

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
 FACULTAD DE BELLAS ARTES  
 LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

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

El Verbellino Zapateado: Transformación en la práctica y reconocimiento cultural en el municipio de Pilón  
San José de Guarema, Colombia

Presentado por el estudiante:

Héctor Manuel Barrera Ortiz

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

- Es una evidencia sonora y visual representativa del Verbellino Zapateado, práctica en desuso de la región de Guarema, Colombia.
- Es un escrito bien estructurado y detallado sobre el género, que representa un estudio ético con los participantes.
- Sigue el camino de métodos investigativos.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1- lector	Eliecer Arenas M		50
Jurado 2- lector			
Jurado 3- asesor	Esperanza Anderson Latta		50
Jurado 4- asesor	María Dalila Rivero Cardozo		50

CALIFICACIÓN FINAL (50) \_\_\_\_\_

DISTINCIONES:

Se supone distinción Honoraria

Dado en Bogotá, a los 22 días del mes de Feb de 2013

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
 FACULTAD DE BELLAS ARTES  
 LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

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

El Verbelino Zapateo: Transición a la práctica y reconocimiento cultural en los municipios de Glorieta y San José de Girardot, Santalucía

Presentado por el estudiante:

Héctor Manuel Borjas Ortiz

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

- Es una evidencia sonora y visual, representativa de la tradición zapateca y práctica al desarrollo de la región de Girardot y Glorieta.
- Es un escrito bien estructurado, depurado y ordenado, que representa un estatuto (teórico) ético con los participantes.
- Aborda cómo a través (investigación)

	NOMBRE	FIRMA
Jurado 1-lector	Elicer Arenas M.	
Jurado 2-lector		
Jurado 3-asesor	Esperanza Perdomo Ochoa	
Jurado 4-asesor	Miranda Pardo Carcedo	

CALIFICACIÓN FINAL ( ) \_\_\_\_\_

DISTINCIONES:  
de superior distinción Honoraria

Dado en Bogotá, a los 22 días del mes de feb. de 2013

EL TORBELLINO ZAPATIAO:  
TRANSFORMACIÓN EN LA PRÁCTICA Y RECONOCIMIENTO CULTURAL EN LOS  
MUNICIPIOS DE MÁLAGA Y SAN JOSÉ DE MIRANDA SANTANDER.

HECTOR MANUEL BARAJAS ORTIZ.

Monografía presentada para optar al título de Licenciatura en Música

Directora: ESPERANZA LONDOÑO LA ROTA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
PROGRAMA DE PROFESIONALIZACIÓN LICENCIATURA EN MÚSICA  
COLOMBIA CREATIVA COHORTE II  
BOGOTÁ D.C. OCTUBRE DE 2012



***EL TORBELLINO ZAPATIAO:  
TRANSFORMACIONES EN LA PRÁCTICA  
Y RECONOCIMIENTO CULTURAL.***

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Escuela Superior de Pedagogía</small>	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN – RAE</b>	
<b>Código: FOR020GIB</b>	<b>Versión: 01</b>	
<b>Fecha de Aprobación: 10-10-2012</b>	<b>Página 5 de 191</b>	

<b>1. Información General</b>	
<b>Tipo de documento</b>	Monografía
<b>Acceso al documento</b>	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
<b>Título del documento</b>	El torbellino zapatiao: Transformaciones en la práctica y reconocimiento cultural en los municipios de Málaga y San José de Miranda Santander.
<b>Autor(es)</b>	BARAJAS ORTIZ Hector Manuel
<b>Director</b>	LONDOÑO LA ROTA Esperanza RIVAS Luz Dalila
<b>Publicación</b>	2013
<b>Unidad Patrocinante</b>	Facultad de Bellas Artes Universidad Pedagógica Nacional
<b>Palabras Claves</b>	Cultura, identidad, lenguaje, territorio, ritualidad, expresiones artísticas, práctica musical, torbellino, zapatiao.

<b>2. Descripción</b>
<p>La investigación tiene como propósito aportar elementos para la comprensión del proceso de transformación que ha sufrido el torbellino zapatiao en la práctica y reconocimiento cultural en los municipios de Málaga y San José de Miranda en el departamento de Santander. Los principales elementos mencionados son las transformaciones en el contexto cultural suscitadas por la pérdida de la oralidad como</p>

mecanismo de enseñanza y aprendizaje y demás cambios generados por el contexto de la globalización.

### **3. Fuentes**

Primarias: Músicos intérpretes y bailarines del torbellino zapatiao del municipio de San José de Miranda Santander.

Secundarias: Adolfo Colombres, Carlos Miñana, Guillermo Abadía Morales, Guillermo Laguna, Eliecer Arenas.

### **4. Contenidos**

El documento presenta en primer lugar algunos elementos de análisis frente a la pérdida de la práctica y reconocimiento cultural del torbellino zapatiao en la región. En segundo lugar se presentan los referentes teóricos y conceptuales para la comprensión del tema a partir de categorías como la cultura, la identidad cultural y las prácticas artísticas, estas categorías se desarrollan en cuatro etapas cronológicas que permiten evidenciar las transformaciones que se han generado en cada uno de estos momentos históricos. Por último, se presentan las conclusiones que se elaboraron a partir del ejercicio investigativo.

### **5. Metodología**

El ejercicio investigativo se desarrolla desde un enfoque etnográfico que permite la comprensión de los fenómenos sociales desde la perspectiva de los actores involucrados en experiencias particulares. Para éste propósito, se implementaron herramientas como: La observación directa, la entrevista, diarios de campo y revisión documental. La recolección de información primaria se realizó principalmente con músicos y bailarines del torbellino zapatiao en la región.

### **6. Conclusiones**

1. Las transformaciones del T. Zapatiao en su práctica y reconocimiento son producto de un proceso dinámico de desarrollo histórico-cultural, influenciado por factores internos y externos que han afectado su identidad, su proceso de enseñanza y aprendizaje y su práctica artística.
2. El desarrollo histórico del T. Zapatiao se establece en cuatro grandes etapas que van desde la colonia española en la provincia de García Rovira (1541) hasta el año 2012. Etapas en las cuales el torbellino ha sido parte importante en las construcciones identitarias del territorio dando sentido al modo de vida en el mismo. Los rasgos identitarios de la práctica artística tienen diferentes matices y corresponden a su relación con los elementos de la identidad en cada una de las etapas.
3. La oralidad como único mecanismo de enseñanza y aprendizaje ha estado presente en los diversos espacios de socialización e intercambio en todas las etapas históricas del T. zapatiao. Es un hecho práctico que ha asegurado la transmisión del conocimiento, y que hoy afronta nuevos retos.
4. La práctica musical debe ser considerada como la común –unión entre música y danza.
  - Etapas I y II: Similitudes: Formato instrumental, comportamiento armónico, rítmico, afinación entre A,B, Bb . Prevalencia del aspecto rítmico, armónico y cíclico.
  - Etapa III: Mayores transformaciones. Ampliación del formato (Flauta y requinto), afinación en A, textura homofónica, prevalencia melódica cíclica.
  - Etapa IV: Formato sin flauta y con guitarra, afinación en Bb, textura homofónica, mantiene el ciclo armónico I, IV, V7, melodía cíclica.

<b>Elaborado por:</b>	Hector Manuel Barajas Ortiz		
<b>Revisado por:</b>	Esperanza Londoño		
<b>Fecha de elaboración del Resumen:</b>	28	02	2013

## CONTENIDO

	Pág.
AGRADECIMIENTOS	13
DEDICATORIA	14
PRESENTACIÓN	15
1. FORMULACIÓN DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN	17
1.1. Problemática	17
1.2. Pregunta de investigación	20
1.3. Objetivos	20
1.4. Justificación	21
1.5. Diseño Metodológico	23
1.5.1. Las técnicas	25
1.5.2. Los participantes	26
2. REFERENTES TEÓRICOS Y CONCEPTUALES	27
2.1. La cultura	28
2.1.1. La identidad cultural	30
2.1.2. Las prácticas artísticas	32
3. EL TORBELLINO ZAPATIAO: ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y CONTEXTUALES	35
3.1. El torbellino zapatiao como parte de las construcciones culturales	41
3.2. El torbellino zapatiao o alpargatiao como parte de la identidad cultural.	45
3.2.1. El territorio	46
3.2.2. El lenguaje	49
3.2.2.1. El lenguaje oral	50
3.2.2.2. El lenguaje musical	43

3.2.3.	La ritualidad	55
4.	RASTREANDO LAS TRANSFORMACIONES DEL TORBELLINO ZAPATIAO	60
4.1.	Aproximaciones a los orígenes del Torbellino Zapatiao.	62
4.1.1.	Origen del estilo zapatiao.	65
5.	EL TORBELLINO ZAPATIAO EN EL ENTRAMADO CULTURAL	69
5.1.	El territorio	70
5.2.	La oralidad	73
5.3.	La práctica musical y la ritualidad	75
5.4.	El elemento dancístico.	81
6.	EXPANSIÓN Y RECONOCIMIENTO DE LA PRÁCTICA DEL TORBELLINO ZAPATIAO.	87
6.1.	El territorio	88
6.2.	La ritualidad.	90
6.2.1.	Expansión	92
6.3.	La oralidad: mecanismo de enseñanza y aprendizaje	97
6.4.	La práctica musical	101
6.5.	El elemento dancístico	125
6.6.	Final de la época	128
7.	ACTUALIDAD DEL TORBELLINO ZAPATIAO	132
7.1.	Lo identitario	134
7.2.	Transformaciones generadas por factores externos	136
7.3.	La influencia del modelo global	142
7.4.	La oralidad: enseñanza y aprendizaje	147
7.5.	La práctica musical	151
7.6.	El elemento dancístico	167
8.	CONCLUSIONES	174
	BIBLIOGRAFÍA	180
	DISCOGRAFÍA.	183
	VIDEOGRAFÍA	184

ANEXOS	185
Anexo I Entrevistas a los participantes	185
Anexo II Herramientas de recolección de información	188
Anexo III Video Documental El zapatiao del torbellino	191

## INDICE DE IMÁGENES

		Pág.
Imagen 1	Requintista del torbellino zapatiao	4
Imagen 2	Interprete de torbellino	27
Imagen 3	Bailarines de torbellino	35
Imagen 4	Mapa división política de Santander	36
Imagen 5	Mapa provincia García Rovira	37
Imagen 6	Tiplista en San José de Miranda	45
Imagen 7	Procesión con torbellino	56
Imagen 8	Rastreando las transformaciones del torbellino zapatiao	60
Imagen 9	Común – unión danza y música	69
Imagen 10	Periódico vanguardia liberal – Eloy Correa	71
Imagen 11	Guitarra	77
Imagen 12	Requinto la florinda	77
Imagen 13	Tiple de clavija de palo	78
Imagen 14	Bandola	78
Imagen 15	Flauta o pito	79
Imagen 16	Guacharaca de totumo	79
Imagen 17	Trajes de torbellino zapatiao en la actualidad	83
Imagen 18	Indígena carguero	84
Imagen 19	Eloy Correa el músico de Miranda	87
Imagen 20	Familia de don Saúl Rodríguez participantes en comparsa	91
Imagen 21	Grupo musical aires campesinos en comparsa	91
Imagen 22	Segunda formación conjunto musical aires campesinos	94
Imagen 23	Grupo de músicos de Málaga y San José de Miranda	99
Imagen 24	Tercera formación conjunto musical aires	100

	campesinos	
Imagen 25	Agustín Corzo interpreta el tiple requinto	102
Imagen 26	Pito o flauta traversa de cuatro dígitos	102
Imagen 27	Eloy Correa y Saúl Rodríguez interpretan el requinto de clavija de palo y la flauta o pito	103
Imagen 28	Eustacio Rodríguez interpreta el tiple	103
Imagen 29	Guacharaca de caparazón de armadillo	104
Imagen 30	Guacharaca de totumo o calabazo	104
Imagen 31	Bailarines Petra Zabala y Timoleón Rodríguez	127
Imagen 32	Agustín Corzo el último flautista	131
Imagen 33	Interpretación actual del torbellino zapatiao	132
Imagen 34	Recordatorio segundo festival de danzas Eloy Correa	138
Imagen 35	Agrupación musical los alegres de Enciso	152
Imagen 36	Willian Duarte interpreta la guitarra	153
Imagen 37	Saúl Rodríguez interpreta el requinto	154
Imagen 38	Heriberto González interpreta el tiple	154
Imagen 39	Antonio Manrique interpreta la guacharaca metálica	155
Imagen 40	Danza Carmelina y Álvaro Rodríguez	164
Imagen 41	Danza Concepción Bonilla y Saúl Rodríguez	172

## AGRADECIMIENTOS.

El presente trabajo investigativo no hubiera sido posible sin la colaboración constante y desinteresada de todas las personas que de diferentes maneras aportaron a la realización del mismo. En primer lugar, un agradecimiento muy especial a quienes me permitieron entrar en sus casas y en parte de sus vivencias para narrar apartes de la memoria histórica del torbellino zapatiao. A don Saúl Rodríguez por colorear con su requinto y su zapatiao esta historia, a Carmelina y Álvaro Rodríguez por sus remolinos en el baile, a don Heriberto Gonzales, Antonio Manrique, William Duarte, Concepción Bonilla y a todo el grupo de los alegres de Enciso. A doña Eloisa Basto, Rosmira Jaimes, Omar Suarez y Ramón Roa en San José de Miranda. A Rafael Barajas, Egidio Pavón, Ernesto Cordón, Efraín, Agustín y Juan Moreno, a Tulio y Andrés Oviedo, Melkis y Luis Jaimes en Málaga.

Del mismo modo y de manera muy especial quiero agradecer a mis maestros, maestras, compañeros y compañeras del programa Colombia creativa de la Universidad Pedagógica Nacional, quienes desde su conocimiento y experiencia me permitieron aprender y crecer en mi quehacer como músico. A la profesora Esperanza Londoño por sus palabras, tiempo y paciencia en este proceso investigativo. Al maestro Eduardo Carrizosa, a los colectivos voces de la montaña y doppler jazz trío, a Michael Téllez por su solidaridad, a Gustavo Morales por sus ilustraciones. A Micha por creer y permanecer, a mi familia por ser el soporte para seguir fluyendo en éste camino.

