



BENJAMÍN YÉPEZ CHAMORRO

Antropólogo

Del tono y los tonos de velorio

A José Peñín

A partir de una primera experiencia de campo a la que es invitado por José Peñín, quien escribe este artículo, “observa” una fiesta conocida como Velorios de Santo, Velorio de Cruz o Velorio a la Virgen, común en los llanos de la cuenca media del río Orinoco que comparten los actuales países de Colombia y Venezuela y en la cual la música tiene un papel notorio y de ella en especial los denominados Tonos de Velorio. Surge de ahí el interés por conocer esta tradición y, al igual que José Peñín, inicia eventuales recopilaciones de material sobre la misma que se plasma como resultado en el documental en video *Los Velorios de Santo* (1987-1991), producido por el Centro de Documentación Musical del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), hoy Ministerio de Cultura de Colombia. Luego, tras la lectura del artículo escrito acerca de ello por José Peñín en la *Revista de Musicología*, quien escribe este artículo retoma su experiencia sobre el tema y confronta su percepción sobre el mismo, intentando contribuir a su comprensión y señalando nuevos puntos de partida .

Following an invitation from José Peñín that led to an initial experience in the field, the author of this article “observed” a celebration known as the Vigil of Saints, the Vigil of the Cross, or the Vigil of the Virgin, common in the plains of the middle basin of the Orinoco River (present-day Colombia and Venezuela), and in which music plays a significant role, especially the so-called “Tonos de Velorio” (Vigil Songs). Interest in this tradition stems from this trip and like José Peñín, I began collecting material about these vigils, which was reflected in the video documentary Los Velorios de Santo (1987-1991), produced by the Centro de Documentación Musical at the Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), today the Colombian Ministry of Culture. After reading José Peñín’s article on these celebrations in the Revista de Musicología, the present author revisits his experience and confronts his perception of this phenomenon, in an attempt to assist in its comprehension and point out future research topics.

“La verdad no penetra un entendimiento rebelde.

Si todos los lugares de la Tierra están en el Aleph, ahí estarán todas las luminarias, todas las lámparas, todos los veneros de luz” (*Aleph*, Jorge Luis Borges).

En un fin de semana de mayo de 1976, mi entonces profesor en el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (Inidef) con sede en Caracas (Venezuela), José Peñín, nos invitó a un grupo de becarios a presenciar la celebración de un Velorio de Cruz en la población de Cabruta, Parroquia las Mercedes, Estado Guárico, a orillas del majestuoso río Orinoco. Este “mirar”, es el punto de reflexión que como recuerdo y homenaje debo hacer del entonces profesor, luego amigo y colega. La reflexión está enmarcada dentro del debate que acerca del método, las técnicas, el “objeto” de estudio y los paradigmas de las llamadas ciencias

sociales, se han venido dando desde la década de 1960, con años especialmente álgidos (hacia 1970) que han delimitado en ciertos casos algunas especialidades y en otros se ha cuestionado profundamente los métodos y técnicas que se han aplicado en estos estudios. Con base a esta premisa y teniendo como referente principal el trabajo que realizó José Peñín entre los campesinos de los llanos de Venezuela y que publicó en la *Revista de Musicología* de la Sociedad Española de Musicología¹, se puede entender la concordancia entre un marco conceptual y sus resultados, siguiendo una trayectoria propia de pioneros que poco a poco van señalando y dando a conocer y entender la identidad de una cultura. El trabajo en cuestión lo realizó en los años en los que es docente del Inidef y de ahí el énfasis que se hace sobre el marco conceptual.

