llaneros han mostrado plenamente sus condiciones socio-culturales y artísticas y el cual ha servido desde entonces de modelo, de guía, siendo a su vez el que ha trazado los parámetros que han regido lo que es y no, permitido dentro de los grandes eventos binacionales, constituyéndose con el tiempo como el espacio cultural más importante de la región de los Llanos en donde ayer se consagraron artísticamente quienes lograron ganar, catapultándolos al reconocimiento, al prestigio y a la fama, hoy es más importante que vaya acompañada de jugosos contratos, así no haya ni tradiciones ni legados.

Citando a Benjamin (1991, p. 2), las experiencias transmitidas de boca en boca, como las que he recibido, son la fuente de las que se han servido todos los narradores, y estas desde muchos anónimos han servido sin apartarse de sus textos, a quienes han registrado historias por escrito. Para mí el primer referente oral del ser llanero fueron las narraciones en voz de mi mamá, en las cuales me describía sus proezas y vivencias cotidianas producto de la faena recia del difícil entorno, de las maravillas de la naturaleza, del fuerte y peligroso contraste entre la geografía de frontera de los llanos con la selva, de sus suaves y caudalosos ríos, de los animales fieros y todo tipo de

situaciones, alegres, difíciles, delicadas y algunas especialmente tristes que se viven cotidianamente, como las fiestas y agasajos, las inundaciones y sequias, las enfermedades y accidentes graves, la pérdida de seres queridos y las mortandades de animales entre otras.

Esas vivencias y relatos de mi madre configuraron en mí el llanero real, el de carne y hueso con el que con-vivo hasta la fecha como la faceta que hace parte de mi memoria en la reciedumbre, del que debe enfrentar las corrientes de los ríos, trabajar desde el amanecer en el hato, recorrer largas distancias a píe y a caballo, emprender jornadas de muchos días, domar potros y conducir ganados hasta su destino, marcarlos y separarlos, herrarlos y vacunarlos entre muchas otras cosas. En diferentes jornadas en el último cuarto del siglo pasado compartí aprendí, vivencié y realicé excepto la doma, y el patroneo de curiaras, las labores y actividades de la faena acostumbrada del llanero que por ser dura, es la que lo hace un hombre recio y fuerte, a la vez que armonizado con la naturaleza que lo rodea, él cuida a su caballo más que a sí mismo, después de la labor lo baña y se esmera porque esté sano, bien alimentado y descansado para enfrentar la jornada siguiente en las mejores condiciones, como una señal y a la vez una práctica cotidiana en la que el animal es un ser igual y su compañero en la faena, lo que le ha desarrollado un sensible sentido natural, ecológico y artístico, debido esencialmente a su contacto directo y permanente con su entorno, al cual le rinde un tributo permanente visibilizándolo en la inspiración de la letra de sus composiciones como ya lo he citado.

De niño en los años setenta, los llaneros de mis primeras lecturas aparecen entre otras en la Revista del Ejército, en una de sus publicaciones, encontré los relatos de las batallas del Pantano de Vargas y la del Puente de Boyacá en donde fueron ellos, los protagonistas, llamándome especialmente la atención la acción heroica de los catorce lanceros y la del sargento Inocencio Chínca por su leyenda de audacia y valentía. En los ochenta otras lecturas como las de Franco (1994), Aponte (1996), me aproximaron a los hechos denominados por los llaneros como la "guerra", o la violencia política que se originó en el año de 1948, a raíz del asesinato del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán y en la que el territorio llanero fue escenario activo del conflicto, y sus habitantes actores principales, dándole origen a las llamadas "guerrillas del llano" con enérgica presencia hasta 1953, año en que se desmovilizaron por medio de una amnistía y la entrega de sus

principales comandantes, entre ellos Guadalupe Salcedo y Dumar Aljure Moncaleano[5]. Estos elementos ayudaron a configurar en mi imaginario el héroe llanero valiente, aguerrido en el combate y dispuesto a la batalla, así lo registran quienes tuvieron la fortuna de verlos acometer sendas hazañas narradas, como por ejemplo:

La rudeza del hombre llanero depende de las tareas que aborda y así lo expresa:

> "Si la res o ganado apartado trataba de escaparse, el llanero la perseguía, enlazaba, o si no tenía lazo, la coleaba hasta reducirla a la obediencia". Páez en su autobiografía (1867, p. 7).



Óleo – Imagen 3
Cano, Francisco Antonio
1922
Paso del ejército libertador por el Páramo de Pisba - Casa Museo Quinta de Bolívar, Bogotá, D.C.
Imagen recuperada en: https://es.wikipedia.org/wiki/Parque_nacional_natural_Pisba#/media/File: Paso_del_ej%C3%A9rcito_del_Libertador_por_el_P%C3%A1ramo_de_Pisba.jpg

Esta imagen del hombre que enfrenta la naturaleza con su fuerza y su caballo se encuentra de manera reiterada en la literatura local, en exclamaciones famosas y en la tradición oral heredada y registrada frecuentemente en la canta.

> Simón Bolívar: "Llaneros, vosotros seréis independientes aunque se oponga el mundo todo, vuestras lanzas y estos desiertos os librarán de la tiranía…el genio de la Libertad escribirá vuestros nombres en los fastos de la gloria Llaneros sois invencibles!". -Proclama a los llaneros el 17 de febrero de 1818- Bolívar (1929).

[5] (1925-1968), Líder que ejerció la jefatura militar de las guerrillas del llano en el Meta durante la violencia y aliado de Salcedo, se entregó en la desmovilización del año 53 y fue ultimado por el ejército y la policía junto a su esposa y 13 de sus compañeros, en Rincón de Bolívar (hoy Granada) - Meta en 1968.

> El oficial español Juan Tolrá en respuesta a la pregunta de Antonio Gaitán, del porqué, ¿después de estar ganando con tan buen ejército la Batalla del Pantano de Vargas la perdimos?, aquel afirmó: "Pues sabrá usted que no es como decían, que Bolívar sólo traía indios empelotados y montoneras que no sería capaces de hacernos frente; no señor, traía muchas gentes buenas, ¡caballería terrible y sobre todo llaneros, que pelean como demonios!", como se cita en Rodríguez (2008, p. 30).

El heroico legado de sus relatos fabulosos que desde la historia rayan entre el mito y la leyenda, como lo fue el cruce semidesnudos por el páramo de Pisba en la cordillera de los Andes, o la épica batalla de los catorce lanceros en el Pantano de Vargas y el vadear desnudos y boteando[6], el paso el Diamante sobre el río Apure infestado de caimanes para tomarse las flecheras del ejército español.



Foto 1
Sin año ni título - Llanero boteando
Imagen recuperada en: www.eltiempo.com/Multimedia/galeria_fotos/carrusel/2017

El Himno de la República de Colombia (Rafael Núñez, 1850), en su VI estrofa registra al llanero como intrépido e indomable donde "el hombre y su caballo", recrean metafóricamente la imagen mitológica del centauro, donde ambos conforman una unidad indisoluble.

> Bolívar cruza el Ande
> que riegan dos océanos
> espadas cual centellas
> fulguran en Junín
> centauros indomables
> descienden a los Llanos
> y empieza a presentirse
> de la epopeya el fin.

[6] La difícil y peligrosa faena del boteo consiste en atravesar nadando con todo y caballo cualquier caño, pozo o río suave o caudaloso.

De similar manera la letra del himno del departamento de Arauca (Carlos Madariaga, 1934), hace alusión a ellos,

> Cantemos araucanos
> Las glorias de las pampas,
> Ya vienen los centauros
> De nuestra inmensidad
> Parece que se escuchan
> Los choques de las lanzas
> Que en Boyacá nos dieron
> Eterna libertad.

En mi caso, el de mi madre, sus padres, nuestros mayores y muchos de mis contemporáneos, estos hechos contienen un profundo significado que involucra entre otras cosas la cosmogonía que nos rodea, grande, mágica como las oraciones y rezos utilizadas por los mayores para sanar y curar tanto a personas como a animales y asombrosa como el resultado positivo de las mismas, ya que efectivamente se curan, impresionante como el entorno característico de su paisaje natural cuando en ciertas épocas del año simultáneamente se ve en el horizonte profundo la luna roja de un lado y el sol amarillo del otro, como el atardecer encendido del sol de los venados que me impresionó de niño desde el mirador de Villavicencio, o como el maravilloso río de los siete colores en la Macarena – Meta, solo para citar unos pocos ejemplos.

A partir del análisis de sendos escritos desde mediados y finales del siglo XX a los inicios del XXI, autores como Baquero (1990), Romero (1992), Maurno (1993), Aponte (1996), Benavides (1997), Martínez (2001), Montoya (2007) y Mantilla (2015), entre otros, cuyos aportes uno por uno sería interminable describir acá, me ayudaron a identificar algunas de las características observadas en los llaneros: su sensibilidad frente al entorno; su relación con la historia; con la antropología; con la religión; con la economía; con otras ciencias; con el arte y principalmente la cultura, los que me llevaron a atreverme a denominar lo que yo llamaría el llanero del pasado y del presente.

Enunciado parcialmente el llanero y lo que es, piensa y siente, en éste apartado me interesa especialmente escribir sobre el imaginario popular que se tiene acerca de lo que es “el hombre llanero” y lo que he ido construyendo en la mezcla del saber experiencial y los saberes disciplinares que la Maestría en Estudios Artísticos me han aportado, pero que desde mi perspectiva no es totalmente cierto, entre esto: lo que hacen

quienes visitan especialmente Villavicencio o municipios cercanos, en búsqueda del embrujo llanero, ya que el píe de monte llanero, todavía no es el llano; el que se hacen quienes en Bogotá u otras ciudades ven anuncios de chamanes, curanderos y rezanderos llaneros, pensando que estos son el prototipo del llanero; el de algunos escritores y asistentes a los festivales, concursos y torneos para hacer trabajos de campo y estudios sobre el folclor llanero; el que come en los restaurantes carne a la llanera y cree que es la mamona que comen los llaneros; el que monta en un jumento alquilado y cabresteado por el encargado y piensa que eso es montar de a caballo; el que pega un grito destemplado y piensa que es el leco[7] de un tañido en un joropo recio, el que usa botas, camisa a cuadros, jean, correa ancha y cualquier sombrero y piensa que eso es ser llanero, esto solo para citar algunos casos desde mi mirada como "llanero guate",[8]. A propósito del concepto del que es ser llanero, a continuación lo describe bien, el maestro Héctor Paúl Vanegas en su poema ser Llanero cuesta caro.

Llanero no es el que canta
ni aquel que baila joropo
ni el que forma el alboroto
dándole golpes a un arpa,
ser llanero vale un alma
y muchas leguas de tierra
hay que sentirse por dentro
como la sabia en la palma
como la pepa en la guama
que ni el invierno desconcha

Los llaneros nos vinculamos a la actualidad, en la primera mitad del siglo XX, por 1936, se termina la construcción de la primera carretera Bogotá – Villavicencio, poniendo fin al aislamiento territorial con el centro del país, Espinel (1997, p.194), y facilitando el desplazamiento a otros municipios de los Llanos, dándole inicio, a lo que se ha llamado desde entonces, la puerta al llano. Esta obra, permitió el ingreso de vehículos, maquinaria, tractores, cosechadoras y otras herramientas, que comenzaron a sustituir el esfuerzo humano-animal. A la vez, la propiedad privada foránea hace su arribo a la región, la aparición de las cercas y alambrados de púas, cambia el panorama del contexto de la sabana abierta y sin fronteras a la que estaba acostumbrado el llanero.

[7] Grito largo, con el cual el llanero inicia el canto recio del joropo.

[8] Término acuñado por los llaneros sabaneros, para describir a los llaneros de Villavicencio –como yo- y diferenciarlos de los nacidos en las sabanas como bien lo cita Espinel (2016, p. 28).

De igual manera y poco a poco, tecnologías como la radio, las grabaciones y los reproductores musicales, comenzaron, a reemplazar a los músicos en vivo.

En los años recientes, en los documentos escritos y en la composición del verso y la prosa de las letras de las canciones, se encuentra como un rasgo latente, una sentida nostalgia por la paulatina pérdida de las costumbres, las tradiciones, las faenas y demás características que identificaron al llanero de comienzos y mediados del siglo pasado, como lo evidencian los nombres de los títulos de los escritos, entre ellos solo para citar algunos: Esperanza (1993) *Estampas criollas de la vida llanera*, Suárez (1998) *Por los confines del llano*, Granados (1993) *…Y otros relatos llaneros*, Martínez (2001) *El llano era de nosotros*, quienes denominan este sentir, como "el llano romántico", cuando no habían cercas entre las diferentes propiedades; la palabra empeñada tenía valor; se respetaba lo ajeno y a los mayores; se conservaban y mantenían las tradiciones, especialmente las costumbres artísticas, representadas en los cantos, la música, los bailes y demás manifestaciones particulares de la cultura llanera. Todos esos llaneros de ayer, de comienzos del siglo pasado, apegados a las tradiciones y costumbres de su quehacer cotidiano, sus faenas, sucesos y tradiciones heredadas de sus padres en su mayoría ya fallecidos, y los que sobreviven hoy, son personas de avanzada edad, que nos legaron su ejemplo y por tradición oral, los relatos de sus vivencias, en nuestras manos está, continuar con ellas o abandonarlas.

En esta parada actual de mi recorrido, me pregunto si este ideal del llanero romántico, evocador de las antiguas tradiciones y apegado a nuestros rasgos artísticos y culturales que junto con mis contemporáneos y mayores heredamos de nuestros ancestros campesinos, se encuentra en lenta decadencia, o si ya no existe, o si todavía, solo estamos apegados a la nostalgia de lo que vivimos, como bien lo describió Héctor Paul Vanegas en su poema "El ocaso de un Llanero" que expresa:

> Ah llano cuando era Llano, me hacen llorar tus recuerdos
> que buenos esos parrandos pa´ las fiestas de año nuevo
> cuando el año nos llegaba comiendo hayaca en mi pueblo
> trabajando una becerra recostá en chuzos de cedro
> rompiendo la madrugá con un buen seis por derecho

Mientras tanto, voy de la mano con la actualidad que hoy en día nos absorbe, resistiéndome como mis contemporáneos y mayores, a la lenta desaparición de nuestras antiguas tradiciones, entre ellas todas aquellas que danzamos y bailamos [sin pena, sin condiciones, sin cobrar, con lo que algunos llaman mística], en los espacios naturales de las manifestaciones que hoy se encuentran en desuso, en las que tocamos y cantamos, por pura emoción y sentimiento, para darle paso a las actuales formas de manifestación. De mi parte continuaré amadrinando –acompañando- a los otros llaneros, a los de hoy, a los urbanos que sienten y piensan diferente, atrapados en la modernización, en la mass media, en la tecnología y en la acelerada sociedad de consumo [donde se cobra solo por preguntar y todo está comercializado], cuando ellos consideren que soy un baquiano, los cabrestearé por los caminos que me enseñaron mis mayores, por ahora ensillo y comienzo a narrar esta faena, desde cuándo empieza mi historia.



Foto 2
Rodríguez Martínez, Gustavo
Puerto Gaitán, 2018
Llaneritos con tenis de marca y tablet.
Archivo personal – Gustavo Rodríguez M.

Momento 1

De becerrero a caporal

Este momento, lo presento para mencionar el tránsito desde becerrero, el cargo más bajo en la jerarquía del hato llanero hasta el de caporal que es el más alto. Cuenta con cuatro paradas que se denominan Remontándome; Arrebiatado al legado de los baquianos; Echando broma y El que enseña aprende dos veces. En su orden están centrados en el homenaje a la figura de una gran mujer llanera como lo es mi madre, al reconocimiento a mis grandes maestros, a mi proceso de vinculación artística en el campo de las tradiciones y manifestaciones músico-danzarias de los Llanos y por último a evidenciar cómo he ido construyendo una serie de aportes para la circulación de algunas de estas. Lo presento con el objeto de expresar mi interés por darlas a conocer y las circunstancias en las que se dan, así como las experiencias que dieron lugar a esta iniciativa, pasando por el proceso de acumulación de diferentes fuentes escritas y vivas, en las que también se basa el componente de sustentación de este trabajo, como un anticipo de la labor proyectada, con el interés por dejar el legado, construido como mi propia faena de vaquería de toda la vida, la cual he denominado: "La Baqueguía".

De otra parte, cuando me refiero a la cultura Llanera en particular y a la cual pertenezco como nativo próximo, estoy refiriéndome a la de los Llanos Orientales de Colombia, en donde sus habitantes son llamados tradicionalmente los llaneros refiriéndose a mujeres, hombres, niñas y niños, sin distingos de raciales, sociales, religiosos, políticos, económicos o de género.

Aquí es pertinente proponer una definición para lo que llamaré Cultura Llanera tomada de *Método y Técnicas Cualitativos de Investigación en Ciencias Sociales*, que en su capítulo VI: Teoría de la Observación escrito por Juan Gutiérrez y Juan Manuel Delgado…

> Primeramente, existe una unidad de la mente humana, una especie de estructura genotípica común que se comprueba no tanto en la adquisición de una cultura concreta, sino por la incorporación necesaria de todo sujeto a una "subjetividad cultural" con unas estructuras esenciales comunes. (Gutiérrez y Delgado, 1995, p.149).

Cultura de la cual voy a utilizar algunas de sus estructuras esenciales comunes como lo son los términos particulares de nuestro léxico referentes al trabajo de llano, que le dan contexto a cada título de un momento histórico que viví y que he seleccionado para este trabajo. Si bien reconozco que a la fecha todo ha cambiado, retomo esta terminología como referente de lo que fue en la década de los años ochenta del siglo pasado y que sustenta hoy en día segunda década del siglo XXI, este ejercicio autoetnográfico en el que estoy inmerso y en el que estoy dejando de ser –parafraseando a Gutiérrez y Delgado– un nativo próximo –autobiógrafo-, para convertirme en el nativo distante que exige el ejercicio autoetnográfico en el cual estoy inmerso.

Gutiérrez y Delgado (1995) citando a Kohut (citado en Geertz, 1983) indican que en los ejercicios de autoetnografia "el observador "principal" debe ser pues un "nativo próximo" del sistema de referencia y no un nativo remoto como el característico de la observación participante y las observaciones externas" (1995, p. 164) y explican de la siguiente manera este concepto:

> La consideración de "Nativo próximo" implica que el sujeto, ahora autobservador, debe abandonar o haber abandonado su condición de participante y poder constituirse en el estado observador del sistema. El autobservador, en su etapa de nativo del sistema de referencia, es decir en su etapa de actor–observador, ha debido ocupar el mayor número posible de posiciones de actor-observador entre aquellas implicadas en el objeto a reconstruir después. (Gutiérrez y Delgado, 1995, p.164).

En el caso particular de mi vida, el sistema de referencia es el entorno de la vida de los Llanos, en los cuales he vivido intermitentemente a lo largo de mis años y en los que he sido un activo actor-observador. En este momento voy con mi caballo y mi remonta a iniciar la faena, describiendo uno a uno los recorridos necesarios para llegar a cada parada.

Remontándome

En el sentido literal, remontar, es transportar la memoria hacia el pasado y la acción de superar algún obstáculo o dificultad. La remonta, en los Llanos, es un caballo adicional que se lleva de reemplazo para emprender largas jornadas, remontar, es la acción de cambiarlo durante las mismas, metafóricamente acá, el término remontándome, tiene el sentido de hacer la construcción reflexiva de la historia de mis remontas por las diferentes etapas de cada momento, es decir desde la niñez hasta el momento actual.



Acuarela – Imagen 4
Dinculescu, Cristian
Villavicencio, 2009
Pareja bailando joropo, el autor y su señora madre, María Aurora Martínez.
Caricatura
Archivo personal – Gustavo Rodríguez M.

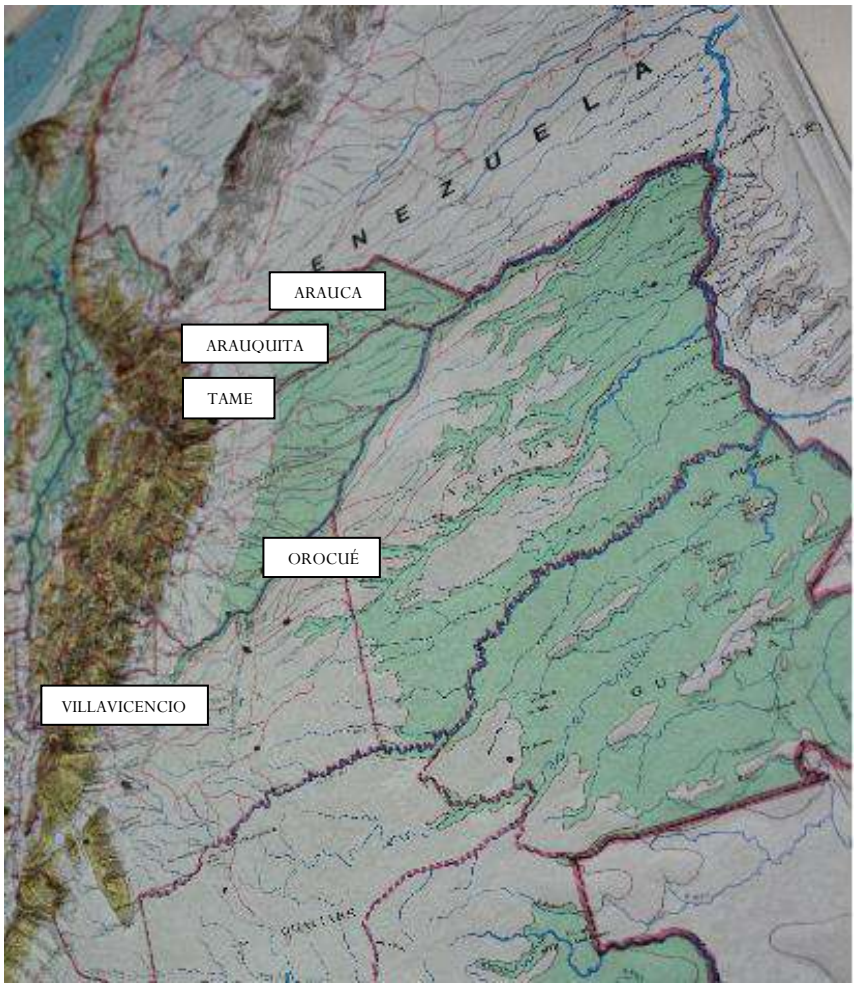
Mujer llanera

…
En un rincón de mi llano, en una región cualquiera
Hay una mujer bonita como nadie conociera
De ojos bellos como el sol, de la radiante mañana
Que iluminan la sabana como luz de luna llena
Soberanos, relucientes, como estrella mañanera
Cual luceros, cual cocuyo, no hay ojos como los tuyos preciosa mujer llanera
Tus cabellos ondulantes elegante cuerpo envuelven
Cuando la brisa revuelve voluptuosa cabellera
Cual los hilos en crecientes de las aguas romanceras
De la espalda a la cadera es tu pelo ensoñador divina mujer llanera

…
Entregas tus sentimientos a quién también te los diera
Buena amiga, buena amante, buena esposa y compañera
Además, mujer completa para un trabajo cualquiera
Para ordeñar una vaca, enrejar una becerra
Para montar un caballo, emprender veloz carrera
Amolar una peinilla, llegar a la sementera
Buscarle el pan a sus hijos y darles la comedera
Porque defiendes tu cría, como la tigra paría, con coraje y verraquera
Porque peleas por los tuyos como alevosa pantera
Se para sobre la raya cuando la joda se llega
Y muere por sus principios, donde el destino lo quiera
Por tu inmenso corazón, preciosa mujer llanera
Por eso y, por mucho más
Por eso mujer llanera, como sencillo homenaje sobre la cuerda señera
Este lírico poema que con cariño naciera
Por tu noble idiosincrasia, de mi garganta coplera
Tu romántico paisano, preciosa mujer llanera.

En mi faena, empiezo remontándome a lo que inicialmente desde niño escuché de labios de mi madre, en quien pareciera se inspiró Manuel Orozco, el autor del poema Mujer Llanera para describirla. Por ella una honesta, estricta, correcta, inquieta, enérgica, exigente, inocente e iletrada campesina que con el tiempo se convirtió en artista como bailadora que es, y poseedora de un gran cúmulo de conocimientos sobre diferentes temas de su cultura llanera, llegaron a mí junto a lo que me transmitieron personalmente muchos llaneros, innumerables narraciones a través de las cuales me legó sus costumbres sociales, políticas, manifestaciones tradicionales, culinarias, económicas, cosmogónicas y mágico-representativas del difícil medio ambiente en el cual se crio, en la primera mitad del siglo XX, en el agreste territorio geográfico del

llano adentro en medio de las sabanas de Orocué, Casanare[9] donde nació, en un rancho de palma, ella es una verdadera llanera sabanera.



Mapa N° 1
Rodríguez Martínez, Gustavo
2019
Mapa de los Llanos y municipios citados
Intervención del autor

También me enseñó cómo nadar en ríos torrentosos, montar a caballo y sacrificar animales para preparar los alimentos entre otros, aspectos necesarios para desenvolverme en este contexto donde circunstancialmente son los hombres los que representan de manera simbólica a los llaneros, acostumbrados a desafiar el rudo entorno en el que se desempeñan obligándolos a realizar todo tipo de duras, peligrosas y difíciles faenas, que basadas en la experiencia de las diferentes vivencias especialmente

[9] Para la época este municipio pertenecía políticamente al departamento de Boyacá, pero geográficamente hace parte de los Llanos de Casanare.

con animales salvajes, como caimanes, rayas, anguilas, tigres, serpientes venenosas, boas, toros cimarrones y muchos otros, les permite sobrevivir cuidando la subsistencia de su familia, por medio de sus sembrados, de sus ganados, de su caza y pesca, ganándose tal vez por estas circunstancias, el calificativo de semisalvaje y machista.

El recuerdo de adolescente que tenía de mi madre fue el de una figura poderosa, por herencia paterna como hija de dueño de hato[10] tuvo el cargo de caporal de ganados[11] sobre llaneros mayores de edad y otros de menor condición laboral, como becerreros, caballiceros, jornaleros, capataces y administradores entre otros, -clasificación establecida por el orden de desempeño y responsabilidad-, de quienes acopio también un importante acervo de saberes populares. Durante una de las vaquerías que hacía su papá desde Orocué hasta Villavicencio se enfermó gravemente y fue bautizada de afán a su paso por el municipio de Restrepo, Meta, píe de monte llanero, porque según la tradición católica –que tiene un fuerte arraigo en la cultura llanera– si un niño moría sin bautizar, se iba para el limbo[12].

Soy sujeto portador de la tradición, heredada de mi madre, que la recibió a la vez de sus padres y abuelos, gentes de campo y de faena identificados principalmente con varias prácticas artísticas de la cultura llanera como las músico-danzarias y vocales de la región, ya que fueron bailadores de algunas manifestaciones autóctonas entre ellas el joropo tradicional, e intérpretes de sus músicas particulares.

Mi abuelo materno cuenta mi mamá, tocaba diferentes instrumentos como las maracas y el tiple y, por otro lado, mi abuela materna interpretaba el furruco. Este acervo cultural y práctica instrumental que recibimos mi hermano y yo de mi mamá, y a su vez nuestros hijos de nosotros, me han acompañado desde mi niñez. Porto un

[10] El hato en los Llanos, es la figura de una gran hacienda la cual necesitaba de mucha mano de obra –peones- por sus múltiples actividades entre ellas principalmente la ganadería extensiva.

[11] Un caporal de ganados es la persona experta –baquiana- encargada de asumir la dirección y administración total de una vaquería –en la cual se desplazan desde un punto a otro, cientos de cabezas de ganado-, operados con una tripulación de hombres diestros y entrenados en el manejo de las mismas –la peonada-. Con diferentes cargos y funciones, estas vaquerías podían durar hasta 50 días seguidos.

[12] En la teología católica, el limbo se refiere a un estado o lugar permanente de las almas de los no bautizados que mueren a corta edad sin haber cometido ningún pecado personal.

conocimiento trasferido desde mis mayores que me impulsa a interesarme por su estudio, quehacer, permanencia y difusión.

Fue mi madre quien a temprana edad me enseñó a bailar joropo como ella lo aprendió y el desempeño e interés personal por esta actividad, me permitieron acercarme cotidianamente de una manera integrada a distintas manifestaciones en los festivales de los Llanos y posteriormente a otras expresiones dancísticas diferentes del joropo. Aunque a la edad de 7 años me trasladaron con mi hermano a Bogotá, seguí practicándolo en los espacios familiares, ocasionalmente en la escuela primaria y luego en el bachillerato. También conformé en su momento el primer grupo de danzas de la Universidad Militar. Remontándome en mi recorrido puedo afirmar que desde niño sentí especial simpatía por la práctica de la danza y por su interpretación como aficionado en escenarios estudiantiles y posteriormente en la actividad competitiva como bailador tradicionalista-criollo[13] de joropo llanero en torneos, igualmente en la práctica docente y artística. Así se consolidó en mí, una primera forma de aprendizaje que tiene como componentes la actividad cotidiana, festiva y laboral.

Pese a vivir en Bogotá y realizar estudios sobre otras materias y temáticas diferentes, nunca he perdido el interés por sumergirme persistentemente en el conocimiento de las costumbres heredadas y como decimos los llaneros, como *mata e´palo en palma*[14], desde 1970 mantengo un permanente vínculo con este territorio. Vínculo que permanece especialmente con los cultores quienes me siguen ilustrando con sus saberes tradicionales, confirmándome que *el que nace pa´barrigón aunque lo fajen chiquito*[15].

[13] Definición utilizada por los mayores y pioneros de su ejecución en los escenarios de competencia, entre ellos el maestro Hugo Mantilla, en el marco del 2° Joropo académico, Villavicencio, (El Tiempo 10 de junio 2008), para identificar a los interpretes pueblerinos-urbanos que nos iniciamos desde niños en las prácticas del baile del joropo llanero [ya que en Venezuela existen varias formas de joropo diferentes al llanero], sin profesores, ni instructores, viendo y haciendo.

[14] La mata palo es una especie de enredadera (Phoradendron chrysocladon), también conocida como picus, que se aferra a un árbol y no se despegue de este.

[15] Término que significa que la persona que nace con una cualidad, esta lo acompaña por siempre, diccionario llanero – Hugo Mantilla 2005.

Las experiencias cotidianas con mi madre y que tienen relación con la práctica de manifestaciones como el baile, ensayos de música y canto durante los fines de semana, del esposo de una de mis primas, me llevan a trasladarme desde principios de los años setenta, durante los periodos de vacaciones, a los diferentes eventos públicos -fiestas, festivales y torneos-, como el Torneo Internacional del Joropo, donde anualmente se presentan artistas-folcloristas de Colombia y Venezuela, interpretando diferentes instrumentos, cantando, contrapunteando y bailando. Allí asistía periódicamente y programaba mi agenda anual motivado por el interés de verlos en las tarimas, como espacio de manifestación escénica, donde tuve la oportunidad de conocerlos personalmente, manteniendo desde entonces un diálogo permanente con ellos, como fuentes constantes de conocimiento, lo que me fue transformado gradualmente de hacedor cotidiano a observador.

Esta ruta vital, experimentada en aquellos eventos en que asistí inicialmente como espectador y luego como intérprete del baile del joropo, me permitió observar que no solo existía éste, sino otras muchas manifestaciones de baile diferentes. De esta manera continué indagando y compilando empíricamente las fuentes orales y documentales en busca de lo que denominé *"la Desconocida Danza Llanera"* (Rodríguez, 1990), para catalogar las diferentes manifestaciones de las danzas, los bailes y las comparsas tradicionales de los Llanos que no se conocían fuera de su territorio.

Desde que contaba con la edad de 10 años, y de manera aficionada me interesé por compilar autógrafos (ver, anexo 2, p. 169), tomar fotos, registrar en audios y videos historias de vida y autobiografías, guardar, folletos, programas de mano, revistas, libros y en fin todo lo que estuviera a mi alcance, lo cual me llevó posterior y conscientemente a conformar un archivo especializado con diferentes colecciones para conocer acerca de las costumbres y asuntos llaneros y cuya historia describiré en el momento dos de este trabajo.

El balance de los resultados que arrojó este ejercicio autobiográfico en la primera parada tienen que ver inicialmente con la valoración de las enseñanzas recibidas

por medio de la tradición oral de parte de una gran mujer: mi madre María Aurora Martínez, quien es considerada en la región, uno de los baluartes como portadora, sabedora y difusora de sus conocimientos ancestrales y por mantener vivas las tradiciones y manifestaciones del llano en la capital del país, por medio del baile y su música, (Jiménez, 2005, p. 39); en segunda instancia, por el hecho de haber logrado continuar conectado y aferrado a la cultura llanera desde la relación directa con los portadores de la tradición por medio de la vinculación circunstancial al medio socio-cultural, académico y competitivo de la región, desde el campo del observador practicante, hasta el del profesional como protagonista; de otra parte la paulatina carrera en la formación músico-danzario que me aportan desde el niño aprendiz, hasta lo que soy ahora como adulto mayor, el talento heredado de mi familia a través de mi madre y la tradición oral recibida de los más reconocidos folcloristas de la cultura llanera; y finalmente el comienzo en la construcción de mis colecciones documentales, entre las cuales se encuentran en su mayoría los testimonios de quienes fueron mis maestros.

> …uno de los rasgos que identifican a las narrativas, o los relatos autobiográficos es, precisamente su carácter "experiencial". Se narran experiencias vividas por el narrador, recordadas, interpretadas, conectadas, en las que hay otros actores, pero siempre son experiencias de quién habla. Por esto en las narrativas autobiográficas el narrador construye un personaje central, con sus propias experiencias. Lindón (1999, p. 298).

Continuando con la faena me dirijo a la segunda parada.

Arrebiatado al legado de los baquianos



Foto 3
Rodríguez Martínez, Gustavo
Bogotá, 1991
El autor con el maestro Miguel Ángel Martín Salazar.
Archivo personal – Gustavo Rodríguez M.