Finalmente quiero agradecer a ustedes quienes leen y escuchan estos sonidos que llegan desde lugares lejanos, esos mismos sonidos que sin su papel fundamental de lectores y lectoras estarían condenados al olvido. A todos y todas un abrazo fraterno.

## DEDICATORIA.

Dedicado a todas aquellas manos que revuelta tras revuelta van construyendo caminos de identidad y pensamiento para que la memoria se mantenga.

## PRESENTACIÓN

El presente trabajo realiza un acercamiento a las transformaciones en la práctica y reconocimiento del *torbellino zapatiao* en los municipios de Málaga y San José de Miranda Santander. Transformaciones que se han ido generando en el transcurso de varias décadas, las cuales para este trabajo se han clasificado en etapas desde su origen hasta hoy.

Con el propósito de brindar elementos para una adecuada comprensión del tema de parte de cualquier lector o lectora que se acerque al texto, sin que deba ser experto o experta, el documento se organizó de lo general a lo específico, es decir, primero se presentan los postulados conceptuales que orientan el desarrollo de la investigación, como son cultura e identidad, los cuales a su vez incluyen territorio, lenguaje, ritualidad, y práctica artística. Luego se plantea la relación que estos tienen con la práctica del torbellino zapatiao. También se aborda el torbellino zapatiao desde las generalidades históricas y de contexto para luego acercarse a precisiones relacionadas con su práctica.

El trabajo presenta un análisis de las relaciones establecidas entre la cultura y la práctica artística del torbellino zapatiao y cómo la práctica se constituye en una parte importante del entramado cultural. Posteriormente se presenta en una línea de tiempo que se compone de cuatro etapas donde se evidencian las transformaciones en la práctica y reconocimiento del torbellino zapatiao. La primera etapa se denomina rastreando los orígenes del torbellino zapatiao, la segunda etapa el torbellino zapatiao en el entramado cultural, la tercera etapa expansión y reconocimiento del torbellino zapatiao y la cuarta o última etapa actualidad del torbellino zapatiao.

En cada una de las etapas mencionadas se resalta la identificación de la relación entre el territorio, la oralidad, la ritualidad y la práctica musical. De manera específica se presenta en cada una de las etapas el registro escrito de la práctica musical del torbellino zapatiao a través de transcripciones en partitura, con lo cual se busca aportar

otros mecanismos para la enseñanza y el aprendizaje, posibilitando la ampliación del rango para su interpretación, para actores internos o externos a la región. Lo anterior contribuye a que la práctica musical del torbellino zapatiao no desaparezca, teniendo en cuenta que es una práctica cuya enseñanza es predominantemente oral.

Como parte del ejercicio de investigación se elaboró también un producto audiovisual de corte documental titulado *el zapatiao del torbellino*, donde se recoge la memoria del trabajo de campo en distintos escenarios de los municipios de Málaga, San José de Miranda y Enciso Santander. El documental cobra importancia en la medida que se convierte en una memoria audiovisual de la práctica musical del torbellino zapatiao de fácil acceso para el público en general, convirtiéndose en una herramienta didáctica para la enseñanza y práctica del mismo en escenarios locales, regionales y nacionales.

Con el desarrollo del presente ejercicio investigativo y con las consideraciones que surjan alrededor del mismo, se busca realizar un aporte importante para el auto reconocimiento y reconocimiento del torbellino zapatiao como parte importante del entramado cultural de la región, así mismo, se busca aportar en el fortalecimiento de los procesos de investigación sobre las músicas locales en Colombia.

## 1. FORMULACIÓN DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

La formulación del proyecto de investigación partió del interés por reconocer la realidad actual en la práctica del torbellino zapatiao en algunos municipios de la provincia de García Rovira en Santander, a partir de este reconocimiento se planteó la problemática que esbozó el tema a investigar. Posteriormente se planteó la pregunta de investigación y los objetivos que orientaron el desarrollo de la investigación.

### 1.1. Problemática

La provincia de García Rovira ubicada al nor-orienté del departamento de Santander alberga en su interior un número importante de expresiones culturales y de manera específica musicales, como es el caso del torbellino zapatiao, una expresión musical y dancística propia de la región. Sin embargo, llama la atención el escaso nivel de investigaciones que allí se han realizado no solamente en el tema musical sino también en lo referente a otras expresiones culturales, situación que se ha perfilado como una de las causas del no reconocimiento de los aportes e importancia del torbellino zapatiao en el entramado cultural de la región.

Al adentrarse en el campo específico musical se puede decir que en esta región prevalecen las músicas populares campesinas, las cuales han sido las encargadas de generar identidad sonora a estos poblados en medio de la cordillera; pero esto no ha sido suficiente para que exista un reconocimiento real de la importancia socio-cultural que tienen estos hacedores de música y sus músicas, lo cual se confirma en la escasez de fuentes de información secundaria cuando se indaga sobre temas relacionados.

De manera concreta se indagará por el *torbellino zapatiao*, un estilo de torbellino que surgió en las inmediaciones de los municipios de San José de Miranda y Málaga Santander. De este torbellino poseedor de unas características propias y que casi invisible logró sobrevivir por décadas, poco o nada se sabe, pero al parecer en el hoy y a simple vista se encuentra en un estado agónico. Lo anterior indica que ha ocurrido un

proceso de transformación en la práctica y reconocimiento cultural de dicho torbellino en la región, lo cual obedece a diferentes elementos que serán objeto de análisis en el presente trabajo.

Es importante comenzar por hacer referencia a elementos del contexto global, como lo que se ha denominado *el nuevo orden mundial* cuya propuesta principal es la liberalización de las fronteras como efecto de la globalización. Este fenómeno se ha ido incorporando aun en las comunidades más alejadas sin importar el nivel de afectación negativo que pueda generar en los territorios locales, que por años han permanecido de manera propia y autónoma construyendo su identidad socio-cultural.

Este hecho se evidencia en la provincia de García Rovira en elementos como la adopción de prácticas culturales foráneas que se anteponen al reconocimiento de las músicas locales, a lo que se suma el permanente bombardeo de información realizado por los diversos medios de comunicación al que se expone diariamente la población. Lo anterior ha generado una especie de consumo cultural que resignifica las formas de expresión y propicia en las nuevas generaciones un alto nivel de indiferencia frente a las prácticas, imaginarios y significados culturales, es decir, se genera una pérdida de la identidad cultural que guarda estrecha relación con la práctica de la música, en este caso del torbellino zapatao y su lugar en el entramado cultural de la región.

Otro elemento importante a tener en cuenta como parte de esta problemática, es el desplazamiento del campo a la ciudad, donde los campesinos y sus músicas sufren una separación del territorio, lo cual lleva a un abandono de las prácticas que los relacionan con el mismo para adentrarse en nuevos contextos sonoros y en nuevas dinámicas de vida donde en muchas ocasiones se llega a la desaparición total de las prácticas artísticas que constituyen las identidades campesinas y regionales.

Las músicas populares campesinas en Colombia en su mayoría encuentran en la oralidad el mecanismo por excelencia para la transmisión del conocimiento, por tanto, es indispensable hablar de cómo la pérdida de identidad mencionada anteriormente provoca la ruptura de dicho mecanismo, alejando cada vez más a las nuevas

generaciones del intercambio generacional de conocimientos colectivos que hacen parte de la identidad cultural de los territorios.

Por lo anterior, es importante señalar que en el caso del torbellino zapatiao además de la oralidad no se promueven en la región otras formas de enseñanza de esta música, lo cual en parte obedece a la no destinación de recursos para la implementación de políticas públicas en cultura que permitan la formulación de estrategias educativas que reconozcan, fomenten y trabajen en pro de la práctica musical del torbellino zapatiao en la región, ampliando así las posibilidades para su permanencia cultural.

Para finalizar es importante señalar que teniendo en cuenta el bajo interés que hay por resguardar las músicas locales, no existe una sistematización de la práctica musical, lo cual sumado a la ruptura del mecanismo de enseñanza oral hace que ésta práctica como parte fundamental de la memoria colectiva de la región este condenada a desaparecer. Por lo anterior, el presente trabajo pretende aportar en la sistematización de la práctica musical del torbellino zapatiao para que a partir de allí se puedan generar acciones encaminadas a su permanencia cultural.

## **1.2. Pregunta de investigación.**

¿Cómo ha sido la transformación en la práctica y reconocimiento cultural del torbellino zapatiao en los municipios de San José de Miranda y Málaga Santander?

## **1.3. Objetivo General.**

Identificar como ha sido la transformación en la práctica y reconocimiento cultural del torbellino zapatiao en los municipios de San José de Miranda y Málaga Santander.

### **Objetivos específicos.**

- Identificar el desarrollo histórico del torbellino zapatiao desde su origen hasta la actualidad.
- Determinar el papel del torbellino zapatiao en la identidad cultural de la región.
- Identificar el proceso de enseñanza y aprendizaje del torbellino zapatiao en la región.
- Determinar cómo ha sido el desarrollo del torbellino zapatiao en cuanto a elementos constitutivos de la música: organología, ritmo, melodía, armonía, tímbrica, morfología, estética.

#### **1.4. Justificación.**

La situación actual de la cultura en Colombia no es ajena a los procesos de transformación que de manera global han venido obteniendo un mayor nivel de importancia en el llamado proceso de *globalización*, donde gracias al desarrollo de las llamadas tecnologías de la comunicación se ha acelerado la interacción entre factores económicos, sociales y culturales a una escala planetaria, que de manera ideológica apuntan a la occidentalización del pensamiento. Autores como Colombres plantean que “La globalización, entendida como la imposición de una civilización planetaria con gustos unificados y sustentada en la pobre filosofía del consumo, no es otra cosa que el regreso de la barbarie, dispuesta a barrer no solo con los universos simbólicos diferentes, sino también con la mejor herencia de la cultura occidental” (Colombres, 2009: pág: 273).

Teniendo en cuenta lo anterior, es preciso hablar de las transformaciones asociadas a los procesos de globalización que se han venido generando en las múltiples prácticas culturales a nivel nacional y local y que se expresan en las prácticas culturales campesinas entre las que se encuentran las prácticas musicales. Lo anterior teniendo en cuenta también que la cultura en sí misma, se encuentra inmersa en dinámicas de permanente cambio de acuerdo a las condiciones de contexto y momento histórico de una comunidad, diferenciando entre los cambios autónomos y los cambios inducidos por factores externos. Es por ello que el presente trabajo pretende aportar desde el ejercicio investigativo en el caso específico del torbellino zapatiao, para dar cuenta de dichos cambios a través de los temas que se relacionan a continuación.

Investigar sobre el torbellino zapatiao permitirá generar un documento donde se sistematice la práctica musical teniendo en cuenta elementos derivados del campo socio-cultural, analizando sus implicaciones y relevancia histórica, identitaria y pedagógica en la región. El documento resultante también permitirá dar cuenta de las transformaciones que ha sufrido dicha práctica motivada por diferentes situaciones propias de la dinámica social, enfatizando en los retos y desafíos que debe afrontar la

música popular campesina en el contexto contemporáneo, teniendo en cuenta que la cultura popular es parte fundamental para la construcción cultural de una sociedad.

Por lo anterior, también es importante resaltar el papel de la oralidad como mecanismo de enseñanza y aprendizaje de prácticas culturales campesinas que no recurren a ningún tipo de grafía musical para garantizar su transmisión generacional. Sin embargo, de acuerdo a las transformaciones culturales que se han venido generando, la oralidad ha pasado a un plano de reconocimiento social de menor relevancia ya que actualmente la sociedad asimila en mayor medida la información y el aprendizaje de manera visual; reduciendo así la función pedagógica de la oralidad como única encargada de la transmisión de la memoria cultural en las comunidades campesinas.

En este sentido, la presente investigación abordará el ámbito pedagógico con el ánimo de aportar varios elementos a través de la generación de registro musical escrito, audible y visual del torbellino zapatiao, mediante la sistematización de la práctica musical como material de apoyo para la cualificación de la oralidad como mecanismo de reconocimiento, enseñanza y práctica de dicha música por parte de las nuevas generaciones y de la comunidad en general.

## 1.5. Diseño metodológico

La presente investigación se adscribe al enfoque etnográfico, entendido éste como la búsqueda de la comprensión de los fenómenos sociales desde la perspectiva de los actores que de forma directa están involucrados en los mismos. La etnografía como método de investigación cualitativo tiene sus raíces en la antropología y la sociología, donde se han planteado distintas miradas sobre sus alcances y características, pasando por definiciones que van desde la etnografía como un proceso esencialmente descriptivo, una acción donde lo fundamental es el registro de hechos culturales, hasta definirlo como un proceso de investigación que requiere la interpretación del investigador a partir de análisis de la información recabada. “la etnografía es entendida como el método de investigación por el que se aprende el modo de vida de una unidad social concreta. A través de la etnográfica se persigue la descripción o reconstrucción analítica de carácter interpretativo de la cultura, formas de vida y estructura social del grupo investigado”. (Rodríguez, Gil y García, 1.999. pág: 45).

A continuación se presentan algunas características de la etnografía citadas por Rodríguez, Gil y García (1999).

- Presenta un fuerte énfasis en la exploración de la naturaleza de un fenómeno social concreto, antes que comprobar hipótesis sobre el mismo.
- Presenta una fuerte tendencia a trabajar con datos no estructurados, es decir, datos que no han sido codificados hasta el punto de recoger datos a partir de un conjunto cerrado de categorías analíticas.
- Se investiga un número pequeño de casos, quizás uno solo, pero en profundidad.
- El análisis de datos implica la interpretación de significados y funciones de las actuaciones humanas, el cual se expresa a través de descripciones y explicaciones verbales, por tanto el análisis estadístico pasa a un plano secundario.

Siguiendo a los autores, para la implementación del método etnográfico se deben tener en cuenta varios aspectos que resultan fundamentales para la aplicación de las técnicas de investigación en el trabajo de campo.