El Inidef era un instituto que, apoyado por la Organización de Estados Americanos (OEA) y el Consejo Nacional de la Cultura (Conac) de Venezuela, tenía como labor fundamental, por una parte adelantar estudios de carácter “folklórico” teniendo como premisa fundamental las recopilaciones de esos materiales y por otra capacitar a los “técnicos” para llevar a cabo esas tareas. Fundado hacia finales de 1970 por iniciativa de Guillermo Espinosa, quien desde la División de Música de la OEA venía promoviendo los programas de recuperación, preservación y difusión del patrimonio musical latinoamericano, y llevado a la práctica por la musicóloga argentina Isabel Aretz y el músico y folclorólogo venezolano Luis Felipe Ramón y Rivera, este instituto inicia sus actividades en 1971 a la vez que comienza a dictar cursos a estudiantes becarios de distintos países de América Latina y el Caribe, teniendo como profesores en su mayoría formados en Argentina, a José Peñín. Hasta 1975, los estudiantes becarios proceden de disciplinas afines a la docencia y la música, pero a partir de entonces se empieza a recibir a profesionales previamente formados en áreas de las ciencias humanas y sociales. Antes, en 1973, el Instituto inicia su llamado Plan Multinacional que, en colaboración con diferentes instituciones y universidades de los países integrantes de la OEA, adelanta lo que entonces llamó “relevamientos panorámicos”, cuya actividad fundamental era recopilar y luego catalogar las “manifestaciones y hechos folklóricos” utilizando medios como las grabaciones magnetofónicas, la fotografía, algunas filmaciones, los diarios de campo y los objetos tradicionales, folklóricos o populares que se pudiesen adquirir, como son los instrumentos musicales, cerámicas, tejidos y otros elementos que pudie-

¹ José Peñín: “Polifonía popular a tres voces, una supervivencia medieval-renacentista en los Tonos de Velorio de los Llanos colombo-venezolanos”, *Revista de Musicología*, vol. XVI, 4, 1993, pp. 2064-2079. Todas las citas de José Peñín se refieren a este texto.

sen ser de “interés” museográfico. En ese sentido la formación de los becarios se encamina y hace énfasis en técnicas de recopilación y sobre todo en la elaboración de las fichas de catalogación de cada uno de los elementos. Existe para entonces y en algunos casos se continuará luego, una seria preocupación por la desaparición de las manifestaciones culturales y se proponen estos programas como salvaguardas para la preservación y conservación de los mismos².

En esa década de 1970, en las ciencias sociales y como eco de lo que sucede en la década anterior tanto a nivel político, como cultural y social no sólo en Europa, sino también en toda América y en Asia, hay replanteamientos epistemológicos importantes que hacen que se reformule la manera, los modos en que se asumen los estudios sociales y se propone una mirada y una aproximación a los hechos de una manera distinta a lo que desde la etnomusicología por una parte y el “folklore” por otra, se hacía entonces y que cuenta, aún a comienzos del siglo XXI, con incondicionales seguidores. Todo manual de “folklore” que se precie de tal se inicia así: “Folklore, voz inglesa, compuesta, creada por William J. Thoms a partir de Folk=pueblo y lore=saber y se refiere al conjunto de las tradiciones, creencias y costumbres de las clases populares”, palabras más o menos. Quien acuñó el término, el inglés sir William J. Thoms era un anticuario y escritor de cosas varias, de “misceláneas” como se decía en la prensa de entonces, y durante muchos años estuvo trabajando en la secretaría del Hospital Chelsea. Posteriormente fue subdirector de la biblioteca de la Cámara de los Lores. Fue fundador en 1849 de la revista *Notes and Queries*, de la que también fue durante algunos años editor³. No se sabe muy bien porqué en las traducciones al español se le da el título de arqueólogo y de investigador, cuando él mismo se refería a lo que estudiaba como “curiosidades” y que abarcan los “usos y costumbres, leyendas y supersticiones, música, danza, canciones, mitos, dichos, refranes, coplas, cantares, etc”. Llamo la atención sobre la frecuencia que en este texto y los demás referidos al folklore, se hace del uso del término etcétera. Entre toda la serie de objeciones y críticas que se hacían entonces a los estudios del folklore resalto las que más controversia, a mi modo de parecer generan. Se argüía que independientemente del hecho social en cuestión que nadie duda que existe, o existen, las intenciones e intereses de quien decide asumir este tipo de estudios se encuentra, si es que se

² Inés Chamorro: *Artesanías y Cooperación en América Latina*, Cuenca, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, 2006. Este libro es una fuente importante para conocer la historia del Inidef y su líneas argumentales y conceptuales, además de los entresijos administrativos. Véase p. 41 y ss.