El término *arrebiatado* se refiere a la acción de arrebiatar, que usamos los llaneros para describir la labor de amarrar con un rejo a la cola de su caballo a otro animal que va atrás para halarlo y llevarlo, y *baquiano* para nombrar al que conoce el camino, el que guía, el que va adelante indicando el sendero. Es por ello que en esta parada acudiendo a nuestra tradición jerárquica del conocimiento de las funciones en el trabajo de un hato, menciono a los baquianos como los maestros que aparecieron en mi senda, a los cuales me arrebiaté como discípulo, para seguir los caminos de sus enseñanzas, como portadores de una amplia experiencia vivencial sobre las tradiciones heredadas desde la práctica, la observación y el arrebiate de sus mayores, que fueron adquiridas por mí para continuar con el legado.

En primera instancia, está la parada que hice sobre la enseñanza musical estructurada en los instrumentos llaneros –arpa, cuatro, maracas, bandola-, y de la cual yo muy poco conocía. El primer baquiano que me arrebiata, desde 1982, es uno de los

considerados máximos exponentes de la cultura llanera, el maestro Miguel Ángel Martín Salazar[16], mi mentor y amigo personal. Junto a Héctor Enrique Paúl Vanegas fuimos sus dos únicos discípulos, hecho que me llena de orgullo y me condujo a ser acogido por las élites artísticas llaneras de los años 1980.

Martín por su condición física no bailaba, sin embargo, conocía profundamente la esencia del baile del joropo por su vivencia en el entorno y amplia experiencia en las fiestas regionales de los Llanos. Él consideraba insistentemente que era muy importante fomentar la enseñanza del baile del joropo, una de sus preocupaciones era hacerlo fácil, tratando de no complicar la forma de interpretación para ganar simpatizantes, que se percibiera sencilla y a la vez mantuviera su esencia, sin abambucarlo (bailarlo suelto, con la manos atrás, con pasos diferentes, figuras rebuscadas) decía Martín. Sus enseñanzas las hacía sentado en una silla, marcándolo con las manos y los pies, e invitándome a tratar de implementarlo desde mi función como instructor.

Fue él quien desde 1983 propuso circular ante diferentes instancias el grupo de danzas que yo dirigía para participar en varios eventos, la primera vez en la Media Torta de Bogotá y posteriormente en el Festival "Cali 84" donde compartimos escenario con reconocidos estudiosos, gestores culturales, autoridades, y directores de las agrupaciones: las Danzas de Armero que dirigía doña Inés Rojas Luna; las Danzas Folklóricas de Barranquilla de Carlos Franco y a las Danzas del Ingrumá dirigidas por Julián Bueno de Riosucio.

Así mismo me vinculó en representación suya para realizar conferencias y exposiciones sobre el folclor llanero en diferentes instituciones educativas y espacios académicos, como el 1° y 2° Simposio Internacional de Historia de los Llanos Colombo Venezolanos (Villavicencio, 1988 y Yopal, 1990, respectivamente).

[16] (1932 – 1994) Nació en Tame-Arauca, de niño sufrió polio, era hijo de uno de los pocos médicos de la región y ahijado de uno de los más importantes hateros de la época en la región, fue músico, promotor, gestor, baquiano, ícono, precursor y autoridad de la difusión académica de la cultura musical del folclor llanero en Colombia y pionero en registrarlo, ordenarlo y catalogarlo. Compositor de Carmentea y muchas obras más, escribió Marcolino Carajón y Lemmings. Fundó la academia de música del Meta en 1962, el Torneo Internacional del Joropo en Villavicencio en 1965 y el Festival Internacional de la Frontera en Santa Bárbara de Arauca en 1966.

Debido al notable interés de Martín por iniciar un proceso serio de investigación sobre la cultura llanera, en diferentes oportunidades me instó a acompañarlo en esta aventura, la cual quedó plasmada en un escrito suyo (Ver anexo escrito 1, p. 166 a 168). También y con mucha confianza me acerco a sus documentos y a su biblioteca personal, la que por su expresa solicitud periódicamente le organizaba con derecho a leer y consultar. A partir de esta práctica conocí la forma en que ordenaba sus materiales y el cuidado que les prodigaba, material que ante la escases de fuentes para la época, cada uno se constituía en un importante referente de consulta; igualmente me ayudó a comprender la manera de realizar sus propios escritos, sus aportes, las formas de creación de su obra; la generación de sus propuestas, a las cuales les daba siempre su toque personal e identitario, caracterizado por su acentuado regionalismo araucano.

Luego, desde 1987 mi siguiente baquiano fue Héctor Enrique Paúl Vanegas[17]. Como uno de los más afamados bailadores de los Llanos, sólo participó y ganó una vez en un concurso, ya que no era de su interés, pero si se dedicó a la enseñanza del baile del joropo y a su difusión en grupo, con rutinas establecidas -casi coreografías-, se puede decir, que fue el pionero de esta modalidad de exposición escénica, ya que el joropo de acuerdo a la clasificación establecida por el argentino Carlos Vega (1956, p. 68), es un baile que se ejecuta en forma de parejas tomadas, enlazadas e independientes, no en grupo y menos coreografiado (ídem, p. 57). El baile del maestro Paúl era natural, elegante, con gracia, expresivo y con un sello de personalidad, este era el que caracterizaba a todos los llaneros de esa época, ya que ninguno le copiaba pasos a otro y mucho menos los zapateos, siendo esta marca única, -como la que se usa en los hierros de marcar el ganado- que lo identificó siempre. El maestro Paúl era un archivo viviente y acudir a él para cualquier consulta era asistir a una cátedra magistral sobre las genealogías de las diferentes familias del Llano, ya que las exponía con *pelos y señales*, es decir de manera clara y completa sobre el tema, así como sobre el desarrollo y

[17] (1939 – 2016) Nació en Tame-Arauca. Hijo del cronista y periodista Héctor Paúl Colmenares, por su ascendencia colombo-venezolana, residió entre fronteras en diferentes localidades de los Llanos, como músico, bailador y compositor. Dirigió en sus inicios los diferentes grupos de baile del joropo del departamento del Meta. Fue profesor de música de la academia de Villavicencio y cofundador del Festival Internacional Folclórico y Turístico de San Martín de los Llanos en 1967, realizó diferentes giras por varias partes del mundo, su obra más reconocida son los poemas declamados Juan Harvey Caicedo entre ellos El Ánima de Santa Helena, El Caporal y el Espanto, los pasajes Lucerito Llanero, Flor de Verano entre otros que hacen parte de la apreciable obra del maestro.

evolución de la música llanera y sus protagonistas en Colombia y Venezuela desde los años cincuenta, por su experiencia de vida y crianza entre los Llanos de ambos países.

Arrebiatado a Héctor Paúl aprendí la práctica y ejecución del arpa y el cuatro, así como también el manejo de las relaciones públicas binacionales, pues él propició el contacto con prestigiosos cultores, artistas, músicos y compositores de SAYCO y SACVEN[18] entre otros, enseñándome cómo generar conexiones interinstitucionales. De sus manos recibí las primeras invitaciones artísticas como delegado[19] a Guayaquil en 1990 en el homenaje que le brindó la colonia colombiana a él, a Jorge Villamil y a Rafael Escalona. Luego en repetidas ocasiones a Venezuela en diferentes eventos entre 1990 y 1996 como bailador invitado, en los Teques Estado Lara, en Caracas y en Barinas entre otros, en donde conocí a varias de las más representativas personalidades del folclor llanero de Venezuela, entre ellas la afamada "Joropera de Venezuela" doña Jóvita Nieto, bailadora considerada Patrimonio Cultural Viviente de la Nación[20], con quien tuve el honor de bailar.

Durante mi aprendizaje como maestro, junto a mis baquianos, los maestros Miguel Ángel Martín y Héctor Paúl, y por supuesto mi madre, posteriormente y en diferentes momentos me crucé, durante mi largo camino, con innumerables y reconocidos *llaneros facultos*[21]. Importantes en mi formación, porque arrebiatado a todos y cada uno de ellos desde su experticia, su trayectoria y sus vivencias, me fortalecí y enriquecí en mis conocimientos, especialmente los musicales, los cuales mejoraron mi desempeño artístico, en los medios culturales de los Llanos, entre ellos en su orden debo mencionar a:

Alfonso Niño (1950 – 2010), *"El Alcaraván"*, cantante recio, interprete contrapunteador y compositor casanareño. David Parales Bello, el primer niño arpista

[18] Instituciones encargadas de recaudar los derechos de autor y compositor de Colombia y Venezuela respectivamente.

[19] Esta figura se utiliza para definir al director artístico de cualquier agrupación llanera ante diferentes eventos.

[20] Esta figura de reconocimiento en Venezuela a todo tipo de cultores, no existe en Colombia

[21] Denominación de los antiguos llaneros para identificar a quienes tenían estudios, mayores conocimientos o formación académica.

de Colombia, músico y compositor araucano. René Devia Dueñas, músico, cantante, intérprete y compositor metense. Manuel Orozco Castro "*El Clarín del Llano*", bailador, músico, cantante, declamador, contrapunteador y compositor metense. Edgar España "*Españita*", músico, cuatrista y maraquero, metense. Diego Mosquera "*Cascabel*"; músico y maraquero araucano. Luis Quintiva (1950-1991), músico, bailador y compositor casanareño. Rubiela Reina Rodríguez "*La Chicuaca*", bailadora, cantante, músico, cuatrista y maraquera metense. Carlos Flórez, músico, cantante y compositor metense. Gilberto Castaño "La Mosca", percusionista y maraquero metense. Darío Robayo, es uno de los más importantes y reconocidos músicos y pedagogos del llano, autor, compositor y gestor metense. Orlando "el Cholo" Valderrama, interprete, autor, compositor y coplero casanareño, ganador del primer Gramy Latino en música llanera en el año de 2008.

Especialmente de los anteriores y de otros más, para que quedaran plasmados sus conocimientos para la posteridad, compilé sus testimonios de tradición oral y porque como decimos, ellos si sabían -los que ya fallecieron y saben los que siguen vivos- *dónde es que ponen las garzas,* que en el lenguaje coloquial significa que saben dónde, el cómo y el porqué de las cosas.

> …las personas apropian subjetivamente los significados disponibles en su cultura y en dicha apropiación, ellas mismas los recrean de modo narrativo y contribuyen a la supervivencia y transformación cultural… Muñoz (2003, p. 96).

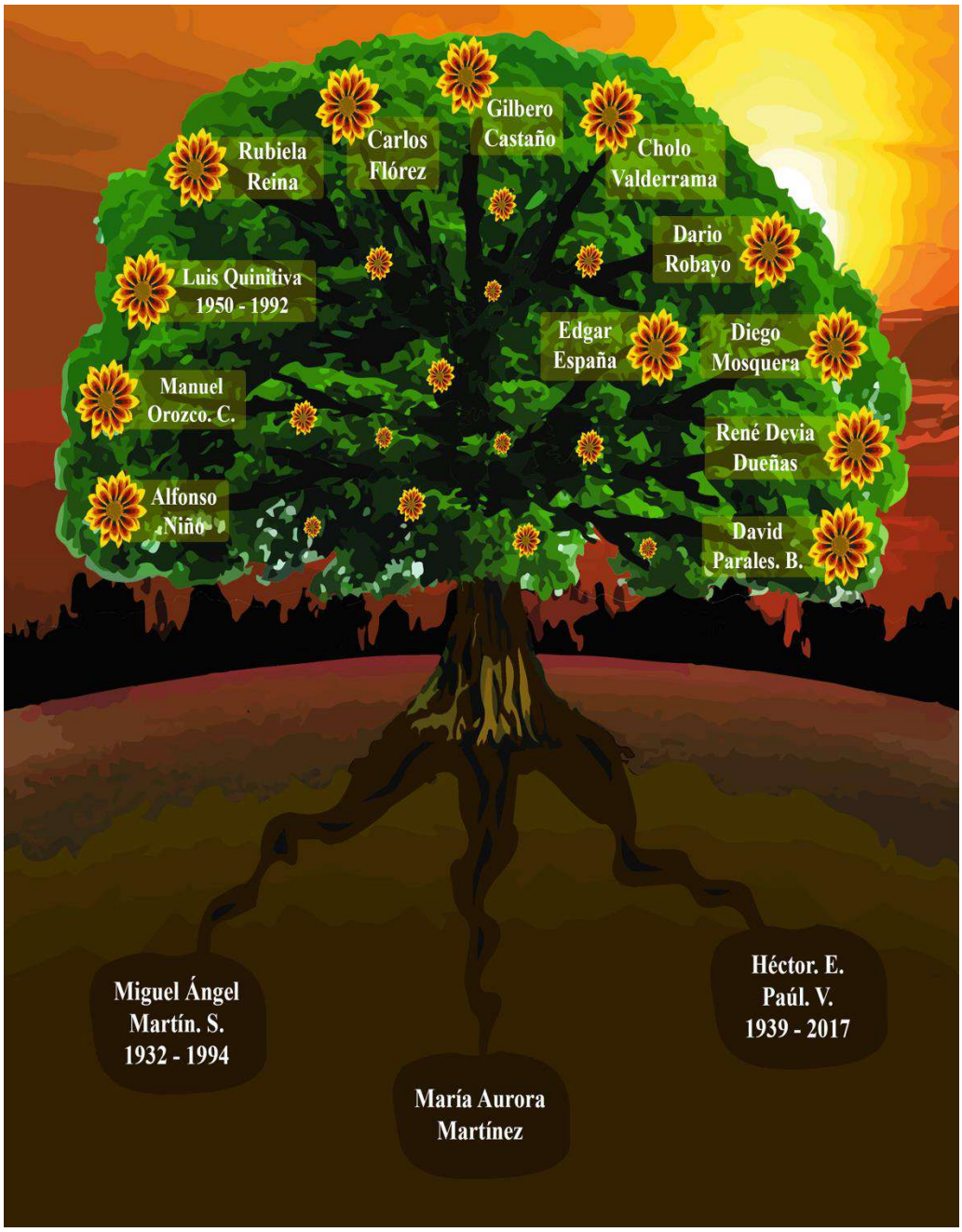


Ilustración – Imagen 5
González C, Daniela
2019
Árbol genealógico de los maestros
Archivo del CIF – CCLL

Cuadro de la enseñanza recibida de los maestros llaneros entre 1982 y 2017								
	Tradiciones Genealogías	Arpa	Cuatro	Bandola llanera	Maracas	Canto y poema	Bailes, danzas y comparsas	Gestión nacional e internacional
Miguel Á. Martín S. 1982-1994	X					X	X	X
Héctor E. Paúl V. 1987-2016	X	X	X			X	X	X
David Parales B. 1982-2017		X						X
Alfonso Niño 1982-1985						X		
René Devia Dueñas 1986-1990		X	X					X
Manuel Orozco C. 1986-2017	X					X		X
Edgar España 1984-1988					X			
Diego Mosquera 1985-1996					X			
Luis Quinitiva 1985-1991	X			X			X	
Rubiela Reina R. 1990-1996					X		X	
Carlos A. Flórez S. 1984-1999			X					
Gilberto Castaño 1988-2016					X			
Darío Robayo 1995-2017		X	X					X
Cholo Valderrama 1995-1996								X

Tabla N° 1
Rodríguez M. Gustavo
2018
Aportes de los maestros
Intervención Gustavo Rodríguez M.

En segunda instancia, anterior en una década a mi continua formación como músico y folclorista llanero y de manera paralela en algunos casos, recibí una vasta capacitación sobre el tema danzario que es mi preferido, desde diferentes especialidades que fortalecieron mi comprensión, práctica, desempeño e idoneidad. Fueron mis maestros en manifestaciones de la danza internacional, como el tango, la salsa, el flamenco, la samba brasilera, la cueca, la marinera, el tondero y el malambo, los reconocidos maestros Humberto Becerra, “Amparo Arrebato”, "Guaracho”, Jaime Castro “Jimmy”, Marga Soler, Paco Mora, Margot Loyola, Milly Ahón y practicantes de entidades y agrupaciones tradicionalistas de danzas de Venezuela, México, India, Brasil y Bulgaria.

En la danza tradicional colombiana de sus diferentes regiones, fueron mis maestros y profesores. Sobre temas del Caribe; Carlos Franco, Marleny Cortés y Mónica Lindo; de la costa pacífica Héctor Murillo, Arquímedes Perlaza y Francisco Hinestroza; de la región andina Inés Rojas Luna, Julián Bueno, Carlos Vásquez, Winston Berrío, Argiro Ochoa y James González Matta. Para esta parada fueron importantes y enriquecedoras las experiencias de retroalimentación que tuve en diferentes oportunidades con los principales bailadores de joropo de y en Colombia y Venezuela, sobre el galerón -los galerones-, el joropo -los joropos- [ya que existen diversas manifestaciones con el mismo nombre, pero diferentes formas, musicales, interpretativas, de instrumentos y de región, especialmente en Venezuela], y las danzas llaneras en desuso, con lo que acumulé más conocimientos sobre el acervo de estas manifestaciones las cuales comenzaron a formar parte de mi interés personal y profesional por su rescate, práctica y circulación.

El balance de esta parada sin lugar a dudas, marcó definitivamente el derrotero de mi formación en cuanto a lo que tiene que ver con las enseñanzas de la tradición oral que desde que tengo uso de razón alimentaron y estimularon en mí la imagen de la cultura llanera y especialmente el amor por incursionar en sus diferentes manifestaciones danzarias y musicales con las cuales me identifico plenamente desde la práctica y la enseñanza. Las tres fuentes de las que me alimenté cómo heredero, portador y conocedor de las tradiciones sobre las que hablo me sitúan, citando a Rivera

Cusicanqui en Mignolo (2002, p. 8), como sujeto de conocimiento, ya que este re-ordena la relación sujeto de conocimiento-sujetos a conocer o comprender, y de otra parte, la tradición oral adquirida no es sólo una nueva "fuente" para la historiografía, la tradición oral misma es producción de conocimiento. Y de estos conocimientos estamos llenos los llaneros, a los cuales damos rienda suelta especialmente cuando nos reunimos a echar broma.

> Lo que una persona cuenta al narrar una historia, está mediado por los significados disponibles en los ámbitos culturales en los que se ha desenvuelto, no sólo porque los hereda de una tradición, sino fundamentalmente porque participa cotidianamente, junto con sus semejantes en su recreación. La narración, revela la organización cultural de la experiencia humana y la posición que ocupa en la cultura quién la efectúa… Muñoz (2003, p. 97).

Echando broma

¡A ponerse las alpargatas que lo que viene es joropo!



Foto 4
Bogotá 1982
Primer grupo de Danzas del Centro Cultural Llanero – CCLL
Imagen Archivo CIF - CCLL

Esta parada, se inicia a comienzos de los años ochenta y es la de más grata recordación y trascendencia, "echar broma", se le denomina en los Llanos, a la reunión improvisada en cualquier momento y lugar para bailar, tocar, cantar y declamar, en la cual cada uno hace alarde de sus conocimientos artísticos adquiridos en el seno de su hogar y en su lugar de origen. Así que invitados por mi mamá, nos reuníamos con frecuencia en su casa varios jóvenes paisanos de Arauca, Casanare, Guaviare, Meta y Vichada, siendo estudiantes de diferentes carreras de varias universidades de la ciudad para echar broma los fines de semana, esta actividad normal para nosotros, originó sin pretenderlo un importante movimiento que más adelante relato. En el poema el ánima de Santa Helena, autoría del maestro Héctor Paúl, se refleja lo que sucedía en estos espacios de fiesta denominados actualmente parrandos:

…es una ley del llanero darle la mano al que llega
el que está adentro se atiende
y el que está afuera se apea
y con gran algarabía se le abre la talanquera
como si fuera un hermano que desde otras tierras viniera
y siguiendo este relato se desenvolvía la fiesta
en el hato e´ don Ramón un hombre de gran faena…

…un mocetón bien llanero con mirada e´ gacela
se prendió de las maracas y con revuelto e muñeca
marcando un zumba que zumba contrapunteo la pieza
metiendo furia y candela al fogón con leña seca
"yo soy gavilán primito cuando me enfrento a la presa
soy un toro cimarrón que no lo alcanza la bestia
soy código de valor con ley de naturaleza
si me saludan saludo si me la buscan la encuentran"
con gritos y zapateos contesto la concurrencia
las muchachas comentaban aquí comenzó la fiesta
los viejos se levantaron y empinaron la botella
la gente se fue agolpando para escuchar la respuesta

"mi nombre lo tengo escrito con el poder y la fuerza
de estar oyendo mentiras tengo la barriga llena
yo soy el hombre que en vida te llevara esta doncella
catirita ojos azules a quien le brindan la fiesta"

De esta reunión y echando broma, se originó un grupo el cual ocasionalmente y fungiendo como coordinador del mismo, el maestro Luis Alberto Paúl Vanegas preparaba para muestras de baile en diferentes ocasiones. Un día él me pidió el favor de reemplazar por un momento en el puesto, a un bailador araucano que no había llegado, desde aquel momento segundo semestre de 1980, me inicio como bailador tradicionalista criollo[22] de joropo llanero, gracias a las enseñanzas de mi mamá, los aportes del maestro Paúl y al apoyo de mis paisanos llaneros que me hicieron poner a tono rápidamente con la representación de la ejecución "festivalera" del joropo, esta forma es diferente a la de los parrandos, que es libre y espontánea- y se preparaba con el ánimo de competir en los escenarios, con otros recursos más elaborados, como zapateos más contundentes, figuras más rápidas, pasos únicos personalizados y bien acoplados.

Después de vernos bailar, tocar, declamar y cantar es decir echando broma con nuestras cualidades, así como en diferentes presentaciones públicas, varios amigos y

[22] Así se les denominó, a los bailadores que no son campesinos sino de los pueblos, Mantilla (2009).

conocidos, llaneros e hijos de llaneros, nos solicitaron que les enseñáramos estas prácticas artísticas pues querían aprenderlas con nosotros, ya que no las sabían realizar.

Por esta razón, en 1982 mi madre María Aurora Martínez, proyecta y funda en Bogotá, con algunos integrantes del grupo y otros simpatizantes externos, el Centro Cultural Llanero – CCLL, con el objetivo de rescatar, conservar y difundir la "Cultura Llanera" por medio de su folclor, enseñando a interpretar los diferentes instrumentos tradicionales como el arpa, el cuatro y las maracas y a bailar joropo. Así, esta institución que nació echando broma propia de nuestro entorno llanero, se convirtió paulatinamente en mi profesión, proyecto de vida, generación de empleo y proyección de muchos cultores nuevos que hoy difunden estas enseñanzas en los Llanos, en Colombia y en varias partes del mundo, la faena desarrollada a partir de esta práctica, trascendió en la generación de un movimiento cultural único en Bogotá en su momento, desde donde se gestó lo que hoy se conoce institucionalmente y del cual fuimos pioneros de su nacimiento y desarrollo, un grupo de jóvenes que practicábamos habitualmente sus costumbres y tradiciones, completando más de tres décadas de labores ininterrumpidas, encabezados por doña Aurora, como se le conoce en el medio.

Desde entonces y ya vinculado continuamente a la recién nacida institución, inicio una segunda fase de mi vida como protagonista en los escenarios, en los campos sociales, artísticos, culturales, académicos y competitivos a todo nivel dentro y fuera del país, terminando de esta manera, una importante parada e iniciando una nueva, ya como promotor, enseñando nuestras manifestaciones culturales y a la vez, como aprendiz de otras muchas que no conocía.

El que enseña aprende dos veces

En esta parada en 1982 , inicio mi experiencia en lo que me fundamentaría con el tiempo como docente, maestro, profesor, tallerista, instructor y difusor entre otros, ya que emprendo el proceso de transmisión de lo que ya sabía, enseñando a bailar el joropo, a tocar el furruco y las maracas y como decía un maestro que tuve en la primaria, -el que enseña aprende dos veces-, simultáneamente comienzo a estudiar la interpretación del arpa, el cuatro y la bandola, para cumplir así con el objetivo propuesto desde el CCLL y el interés de quienes deseaban aprender de nuestras destrezas dancísticas y musicales, siendo a la vez, una forma de conservar la práctica y la tradición oral que nos caracteriza, de la cual me interesé desde un principio por darla a conocer desde mi experiencia, apoyándola y corroborándola siempre, por medio ayudas didácticas audio-sonoras, basadas en los testimonios de los maestros quienes me precedieron en estas prácticas, originando un acervo heredado de mis mayores, coterráneos y llaneros, que forman parte de lo actualmente representa mi desempeño profesional y proyecto de un legado para futuras generaciones. Con contadas excepciones, todos mis maestros llaneros también lo fueron de los alumnos regulares que pasaron en su momento por el CCLL, algunos permanecieron como asesores honoríficos permanentes hasta su fallecimiento -Quinitiva, Martín y Paúl-, hoy lo son entre otros Parales, Orozco, Robayo, Flórez y Castaño. Ellos interactuaron y actúan con los alumnos en lo que hemos denominado talleres prácticos, congresos, foros, conferencias, tertulias y asesorías.

Desde el CCLL partiendo del conocimiento empírico que poseía y el que aportaron estos y otros maestros, ya que no tenía formación pedagógica ni metodologías de enseñanza, me di a la tarea de procesar junto con el acervo documental compilado, un modelo emergente de enseñanza no formal-informal de la "cultura llanera" denominado Cátedra Llanera", que consistía no solo en la enseñanza de los instrumentos y el baile, sino también de los contenidos geográficos, socio-culturales, bio-naturales y económicos entre otros, y creando la base de un proceso completamente estructurado de programas, apoyados con métodos y ayudas didácticas, para cada uno de los instrumentos y las danzas llaneras, los cuales para la fecha aún no existían –por lo menos en Bogotá-. Para la música, el arpa, el cuatro, las maracas y la bandola, se

configuraron cinco niveles así, introductorio, principiante, intermedio, avanzado y superior. Recíprocamente para el baile cinco manuales: de primer curso referentes al baile del joropo llanero y su interpretación con la música de golpes por corrido – a las diferentes melodías del joropo se les denomina golpes-; segundo curso igual al anterior pero con joropo por atravesado; tercer curso asignado a las diferentes manifestaciones de la dancística llanera –bailes, danzas y comparsas, aclarando que de acuerdo a la terminología usada por los mayores y portadores originales, las manifestaciones que se ejecutan con la pareja asida se les llama bailes y a las que se ejecutan con la pareja suelta se les llama danza, así como a las de los grupos para la calle son comparsas; auxiliares para quienes desean integrarse al grupo de las danzas del CCLL; e integrantes para quienes se vinculan directamente de planta, quienes deben cumplir a su vez, una serie de requisitos entre ellos realizar los tres cursos y pasar por auxiliar.

A la metodología para la enseñanza de todo lo anterior se le denominó "Teórica, práctica, aplicada", la teórica consistente en una manera de transmisión con las formas cotidianas de enseñanza desde la empírea, a partir de la tradición oral apoyadas con el contenido de la documentación existente en el archivo; -la práctica-, desde el repetir haciendo una y otra vez es decir en nuestro léxico *amadrinado,* acompañado del maestro quién es el modelo a seguir y le corrige una y otra vez, en lo que denomina López Cano (2014, p.132), el método del bucle, hasta que logre hacerlo bien, y posteriormente la etapa en la cual puede hacer solo y correctamente todo lo aprendido es la aplicación. Estos programas y sus apoyos –ayudas, pedagógicas, visuales y sonoras, metodologías y procesos-, son sometidos periódicamente cada cuatro o cinco años a partir de la experiencia didáctica del periodo, a reformulación y revisión histórica de sus contenidos por parte de los docentes de planta, junta directiva y de los asesores permanentes, consolidándolos y renovándolos hasta su estructura actual.

En este proceso al recoger mis pasos en el enseñar y aprender, identifico que la creación de más de 10 eventos académicos institucionales -festivales y congresos- que cuentan con más de 10 versiones cada una y son realizadas periódicamente en diferentes épocas del año ha sido fundamental, ya que estos espacios han servido para promover la conservación, circulación, estudio y apropiación de las diferentes manifestaciones de la

dancística llanera y sus músicas dentro y fuera del país, en los que no solo se muestran las manifestaciones sino también en los que se debate sobre sus pedagogías y metodologías de enseñanza y también fundamentalmente se tiene en cuenta el testimonio oral de vida de sus hacedores, portadores y difusores, su forma de aprendizaje, experiencia y trasmisión.

Al remontarme en mi faena vital, he podido identificar elementos que configuran mí lugar de enunciación entre ellos: reconocerme como un hombre orgulloso heredero de un ancestro campesino del territorio de origen de mi familia materna, también liberal y católica. Un coleccionista obsesivo, para quien la acumulación de objetos han sido pequeños rituales, parafraseando a James Clifford en Dilemas de la cultura (2001, p. 260, 261), para apropiarme de mi universo cultural llanero y codificar de forma particular mí pasado y mi futuro, obteniendo a partir de estas, la experiencia suficiente y conocimiento a fondo de las diferentes costumbres y saberes tradicionales y sus modos de transmisión, como: las faenas de la vaquería; del coleo; de la historia territorial. Un hacedor cultural, practicante inquieto que considera importante conocer y dar a conocer a profundidad las múltiples manifestaciones de las tradiciones regionales danzadas y sus correspondientes músicas, así como interesado en la conservación y difusión de las mismas y para quien es significativo el legado y el ejemplo recibido tanto de mis mayores y maestros por medio de la tradición oral, como de la práctica obtenida desde los festivas en los Llanos, desde los cuales se ha configurado la transformación que me ha llevado desde el niño aprendiz -becerrero-, que caminó de joven junto a sus maestros, a convertirme en el maestro adulto que soy hoy en día.

> Un relato supone que el narrador le da una estructura propia a su narración, construye una hilación peculiar. Lindón (1999, p. 298).

En esta parada, la labor de cara al siglo XXI, es documentar y analizar el acervo cultural construido, de tal modo que pueda dejar para la historia de la danza tradicional colombiana, un sumario de descripciones sobre la llanera, que comienza en este trabajo con el análisis de tres comparsas araucanas y la descripción de una de ellas instalada en Arauca la ciudad capital. Posteriormente y a medida que el trascurrir de la vida me lo permita, sistematizar lo recolectado para presentar un estudio completo sobre las

manifestaciones danzadas de los Llanos, siendo este el motivo por el cual decidí realizar la Maestría en Estudios Artísticos, con el ánimo de complementar algunas de las herramientas necesarias, como lo son leer, escribir y hablar con el rigor del discurso académico, sin dejar de lado nuestra tradición oral y las diferentes formas de transmisión del conocimiento heredado, asumiendo este importante reto que apenas inicio, como lo es el de dejar para la posteridad una estructura de estudio que invite a la revalorización de estos saberes tradicionales desde los modos que configuran los estudios artísticos - culturales actuales.

Es decir, en esa medida, este trabajo es un anticipo de la labor proyectada, con el interés por dejar el legado, que no es otra cosa que revisar el bagaje construido durante todo el proceso, presentado como mi propia faena de vaquería de toda la vida, la cual he denominado: “La Baqueguia”.

> Siendo la historia oral un recurso narrativo empleado en las personas a la hora de dar cuenta de sus experiencias vitales…en el campo de la investigación cualitativa, los relatos de historia oral nos permiten comprender cuales son los significados culturales que el narrador oral reconstruye en su relato. (Muñoz, 2003, p.95).

Me apeo por un momento del caballo en la cuarta parada de este primer momento, reconociendo la importancia del aprendizaje recibido desde niño y hasta hoy, de parte de mis mayores y maestros, con el cual he podido consolidar la construcción de diferentes contribuciones hechas desde la enseñanza no formal-informal a la cual me vinculé circunstancialmente para verterlos en los procesos de recuperación, conservación y circulación de las manifestaciones de la danza llanera y sus músicas, y ahora desde el campo formal en el que me desempeño. Ya volveré a montar para emprender una jornada más larga para llegar a donde quiero llegar, a ser caporal.

Momento 2

Poco a poco se anda lejos, pal que quiere caminar

Este momento cuenta con dos interesantes paradas en mi faena, en las que voy a describir, en la primera, como decimos los llaneros Arreglando los Macundales, como poco a poco y andando lejos hasta hoy, recogí, coleccioné y organicé mis aperos, es decir los elementos que más adelante se constituirán en mis herramientas de trabajo, mi archivo y las colecciones que lo conforman, en la segunda, El que come tierra carga su terrón, como he tenido que transportar mis macundales de un lugar a otro, cuidar esos aperos y hacer de ellos parte de mi carga personal, por el gusto de disfrutar del conocimiento de sus contenidos los que dieron origen a la fundación del CIF, también se dice de esto, que *al que le gusta le sabe*, ya que no todas las personas disfrutan de estas prácticas, solo el que tiene la paciencia, perseverancia e interés por ellas, de las cuales a partir de ahora tomo los elementos necesarios para abordar mi trabajo de investigación sobre una de las manifestaciones en la remembranza de la desconocida danza llanera. Por ahora ensillo de nuevo y monto porque me falta caminar.

Arreglando los macundales

Los macundales en los Llanos están constituidos por los aperos, el mosquitero, la silla y demás elementos o utensilios propios que se cargan entre las alforjas para emprender las diferentes faenas del trabajo del llano, acá hago alusión a cómo inicio y organizo mis macundales, es decir mis colecciones, para poder trabajar con ellas.

En esta parada la faena se inicia durante los primeros años de la década de los setenta, cuando comencé a coleccionar autógrafos en la Feria Internacional de Bogotá –FIB-, principalmente a los expositores extranjeros y a personas desconocidas, esta práctica me llevó posteriormente y de la misma manera a solicitarle a los folcloristas llaneros primero la firma, luego la fecha y lugar de nacimiento y sucesivamente otros datos de tal manera que fui incrementando la información hasta completar todo un cuestionario ver (Anexo 3 págs. 170 y 171).

Revisando el origen de mis colecciones y de donde partió mi gusto, afición y obsesión por estas, el tema me remonta hacía la misma época o tal vez antes, ya que mi mamá me patrocinaba y apoyaba la compra de los caramelos -hoy llamados monitas, stickers, pegatinas, estampitas, entre otras-, de los álbumes que salían al mercado con diferentes temáticas, entre ellas el de la naturaleza, la evolución de la tierra, Simón Bolívar, los Diez Mandamientos y otros, pero del que más me acuerdo fue el del mundial de fútbol de México 70, de ahí en adelante seguí coleccionado únicamente los de los mundiales -me sabía todos los caramelos con solo ver las caras de los jugadores-.