- La observación directa: Es indispensable que el investigador permanezca en el lugar donde ocurren los hechos, sin permitir que su presencia altere en mayor medida la dinámica de la población de estudio.
- Tiempo en el escenario: El investigador debe procurar pasar un buen tiempo en el lugar de los hechos, e incluso no importa si ve hechos repetitivos, debe permanecer en el lugar mientras los hechos aporten a su investigación.
- Los registros de observación y las entrevistas son la base del trabajo etnográfico.
- Datos registrados: El investigador procurará hacer uso de sus instrumentos de recolección de la información al máximo, así mismo, debe ser un buen recolector de documentos, y artefactos de tal manera que posteriormente pueda depurar los datos registrados para la construcción del documento final.
- Carácter evolutivo del estudio etnográfico: Si bien el investigador debe llegar a terreno con marco de referencia amplio, no puede perder de vista que las condiciones no son estáticas y que varían también en el curso de la investigación.
- El uso de la cuantificación puede ser utilizada para reforzar datos, pero no puede ser un objetivo principal.
- El objeto de estudio: El etnógrafo debe tener en cuenta que no todo el conocimiento cultural se expresa en la interacción social y que por ende también debe tratar de descubrir el conocimiento cultural que la población de estudio guarda en su mente.

- La contextualización: El investigador deberá tener una visión holística sobre el entorno inmediato en el que se encuentra la población, sin perder de vista un aspecto importante que es la contextualización del tiempo, es decir lo que sucede en el aquí y en el ahora.

### 1.5.1. Las técnicas

Para la realización de la presente investigación se aplicaron tres técnicas con el propósito de recoger información detallada sobre la práctica del torbellino zapatiao y de esa manera contar con mayores elementos para dar cuenta de los objetivos trazados para la misma. Entre las técnicas utilizadas están:

a). Revisión documental: Se realizó la revisión documental tras la consulta de fuentes bibliográficas, discográficas y video gráficas mediante visitas a bibliotecas, canales locales de televisión y emisoras en la región, así mismo, se realizó la visita a algunos escenarios externos a la región como es el caso de la biblioteca nacional en la ciudad de Bogotá.

b). Entrevista: La entrevista como herramienta fundamental para generar cercanía con las personas participantes de la investigación se convirtió en una de las técnicas centrales en el ejercicio investigativo “La entrevista es el producto común de lo que hablan el entrevistador y el entrevistado” (Balcázar *et al*, 2005). Para su implementación se diseñó una entrevista semiestructurada que permitió indagar por los temas objeto de la investigación y a la vez generar cercanía y confianza con los entrevistados, lo cual es fundamental para que la información que se brinde sea confiable y corresponda con la realidad.

c). Diario de campo: El diario de campo se convirtió en una herramienta de gran utilidad para llevar el registro de las observaciones realizadas por el investigador en eventos relacionados con el reconocimiento y práctica del torbellino zapatiao en la región, como festivales folclóricos, ferias y fiestas principalmente, donde se exponen las prácticas musicales y dancísticas de la región.

### *1.5.2. Los participantes.*

El interés por el tema de la presente investigación surge a partir de la experiencia personal y profesional del investigador en relación con la situación de las músicas locales en el contexto actual y de su lugar en la constitución y preservación del entramado cultural en los territorios.

Para la realización de la investigación se inició con una primera fase de identificación de los participantes, hombres y mujeres que tienen o han tenido algún tipo de relación con la práctica de músicas tradicionales como torbellinos en sus diferentes estilos principalmente. Algunas de estas personas tienen relación directa con la práctica del torbellino zapatiao dancística o musicalmente. Todos son habitantes de la provincia de García Rovira Santander y realizan la práctica del torbellino zapatiao como parte de las músicas locales sin la mediación de la formación académica.

Una vez identificadas las personas que guardan relación con la práctica del torbellino zapatiao, se concertó una cita para comentarles el propósito de la investigación e invitarlas a participar de la misma, luego se realizó la programación de las citas individuales o colectivas para la realización de las entrevistas, las visitas a los festivales, los encuentros con los grupos y demás acciones adelantadas para recoger la información en campo.

En el desarrollo de la investigación participaron hombres y mujeres habitantes de los municipios de Málaga, San José de Miranda y Enciso Santander. Algunos de ellos practican específicamente el torbellino zapatiao y otros guardan algún tipo de relación cultural con el mismo.

## 2. REFERENTES TEÓRICOS Y CONCEPTUALES



A continuación se presentan los referentes teóricos y conceptuales que orientan la presente investigación, los cuales tienen como propósito brindar elementos para la comprensión de la práctica del torbellino zapatiao en relación con el territorio y los procesos histórico – culturales que allí se han generado.

## 2.1. La cultura.

Para comenzar, se abordará el concepto de cultura con el fin de establecer la relación del mismo con la práctica artística del torbellino zapatiao en lo musical y dancístico, práctica que se desarrolla en los municipios de San José de Miranda y Málaga en el departamento de Santander, y sobre la cual se realiza la investigación.

El término cultura según Denys (1996), proviene del latín *cultus* que a su vez se deriva del verbo *colere*, cuyo significado es cultivar, cuidar, labrar, este término fue asociado con el cultivo del espíritu humano y posteriormente fue utilizado en las prácticas relacionadas con las sociedades que empezaban a organizarse, de este modo en la antigüedad este término comenzó a ser usado para designar a las parcelas de tierra sembradas, lo que permite deducir que surgió como parte de los asentamientos humanos que iban racionalizando su medio natural, lo cual indica que la cultura es propia de los seres humanos y su interacción con su medio natural. A continuación se realizará un acercamiento a algunas definiciones del concepto de cultura desde varios autores.

Según el antropólogo E.B Taylor citado por Colombres (2009), cultura es todo aquel comportamiento aprendido por el ser humano en la sociedad a la que pertenece, es decir, las tradiciones, las costumbres, los simbolismos, significados, normas, moral y demás que configuran la noción de mundo.

El estadounidense Franz Boas (1964), concibe la cultura no como un hecho evolutivo unilineal, sino como un hecho social que surge de y con múltiples particularidades, lo cual el autor identifica con el concepto de culturas. Según la organización de las Naciones Unidas para la educación “La cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o grupo social”. (UNESCO, 1982).

En las definiciones citadas anteriormente se observa cómo las mismas parten de una idea común, la cual consiste en afirmar que la cultura es un proceso de

aprendizaje, donde de manera histórica, colectiva y particular se incorporan y acumulan creencias, conocimientos y costumbres, tanto en cada uno de los individuos que pertenecen a una sociedad determinada, como en la sociedad misma en su conjunto. Por lo anterior, el documento aborda el concepto de cultura como un proceso dinámico que ha sido creado e incorporado por las sociedades humanas en su proceso histórico, donde se albergan los valores, comportamientos y significados que de manera material e inmaterial permiten particularizar cada una de ellas.

Abordar el concepto de cultura es pertinente en la presente investigación, puesto que la población relacionada con el tema de estudio habita un territorio del cual hace parte fundamental, no solo en el sentido físico, material o geográfico, sino también en el sentido de lo intangible o intelectual que es inherente a la forma como se configura un territorio determinado, debido a las prácticas sociales que son materializadas por sus habitantes y que se manifiestan a través de las expresiones culturales que guardan estrecha relación con un espacio geográfico, como parte fundamental para la interacción entre la sociedad y su entorno.

Las expresiones culturales otorgan a los habitantes de un territorio unas características propias en su forma de actuar, pensar, expresar, percibir y transmitir una visión específica de mundo, lo cual es el resultado de las dinámicas histórico – culturales de un grupo social determinado. Lo anterior se relaciona con la forma específica como se manifiestan las prácticas culturales a través de las prácticas rurales campesinas en los municipios de Málaga y San José de Miranda, ubicados al oriente del departamento de Santander, donde el territorio de manera recíproca dibuja en sus campos y en sus gentes una identidad propia que le permite reconocerse como parte de una cultura.

Por tanto, hablar de cultura, necesariamente conlleva a comprender que la cultura es propia de las sociedades humanas y que no existe ningún ser humano que no sea poseedor de cultura, puesto que la vida de los seres humanos gira en torno a diversas esferas entre las que encontramos la religión, los significados, las artes, las formas de

llevar el vestido, la lengua, las normas y los valores entre otros elementos que permiten vivir en comunidad. Así mismo, este concepto de cultura se aleja de la visión que existe de la cultura como un hecho que solo puede ser alcanzado por determinados estatus sociales denominados *sociedades cultas*, poseedoras de virtudes escolásticas y/o heredadas por determinada clase social, donde no todos pueden formar parte de estas.

Sin embargo, ¿no es esa distinción entre *cultos e incultos* una manera de reafirmar el concepto de cultura?, lo es en la medida que se reconocen ciertos rasgos que permiten diferenciar a unos grupos sociales de otros, lo cual en si mismo habla de las particularidades y diferencias existentes en las sociedades como característica de las construcciones culturales de las sociedades en relación con sus territorios.

Lo anterior permite reflexionar acerca de las características que permiten diferenciar a unas sociedades de otras, ya que cada una presenta diversas maneras de comprender el mundo desde construcciones culturales diferenciadas, lo cual se relaciona con un concepto primordial de la cultura denominado identidad.

### *2.1.1. La identidad cultural.*

Como se mencionó anteriormente, hablar de cultura es hablar de rasgos y características propias de una sociedad, por tanto, hablar de identidad necesariamente implica hablar de cómo funcionan los conocimientos incorporados tanto a nivel individual como social.

El concepto de identidad es planteado por Colombres (2009), como un concepto oposicional, ya que aunque encuentra semejanzas en los individuos que conforman una sociedad, también plantea que existe una oposición entre esa sociedad que se asemeja entre sí y lo que no se asemeja a ella, existiendo allí, una confrontación que permite hallar diferencias que son llamadas identidad. El concepto de identidad permite por tanto encontrar a través del ejercicio comparativo, cómo se conforma, cómo interactúa, o cómo se expresa determinada población tanto a nivel colectivo como individual y qué

la diferencia de otra; es decir, que una persona que ha vivido en un territorio y ha incorporado unas prácticas culturales determinadas al ser desplazada de dicho territorio, llevará consigo no solo una identidad considerada como propia, sino la identidad que ha sido construida como resultado de un proceso histórico colectivo, lo que le permitirá ser parte de un escenario social particular. Por tanto, la identidad como parte de la cultura es un hecho posible gracias a la acumulación de la memoria individual y colectiva que se construye socialmente.

Así mismo, si se realiza una mirada ligera sobre diferentes historias de vida social, se encontrará que en torno a ellas giran cuatro elementos que son abordados y que pueden ser considerados como fundamentales para su identidad: El territorio, El lenguaje, la ritualidad y las artes, puesto que es allí donde se encuentran y se expresan los significados, los símbolos, y el sentido que identifican y establecen la existencia de una sociedad.

Es importante señalar que la cultura se constituye en un espacio geográfico específico denominado territorio, el cual se convierte en el sustrato en el que se recrea y se acumula el proceso cultural de una sociedad, así mismo, se establece que el lenguaje como sistema de comunicación permite expresar una cultura determinada mediante el establecimiento de códigos que brindan un grado de particularidad; también se encuentra a la ritualidad como parte fundamental de todo sistema cultural que manifiesta de este modo su espiritualidad, su mundo intangible en dialogo con lo tangible; y por último están las expresiones artísticas que se encuentran en una estrecha relación con el territorio, el lenguaje y la ritualidad.

Tener en cuenta los cuatro elementos descritos anteriormente como parte fundamental de la identidad conlleva a hablar sobre las denominadas expresiones culturales. La Real Academia Española en su diccionario de la lengua española define que la palabra *expresión* “proviene del latín *expressiō*, - *ōnis* especificación, declaración de algo para darlo a entender, palabra o locución, efecto de expresar algo sin palabras”. Dicha definición orienta hacia el hecho de que la expresión implica ejercicio de

comunicación, ejercicio que se establece a través del uso de diversos tipos de lenguaje, estableciendo como principales los lenguajes escrito, oral, corporal y sonoro, que a su vez implican un emisor y un receptor. Por tanto las expresiones al ser llamadas culturales cumplen con la función de ser un mecanismo que permite que los conocimientos, los pensamientos y sentimientos de una cultura sean traídos de la abstracción para ser materializados a través de múltiples formas, las cuales se encuentran determinadas por la visión de mundo específica y la identidad propia que posee una sociedad.

Por lo anterior, la identidad hace parte de un territorio y la población que allí habita, las expresiones van desde su forma de hablar, su forma de relacionarse afectivamente, su música, su danza, su postura corporal, su alimento, sus códigos escritos, hasta su manera de relacionarse con su espiritualidad. Ahora, si bien cada sociedad tiene la libertad de establecer su forma de vida y sus formas de expresión, existe un factor que está presente en todas y cada una de ellas el cual consiste en saber que siguen sujetas a un proceso socio – histórico de aprendizaje, y por tanto, las formas de expresión cultural también son el resultado del proceso creativo que se da socialmente.

### *2.1.2. Las prácticas artísticas.*

Al hacer referencia a las prácticas artísticas, es necesario ocuparse en primer lugar de aquello a lo que se le denomina arte. Como lo plantean Janson y Janson, históricamente se han adelantado importantes debates con el propósito de acercarse a una noción de arte que recoja las distintas implicaciones que éste tiene en las sociedades y la cultura. El arte es una creación realizada por el ser humano que deviene en un producto específico y que tiene componentes estéticos y comunicativos a través de los cuales se expresan pensamientos, emociones y las concepciones propias que se tienen de la vida. “El arte nos permite expresar lo que hemos entendido de un modo que es incomunicable por otros conductos” (Janson y Janson, 1988).

Las prácticas artísticas entendidas como aquel ejercicio de un arte o actividad relativa al arte que se ejecuta o realiza mediante un método específico, hacen parte de la identidad cultural y tienen un papel relevante en las formas de expresión de la cultura, ya que el arte y por tanto las prácticas relativas al mismo, no surge ni se desarrolla desligado del contexto y la cultura, en este sentido, es importante tener esto en cuenta para acercarse a la comprensión de la cultura y su relación con las prácticas y expresiones artísticas. (Vázquez, Gómez y Lugo, 2008).