³ John William Cousin: *A Short Biographical Dictionary of English Literature*, London, J. M. Dent & Son, New York, E. P. Dutton, 1910.

percata de ello, con una carencia de método que le permita centrar sus aproximaciones a los hechos y por ende de una definición de lo que quiere estudiar. Sus aproximaciones son necesariamente “generalistas”, vagas, sus intentos de sistematización no pasan de lo descriptivo, de lo “aparente” y al tratar de formular un “marco teórico” que le permita definir el “objeto de estudio” se ciñe a premisas de este tipo: “Para que un hecho sea considerado folklórico, debe ajustarse a una serie de condiciones, entre las que se destacan dos de primordial importancia. 1º) Que haya sido producido por el pueblo en el anonimato, por el aporte colectivo de la gente; 2º) Que haya arraigado en el pueblo, sufriendo la prueba del tiempo”⁴. Estas premisas, si es que así se les puede llamar, parten de conceptos en rigor dudosos, tales como “anonimato”, “pueblo”, “colectivo” y el más destacado de todos “la prueba del tiempo”. Con intención de afinar conceptualmente estas premisas se propone:

El folklore no deriva de la naturaleza intrínseca de los bienes o fenómenos. Nada es folklore por fatalidad de su esencia, sino que se convierte en folklore debido a una peculiar asimilación cultural, a una típica actitud colectiva frente a ello. En consecuencia el folklore debe ser concebido como un proceso, no como un hecho estático e inmutable. Nada es folklórico por el sólo hecho de existir, sino que llega a serlo si se cumplen las etapas y condiciones de la trayectoria... El criterio que no debe faltar para apreciar lo folklórico es el de relatividad y especialmente: a) espacial o geográfica (cambios por localización en regiones distintas; b) temporal (cambios a través de épocas y períodos históricos: de ahí la distinción de folklore en estado naciente, folklore vigente, folklore histórico); c) cultural (traspasos de un estrato social a otro, cambios de función, etc; por ejemplo, fenómeno folklórico que se transforma en proyección, ‘proyecciones’ que dan origen a nuevos fenómenos folklóricos, tras culturaciones procedentes de niveles superiores e inferiores, etc.)... Lo fundamental y característico de la cultura ‘folk’ es que gran parte de los elementos que la constituyen proceden de civilizaciones y culturas pretéritas, asentadas en centros urbanos y radiantes, por lo común alejados”⁵.

Vega retoma la definición de “Ciencia que se ocupa de la supervivencia de las creencias y de las costumbres arcaicas en los tiempos modernos” que en 1887 formulara el folclorista inglés Houme, uno de los fundadores de la “Folklore Society”. La definición originaria de Thoms (“saber tradicional del pueblo”) es por otra parte, tan amplia en denotación que tampoco permite por sí misma decidir, por ejemplo, si este saber tradicional del pueblo debe entenderse restringido a los pueblos “euro-

⁴ Raúl Cortazar: *Qué es el folklore; planteo y respuesta con especial referencia a lo argentino y americano*, Buenos Aires, Lajuane, 1954.

⁵ Carlos Vega: *La Ciencia del Folklore*, Buenos Aires, ed. Nova, 1960.

peos, civilizados”, o bien si debe extenderse a los pueblos “naturales o primitivos”, como algunos que encontraban totalmente injustificado el hacer semejante distinción, si no se daban otras determinaciones del concepto. Al no darse estas determinaciones, cuando se amplía el concepto de folklore aun dentro de su propia línea conceptual, se desvirtúa, puesto que al hacerse coextensivo con “el saber tradicional de cualquiera de los pueblos” y además, al dejar indeterminado el alcance de ese “saber tradicional”, el término se confunde prácticamente con el concepto antropológico de “cultura”, en el sentido que lo formula E. Tylor en el siglo XIX. “La cultura o civilización, en sentido etnográfico amplio, es aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos o capacidades adquiridas por el hombre en cuanto miembro de la sociedad”⁶. Este concepto de cultura, también será centro de debate, pero ya en el plano de otras disciplinas.

Son interminables las discusiones que se generan en el ambiente académico del Inidef, en los años 1975-76 y que cuestionan en sus fundamentos la disciplina del folklore y más cuando intenta erigirse como ciencia. En ese ambiente, la etnomusicología, aunque recibe críticas, es la que mejor librada sale, talvez por la carencia técnica para contraponer nuevas metodologías, o mejor, paradójicamente por no escuchar atentamente lo que desde disciplinas como la antropología se ha estado diciendo en torno a los conceptos de cultura, pueblo y el que se convierte en el eje principal “existencia del otro”, su reconocimiento como tal, que da pie a lo multicultural y unos cuantos “pluri”. Para entonces los escritos de Marvin Harris⁷, en los que se plantean los estudios culturales como sistemas complejos, los de Allan Merriam que sugiere que la música desempeña funciones en contextos más amplios, que no tiene un valor en sí misma en prácticamente todas las culturas del mundo⁸ y John Blacking, que a partir del estudio de la música entre los Venda del Transvaal y otros sitios de África plantea de manera rotunda una crítica al evolucionismo, la visión elitista y etnocentrismo que se tiene respecto a los hechos musicales y su estudio (entre las muchas cosas que dice afirma, “una canción popular africana no es necesariamente menos intelectual que una sinfonía... quien la compuso vio más allá de los límites de su cultura...”)⁹, no logran establecerse en términos institucionales.