De otra parte, pienso ahora, influyó también en mi naciente vocación como coleccionista el señor Ismael Ramos Ladino[23], a quién conocí a comienzos de la década de los setenta y me enseñó sobre las características de las colecciones, así como la ventaja de las que poseía, aprendiendo de él sobre las cualidades de estas, tales como su valor intrínseco, nominal, real, material, sentimental y significado histórico, siendo en algunos casos este último, el que más me ha interesado. Así, poco a poco a lo largo del tiempo me aficioné a las colecciones de diferentes cosas, los actos de recolectar (objetos, conocimientos, experiencias) y la constitución de colecciones, es decir la recolección y posesión gobernada por reglas ha sido objeto de numerosos estudios, desde la antropología, la filosofía y la historia del arte, varios autores citados por Guasch en *Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar* (2005, p. 159, 160), entre ellos a Benjamin, Deleuze, Warburg, Foucault y Sander, se ocuparon de estos asuntos, manifestado como esta actividad no se trata solamente de una obsesión enfermiza de acumular y poseer objetos, sino que es una práctica que va más allá de una simple tarea, para convertirse en muchos casos en la única fuente de importantes estudios en todas las áreas del conocimiento, para este trabajo solo me voy a referir a las que son pertinentes al tema de las manifestaciones de la danza llanera y sus músicas.

También durante aquellos años inicié con los pocos dineros de las onces, la primera colección sobre la temática llanera constituida por un archivo fonográfico que hoy cuenta con más de 600 piezas entre discos de 33 rpm, cassettes, cintas, CDs y

[23] El señor Ramos fue el sastre personal de los más distinguidos políticos de la primera mitad del siglo XX entre ellos Jorge Eliécer Gaitán y su compadre el presidente Alfonso López Pumarejo, cuando lo conocí era uno de los más importantes y prestigiosos numismáticos del país y del continente.

DVDs, posteriormente en 1973 empecé la colección documental con libros, revistas, manuales, folletos que posee aproximadamente 700 escritos; luego en 1978 comencé la fotográfica con registros en papel BN, color y ahora digital que sobrepasa las 100.000 imágenes y finalmente, a comienzos de los ochenta una colección audiovisual -en todos los formatos- con más de 100 entrevistas [entre libres, semiestructuradas, estructuradas y mixtas], realizadas a llaneros en los Llanos de Colombia y Venezuela, todos ellos portadores, conocedores y herederos de diferentes manifestaciones, con testimonios de la tradición oral, e historias de vida, como un ejercicio autoetnográfico, entre los que se encuentran los de mi mamá -quien hoy cuenta con 86 años- y a quien le pedí que de su puño y letra escriba sus propias narraciones, especialmente las que me ha transmitido en múltiples charlas sobre sus vivencias y experiencias de niña y las enseñanzas que recibió de sus padres.

Así las tres vías de recolección de este acervo han sido en primer lugar lo que me ha sido legado por tradición oral de mi madre, sus ancestros mayores y mis maestros, en segundo lugar lo que los cultores y tradicionalistas me fueron aportando desde sus experiencias y que he recogido a lo largo de los años asistiendo en diferentes correrías por los Llanos a las ferias y fiestas, encuentros, festivales, concursos, torneos y similares realizando mis propios procesos empíricos de recolección de música, cantos y baile, mediante un trabajo de campo en el que los entrevistados cuentan su propia vida, en mi caso se circunscribe a la autoetnografía, intencional y consciente que fui construyendo y en tercer lugar mi propia experiencia adquirida a lo largo de los años, como parte de la misma y plasmada en este trabajo como una autobiografía.

> La autobiografía comparte algunos rasgos con la autobiografía, algunos autores dicen que de hecho es una fusión entre ésta y la etnografía, López Cano (2014, p. 139).

> …pero al igual que etnografía, la autoetnografía tiene como fin último, la comprensión de una cultura, solo que subrayando la experiencia autobiográfica, Chang (2008, p. 49, en López Cano 2014, p. 139).

La labor que empecé desde entonces, me ha permitido hasta hoy recolectar esta considerable cantidad de materiales o soportes que por ejemplo, cuentan con descripciones sobre las diferentes prácticas danzarias en los Llanos, las cuales

denominaré de aquí en adelante “manifestaciones”, incluyendo las comparsas araucanas, entre ellas la del Paloteo de Arauca que voy a describir en el momento 3.

> …las anécdotas, relatos fragmentarios, opiniones y demás elementos conversacionales que circulan en la vida cotidiana, son los insumos dispersos y heterogéneos que el narrador en potencia está presto a recuperar y articular para encontrarle sentido a su vida y explicar el acontecer social que lo envuelve en el momento mismo en que despliega su habla. Muñoz (2003, p. 97).

De esta manera mis macundales están representados por todos estos materiales acumulados durante mi vida, con los que deseo ocuparme ahora de una nueva faena con los elementos necesarios para obtener buenos resultados, tal y como lo expresa en los mejores términos llaneros el joropo del Cholo Valderrama, *volveré a trabajar llano*, que representa la forma de hacer un trabajo en el llano cuando se tienen ganas de hacerlo, utilizando todos sus macundales y aperos.

Volveré a trabajar llano
Pues no trabajo hace rato
y ahorita es que tengo ganas
de jinetear un potranco…

…sentir enorme en el pecho
el ser de un llanero nato
cuando cerrando un tranquero
‘la el horizonte araguato.

voy a componer mi apero
a sacudi el guardabasto,
tengo una terca vieja
pero el arricé es novato,
con un pellón dibuja’o,
la manta para frio y cacho,
arciones de cuero crudo
y estribos de pala cargo,
y cargo un freno de gozne
con las riendas de dos gajos,

ya hice un bozal redondo
y un tapaojo ‘e cuero basto,
con un cabresto de crin
matiza’o de negro y blanco,
y del mismo material
la cincha de un jeme de ancho,

ya cargo en la capotera
un mosquitero y curraco,
cargo cachera y también
llevo una suelta de danto,
no llevó pegada soga
porque como voy pa´un hato
escogeré la más buena
cuando baje el garabato;

voy amolar mi cuchillo
porque el cuchillo sirve harto
pa' naricear un novillo,
pa' capar un maute flaco,
pa' marcar los orejanos
con punta 'e lanza y balazo
y componerle al potrón
la cerda donde arrebiato…

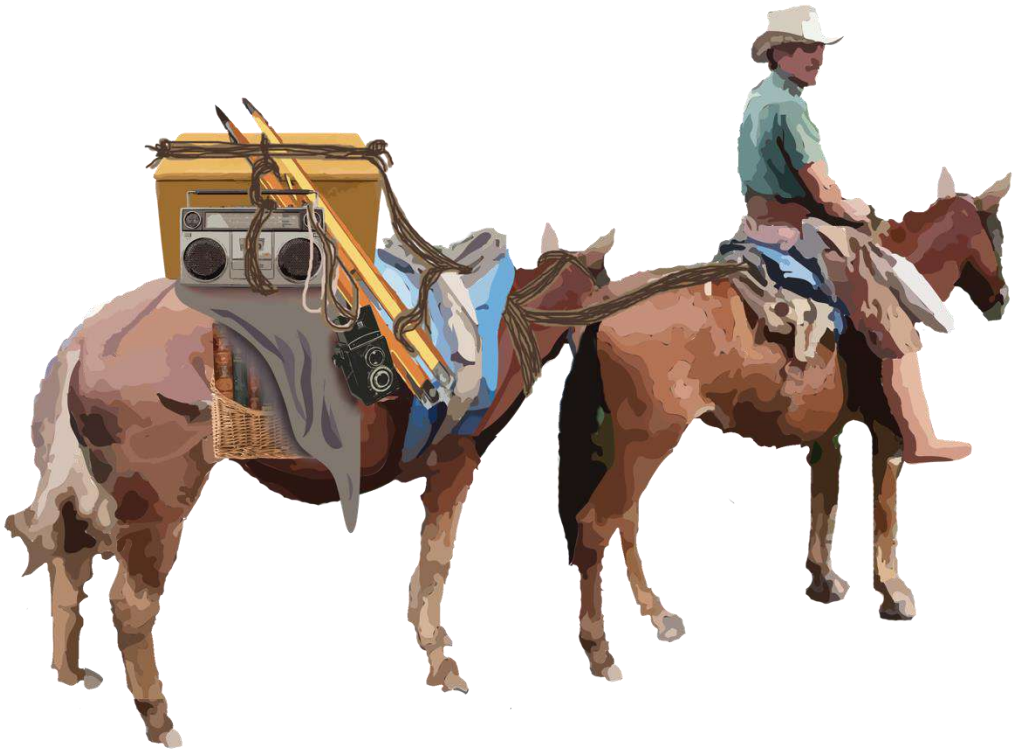


Ilustración – Imagen 6
González C, Daniela
2019
Arrebiatando sus macundales
Archivo del CIF - CCLL

El que come tierra carga su terrón

De esta manera el llanero expresa que "al que le gusta le sabe", es decir cada quién hace lo que le gusta y carga con su gusto para todas partes Diccionario Llanero, Mantilla (2005, p. 166), en mi caso compilar las colecciones ha requerido de mucho tiempo, de un gran esfuerzo físico y en gestión, en inversión, en prestar, alquilar y/o tener los equipos necesarios para su reproducción en su mayoría costosos y en asumir largos desplazamientos entre otros, para recoger los testimonios orales de los mayores, de una parte para que queden evidencias de sus conocimientos y de otra, para darlas a conocer como ya cité antes, corroborando la enseñanza como ayuda didáctica que imparto en el CCLL, sin otros propósitos de mi parte.

> Algunos íbamos más allá: estudiábamos algunas de las melodías o toques de tambor que habíamos grabado, comprábamos los instrumentos (a veces dejando sin instrumentos a los músicos campesinos e indígenas) y formábamos grupos musicales que trataban de imitar a los grupos "de base". Investigar en este caso era no sólo grabar sino también estudiar la música para ejecutarla fielmente. (Miñana Blasco, C. 2000, p. 19).

Contrariamente a lo enunciado acá, de quienes en la década del ochenta abordaron de esta manera, lo que llamaron investigación, yo tenía claro que mis trabajos de campo y las respectivas entrevistas realizadas a los portadores, tenían por objeto servir de material pedagógico y no eran en ese momento fuentes para realizar investigación alguna.

De otra parte, los materiales acopiados ameritan un cuidado especial para que no se deterioren, especialmente los que se encuentran registrados en cintas magnéticas como los videos en todos sus formatos, los cassettes y los carreteles, de igual manera para su óptimo mantenimiento requieren de un espacio adecuado de luz, temperatura, medio ambiente y empaques o estuches, para que se conserven en su mejor estado, igualmente su transporte y uso ameritan gran atención. Es decir que esta ha sido una labor que no solo implica la recolección de materiales sino de una serie de tareas que tienen que ver con su organización, conservación, mantenimiento, uso y divulgación de su existencia para que puedan cumplir una función útil para quienes los requieran. A partir de estas colecciones en 1988 fundé el Centro de Investigaciones e Información del Folclor Llanero, CIF del CCLL, el cual desde esa época puse al servicio de quienes desearan realizar sus consultas.





Fotos 5 - 6
Rodríguez Martínez, Gustavo
Bogotá, 2000
Álbumes de fotos, diferentes tipos de cintas y libros Archivo del CIF del CCLL.



Foto 7
Rodríguez Martínez, Gustavo
Bogotá, 2000
Cintas en VHS y súper VHS del CIF del CCLL.
Archivo CIF del CCLL



Foto 8
Rodríguez Martínez, Gustavo
Bogotá, 2000
Discos de 33 RPM, en vinilo, CIF del CCLL.
Archivo CIF del CCLL

La triste experiencia que tuve de conocer de cerca, como invaluables testimonios de vida, legados de tradición oral, acervos de conocimiento y apreciables colecciones de diferente índole, compiladas por sus apasionados creadores durante décadas, fueron mutiladas, pérdidas, ignoradas, botadas a la basura y archivadas entre otras circunstancias, sin conocer hoy su paradero, ni su enorme carga de riqueza epistémica, de ellas las de Jacinto Jaramillo, Delia Zapata, Tito Montes, Jaime Orozco, Carlos Franco, Óscar Ochoa y la de Antonio Cuellar de la cual solo pudo ser salvada una parte, gracias a la importante labor realizada por la maestra Gloria Millán y que hoy reposa en el Centro de Documentación -CDM- de la ASAB, esto solo para citar algunos casos, los que me hicieron reflexionar seriamente sobre la importancia de la conservación y difusión de mis colecciones, ya que estas personas fueron como los griots de África que resalta Alex Haley en Raíces (1984 - agradecimientos).

> … cuando muere un griot es como si se quemara una biblioteca.
> Los griots simbolizan el hecho de que la herencia humana se remonta a un lugar, y a un tiempo,
> en que no existía la escritura. Por eso, los recuerdos de los ancianos constituyeron el único
> vehículo para la transmisión de las primeras historias de la humanidad…
> para que todos nosotros sepamos quiénes somos.

De igual manera que Haley, debo reconocerle los agradecimientos a mis propios griots llaneros, así como el profundo pesar que me abate cada vez que uno de ellos -portador de todo un conocimiento e historia de vida- fallece, porque creo que con él desaparece una enciclopedia viviente, lo que significa una gran pérdida para la historia de la humanidad, en este caso para la cultura llanera que es sobre la cual se desarrolla mi trabajo, un ejemplo de griots en este escrito lo son Miguel Ángel Martín y Héctor Pául [quién falleció cuando empecé esta maestría], entre otros, que aparecen en el desarrollo del texto.

En este punto del trabajo me doy cuenta de la necesidad de realizar -más adelante y en otro proyecto- un proceso de sistematización documentación y análisis de todas mis colecciones y de explorar más a fondo lo que mueve en esta práctica, para efectos de mis propósitos me surge la pregunta sobre la clasificación de mis macundales, es decir de mis colecciones para configurarle un legado a las generaciones siguientes y al relevamiento cultural ¿cómo puedo dar una estructura que los "ordene" para sistematizar este conocimiento?. Esta da paso a la siguiente pregunta: ¿Cómo procesar éstos saberes tradicionales, orales o populares para que no se pierdan en el imaginario de quienes no tuvieron la oportunidad de conocerlos y solo escucharon remotamente de ellos?.

Como ya lo han hecho otros en diferentes oportunidades, ahora yo mismo soy usuario de mis colecciones como fuente de información para desarrollar mi proyecto de investigación, el cual tiene que ver con la visibilización de las manifestaciones danzadas de los Llanos. El primer paso que di, fue seleccionar de las colecciones solo el material con temática y pertinencia específica sobre las manifestaciones a tratar en este trabajo así: 30 audio-videos de más de 100; 10 audios de entre los más de 40; 25 fotos entre las más de 100.000; y 30 manuscritos entre los más de 50. Un segundo proceso fue iniciar su visualización, audición, selección y lectura, y el tercero apartar y depurar los contenidos de los cuales quedaron únicamente 16 videos, 7 audios 16 fotos y 12 manuscritos.

De la visualización de los 16 videos -entre estos los de las colecciones: patriarcas araucanos; lo que cuentan los llaneros; congreso internacional del joropo; documentales de Alé

Kuma; Aluna y Noches de Colombia-, el proceso más dispendioso fue iniciar sus transcripciones, en las cuales encontré que la gran mayoría de entrevistados comentaban sobre el tema de las manifestaciones pero muy superficialmente, sin embargo de acá tomé estos comentarios como referencias y hallé que solo 9 entrevistados se remitían puntualmente a ellas, en especial las 5 últimas realizadas para este fin. Cabe anotar que todos los entrevistados tanto en mis colecciones como en los documentales citados se hicieron con personas raizales llaneras algunas ya fallecidas, gentes conocedoras, fuentes confiables y verídicas de la tradición oral. (Ver anexos referencias, p. 133. entrevistas, p. 145 y testimonios orales, p. 176).

En cuanto al acervo bibliográfico y referente sobre de la danza tradicional colombiana en general, abordé la consulta y revisión completa del grupo de 30 documentos para indagar sobre las manifestaciones danzadas de los Llanos, encontrando que es poco lo que tratan sobre el tema; a cada texto le realicé una rejilla para elaborar la observación sobre las comparsas del departamento de Arauca y sus componentes de ubicación, convocación, composición, representación y temporalidad entre otros, con el objetivo final de abordar la descripción a profundidad de la comparsa conocida como el Paloteo de Arauca.

En los textos de los más reconocidos autores como Guillermo Abadía Morales, Octavio Marulanda, Javier Ocampo López y Alberto Londoño, encontré que tratan el tema superficialmente sin más detalles y algunos ni siquiera lo tocan como Jacinto Jaramillo, ni Delia Zapata Olivella, esta última, no se refiere a ellas en ninguno de sus escritos a pesar de haber hecho un amplio trabajo de campo en la región, otros se remiten sólo al baile del joropo con algunos detalles y al baile del galerón, de la vaca, del araguato y de las negreras de Arauquita. En referencia a los anteriores autores que no son llaneros, valió la pena tomar en cuenta los escritos sobre las manifestaciones llaneras y del paloteo araucano en:

El Folclor de Colombia (1984), de Octavio Marulanda Morales[24], investigador musical, folclorólogo y escritor manizalita, miembro de varias organizaciones del sector arte, cultura y patrimonio. En mi concepto es una obra de consulta obligada en asuntos de folclor nacional, la

[24] (1921 - 1997).

cual fue producto de un prolongado trabajo de campo realizado por diferentes grupos direccionados desde el IPC[25] de Cali durante varias décadas.

De la tradición y el mito a la literatura llanera (1994 y 2009). Obra del profesor vallecaucano, Temístocles Perea Pedroza, radicado desde los setentas en Arauca, más conocido en la región como Temis, desde su arribo a la capital araucana se dedicó constantemente a compilar las tradiciones, mitos y leyendas del llano plasmándolas en este documento de manera personal, el autor describe brevemente sus conocimientos sobre el Paloteo de Arauca, sin profundizar en el tema.

Del mismo acervo y teniendo en cuenta que es poca la información entre los escritores oriundos de la región, prioricé 6 documentos realizados por autores de los Llanos Orientales, dos no llaneros y uno de Venezuela, en los cuales encontré referentes y descripciones significativas y puntuales sobre el folclor llanero que específicamente tratan el tema en el marco del fenómeno de la poco conocida danza llanera y sus diferentes manifestaciones entre ellas el Paloteo, razón que me inspiró para realizar un escrito denominado por mí como la Desconocida Danza Llanera, estos son:

Del Folclor Llanero (1978), de Miguel Ángel Martín Salazar. A pesar de su título no es un libro especializado en danza como los anteriores, pero si es la primera obra escrita como una compilación de experiencias del maestro Martín sobre la cultura en general de los Llanos Orientales de Colombia. Cuarenta años después no se ha escrito otra obra que la iguale o la supere, cuenta con 7 versiones. Aclara el autor en la primera, que para la época ante la carencia de bibliotecas y de cultura escrita en el llano, la única fuente documental fue la tradición oral y la memoria de los viejos llaneros, que eran las voces que transmitían el conocimiento de generación en generación, esto debido en parte a la carencia de vías de comunicación de escuelas y colegios, en este inmenso territorio. En las diferentes versiones de la obra el autor se refiere brevemente a varias de las manifestaciones danzadas entre ellas, el galerón, la vaca, el araguato y a las comparsas que conoció especialmente las del departamento de Arauca de donde era originario,

[25] Instituto Popular de la Artes, institución vigente en cuyo seno se abordaron diferentes proyectos sobre el rescate y difusión de manifestaciones folklóricas a nivel nacional.

entre ellas las negreras de Arauquita, las comparsas de Tame, las negreras y el paloteo de Arauca, este último incluido a partir de la 5ª versión del libro.

Fiestas y danzas folklóricas de Venezuela (1969), del profesor Luis Arturo Domínguez y el antropólogo Adolfo Salazar, es un documento de comienzos de la segunda mitad del siglo XX, que contiene una amplia colección de reseñas de las manifestaciones danzadas más tradicionales del vecino país, entre ellas el paloteo de San Fernando de Apure, -capital del estado del mismo nombre que a su vez hace frontera con el departamento de Arauca-, y de donde al parecer procede la manifestación del mismo nombre representada en el municipio de Arauca. En el documento se encuentra el relato de cómo llegó esta tal vez procedente de México por parte de los integrantes de un circo a comienzos del siglo XX, sin aclarar si efectivamente desde San Fernando se desplazó a Arauca producto de las migraciones de llaneros venezolanos hacia los Llanos colombianos en las primeras décadas de la primera mitad del siglo pasado.

Karanau (1985), de Raúl Loyo Rojas[26]. Escritor autodidacta que publicó en 1963 Tierra Llana y aportó como legado la obra Karanau divulgada póstumamente. En esta el autor dejó referenciadas varias de las diferentes manifestaciones que conoció en el llano araucano, entre ellas las negreras de Arauquita y el Paloteo de Arauca con sendas reseñas.

Arauca en su pasado (1992), de Héctor Paúl Colmenares.[27]. Don Héctor fue un distinguido escritor, periodista y funcionario público, se destacó especialmente por su interés en compilar las crónicas de Tame y Arauca, La única edición de esta obra, es un breve escrito sobre la romántica Arauca municipio, capital del departamento del mismo nombre, donde nos describe brevemente cuáles fueron sus principales hechos, económicos, culturales, sociales y políticos de su época, entre ellos relata brevemente cómo eran las fiestas tradicionales en donde se presentaban el paloteo y las negreras de Arauca y las comparsas de Tame.

[26](Guasdualito, Venezuela 11 de junio de 1904, falleció en Cúcuta el 21 de febrero de 1965).

[27](Nació en Tame – Arauca el 20 de enero de 1910, falleció en Arauca).

Araucanías – Cátedra Arauca, (2007), de Jorge Nel Navea Hidalgo abogado araucano que ha ejercido diferentes roles como cronista, fotógrafo, periodista y miembro de la Academia de Historia de Arauca, ha divulgado diferentes escritos, revistas, libros y materiales, informativos, didácticos y políticos sobre el departamento, en esta publicación hace una breve reseña sobre las negreras de Arauquita, el paloteo, de Arauca y en menor medida sobre el baile del joropo.

Paloteo Tradición Cultural Araucana (2016), es un folleto que hace parte del proyecto personal de su autor Jorge Enrique Brito Mora en el marco del "Apoyo al fortalecimiento del PCI en el departamento de Arauca", promoción y difusión de la danza del paloteo: Enseñando nuestra identidad y tradición cultural araucana. A pesar de presentar bastantes deficiencias en su redacción, ortografía, contenido y citación de fuentes sobre todo las primarias, ya que las bibliográficas son virtuales, es en mi concepto un documento que cumple con la función de compartir información básica sobre la manifestación del paloteo de Arauca, pero carente de sentido académico.

El Paloteo (2017), es un breve artículo incluido en "Concepto la revista del Llano", escrito a partir de la información suministrada por la señora Gabriela Anave, actual defensora y mecenas del Paloteo y representante legal de la corporación Avenida Ciudad de Arauca, en el cual se socializa y circula la manifestación del paloteo en épocas de fiesta. Ella en colaboración con los dos músicos originales desde hace más de treinta años, don Pedro Herrera y el señor Luis González trabajan mancomunadamente con la intención de recuperarlo y difundirlo. Ante la carencia de documentación escrita sobre el tema, este artículo se constituye en otra apreciable fuente de información, complementaria con la del folleto anterior.

Las 16 fotos se dejaron todas para ilustrar y de los 7 audios se seleccionaron solo los de Padilla entrevistando al sr Herrera y al sr Núñez, los míos entrevistando a Padilla a Carrizales, a Anave y al sr García Ataya, así como también la apreciable descripción escrita por Jorge Navea Hidalgo (Ver anexo, pág. 160) por ser puntuales todas, al tema del paloteo.

Este segundo momento y su parada final, me arroja como resultados la descripción de la paciente obra de construcción de las diferentes colecciones del archivo y como iniciativa dar a conocer sus contenidos, por medio de la creación del CIF en 1988, además de los significativos esfuerzos por conservarlas adecuadamente, para ponerlas como efectivamente ha sucedido a disposición de quienes han realizado varias investigaciones sobre diferentes temáticas, entre ellos yo mismo, ya que desde acá simultáneamente como un breve estado del arte, parte mi trabajo de investigación y de donde se originan varios de mis escritos empíricos. Vuelvo a cabalgar, para adentrarme en un nuevo capítulo, esta vez sobre la danza llanera.

Momento 3

Un capítulo de La Desconocida Danza Llanera

"El baile, que es la poesía del movimiento
y que da la gracia y la soltura a la persona,
a la vez es un ejercicio higiénico..."
Simón Bolívar

Acerca de la importancia de ejercitarse en la práctica del movimiento del baile y los beneficios que este tiene, se han pronunciado desde otrora, personalidades como el rey Luis XIV de Francia y el Libertador Simón Bolívar entre otros, asimismo son importantes su rescate, conservación y difusión para completar el círculo que consolida su visibilización, sobre esta última función emprenderé este tercer momento que cuenta con tres paradas para registrar las diferentes manifestaciones que compilé sobre la dancística llanera, como parte del objetivo del trabajo de investigación y de mi quehacer permanente, justamente la primera parada está dedicada al abanico del repertorio hallado, en la segunda para estudiar brevemente los componentes de las comparsas araucanas y en la tercera describir la del Paloteo de Arauca y con un leco llanero, continuó cabalgando.

Reculando en las manifestaciones de la dancística de los Llanos, -según la RAE, recular es ir hacia atrás-, en el léxico llanero lo usamos para expresar la acción de devolverse, o devolver el ganado durante su cargue en el embudo o en los corrales, así que, en esta parada ahondando en un corto viaje hacia atrás en el pasado, tratando de encontrar los antecedentes de la dancística llanera para traerla al presente desde sus orígenes, encuentro que según Davidson (Diccionario folclórico de Colombia, 1970, p. 227), una de las formas musicales predominantes en el país a finales del siglo XIX y comienzos del XX fue el galerón, nombre con el que se designó antiguamente a los romances llaneros, siendo a su vez el antecesor y más reconocida forma de las músicas llaneras con sus diferentes variantes [sería interesante abordar una investigación futura para conocer cuáles fueron las causas de su desaparición].

En Colombia y más exactamente en Arauquita - Arauca sobreviven con este nombre solo el galerón arauquiteño y el galerón antiguo, también son galerones y ejecutados tanto en Arauca

como en Casanare y en menor medida en el Meta, la vaca y el araguato, todos los anteriores se interpretan como piezas musicales para bailar y los dos últimos son cantados. Vale la pena aclarar que en Venezuela existe un apreciable número de formas diferentes de galerón, cantados y bailados.



Foto 9
Rodríguez Martínez. Gustavo
Bogotá 2003
Baile del Galerón Antiguo - Pareja del grupo de danzas del Centro Cultural Llanero
Archivo CIF - CCLL

Descendiente del galerón, la forma más conocida de baile de los Llanos, pero no la única, es el joropo Abadía, (1952, p. 192 y p. 303), con esta palabra se le conoció original y antiguamente a la fiesta llanera por excelencia y cuyo significado reúne música, canto y baile. Se decía según los mayores que "en las fiestas llaneras se llamaba parar un joropo a la realización de bailes que tengan un aire de joropo". "vamos a dar un Joropo o a efectuar un Joropo", para denotar que se iba a dar, a ejecutar o a organizar una fiesta, que duraba varios días a veces

semanas. En los joropos, confluían las diferentes manifestaciones tradicionales y vernáculas representativas e identitarias de familias enteras provenientes de lejanos lugares, no se sabe en qué momento ni por qué razón esta fiesta pasó de llamarse joropo, a llamarse parrando.

A diferencia de muchas de las manifestaciones de la danza nacional que solo se presenta en eventos masivos, como la cumbia, el bambuco y el torbellino entre otros, el joropo es en la actualidad un baile vivo y dominante en la región, que lo ejecutamos a nuestro modo tradicional los llaneros, en todo tipo de actividades sociales, culturales y académicas de manera convencional, y en lo concerniente a lo competitivo en múltiples eventos bajo un reglamento establecido por cada organización para tales fines, tanto en parejas como en grupo, de su latente vigencia en la región nos habla Reinaldo Armas en su obra en ritmo de joropo, "Hay una tierra en mi tierra":

Hay una tierra en mi tierra, donde se baila apretao
Baila la vieja y el viejo
Baila el pavo y la pavita sin voltiar para los laos
Lo zapatea Juan Bimba cuando está medio entonao
Baílalo tu mi morena, báilalo tu mi catira, báilalo tu mi negrita
Mi joropo espellejao…

Como cité en una parada anterior, la dancística llanera es mucho más extensa que lo que superficialmente se conoce y divulga en la actualidad por la mass media, desde las revistas de danza creadas con fines comerciales y en actividades de formación para el baile del joropo en grupo y en los eventos masivos para su difusión como el Joropódromo, esta figura competitiva se inició en 2001, a partir del nacimiento en 1999 de una forma de presentación y ejecución de proyección, fusión y todos sus similares, los cuales hoy se han masificado exponencialmente por todo el llano, denominada por los nuevos bailadores e intérpretes como libre, académica, o de espectáculo, sin que hasta las fecha se hayan puesto de acuerdo en la definición de su nombre, variación transformada específicamente para estos espacios, que se presenta ante los públicos como la única manifestación de la dancística llanera, ya que todas las demás manifestaciones de la danza no tienen cabida en esos eventos comerciales, exceptuando el Festival Luciérnaga de Arauca y el Garcero de Casanare en Yopal, ambos de congregación estudiantil y departamental, que si le dan cabida a estas últimas.

A comienzos de la década del ochenta, en los Llanos no existían estos eventos masivos, ya que el joropo en su esencia no se bailaba en grupo sino en pareja, para la época, solo había tres grupos emergentes para muestras en casos muy particulares, entre ellos el del CCLL y éramos menos de una veintena de bailadores profesionales de torneo. En la actualidad en los escenarios para la competencia de pareja y grupos de joropo, llámense torneos, festivales y concursos, en las academias[28], se trabaja casi exclusivamente para un tipo de revista, más que desde lo tradicional.



Foto 10
Rodríguez Martínez. Gustavo
Teatro Santa fe – Bogotá 1991
Representación de un Joropo. (Fiesta llanera o conocido actualmente como Parrando Llanero
Cuerpo de Danzas Llaneras de María Aurora Martínez.
Archivo CIF – CCLL

Lo cierto es que en los Llanos como sucede en el resto del país, también hay una gran cantidad de manifestaciones danzarias diferentes del baile del joropo, que no son conservadas en los centros de formación en danza ni representadas en los escenarios convencionales teatros,

[28] Así se le llama en los Llanos a las escuelas o centros de formación en danza, sea particular o pertenezca a la casa de la cultura.

auditorios, salones, tarimas, centros de convenciones y similares, o no, llámense plazas públicas, parques y calles entre otros, y mucho menos circuladas en los eventos de gran formato diseñados para la representación de la danza masiva comercial y en grupo como Barranquilla, Ibagué, Neiva, Cali y similares, por lo que agonizan lentamente por su falta de difusión, de práctica y de circulación, posiblemente por lo, extensas, poco atractivas, poco vistosas y nada comerciales.

Como ya anoté anteriormente mi conocimiento práctico e in situ, está apoyado desde las tres fuentes de las que me he enriquecido: las narraciones de la tradición oral, mi experiencia y los materiales recolectados, las cuales hasta la fecha, me permitieron hallar, compilar e inventariar un acervo de 28 diferentes manifestaciones culturales de los Llanos entre bailes, danzas y comparsas, que por diferentes motivos, en su mayoría se encuentran en desuso y por tal razón en grave riesgo de desaparecer definitivamente del panorama cultural de la región.

Sobre ellas, los llaneros mayores y los pocos herederos e intérpretes de las mismas, me las definieron y han dado a conocer en el medio del argot nuestro como: **danzas**; a las que se interpretan con las parejas sueltas, **bailes**; a los que se ejecutan con la pareja cogida como el joropo y **comparsas**; las que se ejecutan con parejas sueltas, cogidas, en grupo y por la calle, las cuales se han convertido en mí objeto de estudio permanente desde inicios de los ochenta.

A lo largo de esta travesía, debido a la complejidad músico-interpretativa y como parte del manejo de categorías a partir del cúmulo de las diferentes expresiones de la danza en los Llanos, lo que desarrollo en éste capítulo y por delimitación del mismo, siendo objetivo de principal de este trabajo de investigación, es enunciar superficialmente cada una de las diferentes manifestaciones que he compilado, a continuación, abordar solo una breve presentación de las comparsas araucanas, y finalmente describir y contextualizar ampliamente solo una de ellas denominada el Paloteo de Arauca y a partir de esta, proponerla como marco de referencia para emprender en un futuro el estudio profundo de las otras.

Posteriormente, narraré consecutivamente el modo particular de cómo las adapté a los escenarios convencionales, sin que perdieran las características tradicionales del entorno del cual provienen, como ya lo he mencionado anteriormente.

Luego de toda una búsqueda en relación con el tema de los bailes, las danzas y las comparsas en los Llanos -las cuales denomino manifestaciones-, en 1988 inicié un manuscrito sobre ellas, y posteriormente en 1999 escribí otro denominado "La Desconocida Danza Llanera" [ambos sin publicar], en éste último traté de exponer mis experiencias personales, las transmitidas por los portadores originales, y de lo que había podido conocer de sus propios labios y demostraciones de los viejos "bailadores y cultores" de Arauca, Casanare y Meta en Colombia y de Apure, Barinas, Cojedes, Guárico y Portuguesa en Venezuela, así como las muy escasas citadas en algunos pocos escritos en libros, revistas y folletos.

Por la evidente ausencia de documentos y libros sobre el tema específico, expuse que mi artículo no era la única verdad, ni mucho menos la biblia de la dancística llanera, y que respetando los conceptos de aquellos quienes lo hubieran hecho antes que yo, autores muy prestigiosos y desde luego conocedores a quienes les hice llegar mi artículo para que le hicieran sus sugerencias, comentarios y correcciones -las cuales nunca recibí-, me iba a permitir expresar mis propias experiencias y conceptos agregando aquí y quitando allá, bajo mi responsabilidad. Que este inventario no pretendía desde ningún punto de vista, discrepar con los conocimientos y definiciones de otros colegas; simplemente trataba de aportar a los simpatizantes de la dancística llanera, un recurso de consulta como texto guía si se encontraba aprendiendo; como un documento invitador si no sabía y como archivo de revisión si ya sabía.