Teniendo en cuenta lo anterior, en primer lugar es necesario explicitar que las prácticas artísticas como la danza, la música, la plástica, el teatro y la literatura entre otras, son tan solo una parte de las expresiones culturales que también cumplen la tarea de comunicar la visión de una cultura, pero no son las únicas formas que cumplen este papel y en segundo lugar es pertinente resaltar que la *práctica artística* es comprendida aquí no solo como la materialización de un hecho estético, sino que está estrechamente ligado con hechos culturales, que poseen unas lógicas propias para su construcción y que se fundamentan en lo práctico.

Los agentes que se mueven en el mundo práctico no son personas carentes de fundamentos para sus acciones, como se suele creer desde la lógica academicista tradicional. El conocimiento práctico es otra vía de acceso al conocimiento. A diferencia del conocimiento teórico, que es impersonal y universal, que se interesa más por explicar el mundo que por actuar sobre él, y que se formula en un discurso de generalizaciones, el conocimiento práctico se caracteriza por ser situacional y orientado a la acción. (Arenas, 2010).

En este orden de ideas, el torbellino zapatiao como una práctica artística importante en la identidad cultural de la región de García Rovira Santander, es un hecho práctico que ha estado en la escena cultural de la región y que ha cumplido una funcionalidad social, y aunque también se encuentran diferencias en diversos debates en cuanto a la funcionalidad y lugar del arte de acuerdo al tipo de sociedad, se observa que independientemente de ello, las artes en si mismas cumplen una de las funcionalidades más importantes socialmente, la cual consiste en generar el acto

imaginativo, creativo, crítico y de producción simbólica en las que se dibuja la identidad cultural, donde sin lugar a dudas, ese papel importante que tienen las prácticas artísticas se liga estrechamente con la cultura, relación que se da en doble vía y que al generar tensiones entre sí, crean el dinamismo que da el sentido a una cultura que se expresa llenando un territorio de significados y símbolos que a su vez dan cierta singularidad a determinada población, insertando allí el concepto de identidad, de tal manera, que en gran medida el desarrollo cultural surge de las relaciones y tensiones establecidas entre cultura, expresiones culturales, prácticas artísticas e identidad.

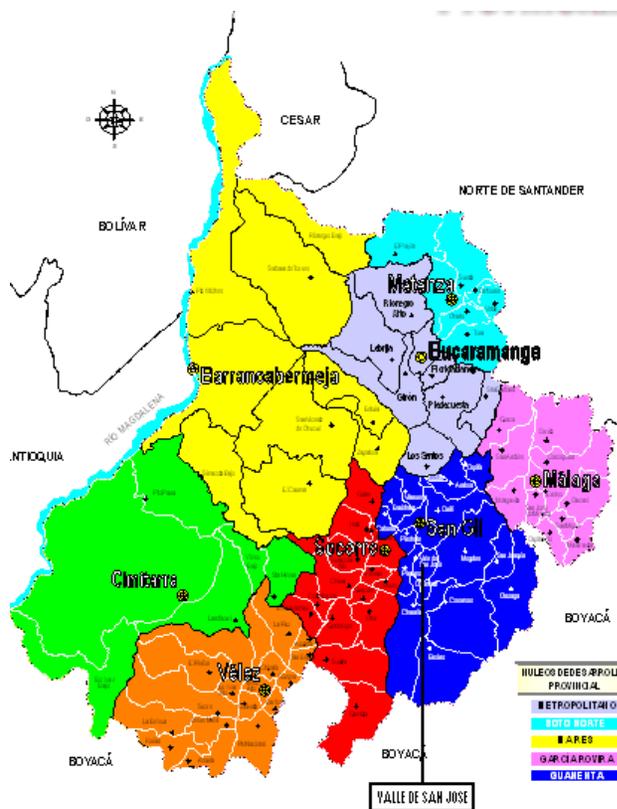
### 3. EL TORBELLINO ZAPATIAO: ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y CONTEXTUALES

*El torbellino zapatiao: Antecedentes históricos y contextuales.*



Haciendo referencia al concepto de cultura abordado en este documento, la práctica artística del torbellino zapataio en los municipios de Málaga y San José de Miranda, ubicados en la provincia de García Rovira al oriente del departamento de Santander, es parte de un proceso histórico- cultural, colectivo, ya que en dicha práctica se acumulan aprendizajes, creencias, conocimientos y costumbres que han sido incorporadas con el paso de los años, por tanto, es preciso realizar un acercamiento para comprender cómo esta práctica ha sido parte de dicha cultura.

Para iniciar a continuación se presenta la ubicación geográfica de la provincia de García Rovira y de los municipios de Málaga y San José de Miranda.



Ubicación geográfica de la provincia de Garcia Rovira en el departamento de Santander.



Ubicación geográfica de los municipios de Málaga y San José de Miranda en la provincia de García Rovira Santander.

En primera instancia, se puede decir que los municipios de Málaga y San José de Miranda Santander, guardan una estrecha relación desde sus orígenes en su devenir histórico, relación que se liga no sólo por un espacio geofísico como se observa en el mapa, el cual está delimitado por la quebrada seca de Valero al sur de Málaga y al norte de San José de Miranda, sino por las situaciones que constituyeron sus orígenes.

Si bien y desde hace varios años se estableció una delimitación geofísica, es inevitable ver como desde su génesis, estos dos municipios tienen similitudes históricas; un ejemplo de ello está en el hecho de que aborígenes *chitareros* pertenecientes a la gran familia *Chibcha* existentes antes del período de colonización, habitaron la que hoy es llamada vereda de Tequia en San José de Miranda. (anexo 18).<sup>1</sup> Vereda en la cual se originaron los asentamientos de estos dos municipios, como lo describen Alejandro Martínez y Jairo Gutiérrez en Moreno y Suarez (1996), quienes destacan que las noticias más antiguas proceden del conquistador Hernán Pérez de Quesada, quien hacia el año 1.541 avistó *el Valle de los cercados*, el cual era un asentamiento de un importante jefe étnico chitarero, así mismo, describen que el cronista Fray Pedro de Aguado lo registró de la siguiente manera:

(Quesada anduvo)... Hasta llegar al valle de los cercados, que es lo que agora se dice Valle de tequia. Gente así mismo diferente en lengua y traje de los Laches, Llamaron este valle cercados porque en él tenían los indios principales sus casas cercadas de grandes cercados de palos o cañas, alcarrizos y otras ramas de árboles, todo muy bien tejido y tupido... (Martínez y Gutiérrez en Moreno y Suarez, 1996, p: 17).

Los Españoles llegados a la región de García Rovira hacia el año 1.541 y más exactamente al valle de los cercados o valle de los Tequíes, encontraron a numerosos indígenas que allí habitaban, “Las fértiles laderas de García Rovira estuvieron habitadas por gentes valientes, trabajadoras y honradas, que los españoles denominaron Chitareros, debido al nombre que le daban a las vasijas y calabazas en que fermentaban la chicha” (Martínez, 1974). Posterior al proceso de colonización el proceso de mestizaje se fue acelerando y la población pasó rápidamente en los años posteriores a ser en su mayoría mestiza.

El mestizaje había avanzado tanto para finales del siglo XVIII, que se hacía difícil establecer límites precisos, entre mestizos, criollos y blancos. La sociedad empieza a cambiar: de una sociedad de castas a una sociedad de clases, de

---

<sup>1</sup> Imágenes fotográficas del antiguo valle de los cercados, en la actualidad vereda de Tequia.

donde surgieron fuertes diferencias que subsistieron a lo largo de la historia, diferencias patrimoniales, culturales y sociales que darán a la sociedad Colombiana las profundas desigualdades que aún subsisten y que cada día se hace más difícil superarlas. (Arrubla et.al,1978. P: 84).

Frente al fenómeno del mestizaje se han adelantado debates importantes con el ánimo de acercarse a un concepto común que permita su comprensión de forma amplia. Sin embargo, no existe un concepto unificado acerca del mestizaje. Para Florescano y García (2004), durante el siglo XX el mestizaje se ha entendido como sinónimo de entrecruzamiento de culturas, fusión o unión de las mismas, donde no solo se hace referencia a los procesos de unión de lo biológico de distintas razas que dieron lugar a la aparición de nuevos grupos, sino también a los nuevos procesos de encuentro e intercambio cultural entre las culturas indígenas, europeas y africanas principalmente.

A partir de este encuentro entre culturas, en América Latina aparece un mestizaje étnico y cultural que se extiende por las tradiciones y costumbres de quienes habitan determinados territorios. El proceso de mestizaje gestado en Colombia significó en este territorio un cambio cultural de grandes proporciones, el cual afectó de tal manera que las culturas encontradas no cambiaron solamente su forma física, sino que experimentaron un proceso de transformación en aspectos como el aprendizaje, sus conocimientos, sus creencias y sus costumbres.

En primer lugar, aquellas transformaciones significaron el entrecruzamiento de culturas también en la región de García Rovira, donde de manera paulatina la cultura *chitarera* fue menguada en favor del establecimiento de la cultura heredada por los colonos europeos, que trajeron una forma de vida basada en la cultura occidental cristiana, quienes a su vez, profundizaron en la enseñanza de su sistema de valores, creencias, costumbres y conocimientos, un ejemplo de ello es que atacaron negativamente el mundo simbólico y de significados de los nativos para borrar su memoria colectiva, hecho que aún está presente en la región, en lugares como la cueva pintada ahora gruta de belén o el lugar donde se presume era un templo seremonial de los indígenas, ahora iglesia de tequia, lugares simbólicos chitareros que fueron

reemplazados por el levantamiento de nuevos monumentos que resignificaron los lugares. (anexo 19).<sup>2</sup>

En segundo lugar, el proceso de mestizaje que implicó la desaparición total de la cultura nativa también trajo consigo y de manera tal vez más discreta, la permanencia de la que se podría denominar herencia espiritual o inmaterial de la cultura *chitarera*, la cual, al no ser menguada en su totalidad, aun permanece en rasgos importantes de las personas que habitan estos municipios, un ejemplo de ello son la lengua, los sistemas de siembra, las artesanías, los mitos, y las prácticas artísticas como la música y la danza entre otros.

Por último, al reconocer que este proceso de mestizaje ha sido el crisol donde se fundieron y entremezclaron principalmente dos visiones de mundo, también se reconoce que desde entonces ha existido un proceso dinámico, histórico – colectivo que ha permitido la incorporación de creencias, conocimientos y costumbres a través de un proceso de aprendizaje, proceso que ha encontrado su asidero más notorio en la constitución de la vida campesina de los dos municipios en mención.

Retomando la cita realizada en Arrubla et. Al.(1978. P: 84), sobre el proceso de mestizaje que trajo consigo el surgimiento de las clases sociales, en el trabajo de campo realizado se encuentra que al igual que en la mayoría de la región andina colombiana, una de las consecuencias de la colonización en la región de Málaga y San José de Miranda fue el exterminio físico de los indígenas, ya sea por genocidio o mezcla racial, lo cual generó que los criollos y los blancos ocuparan las clases más favorecidas, mientras que los mestizos fueron designados como labriegos, jornaleros o agricultores en fundos y parcelas de la región que en muchos casos posteriormente pasaron a ser de su propiedad, dando así origen a una población campesina de ascendencia principalmente mestiza la cual hoy persiste como la población de mayor influencia en los dos municipios.

---

<sup>2</sup> Imágenes fotográficas de lugares habitados por los indígenas chitareros en la época de la colonia y que posteriormente fueron resignificados por prácticas religiosas de origen católico.

Con respecto a lo anterior, al observar a los pobladores de estos dos municipios en la actualidad, se evidencia que la población hoy existente es en su mayoría de origen campesino, quienes como ya se dijo, son producto de los procesos de mestizaje ocurridos en esta zona de la cordillera oriental, por tanto teniendo en cuenta que la mayoría de extensión geográfica en estos dos municipios es rural, la vida campesina ocupa un lugar muy importante no solo en los procesos de producción agrícola, ganadera y comercial, sino que desde luego, es una de las principales dinamizadoras de los procesos culturales de la región, ya que en ella se logran materializar los rasgos identitarios que han sido incorporados históricamente y que se entretajan y se conectan en un intercambio cultural permanente a través de expresiones musicales, dancísticas, gastronómicas, artesanales y rituales que influyen en la forma como se concibe el mundo; entre estas encontramos el torbellino zapatiao el cual se constituye en un elemento relevante para la cultura de la región, ya que en él se evidencia ese mestizaje que aquí se ha enunciado.

### **3.1. El torbellino zapatiao como parte de las construcciones culturales.**

De la misma manera que en otras provincias como la de Vélez Santander y otros departamentos como Boyacá y Cundinamarca, en los municipios de Málaga y San José de Miranda Santander, el torbellino ha ocupado un espacio muy importante en la construcción cultural de sus pueblos, ya que como práctica artística logra expresar rasgos culturales propios del proceso de mestizaje. La mayoría de folclorólogos<sup>3</sup> hacen referencia a los orígenes del torbellino como una práctica artística muy antigua en la que se juntan la música y el baile con elementos tanto españoles como indígenas, como lo plantea para el caso cercano del departamento de Boyacá la investigadora Aura Velasco de López (2010), los ritmos llegados desde España como la Gallarda, el vals, las Jotas y el bolero coloniales, son los que tuvieron mayor influencia dentro del

---

<sup>3</sup>El término folclorólogo, en Colombia es entendido generalmente como el investigador-a que estudia la tradición ancestral y el conocimiento popular, y que así mismo, tiene una preocupación y respeto por ello. Sin embargo, en Colombia existen amplias discusiones al respecto, ya que la tendencia de algunos folclorólogos es a estandarizar las prácticas culturales que estudian, sin tener en cuenta que la cultura es un hecho social dinámico.

torbellino, y por tanto se fueron mezclando con las músicas indígenas para posteriormente tomar nombres como torbellino redondo, el moño, clizneje, trenza y zapatiao.