⁶ Edward B. Taylor: *Cultura primitiva: los orígenes de la cultura*, Madrid, Ayuso, 1976. La edición original de este libro *Culture primitive*, data de 1871.

⁷ *Culture, people and nature: an introduction to general anthropology*, New York, Harper & Row, 1971.

⁸ *The anthropology of music*, Evanston, Northwestern University Press, 1964.

En este somero contexto, la investigación de José Peñín se encuentra inmersa en este debate. Como investigador, Peñín se halló en disyuntivas metodológicas para abordar el tema y mantuvimos en este sentido muchas discusiones conceptuales. Por una parte hay que reconocer que adelanta un trabajo pionero en el sentido de recopilar información en un amplio espacio geográfico e histórico, información que le da sentido a sus conclusiones siguiendo las mencionadas pautas señaladas por Raúl Cortázar y Carlos Vega, preocupados por dar cuenta sobre el origen del “hecho folklórico”. La información que obtiene de los llamados “hombres folk” (informantes) o “portadores” de la tradición, la confronta con los textos históricos para encontrar su concatenación y hacer sus conclusiones. En este sentido su trabajo es digno de merecido reconocimiento. Por otro lado, su “mirada” sobre esta expresión y su proceso, aun siguiendo las mismas pautas de su método, ignora por completo la conformación histórica de estos núcleos humanos, sus filiaciones ancestrales, su conformación demográfica y la propia explicación que dan acerca del hecho mismo quienes lo llevan a cabo y cuando les concede la palabra, es para afirmar su línea argumental, recurso válido, pero sesgado.

Lo hecho hasta entonces: Siguiendo más o menos de manera lineal el desarrollo de lo escrito acerca de los Velorios de Santo y su correspondiente música llamada Tonos de Velorio, en su artículo dice Peñín:

La noticia de ese fenómeno fue dada por José Antonio Calcaño en su *Contribución al estudio de la música en Venezuela* (Caracas, 1939: 96 ss)... Desde el año 1973, este interesante fenómeno viene cautivando mi curiosidad... A partir de 1974 en que grabamos unos ‘cantos de finados’ (así les decían) en la población de Chaguaramas, Estado Guárico, y que no eran otra cosa que romances, insistimos en este aspecto, no destacado hasta el momento en ninguno de los trabajos publicados al respecto y, con ello, nos fuimos afianzando en algunas hipótesis sobre el origen y estructura de esta manifestación folklórica¹⁰.

Lo que hace: Por la importancia que tiene la descripción de la fiesta transcribo los apartes más relevantes de la misma.

Uno de los fenómenos folklóricos más importantes de Venezuela es el Velorio. El Velorio es una reunión social, donde la comunidad folk acompaña un difunto adulto o niño (velorio de angelito), la imagen de un santo, de La Virgen o del Niño Jesús y sobre todo la Cruz durante una noche destinada a este fin. Vamos a centrarnos aquí solamente en el Velorio de Cruz de Mayo.

Con motivo de alguna promesa o por simple devoción, se organizan estas reuniones festivas donde se reza, se come, se bebe, se baila, se juega, se recitan

⁹ John Blacking: *¿How musical is man?*, Seattle, University of Washington, 1973. La edición en español consultada para este escrito *¿Hay música en el hombre?*, Madrid, Alianza, 2006.

¹⁰ José Peñín: “Polifonía popular a tres voces...”, p.2064.

versos y se cantan tonos. Los promeseros, llamados también capitanes, se encargan de acondicionar el lugar, preparar la comida y la bebida e invitar a cantores y decimistas.