El artículo manifiesta mi preocupación personal por rescatar, conservar y dar a conocer las diferentes manifestaciones, aportando un método sencillo y pedagógico para su enseñanza y práctica para finalmente adaptarlas a los escenarios convencionales, manteniendo su contexto y forma original en todo sentido, sin someterlas al fenómeno del estereotipo desde su entorno natural y la propuesta escénica.

Las diversas manifestaciones recolectadas durante muchas faenas en los Llanos, las organicé teniendo en cuenta las sugerencias propuestas en *Ensayos* por Óscar Vahos (1998, p. 214), citando entre otras su lugar geográfico de ubicación, informantes y portadores, forma de ejecución, su música, instrumentos, parafernalia, usos y demás características que las identificaran unas de otras, y posteriormente teniendo en cuenta su clasificación (Vega, 1956, p. 57), sobre la manera de agrupación e interpretación. A continuación, solamente las menciono sin profundizar en ellas, tratando de relacionarlas por referencia en un orden cronológico desde la más antigua conocida.

Entre los distintos motivos que me contaron para convocar a la fiesta – joropo y los cuales he tomado para la clasificación de las diferentes manifestaciones danzadas, se tenían los sucesos cotidianos, como cumpleaños, bautizos, matrimonios, inauguraciones, fiestas patrias y religiosas y diferentes acontecimientos más, así como otros menos alegres y ya para empezar con la lista de estas, como lo son: los *Velorios de Santos*, los *Velorios* de *Angelitos*, *Angelitos Bailados* y sus complementos posteriores como *Palma de Cabo de Año*, o *Palma de Año*, o *Cabo de Año.* Otros de promesa y cumplimiento de mandas con fechas fijas como los de los santos y las vírgenes, especialmente realizadas en las ferias y fiestas de los pueblos dedicados a su santa o santo patrón, así como otros determinados únicamente por las necesidades como los *san Pascuales* o *san Pascual Bailón,* en sus diferentes formas los cuales no tienen fechas definidas sino las determinadas por sus convocantes según las descripciones de Dumar Aljure, Chirivico Rodríguez y Salustiano Ballesteros ente otros.

Encontré además que en algunas zonas determinadas de los Llanos, existen formas específicas y particulares de interpretaciones bailadas como El *Galerón Arauquiteño* y El *Sebucán* de Arauquita; La *Vaca, El Araguato*, La *Triada* y La *Cuadrilla* de Casanare, y otras con juegos como La *Pareja Robada,* La *Escoba,* El *Pato Bombiao,* Paúl (1997), La *Bamba* o La *Media Rosca*, y/o *Bambas* o *Bombas,* de Arauca según don Miguel Matus, o como las que se

ejecutan por las calles a la mejor manera de las comparsas y mojigangas entre ellas El *Paloteo*[29], también de Arauca y La *Contradanza* de San Martín los Llanos.

Asimismo, observé otras manifestaciones menos difundidas y reconocidas como lo son La *Vela,* El *Cachicamo,* La *Chipola,* La *Manea del Perro* y la *del Burro,* El *Conoto,* La *Danza del Venado,* La *Guabina,* La *Culebra,* La *Maricela* y La *Aguja,* narradas por Luis Quinitiva, don Miguel Matus y Segundo Torres entre otros.

Desde 1958 se habían organizado en el Meta a cargo del maestro Paúl, grupos de bailadores de joropo para participar en encuentros nacionales con una muestra denominada parrando llanero, que fue con la que yo también inicié, siendo la única de grupo. Como antecedente una que hizo carrera pero que no pertenece a la dancística llanera, fue la del galerón llanero de Wills, recreada por el maestro Jacinto Jaramillo, en Abadía (1983, p. 194, p. 304). Para la década del 70 se dio inicio a una serie de montajes recreados para escenarios convencionales por diferentes maestros bailadores de joropo, que vinieron a enriquecer el repertorio con creaciones propias. En la década del 80 cuando comencé a bailar en grupo, aprendí en Bogotá El *Seis Figuereao* con el hermano del maestro Paúl. Entre otras decenas de obras de autor que surgieron en los 90, participé en la creación de El *Atardecer Llanero* de María Aurora Martínez, en La *Luciérnaga* de Marlene Salazar, El *Contrapunteo de Baile* y La *Bolivariada*, son de mí autoría, todas establecidas a partir de las inquietudes de sus creadores, de sus experiencias y decisiones personales de realizar puestas en escena sobre diferentes temáticas alegóricas al entorno llanero, dentro de un movimiento creativo fomentado a raíz de los espacios de concurso abiertos para su circulación, apareciendo desde entonces infinidad de propuestas novedosas las cuales en su mayoría tienen muy poca pertinencia sobre la realidad llanera, como enlazar a las mujeres, tirarlas rodando por el piso, o amarrarlas como El *Coleo* y La *Soga* que son del 2000.

[29] Por su dispersión regional y comprobar si efectivamente esta manifestación es única en la frontera cercana acudí a reconocidas personalidades y maestros de la danza de Boyacá, Santander del norte y del sur como Winston Berrio, Carlos Vásquez, Humberto Becerra, Sofía Fonseca, José Luis León Chaparro y Juan Hernando Becerra quienes me expresaron que en su territorio no la conocen.

Esta enriquecedora parada me permitió evidenciar a partir de lo heredado, de mi experiencia y de la compilación en los Llanos de más de 100 testimonios audio-visuales, realizados a manera de entrevista, que la dancística llanera a partir del galerón, está compuesta por un acervo de más de 28 diferentes manifestaciones danzarías tradicionales y sus variaciones diferentes al baile del joropo, constituyéndose en mi concepto como un aporte a la recuperación del patrimonio danzario de la nación pero en especial al de la región, ya que todas son significativas, representativas y trascendentales por la riqueza de su contenido, en elementos propios, sentido y congregación social, particularidades músico-danzarias, teatrales, temáticas y simbológicas.

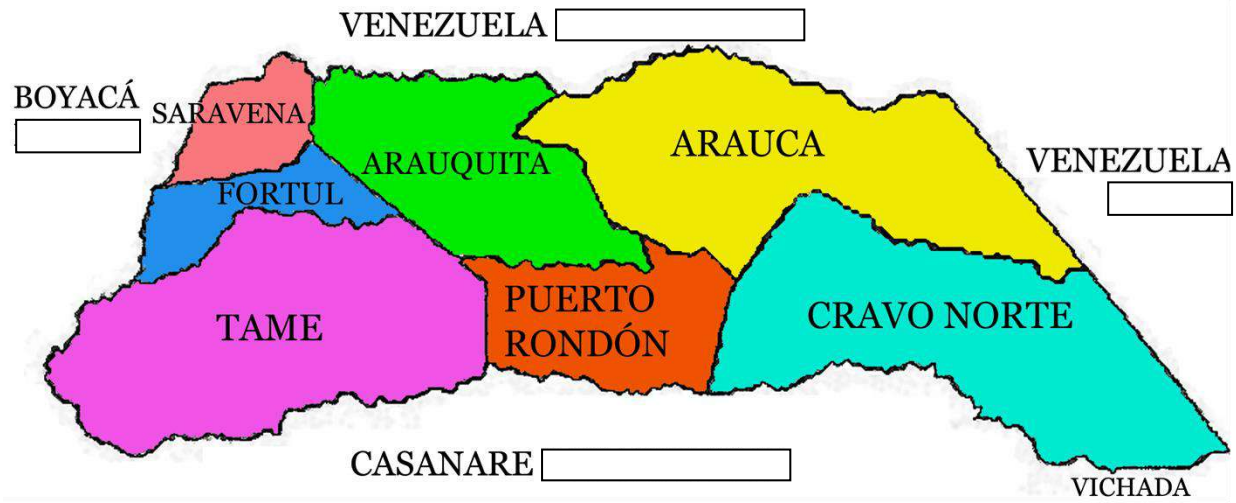
Que me he interesado en el estudio de las que tienen la estructura de comparsa para llevarlas al escenario, reconociendo que el trabajo de soporte teórico está todavía por construir. Que estas son la fuente posible para estructurar futuros procesos investigativos en la construcción de memoria histórica y que a pesar de su recolección empírica contienen una información básica bien organizada que permite su posterior sistematización.

De igual manera que desde la composición coreográfica recreada para el galerón de Wills en 1938 por Jacinto Jaramillo, la danza llanera ha presentado hasta nuestros días un enriquecimiento de su estructura escénica en grupo en particular el baile del joropo, realizada por llaneros y no llaneros, a partir de la tradición y de la creación actual, por la cual he pasado y vivenciado desde 1982.

Las Comparsas Araucanas

Esta nueva parada complementa simultáneamente mis consultas bibliográficas con las fuentes primarias, especialmente con el maestro Miguel Ángel Martín. La primera vez que encontré referencia sobre las comparsas araucanas fue en 1982 en la obra "*Del Folclor Llanero*" (1978, p. 43, 44, 142, 143), donde había una breve descripción de los personajes característicos como las madamas, el morocho, el diablo y los indios:

> En algunas poblaciones se vestían las madamas, que eran hombres con máscaras y trajes de mujer, que fingían la voz para dar la impresión de feminidad, Bailaban (sic) por las calles (un conjunto musical encabezaba el grupo y entraban a las tiendas o almacenes pidiendo un regalo que generalmente era licor). Complementan estas fiestas los disfraces que además del diablo y las madamas; se vestían el, indio, el morocho (una persona con otro tronco por delante y pegado a la cintura unas piernas con zapatos etc.) y la vaca loca o toro de candela. (Martín. 1978: 143).



Mapa 2
Intervenido por Gustavo Rodríguez M.
2019
Mapa político del departamento de Arauca, Colombia
Imagen recuperada en: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Arauca-map-divisions.png

Por el contacto permanente y directo con el maestro Martín, tuve la oportunidad de conocer de primera mano sus espontáneas narraciones por medio de la charla informal que

sosteníamos sobre el particular en diferentes oportunidades, en estas conversaciones le indagué insistentemente sobre estas manifestaciones, desde su evocación y recuerdo vivencial en las poblaciones de origen de las mismas, las cuales serán ahondadas en un trabajo futuro.

Sobre las comparsas de Tame, que fueron las que más conoció, me narró el maestro Martín como desde el sector conocido como la quirifiera se le daba vida a cada personaje de los diferentes bandos, los matachines, los diablos y las madamas, me relató acerca de sus hacedores, que posiblemente las trajeron a este municipio los chitanos, desde Chita - Boyacá, durante sus diferentes intercambios comerciales, que también fueron junto con algunos venezolanos radicados en Tame, quienes habían fundado esta forma de manifestación muy popular en el departamento de Boyacá, en su descripción insistió que los que las practicaban y de alguna manera los que las fomentaban, habían sido ellos, y que las realizaban en agosto durante las fiestas patronales en homenaje a la virgen, que en ellas participaban todos los habitantes, siendo los más acaudalados los que regalaban varias becerras para que todos comieran.

Describió también que el escenario natural de estas representaciones, era la calle principal del pueblo que se cerraba con guafas y varetas para que los coleadores realizaran sus faenas, y en ese mismo espacio se hacia la danza. Durante las fiestas todos los niños se divertían mucho pues las señoras preparaban dulces y toda clase de comidas y meriendas que repartían entre sus conocidos.

Me contaba al igual que su tocayo don Miguel Matus Caile[30], que algo similar sucedía en Arauca la capital, durante las fiestas en homenaje a Santa Bárbara patrona de la ciudad que empezaban el 4 de diciembre y terminaban el 8, donde se mostraban el paloteo y antiguamente también las negreras con sus personajes, además que las conocía tanto las de Arauquita sobre las que ya había escrito, como de las de Arauca, pero que estas última habían desaparecido no se sabe porque causa quedando solo la comparsa marcial del paloteo. También pude observar en

[30] (1928 – 2001), Nació en Arauquita, escritor, político e historiador, se destacó por su activa gestión en la promoción, de todo tipo de actividades, sociales, culturales, cívicas y políticas en todo el departamento, fue defensor y miembro fundador de las negreras de Arauquita y de más de cinco academias de historia entre ellas la de Colombia.

diferentes momentos la particular forma de interpretar música llanera y otros aires como polcas, valses y aires andinos con violín, ejecutados por don Víctor Borjas y don Antonio Ávila a estos dos últimos violinistas los conocí y les hice entrevista.

El maestro Martín en su obra describe los personajes, pero no se adentra en la estructura de la danza, ni en la relación de las figuras con la música correspondiente, en las conversaciones se limita a mencionarlas como danzas que se habían ejecutado en un tiempo pero que para la época estaban en franco desuso, analizando vagamente las causas, entre ellas: la pena de los llaneros por usar los atuendos pertinentes, la violencia del 48 al 53, la falta de apoyo y el relevo generacional entre otras. En tanto que en repetidas ocasiones que le indagué sobre el paloteo de Arauca el maestro me confirmaba que estaba escribiendo sobre el tema lo que efectivamente sucedió en la publicación de la 5ª versión de su obra en 1991, el resto fue conversar más, que desde la lectura de la misma documentación.

Al evocar estas prácticas reafirmo la importancia de la charla y la conversación como un hecho vital en la construcción y socialización del conocimiento como experiencia de interacción definitiva del patrimonio común de los pueblos Quijano (Calle 14, 2016, p. 38). Práctica que utilicé frecuentemente y de manera coloquial con aquellas personas con las que tuve y mantengo un diálogo abierto, tranquilo, sincero y afectivo, como miembro de la comunidad, y que me sirve para reflexionar sobre mi proceso autoetnográfico-autobiográfico señalado como elemento metodológico clave en los procesos de investigación.

Las Negreras de Arauquita



Foto 11
Página oficial de la Alcaldía Municipal de Arauquita.
2016
Las Negreras de Arauquita
Imagen recuperada en 2016

Como las referencian entre otros autores Martín (1978), Marulanda (1984), Loyo (1985), Matus (1996) y Mantilla (2015) esta comparsa es una expresión particular en los Llanos Orientales de Colombia que solo se encuentra establecida en el municipio de Arauquita noroccidente del departamento de Arauca (ver mapas 1 y 2, p. 39 y p. 84), y en la población fronterizo de la Victoria del Estado Apure de Venezuela, en donde también se practica y encuentra vigente.

Se llamaron así de acuerdo al relato de don Miguel Matus, porque antiguamente los integrantes se tiznaban de negro -pintados con carbón-, las partes visibles del cuerpo. La comparsa y sus mojigangas[31] la componían según la descripción de don Miguel los cuadros de; la corte de Las Negreras; con atuendos de reinas, princesas, duquesas, policías, juez, entre otros personajes, los Matachines de las Negreras; con trajes confeccionados con hojas de plátano las Locainas; con sus vestimentas improvisadas son hombres vestidos de mujeres y mujeres vestidas

[31] Obrilla dramática muy breve para hacer reír en las fiestas públicas, en las que se introducen disfraces con figuras ridículas y extravagantes, con que parece que alguien se burlara de otra persona. En diccionario de la Lengua Española de la RAE (2001).

de hombres, la Vaca Loca que era una carretilla con los cachos adaptados como una antorcha, esta y los matachines, armados de sendas vejigas de marrano infladas e imitando un látigo, perseguían a transeúntes y espectadores para asustarlos, a todo esto, se sumaba el Sebucán que es una danza de cintas que representa el tejido de un utensilio de los indígenas llamado de igual manera. Complementario a las negreras se celebraban paralelamente las Varas de Premio que consistían en un poste de madera de bastante altura totalmente engrasado, con premios en la punta, -el que lograra llegar los cogía todos-, las Varas de Caballos que eran carreras a galope tendido y los Coleos callejeros que consistían en derribar un toro cogiéndolo por la cola y para lo cual cerraban las calles con maderas -guafas- a manera de talanqueras.

Su convocatoria comunal con la denominación de "Tiempo de Negreras" se realizaba para la celebración de las fiestas patronales de la Virgen de la Candelaria a quién estaban dedicadas, a partir del 8 de diciembre y terminaban el día de los libertos el 2 de febrero, cada barrio y municipio cercano tenía su propia Negrera con características especiales, -como la organología, el vestuario, las letras de los cantos y los recorridos, entre otros-.

Aun cuando algunos de sus cuadros también están presentes de forma parecida en otros lugares de Colombia y del Continente, el nombre de Negrera –por sus personajes pintados de negro-, solo aparece en esta región de frontera del país. El inicio recuerda a los cabildos de los carnavales, por su lectura del bando, se usaban diferentes banderas que distinguían a las negreras de cada barrio, caracterizando reyes españoles o moros llevando vestidos que recuerdan a la vieja España, lo mismo que las reinas, duquesas y demás cortesanos, los cuales son nombrados previamente por el comité de negreras bajo juramento de cumplir sus funciones, las cuales cesan cuando el personaje fallezca, momento en el que hay que hacer los descargos ante su tumba.

En esta comparsa todos sus integrantes salían a las calles a sembrar la fiesta y la alegría, desde las 6:00 p.m. hasta la media noche, cantaban y bailaban conjuntamente, danzaban al son binario de instrumentos como la tambora, charrasca, furruco, flauta y cuatro; recorriendo las vías principales visitando los almacenes y las casas de las familias acaudaladas que los aprovisionan

de algún dinero, comestibles y licor. A las 12:00 p.m. el grupo se disolvía, porque en la mañana había que volver al trabajo, despidiéndose con la siguiente frase:

"Permiso señores me voy a acostá,
porque en la mañana voy a trabajá".

La recreación resumida de esta manifestación, con todos sus elementos, músico-danzarios, teatrales y parafernalios, fue presentada por primera vez después de varios años de análisis y ajustes necesarios, en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán de Bogotá, como obra de concurso por parte del grupo de danzas de adulto mayor que dirigí en el año 2018, en la convocatoria del IDARTES, establecida para tales fines.

Las Comparsas de Tame



Foto 12
Centro Cultural Llanero
Teatro Jorge Eliécer Gaitán 2003
Las Madamas. Grupo de danzas del Centro Cultural Llanero
Archivo CIF - CCLL

Martín (1978), las cita en cinco líneas sin describirlas, posteriormente Granados (2005) y Carrizales (2017) en entrevistas personales, me ayudaron a aclarar que las comparsas de Tame, así como sus parafernalias, músicas, contenido, vestuarios, orígenes y practicantes entre otras cosas, estaban compuestas principalmente por un séquito de mojigangas, decían; cada una con atuendos particulares y característicos representadas por los Diablos que usaban cuernos y vestidos rojos, los Matachines de trajes coloridos con pedazos de diferente colores y sombrero que asemejan cucuruchos con cintas en las puntas con largas narices y las Madamas que eran hombres vestidos de mujer, con faldas hasta los tobillos, blusas manga larga y poco escotadas, turbantes, aretes e identificadas con sendas máscaras para pasar inadvertidos, todos los anteriores personajes usaban cotizas de hilo negro y suela de cuero.

Al igual que las anteriores, comparsas con contenidos parecidos se encuentran en varios municipios de Colombia, pero estas en particular son las únicas en los Llanos por sus características y se establecieron en el municipio de Tame (ver mapas 1 y 2, p. 45 y p. 90), en el extremo suroccidental del departamento de Arauca, a orillas del río Tame y el Gualabao, frontera

con el Estado Apure de Venezuela, sus orígenes en el país y en América se remontan a tradiciones venidas desde Europa particularmente de España.

A diferencia de las negreras, las comparsas de Tame no se encuentran referenciadas en otros textos, excepto por Martín (1978), al igual que las demás son un festejo callejero en el que salían los *diablos* a las calles a sembrar la fiesta y la alegría acompañados de los *matachines*, armados de sendas vejigas de marrano infladas e imitando un látigo para asustar a los transeúntes, eran convocadas para celebrar las fiestas patronales de la virgen de la Candelaria u otras de valor patriótico o histórico, en el mes de agosto desde el día 15. Fueron promovidas y convocadas desde su inicio por la familia Quirife y varios inmigrantes venezolanos radicados en un sector del pueblo siendo el origen del popular barrio conocido como la Quirifera.

Sumados a los anteriores asistían además otros personajes complementarios como los músicos con guitarras, tiples, cuatros, maracas y requintos, asimismo en estas celebraciones se presentaban las Vaca locas iguales a las de la Negrera antes citada, las Varas de Premio, las Varas de Caballos y los Coleos.

Para la recreación de mi parte de estas manifestaciones pasaron varios años, coincidencialmente en el marco del Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio folclórico de los países andinos (Cartagena, octubre 2000), en conversación personal y de acuerdo a su propio testimonio doña Delia Zapata Olivella, me confirmó sobre su existencia, la cual había visto a principios de los años cincuenta con su hermano Manuel en Tame, ella me describió especialmente las madamas como hombres con máscaras, vestido de mujer, pañoleta, aretes y cotizas, lo cual me completó con certeza los relatos, que de estas manifestaciones y sobre su existencia extinta me habían hablado personalmente Martín, Granados, Padilla y otros. Los hermanos Zapata a pesar de conocer estas manifestaciones durante sus visitas de trabajo de campo como compiladores e investigadores en los Llanos, no escribieron sobre ellas.

Las Madamas después de un juicioso análisis y estudio de mi parte tanto musical, como de tiempo, de parafernalia, temática y contenido, fueron presentadas por el grupo de Danzas del

Centro Cultural Llanero, en el marco del Premio Herencia de Danza Tradicional Colombiana, auspiciado por el entonces Instituto Distrital de Cultura y Turismo–IDCT, en el Teatro Jorge Eliecer Gaitán en el año 2003, ocupando el primer puesto, aportando así un nuevo grano de arena al conocimiento de nuestras manifestaciones vernáculas, fuera del territorio de origen.

El Paloteo de Arauca



Foto 13
Navea Hidalgo, Jorge Nel
Calles de la ciudad de Arauca, sin año
Integrantes del Paloteo de Arauca
Imagen tomada de Cantan los Alcaravanes – Asociación Cravo Norte pag.125

Para contextualizar el tema en esta parada de nuevo debo remontarme en la historia, ya que si bien es cierto que esta manifestación no es originaria del municipio de Arauca, si tuvo en este, un espacio de amplio reconocimiento, posicionándose durante más de cinco décadas desde los 40 como símbolo de la ciudad, ejercicio que aún hoy a pesar de su poca visibilización está presente, además de continuar ostentando su carácter de impar en la región llanera, me interesa ahora analizar sus componentes músico-danzarios y teatrales, lo que ayudará en un futuro a emprender ejercicios similares con otras manifestaciones que hoy por su desuso, se encuentran tanto en los Llanos como en el resto del país, en grave riesgo de desaparecer .

Antecedentes del paloteo

La temática marcial del *Paloteo,* hace mención a la confrontación entre dos reyes y sus respectivas cortes, sus orígenes se remontan a Europa particularmente Francia y España, en esta última se encuentra vigente y está estructurado en cuanto a su música, danza, vestuario y parafernalia de acuerdo a la provincia y ciudad en particular donde se realice, así que son varios.

Origen del paloteo en América

Sus orígenes en América, se remontan a tradiciones instaladas por los conquistadores y contextualizada con los conflictos con el rey Azteca en México, donde tiene mucho auge y múltiples formas de representación en los diferentes estados donde hoy se encuentra vigente, así como también es fuente de constantes estudios al respecto, está clasificada entre las danzas de conquista siendo la danza de la pluma uno de los ejemplos más conocidos del folklor mexicano la cual es presentada en la versión de Santa Ana del Valle en Oaxaca.

El paloteo en Suramérica

En la región norte de Sur América llegó traída al parecer en los primeros años del siglo XX desde México, una de las versiones surge en nuestra costa Caribe en el municipio de Soledad, Atlántico donde se encuentra vigente. La otra aparece en los Llanos como parte del componente

artístico de un circo que se radicó en San Fernando de Apure en el estado Apure – Venezuela, fronterizo con Colombia, en el que actualmente desapareció, y desde donde se cree se desplazó luego hasta el municipio de Arauca capital del departamento del mismo nombre, situado al nororiente del país, dándole así origen a su única versión llanera.

De España venimos humillando el mar (bis)
A gozar un poco de este Carnaval (bis).
Pasen adelante coronados reyes (bis)
Siempre respetando a mi jefe y las leyes.
Pasen adelante con gusto y contento (bis)
Que mi flecha vuele por sobre los vientos (bis).

Coro inicial del Paloteo de Arauca.

Luego de las aclaraciones, en esta parada, la travesía me condujo a finales de la década de los años 80, al marco de las Jornadas Regionales de Cultura Popular *"Dos pueblos una cultura entre Venezuela y Arauca"*, organizadas por COLCULTURA[32], en cabeza de la antropóloga y documentalista Gloria Triana[33] quien realizó en Arauca-Arauca frontera con el estado Apure-Venezuela, una de las denominadas "Jornadas Fronterizas", evento diseñado para *fortalecer-difundir-convocar* las manifestaciones culturales de las poblaciones residentes de frontera, con los llaneros de ambos países. Otras acciones de Triana en su momento fueron convocar algunas de las tradiciones culturales del país, las cuales se difundieron luego mediante la realización de varias series de programas televisados como Aluna, Yuruparí, Noches de Colombia y Alé Kumá, en documentales que hacen parte del acervo que se encuentra en los archivos de la desaparecida Inravisión –hoy RTVC- y entre los que se encuentran los llaneros, los cuales también son fuente de este trabajo de investigación.

[32] Entidad descentralizada antecedente del hoy Ministerio de Cultura, creada en 1968 en el gobierno de Carlos Lleras, adscrita al Ministerio de Educación y encargada de la elaboración, el desarrollo y la ejecución de los planes de estudio y fomento de las artes y las letras; el cultivo del folclore nacional; el establecimiento de las bibliotecas, museos y centros culturales; y otras actividades en el campo de la cultura, estaba conformada por tres subdirecciones: de Patrimonio Cultural, de Comunicaciones Culturales y de Bellas Artes. Recuperado en: https://es.scribd.com/doc/60960056/colcultura

[33] Asesora del entonces Instituto Colombiano de Cultura y quien lideró procesos encaminados en dar a conocer las manifestaciones tradicionales del país, por medio de proyectos audiovisuales.

Aquella jornada en 1989 consistió en reunir durante dos días y una noche, varias de las manifestaciones tradicionales y representativas de los diferentes municipios del departamento, presentadas por sus portadores, e intérpretes tradicionales de ese momento [no supe de nombres ni quienes eran solo el de la manifestación y su origen]. Gracias a este espacio único y particular conocí por vez primera y personalmente las expresiones artístico-culturales oriundas de esta parte de los Llanos, las cuales en su mayoría para la fecha se encontraban parcialmente en desuso y olvidadas por la nueva generación de jóvenes bailadores. Allí tuve la oportunidad de realizar una grabación nocturna en audio-video de los Matachines de Tame, de la Marisela, del Paloteo de Arauca y del Seis Figuriao del Tamunangue, -este último de Venezuela-, las cuales se constituyen en el primer soporte de registro de estas manifestaciones para el CIF del CCLL, que me ayudan a sustentar la descripción del análisis que hago en este apartado.

De estas las manifestaciones autóctonas y particulares presentadas de los municipios de la entonces Intendencia Nacional de Arauca[34], las que más me emocionaron fueron las comparsas de Tame y el Paloteo de Arauca, esta última por poseer la condición de ser la única expresión representativa de Arauca capital, a propósito muy poco circulada y desconocida en el resto del país.

Relato brevemente el evento al cual asistí; la primera jornada se realizó en la noche, las muestras de las comparsas se presentaron en un tractocamión desarmable diseñado para cierto tipo de actividades escénicas, con una tarima de 4 metros x 12, con sus laterales abatibles al igual que el techo, el camión llevaba los equipos básicos -de luces, sonido, bases, cableados y consola entre otros-. Este escenario considero, no fue el más apropiado, ya que el espacio natural de este tipo de manifestación artística según Martín es la calle y al reducirlas a un escenario angosto pierden parte de sus desplazamientos y acciones danzadas y teatrales. Tal vez por esto desde mi neófita mirada los intérpretes del Paloteo entre ellos su director Leoncito y sus dieciocho integrantes más, incluyendo los dos músicos se notaban estrechos y algo atropellados.

[34] Para la época la división político-administrativa del país estaba constituida por departamentos, intendencias y comisarias. Arauca pasó de ser Comisaria a Intendencia en 1955 y posteriormente con la Nueva Constitución de 1991 todas estas figuras pasaron a ser departamentos.

Para el caso de las comparsas de Tame los vestuarios, así como los elementos de la parafernalia, se veían elementales en su elaboración hechos más bien con ropas cotidianas, sin ornamentos y no presentaban ninguna uniformidad, la música era improvisada y se tocaba lo que sonaba de moda en la radio, de acuerdo al testimonio posterior obtenido en una entrevista personal sobre el tema puntual con don Milton Granados[35], cada uno elaboraba su propia indumentaria, con los materiales y elementos de los que disponía y de los que echaba mano por facilidad y economía, caso contrario con los integrantes del Paloteo que si tenían un atuendo y uniformidad.

Al día siguiente en la jornada diurna, se volvieron a presentar las manifestaciones por las calles que son el espacio adecuado para su acción, sin sonido, sin luces, sin presentador o maestro de ceremonia, por lo cual fueron lo más cercanas a su puesta en escena original y tradicional. A plena luz del día las comparsas fluyen, los intérpretes caminan y se desplazan libremente cumpliendo con las funciones teatrales, danzarias y musicales de cada una, de forma natural, espontánea sin coreografías preestablecidas y de manera bastante divertida, sin las limitaciones que implicó el escenario utilizado la noche anterior. La experiencia de todos los aspectos anteriores, la tuve en cuenta posteriormente para recrear estas manifestaciones trasladándolas de su espacio original con las condiciones necesarias, para re-presentarlas en los escenarios convencionales de Bogotá, con los grupos institucionales[36] del CCLL que dirijo.

A pesar de que este evento pude aprovecharlo para nutrirme e informarme sobre estas comparsas y su representación, desde mi observación crítica estas manifestaciones fueron reunidas para cumplir con el requisito institucional que COLCULTURA promovía, basando mis fundamentos en que hasta la fecha nunca más se volvieron a convocar, a fomentar ni mucho menos a promocionar ni dentro ni fuera de su territorio de origen, o debido a la falta de continuidad en la política cultural desde las instancias oficiales nacionales creadas para tales

[35] Uno de los pocos y más importantes cronistas tameños vivos del municipio que conoció y vivenció estas manifestaciones, entrevista realizada en el 2005, en su residencia en Tame.

[36] Danzas Infantiles del CCLL, Danzas Llaneras de María Aurora Martínez y danzas del Centro Cultural Llanero, con los cuales hemos obtenido diferentes reconocimientos, posicionándonos durante 4 lustros como entidad con las mejores compañías de danza tradicional colombiana en la ciudad de Bogotá.

fines. Sumado a su desuso, su agonizante existencia en su región se debe a contadas excepciones por mantenerlas, que provienen de esfuerzos particulares de unos pocos mecenas y nostálgicos tradicionalistas como yo. Tal vez esta sea la causa por la cual desee centrar mi trabajo de investigación en esta tradición tan especial como lo es el Paloteo de Arauca por su identidad y su carácter impar en los Llanos.

A partir de esta experiencia, y por la falta de fuentes escritas y de credibilidad como lo expresa Chamorro (2002, p. 9), me interesé aún más por profundizar mi conocimiento en estas manifestaciones de la danza llanera, dado que para aquella época fue poco lo que encontré, recurrí a la tarea de recopilar testimonios de diferentes fuentes de información primarias y secundarias de la tradición oral, por medio de entrevistas a portadores y conocedores de las mismas, las que fui compilando en cintas magnetofónicas y videos, junto a los documentales de las diferentes series de televisión existentes realizados por Triana, así como a fotografías, libros, folletos y revistas que tratan sobre el tema, proceso que me ha llevado varios años de trabajo y que desde esa época hasta la fecha aún no culmino. Infructuosamente acudí a la limitada bibliografía versada sobre la danza folclórica nacional, pero sobre la temática específica no hallé mayor información excepto en los escritos de los llaneros ya citados en Abadía, en Perea y muy recientemente el artículo *Paloteo Tradición Cultural Araucana* de Gabriela Anave en Concepto la revista del Llano.

Sobre el particular Chamorro (2002, p. 13), también aborda el tema desde dos instancias, en la primera expone como la musicología sobre los años 50 se planteó la necesidad de realizar estudios sobre las tradiciones in situ y que de igual manera partiendo de las experiencias de campo, se acometiera para las manifestaciones de la danza, a partir de entonces la idea de la tradición oral de la danza no escrita comenzó a entenderse como la apreciación de una cultura músico-coreográfica, que forma parte de un contexto y lenguaje. En segunda medida y en relación a que esta no ha sido vista con buenos ojos por parte de la academia, a pesar de los importantes esfuerzos durante varias generaciones de parte de músicos, bailarines y coleccionistas en defensa del folclore, invita a crear conciencia sobre la importancia de investigar

con método, para que estos esfuerzos no presenten carencias y estén bien fundamentados Chamorro (2002, p. 9).

Como se aprecia, esta situación no es única y se presenta frecuentemente entre quienes deseamos abordar este tipo de investigaciones sobre las tradiciones danzarias y musicales, finalmente logré documentar varias de ellas con detalle en sus contenidos y de una manera resumida, concreta y verídica pude generar el proceso de recuperación, enseñanza y difusión.

Entre los testimonios orales compilados antes y después sobre el tema del paloteo de Arauca y registrados por medio de entrevistas a buena parte de reconocidos bailadores tradicionalistas, todos folcloristas músicos e intérpretes, oriundos de diferentes municipios del llano y conocedores de las diferentes manifestaciones culturales de la región y de sus entornos específicos obtuve de ellos las siguientes apreciaciones: Salustiano Ballesteros, José Abel Carrillo, Alberto y Horacio Curvelo, Gladys Mendoza de Quinitiva, Dumar Aljure, Leonor y Ruperta Rivas, María Aurora Martínez, me manifestaron que sabían de su existencia por otras fuentes y testimonios, pero que nunca lo habían visto personalmente, lo cual indica que a pesar de estar en el llano, esta tradición por sí sola no había sido circulada por otras partes fuera de su entorno original y que estos entrevistados tampoco tuvieron oportunidad de ir hasta ella para verla.