Teniendo en cuenta la afirmación anterior y la información aquí recabada, se puede ejemplificar dicho mestizaje para el caso del torbellino zapatiao, en el cual el uso de algunos instrumentos musicales como los quiribillos, esterillas, flautas de caña, guacharacas de madera, caparazón de armadillo, carracas de burro, o el uso de elementos corporales como el movimiento de los pies que se sigue al bailar, denotan elementos indígenas; entre tanto el uso de elementos corporales como los giros elegantes en el baile, el aspecto religioso de la romerías a santuarios católicos acompañadas de torbellinos, o el uso del instrumentos de cuerda de ascendencia europea como el requinto, el tiple y la guitarra, denotan elementos europeos en dicho torbellino, lo cual permite entrever que el proceso de mestizaje afectó las expresiones artísticas generando una especie de amalgama cultural.

En el trabajo de campo realizado para esta investigación, se encontró que al hablar del ritmo de torbellino, se debe tener en cuenta que esta práctica artística tiene una dinámica propia según su ubicación geográfica, por tanto, se reconoce a su vez que contiene diversos estilos de interpretación entre los que encontramos el denominado *Torbellino Zapatiao* o *alpargatiao*, un estilo de torbellino que identifica a los municipios de Málaga y San José de Miranda principalmente, el cual posee las características propias y generales del ritmo de torbellino que se dan principalmente en la zona cundiboyacense y santandereana, con compás de  $\frac{3}{4}$  y utilización de funciones tonales tónica I, subdominante IV y dominante V7 como se presenta en la imagen y que se ejecuta de manera conjunta entre la danza y la música.

En este estilo en particular se encuentra un baile de pareja que se mueve dando giros y percutiendo los pies contra el suelo en el zapatiao o alpargatiao; en el formato instrumental más reconocido se encuentra el requinto, la flauta traversa de caña brava de cuatro dígitos, un tiple, una guitarra y una guacharaca.

Compás general en el ritmo de torbellino.



Compás: Tanto en la región cundiboyacense como en Santander, se observa que el ritmo de torbellino realiza una agrupación de tres pulsos por compás.

Funciones ritmo-armónicas.



Funciones ritmo-armónicas del torbellino: Se distribuyen en dos compases. En el primer compás, la función de tónica se mantiene en los dos primeros pulsos y sobre el tercer pulso está la función de subdominante, mientras que para el segundo compás, la función de dominante abarca los tres pulsos correspondientes

Hasta este momento, se ha traído a colación algunas generalidades sobre el torbellino zapatiao, pero es necesario mencionar que en el trabajo de campo realizado en la región para lograr la recolección de la información a través de visitas, entrevistas y diarios de campo principalmente, también se encontró que este torbellino ha tenido su mayor asentamiento en la vereda de salado bravo en el municipio de San José de Miranda. Se trata de un torbellino producto del mestizaje y características propias, ha sido en consecuencia para los campesinos que lo practican parte de un proceso de aprendizaje que surge a partir de la enseñanza de los más viejos, donde de manera oral e imitativa dicha práctica ha sido transmitida de generación en generación, con sus múltiples cambios y dinámicas propias, dando cuenta de un proceso histórico, como se evidenciará en apartados posteriores del presente documento.

Es significativo también afirmar que a través de la observación de campo, se evidenció cómo actualmente muchas personas de la región con nociones sobre este tema, hablan y hacen referencia al torbellino como parte de las prácticas históricas, tal y como lo manifiesta Andrés Oviedo, músico oriundo de Málaga.

Aquí en Santander que conozca existen dos tipos de torbellino que son el torbellino arriao y el torbellino versiao, es el mismo pero tiene dos diferencias, el versiao es típico de la región de Vélez. ¿Qué trae esto?, en su mismo nombre lo dice, versiao porque cantan historias que le han pasado a la gente o chascos (anécdotas graciosas) que le han ocurrido...el torbellino arriado es el mismo torbellino pero ese ya es instrumental, y solamente es tocado con los tres instrumentos, tiple, requinto y guitarra, es una melodía que se tocaba antiguamente... digamos, un nacimiento, o el bautizo de alguna persona en el campo o podemos retomar desde antes, de los indígenas, podemos decir que iniciaron con ese ritmo, esos torbellinos son mas tocados es para hacer celebraciones, para mostrar que en un nacimiento nació hombre o nació niña, o incluso cuando la mujer tenía su primer periodo celebraban con esos ritmos aquí en Santander, entonces esos son los dos ritmos que más conozco en esta región (Andrés Oviedo, 2011<sup>4</sup>, Anexo 2.1. Min 1:19 – 3:08).

Así mismo, quienes son cercanos al tema reconocen que el torbellino expresa la vida campesina, sus creencias, sus conocimientos y costumbres, los cuales se manifiestan en eventos religiosos, en el arado, la recogida, el ordeño, en la caída de la tarde, en los amores y tristezas o en los festejos de vecinos y amigos.

Considerando lo anterior y teniendo en cuenta el planteamiento realizado sobre las relaciones existentes entre cultura, prácticas artísticas e identidad, se identifica cómo el torbellino zapatiao hace parte de un proceso histórico – cultural que ha sido incorporado a través de un sin número de experiencias que denotan la identidad de los pobladores y de expresiones culturales acumuladas colectivamente, las cuales se suman a las

---

<sup>4</sup> Entrevista realizada el 29 de diciembre de 2011 en Málaga Santander al señor Andrés Oviedo. Músico, tiplista y guitarrista, estudiante de la licenciatura en música de la Universidad Industrial de Santander y heredero de las músicas tradicionales que se dan en la provincia García Rovira. Ver Anexo 2.

prácticas culturales existentes en la vida campesina de los municipios de Málaga y San José de Miranda Santander.

Estas prácticas y expresiones son una mezcla de conocimientos principalmente indígenas (chibchas) y europeos, mezcla mestiza que ha forjado la mayoría de prácticas culturales que hoy aún se encuentran en la región; así mismo, de manera específica se puede observar que la práctica del *torbellino zapatiao* es un elemento que forma parte de la identidad de estos municipios y que actúa como catalizador, puesto que en él se vinculan diversas expresiones culturales que dan particularidad y sentido a una comunidad específica que ha sido parte de dicho proceso histórico – cultural.

### **3.2. El torbellino zapatiao o alpargatiao como parte de la identidad cultural.**



Imagen: tiplista en San José de Miranda 2012

Teniendo en cuenta el concepto de identidad cultural planteado y dando continuidad a las indagaciones sobre la pregunta que orientó la presente investigación *¿Cómo ha sido la transformación en la práctica y reconocimiento cultural del torbellino zapatiao en los municipios de San José de Miranda y Málaga Santander?*, es necesario señalar que aunque ya se enunciaron con anterioridad algunos argumentos que dan cuenta de cómo la práctica artística del torbellino zapatiao, es un conocimiento

socialmente incorporado, se buscará profundizar en elementos que permitan ver como éste hace parte de la cultura, lo que conlleva a su vez a indagar acerca de cómo dicho conocimiento llamado práctica artística se relaciona con el territorio, el lenguaje, la ritualidad y las artes, los cuales se han denominado aquí como fundamentales para la identidad cultural.

### *3.2.1. El territorio.*

El primer elemento de identidad que se abordará es el territorio, donde tiene lugar la cultura de estos dos municipios. Para tener mayor claridad sobre el concepto de territorio aquí abordado se tomará como apoyo una visión existente desde el campo de la antropológica donde se plantea que “El territorio humano es un espacio socializado y culturizado, de tal manera que su significado sociocultural incide en el campo semántico de la espacialidad y que tiene, en relación con cualquiera de las unidades constitutivas del grupo social propio o ajeno, un sentido de exclusividad, positiva o negativa” (García, 1976).

Desde este planteamiento, es necesario entender el concepto de territorio en doble vía, por una parte está el territorio como espacio geofísico que se convierte en sustrato material imprescindible para la realización de una producción social, pero también es necesario entender el territorio como producto de dicha producción social, puesto que es el accionar de los seres humanos que allí habitan, quienes significan, delimitan y establecen una forma específica de relacionarse con el mismo, por tanto, el territorio aquí se concibe no como un espacio meramente geofísico, es un lugar de interacción donde una cultura se ha acumulado y recreado con un sentido identitario específico debido a las acciones colectivas de una sociedad.

El territorio ocupado por los habitantes de Málaga y San José de Miranda también posee dichas características y por tanto estos han logrado una cercanía más allá del espacio meramente geofísico, lo cual se refleja en las prácticas identitarias que han culturizado el espacio, como lo son el lenguaje, la ritualidad y las artes principalmente

campesinas hoy existentes y que son parte del proceso de conexión entre la herencia cultural y el presente dinámico de la misma. Se habla de un espacio culturizado, ese mismo que ha sido apropiado y organizado de acuerdo a la concepción de mundo que poseen las personas que lo habitaron y las personas que lo habitan actualmente, ese mismo que ha sido el sustrato para la permanencia de ciertos rasgos característicos que como parte de un proceso socio-cultural dinámico, hoy logran conectarse en un proceso identitario, del cual el torbellino zapatiao ha sido parte.

Para las personas de origen campesino con quienes se llevó a cabo esta investigación, hablar de sus prácticas culturales tiene sentido en la medida en que se relacionan con un territorio propio construido de manera colectiva, es decir, que sus prácticas culturales requieren de un sustrato en el que perviva su concepción de mundo, por tanto encontramos una estrecha relación, un arraigo y apropiación absoluta frente a su lugar de origen, lo cual se genera por el contacto permanente con la tierra, en actividades cotidianas como la labranza, el ordeño, el pastoreo, la siembra, las reuniones y festejos vecinales, por vivencias propias o la observación del paisaje, elementos que a su vez sirven de inspiración para la composición de versos, cantas, danzas y melodías que como el torbellino zapatiao forman parte de su identidad, como lo expresa el señor Saúl Rodríguez en una de sus coplas en ritmo de torbellino.

“Pacitico, pacitico, pacitico, pacitico, me dijo una juncalera  
Me dijo una juncalera  
Que le taban asentando las cabuyas de la estera  
pacitico, pacitico” (Saúl Rodríguez, anexo 4.10. Min 2:22 -2:50).<sup>5</sup>

En esta copla se refleja una vivencia propia que habla de una experiencia amorosa en una ubicación territorial específica, al encontrar que la mujer a la que se hace referencia es proveniente de la región, de la vereda el junco, Juncalera, unas costumbres propias al enunciar la estera o colchón artesanal como el lugar para

---

<sup>5</sup> Entrevista realizada el 03 de enero de 2012 en la vereda salado bravo de San José de Miranda al señor Saúl Rodríguez. Músico requintista y principal exponente del torbellino zapatiao en la actualidad.

dormitar y amar. Es posible también encontrar que esta expresión tanto instrumental como verbal permite relacionar el territorio con el lenguaje como uno de los factores imprescindibles en la construcción del mismo, es decir, que en esta copla es posible encontrar también elementos de una estética propia del lenguaje hablado, tanto de la población en general como del coplerío torbellinero musicalmente hablando, finalmente se encuentra que a través de la unión de elementos que simbolizan una anécdota de vida se expresa el territorio a través de la música, en este caso de las cantas o coplas.

Hablando específicamente del torbellino zapatiao, en el trabajo de campo se ha encontrado que esta práctica artística es relevante como parte de la producción social creada en el micro territorio de la vereda de Salado Bravo y en un contexto más amplio lo es para los municipios de Málaga y San José de Miranda. Esta práctica del torbellino zapatiao que históricamente ha reflejado una visión de mundo de forma sonora y dancística, genera en sí misma dos referentes identitarios relacionados estrechamente con el territorio y que son producto de la producción social. Por una parte y para una visión externa, la identificación del territorio se da en torno al torbellino zapatiao como referente identitario del mismo, como lo manifiesta el señor Marco Tulio Oviedo, músico y bailarín externo a la vereda de Salado Bravo (no interprete del zapatiao), quien hace un reconocimiento de la vereda Salado Bravo como sinónimo de la práctica del torbellino zapatiao.

Aquí existe por ejemplo el, el...el torbellino de la región, del torbellino de nuestra región, aquí de la provincia existe el torbellino viva la fiesta que es como el más reconocido a nivel nacional, viva la fiesta, que es del maestro Luis María Carvajal Prada oriundo de Molagavita. Está el culirrasgao que es de, creo, si no estoy mal, creo es de Guillermo Laguna, está el Zapatiao que ese si es de San José de Miranda, pero es también en la era de Guillermo Laguna, que es de Eloy correa (flauta) que se llama torbellino zapatiao que es de San José de Miranda, Salao Bravo. Eso es lo que conozco de nuestra región los torbellinos (Marco Tulio Oviedo, anexo 2.0, min, 0:30 – 1:30),<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Entrevista realizada el 29 de diciembre de 2011 en Málaga Santander al señor Marco Tulio Oviedo. Músico y bailarín de músicas tradicionales en la región.

En segundo lugar el torbellino zapatiao es un referente de territorialidad para quienes lo interpretan y recrean o para quienes se han relacionado directamente con la práctica como parte de un territorio que enmarca y posibilita la vivencia cultural tanto colectiva como individual, don Saúl Rodríguez lo manifiesta de la siguiente manera “El Zapatiao en la vereda de Salao bravo era el duro, el oficial, ese era el que mandaba la parada, porque se tocaba el torbellino zapatiao y se tocaban las rumbas, rumbas por hay así, eso de por hay de eso música otra no se escucha nada; la rumba y el torbellino zapatiao” (Saúl Rodríguez, anexo 10.20, min 3:18 – 3:48).<sup>7</sup>

En los dos testimonios, se evidencia cómo el torbellino zapatiao es un referente de territorio, a partir de dos posiciones que aunque distintas, confluyen en dar una apropiación espacial con la cual logran identificar un espacio geofísico, reconociendo así, que en la vereda Salado Bravo históricamente de forma dinámica y cotidiana, el torbellino zapatiao ha sido parte de la producción social de símbolos y significados, que han generado una referencia de un territorio con una identidad propia.