El velorio se hace comúnmente por iniciativa privada. Es necesario destacar este punto, ya que parecería que por tener como eje la devoción a un santo o a la Cruz, estaría unido a la Iglesia. Hay razones para pensar que en tiempos pasados ha existido algún tipo de relación, bien porque la Iglesia aprovechó una práctica popular para darle un sentido cristiano, o bien, porque fue el cristiano quien trascendió el margen religioso al mundo profano siguiendo el ancestral culto pagano al árbol, al madero, de lo cual la Cruz tampoco se escapa. Decimos esto, porque tenemos parte de la temática en los tonos de velorio relacionada con La Virgen, los santos o los sacramentos, así como otra de corte profano. El marco general y muchos aspectos puntuales del velorio son de evidente tinte pagano y popular. Lo cierto es que hoy, y desde que se tiene noticia, el Velorio no tiene nada que ver con la institución eclesiástica.

Los organizadores, en una sala suficientemente espaciosa o en el patio de la casa, preparan un altar. Sobre una mesa, cubierta con un paño blanco, va la imagen del santo, de La Virgen o la Cruz. Además, completan el altar fotos o imágenes de otros personajes favorecidos por la devoción popular, así como ramos de flores y velas. Sobre la pared del fondo va una sábana y sobre ella se cuelgan también cuadros de santos, de La Virgen o de los próceres nacionales. Sobre el altar suele colocarse también una botella de ron o caña blanca para suavizar la garganta de los cantores, que además también pueden utilizar para este fin el esperma de la vela derretida.

Si el velorio es de Cruz (curiosamente siempre sin Cristo, y acompañada a cada lado por otras dos cruces menores), la madera es de olivo y ha debido cortarse el día de Viernes Santo, y va pintada, forrada con papel crepe o adornada de las más variadas maneras, que los campesinos llaman ‘vestir la Cruz’.

El mes de mayo está dedicado de un modo especial a la Cruz. Posiblemente, esta costumbre que prácticamente cubre todo el territorio nacional, de colocar en el patio o alguna habitación de la casa un altarcito y reverenciar la Cruz, viene desde la Colonia... De todo el riquísimo contenido folklórico que en el acontecer de un Velorio tiene lugar, nos interesa aquí solamente un aspecto: los tonos. Y de los tonos, solamente aquellos a tres voces, pues tenemos en otras regiones de Venezuela, como en Trujillo, Lara, Falcón... tonos a dos voces en terceras paralelas fundamentalmente, en algunos lugares llamados Yabajeros o tonos de Marusa, que quiere decir precisamente ‘atados de a dos’, término usado para señalar las mazorcas de maíz que tienen esta característica de estar amorochadas” (p. 2065-66).

Los Tonos de Velorio son pues una “manifestación folklórica” de lo que él mismo afirma como hallazgo, “no eran otra cosa que romances”. A continuación afirma que que “no es un fenómeno exclusivo de Venezuela, sino que cubre los llanos colombianos también, no sólo en líneas generales, sino hasta con los mismos temas y exacto comportamiento musical. Y es lógico que así sea porque toda esta área geográfica constituye un mismo paquete cultural”. Aquí lo extraño es que se haga

una diferencia territorial, cultural e histórica de un pueblo común que por avatares ajenos a su propia historia, se los separe por una arbitrariedad político administrativa, más virtual que real, y que se viene propiciando desde la creación de las naciones en el siglo XIX y de las que de cuando en cuando los políticos de turno hablan de las “hermanas repúblicas”. Los habitantes aborígenes de este vasto territorio, muchos de ellos mantienen aún su modo de vida como nómadas, de los pocos que existen en la tierra, y siguen sin entender el porqué de esa frontera, lo mismo que con Brasil, Perú, Ecuador, porque su historia va por otros derroteros, sin más.