A su vez; Miguel Ángel Martín Salazar, Miguel Antonio Matus Caile, Álvaro Salamanca Córdoba, Joaquín Eduardo Rico Gallardo, Eduardo y Hugo Mantilla Trejo, Álvaro Coronel Mancipe, Hernando Pérez Motta, Héctor Enrique Paúl Vanegas, Silvio Pérez Alcántara, Rafael Santiago Padilla Sequera y Juan Jacobo Carrizales Casas, llaneros todos de iguales condiciones a los anteriores excepto Martín y Eduardo Mantilla -por ser escritores-, me declararon haberlo visto en diferentes oportunidades, haber estado cerca de su ejecución, conocían si, a sus integrantes, el desarrollo, la música y la letra y el vestuario, así como que alguna vez lo apoyaron parcialmente pero sin participar directamente en el en ninguna ocasión, lo cual indica su poco interés por conservar la manifestación.

De otra parte, Hélida Carrillo, Pedro Herrera, Honorato Infante Chacón y David Parales Bello -a este último no le he realizado entrevista pero sí he sostenido muchas conversaciones con él, pues fue uno de los vasallos-, reconocieron haber sido parte integral de la conformación del Paloteo desde diferentes instancias, doña Hélida como costurera y vestuarista, estuvo a cargo desde la década del 50 de la confección de los trajes, don Pedro Herrera como el músico intérprete del instrumento mayor en este caso del bandolín, aún hoy ocupa el mismo cargo, el maestro Honorato (qepd), como miembro de la corte al igual que el maestro David y su hermano Marcos a quien tampoco le he realizado entrevista, pero se conoce que se desempeñó como cuatrista. Como se puede apreciar solo muy pocas personas tuvieron un contacto directo con la manifestación y las que aún lo tienen son solo dos músicos que conservan la tradición y quienes por su edad especialmente el señor Herrera, está próximo a su retiro, sin tener en la comunidad un reemplazo visible.

Fue solo hasta el julio 25 de 2013 durante la celebración del Día Departamental del Llanero, que volví a ver con grata sorpresa la representación del Paloteo por la Avenida ciudad de Arauca, con nuevos integrantes todos jóvenes, excepto los señores Herrera su músico bandolinista y el señor González su cuatrista, en esta oportunidad y por no tener los equipos adecuados a la mano solo les realicé unas pocas fotos y un clip de video con el teléfono celular. Ellos han sido asumidos como parte del trabajo que realiza el Comité Cívico de la Corporación Avenida Ciudad de Arauca.

En búsqueda de material pertinente y complementario, posteriormente acudí a entrevistar en Bogotá al maestro y cultor araucano Rafael Padilla quién también posee un importante archivo sobre la temática, en esta oportunidad le realicé su testimonio en audio, y me entregó dos de las suyas (Ver entrevistas N° 3 y N° 4, p. 148 y p. 149). También en Villavicencio y Arauca realicé un registro audiovisual al maestro poeta y compositor tameño Juan Jacobo Carrizales Casas.

El 31 de diciembre de 2017, entreviste a la sra Gabriela Anave, previa concertación de la cita por intermedio de Padilla, a la reunión acudí con este, Felipe Rodríguez e Ivonne Camargo, para ponerlos al tanto del interés de conocer la manifestación del Paloteo de esta fuente directa.

Ella es una gestora cultural natal, residente en Arauca y la actual presidente del Comité Cívico de la Avenida Ciudad de Arauca –por donde circula el Paloteo-, a su vez es directora del grupo de Vigías del Patrimonio de Arauca y del Museo del Hombre Llanero, donde reposan algunos elementos de las manifestaciones tradicionales de Arauca, entre ellos lo concerniente a la historia del Paloteo, sus trajes, parafernalia, fotografías y lo vinculado al proceso por el rescate y conservación del mismo junto a otros elementos actuales, desde los inicios de la década del 2000. (Ver entrevista N° 2, p. 146).



Foto 14
Rodríguez Martínez, Gustavo
Biblioteca Raúl Loyo Rojas – Arauca diciembre 2017
Entrevista a Gabriela Anave
Archivo CIF – CCLL

El mismo día visitamos en su residencia a mi buen amigo el maestro Jaime García Ataya, quién como todos los llaneros nos recibió con bebidas y diferentes viandas, aparte de una buena colección de CDs de música llanera los cuales no tenía. Sobre lo que me contó del Paloteo en entrevista de audio (Ver entrevista N° 5, p. 150).



Foto 15
Rodríguez Martínez, Gustavo
Residencia J. García. Arauca diciembre 2017
Entrevista a Jaime García Ataya.
Archivo CIF – CCLL

En cuanto a bibliografía se refiere, "*El Paloteo de Arauca"*, es tal vez una de las pocas manifestaciones llaneras que más se encuentra referenciada, Martín *Del Folclor Llanero* (1991, 5ª versión, p. 96), el maestro Martín incluye en su obra un apartado sobre esta manifestación araucana describiéndola brevemente, pues un tiempo antes desde finales de la década del 80 él personalmente, me había planteado el tema de iniciar diferentes investigaciones, que incluyeran la dancística llanera e insistiéndome reiteradamente sobre la urgencia de su realización, también en Perea Temis *De la tradición y el mito a la literatura llanera* (2009, p. 213), aparece referenciado. Luego y muy recientemente aparecen *Paloteo Tradición Cultural Araucana* (2016) –folleto-, *El Paloteo* (2017) -revista-, esta información está integrada a las entrevistas ya citadas realizadas entre 1986 y 1996 y compiladas con los testimonios de otros conocedores y algunos portadores[37], entre ellos los recién entrevistados y lo aportado por Padilla.

[37] Que se encuentran referenciados en la lista de los testimonios orales (al final del documento p. 155), y de quienes obtuve, importante información sobre sus contenidos.

Es así que sensibilizado por la particularidad de ser esta una manifestación llanera única en la región y representativa del municipio de Arauca, la escogí para abordar mi trabajo de investigación, la cual describiré de manera amplia, basado en los testimonios aportados por sus hacedores, de mi observación y de otra parte en los pocos escritos que sobre ella se han hecho hasta la fecha, como la aportada a última hora por el abogado e historiador araucano Jorge Nel Navea Hidalgo.

Esta comparsa tiene un particular corte guerrero, cuenta con un fuerte contenido de significación y resistencia a la imposición de la conquista española, está compuesta por dos bandos alusivos a un enfrentamiento, el de los aborígenes prehispánicos y el de los invasores españoles de la denominada conquista.

Para el caso araucano la integran el rey Moctezuma-Azteca, y el Rey Español llamado Valencey[38], ambos eran escogidos en su momento entre los hombres mayores en Arauca, de acuerdo a su porte, sus rasgos físicos y en lo posible que se parecieran a lo que representaban, cada uno de los reyes cuenta con un séquito o bando de 6 varios paloteadores, es decir su corte de guerreros, y un vasallo -un niño-. Los vasallos llevan sendos cofres con los mensajes que se envían mutuamente los reyes antes de iniciar la batalla, complementa esta expresión un payaso, que carga una alcancía encargado de recoger las donaciones que hace el público que colabora con la causa, en otras versiones en México y Venezuela contaban con una indígena y la del Caribe nuestro puede ser ejecutado todo por mujeres. A ella van sumados dos músicos en este caso un intérprete de bandolín y uno del cuatro llanero, completando así el cuadro artístico del Paloteo de Arauca o paloteo araucano.

[38] El tratado de Valençay es un acuerdo firmado en diciembre de 1813 en el castillo de Valençay —en la localidad francesa del mismo nombre (hoy en Indre)—, por el que el emperador Napoleón I ofrecía la paz y reconocía a Fernando VII como rey de España, como consecuencia de las derrotas sufridas en la Guerra de la Independencia y, especialmente, del deterioro progresivo del ejército francés y de la moral de los soldados por el continuo acoso de las tropas españolas e inglesas y de la guerrilla española. El tratado no entró en vigor en España ya que las Cortes y la Regencia en Madrid no lo aceptaron. Recuperado de: http://ricardomaximojimenez.blogspot.com/2014/09/historia-de-espana-tratado-de-valencay.html. Fue también un batallón realista apostado en Venezuela durante la época de la independencia.



Foto 16
Archivo del Paloteo
Arauca – sin año
Paloteo por las calles de Arauca, Rey español Valencey con vasallo
Imagen propiedad del archivo del Paloteo

Según las fuentes orales consultadas, esta forma de expresión aparece por vez primera en Arauca aproximadamente a mediados de los años cuarenta donde se radicó, por lo cual yo la he denominado "la primera generación", de la que no se sabe quiénes fueron, ni sus nombres, ni datos exactos, siendo tema para abordar en otra investigación. Lo que sí es claro entre las fuentes citadas es que en algún momento la manifestación fue heredada en una "segunda generación" por Rafael Núñez, mejor conocido como "Leoncito", quien la mantuvo de manera intermitente hasta finales de los 80, legándola posteriormente en sus últimos años de vida, su música, canto, pasos y danza a sus nuevos defensores a partir de 1997, con el apoyo de varios de los hacedores originales, entre ellos Alfonso Medina Delgado, Aníbal Soriano, Pedro Herrera, Audelina Arias y Gabriela Anave, a quienes he llamado la "tercera generación". Igualmente, es importante resaltar que, durante mucho tiempo el Paloteo, escénicamente, fue un espacio cultural eminentemente

masculino, sin embargo, la confección del vestuario, los tocados y las cotizas eran espacios femeninos. Contrario a otras manifestaciones como el baile del joropo y otras danzas, donde la participación es mixta, de igual manera en el canto y todas sus formas musicales, en la composición, en la interpretación de instrumentos y en la investigación. Un hecho importante que me llama la atención, para la actual continuidad de esta comparsa, es la salvaguarda que hace Gabriela Anave, empeñada en tratar de recuperar esta manifestación, con varias dificultades financieras y logísticas, entre otras.

Históricamente en el municipio se convocaba al paloteo para la celebración de la santa patrona Santa Bárbara de Arauca, del 4 al 8 de diciembre y para las fiestas patrias del 20 de julio y el 7 de agosto, fechas en las que salía para realizar su periplo por las diferentes calles del municipio, hoy se reúne en diciembre y también el 25 de julio para la celebración del Día Departamental del Llanero y en oportunidades especiales.

El Paloteo según los testimonios, por su origen, contenía una enorme carga de sentido marcial, cuidadoso, organizado y así funcionaba casi como una cofradía emanada de su director para esa época el señor Núñez, "Leoncito", quien también fungía como rey español, cuentan que no permitía ningún tipo de indisciplina interna, ya que dentro de su conformación establecía unas reglas estrictas, citaba a los integrantes lejos del pueblo -donde nadie los viera, ni conociera sobre sus ensayos, sobre su contenido de montaje y manejo interno-, una vez se daba la fecha de presentación, todos llegaban al sitio convenido en el pueblo e iniciaban su puesta en escena, con total orden, elegancia, buen comportamiento en cada actuación desarrollándose totalmente, cuantas veces fuera necesario lo cual tomaba varias horas y a veces días enteros, según me narraba García (diciembre 2017).

El cuadro completo de la comparsa y todos sus integrantes se van desplazando de calle en calle y de casa en casa, durante toda la jornada, ejecutando completa la composición, músico-danzada y teatral una y otra vez, mientras el payaso se encarga durante el desarrollo de las diferentes paradas, de recoger en la alcancía el dinero que pide a los asistentes o dueños de casa y al público en general para apoyar la manifestación.

En cuanto a la parafernalia de esta manifestación esta no es muy amplia, ya que aparte del vestuario y los tocados, solo cuenta con los palos, las espadas, los cofres y la alcancía, las cuales se conservan en ambas versiones, sin embargo, observo que recientemente a la nueva se le agregó el heraldo o banderón distintivo con el nombre de "Paloteo de Arauca". En cuanto al maquillaje, la mayoría del bando español tanto rey como vasallo, se pintaban barba de punta y patillas largas (Ver foto N° 16).

Antiguos integrantes y protagonistas

El trabajo de investigación deja abierta la posibilidad de que otros interesados aborden el primer periodo anterior a la segunda generación de intérpretes, ya que hay un vacío entre esta y la primera, que fue la que originalmente legó el conocimiento de la manifestación, sin que se tenga certeza de quiénes fueron sus pioneros, sus nombres y posibles fechas de inicio y aparición en la ciudad de Arauca. De igual manera que está pasando con la actual generación que intenta revivirla y cómo han sido sus acciones para cumplir este propósito y con quienes cuenta para el mismo.

Como no se pueden citar los nombres de los primeros intérpretes y describir su puesta en escena, me remitiré a la generación de segundo legado, que abarca aproximadamente de los años 40 a finales de los ochenta, [esto teniendo en cuenta la edad del maestro David Parales nacido en 1939, quién fuera vasallo a los 10 años, es decir en el 49]. Según las fuentes, entre ellos se encontraban distinguidos llaneros en su mayoría araucanos todos mayores de edad -excepto los vasallos que eran menores-, quienes eran seleccionados por el mismo Leoncito por su seriedad, respeto, cumplimiento, disciplina y disponibilidad, además para cada uno de los miembros de este selecto clan era un honor pertenecer a la comparsa. Así que para orgullo de sus descendientes actuales se encontraban: Alberto González, Álvaro Cequeda, Arturo Velandia, Arturo Velasco, Brigelio Arana, Carlos Rodil, Carlos Guerra, César Ataya Arias, Chía, David Parales Bello, Drigelio Perales, Emilio Gamarra, Hermindo Perales, Honorato Infante Chacón, Jesús Coronel, Leyder Carrillo, Luis Parales, Lobera o Loberita, Manuel Arrieta, Marco Parales Bello, Napoleón

Álvarez, Pedro Giraldo, Pedro Herrera, Rafael Gustavo Murzi Alvarado, Rafael Núñez Olivo -Leoncito-, Rosalino Méndez, Suárez, quienes desempeñaron los roles de: Loberita – payaso; Rafael Núñez Olivo – rey español; Rosalino Méndez – rey Moctezuma; Chía – jefe de armas David Parales Bello – vasallo; Arturo Velasco – vasallo; Pedro Herrera – músico de instrumento mayor, bandolinista; Marcos Parales - músico menor, cuatrista; y Alberto González – músico menor, cuatrista. Al parecer Carlos Rodil alguna vez fue rey español.

De esta generación a la fecha, solo se encuentran con vida unos pocos, entre ellos el señor Pedro Herrera que aún ejerce como músico mayor, Luis González músico intérprete del cuatro, David y su hermano Marcos Parales Bello, de amplia y reconocida trayectoria hoy ejercen fuera del paloteo como arpista y cuatrista respectivamente, otros ya mayores abandonaron su práctica por diferentes motivos, especialmente la edad y la gran mayoría ya han fallecido.

Vestuario de los integrantes

Todos los integrantes del paloteo, excepto los músicos, llevan: tocado, capa, franela o camisetas manga larga –llamada topochera, conuquera, salchición o amansalocos-, estas hicieron su aparición a mediados de los años 40 en todo el país como producto de la textilera la "Garantía", y se convirtieron en parte de los trajes típicos de algunas comunidades, del Pacífico, el Caribe y los Llanos.

Los calzones son cortos, abajo de la rodilla, sin pretina, sin bolsillos y sin botones y al igual que la capa y el tocado son en satín de diferente color cada bando, cotizas tradicionales a la usanza, tejidas en hilo negro la capellada y el talón, en suela de cuero crudo, o carnaza. Los paloteros o paloteadores y los vasallos usan la capa corta, los reyes capa larga hasta el piso y camisa adornada, el payaso no usa capa sino un vestido enterizo de pintas de colores, rayas o círculos.



Foto 17
Archivo del Paloteo
Arauca – sin año
Paloteo por las calles de Arauca, años 70 - Arauca – Arauca.
Imagen propiedad del archivo del Paloteo

Originalmente los tocados eran en forma de corona triangular, elaborados en satín y decorados con espejos y pepitas de colores simulando piedras preciosas, todos llevaban en el frente un penacho de pluma de garza chumbita, que antiguamente fueron especiales y característicos de acuerdo a la narración de (García 2017), hechos a la medida de cada usuario y personalizados, hoy son para cualquier cabeza pues se cierran con velcro por la parte posterior, los reyes usan el tocado más alto y adornado.

Los músicos, usan una indumentaria llamada dominguera que consiste en sombrero de pelo o fieltro hormado a la usanza llanera, camisa de cuello, manga larga o corta, pantalón de manga larga, medias, correa y zapatos de cuero.

Los cofres de los vasallos son adornados con elementos similares a los de los tocados, la alcancía del payaso en diferentes tipos de maderas, las espadas de los reyes son en madera pintadas de plata, los palos de los vasallos o paloteadores son elaborados en madera de árbol de guayabo negro, una madera muy dura, que no se astilla, no se dobla, no se parte y produce un sonido fuerte cuando se entrechocan, los de los indígenas van pintados de verde y los de los españoles de rojo, estos últimos son los elementos principales del paloteo y de ahí reciben su nombre.

Los instrumentos principales usados en esta manifestación, son el bandolín con cuatro órdenes dobles de cuerdas metálicas y el cuatro acompañante, el tipo de música que se interpreta es de polka, marcha y otros aires diferentes al joropo y a la música llanera tradicionalmente conocida que se interpreta en arpa.

Significado de los colores de los vestuarios

Los trajes alegóricos son todos iguales en el diseño y similares tanto para los reyes, como para los paloteadores y los vasallos, diferenciándose cada bando en la utilización de un color predominante con vivos en las capas y en los pantalones. Los del bando español de -Valencey rojos, este rey usa camisa verde-, utilizan tocados amarillo y rojo, capas rojas con vivo amarillo, pantalones amarillos con vivo rojo, franela amarilla y palos rojos. Los del bando indígena-Moctezuma verdes, este rey usa camisa amarilla-, con los colores de la bandera de Arauca-, tocados verde y rojo, capas rojas con vivo verde, pantalones verdes con vivo rojo, franela roja y palos verdes. El payaso, que es el personaje cómico de la comparsa porta un traje de pepas de colores y gorrito alegórico, este personaje es solo uno, así como los vasallos de cada corte son dos niños que están igualmente ataviados igual que su respectivo rey.



Foto 18
Niño, Juan José
Arauca – 2016
Paloteo en acción por las calles de Arauca, diciembre – Arauca, Arauca.
Archivo personal Juan José Niño – Archivo del paloteo

Reflexión sobre el paloteo a partir de las observaciones

A partir desde la revisión hecha en el documento escrito por Martín (1991, p. 96), las conversaciones con él y con otros conocedores sobre esta impar tradición llanera, después de verla personalmente hace 30 años y de nuevo tres años atrás, es gratificante saber que se ha creado un comité privado por su rescate y continuidad, ya que desde hace casi veinte años vengo insistiendo a las autoridades culturales de la región y a sus funcionarios de turno, sobre la importancia de su conservación, espero que este escrito cuarenta años después, también colabore a que no desaparezca, al menos de los anaqueles. De mi parte seguiré a partir de la inspiración que me generó su observación, representándola en los escenarios convencionales y no convencionales donde se pueda dar a conocer, con los grupos de danzas que dirijo, con la configuración que le conocí a partir de la interpretación que recuerdo en aquella época, aun

cuando esta diste en algo con su actual forma de ejecución y con la que seguramente vendrá más adelante y a la cual obedecerán otros cánones.

De la misma manera es triste observar de nuevo, tantos años después cómo la manifestación tanto ayer como hoy, ha cumplido en su peregrinaje la función de aparecer solo cada vez que se le requiere para actos públicos oficiales, sin dársele desde estas instancias la importancia que se merece, sin establecer un plan de rescate y salvaguarda, sin fomentar su práctica entre los jóvenes araucanos lo cual propuse hace más de dos décadas para que lo apadrinaran los colegios, amén de no contar con un apoyo oficial permanente que le permita su masificación y conservación, situación que la coloca en grave riesgo de desaparecer, ya que hoy en día es la única que existe.

Tal vez en el fondo, mi apreciación de contenido y su forma de hacerlo no sea tan relevante, pero comparándolo a cuando ya conocemos una canción o una música y la escuchamos en otra versión, inmediatamente el cerebro y el oído nos dice que no es la original, eso me sucedió con la interpretación nueva tanto visual como auditivamente, es posible que ya no importe cuantos pasos se hagan por debajo de la pierna, o cuantos por encima, ni siquiera si se hacen con los palos en diagonales hacia abajo, o en horizontales, o en verticales, o si sobran o faltan golpes de los palos, lo que sí se decir es que cambió ligeramente y si se rescata lo seguirá haciendo. Esto a los ojos de los neófitos no es relevante, ni reconocido, solo lo pueden identificar quienes ya tenían los movimientos de sus rutinas coreográficas interiorizados, es decir para quienes vivimos esa experiencia.

En cuanto a los atuendos, que tenían vivos del color contrario en las capas y en los pantalones, estos eran para Moctezuma verde y rojos, para Valencey rojos y amarillos, obedece probablemente o su origen europeo en donde cada casa portaba su propio heraldo o escudo de armas en el cual cada elemento y color tiene un poderoso significado simbólico. A pesar de que todas las coronas tenían plumas de garza chumbita tal como me lo narró personalmente García en 2017, es posible que el uso de estas plumas se haya obviado o simplemente cambiado por la conservación de la especie o por el denotado esfuerzo para conseguirlas, estas ahora fueron

reemplazadas por plumas normales que rodean toda la corona, usando velcro y fomi para sus armazones, los cuales mejoran la facilidad de su uso, pero a la vez cambiando el simbolismo.

Como se puede observar en las fotos N° 17 y 18, y de acuerdo a las versiones de sus costureras, los vestuarios desde 1960 hasta finales de los 90 fueron siempre iguales, no se cambiaron y dependían de su diseño original, el cual se conservó heredado de los primeros portadores. (Ver entrevista N° 1, p. 145).

Sobre el tema de las variaciones del texto literario y el orden del desarrollo revisado en las cuatro versiones halladas, observo algunas variables que vale la pena comparar a partir de la versión venezolana de 1969 -la más antigua encontrada-, ya que al tratar de hallar una desde el origen más antiguo -el mexicano-, hasta el araucano, se nota al parecer un orden que obedece más a las intenciones del mensaje que a una confusión de ideas entre las mismas, por esto transcribo las 4 versiones encontradas en las diferentes fuentes para hacer una comparación entre ellas. (Ver anexo, p. 152).

Finalmente, la manifestación en relación con la variación de personajes y su presencia escénica teatral, la versión mexicana y la venezolana, involucra dos reinas y tres indiecitas, que forman parte de la corte o bando de cada rey, las que no aparecen en la versión araucana.

Con esta descripción hecha a partir de solo una de las manifestaciones del gran acervo de la danza llanera, como lo es Paloteo de Arauca, el cual ya ha sido presentado en diferentes espacios, entre ellos la U. Pedagógica en la sede de música y en la facultad de Artes ASAB de la U, Distrital durante la pre y sustentación respectivamente de este trabajo de investigación, con niños y jóvenes becados de mi parte, especialmente para este fin, espero estar haciendo un aporte más al reconocimiento de las muchas manifestaciones de la danza colombiana que hoy también se encuentran en alto riesgo de desaparecer, e iniciar así con un juicioso estudio de otras, que como las llaneras, tampoco han tenido la oportunidad de figurar en el denominado panorama escénico, aunque solo sea para verlas por única vez. De todos modos mi interés y trabajo por su reconocimiento y socialización continua inquebrantable.

Momento 4

La creación coreográfica del Paloteo

La última parada en el trasegar de esta vaquería, me lleva a re-presentar en vivo la evidencia de la manifestación en un cuadro resumido de 6 minutos, durante los cuales se comprime su desarrollo real, por parte 17 personas, del cuerpo de auxiliares e integrantes de planta de las danzas del CCLL, con las cuales realizo el trabajo permanente de conservación de estas manifestaciones. El cuadro muestra en este corto momento, su contenido músico-vocal y danzario, para lo cual los intérpretes lucirán los atavíos y parafernalia que los identifica, acompañados esta vez por música previamente grabada en formato WAV, para ser reproducida en cualquier tipo de equipo de amplificación. Muestra que se tiene planeada realizar en el patio principal de la ASAB de la U. Distrital, [previas consultas de permisos, protocolos institucionales y gestión para la producción], la cual cuenta con una escalera abierta en dos alas, por la que descenderá cada bando del paloteo, hasta situarse en el centro de la misma, allí realizaran una a una las catorce pasadas de su rutina habitual, una vez terminadas estas, ascenderán de nuevo por las escaleras en perfecta formación marcial cantando, hasta la puerta del salón asignado para hacer la respectiva sustentación del trabajo de investigación, a la cual como invitada especial se encontrará mi señora madre quién dio origen a esta vaquería y a quién está dedicado este trabajo de investigación.

En cuanto a la danzografía, se conservará en ambos bandos la disposición de movimientos que en el plano son lineales –uno al lado del otro-, y cada bando forma en hilera enfrentados dándose la cara y haciendo un callejón por donde circulan los vasallos y los mismos reyes, acomodándose fácilmente a un tipo de escenario largo y angosto, manteniéndose de esta manera durante todo el tiempo, lo cual no es muy visual ni dinámico escénicamente. Esta disposición se constituyó en un reto para mí en la idea de llevarlo a la escena, que creo solucioné, trasladándolos en diagonal y luego en cuadrillas separadas, que realizan los mismos movimientos tradicionales, pero en lugares diferentes del escenario.

Sobre la estereometría, el Paloteo cuenta con 3 juegos o partes preestablecidas, cada una con senda musicalización, así como una configuración coreográfica, de movimientos de entrechoque de palos y espadas, que van acoplados con la música que es una forma de polca con variaciones que determinan los diferentes cambios de la coreografía, así como el canto, sus rutinas son definidas, marciales, llenas de elegancia, cadencia y orden la cual continúa ejecutándose en esta reciente versión. Para describir gráficamente el desarrollo que yo conocí lo expongo, fotográficamente desde la primera posición en la que los palos se alistan uno sobre el otro, hasta la décimo cuarta en la que los palos se enfrentan, estas rutinas se repiten completamente, durante los 3 juegos y son con los que en mis montajes realizó los traslados y cambios por el escenario, para que no sea tan monótona y se vea más dinámica.

Descripción fotográfica del paloteo de 1989, en ensayo en el CCLL 2018.



Primera posición – Cargar los palos unidos al frente y abajo de forma horizontal

Foto 19 archivo CIF - CCLL – Bogotá 2018



Segunda posición – Armar los palos a los lados al frente y abajo en forma diagonal

Foto 20 archivo CIF - CCLL – Bogotá 2018



Tercera posición – Golpes de palos entre sí, caminando al frente del otro bando

Foto 21 archivo CIF - CCLL – Bogotá 2018



Cuarta posición – Golpes de palos entre sí, caminando al frente regresando a su sitio

Foto 22 archivo CIF - CCLL – Bogotá 2018



Quinta posición – Golpes de palos entre sí, caminando al frente del otro bando

Foto 23 archivo CIF - CCLL – Bogotá 2018



Sexta posición – Golpes de palos entre sí, salto al frente con desplazamiento

Foto 24 archivo CIF - CCLL – Bogotá 2018



Séptima posición – 4 giros saltados con golpe de palo por debajo

Foto 25 archivo CIF - CCLL – Bogotá 2018



Octava posición – golpe de palo al medio

Foto 26 archivo CIF - CCLL – Bogotá 2018



Novena posición – golpe de palo atrás

Foto 27 archivo CIF - CCLL – Bogotá 2018



Décima posición – golpe de palos con el contrario cruzado arriba

Foto 28 archivo CIF - CCLL – Bogotá 2018



Décima primera posición – 4 giros saltados con golpe de palo por debajo

Foto 29 archivo CIF - CCLL – Bogotá 2018



Décima segunda posición – golpe de palo al medio

Foto 30 archivo CIF - CCLL – Bogotá 2018



Décima tercera posición – golpe de palo atrás

Foto 31 archivo CIF - CCLL – Bogotá 2018



Décima cuarta posición – golpe de palo con el contrario arriba en diagonal

Foto 32 archivo CIF - CCLL – Bogotá 2018

Sobre la Música del Paloteo de Arauca, ver anexo N° 13 y 14, p. 141 y 142, videos en internet p. 139 y 140.

Conclusiones

¡O pone el huevo o deja la culequera!

Esta última expresión tiene que ver con la acción que se debe tomar después de tanto hablar reiteradamente de un tema, es decir o hace algo de lo que habla, o deja de hablar tanto de lo mismo, así como *el que pone un huevo debe cacarearlo*, que es la acción que da cuenta finalmente de la concreción de un hecho ya cumplido, en este caso y después de tanto hablar del tema de la danza llanera, este documento es el huevo y su cacareo, es la presentación pública del documento final.

Al tratar de narrar la descripción del ser llanero, tal como aparece en infinidad de relatos en los cuales se manifiesta entre otras características la del cómo desde niño se aprende, como se vivencia, como se enfrenta a la bella naturaleza de su entorno, musa original que produce infinidad de obras como lo cito en el joropo Llanero si soy llanero de Orlando "Cholo" Valderrama, haría falta muchas páginas para dejar un tratado de todo lo que su ethos y cosmogonía encierra, pero, si al lector le queda duda, lo invito pa´ que conozca, los Llanos y a los llaneros;

Llanero si soy llanero primo
y el que quiera comprobarlo
que vaya pa´l Casanare y pregunte en la costa el Pauto
cómo aprendí desde niño
a dominar un potranco, a ponerle el rejo a un toro a cogé un novillo puel tallo
a patroniá una curiara, por las crecientes de mayo
a conocer el aguaje del pescao grande en el charco

Y la astucia del caimán, velando arriba en el paso
al chigüire late perro zumbarse al río del barranco
al grito madrugador de un caporal en el hato
me acuesto al caerse el sol y, y con el sol me levanto
con gritos de guacharaca con quejios de un araguato,
algarabía de chenchenas en los rebalses del caño
y dentro del monte oscuro el ronquió de un tigre macho

El tratar de construir una reflexión sobre el llanero enunciado, del que escuché desde niño, del que leí y con el que con-viví, con el de hoy, por medio de una vaquería imaginaria en el tiempo, me permitió reconocerme junto a mis contemporáneos y mayores, como un romántico evocador de las antiguas tradiciones y las simbologías que heredamos de nuestros ancestros en su mayoría campesinos, a la vez reconocer a los otros llaneros, los de hoy, a los urbanos con otras formas de pensar y de actuar, atrapados en el entorno del modernismo, de la mass media, de la tecnología de la actualidad y de la sociedad de consumo, a los cuales con el ejemplo y la cátedra continuo acompañando, como el baquiano que algunos me consideran.

Mencionar la estructuración de una forma narrativa personal del recorrido vital, en un ejercicio autobiográfico, del trabajo autoetnográfico que he desarrollado por muchos años en los Llanos, es uno de los hechos relevantes de este trabajo, porque fue a partir de las narraciones de las vivencias de mi madre presentes en su vida cotidiana, de las de mis maestros, de las compilaciones que hice de tradición oral y de mis propias experiencias, como he transitado efectivamente durante esta larga travesía de becerrero para llegar a ser el caporal que quiero, la cual todavía no termina. También ha servido para hacerle un sencillo y merecido reconocimiento a la memoria de esos grandes maestros portadores de la tradición llanera, "los facultos", baquianos y cabresteros, a quienes los llaneros estamos en mora de realizarles un serio y juicioso proceso de indagación sobre sus importantes legados, ya que desde mis entrevistas a los mismos, solo hemos tocado algunos pocos temas relacionados con diferentes aspectos de la cultura llanera como la música, los bailes, la competencia, el trabajo llano, los protagonistas de la fiesta en la primer mitad del siglo pasado, entre otros.

Mi vinculación a los escenarios y el pasar de observador a protagonista, me configuraron como un maestro que desde su aprendizaje y enseñanza, ha querido siempre trasladar a otros el legado de las manifestaciones llaneras danzadas y sus músicas, como parte de lo que denominé la Baqueguía [palabra compuesta a partir de baquiano; el que conoce los caminos, el guía, el que sabe, vaquería; asumida como el conocimiento, es el trabajo de llano que consiste en recoger la vacada, para trabajar o para vender, es la faena más grande, delicada y si se quiere peligrosa que asumen los llaneros y finalmente la guía -la academia-, o papeleta que es el papel que acredita o

respalda ante la autoridad que uno es dueño de su ganado o del ganado que transporta en la vaquería, asumida esta, con la guía, para su validez], aclarando que queda mucho por hacer en este campo y que esta breve jornada acompañado por la Maestría en Estudios Artísticos, es solo un paso hacia una nueva travesía.