### *3.2.2. El Lenguaje.*

De manera general se puede plantear que la comunicación es un sistema de relación social que se desarrolla en el caso de los humanos, más allá de una acción instintiva a través de la herencia socio-cultural, es una acción que se da para la mayoría de colectivos humanos en tres formas principales como son el lenguaje oral, corporal y escrito; formas que se experimentan a diario y que al ser parte de una sociedad específica poseen unas características propias que lo identifican, es decir, que cada grupo social crea unos códigos específicos para entablar una relación comunicativa, como lo evidencia con relación al lenguaje oral Edward Sapir.

El habla es una actividad humana que varía sin límites precisos en los distintos grupos sociales, porque es una herencia puramente histórica del grupo, producto de un hábito social mantenido durante largo tiempo. Varía del mismo modo que varía todo esfuerzo

---

<sup>7</sup> Entrevista realizada el 01 de abril de 2012 en el municipio de Enciso Santander al señor Saúl Rodríguez.

creador, quizá no de manera tan consciente, pero en todo caso de modo tan verdadero como las religiones, las creencias, las costumbres y las artes de los diferentes pueblos. (Sapier, 1954).

Por tanto, el lenguaje se convierte en un hecho comunicativo muy importante dentro de la identidad cultural, ya que es parte de las formas en las que una persona perteneciente a una sociedad logra comunicar su forma de pensar, sentir, expresar su manera de estar en el mundo. A través de los diarios de campo y entrevistas se encontró que para las personas con quienes se realizó la presente investigación, las formas de lenguaje más importantes son el lenguaje oral y el lenguaje artístico musical, y que por el contrario, el lenguaje escrito no tiene relevancia en su práctica artística.

### 3.2.2.1. *El lenguaje Oral.*

El lenguaje oral que tiene como vehículo la palabra hablada, es para los campesinos con quienes se realizó el trabajo, un hecho de alto valor, ya que es a través de la palabra que se logran materializar relaciones sociales como acuerdos, compromisos o el trabajo colectivo de racionalización del territorio, por tanto, en el lenguaje oral se encontraron algunos rasgos identitarios en relación con el torbellino. El primero de esos rasgos se encuentra en que la oralidad es un hecho muy importante para el torbellino zapatiao, ya que históricamente ha sido a través de la palabra que se ha logrado constituir como un sistema para la enseñanza y aprendizaje de dicha práctica artística. “Yo lo miraba a él y él me iba explicando. Me decía, me ponía el puesto de los dedos, y me iba diciendo, el dibujaba y me decía vamos a tocar estos puestos primero y yo lo acompañaba y hay me iba diciendo” (Heriberto Gonzales, anexo 10.16, min 1:00 -1:25).<sup>8</sup>

Este testimonio da cuenta de un proceso de enseñanza para el aprendizaje del tiple en la interpretación del torbellino, aquí se muestra cómo la palabra es el vehículo que permite entablar un diálogo de saberes que se manifiesta a través de la oralidad,

---

<sup>8</sup> Entrevista realizada el 01 de abril de 2012 en el municipio de Enciso Santander al señor Heriberto Gonzales. Músico, interprete del tiple en el torbellino zapatiao e integrante de la agrupación *los alegres de Enciso*.

en el cual son notorias algunas expresiones propias que giran en torno a esta práctica artística, por ejemplo, cuando el entrevistado dice “me ponía el puesto de los dedos” hace referencia a la colocación de los acordes sobre el diapasón del tiple, o cuando dice “ ...él dibujaba y me decía ...” el termino dibujaba hace referencia a que una persona interpreta la melodía del torbellino en el tiple requinto.

Así mismo y también vinculado al torbellino de una manera más directa, se encuentra otra forma de lenguaje oral muy importante como son las coplas o cantas, las cuales son parte del repertorio musical torbellinero y se alternan con el torbellino zapatiao, estas coplas expresan el pensamiento de los campesinos de Salado Bravo, como lo muestra el siguiente ejemplo.

“Cuántas cuerdas tiene el tiple

Cuántas cuerdas tiene el tiple y son tripas de venau

y son tripas de venau

y también el que lo toca tiene ojos de enamorado

Cuántas cuerdas tiene un tiple” (Rodríguez 2011, entrevista citada, anexo 4.6. min 3:30 – 4:00).

En esta copla que se realiza sobre la armonía del tiple (I, IV,V7), se evidencia una relación directa del lenguaje oral con la práctica del torbellino donde a través de una forma poética que posee ritmo y melodía, se expresa tanto la existencia de una práctica artística en relación con su entorno, así como sentimientos y significados que se generan a través de la misma, también se encuentran expresiones características como “tripas de venau” que hacen referencia a las tripas del venado usadas antiguamente para la fabricación de cuerdas para tiple en la región; también existe en esta forma que refleja la oralidad de la región un elemento muy importante ligado a la picaresca, en la cual se narran algunas vivencias y aventuras principalmente amorosas como se observa a continuación.

Como quieres que te quiera  
Como quieres que te quiera si vivís en un retiro  
Si vivís en un retiro  
Una lomita pol medio ni me miras ni te miro  
Como quieres que te quiera (Saúl Rodríguez, anexo 7.1, min 27:23-27:46).<sup>9</sup>

A lo largo del trabajo de investigación también se evidenció que hablar del lenguaje oral y su relación con la práctica del torbellino zapatiao es hablar de un lenguaje existente en torno a la práctica en su territorio, lo cual, de cierto modo ha logrado acuñar un tipo de variación lingüística que genera unos códigos internos de comunicación. A continuación se enuncian algunos términos destacados dentro del trabajo de campo que dan cuenta de la particularidad de la expresión oral.

- Acompasar: Ensamblar, sonar bien en conjunto musical.
- Anticorio: De antiguo o viejo. Hombre de viejas costumbres.
- Asina: De así.
- Chocatos: Alpargates, cotizas.
- Chorotas: Sopa tradicional hecha con masa de maíz en forma de vasija o arepa.
- Dibujar: Hacer la melodía del torbellino en el requinto (solo o Punteo)
- Estera: Colchón artesanal, fabricado con hojas de palma.
- Gecho: Abuelo, hombre viejo

---

<sup>9</sup> Entrevista realizada el 12 de enero de 2012 en la vereda salado bravo, San José de Miranda Santander al señor Saúl Rodríguez.

- Jelar: Dejar enfriar algo; ponerse frío.
- Josa: Matachín vestido con musgo y uñas de caña brava.
- Revuelta: Sinónimo de fuerza y equilibrio sonoro en el movimiento rítmico de la mano derecha en la ejecución del tiple para la interpretación del ciclo armónico I, IV, V7 torbellino zapatiao.
- Musgua: Grupo de músicos reunidos haciendo su oficio musical.
- Patialegre: Parrandero, fiestero.
- Pestañada: Dormir plácidamente.
- Suruchas: Maracas.
- Velozo: Que mira con atención.

#### 3.2.2.2. *El lenguaje musical.*

El torbellino zapatiao como parte de las expresiones culturales es un hecho comunicativo que también incluye la designación de códigos que los interlocutores comparten, es decir, que el lenguaje musical del torbellino tiene en cuenta la relación interprete - oyente como un aspecto en el cual se materializa y se transmite la idea artística. En las observaciones de campo realizadas se halló que el lenguaje musical de esta práctica incluye los medios de expresión corporal e instrumental principalmente. Ana Frega (2008), clasifica los medios de expresión musical entre cuerpo e instrumentos, de tal manera que pone dentro de lo corporal a la voz (Canto), Manos, pies, etc (Percusión corporal) que son tarea del emisor; incluye también el movimiento expresivo y mimético (expresión corporal) que es donde se presenta y finalmente está

el oído (discriminación y apreciación) como tarea del receptor; en cuanto a lo instrumental lo clasifica como Instrumentos ( ejecución), una tarea delegada al emisor.

Entre tanto en lo que tiene que ver con el cuerpo, el lenguaje corporal existente en el torbellino zapatiao es asociado a la música, donde se tiene como medio de expresión la percusión corporal presente a través de la danza en la cual el hombre percute sus pies contra el suelo (zapatiao o alpargatiao), aquí se encuentra también la expresión corporal como medio en el cual una sola pareja es quien danza con traje tradicional y un paso muy elegante de espalda recta, la mujer con una mano en la cintura y otra agarrando la falda y el hombre danzando con las manos atrás y en son de conquista, para lo cual se establece una gestualidad que corresponde a una especie de juego de seguidilla y conquista amorosa donde no hay contacto físico.

Lo corporal en lo estrictamente musical se relaciona en los códigos que los intérpretes manejan principalmente en cuanto a su postura con los instrumentos y frente a eventos sonoros como inicio del tema, marcaciones rítmicas o terminación del tema musical, donde también la gestualidad es importante porque una mirada, un movimiento de cabeza o de cejas logra expresar un pensamiento tal como se observa en los registros de la interpretación. (anexo 9.4.min 0:00 – 2:54).<sup>10</sup>

Del mismo modo el hecho sonoro del torbellino zapatiao se relaciona con el lenguaje usando como medio de expresión la ejecución de instrumentos principalmente de cuerda y percusión, la inclusión de un formato instrumental (formato más reconocido) con requinto, flauta , tiple, guitarra y guacharaca ha permitido generar una estética sonora propia en la cual se hace uso de la homofonía para generar un discurso audible tanto para el emisor como para el receptor, donde el requinto y/o la flauta realizan la melodía con fraseos y motivos rítmico - melódicos, la guitarra realiza los bajos, el tiple la armonía y la guacharaca el ritmo, siendo estos estructurados en un forma musical cíclica; así mismo, la unión de los elementos principales como timbre, intensidad,

---

<sup>10</sup> Interpretación musical del torbellino zapatiao realizada por el grupo musical los alegres de Enciso el 11 de febrero de 2012 en San José de Miranda Santander.

armonía, ritmo y melodía (también presentes en el lenguaje oral) permite generar un sentido expresivo-comunicativo entendido como festivo y alegre que da una particularidad a las personas vinculadas a la práctica artística, es decir, que es captado por los interlocutores como ellos mismos lo manifiestan. “Bueno, lo más importante es porque hay mucha alegría también como en los pueblos, como también en los campos, y de ahí se motivan mucho las personas, viven alegres y contentos”. (Eloísa Basto, anexo 6.0.min 4:04 – 4:36).<sup>11</sup>

### **3.2.3. La ritualidad.**

Otro de los elementos que se abordan como fundamentales en la identidad es la ritualidad, entendida como un diálogo entre los mundos tangible e intangible, donde a través de un ritual se manifiesta el mundo espiritual en actos de diferente índole que poseen un sentido de acuerdo a la cultura que lo experimenta; en palabras de Carlos Miñana (1993), “El ritual es el mito vivido y experimentado; es la forma como el hombre trasciende de lo cotidiano a lo sagrado”. En este caso, trascender para las personas vinculadas a la práctica del torbellino zapatiao significa establecer una serie de ritos que en su conjunto conforman la ritualidad; según colombres los ritos son la puesta en escena de la cultura. “El rito es una actividad motriz más o menos institucionalizada, reglamentada, que tiende casi siempre al logro de una determinada función de carácter sagrado, bélico, político, sexual o de otra naturaleza. Mientras el mito se desenvuelve en el espacio del imaginario, el rito se verifica en el espacio físico: es acción y por lo tanto pasible de observación” (Colombres, 2009 ).

El torbellino zapatiao relacionado con los rituales ha sido importante históricamente, en el trabajo de campo se evidenció que el vínculo ritual de esta práctica artística ha sido de carácter sagrado social o relacionado con hechos individuales o familiares expresados en ritos específicos. En cuanto a los ritos sagrados se encontró que históricamente el torbellino ha sido un hecho ritual vinculado a la

---

<sup>11</sup> Entrevista realizada el 12 de enero de 2012 en la vereda salado bravo San José de Miranda a la señora Eloisa Basto Jaimes. Esposa del señor Saúl Rodríguez quien se ha encargado de conservar elementos y datos importantes para la memoria histórica del torbellino zapatiao.

religión católica, en donde a través de su música se hace culto y veneración a los santos patronos de San José de Miranda (Virgen de los remedios) en sus fiestas patronales, donde las músicas campesinas están presentes entre ellas el torbellino zapatiao, en las fiestas de San Jeronimo en Málaga o en el *día de la gallina* (según testimonios de los pobladores) fiesta realizada en San José de Miranda en honor a Santa Cecilia, donde luego de acudir a la Santa Misa (Eucaristía) se come, bebe, baila y se interpretaba el torbellino zapatiao en honor a estos Santos.



Imagen: Gustavo Morales. Procesión con torbellino.

Otro rito de suma importancia ha sido las fiestas de aguinaldos en la época de la navidad, donde se prepara el nacimiento del niño Jesus durante nueve noches consecutivas, en las cuales la música del torbellino se suma al compartir del alimento, la alegría, el conocimiento y la espiritualidad en comunidad. También se resalta otro hecho de carácter sagrado por esta misma época denominado romerías, donde las personas se desplazan en un acto de fé por varias horas en grupos de familiares y/o vecinos desde el Municipio de San José de Miranda vereda Salado Bravo, hasta la

ciudad de Chiquinquirá en el departamento de Boyacá, con el propósito de cumplir promesas o pedir favores a la virgen de Chiquinquirá. La romería se caracteriza por que el torbellino tiene una función muy importante en el alegrar a la gente a través de la música que tiene que ver con interpretación de instrumentos, cantos y baile, lo cual le da un carácter festivo y mantiene la unidad del grupo. La señora Rosmira Jaimes cuenta sobre la vivencia de los dos ritos mencionados.