Lo importante aquí en la descripción es saber que los Tonos de Velorio son una parte importante de una fiesta y que está unida al sentir “religioso”. El “pagar una promesa” es la retribución por un “favor” recibido y ese favor siempre es el recuperar el equilibrio de la vida, ya sea porque se produjo una enfermedad, una desgracia de cualquier índole o porque se cumpla un deseo que permita superar alguna necesidad. Habría que preguntar que es lo que se entiende por “simple devoción”, pero lo más probable es que se refiera al sentido místico de búsqueda de un apoyo cósmico, sobrenatural, que permita superar el “caos” de una realidad que se debe controlar y que permita “restaurar” el orden original perfecto. La tradición aborígen de los habitantes de esta región, habla del árbol de los frutos *Kalivirnai*, del tiempo en que no había distinción entre animales y humanos, cuando todos eran “seres” que compartían el alimento, que era escaso, hasta que uno de ellos, Cuchicuchi (*Potus flavus*) encontró el árbol que tenía todos los frutos, pero no era fácil llegar a ellos, así que debieron dividirse en un principio tareas, por ejemplo las hormigas bajaban algunos, los más pequeños, las aves otros y así, hasta que alguien decidió que lo mejor era tumbarlo, ¿pero cómo hacerlo?, tuvieron que “negociar” con otro ser, Palamecu, que les facilitó la herramienta apropiada, el hacha. De cada hoja de cada rama salía un fruto y sus semillas, así que cuando el árbol cayó, según el sitio en que sus frutos cayeron, nacieron las diferentes plantas, y aquellas que cayeron en el río, se convirtieron en peces. Así, al principio fue todo con relativa armonía, los humanos encontraron las herramientas y asumieron el trabajo para mantener su existencia y compartir con los animales parte de ello, pero pronto apareció el egoísmo, el engaño, “las corrupciones”, como dicen ellos, y todo se vino abajo. Esta historia narra además otros eventos que explican a su vez el territorio, la razón de ser del mismo, sus accidentes geográficos, el origen del tiempo, la existencia de los diferentes grupos humanos, eso sí, claramente diferenciados entre aborígenes y “blancos” (*cwepi*, ave de rapiña)¹¹. Las fiestas, los rituales, van a rememorar esta historia, en uno u otro aspecto, pero siempre buscando el “reordenar” el mundo, volver al origen, recuperar las

enseñanzas de la solidaridad, el trabajo, la definición y sentido del espacio que se habita. En este sentido y visto desde esta óptica, no es extraño que la “cruz” de mayo esté despojada del sentido o significado cristiano y que en muchos casos el centro de la “devoción” sea un árbol, o que la cruz este adornada con flores de varios frutos y que el Tono que inicia la fiesta como tal, es el mismo que la cierra al día siguiente.

Para introducir el tema desde el punto de vista “etnomusicológico” y general dice:

... este fenómeno de polifonía popular hunde sus raíces en esa vieja manera de ‘decir mejor cantando’ (tanto profana como religiosa) de raigambre ancestral en la cultura occidental, por supuesto, con ingredientes religiosos católicos propios de la cultura donde se hace, pero con una columna vertebral fundamentalmente profana¹². Por esto mantienen hoy todavía elementos medievales y renacentistas no religiosos muy evidentes, como una última fase de ese largo recorrido en el mundo románico occidental, que al pasar al Nuevo Mundo, quedan anclados en ese momento renacentista de su última evolución, por el lógico aislamiento entre el amplio cielo y las tierras agrestes y extendidas de estas llanuras americanas. Hay, por supuesto, aportes y modalidades criollas, propias de más de cuatro siglos de vigencia en estas tierras, pero en esencia, estamos ante un trasplante todavía bastante fresco de un fenómeno popular literario-musical europeo (p. 2065).

Aquí el señalamiento importante es la manera en la que se introduce el componente que dará pie al “hecho” social que describe luego y es lo relativo a los “ingredientes religiosos católicos propios de la cultura donde se hace, pero con una columna vertebral fundamentalmente profana”. Lo que continúa en su argumentación reafirma el principio de los “orígenes” ... “estamos ante un trasplante todavía bastante fresco de un fenómeno popular literario-musical europeo”. La expresión musical como tal, es uno de los componentes de un hecho significativo mayor y ocurre, como es este caso, que la denominación del hecho global es a su vez la denominación de las partes, porque quienes lo realizan no lo conciben “fragmentado”, sino como una totalidad que opera, funciona de ese modo. Muchas veces han comentado quienes aún practican esta tradición y muchas otras, que los “blancos”, los “de ciudad”, sólo se interesan por “un pedazo” de algo que solamente tiene sentido si se hace como “tota-

¹¹ La versión completa de la historia de Kalivirnai se puede consultar en Benjamín Yépez: *La Música de los Guahibo. Sikuaní-Cuiba*, Bogotá, Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, 1984.