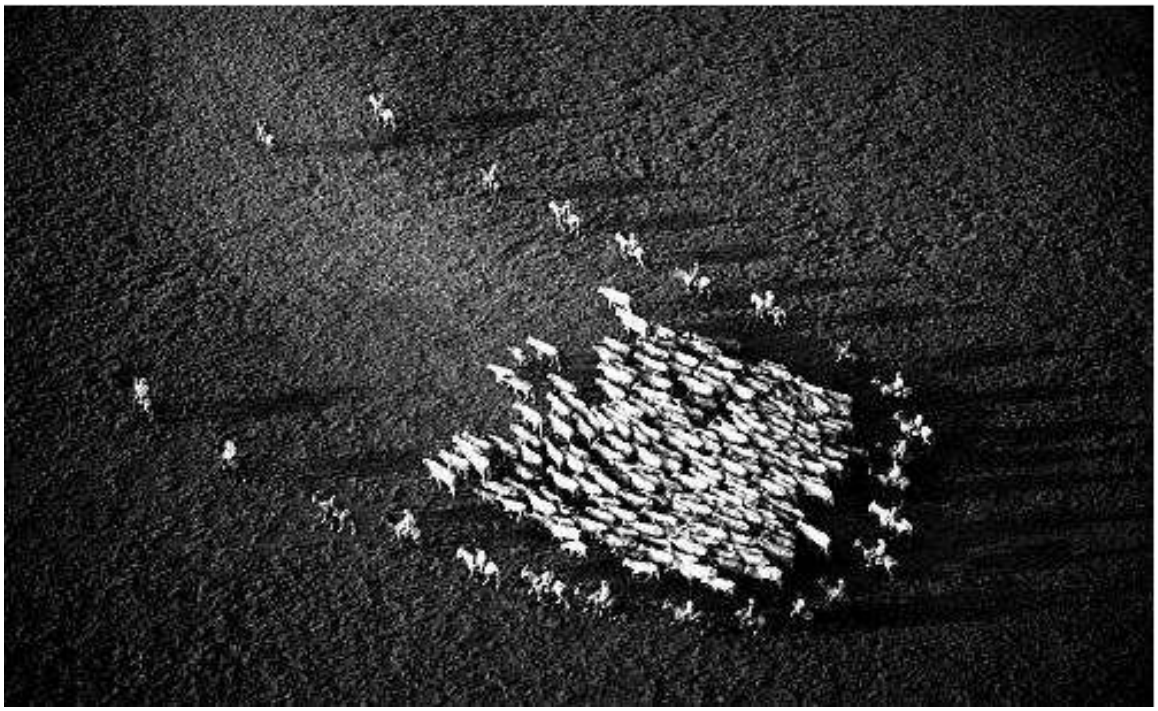


Foto 33
Escobar, Juanita
Llanos orientales de Colombia - 2009
Imagen recuperada en: https://ich.unesco.org/es/USL/cantos-de-trabajo-de-los-llanos-de-colombia-y-venezuela-01285

Insisto acá en que el reconocimiento de los saberes que existen en las comunidades y que se transmiten de generación en generación, hay que dinamizarlos. El abordarlo en este momento como saber académico, refuerza el sentido de la preservación de la cultura e identidad, pero no le resta importancia al saber que no está escrito, hace parte del conocimiento circulante como parte de la cultura viva, este ejercicio es una forma de construirlo desde la tradición oral. En mi concepto es la tradición oral convertida en conocimiento o académicamente en episteme a partir de la doxa.

Uno de los aprendizajes fundamentales de la elaboración de este documento ha sido enfrentar la realidad de que el proceso de documentación de un hecho cultural es únicamente el primer paso para el abordaje de la complejidad que implica entender el hecho mismo, en su dimensión investigativa. Cuesta trabajo desprenderse de las formas narrativas que aprendí y heredé desde la tradición oral, analizarlas y volverlas reflexivas, para exponerlas académicamente, para que dialoguen con otros conocimientos, la academia requiere de una serie de elementos como leer, escribir, comparar, sustentar, comprobar, sintetizar y concluir, creo que este proceso desarrollado durante los estudios de la maestría es el principal aporte realizado a mi formación.

Explicar mi afición a las colecciones y la creación de registros especializados, así como mi persistente asistencia a certámenes llaneros para conseguir testimonios de tradición oral, que dieron como resultado el origen de la documentación que conforma el significativo acervo cultural, sobre las diferentes manifestaciones y tradiciones llaneras entre ellas las danzas, los bailes y las comparsas con sus músicas, que acopiadas dieron lugar a la creación del CIF –Centro de Información del Folclor Llanero- del Centro Cultural Llanero, me lleva a reconocer ahora que para que cumpla una mejor función, es necesario iniciar prontamente una tarea profesional con el manejo apropiado y una minuciosa revisión, para su organización, visualización, clasificación y análisis de contenidos, para que cada uno de los elementos que lo componen, se siga preservando de acuerdo a normas internacionales establecidas para este propósito, debido a que estos servirán de fuente de información para futuros estudios.

Por el momento puedo agregar que me siento honrado, satisfecho y orgulloso de haber construido y cuidado adecuadamente durante casi cuatro décadas este archivo, que le ha servido a muchas personas como fuente de información para sus trabajos y que ahora hace parte del proceso de investigación que yo mismo he abordado, del cual solo se comparó, sintetizó y concluyó una mínima parte. Como nota adicional debo comentar que la fonoteca del CIF, se está digitalizando por algunos alumnos de último año del programa de música de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital.

El registrar un acervo significativo de la dancística llanera, es solo un pequeño aporte a la investigación de la danza tradicional colombiana, en especial a la de los Llanos, que es tal vez la más desconocida dentro del ámbito nacional. Estudiar manifestaciones como las legendarias y desconocidas comparsas araucanas, que agonizan en el moderno mundo en el que tuvieron su origen, las negreras en Arauquita, el paloteo araucano y las tameñas en Tame, me han llevado a emprender diferentes acciones por su salvaguardia, a pesar de esto, mis esfuerzos por recuperarlas en sus propias cunas han sido en vano.

Analizar la comparsa del Paloteo de Arauca, del modo en que se hizo, no solo porque contiene la descripción de sus componentes sino la narración de aquellos que la conocieron y de algunos de sus más importantes portadores, a la vez que reconocer su exclusividad impar y tres veces única, en el inmenso territorio llanero en donde ostenta la condición de ser la última y más representativa que se conoce, desde la década de los 40, me permite instalarla en la delicada línea de frontera entre la legendaria obra de arte efímero que es y la manifestación tradicional en riesgo de desaparecer, siendo tal vez estas circunstancias por las que sigo insistiendo en su rescate y conservación, continuar indagando y escribiendo sobre las manifestaciones tradicionales de la danza llanera, en especial por el proceso de su rescate, conservación y difusión, es una faena que me llevará más travesías, mientras tanto desde este espacio el autor presenta una fuerte resistencia a dejar desaparecer del escenario vital de las artes escénicas, estas obras de arte, efímeras, pero al fin y al cabo obras de arte de la cultura llanera, trabajando especialmente en el ejercicio de su escenificación y divulgación, en los escenarios convencionales en Bogotá desde los años 80.

De manera personal o con otros equipos o interesados, podremos encontrar el modo de sistematizar todo el acervo cultural construido. Este documento es solo el inicio de un proceso al cual espero dedicarle el resto de mi travesía. La cantidad de información por procesar es muy grande y el conocimiento que es posible generar es ilimitado. Aquí, solo está consignada la primera parte de esta faena. Al dar el primer paso en este análisis de una de las manifestaciones tradicionales de la desconocida danza llanera, me siento comprometido a continuar con este proceso académico que me posibilitó realizar los estudios de la maestría.

Bibliografía - Referencias

Abadía Morales, Guillermo. (1983). *Compendio General de Folklore Colombiano*. Bogotá, Colombia: Biblioteca Banco Popular volumen 112.

Anave, Gabriela. (2017). El paloteo. *Concepto la revista del Llano.* (5), p.23.

Aponte, Silvia. (1996). *Capitán Guadalupe Salcedo*. Villavicencio, Colombia: Talleres Litográficos.

Baquero Nariño, Alberto. (1990). *Joropo: Identidad llanera*. Bogotá, Colombia: Editorial Universidad Nacional de Colombia.

Benavides, Armando. (1997). *Lo que no se conoce de llano*. Bogotá, Colombia: Impresos Jaber.

Benjamin, Walter. (1991). *El narrador*. Madrid, España: Editorial Taurus.

Bolívar, Simón. (1929). *Proclamas de Simón Bolívar Libertador de Colombia*. New York, Estados Unidos: D. Appleton y Compañía.

Cassiani, Joseph. (1741). *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús del Nuevo Reyno de Granada en la América.* Madrid, España: imprenta, y librería de Manuel Fernández

Clifford, James. (2001). *Dilemas de la Cultura.* Barcelona, España: Gedisa editorial.

Chamorro Escalante, Jorge Arturo. (2002). *Guía etnográfica para la investigación de la música y la danza tradicionales*. México D.F., México: Unidad editorial CUAAD.

Davidson, Harry C. (1970). *Diccionario Folklórico de Colombia, música, instrumentos y danzas.* Bogotá, Colombia: Departamento de talleres gráficos del Banco de la República 3 tomos.

Delgado, Juan Manuel y Gutiérrez, Juan. (1995). *Método y Técnicas Cualitativos de Investigación en Ciencias Sociales.* Madrid, España: Editorial Síntesis S.A.

Domínguez, Luis Arturo. Salazar Quijada, Adolfo. (1969). *Fiestas y Danzas Folclóricas de Venezuela*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores C.A.

Espinel, Nancy. (1997). *Villavicencio dos siglos de Historia Comunera, 1740 - 1940*. Villavicencio, Colombia: Editorial Juan XXIII Ltda.

Espinel, Nancy. (2016). *Aproximación al Joropo*. Villavicencio, Colombia: Entreletras-Corcumvi.

Esperanza Jiménez, Armando. (1993). *Llano, botalón y soga*. Tunja, Colombia: Talleres Gráficos.

Franco Isaza, Eduardo. (1994). *Las guerrillas del Llano*. Bogotá, Colombia: Planeta.

Granados de Arenas, Leticia. (1998). El Tesoro del abuelo. Bucaramanga, Colombia: Gráficas Luvar.

Granados, Plutarco. (1993). El floramarillo de Barrancones y otros relatos llaneros. Tunja, Colombia: Editorial de la UPTC

Guash, Ana María. (2005). *Los lugares de la memoria, el arte de archivar y recordar*. En Materia 5. Pags 157 – 183.

Gumilla, Joseph. (1955). *El Orinoco Ilustrado*. Bogotá, Colombia: Editorial ABC.

Jiménez Gómez, Gonzalo. (2005). *Artistas casanareños, vida y obra*. Bogotá, Colombia: Panamericana.

Lindón, Alicia. (1999). *Narrativas autobiográficas, memorias y mitos: una aproximación a la acción social.* En revista Economía, sociedad y territorio, vol II núm 6 p. 295 - 310. México, el Colegio Mexiquense.

Loyo Rojas, Raúl. (1985). *Karanau*. Bogotá, Colombia: Instituto Colombiano de Cultura – Colcultura.

López Cano, Rubén y San Cristóbal Opazo, Úrsula. (2014). Investigación artística en Música. Problemas, métodos, experiencias y modelos. México, México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Mantilla Trejos, Eduardo. (2015). *Las Negreras de Arauquita*. Bogotá, Colombia: Fundación para el desarrollo de la Orinoquía.

Mantilla Trejos, Hugo. (2005). *Diccionario llanero*. Villavicencio, Colombia: Entreletras.

Martín Salazar, Miguel Ángel. (1978 y 1982). *Del Folclor Llanero*. Villavicencio, Colombia: Litografía Juan XXIII.

Martín Salazar, Miguel Ángel. (1991). *Del Folclor Llanero*. Bogotá, Colombia: ECOE ediciones.

Martínez Arteaga, Rafael. (2001). *El Llano era de Nosotros*. Bogotá, Colombia: Impresión Kenat.

Marulanda, Octavio. (1984). *El folclor de Colombia*. Bogotá, Colombia: Artestudio editores.

Matos Moctezuma, Eduardo. Revista Arqueología Mexicana. núm. 94, pp. 60-65.En: http://raices.com.mx/tienda/revistas-la-musica-prehispanica-AM094

Matus Caile, Miguel Antonio. (1996). *La Negrera*. Bogotá, Colombia: Impresos Jaber.

Maurno Quintero, Rogerio. (1993). *Remembranzas del llano araucano*. Bogotá, Colombia: sin impresor.

Mignolo, Walter. (2002). *El potencial epistemológico de la historia oral*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO - Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Miñana Blasco, Carlos. (2000). *Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia.* Bogotá, Colombia: A Contratiempo.

Montoya, Alberto. (2007). *Vivencias llaneras*. Bogotá, Colombia: Talleres de Litoperla.

Muñoz Onofre, Darío. (2003). *Construcción narrativa en la historia oral*, en revista Nómadas N° 18 p. 94 - 102. Bogotá, Colombia Universidad Central.

Navea Hidalgo, Jorge Nel. (2007). *Araucanías – Cátedra Arauca*. Bogotá, Colombia: Panamericana Formas e Impresos. S.A.

Paúl Colmenares, Héctor. (1997). *Tame de antaño*. Bogotá, Colombia: Impresos Jaber.

Paúl Colmenares, Héctor. (1992). *Arauca en su pasado*. Bogotá, Colombia: Tercer Mundo Editores.

Páez, José Antonio. (1867), *Autobiografía del general José Antonio Páez*. Nueva York, USA: Imprenta de Hallet y Breen.

Perea Pedroza, Temístocles. (1994). *De la tradición y el mito a la literatura llanera.* Bogotá, Colombia: Impresión suministros Educativos.

Perea Pedroza, Temístocles. (2009). *De la tradición y el mito a la literatura llanera*. Bogotá, Colombia: ARFO editores e impresores.

Quijano Valencia, Olver. (septiembre-diciembre 2016). *La conversación o el" interaccionismo conversacional" pistas para comprender el lado oprimido de(los) mundo(s).*Revista Calle 14, 11 (20) pp. 34 – 53.

Rodríguez Martínez, Gustavo. (1991). *La desconocida danza llanera*. Bogotá, Colombia: Centro Cultural Llanero, texto manuscrito sin editar.

Rodríguez Martínez, Gustavo. (Ed). (2008). *Bolívar el más grande de los llaneros*. Bogotá, Colombia: Talleres Politécnico Colombo Andino.

Romero, María Eugenia. (1992). *Café, caballo y hamaca*. Bogotá, Colombia: Orinoquía siglo XXI.

Rubio Recio, José Manuel. (1988). *El Orinoco y los Llanos*. Madrid, España: Ediciones ANAYA.

Suárez G, Pedro Nel. (1998). *Por los confines del llano "Tradiciones llaneras"*, Villavicencio, Colombia: Graficolor.

Vahos, Óscar. (1998). *Ensayos*. Medellín, Colombia: Producciones Infinito.

Vega, Carlos. (1956). *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana S.A.E.C.

Yuruparí 20 años (2003), *Gloria Triana, tejedora de sueños con los hilos de la ciencia*; Bogotá, Colombia: Revista Yuruparí.

Anexos

Referencias

Relación de audio-videos del CIF-CCLL, consultados.

Tabla 1.

Realizador	Fecha	Serie	Entrevistado	Formato	Lugar

Rodríguez M, Gustavo. (1994). Patriarcas Araucanos - Ana Abigail Qüenza. Hi8. Arauca-Arauca

Rodríguez M, Gustavo. (1994). Patriarcas Araucanos - Antonio Ávila. Hi8. Arauca-Arauca

Rodríguez M, Gustavo. (2010). Palabras del Llano - Álvaro Coronell Mancipe. MiniDv. Villavicencio-Meta

Rodríguez M, Gustavo. (1999). Palabras del Llano - Álvaro Salamanca. Hi8. Bogotá-Bogotá D.C.

Rodríguez M, Gustavo. (1994). Patriarcas Araucanos - Carlos Rodil. Hi8. Arauca-Arauca

Rodríguez M, Gustavo. (1994). Patriarcas Araucanos - Carmen de Luzardo. Hi8. Arauca-Arauca

Rodríguez M, Gustavo. (1999). Palabras del Llano - Héctor Enrique Paúl Vanegas. MiniDv. Bogotá-Bogotá, D.C.

Rodríguez M, Gustavo. (1993). Patriarcas Araucanos - Hélida Carrillo. Hi8. Arauca-Arauca

Rodríguez M, Gustavo. (2015). Palabras del Llano - Horacio Curvelo. SHD. Puerto Carreño-Vichada

Rodríguez M, Gustavo. (2005). Palabras del Llano - Joaquín Eduardo Rico. Hi8. Tauramena-Casanare

Rodríguez M, Gustavo. (2007). Palabras del Llano - Jorge Silva. MiniDv. Villavicencio-Meta

Rodríguez M, Gustavo. (1996). Patriarcas Araucanos - Jorge Peroza. Hi8. Arauca-Arauca

Rodríguez M, Gustavo. (1995). Patriarcas Araucanos - Justo Giraldo. Hi8. Arauca-Arauca

Rodríguez M, Gustavo. (2017). Palabras del Llano - Juan Jacobo Carrizales Casas. MiniDisc. Villavicencio-Meta

Rodríguez M, Gustavo. (1995). Patriarcas Araucanos - Luciano Forero. Hi6. Arauca-Arauca

Rodríguez M, Gustavo. (1997). Patriarcas Araucanos - Luciano Zambrano. Hi8. Arauca-Arauca
Rodríguez M, Gustavo. (1993). Patriarcas Araucanos - Luis Sánchez. Hi8. Arauca-Arauca
Rodríguez M, Gustavo. (1992). Patriarcas Araucanos - Luis Peroza. Hi8v. Arauca-Arauca
Rodríguez M, Gustavo. (1993). Palabras del Llano - Miguel Ángel Martín Salazar. Hi8. Bogotá-Bogotá, D.C.
Rodríguez M, Gustavo. (1993). Patriarcas Araucanos - Miguel Antonio Matus Caile. Hi8. Arauca-Arauca
Rodríguez M, Gustavo. (1994). Patriarcas Araucanos - Miguel Lamuño. Hi8. Arauca-Arauca
Rodríguez M, Gustavo. (2009). Palabras del Llano - Milton Granados. MiniDv. Tame-Arauca
Rodríguez M, Gustavo. (1993). Patriarcas Araucanos - Pedro Giraldo. Hi8. Arauca-Arauca
Rodríguez M, Gustavo. (1993). Patriarcas Araucanos - Pedro Herrera. Hi8. Arauca-Arauca
Rodríguez M, Gustavo. (2017). Palabras del Llano - Rafael Santiago Padilla Cerquera. MiniDisc. Bogotá-Bogotá, D.C.
Rodríguez M, Gustavo. (1994). Patriarcas Araucanos - Rafael Pérez. MiniDv. Arauca-Arauca
Rodríguez M, Gustavo. (1994). Patriarcas Araucanos - Rogelio Maurno. MiniDv. Arauca-Arauca
Rodríguez M, Gustavo. (1997). Palabras del Llano - Segundo Torres. Hi8. Arauca-Arauca
Rodríguez M, Gustavo. (1998). Patriarcas Araucanos - Víctor Borjas. Hi8. Arauca

Año (2018).
El Paloteo [MP4]. Ensayo interno, Centro Cultural Llanero. Bogotá, Colombia: CIF-CCLL
El Paloteo [MP4]. VID-20180305-WA0011.mp4. Primera parte presentación, Centro Cultural Llanero. Zipaquirá, Colombia: CIF-CCLL

Videos en internet

Año (2016).

El Paloteo

Convenio Interinstitucional [MP4]. Danza del Paloteo Araucano. Arauca-Arauca, Colombia, recuperado en: https://www.youtube.com/results?search_query=el+paloteo+de+arauca

Convenio Interinstitucional [MP4]. Letra danza Paloteo de Araucano. Arauca-Arauca, Colombia, recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=hP7j90L9l48

Convenio Interinstitucional [MP4]. Música cuatro Paloteo. Arauca-Arauca, Colombia, recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=yODPoBDP3Ik

Yuruparí Maní Casanare, recuperado en; https://www.youtube.com/watch?v=c_GdV3C_09U

El verdadero folclor llanero en Maní Casanare recuperado en;
https://www.youtube.com/watch?v=fUnhYyrlN3k

Grupo Joropo - Musica Llanera. Presentacion Teatro Colon en Bogotá, recuperado en;
https://www.youtube.com/watch?v=3zsl9i0Kwv4

Cuadrillas de San Martín, recuperado en; https://www.youtube.com/watch?v=F1HRTGv8-Ho

Relación de audios del CIF–CCLL- consultados.

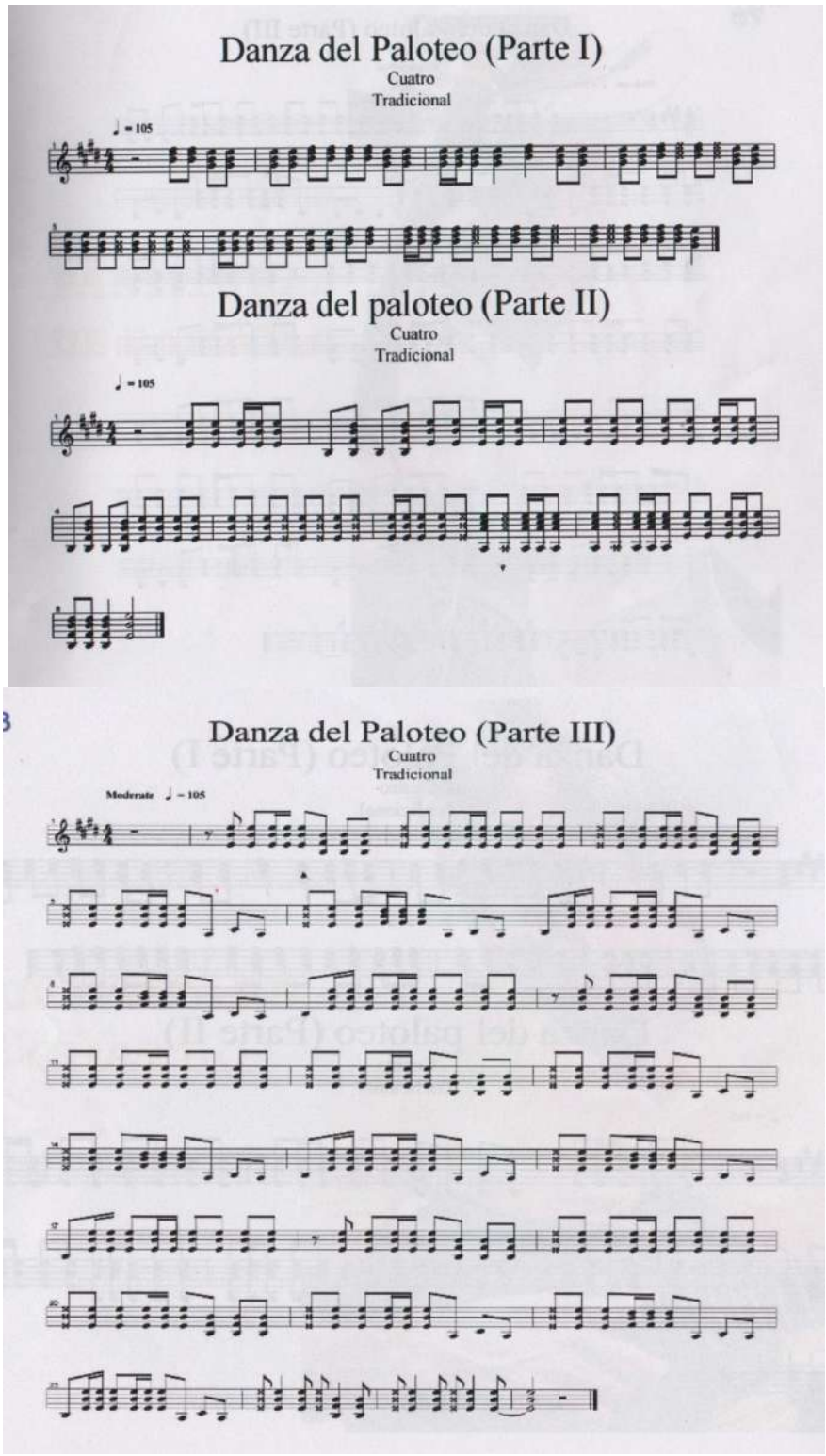
Autor (Productor-director) de todos los audios: Gustavo Rodríguez Martínez
(2017).

Título Patriarcas Araucanos.
Juan Jacobo Carrizales Casas. [MiniDisc]. Villavicencio-Meta, Colombia: CIF-CCLL
Rafael Santiago Padilla Cerquera. [MiniDisc]. Bogotá-Bogotá, D.C., Colombia: CIF-CCLL

Música del Paloteo



Partitura de la música del bandolín, tomado de: Paloteo tradición cultural.
Imagen 13



Partitura de la música del cuatro, tomado de: Paloteo tradición cultural.
Imagen 14

Temas musicales

Canciones y poemas

Mujer llanera
Poema
Letra: Manuel Orozco
Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=oRW93KH4PxI

El ánima de santa Helena
Poema
Letra: Héctor Enrique Paúl Vanegas
Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=M67nasxReSg

Volveré a trabajar llano
Joropo
Letra: Orlando "El CholoValderrama"
Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=GL717GWKZ4I

Hay una tierra en mi tierra
Joropo
Letra Reinaldo Armas
Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=xkt6TVE0yQs

Llanero soy
Joropo
Letra: Orlando "El CholoValderrama"
Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=N_LPOBM6UTg

Ser llanero cuesta caro
Letra Héctor Paúl Vanegas
Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=yvRzuCZ07Ek

Mi llano es un paraíso
Letra: Augusto Bracca
Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=MIcqIG54FUE

El ocaso de un Llanero
Letra: Héctor Paúl Vanegas
Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=UvfgupgrISQ

Llanero si soy llanero
Letra: Orlando “Cholo” Valderrama
Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=Uq8fEpgZFi0

Entrevistas

Entrevista # 1

Ficha técnica

Título de la serie "Patriarcas Araucanos" AHA, Academia de Historia de Arauca, "CIF" Centro de investigaciones e Información del Folclor Llanero de CCLL – Gustavo Rodríguez M.
Fecha: 3 de marzo de 1997.
Entrevistador: Luis Caropresse.
Entrevistador 2: Gustavo Rodríguez Martínez.
Entrevistado: Hélida del Carmen Carrillo.
Tercer Interventor:
Cámara: Gustavo Rodríguez M.
Lugar: Arauca – Arauca (Casa de la Sra Carrillo)

Doña Hélida del Carmen Carrillo es una de las bailadoras de Joropo, más tradicionales y reconocidas en el llano.

> Yo nací en el pueblito más criollo que tiene el departamento de Arauca en Caracol en 1939. Allá me crie hasta los 10 años después pasé acá en Arauca. […] En mi casa se bailaba mucho porque mi mama era una vieja muy parrandera una vieja venezolana de los lados de Orichuna y en mi casa se bailaba toda la semana por ejemplo empezando viernes, sábado, domingo hasta el lunes. […] Yo aprendí a bailar por ejemplo eso fue en 72 los pelados míos estaban pequeño y me dijeron mami en la casa de la cultura que era al frente de la casa cural en la catedral están ahí unas parejas de baile están ensayando usted se baila por que no vamos por allá y yo le dije no mijo que voy a hacer por haya y dijo vamos vamos, vamos. […] Me perfeccione en el baile como te dije vine estaban las parejas en ensayo yo me recosté en la ventana para analizar como bailaban y una amiga me dice Elida veni pa´ ca que vamos a bailar y yo dije con motivo de que vamos a bailar no que van a sacar una delegación que Eduardo Mantilla va a sacar una delegación para Medellín para un programa de Polímetros Colombianos pero yo dije no yo no estoy integrada en ese grupo no pero acá van a sacar las mejores parejas y ahí me integre y les gusto la manera como yo baile y ahí en adelante comencé a bailar desde el 72 en adelante. (Entrevista a Doña Hélida Castillo. 1997).

> Mi mejor parejo ha sido Jesús Farfán mi sobrino porque yo estaba bailando con Luciano Zambrano, pero como él es un señor llanero y algunas veces no se encontraba en Arauca y a veces las delegaciones de un momento llaman a uno y no está el parejo a otro no iban y le tocaba acoplarse a un parejo de un momento a otro. Yo estuve bailando con varios parejos estuvimos por Venezuela por varias partes en Venezuela en Villavicencio, San Martin, Acacias y bueno no tuvimos todas las veces triunfos, pero si segundos de todas maneras el hecho no es participar y ganar el hecho es sentirse bien con sus compañeros. (Entrevista a Doña Hélida Castillo. 1997).

Ella conoce el Paloteo porque es su vestuarista y maquilladora.

> El Paloteo acá bueno yo si pertenezco yo soy la maquilladora y la modista de los trajes de baile. Porque en realidad los reyes que decimos los paleros porque eran gente que era profesional ya no están aquí en Arauca porque son unos médicos otros profesores y ya son personas ocupadas. Y somos 20 integrantes. Son 8 parejas 2 reyes el rey español y el rey Moctezuma y el rey Vasallo y así eran los vasallos cuando salían en

casa en casa y era muy bonito y todo el mundo dicen vamos a ir a mi casa. Por eso el paloteo ahora lo ven y no existe. Y por eso el paloteo ya no se hace. Si ellos todavía viven, Son Rafael Núñez que es el rey español y el otro. Y las coronas de los paleros son diferentes a las coronas de los reyes. (Entrevista a Doña Hélida Castillo. 1997).

Entrevista # 2

Ficha técnica

Gabriela Anave
Título de la serie: El Paloteo de Arauca
Fecha: 31 / 12 / 2017
Entrevistador: Gustavo Rodríguez Martínez - GR
Entrevistada: Gabriela Anave - GA
Tercer Interventor: Ivonne Camargo Rodríguez, Rafael Padilla, Felipe Rodríguez Camargo
Cámara: Gustavo Rodríguez Martínez, Felipe Rodríguez Camargo, Ivonne Camargo Rodríguez
Lugar: Arauca, Arauca

Acerca de cómo se reconstruyó la Comparsa del Paloteo doña Gabriela Anave describió:

Desde el año 98 empezamos nosotros a trabajarla con el doctor Alfonso Medina Delgado el profesor Aníbal Soriano y la señora la Negra Roncancio, con ellos estuvimos trabajando el rescate del Paloteo a través de los viejos paloteros que quedaban vivos, que la gran mayoría a la fecha estaban muertos uno que más nos ayudo fue Don Leoncito Núñez, él fue el Rey Español del Paloteo mucho tiempo y entonces él se interesó mucho porque rescatamos la danza y se dedicó en alma, vida, corazón y sombrero como decimos en el llano, a rescatar con nosotros, si y a enseñarles a los muchachos del colegio Cristo Rey, que fue el primer colegio en el que nosotros fuimos y hablamos con el rector y esos muchachos ya de los 2 últimos años fueron los que tuvimos en cuenta, muchachos para que se aprendieran la danza muchachos ya grandecitos ya grandes y empezamos a esa titánica labor de tratar de rescatar la danza como tal y buscamos a los músicos que tocaron el Paloteo de hace muchos años como don Pedro Herrera como Alberto González que en este momento, son los dos músicos tradicionales del Paloteo y han venido trabajando estos 20 años en el rescate de este danza, con esa hermosísima danza que es muy hermosísima música que es hermosa. "Leoncito" Rafael Núñez, bueno el antes trabajaba el Paloteo con el grupo, como tal ellos empezaron como en los años más o menos como en los años 59 o 60 y estuvieron… es que lo bonito de eso es hasta el 69 es que ellos siguieron con el paloteo como 15 años presentándolo en las calles de Arauca, todos esos paloteros viejos de diferentes barrios pero bueno todos los barrios eran muy chicos, así que eran los barrios tradicionales y luego en el 79, ya se fue como dispersando la gente porque unos viajaron, otros se enfermaron y quedo como ahí, y entonces dejaron de ayudar y quedo así y Leoncito dijo no, y el viejito no con todo esa amor, se vino a trabajar con nosotros esa danza en el 98 que le enseño a los muchachos y en el 98 conseguimos un instructor que era el de cultura del departamento de cultura, en ese entonces estaba ahí y nos cooperó en cuanto la disciplina de los muchachos, como que la disciplina era máxima que era un viejo muy estricto y para él, la danza era como un elogio para ellos, el hacía respetar como si se reía algún muchacho ya lo iba reprendiendo no se ría esto es una danza histórica y es importante para el pueblo Araucano (Entrevista a doña Gabriela Anave. 2017)

El proceso de recuperación de la danza tomó a estos cultores más de 15 años para volver a posicionarlo en el imaginario colectivo.

> …y nosotros venimos trabajando más de 15 años teníamos más de 15 años cuando eso fue en el 69 y hasta ahí volvió la danza y volvimos a recuperarla el 4 de diciembre, o en ocasiones especiales las presentamos o las llevamos donde haya presentaciones de danza tradicionales entonces esto gracias a él de verdad que le metió todo el empeño que esto y sí. Los primeros integrantes los que trabajaron hasta el 60 Leoncito Núñez, estaba Rafael Gustavo Murcia que el papá fue hasta el 79, estuvo trabajando Manuel Arrieta, Arturo Velandia, Honorato Infante, Emilio Gamarra, David Parales, Rosarino Méndez,… pues ahí como le tenían apodos a algunos, entonces por lo general a uno le aprende el apodo y luego Emilio Guerra, Luis Parales ya ellos en su mayoría, ellos fallecieron Arturo Velazco, David Parales Bello él también fue vasallo, el hijo de Leoncito Núñez, Jesús Coronel él también fue vasallo español, pero el ya después nos explicó la danza pero cuando se dio cuenta, una vez un 4 de Diciembre yo cargaba la danza, el 4 de diciembre casi llora ese día de la emoción de sentimiento, de todo es que usted hijo de Leoncito no le paro bolas a esto, ahí llevamos la danza y tratamos de mantener que se yo quisiera tener una escuela de Danza del Paloteo y ojala que a cada niño pudiéramos meterle un chip de todo lo que sea el Paloteo todo lo que tenga que ver con danza, de una manera conociendo sus raíces y cosa que los muchachos tenemos siempre pues el profesor que tenemos ahorita nos dice no es, que los muchachos hoy en día como le dijera… ellos a veces se ríen no porque esa danza ha sido así, que no sabía y que es muy importante además este ustedes no saben el valor que tiene para nosotros los Araucanos y no saben la danza que ustedes están haciendo que es una manifestación histórica, y ustedes no saben de qué están perdiendo, porque la juventud de hoy en día es así muy materialista, muy consumista y no le paran mucha bola a las cosas, pero la idea es tratar de conseguir un grupo bien compacto de muchachos. (Entrevista a doña Gabriela Anave. 2017).