En este punto llamado la baticola, vivían mi mamá con que...con unas costumbres como bonitas de la navidad alegre, contenta, todo el mundo nos reuníamos aquí hacíamos el pesebre y después del pesebre se apostaban los aguinaldos que era una botella de vino o unas galletas, era apostar aguinaldos lo que era pajita en boca, al beso robao, al sí y al no, y eso era una botella de vino y no la tomábamos todos en parranda hasta que amanecíamos las nueve noches, nueve noches de parranda y pólvora y de todo eso fue como una tradición que lleva como hace más de veinte años; los músicos eran Saúl Rodríguez y Eloy Correa, Eloy Correa era el flautista, era flautista, tocaba también el tiple, la guitarra, y toda la música de toda la noche y de las nueve noches era música de cuerda, toda era música de cuerda, nada de discos, era la parranda pero sabrosa, y habían más músicos aparte de Eloy Correa y Saúl Rodríguez, venía Simeón Correa, otros Correa como Paulino Correa (Ellos son policías pensionados pero venían a parrandear), mis tíos también eran, mis abuelas también eran músicas, eran tres abuelitas de esas con la falda al tobillo, pero ellas tocaban ambas todas el tiple, y cuando nos íbamos a Chiquinquirá, a la virgen de Chiquinquirá a verla, nos íbamos en los camiones que no llevaban sino bancas, en tablas, tablas, y entonces se iban cantando todo el camino con el tiple y haciendo la fiesta a ir a ver la virgen de Chiquinquirá, echábamos la comida, echábamos envueltos, gallina, huevos cocidos, ayacos, mantecada chicha llevábamos, y allá llegábamos a una posada que era una pieza para todos y allá todos dormíamos en la misma pieza, ¡pero que dormir no!, ese era el cuento, poner las cosas ahí porque nos íbamos era a parrandiar, pero eso era dos días ósea pal veinticuatro y...torbellinos y cantaban estilo la guabina esto.. Las veleñas, ellas cantaban mucho, y eran a la virgen, cantando como coplas y también fuera de la virgen a la gente sacándole coplas, bromas a las personas que iban ahí, y de ahí quedó descendencia de los hijos, los hijos también son músicos pero ahorita en este momento

no están por aquí porque cada uno cogieron para diferentes partes del país se fueron. (Rosmira Jaimes, anexo 8.0. min 0:01 – 3:05).<sup>12</sup>

Este testimonio evidencia cómo se genera un vínculo estrecho entre la música del torbellino y la espiritualidad, donde la música es parte fundamental del rito. Según las narraciones de los entrevistados existió otro rito muy importante que se realizaba para esa misma época de diciembre, la vereda organizaba un trabajo comunitario para la participación en una fiesta de comparsas en el casco urbano de San José de Miranda, por tanto se realizaban los preparativos de la comida y la bebida, la elaboración de disfraces, mascararas y baile de las josas (matachín vestido con musgo y uñas de caña brava) y la vinculación de la música para alegrar la danza de la comparsa, lo cual se convertía en una especie de rito para el encuentro competitivo con otras veredas desde las prácticas artísticas y vinculado con la fiesta de aguinaldos, una vez presentada la comparsa el pueblo se vestía de fiesta y se generaban encuentros musicales y dancísticos donde el torbellino también estaba presente, así lo evidencia el siguiente testimonio.

“Nojotros por aquí en el campo pues, recordábamos en las parrandas así, en san José de Miranda y aquí, puaquí en la vereda en un tiendita de la vereda, “la baticola”, ahí había una tiendita, o todavía la hay, pero cuando ese tiempo era que mejor dicho, éramos nueve noches que parrandiábamos ahí, y nos íbamos a Miranda. ¿Y porque tanto? Porque era que hacíamos la novena, la novena del divino niño Jesús hacíamos la novena de aguinaldos, entonces íbamos allá a hacer la novena y enseguida nos íbamos a miranda con los disfraces” (Rodríguez, 2012, entrevista citada anexo 4.6. Min 6:29 – 7:06).

Si bien en épocas anteriores el torbellino estuvo vinculado a la identidad cultural con un carácter de tipo ritual que describía los mitos de una comunidad en hechos como por ejemplo la llegada de la primera menstruación en la mujer o ritos de tipo fúnebre, estos hoy, en este territorio ya no se realizan, pero sí existen ritos similares en

---

<sup>12</sup> Entrevista realizada el 12 de enero de 2012 en la vereda salado bravo, sitio la baticola en San José de Miranda a la señora Rosmira Jaimes. Habitante de la vereda salado bravo quien participaba de forma activa en las actividades comunitarias de la vereda donde el torbellino zapatiao tenía un papel preponderante.

los que el torbellino ha tomado parte, ritos como matrimonios, bautizos o cumpleaños en los que la música expresa la alegría y la futura prosperidad para cada uno de los homenajeados, ritos en los que es notoria la importancia de la práctica artística del torbellino no solo como hecho sonoro sino como parte del contexto cultural, un ejemplo de ello se encontró en el trabajo de campo realizado para esta investigación el día 01 de abril del 2012 en el cual se celebró durante todo el día en el municipio de Enciso Santander un pequeño encuentro de amigos al rededor del torbellino, donde se prepararon comidas especiales tradicionales como el sancocho de gallina con chorotas (masa de maíz en forma de vasija o arepa), el masato y la mantecada, como parte del rito que surge a partir del festejo. (anexos 10.8 y 10.9).<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Imágenes de la preparación de comidas tradicionales como el sancocho de gallina y chorotas.

#### 4. RASTREANDO LAS TRANSFORMACIONES DEL TORBELLINO ZAPATIAO



A partir del presente capítulo se inicia el desarrollo de lo que en la investigación se ha denominado las etapas de la transformación del torbellino zapatiao. Se trabaja en torno a una organización cronológica del proceso de transformación en la práctica y reconocimiento del torbellino zapatiao. Lo anterior guarda relación con los dos capítulos iniciales donde se brindan los elementos conceptuales para la comprensión de los elementos que allí intervienen. Así mismo, se relacionan con los antecedentes históricos y contextuales de ésta práctica, los cuales resultan fundamentales para la comprensión de estas transformaciones desde una mirada que trasciende la práctica musical específicamente.

Recapitulando los planteamientos sobre cultura, se ha planteado para este documento que la cultura no es estática, sino que la cultura está en constante movimiento y que por tanto las prácticas culturales que se dan en determinada cultura también están en constante cambio, ya sea por motivaciones propias de sus dinámicas o por cambios generados de manera externa. Para este caso específico el *torbellino zapatiao* como una práctica artística que es parte de las expresiones culturales de San José de Miranda y Málaga Santander, ha cumplido con funcionalidades importantes, en las cuales ha generado los actos imaginativo, creativo, crítico y de producción simbólica, en las que se dibuja la identidad cultural que se expresa a través de dicha práctica, donde de igual manera esta práctica cultural que se da de forma dinámica ha experimentado a lo largo de varias décadas en este territorio una constante transformación.

¿Cómo ha sido ese proceso de transformación?, ¿Cuáles son los elementos que han intervenido en dicha transformación?. Teniendo en cuenta el trabajo de campo que se realizó en los municipios de Málaga y San José de Miranda Santander y en la ciudad de Bogotá D.C durante el periodo de Diciembre de 2011 y Julio 2012, se dará continuidad para encontrar más elementos en la información tanto primaria como secundaria, que ayuden a comprender de manera puntual como ha sido el proceso de transformación en la práctica y reconocimiento del torbellino zapatiao. Es importante resaltar que para dar un mayor orden y teniendo en cuenta que no existen datos

históricos precisos sobre esta práctica artística, en la presente investigación, se realizó una ubicación de hechos históricos en cuatro etapas que según los datos recolectados han sido relevantes en la transformación del zapatiao, épocas que serán abordadas a continuación.

#### **4.1. Aproximaciones a los orígenes del Torbellino Zapatiao.**

En cuanto a la definición del término *torbellino*, se encontró que su origen según La Real Academia Española en su diccionario de la lengua española “el término torbellino proviene del latín Turbo,-īnis, y significa remolino de viento”. Según algunos investigadores el término torbellino es la denominación castellana de este latín, y etimológicamente indica una tromba o remolino.

Si se asocia el termino con esta práctica, se encuentra que esta asociación se ha dado gracias a que en la mayoría de coreografías se simboliza un torbellino, en el cual el baile es suelto y se caracteriza por que los bailarines dan giros, vueltas o remolinos alrededor de la pareja y de sí mismos de una manera cíclica, pero también se debe tener en cuenta que además del baile ha existido históricamente la característica cíclica musical tanto en el ritmo, como en la melodía y la armonía, con lo cual se tiene el aporte musical en este mismo sentido.

De manera general, con respecto a los orígenes del torbellino se ha planteado que tiene origen tanto indígena como español. En cuanto a los planteamientos realizados en Colombia sobre este tema, uno de los más conocidos es el realizado por el investigador Guillermo Abadía Morales quien plantea que es una tonada, danza o canto que posee características indígenas y que de una u otra manera sobrevivieron al proceso de mestizaje. “Hay indicios de que los cantos de viaje de algunas tribus, como los de la Yuco-motilón de la Serranía de Perijá, células rítmicas que podrían haber dado origen al compás del torbellino, que no es otra cosa, sino la medida del “trotecito de indio”, que indígenas y mestizos de las montañas de Santander, Boyacá y Cundinamarca usan para sus correrías y viajes, peregrinaciones y romerías”. (Abadía, 1973).

El investigador sugiere el origen del torbellino, asociando el canto rítmico-melódico a la forma de caminar que denomina como *trotecito de indio* con lo cual los indígenas y mestizos aguantaban largas travesías por la geografía de los tres departamentos en mención; se sumaban también el uso de las coplas e instrumentos como capadores, tiples y requintos, los cuales eran usados en momentos específicos de las travesías tales como la marcha, el descanso o las noches en las posadas donde también se sumaba el baile del mismo nombre.

Otro planteamiento importante que se ha realizado en Colombia sobre el origen del torbellino y que tiene un mayor acercamiento a lo musical, es el que tiende hacia el origen español, el autor Daniel Zamudio es citado por Javier Ocampo López para explicar dicho planteamiento de la siguiente manera:

Zamudio hace comparaciones entre la melodía del torbellino con la melodía del antiguo modo llamado *tetrardus* uno de los cuatro modos primitivos del canto eclesiástico en época anterior al Papa Gregorio el Grande. Los pobladores españoles que llegaron al Altiplano cultivaron esos cantos litúrgicos, tanto en las iglesias como en los hogares; muchos de ellos relataban episodios de la vida de la Virgen, del niño, la Sagrada familia, etc.; el indio cundi-boyacense que escuchó estos cantos, los mezcló con sus sentimientos de amor, desilusión, paisaje, y en general con el ambiente del clima frío; las mismas expresiones verbales del castellano antiguo expresan la antigüedad del torbellino. (Zamudio, en Ocampo 1985 , pág: 112).

Así mismo, el autor habla del Galerón como una danza muy antigua que asociada con los cantos litúrgicos traídos al continente en la colonia española y que fueron extendidos por los misioneros en la zona de Santander, Boyacá y Cundinamarca principalmente, dieron origen al torbellino. Por otra parte, de manera reciente la ya citada autora Aura Velasco de López (2010), habla en su libro de una mezcla en la que los ritmos llegados desde España como la Gallarda, el vals, las Jotas y el bolero coloniales, se fueron mezclando con las músicas indígenas para posteriormente tomar

nombres como torbellino redondo, el moño, clizneje, trenza y zapatiao, haciendo una mayor referencia hacia lo dancístico.

Estos planteamientos realizados sobre los orígenes del torbellino, parecieran orientar hacia un debate acerca de si su origen fue en la danza o en la música, si fue indígena o europeo, sin embargo, y pese a que en estos planteamientos realizados sobre los orígenes del torbellino no se encuentran fechas ni momentos específicos, todos de una u otra manera coinciden en primera medida, en que tanto música como baile tienen un mismo nivel de relevancia en los orígenes del mismo, lo que da cuenta de la *común - unión* entre dos tipos de prácticas artísticas que conforman una sola práctica y de la cual surgieron a su vez muchas variedades y estilos principalmente coreográficos y musicales, tales como versiaos, moños, o instrumentales etc. En segunda medida coinciden en el hecho histórico ineludible de lo que fue la colonización de los españoles en Colombia, es decir, que aunque se atribuya el origen ya sea a la cultura indígena o española, está siempre presente la existencia del proceso de mestizaje.

De lo anterior se deduce que el torbellino en sus orígenes no fue construido bajo lo que el economista *Manfred Max Neef* (1991), denomina como “la organización de una sociedad fragmentada”, la cual señala como un producto de la modernidad, donde dicha sociedad fragmentada provoca que la visión holística de mundo sea desmembrada por la lógica moderna del pensamiento euro-céntrico, teniendo como resultado a un mundo que es pensado y habitado en segmentos, donde las artes también son separadas entre sí, por tanto, se debe comprender para la presente investigación, que la existencia de la *común-unión* entre música y danza, la supervivencia del rasgo indígena, así como la supervivencia del rasgo europeo son parte fundamental de esta práctica artística.

#### 4.1.1. Origen del estilo zapatiao.

En cuanto al origen del *torbellino zapatiao* que es la prioridad para este caso, se observa que la información existente es escasa. Sin embargo, se encontraron algunos datos que dan luces sobre este tema, datos que serán expuestos a continuación.

En cuanto a las fuentes consultadas para esta investigación, de manera específica los registros escritos existentes que dan cuenta del origen del *torbellino zapatiao*, en primera medida se deduce que es un estilo de torbellino que al igual que los demás es parte del origen general de las músicas de torbellino. También es posible tomar como indicios de su antigüedad, algunos registros en los que se tiene a la danza como referencia, para lo cual se señala que “En las descripciones del siglo XIX, el torbellino aparece bailado por la mujer con vueltas muy menudas como si fuera un trompo en remolino alrededor del hombre que baila zapatiao” (Ocampo,1976).

Sobre el origen del *torbellino zapatiao* o *alpargatiao*, en las inmediaciones de Málaga y san José de Miranda (vereda Salado Bravo), se encontró en las entrevistas realizadas que es el nombre atribuido al estilo de torbellino instrumental que en su formato más reconocido tiene tiple, requinto, guitarra, flauta traversa de caña brava de cuatro dígitos y charrasca, donde el rasgueo o golpe del tiple está en una relación directa con la danza en la cual el hombre persigue a la mujer en actitud de conquista, mientras zapatea con los pies marcando el compás de  $\frac{3}{4}$ , acción percutida que finalmente es la que da el nombre a este estilo. (Rodríguez, 2012, entrevista citada, anexo 4.6. min 21:24 -21:48).<sup>14</sup>

El investigador en danzas Guillermo Laguna se refiere al origen del torbellino zapatiao de este modo “Respecto a su origen sólo se sabe que ha sido tradicional en muchas generaciones de García Rovirenses, según testimonio, de varios campesinos, entre ellos don Eloy Correa, antiguo exponente del torbellino zapatiao (Integrante del grupo de danzas de Málaga) doña Petronila de Zabala y don Timoleón Rodríguez,

---

<sup>14</sup> Relato acerca del origen del nombre del torbellino zapatiao.

integrantes del conjunto “Aires Campesinos” de la vereda Salado Bravo de San José de Miranda” (Laguna, 1988).