¹² “Decir mejor cantando”, no es una tradición única del mundo occidental, bien se puede decir que es de la humanidad.

lidad”, porque aquí lo importante está más allá “de lo que se ve”. Los textos, antiguos o recientes, no cumplen un cometido en sí mismos, lo mismo que la música, el altar, los juegos, el baile, la comida, los adornos, el vestido, si se toca en tono menor, si los romances fueron publicados o no, si vinieron de Córcega, la “península”, si lo trajeron curas, jesuitas, misioneros o colonos campesinos que se asentaron en esas tierras, o que si el cantar del guía es renacentista, que igualmente puede ser proveniente de los cantos *banacubo* que interpretan los nativos guahibo en fin, todo aquello que es importante para el “investigador”, con el que tenga sentido para quien práctica la tradición, en la medida en que refuerza su saber, el que de por sí ya posee, no porque sepa que el romance del *Condolorio* existe en otros lugares con otro nombre, que sus versos se modifican del “original” *Conde Olinos* o “Amor más poderoso que la Muerte como lo titula Menéndez Pidal”, o por las distintas variantes que existen o han existido, sino en la medida en que su sensibilidad, su percepción de lo que hace lo trasciende como individuo y lo identifica y realiza en su sociedad. Eso al parecer desde el punto de vista del investigador no se ha modificado desde los tiempos de “la máxima autoridad en este tema: ‘... los romances primitivos, originariamente cantados por el pueblo, por los “rústicos” antes que por la clase culta, a mitad del siglo XV atraen la afición de todas las clases sociales; desde el simple labriego hasta las damas y los mismos reyes de la Corte de Castilla los cantan’ (R. Menéndez Pidal 1924)”, transcrito por Peñín (p. 2069). Es difícil para cualquier investigador involucrarse en el mundo sensible del “otro”, para eso se necesita cambiar de posición, establecer lo que algunos antropólogos llaman “raccord”, entender que el que esta aprendiendo es el que investiga, que el “otro” ya sabe lo que sabe y lo sabe tanto, que lo disfruta y lo comparte y que mientras eso sea así, estará vigente. Peñín lo intuye cuando escribe:

Vemos, pues, en los tonos el espíritu trovadoresco. Los trovadores se consideraron como los descubridores de esa vieja forma de decir mejor cantando o del poeta-músico que viene ya desde Grecia o desde los Sumerios, que toma la Iglesia en el canto gregoriano, y que los trovadores se autoconsideran descubridores, vale decir, ‘trobaires’, pero que en realidad, están incrustándose en ese viejo torrente literario-musical. Hoy en los tonos encontramos también esa intención de decir mejor cantando, esa íntima relación entre texto y música tan propia del espíritu trovadoresco (p. 2070).

En este sentido y volviendo al contexto en que se manifiesta, entre otras cosas la música, la melodía en este caso existe, así como la métrica, porque no se puede utilizar el mismo lenguaje cotidiano, el “decir cantando” es aproximarse a un lenguaje trascendente, dicho en conceptos de Mircea Eliade en sus estudios de la religiones, se está en un tiempo y

un espacio “sagrados”, no entendidos como la liturgia católica, que entre otras también se le puede aplicar el concepto, sino como ese tiempo y espacio que difiere de la cotidianidad “profana” en cualquier sociedad, cuando es el tiempo de pensar en sí mismo y como parte de una sociedad, para identificarse en ello¹². El mismo objeto cambia de significado, sentido y función si se encuentra en uno u otro tiempo o espacio. Así, la mesa del comedor se convierte en altar, la melodía y la rima en el “adorno” que hace trascender el lenguaje, el habla cotidiana. Sin ir más lejos, observando la realidad que nos circunda y de la que somos parte y expresión en una cotidianidad que es la vida misma, están tiempos, momentos, lugares que cargan ya en sí particularidades significativas de nuestra actividad y de lo cual no siempre somos conscientes.

Una hipótesis que valdría la pena desarrollar si es que se tiene interés en llevar a cabo una línea de investigación de carácter histórico respecto a una de las formulaciones y afirmaciones que se hacen y al porqué se,

... mantienen contenidos medievales trovadorescos en la música folklórica actual americana. Por eso no nos debe extrañar que por la vía de la tradición popular, al llegar el auge de la polifonía se hayan incorporado elementos de esta técnica, desde la terminología hasta la forma. Algunos de estos elementos con el tiempo se van perdiendo, mientras que otros quedan, así como también se van incorporando modalidades locales. En nuestro caso estamos ante una curiosa forma de cantar romances a tres voces de fuerte raigambre popular, con terminologías y contenido de música polifónica académica. Esto hace a los tonos de Velorio, así como a otras manifestaciones folklóricas americanas, de sumo interés, no solo por lo que signifiquen en sí, que ya sería bastante, sino además por el valor de supervivencia de viejas formas europeas, que ya allí desaparecieron y que en América todavía viven (p. 2071).