También se hizo un proceso muy interesante de recuperación del vestuario y los elementos de la utilería,

> …los uniformes los hicimos nuevos que lo hicimos desde hace y que el patrimonio cultural que desde acá y que a través de una fundación nos dieron para mandar a hacer los vestidos y que nos los hicieron las costureras viejitas como le digo yo. Si, de origen venezolano que en los años que en las épocas de las fiestas de 1890… 1890 y pico, algo así que data más o menos de esa fecha que no tuve conocimiento que haya llegado la danza ,venia por Venezuela decían que venía de México, decían que venía de España pero en si como tal que la referencia del Paloteo se formó en los Llanos colombo-venezolanos entre Barinas y Arauca y se adaptó al folclor, la música y la letra es de acuerdo, se desarrolla en esa danza que es cuando Hernán Cortés vino a México a derrotar a los indígenas, que eso fue una guerra muy violenta una guerra muy fea pero muy bonita por otros lados y entonces como le digo la música se adaptó al folclor nuestro del llano, pero es una historia que dice que venía de México, dice que venía de España llego a Venezuela llego fue al llano colombo-venezolano entonces de Venezuela Barinas y de Colombia Arauca adaptaron la danza como tal. No como le digo no. Pero si él decía que los primeros trovadores de grupos antiguos ellos eran los que habían hecho la adaptación con todo lo que se había contado de la guerra cruel de México, entonces como le decía del Paloteo pues es una danza que viene de nuestra tierra o de España conforme dice la historia de España, y entonces también por eso la identificación de los 2 que específicamente hayan entregado la danza o cuando el empezó ya venía (Entrevista a doña Gabriela Anave. 2017).

> El tiempo de la danza es normalmente en el mes de diciembre y para la fiesta de la candelaria en el mes de febrero …la danza que se presentaba los 4 de diciembre y se presentaba en febrero con la Negrera, porque en Arauca había Negrera y se presentaba para la fecha, ahorita en febrero de la fecha de la Candelaria entonces se presentaban también por las calles de Arauca algunas viejitas que días estuvimos entrevistando con ellas hablando sobre el Paloteo ya que habían unas leyes que sus mentes no, pero que enviaban desde la casa de don Román que en enero del 4 de diciembre Al principio eran 17 y que a medida del tiempo se ha ido extendiendo algo como muy tradicional yo creo que eso más que todo lo resaltaron por las banderas los uniformes que no sabía muy bien que era más clarita, pero nosotros lo hicimos más colorido como los

> danzantes de España y una peculiaridad que tiene solo hombres porque es una danza de guerra así que solo hombres en la danza eso me lo explicaba don Leoncito… y la estructura del baile sigue siendo la misma que usaba don Leoncito claro que sí, nosotros siempre lo bailamos de acuerdo a como él nos dijo (Entrevista a doña Gabriela Anave. 2017).

Con relación a la música se pudo establecer lo siguiente:

> …los dos músicos que quedan, los dos y que lo tengan en cuenta a uno cuando necesitan por lo que el maestro Humberto se le grabo eso pero no sé hasta qué punto y por qué estaban dos viejitos más haciendo eso y que tocan bandola pero eso y mire eso murió este año, que cuando el Velorio de Santos que era el otro que cuando grabamos nosotros para no llevarlos alguna parte así, como esta del acto cultural criollo que es don Marcos Parales que nos hizo eso.– Si claro que sí, pero él no trabajaba con nosotros y como le digo los viejitos son muy celosos y que eso no y que lo otro al cual no se rinden y ahí esta unas fotos y nunca nos hicieron un reconocimiento como tal, y como dicen nos tocó llamarle porque nos quedamos como concreto y le dije póngase yo sé que usted hace rato no hace esa danza, y que no quedemos mal ahí con los muchachos entonces 6 y 6 con los danzantes faltaba uno y tocaba sacar el otro y ya entonces la danza se presentó y como los jóvenes aprenden rápido. (Entrevista a doña Gabriela Anave. 2017).

Con relación a la relevancia de la danza afirmó:

> …es una muestra y son de la historia del llano colombo-venezolano y si la actividad cultural que tenemos, como lazo de sangre no solamente en las danzas si no en la historia, si del llano colombo-venezolano que somos hermanos con lasos de hermanos muy cercanos y los fuertes y empezó desde Barinas y desde acá, ya adaptaron todo y esa músico y todo que se le dio la importancia por la historia que tiene una historia de guerra que se vivió en América y vale la pena seguirla recordarla y entonces yo creo, tenerla de sostenerla en el tiempo para que no se acabe. Pues para presentársela al mundo, si se puede en un internacional del Paloteo y que hombre si pudiéramos ir nosotros para allá, que es la danza internacional del paloteo y que en el tiempo se ponga. A ponernos firmes, a buscar maneras de enseñarle a los muchachos y buscar propuestas y que así ir tocando puertas, aunque digan que no, y sabrán que es. Pero entonces yo le digo el ensayo que tuvimos y que tuvimos problemas porque hay veces de que no hay gente que lidere el proceso, eso se muere solo se queda ahí escrito y el tema de los músicos y ahí como le he dicho hoy. (Entrevista a doña Gabriela Anave. 2017).

Entrevista # 3

Ficha técnica

Título de la serie: Patriarcas Araucanos", con el nombre de la misma serie, propiedad Rafael Padilla
Fecha: diciembre 4 de 1998
Entrevistador: Rafael Padilla.
Entrevistado: Rafael Núñez.
Lugar: Arauca – Arauca

La versión conocida por mí fue reciba por don Rafael Núñez más conocido como Leoncito de parte de don Rafael Zambrano quien a su vez hacia el personaje del Rey Español.

> No eso hace mucho tiempo porque cuando lo conocí lo manejaba, esta caramba no sé el nombre, bueno yo le recibí eso al mucho tiempo que se viera a Rafael Zambrano que fue rey español con este José Aquino y había un tal José María, que fue el antecesor [a él]. (Entrevista a Rafael Núñez. 1998)

Otras personas que participaban de la comparsa fueron don Carlos Rodríguez, quien fue vasallo español y don José Villaneda.

> …que era de luz bueno esos eran los que empezaron, pero había mucho orden, porque nosotros cuando empezamos cogíamos las máscaras para las cañadas y sobraba personal, y uno se consigue vamos a decirle a un muchacho que vamos a ensayar y dice, yo quiero acá en la casa de la cultura, eso por allá es muy lejos y sobraba personal que no se podía y yo estaba pendiente ahí toda la noche para ver el ensayo bailaban y bueno testeaban ahí. (Entrevista a Rafael Núñez. 1998)

> Yo era el Rey Español. RN – De Guayabo negro de caño ese si aguanta y es bien sonoro por que los otros no sirven bueno yo salí la primera vez con Rosalino Méndez que era muy adicto a esas cosas y tenía todas las comparsas que no se podía hablar y todo eso se llevó a cabo y luego eso ya se demora. RN – Que no hay disciplina todo el mundo hace lo que quiera no puede hablar con nadie en la fila y tiene que pedir permiso y que el jefe de armas le ordena la salida por que o si no, no puede. ¿Los uniformes son diferentes? Son con su negra, la cola el pantalón bombacho y ahora cambio mucho porque ya le pusieron camisa y las coronas también las reunimos y ahora la adornaban y entonces la plata se iba acumulando se contaba al terminar y se iba atesorando hasta que se termine y uno salía casa por casa y en día de trabajos y había gente que salía para el paloteo acompañada de la comparsa, hoy en día usted ya no consigue eso no.

> Bueno pasa las cosas, pasa el tiempo en aquellos tiempos había los Donaires de sábados y domingos sonaba un cañón de guaduas de allá del rio con kerosén, sonaba concha para allá el otro sábado en el baile popular en las fiesta el otro sábado el chipistero como no habían carros si no la camioneta de Don Arquirio Danilo y los dos vecinos bueno ahí en el chipistero era ahí las peleas eran como el perro Duque esa también fue una época de oro para el perro Duque porque entonces decía ustedes son puñeteros y habían unos que se ofendían puñeteros porque el perro Duque se peleaba a puño. (Entrevista a Rafael Núñez. 1998).

Entrevista # 4

Ficha técnica

Título de la serie: Patriarcas Araucanos", con el nombre de la misma serie, propiedad de Rafael Padilla
Fecha: mayo de 1998
Entrevistador: Rafael Padilla.
Entrevistado: Pedro Herrera
Lugar: Arauca – Arauca

Acerca del tiempo reciente de aprendizaje de la danza se pudo establecer que:

> Ah bueno Pedro, la, pero sabe que ya cuando usted vino sobre los cincuenta, cincuenta y siete, cincuenta y seis, fue cuando usted conoció a Leoncito y ahí ya formaba parte del paloteo, no, pero de ahí para atrás si no nos acordamos quienes eran, vamos a averiguar de pronto a ver (Entrevista a Rafael Núñez. 1998).

Con relación a los integrantes:

> Los integrantes, por que don Carlo Rodil era un hombre ya de edad, ya era un hombre viejo, a mí me decía el otro día alguien, que él fue español, por que como él era así todo carita, blanquito y tu´a esa vaina, tenía cara e´ fino el que tenía, él tenía cara fina, en esa vez no era, no podía tener, era una no, si era español tenía que ser blanco, y si era Montezuma tenía que ser moreno moreno!! Exactamente! y todos los de la banda de, del rey Montezuma tenía que sé morenos y los del rey español tenía´ que se blancos claro!, pa´diferenciarlos, pa´diferenciarlos, claro diferenciarlos,
>
> Eeso e lo que pasa, bueno pero entonces, lo mismo el vasallo, español tenía que sé blanco si Montezuma tenía que sé moreno, si moreno, de esa época estaba Loberita. Al principio como reyes estaba Rafael León Núñez, Rosalino Méndez, ese eran los reyes, León era español y don Rosalino era Montezuma, vasallo Arturo Velasco y David Parales. jefe de armas Chía no le sé el nombre, Chía ese era el de las armas, el de las armas cargaba palos por si se reventaba alguno y cargaba en esa vez lo usaban las flechas, él cargaba las flechas como él dice, dice en una parte *al tirar las flechas* entonces cuando se llegaba a ese momento él iba y le entregaba sus flechas a cada quién, ahh el jefe de armas ah, claro como los guajibos y tenía una parte álgida las flechas entonces cuando se llegaba a ese momento, él iba estaba la flecha jefe de armas, payaso Lobera y se me escapa el nombre: se me escapa el nombre, el nombre no me acuerdo los paloteros están Carlos Guerra, ya muerto Manuel Arrieta, ya finado, Napoleón Álvarez no existe tampoco, Emilio Gamarra, Luis Perales, Luis Perales, ese fue otro Chacón no me acuerdo el nombre, ah Chacón fue otro si, si bueno Álvaro Cequeda. Álvaro también claro ese es más nuevo y ese tá vivo tua via claro, ese, ese de cuando León todavía, Gustavo Murzi.: Buenos ese tal, César Ataya, Luis yo los puse aquí, pero no me acuerdo ya usted se acuerda Hermindo Perales aquí pues le decían chicuca, pero era el nombre de él era Brigelio Arana Brigelio Arana, ese ya es finado también y quién más aquí, Pedro Giraldo. ¡Pedro Giraldo!!, (Entrevista a don Rafael Núñez. 2018).

Entrevista # 5

Ficha técnica

Fecha: 31 de diciembre de 2017
Entrevistador: Gustavo Rodríguez.
Entrevistado: Jaime García Ataya
Lugar: Arauca – Arauca

Sobre los personajes:

> Carlos Guerra. Ese andaba ahí en esa vaina, pero no me acuerdo como era el papel, Loberita Lobera hacia el de payaso con una vejiga de marrano (Entrevista a don Jaime García Ataya. 2017).

Sobre la reconstrucción del vestuario

> …unos espejitos cuadraditos, unos espejitos, esos nos tocó que los trajimos desde Bogotá, y nos tocó mandar dos jodios pa´llá pa´ la selva para lla´ para el lado del Lipa, y nos trajeron dos sacos a buscar plumas de garza chumbita, no se puede usar otra pluma eso no lo enseñó ese viejo que era don.. don Manuel Méndez, eran los espejitos para adornar la corona de los reyes y los vasallos eran con pluma de garza chumbita y los reyes los de garza blanca de la mayor, nos tocó conseguir todos esos materiales duramos un mes haciendo todo, los palos eran de una madera que suene, cualquier madera no sirve pa´ eso. Como es la madera de guayabo negro, eso se cortan las maceticas y quedan todos del mismo tamaño (Entrevista a don Jaime García Ataya. 2017).

El tiempo del remontaje y presentaciones fue para el año de 1980 o en sus cercanías.

A mí me tocó montarlo eso fue en el periodo de don Miguel Matus 1980-82 (intendente nacional – Arauquita, Arauca, el 2 de septiembre de 1928, fallecido en la ciudad de Arauca el 11 de febrero de 2001). Pa´ los doscientos años de Arauca. En la época del presidente Turbay (1978-1982). No había eso que hay. Ahí hicieron los actos centrales fueron ahí, luego a las dos de la tarde le mostraron el paloteo, por ahí le mostraron al presidente por aquí por esta calle luego fue una tarde de toros coleados, esa noche se quedó el presidente, Leoncito y don Manuel Méndez, los vasallos David Parales y Arturo Vásquez, Carlos Guerra como borracho que entraba a las casas y pedía plata y Loberita, ese era venezolano. Yo sabía mucho del paloteo. Eso es todo lo que yo me acuerdo Gustavito (Entrevista a don Jaime García Ataya. 2017).

Descripción de las 4 versiones halladas de la acción y letra del paloteo.

Descripción 1, en; *Del Folclor Llanero*, Martín (1991).

Acción: Los pajecillos dicen: Voz de los vasallos
De España venimos humillando el mar (bis)
a gozar un poco de este Carnaval (bis)
pasen adelante reyes coronados (bis)
que en compañía traigan valientes vasallos (bis)
pasen adelante con gusto y talento (bis)
para los monarcas gran recibimiento (bis)

Acción: Los vasallos se van hacia donde la reina. Valencey envía con su vasallo un mensaje a Moctezuma:
-*Valiente vasallo toma este papel (bis)*
para que lo pongas en manos del rey (bis)

Acción: El vasallo recibe el papel y se dirige al rey indio, para cantarle:
De la corte de España me mandó mi rey (bis)
que en sus ricas manos ponga este papel (bis)

Acción: Moctezuma lee el mensaje y cantando le contesta:
Decidle al rey que eso no verá. (bis)
Ni rindo mis armas a otra majestad. (bis)

Acción: El vasallo indio interviene dirigiéndose al español
Pulido español te voy a acompañar (bis)
para que los indios no te hagan mal (bis)

Acción: los dos vasallos se acercan al rey español y el indio le canta:
Le dice mi rey que eso no verá (bis)
Ni rinde sus armas a otra majestad (bis)

Acción: El indio regresa a su bando, que empieza a cantar:
Toni, toni, toni, toni, toco tín (bis)
El rey Montezuma[39] *(sic) va a salir a lucir. (bis)*
Viva, viva, viva, Gualestoc. (bis)
Que viva Montezuma (sic) y muera el español. (bis)

Acción: Los paleros levantan las espadas que cruzan sobre sus cabezas, con un píe adelante y otro atrás y cantan:
Al tirar la flecha del arco sutil
al tirar la flecha del arco sutil
cuando se me ofrezca salgo a relucir. (bis)

[39] Se respeta la trascripción original del rey Montezuma, ya que en este texto y en los subsiguientes lo escriben Moctezuma, Monteczuma y Montezuma siendo su escritura correcta Moctezuma (último gran rey azteca que gobernó entre 1502 y 1520, fue lapidado por su propia comunidad al parecer por defender al conquistador Hernán Cortés). Recuperado en: https://www.laguia2000.com/mexico/moctezuma-xocoyotzin-i

Acción: Se mueven los paleros para formar un gran arco abovedado al que llega Montezuma.(sic).
Los paleros cantan:
El rey Montezuma (sic) mi jefe valiente (bis)
romperá estos arcos con toda su gente (bis)
romperá estos arcos con toda su gente (bis)
Acción: Montezuma rompe los arcos, y se inicia el juego de los palos que llevan un compás con los palos y los pasos que dan los dos bandos de paleros que se cruzan entre sí, varias veces conforme a la música.

La música sirve de guía a los movimientos de los paloteros que dan comienzo a la pelea sobre los siguientes movimientos:
1°- Con golpe fuerte cruzan los palos.
2°-Palo arriba con brazo derecho.
3°-Palo arriba con el otro brazo.
4°-Se repiten 2 y 3.
5°-Palo adelante.
6°- Palo arriba con izquierdo.
7°- Palo adelante.
8°-Palo pasando por debajo de la pierna izquierda.
9°- Palo adelante de la misma pierna.
10°- Palo pasando por debajo de la pierna derecha.
11°- Palo por delante de la misma pierna.
12°- Palo a la espalda.
13°- Palo arriba para ser cruzado.

Acción: Vuelven los cantos indios:
Toni, toni, toni, toni, toco tín (bis)
El rey Montezuma va a salir a lucir. (bis)
Viva, viva, viva, Gualestoc. (bis)
Que viva Montezuma y muera el español. (bis)

Acción: Se hace el arco con los palos de los dos bandos y los reyes se colocan allí, para comenzar un dialogo. Luego de cruzar sus espadas:
-Montezuma:
Valencey terror y asombro de los mares,
cual la armada ambiciosa de Inglaterra
trataste de invadir con impía guerra
el recinto sagrado de mis lares.

-Valencey:
Montezuma, luchaste con espíritu sereno
cuando invadir el extranjero pudo,
no doblegándose jamás tu orgullo rudo
porque tu raza libre protesto de freno.
De admiración y de entusiasmo lleno,
¡Oh! Jefe valeroso te saludo,
al ver sin mancha tu sagrado escudo
defendiendo tus lares como bueno.
Acción: A coro todos cantan:
Viva, viva, viva Valencey
El rey Montezuma morirá en su ley.
Toni, toni, toni, toni, toco tín,
El rey coronado de rosa y jazmín.

Sobre el final del canto, marchan todos y da cada cual un giro por su lado de manera que quedan enfrentados los dos bandos, para repetir la pelea de los paleros. Al terminar el juego hacen cada uno un arco. La reina india pasa por el arco indio primero, y luego por el español deteniéndose frente al rey Valencey para ofrecerle la alcancía con las siguientes palabras:

De México a España me mandó usía (bis)
que en sus ricas manos ñonga esta alcancía
todos rodean a Montezuma y cantan:
Toni, toni, toni, toni, toco tín
El rey coronado de rosa y jazmín.

Se repite un juego de palos o batallas en combate final. Se cruzan los palos arriba para el desfile de los reyes, luego la reina y finalmente los pajecillos indígenas que se colocan al frente de los demás.

Descripción 2, en; folleto interinstitucional *El Paloteo* (2016).

TODOS
De España venimos subrillando el mar (bis)
A gozar un poco de este Carnaval (bis).

LOS VASALLLOS
Pasen adelante coronados reyes (bis)
Siempre respetando a mi jefe y las leyes.
Pasen adelante con gusto y contento (bis)
Que mi flecha vuele por sobre los vientos (bis).

TODOS
Toni, toni, toni, toni, toco tín (bis)
El Rey coronado va salir a lucir (bis)
Va pase de palos
TODOS
Viva, viva, viva balenzón (bis),
Que viva Moctezuma y muera el Español (bis)

REY ESPAÑOL
Querido Vasallo tome este papel (bis)
Para que me lo pongas en manos del Rey (bis)

N°2

VASALLO ESPAÑOL
De corte de España me mandó mi Rey (bis),
Que en sus manos reales ponga este papel (bis)

REY MONTECZUMA
Dígale usted al Rey que eso no verá (bis),
Yo rendir sus armas a otra majestad (bis).

VASALLO MOCTEZUMA
Vasallo Español te voy a acompañar (bis)
para que estos indios no te hagan mal (bis).

TODOS
Viva, viva, viva Balencey (bis),
El Rey Moctezuma morirá en su ley (bis).

Va danza de palos

TODOS
Viva, viva, viva Balenzón que muera Moctezuma viva el Español
TODOS
El Rey coronado vasallo valiente (bis)
Romperá estos arcos con toda mi gente (bis)
TODOS
Viva, viva, viva balenzón (sic) que muera Moctezuma viva el Español
TODOS
Al tirar la flecha del arco sutil (bis)
Cuando se me ofrezca salir a lucir (bis)

N° 3
Va danza de palos
VASALLOS- con la alcancía
De corte de España me mandó usía (bis)
Que en sus reales manos ponga esta alcancía

TODOS
Para despedirnos nosotros queremos (bis)
Una palmadita si la merecemos (bis)

En la revisión del video grabado a los nuevos integrantes del paloteo de 2016, la letra difiere del escrito en varias partes:

De España venimos subrillando el mar (bis)
A gozar un poco de este Carnaval (bis).

LOS VASALLLOS
Pasen adelante coronados reyes (bis)
Siempre respetando a mi jefe y las leyes.
Pasen adelante con gusto y contento (bis)

PARA LOS MONARCAS BUEN RECIBIMIENTO (bis)
Pasen adelante con gusto y contento (bis)
Que mi flecha vuele por sobre los vientos (bis).

TODOS
Toni, toni, toni, toni, toco tín (bis)
El Rey coronado va salir a lucir (bis) EL REY CORONADO VA SALI A LUCIR (bis)

Va pase de palos

TODOS
Viva, viva, viva balenzón (bis),
Que viva Moctezuma y muera el Español (bis)

REY ESPAÑOL
Querido Vasallo tome este papel (bis)

Para que me lo pongas en manos del Rey (bis) PARA QUE LO PONGAS EN MANOS DEL REY (bis)

N°2
VASALLO ESPAÑOL
De corte de España me mandó mi Rey (bis),
Que en sus manos reales ponga este papel (bis) QUE EN SUS REALES MANOS PONGA ESTE PAPEL (bis)

REY MONTECZUMA (sic)
Dígale usted al Rey que eso no verá (bis), DÍGALE US AL REY QUE ESO NO VERÁ (bis),
Yo rendir sus armas a otra majestad (bis). YO RENDIR MIS ARMAS A OTRA MAJESTAD (bis).
VASALLO MOCTEZUMA
QUE DICE MI REY QUE ESO NO VERÁ (bis)
EL RENDIR SUS ARMAS A OTRA MAJESTAD (bis).

Vasallo Español te voy a acompañar (bis)
para que estos indios no te hagan mal (bis).

TODOS
Viva, viva, viva Balencey (bis), VIVA, VIVA, VIVA BALENZÓN (bis),
El Rey Moctezuma morirá en su ley (bis). QUE MUERA MOCTEZUMA VIVA EL ESPAÑOL (bis)
Va danza de palos

TODOS
Viva, viva, viva Balenzón que muera Moctezuma viva el Español - VIVA, VIVA, VIVA BALENZÓN QUE MUERA MOCTEZUMA Y MUERA EL ESPAÑOL (acá los interpretes equivocan la frase).

TODOS
Al tirar la flecha del arco sutil (bis)
Cuando se me ofrezca salir a lucir (bis)

TODOS
El Rey coronado vasallo valiente (bis)
Romperá estos arcos con toda mi gente (bis) ROMPERÁ ESTOS ARCOS CON TODA SU GENTE (bis)

TODOS
Viva, viva, viva balenzón que muera Moctezuma viva el Español VIVA, VIVA, VIVA BALENCEY (bis), EL REY MOCTEZUMA MORIRÁ EN SU LEY (bis)

TODOS
Al tirar la flecha del arco sutil (bis) –ESTA NO
Cuando se me ofrezca salir a lucir (bis)

N° 3
Va danza de palos
VASALLOS- con la alcancía
De corte de España me mandó usía (bis)
Que en sus reales manos ponga esta alcancía QUE EN SUS RICAS MANOS PONGA ESTA ALCANCÍA (bis)

TODOS
Para despedirnos nosotros queremos (bis)
Una palmadita si la merecemos (bis)

Descripción 3, en; *Fiestas y danzas folklóricas de Venezuela*, Domínguez (1969).

Los tres indiecitos que acompañan a la reina, colocada al fondo de la formación, se acerca y saluda con reverencia a los jefes de ambos bandos y recita:

Estrofa
Pasen adelante
reyes coronados,
trayendo consigo
valientes vasallos.

Acción: Luego de la estrofa, se colocan a lado de la reina. En seguida Valencey, el, rey conquistador, dirigiéndose a su vasallo con un papel en las manos, dice:

Valiente vasallo,
toma este papel
para que lo pongas,
en manos del rey.

Acción: El vasallo toma el escrito y se dirige hacia Montezuma, lo saluda con especial deferencia y pronuncia lo siguiente:

De corte de España,
me madó mi rey
que en sus rica manos,
ponga este papel.

Acción: Montezuma lee el mensaje y responde:

Dígale a su rey
que eso no verá,
no rindo mis armas
a otra magestá. (sic).

Acción: El vasallo de Montezuma le dice al vasallo español.

Valiente español
voy a acompañar
porque mis hermanos
te pueden matar.

Acción: Juntos, los dos vasallos, van hasta el sito donde se encuentra el rey conquistador Valencey, y el indio le manifiesta lo siguiente:

Dice Montezuma
que eso no verá;
no rinde sus armas
a otra majestá. (sic).

Acción: El rey Valencey, mostrando energía, dice:
¿No rinde sus armas
a otra magesta?. (sic).

¡A él y sus hombres
voy a desarmar!

Acción: Posteriormente se dirige a su grupo que ya se encuentra dispuesto a la lucha y todos al son de la música danzan y cantan:

Dime valentón
¿Dónde está tu gente?
En la pulpería
tomando aguardiente

Toni, toni, toni,
toni, toco, tin,
el rey Montezuma
ya sale a lucir.

Al tirar la flecha
del arco sutil;
El rey Montezuma
salió a combatir.

¡Viva, viva, viva,
viva Gualestoc!
¡Viva Montezuma,
muera el español!

Acción: continúa la danza con los diferentes pases y golpes de los palos por arriba y por abajo. Suspenden y colocan los palos en forma de bóveda por donde pasan los reyes y se establece el dialogo:

Dice Montezuma:
Valencey, terror y asombro de los mares,
cual la armada ambiciosa de Inglaterra,
trataste de invadir con impía guerra
el recinto sagrado de mis lares.

Dice Valencey:
Montezuma, luchaste con espíritu sereno
cuando invadir el extranjero pudo;
no doblegaste jamás tu orgullo rudo,
porque tu raza libre protestó el freno.

Al finalizar el diálogo, suena de nuevo la música, y todos cantan:

¡Viva, viva, viva,
viva Valencey!
¡El rey Montezuma,
morirá en su ley!

Toni, toni, toni,
toni, toco, tin,
el rey coronado
de rosa y jazmín.

Antes de finalizar la danza, la reina y sus tres indiecitos aprovechan la ocasión para recoger en una alcancía el bondadoso donativo metálico del público espectador, en tal forma prosigue esta representación por todo el pueblo.

Descripción 4, en; *De la Tradición y El Mito a la Literatura Llanera*, Perea (2009).

Versos
De España venirnos (sic).
desafiando el mar
a gozar un poco
de este carnaval (bis).

Pasen adelante
cornados reyes
respetando siempre
mi gente y sus leyes (bis).

Para despedirnos
nosotros queremos
una palmadita
si la merecemos (bis).

Descripción de Jorge Nel Navea Hidalgo, abogado, escritor y miembro de la Academia de Historia de Arauca.

PALOTEO: ¿de dónde vienes y a dónde vas?

Varias expresiones dancísticas que campearon en el llano arauco-apureño en el siglo pasado, víctimas de la modernidad, han sido suplantadas por otras manifestaciones culturales exógenas que ante la extinción y agonía de esas representaciones populares imponen sus dramaturgias avasallantes.

Algunas danzas, cortejos, comparsas y actos lúdicos de otrora que conforman el patrimonio intangible de los llanos como "la negrera", "el paloteo", el sebucán, "los aguinalderos", y bailes que señorearon el pretérito araucano, dada su vulnerabilidad ante lo foráneo inclinan la cerviz frente al imperio de lo cambiante abrupto, que prefiere la civilización del espectáculo, el bullicio ante lo auténtico y lo enraizado, en el proceso de las culturas híbridas que alude García Canclini.

El paloteo, la danza o juego de los palos fue distintiva representación del teatro callejero, divorciado de gran coreografía y la parafernalia exhibicionista, sino que era alegorías de algo épico aún no, explicada (seguramente venia de España o de México) fehacientemente a la luz de las ciencias sociales como la antropología, la sociología o la demosofía.

El paloteo, así nombramos a esa danza popular de calle real y casas solariegos era una fiesta sencilla y telúrica cuyos orígenes no se han discernido cabalmente pero que a todas luces provino allende el mar hasta la inmensidad de la llanura, con una suma de simbolismos que incluso podían ignorar los protagonistas de ese alegre cortejo que representa (subsiste en la ciudad de Arauca un reflejo de la danza) una remota batalla, una fallida negociación entre etnias, la española y la autóctona, el crisol racial, el mestizaje.

En la Arauca de entonces, la de la reminiscencia y la vida apacible, y la bucólica Arauca de nuestros maravillosos años infantiles y juveniles eran el nicho ideal para la convivencia y la amistad y éramos esa vez susceptibles a las cosas sencillas, a las bellas monotonías, al disfrute de lo ancestral, y jugábamos a ser felices todo tiempo, especialmente en los diciembres, ocasión de modestos y sinceros rituales donde el paloteo era un suceso ineludible que nos contaba y cantaba una historia que admirábamos cada año de nuestras vidas.

Confieso que la exhibición de estos paloteadores me producía una sensación dual: me gustaba el estrafalario atuendo de los danzantes, el bufón o payaso y los vasallos o pajecitos que tras ensayos repetidos perfeccionaban en las goteras del pueblo, para ofrecerle a los pueblerinos de Arauca, la sincronía y el gracejo de su danza. Pero el sonido monocorde de los palos que entrechocaban acrobáticamente me remitía a lejanos recuerdos inexplicables. Yo, retaba al payaso para que me regalara una carcajada venida del rostro de colores, y veía en los vasallitos, la inocencia de la niñez que empezábamos a perder para siempre.

Después supe por boca de un llanerazo, Misael Cardoza, que los palos sonoros y fuertes deberían ser del corazón del floramarillo o del árbol menudito. En otros lugares usan de palo uña de gato. El vestuario era sorprendente por la calidad de la tela relumbrante, pletórica de amarillo y naranja, de verde y rojo que ataviaba las capas, los calzones, las chaquetillas, los pañuelos, los zapatos con hebillas, las camisas de algodón, y el tocado de las cabezas, (un gorro colorido adornado de espejos, plumas y lentejuelas). Llevaban también banderas. La música procedía de un bandolín o bandolina, el cuatro y, ocasionalmente las maracas (simbiosis cultural).

Los personajes centrales, cómo no recordarlos, eran el Rey Moctesuma (indígena) Valencey, soberano español con ínfulas conquistadoras, que mediante los emisarios le hacía saber al cacique indígena la conveniencia de su rendición, situación que al final se consumaba.

Predominaba un parlamento conciso argumentado por los dos jefes de la comparsa y las melodías interpretativas del binomio instrumental de bandolín y cuatro, a veces apoyados con el siseo de las maracas. La letrilla era breve y repetitiva: "toni, toni, toni, toni, toco tín, el rey coronado de rosa y jazmín".

Evoco el histórico pasado de los años 50 Y 60, cuando la simple alegría de las festividades populares, las fiestas patronales, eran ocasión para encuentros, el abrazo y el recuerdo. Allí, el sebucán, el marrano encebado, la despescuezado de gallo, la varilla de caballos, "los morteros", destacaba una tropilla de danzantes del paloteo que, iban especialmente por las angostas y escasas calles del pueblo, alardeando de regocijo el encanto de la vida pastoril de "antes".

Las casas de prosaica sencillez, de sobrios zaguanes y con las ventanas y puertas de madera arauquiteña abiertas de par en par, invitaban al séquito festivo a entrar hasta los solares recién barridas y regados con el agua de bomba para apaciguar el polvo, y allí, bajo los árboles de caimito, uveros y níspero, desplegaban el talento empírico haciendo gala de esa danza adoptiva del Arauca que incitaba el interés y la atención infantil de los muchachitos que observaban el trascurrir un tanto misterioso del juego de palo o paloteo.

Se despedían, los teatreros, después de la dadivas obtenidas de los amos de la casa, no sin antes corear: "para despedirnos, nosotros queremos una palmadita si la merecemos".

Elenco inolvidable y machista de los paloteadores: Rafael Zambrano, Luis Perales, Napoleón Álvarez, Rosalino Méndez, Viejo Lovera, Chía, Drigelio Perales, Emilio Gamarra, Carlos Guerra, Manuel Arrieta, Arturo Velazco, Honorio Infante, Pedro Primitivo "Mijitico", Léider Carrillo y el más recordado "Leoncito" (León Núñez Olivo). Los músicos Marcos Parales, Pedro Herrera y Alberto González. Todos ellos portadores de un tesoro patrimonial: el paloteo.

Testimonios orales:

Anave, Gabriela. Gestora cultural y presidente del comité cívico de la Avenida Ciudad de Arauca, directora del grupo de Vigías del Patrimonio en Arauca, Arauca, directora del Museo del Hombre Llanero de la biblioteca Raúl Loyo Rojas, donde reposa todo lo concerniente a la historia del paloteo y se vinculó al proceso por su rescate y conservación en la década del 2010, suministro la información para el proyecto Paloteo diciembre de 2017, manifestaciones tradicionales de Arauca, reside en Arauca – Arauca.

Ballesteros, Salustiano. Bailador y reconocido folclorista, como músico, compositor e interprete oriundo de Tauramena, Casanare, bailador de joropo sabanero y tradicionalista, conocedor del trabajo de llano y las diferentes manifestaciones culturales de la región del Surimena especialmente. Se vinculó desde su juventud a todos los movimientos folclóricos de su municipio y en su representación tuvo la oportunidad de conocer las manifestaciones de Arauca en el 2005.

Carrillo, Hélida del Carmen. Bailadora y reconocida folclorista, de la familia de los Carrillo Farfán de la vereda El Caracol en Arauca. Como confeccionista, estuvo vinculada a la elaboración de los trajes del Paloteo, durante la década de los 70. Desde joven y como campesina se vinculó a los procesos culturales de su vereda junto a su familia, desempeñándolos luego en Arauca municipio en manifestaciones diferentes entre ellos al paloteo, y la manea del perro reside en Arauca – Arauca.

Carrillo, José Abel: Bailador criollo tradicionalista y docente, músico compositor e intérprete, heredero de Las Cuadrillas de San Martín, fue el primero en abordar la enseñanza del baile del joropo desde sus propias experiencias, creador de la culebra de San Martín, Meta, ha mantenido las manifestaciones conocidas como La Contradanza, conocedor del trabajo de llano y las diferentes manifestaciones culturales de la región de San Martín, conoció las manifestaciones araucanas como espectador, pero no participó de ellas. Vinculado desde su juventud a todos los procesos culturales de su municipio, al cual ha representado en todos los eventos llaneros de Colombia y Venezuela y fuera del país. Fue el creador de la primera metodología para la enseñanza del baile del joropo y fue Rey de Reyes del mismo, también es cofundador de la Casa de la Cultura. Reside en San Martín de los Llanos.

Carrizales Casas, Juan Jacobo. Natural de Tame, Arauca cultor, poeta, fotógrafo, compositor y escritor, reconocido folclorista, docente universitario de idiomas, vinculado desde joven a los diferentes procesos culturales de la región, ha dirigido, asesorado, coordinado y diseñado proyectos de índole social, cultural y económica para el municipio y el departamento. Heredero portador de amplio conocimiento de las genealogías de su región tameña, conoció personalmente a todos los portadores de la Quirifiera. Reside entre Villavicencio y Tame.

Coronel Mancipe, Álvaro Bailador y reconocido folclorista, profesor, músico, compositor, interprete, escritor y diplomático fue maestro de ceremonias y presentador nacido en el Puerto de San Salvador, Arauca. Recorrió diferentes municipios llaneros donde se desempeñó como

docente y periodista, escribió la obra "El Llano y sus recovecos". Estuvo vinculado desde joven en los procesos culturales de la región, fue presentador oficial y maestro de ceremonia de los eventos más importantes del Llano, por esta razón conoció todas sus manifestaciones tradicionales.

Curvelo, Alberto. Bailador y reconocido folclorista, de Orocué, Casanare. Ha recorrido todo el llano como profesor del área del baile del joropo, músico, compositor e interprete, participante en los diferentes eventos como vocalista, inicialmente como concursante y luego como artista invitado. Hizo parte de la entonces recién fundada escuela de música del Meta, pertenece al 3er grupo de folcloristas de la clasificación Martín. Reside en Bogotá.

Curvelo, Horacio. Bailador y reconocido folclorista, de Orocué, Casanare. Es uno de los pioneros de la colonización musical llanera en el Vichada. Conoció las manifestaciones araucanas y a algunos de sus hacedores pero no participo en ellas, reside en Puerto Carreño.

Herrera, Pedro. Reconocido folclorista, Músico, compositor e intérprete, reside en Arauca – Arauca. Es el más importante músico del Paloteo, desde la década del 70, interpreta el bandolín y en la actualidad es el último y el único que lo hace. Reside en Arauca – Arauca.

Infante, Honorato. Bailador criollo y docente de Villavicencio, Meta. Recorrió todo los Llanos en los diferentes eventos como bailador, entrenador de reinas, director y como jurado invitado. Conoció varias de las diferentes manifestaciones danzadas de la región y especialmente a todos los hacedores e integrantes del segundo grupo del Paloteo por que hizo parte de él y participó durante varios años.

Mantilla Trejos, Eduardo. Escritor, reconocido folclorista, periodista araucano. Ha recorrido todos los Llanos en diferentes eventos como jurado y conferencista. Conoció las manifestaciones y a algunos de sus hacedores, pero no participo en ellas, reside en Bogotá.

Mantilla Trejos, Hugo. Bailador, músico, compositor, escritor, reconocido folclorista, periodista y profesor araucano, participó de la colonización musical llanera en el Vichada y es fundador de su más importante festival. Es uno de los pioneros de la difusión del baile del joropo. Conoció las manifestaciones araucanas y a algunos de sus hacedores pero no participo nunca en ellas. Reside en Villavicencio.

Mendoza de Quinitiva, Gladys. Bailadora y reconocida folclorista, docente de carrera natural de Villavicencio, Meta. Recorrió todo los Llanos en los diferentes eventos como concursante y luego como jurado invitado y conferencista. Conoció las manifestaciones araucanas y a algunos de sus hacedores pero no participo en ellas.

Martín Salazar, Miguel Ángel músico, compositor y escritor, reconocido folclorista, periodista miembro de SAYCO, natural de Tame, Arauca. Recorrió los Llanos en diferentes eventos fue profesor, jurado, conferencista y fundador de los más importantes espacios culturales del Joropo. Conoció todas las manifestaciones y a sus hacedores, pero no participo en ellas.

Martínez, María Aurora. Bailadora y reconocida folclorista, que se vinculó a los procesos llaneros culturales en Bogotá desde 1982, año en que fundó el Centro Cultural Llanero, nació en Orocué, Casanare. Es diseñadora y confeccionista, ha recorrido todo el llano en los diferentes eventos como concursante, luego como artista invitada y como jurado. Como campesina conoce muchas de las manifestaciones danzadas de los Llanos pero en las de Arauca no participo. Reside en Bogotá.

Matus Caile, Miguel Antonio. Músico y escritor y reconocido folclorista, miembro y fundador de Negreras de Arauquita, Arauca de donde era oriundo. Recorrió los Llanos en diferentes eventos como historiador, jurado invitado y conferencista. Conoció de cerca y vivenció todas las manifestaciones araucanas y a sus hacedores, pero solo participo en las Negreras.

Padilla Sequera, Rafael Santiago, reconocido folclorista, cultor, poeta, fotógrafo, compositor, actor y escritor araucano, ha recorrido todos los Llanos en diferentes eventos como concursante y luego como jurado invitado, conferencista tallerísta y asesor conoció de cerca manifestaciones y a sus hacedores, pero no participo en ellas. Reside en Arauca, Arauca.

Paúl Vanegas, Héctor Enrique. Bailador, músico, compositor y escritor, reconocido folclorista, periodista miembro de SAYCO natural de Tame, Arauca. Recorrió los Llanos en diferentes eventos como jurado, invitado especial y conferencista Conoció algunas de las manifestaciones y a sus hacedores, pero no participo en ellas.

Pérez Alcántara Bailador y reconocido folclorista, de Tame, Arauca. Ha recorrido todo el llano en los diferentes eventos como bailador y como invitado. Conoció algunas de las manifestaciones y a sus hacedores, pero no participo en ellas. Reside en Villavicencio.

Pérez Motta, Hernando. Bailador y reconocido folclorista, araucano. Recorrió todo el llano en los diferentes eventos como bailador y como invitado. Conoció todas las manifestaciones y a sus hacedores, pero no participo en ellas.

Rico Gallardo, Joaquín Eduardo. Bailador, llamado el rompesuelos del llano, músico y compositor reconocido folclorista y periodista miembro de SAYCO, natural de Arauca, Arauca. Ha recorrido los Llanos en diferentes eventos como concursante, jurado, artista invitado, conferencista tallerísta y asesor. Conoció todas las manifestaciones araucanas y a sus hacedores, pero no participo en ellas. Vive en Tauramena, Casanare.

Rivas, Dumar Aljure. Bailador, músico y compositor reconocido folclorista, y periodista de Tauramena, Casanare. Ha recorrido todo el llano en los diferentes eventos como interprete vocalista inicialmente como concursante y luego como artista invitado. Conoció todas las manifestaciones y a sus hacedores, pero no participo en ellas es miembro de SAYCO. Reside en Monterrey, Casanare.

Rivas, Leonor Bailadora y reconocido folclorista, de Tauramena, Casanare donde reside. Ha recorrido todo el llano en los diferentes eventos como bailadora concursante, luego como artista invitada Conoció todas las manifestaciones y a sus hacedores, pero no participo en ellas.

Rivas, Ruperta. Bailadora y reconocido folclorista, también Tauramena, Casanare y hermana de la anterior. Ha recorrido todo el llano en los diferentes eventos como bailadora concursante, luego como artista invitada. Conoció todas las manifestaciones y a sus hacedores, pero no participo en ellas.

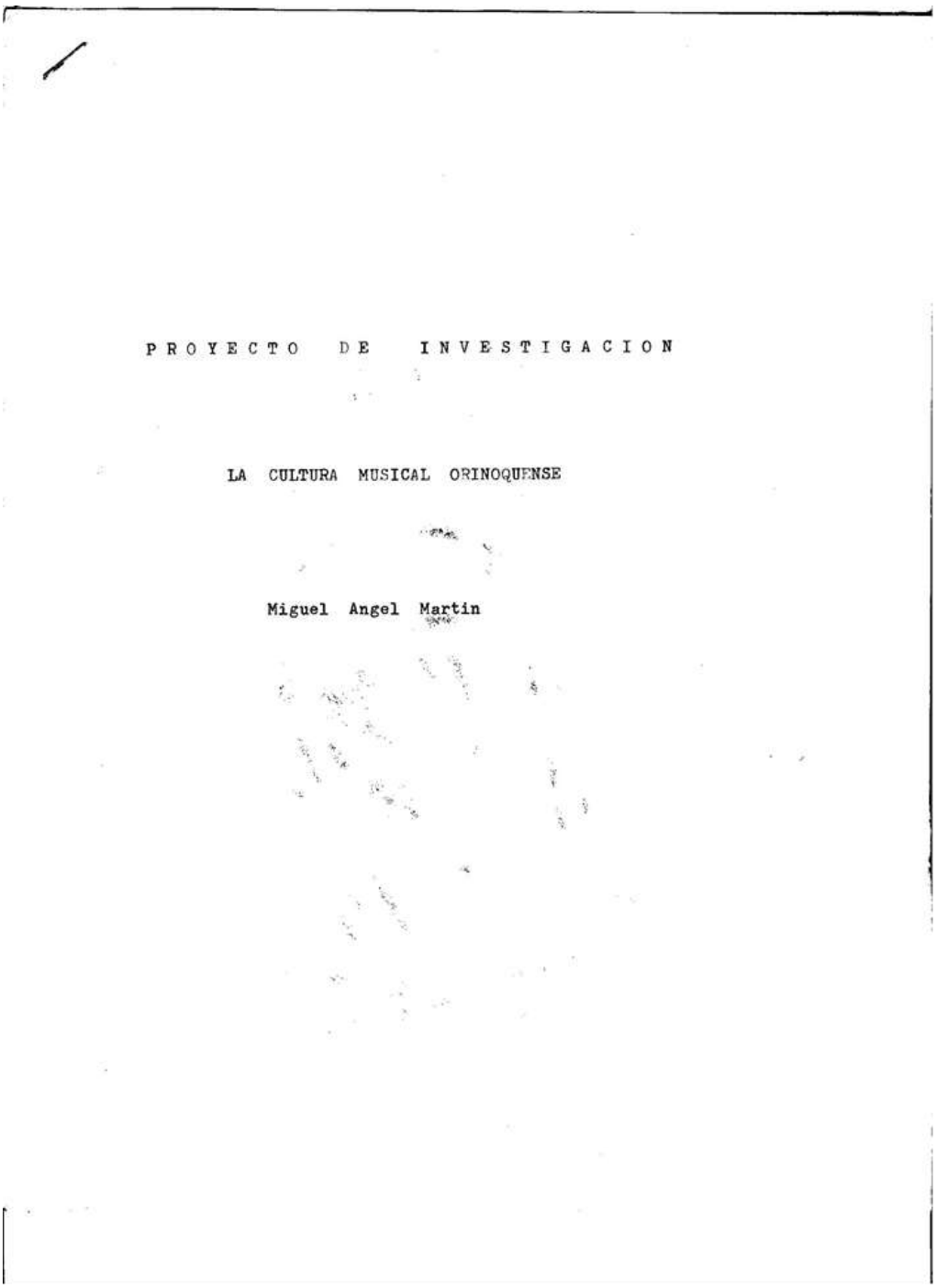
Rodríguez Martínez, Gustavo. Bailador, cultor, fotógrafo, escritor, reconocido folclorista y docente de Villavicencio, Meta. Recorrió todos los Llanos en los diferentes eventos como concursante, asesor, jurado, tallerísta y conferencista es compilador de la tradición oral, conocedor de todas las manifestaciones y a varios de sus hacedores sin participar en ellas, sin embargo, las recreó para los escenarios convencionales en Bogotá donde reside.

Salamanca Córdoba, Álvaro. Músico y compositor reconocido folclorista, de la primera generación, natural de Tame, Arauca, miembro de SAYCO. Como músico recorrió todos los Llanos en los diferentes eventos como concursante, asesor, jurado, tallerísta y conferencista Conoció todas las manifestaciones y a sus hacedores, pero no participo en ellas.

Zapata Olivella, Delia. Folclorista especializada en el rescate de las manifestaciones nacida en Lorica, Córdoba. Recorrió los Llanos en la década de los 50 compilando valiosa información, conoció todas las manifestaciones araucanas in situ y a sus hacedores, más no participo en ellas. Sobre las manifestaciones tradicionales del país y de la historia oral, poco las documentó.

Escritos

1. Oficio del Maestro Miguel Ángel Martín Salazar, dirigido al autor.



P R O Y E C T O D E I N V E S T I G A C I O N

LA CULTURA MUSICAL ORINOQUENSE

Miguel Angel Martin

INTRODUCCION

La cultura tradicional de los Llanos Orientales, quizás, por la gran influencia religiosa fruto de la catequización, está impregnada del hálito musical pagano-religioso en sus más importantes elementos constitutivos: las procesiones en las fiestas patronales; los velorios de santo o angelito; los entierros y desde luego las serenatas, matrimonios, bautizos y parrandos, además de los cantos de labor como el ordeño, la movilización del rodeo o la vela del mismo, y la negrera, el paloteo y las madamas.

Descorrer el velo de cada aporte cultural, ha de servir para dar claridad al origen de nuestras raices folclóricas, lo que dará paso a su vez, al ordenamiento en las investigaciones en torno a nuestra identidad como pueblo triétnico.

Los diferentes aportes afloran-unos más que otros-en cada expresión folclórica: el zapateo andaluz, la maraca aborigen, el valse vienés y el tan tan del tambor negro, por citar algunos.

Hoy podemos apoyarnos en las grabadoras de video y magnetofónica, al recorrer los campos - fuentes primarias de nuestra cultura- y recoger material confiable que hemos de procesar luego científicamente en centros especializados en cada tema.

El conocimiento de la Orinoquia, no sólo por ser nativo de la región, sino por haber actuado como profesional del arte musical llanero y además de hacer investigaciones preliminares, haber realizado algunas publicaciones, me alientan a proponer este proyecto.

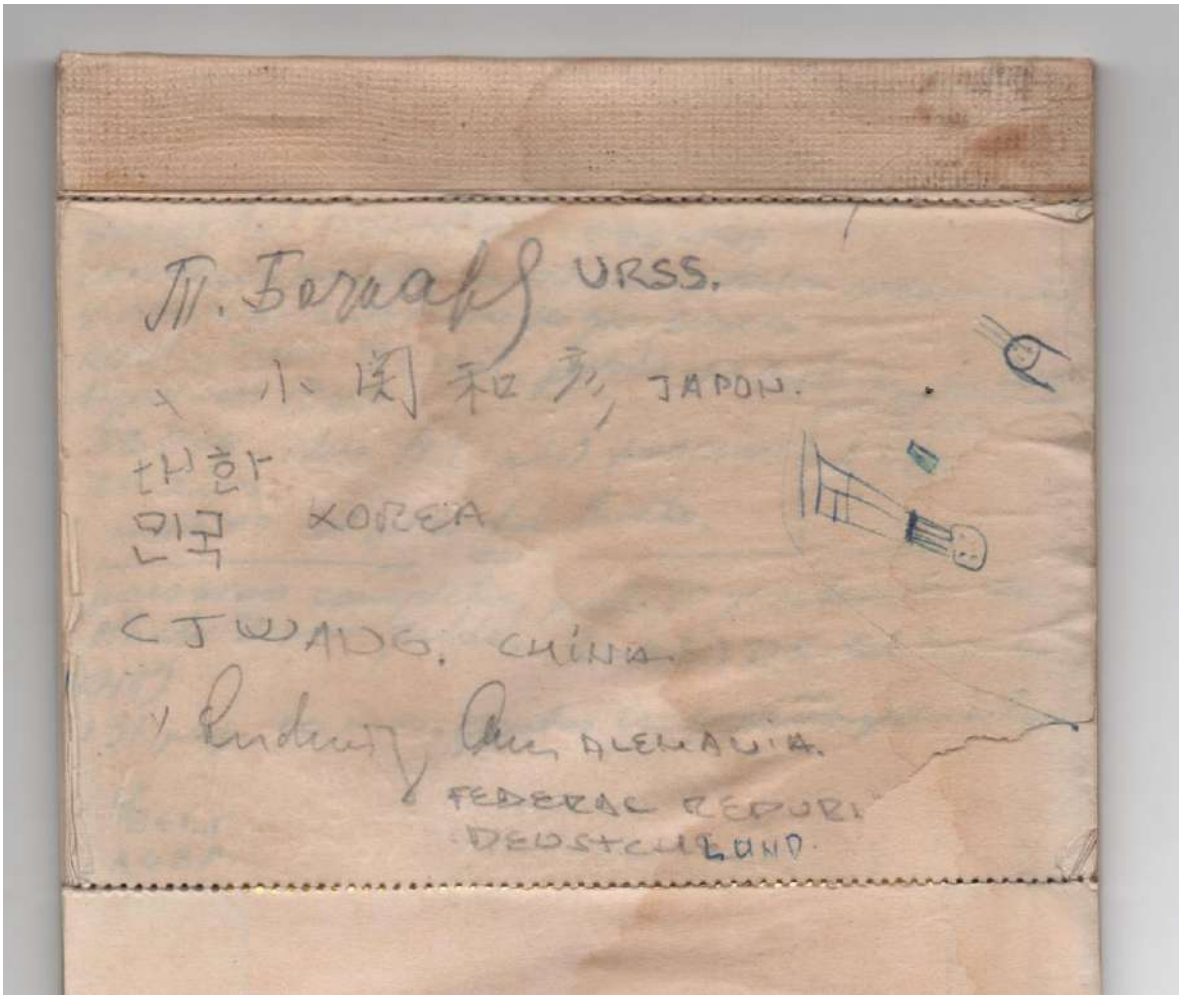
METODOLOGIA

JUSTIFICACION

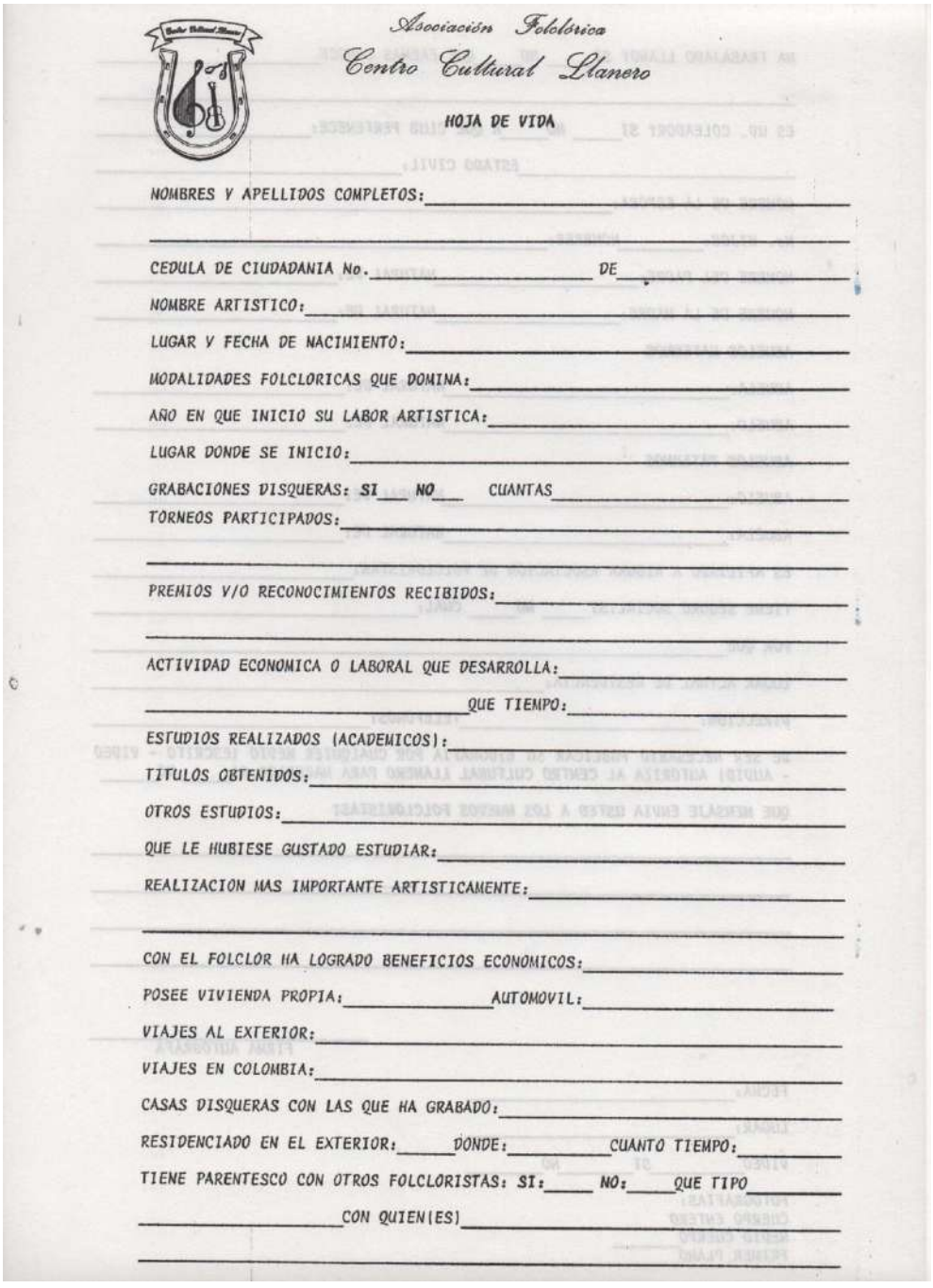
Las muestras del folclor llanero que nos entrega la televisión colombiana son el producto en su mayoría de recolectores aficionados que ofician al amparo de incentivos comerciales y logicamente dan resultados deplorables Así la ligereza con que se ha manejado esta riqueza cultural, ha permitido que en los ultimos tiempos se hayan desvirtuado los patrones de la música de los llanos, hasta producir, por ejemplo, el nefasto fenomeno del rechazo al baile del joropo hasta por los mismos llaneros.

Este filón cultural debe ser rescatado y puesto en el orden que le corresponde, para hacer una campaña de recuperación de estos valores regionales através de centros educativos y culturales

2. Autógrafos de extranjeros tomados por el autor en el marco de la Feria Internacional en Bogotá, D.E. en 1970.



3. **Formato A y B diseñado por el autor, con el que realizó la entrevista semiestructurada, a más de 100 folcloristas llaneros desde 1988.**



Asociación Folclórica
Centro Cultural Llanero

HOJA DE VIDA

NOMBRES Y APELLIDOS COMPLETOS:_____

_____

CEDULA DE CIUDADANIA No._____ DE_____

NOMBRE ARTISTICO:_____

LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO:_____

MODALIDADES FOLCLORICAS QUE DOMINA:_____

AÑO EN QUE INICIO SU LABOR ARTISTICA:_____

LUGAR DONDE SE INICIO:_____

GRABACIONES DISQUERAS: SI___ NO___ CUANTAS_____

TORNEOS PARTICIPADOS:_____

_____

PREMIOS Y/O RECONOCIMIENTOS RECIBIDOS:_____

_____

ACTIVIDAD ECONOMICA O LABORAL QUE DESARROLLA:_____

_____QUE TIEMPO:_____

ESTUDIOS REALIZADOS (ACADEMICOS):_____

TITULOS OBTENIDOS:_____

OTROS ESTUDIOS:_____

QUE LE HUBIESE GUSTADO ESTUDIAR:_____

REALIZACION MAS IMPORTANTE ARTISTICAMENTE:_____

_____

CON EL FOLCLOR HA LOGRADO BENEFICIOS ECONOMICOS:_____

POSEE VIVIENDA PROPIA:_____AUTOMOVIL:_____

VIAJES AL EXTERIOR:_____

VIAJES EN COLOMBIA:_____

CASAS DISQUERAS CON LAS QUE HA GRABADO:_____

RESIDENCIADO EN EL EXTERIOR:_____DONDE:_____CUANTO TIEMPO:_____

TIENE PARENTESCO CON OTROS FOLCLORISTAS: SI:_____ NO:_____QUE TIPO_____

_____CON QUIEN(ES)_____

_____

HA TRABAJADO LLANO? **SI**_____ **NO**_____ QUE FAENAS CONOCE_____

_____

ES UD. COLEADOR? **SI**_____ **NO**_____ A QUE CLUB PERTENECE:_____

_____ ESTADO CIVIL:_____

NOMBRE DE LA ESPOSA:_____

No. HIJOS:_____ NOMBRES:_____

NOMBRE DEL PADRE:_____ NATURAL DE:_____

NOMBRE DE LA MADRE:_____ NATURAL DE:_____

ABUELOS MATERNOS

ABUELA:_____ NATURAL DE:_____

ABUELO:_____ NATURAL DE:_____

ABUELOS PATERNOS

ABUELO:_____ NATURAL DE:_____

ABUELA:_____ NATURAL DE:_____

ES AFILIADO A ALGUNA ASOCIACION DE FOLCLORISTAS:_____

TIENE SEGURO SOCIAL:**SI**_____ **NO**_____ CUAL:_____

POR QUE_____

LUGAR ACTUAL DE RESIDENCIA:_____

DIRECCION:_____ TELEFONOS:_____

DE SER NECESARIO PUBLICAR SU BIOGRAFIA POR CUALQUIER MEDIO (ESCRITO - VIDEO - AUDIO) AUTORIZA AL **CENTRO CULTURAL LLANERO** PARA HACERLO? SI_____ NO_____

QUE MENSAJE ENVIA USTED A LOS NUEVOS FOLCLORISTAS?

_____

_____

_____

_____

_____
FIRMA AUTOGRAFA

FECHA:_____

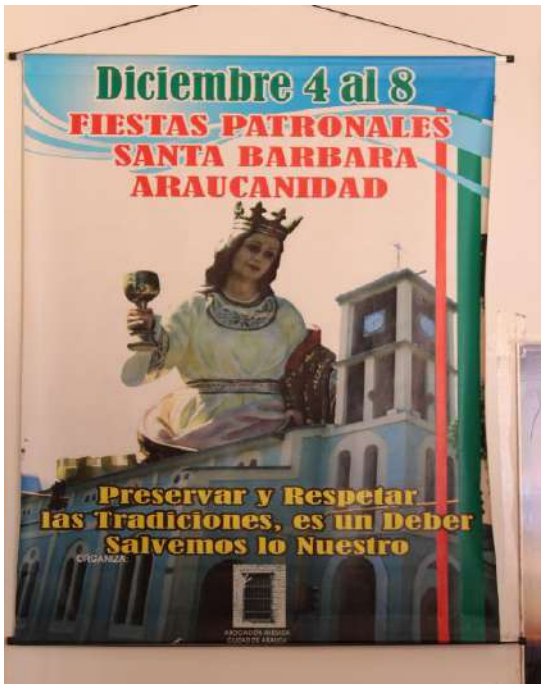
LUGAR:_____

VIDEO_____ SI_____ NO_____

FOTOGRAFIAS:
CUERPO ENTERO_____
MEDIO CUERPO_____
PRIMER PLANO_____

Fotos





Fotos 34 y 35
Arauca, 2017
Heraldo que porta actualmente el paloteo y Banner de las fiestas de santa Bárbara
Propiedad del archivo del Paloteo
Imagen Archivo CIF - CCLL





Fotos 36 y 37
Arauca, 2017
Tocados de palotero indígena izquierda y palotero español derecha - Vestuario propiedad del archivo del paloteo
Imagen Archivo CIF - CCLL





Fotos 38 y 39
Arauca, 2017
Camisas de rey español izquierda y rey indígena derecha - Vestuario propiedad del archivo del paloteo
Imagen Archivo CIF - CCLL





Fotos 40 y 41
Arauca, 2017
Vasallo español izquierda y vasallo indígena derecha - Vestuario propiedad del archivo del paloteo
Imagen Archivo CIF - CCLL



Foto 42
Arauca, 2017
Traje de payaso - Vestuario propiedad del archivo del paloteo
Imagen Archivo CIF - CCLL

Instrumentos utilizados en la interpretación del Paloteo de Arauca



Foto 43
Bogotá, 1990
Bandolín – Instrumento mayor
Imagen Archivo CIF - CCLL



Foto 44
Bogotá, 1988
Cuatro – Instrumento acompañante
Imagen Archivo CIF - CCLL

Glosario Llanero - Terminología

Aguaitar, vigiar, ver, mirar.

Amadrinar, acompañar montado en otro caballo, a quién amansa o doma un caballo. Andar juntos.

Arrebiatar, amarrarse a la cola del caballo que va adelante cabresteando.

Arreglando los macundales, se dice así cuando hay que organizar todas las cosas que uno carga cuando va de viaje.

Baquiano, se le denomina al que conoce todos los caminos, experto conocedor de una materia determinada, papaupa.

Bayetón, especie de ruana grande usada por los llaneros antiguamente, era de color rojo por un lado y el otro rojo.

Cabrestero, palabra incorrecta de cabestrero y que en el llano se usa para determinar el que lleva una manada, el que va adelante.

Cabrestear, ir adelante, guiar, encabezar.

Caporal de ganados, cargo de alta distinción entre los llaneros, consistente en dirigir toda una peonada durante una vaquería. El que conoce muy bien su oficio.

Catira, persona de piel blanca y ojos claros.

Con pelos y señales, que se identifica totalmente, bien descrito.

Chaparro, bejuco de árbol, que se usa para azotar o arrear el ganado.

Curiara, canoa, embarcación rústica de los indígenas.

Dónde es que ponen las garzas, saber dónde, cómo y cuándo es que se hacen las cosas.

El que come tierra carga su terrón, el que quiere conseguir algo debe cargar con sus responsabilidades.

El que enseña aprende dos veces, quien enseña repasa y aprende más.

El que nace pa´ barrigón, aunque lo fajen chiquito, quién nace con un sino o destino, lo cargará hasta el final.

El que pone un huevo debe cacarearlo, se refiere a que el que hace algo debe darlo a conocer, para que tenga sentido el esfuerzo

Echar broma, se le llama a la reunión de llaneros donde todos tocan, cantan y bailan, sin distinción ninguna de acuerdo a sus conocimientos tradicionales.

Llaneros facultos, según los propios términos de los llaneros es una persona con conocimientos escolarizados o académicos, es decir con estudios.

Macundales, Aperos, cotizas y demás elementos o utensilios propios que se cargan entre las alforjas para emprender las diferentes faenas del llano.

Mata e´palo en palma, aferrado a algo, la mata e´palo es una enredadera que se enrolla a las palmas hasta cubrirlas y aprisionarlas totalmente.

Nariciao, llevar halando a un animal amarrado por la nariz.

O pone el huevo o deja la culequera, o hace el trabajo o lo que tiene que hacer, o deja de estar molestando con lo mismo.

Papaupa, persona que conoce muy bien sobre un tema, arte, profesión u oficio.

Peonada, cuadrilla o conjunto de peones u obreros.

Recular, retroceder o ir hacia atrás.

Remontar, acciona de cambiar de cabalgadura durante las largas jornadas.

Saber dónde es que ponen las garzas, acción de quien sabe dónde es que están las cosas o el origen de las mismas.

Vaquería, recolección de ganado para marcar la cosecha en sabanas comunales.

Vigiar, ver, observar, mirar, ponerle cuidado algo.

Imágenes

1. Gobernación de Casanare, 2017, p. 9
2. Museo Nacional, 2019, p. 27
3. Quinta de Bolívar, 2019, p. 35
4. Archivo personal, 2009, p. 43
5. Árbol genealógico, 2019, p. 55
6. Arrebiatando, 2019, p. 71
7. Escrito 1, 1990, p. 166
8. Escrito 1, 1990, p. 167
9. Escrito 1, 1990, p. 168
10. Escrito 2, autógrafos, 1970, p. 169
11. Formato A, 1988, p. 170
12. Formato B, 1988, p .171
13. Partitura de la música del bandolín, 2017, p. 141
14. Partitura de la música del cuatro, 2017, p. 142

Fotos

1. Casa editorial el tiempo, 2017, p. 36
2. Archivo personal, 2018, p. 40
3. Archivo personal, 1991, p. 50
4. Grupo danzas, 1982, p. 59
5. Archivos, 2000, p. 73
6. Archivos, 2000, p. 73
7. Archivos, 2000, p. 73
8. Archivos, 2000, p. 74
9. Pareja galerón, 2003, p. 82
10. Parrando, 1991, p. 84

11. Negreras, 2016, p. 93
12. Madamas, 2003, p. 96
13. Paloteo, sin fecha, p. 99
14. Entrevista, 2017, p. 107
15. Entrevista, 2017, p. 108
16. Rey, sin fecha, p. 110
17. Paloteo, sin fecha, p. 114
18. Paloteo, 2016, p. 116
19. Descripción paloteo, 2018, p. 120
20. Descripción paloteo, 2018, p. 121
21. Descripción paloteo, 2018, p. 121
22. Descripción paloteo, 2018, p. 122
23. Descripción paloteo, 2018, p. 122
24. Descripción paloteo, 2018, p. 123
25. Descripción paloteo, 2018, p. 123
26. Descripción paloteo, 2018, p. 124
27. Descripción paloteo, 2018, p. 124
28. Descripción paloteo, 2018, p. 125
29. Descripción paloteo, 2018, p. 125
30. Descripción paloteo, 2018, p. 126
31. Descripción paloteo, 2018, p. 126
32. Descripción paloteo, 2018, p. 127
33. Vaquería, 2009, p. 130
34. Heraldo, 2017, p. 172
35. Banner, 2017, p. 172
36. Tocado, 2017, p. 172
37. Tocado, 2017, p. 172
38. Camisa, 2017, p. 173
39. Camisa, 2017, p. 173
40. Vasallo, 2017, p. 173

41. Vasallo, 2017, p. 173
42. Payaso, 2017, p. 174
43. Bandolín, 1990, p. 175
44. Cuatro, 1988, p. 175

Mapas

1. Llanos, 2019, p. 45
2. Arauca, 2019, p. 90

Tablas

1. Enseñanza recibida, 2018, p. 56