Si se asume que se está hablando de una fiesta como complejo ritual y no sólo, como ya se ha señalado, de la música que en ella se manifiesta, su permanencia se debe, además de la función, placer e identidad que en ella se produce, a hechos externos fundamentales de carácter histórico y político: por una parte la expulsión de los misioneros jesuitas en 1767, quienes por entonces ejercían su actividad misionera en ese territorio, actividad claramente orientada a imponer de una manera explícita una forma de comprender el mundo, y luego los movimientos republicanos renuentes a dejarse controlar por el poder de la iglesia católica, a lo que se suma lo extenso del territorio. Esto permite el que se mantenga sin un control y represión ideológica el desarrollo o la permanencia de una “religiosidad popular” libre del conductismo eclesiástico católico.

¹² Mircea Eliade: *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor, 1985.

Probablemente y de hecho ya sucede, las “manifestaciones” de ese sentir individual o colectivo que se expresa en la fiesta, tanto en su sentido “profano” como “religioso”, cambian y es inevitable, nunca ha sido igual en términos estrictos, así sea que el ritual desde siempre busque que todo se repita de la misma manera para que sea funcional, pero lo que se mantiene es ese intangible que nos identifica como seres humanos y que esa dicotomía que se vive en la fiesta, lo “profano” es lo que identifica a los individuos como seres sociales con sus atavismos, normas que en un momento afianzan o transgreden, y lo “sagrado” lo que los une, ya no solo como seres sociales, sino también como naturales y ese sensible sobrenatural que nos une al universo.

Tal vez quiso decir que no hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal y su infinita concatenación de efectos y causas. Tal vez quiso decir que el mundo visible se da entero en cada representación, de igual manera que la voluntad, según Schopenhauer, se da entera en cada sujeto. Los cabalistas entendieron que el hombre es un microcosmo, un simbólico espejo del universo; todo, según Tennyson, lo sería. Todo, hasta el intolerable Zahir (*Zahir*, Jorge Luis Borges).

Al asumir que el “objeto” no puede ni debe ser el hombre como tal en lo que como música se propone estudiar, lo determinante es participar con el músico en su quehacer, su medio, su mundo, aprender de él sus técnicas, y lo que su quehacer expresa como persona en el medio en que vive, desde sus “escapadas” a su mundo íntimo, hasta cuando socialmente se manifiesta. Se pone de antemano en entredicho el supuesto “empirismo” de su saber, ahora se trata de aprender, comprender su lógica. No es el “pueblo” abstracto el que se manifiesta, sino individuos concretos que en momentos determinados manifiestan, expresan una faceta del mundo en que viven y en el cual es posible involucrarse, así sea coyunturalmente, a fin de cuentas no se trata de mundos puros, ni de contaminaciones, sino de compartir una existencia en un momento dado. Cuando estamos donde estamos, somos partícipes de la misma historia, de la misma sociedad, de la misma realidad y ya no se trata únicamente de “mirar” y si ello lo fuese, lo más objetivo sería mirarse uno mismo.

La “religión”, no lo que comúnmente se entiende como dogma, sino como actividad, como ese sentimiento que permite reunir “reeligar” a un grupo, por una parte permite afianzar las relaciones del mismo, y por otra recordar, actualizar y reordenar la actividad volviéndola de nuevo presente, vigente con su peculiar lenguaje y expresiones de variada índole que abarcan desde la comida, el vestido, hasta la música, la danza y el infinito etcétera que se agrupa y que nos llevan de nuevo, o por lo menos lo

intenta, al mundo posible donde se siente el equilibrio del universo y la sensible comunicación con el “otro”.

Llegados a este mundo, el misionero Pierre Pelleprat, en 1655, en sus *Relatos de Misiones*, escribió acerca de las fiestas entre los aborígenes de los llanos colombo-venezolanos:

“Así como los bailes no siempre son testimonio de regocijos populares, las lágrimas no son tampoco señales infalibles de su tristeza; acostumbran a llorar en medio de grandes alegrías”.