De la misma manera en las entrevistas y diarios de campo realizados, tampoco se logró encontrar datos como fechas específicas sobre su origen, ya que por un lado las personas entrevistadas en su mayoría tienen edades que oscilan entre 50 y 70 años, los cuales parten de la tradición oral y también de lo que conocen por experiencias personales para relatar hechos ocurridos de forma más reciente, aproximadamente a partir del siglo XX. Por ejemplo el músico Luis Jaimes requintista reconocido en la región responde a la pregunta del origen del torbellino zapatiao de la siguiente manera:

Es que anteriormente, yo no alcancé a conocer, pero los viejos, mi papá contaba no, que en las fiestas, en las serenatas era puro torbellino sí, pasaban toda una noche bailando torbellino, y la gente solamente hacía la armonía del torbellino pero no hacían melodía y le llamaban disque arrancapaja, pero ese torbellino era de lo que de un solo sonsonete, y con ese torbellino hacían diferentes figuras, coreografías y de ahí nacieron de pronto tantas danzas con el mismo aire de torbellino. (Luis Jaimes, anexo 3.2. min 0.45 – 1:25).<sup>15</sup>

El entrevistado hace referencia a un estilo de torbellino que también es reconocido en la región, el denominado *arrancapaja*, que musicalmente guarda en su armonía la característica de la progresión armónica I, IV, V7, en tonalidad de Sol Mayor. También argumenta que no importa cómo se interpreta musicalmente el torbellino, sino que es la danza la que le da un nombre específico. “Es que el torbellino zapatiao es por decir, lo llaman zapatiao en alguna danza, porque cualquier torbellino de los que estamos nosotros tocando se puede bailar zapatiao, ¿sí?, la cuestión es la forma de bailar, que van bailando y zapatiando, pero cualquier torbellino sirve para interpretar esa danza del torbellino zapatiao” (Jaimes, 2011, entrevista citada, anexo 3.2. min 0.17 – 0.45).

---

<sup>15</sup> Entrevista realizada el 31 de diciembre de 2011 en Málaga Santander al señor Luis Jaimes. Músico, requintista con amplio reconocimiento en la región, intérprete de músicas tradicionales como el torbellino.

Por otra parte el requintista Saúl Rodríguez, quien es el único intérprete vivo del requinto en el torbellino zapatiao en la vereda de Salado Bravo en San José de Miranda, hace referencia a los orígenes de la siguiente manera:

Ese se llama el torbellino zapatiao, ese es el zapatiao para zapatiar con la pareja. ¿Ese es más viejo que el arrancapaja? más, más viejo, más viejo este pa que es, este es más viejo, porque ya el otro el que nosotros inventamos fue con el difunto Eloy Correa, que era el arrancapaja. ¿Y cuál es la historia, de dónde salió el zapatiao? Ya le digo que de esos gechos antiguos que habían, de esos gechos anticorios que habían (Hombres viejos de costumbres antiguas) que también hacían por ahí los bailes en la navidad, y antojos el gechito se ponía a tocar el torbellino este, el zapatiao y salía la pareja, salía un señor y una gecha a bailar el torbellino...una sola pareja” (Rodríguez, 2012, entrevista citada, anexo 4.6.min 16:41- 19:20).

Posteriormente argumenta el porqué del nombre de zapatiao y las diferencias en los estilos diciendo que el *torbellino zapatiao* se llama así por la manera como se baila y se acompaña por tonalidad de Re mayor únicamente y es instrumental, lo cual lo diferencia del *arrancapaja*, otro estilo de torbellino que también interpreta pero que está en tonalidad de Sol mayor y que además puede ser solamente instrumental, pero también se mezcla lo instrumental con las coplas o cantas (anexo 4.6 min.1:35 - 6:11).<sup>16</sup>

Como se puede observar en estas entrevistas, existen dificultades para establecer datos exactos tanto del origen histórico del torbellino zapatiao, así como datos exactos sobre su constitución musical y dancística, por tanto, se han realizado algunos acercamientos aproximados, ya que rastrear la información sobre fechas o hechos exactos tiene dificultades tales, como la no existencia de documentación sobre la época de origen, ya sea de tipo audible, gráfica musical o histórica escrita, y por tanto la información encontrada está sujeta a las particularidades de la transmisión oral que ha sido la encargada de llevar a cabo esta labor, con lo cual los relatos existentes sobre el origen del zapatiao en la región pueden tener varias versiones.

---

<sup>16</sup> Interpretación del torbellino arrancapaja, estilo de torbellino que incluye la interpretación instrumental y vocal.

Estas disertaciones conllevan a plantear que el *torbellino zapatiao* como parte de la gran familia del torbellino, tiene esas mismas similitudes y esa complejidad para ser abordado en un intento de establecer fechas y datos exactos sobre su origen, lo cual puede resultar inoficioso en la medida en que existe de antemano la premisa de que es parte de la producción histórico-cultural que se ha dado en el territorio de Málaga y San José de Miranda, que ha sido producto del mestizaje y del intercambio cultural que allí se ha dado de manera dinámica; por tanto atribuir el hecho a una sola persona o a un momento específico puede ser pretencioso, ya que más que un hecho de creación particular ha sido un hecho de producción social colectiva.

## 5. EL TORBELLINO ZAPATIAO EN EL ENTRAMADO CULTURAL

### ***El torbellino zapatiao en el entramado cultural.***



Imagen: Gustavo Morales. Común – unión entre danza y música

Teniendo en cuenta lo planteado anteriormente, la génesis del *torbellino zapatiao* o *alpargatiao*, conlleva a que para esta investigación esta práctica sea abordada desde la *común-uniión* entre la danza y la música como elementos constitutivos de la práctica. En primer lugar es la danza la que da origen al nombre de la práctica, en segundo lugar la danza sin la música no se realiza, en tercer lugar el zapatiao o alpargatiao en el baile es un evento sonoro que se suma a la música, y por último, es la *común – uniión* entre danza y música lo que permite que se generen los actos imaginativo, creativo, crítico y de producción simbólica en las que se dibuja una identidad con sentido de alegría y fiesta, sentido que es parte vital en el entramado cultural.

### **5.1. El territorio.**

En términos cronológicos el torbellino zapatiao, de manera posterior a sus orígenes se ha encontrado en primer lugar, que desde hace décadas el torbellino zapatiao es parte del andamiaje de las músicas de torbellino que se han desarrollado en la provincia de García Rovira Santander, donde según los entrevistados se pueden diferenciar diversos estilos tanto de baile como de música ya sea cantada o instrumental, como por ejemplo el torbellino arrancapaja, viva la fiesta, el culi rasgao, la trenza, las cantas, el ayuntao, el escobillao, media gorra, el redondo y el tres entre otros; que aunque no son abordados en este documento vale la pena mencionar ya que guardan una estrecha cercanía con el torbellino zapatiao.

En un contexto más específico y posterior a sus orígenes, se puede afirmar que el torbellino zapatiao como parte de las expresiones culturales, ha sido parte del entramado cultural en el territorio específico de estudio San José de Miranda y Málaga Santander, territorio en el que se han encontrado algunos datos que corresponden al siglo XX y que permiten en un primer momento tener algunas pistas sobre su desarrollo en la primera mitad de este siglo.

Haciendo referencia a las entrevistas fue posible la recolección de datos escritos incluidos en la sección de un periódico conservado por el requintista Saúl Rodríguez, donde se encuentra una entrevista realizada por el periódico Vanguardia liberal y publicada el 12 de Marzo de 1.995 a uno de los flautistas más reconocidos como interprete del torbellino zapatiao, el señor *Eloy Correa Prada*, nacido en la vereda Popagá San José de Miranda Santander el día 19 de Noviembre de 1927, quien posteriormente se convirtió en referente del legado cultural de la vereda Salado Bravo.



Imagen: Periódico Vanguardia Liberal Marzo 12 de 1995.<sup>17</sup>

Teniendo en cuenta que don Eloy era uno de los intérpretes más antiguos del torbellino zapatiao, es importante referenciar algunos datos que pueden contribuir en el rastreo del cómo fue la práctica en esta época, datos que podrían ser los más antiguos del siglo XX. Para la fecha en la que se realizó la entrevista se habla de 52 años de

---

<sup>17</sup> Imagen tomada del periódico vanguardia liberal, el cual es conservado por el señor Saúl Rodríguez como un recuerdo de su gran amigo de parranda el señor Eloy Correa.

dedicación a la música de la región por parte del señor Eloy Correa, en los cuales desarrolló sus habilidades musicales siendo estos parte de su vida cotidiana, es decir, que para ese entonces la música del torbellino no era una práctica especializada, sino que era parte de la cotidianidad de la gente que habitaba el territorio. Eloy Correa relata para el periódico cómo la música era parte del quehacer diario, relata que su padre llamado José Correa Suárez era cultivador y artesano de sombreros de pico, pero también interpretaba la bandola, el tiple, el requinto y la flauta, labores que posteriormente aprendió desde muy joven, Eloy Correa hace referencia a la práctica cotidiana del torbellino zapatiao de la siguiente manera.

“Sí señor, bailo muy bien el torbellino zapatiao. Eso era lo que se bailaba cuando yo empecé a conocer el folclor y las fiestas campesinas. Lo que más se bailaba era el torbellino zapatiao, el torbellino escobillao y el tres “. (Correa en vanguardia liberal, 1.995).<sup>18</sup>

También hace referencia a su trabajo musical aunque no en términos técnicos, si en términos de vivencias “Durante un poco de tiempo tocaba solo la flauta y luego tiple acompañante, tocaba pero muy poco. Yo empecé en el folclor con la flauta” (Ibíd.).

Por otro lado, en otra de las entrevistas realizadas, Carmelina Rodríguez y Álvaro Rodríguez (bailarines) aunque no saben a ciencia cierta el origen del torbellino, si reconocen cómo el torbellino era parte de la cotidianidad de su familia en la vereda de Salado Bravo, rememorando el cómo sus abuelos bailaban este torbellino en fiestas de matrimonio y también sus padres, el señor Timoleón Rodríguez y Petronila Zabala quienes fueran los más reconocidos bailarines del torbellino zapatiao en el siglo xx, recuerdan que ellos les contaban historias sobre el torbellino zapatiao. “Ellos nos contaban la historia de que cuando ellos eran jóvenes también, por tiempo de navidad ellos salían y parrandiaban, y el modo de parrandear era con eso (Torbellino zapatiao), con música de cuerda, bailes de torbellino, de torbellino arrancapaja, y esto, un baile

---

<sup>18</sup> *Apartes de la entrevista realizada al señor Eloy Correa En vanguardia liberal 1.995. Material proporcionado por el señor Saúl Rodríguez el 03 de enero de 2012 en la entrevista número 4.*

que también llamaban torbellino media gorra.” (Carmelina Rodríguez, anexo 9.2. min 3:47 – 4:30).<sup>19</sup>

## 5.2. La oralidad.

Otra manera en la que el torbellino zapatiao hizo parte del entramado cultural en esta época, estuvo dada en la oralidad como mecanismo de enseñanza y aprendizaje, siendo esta la protagonista, ya que permitió la transmisión generacional del conocimiento de la práctica artística a través del lenguaje oral y musical principalmente, donde imitar y escuchar a los mayores también fue fundamental, ya que al crecer en un espacio impregnado permanentemente por la música y el baile, su aprendizaje y práctica era un acto casi natural, tal y como lo manifiesta el tiplista Heriberto Gonzales, quien relata como uno de sus tíos fue su maestro desde muy niño, hace más de 50 años aproximadamente. Un músico de Málaga menciona como el vivenciar las prácticas artísticas aportó a su proceso de aprendizaje.

Es que mi papá era coplero, mi papá le cantaba a esté toda una noche, le tocaba tiple y le cantaba coplas y no le repetía una, gracias a dios, le doy gracias a dios le aprendí muy poco, pero le aprendí muchas cosas bonitas que él tenía, ¿Aquí en Málaga? Si aquí en Málaga. Él le tocaba toda la noche y no le repetía una copla. ¿O sea que usted aprendió de estar escuchando y estar andando con su papá? Si, si yo andaba con ellos por allá; tengo anécdotas muy hermosas de mi papá y de gente que era de mi vereda que tocaban, y yo andaba como dicen “al rabo de ellos” por allá, yo estaba chino y le paraba mucho la oreja y aprendí mucho de ellos, y fueron maestros y después fui maestro de ellos. (Oviedo, 2011, entrevista citada, anexo 2.2, min 10:55 -12:02).

Tanto para don Heriberto como para don Tulio, las enseñanzas de sus mayores sumadas al trabajo auditivo y de memoria musical, fue efectivo en el momento de aprender elementos rítmicos, armónicos y melódicos del torbellino, ya que nunca existió

---

<sup>19</sup> Entrevista realizada el 11 de febrero de 2012 en San José de Miranda a la señora Carmelina Rodríguez. Bailarina del torbellino zapatiao e hija de doña Petra Zabala y Timoleón Rodríguez, los más reconocidos bailarines en la historia del torbellino zapatiao.

un proceso escrito para la enseñanza, elementos que les permitieron continuar la práctica artística.

Como otro ejemplo de ello también está la vivencia del requintista Saúl Rodríguez quien a la fecha (2012) tiene 70 años aproximadamente, habiendo éste aprendido a interpretar instrumentos como la guitarra, el tiple y el requinto de la manera como él lo relata, viendo a su tío Juan Rodríguez o a sus primos en la práctica.

Yo mirando por hay unos primos familiares que habían que tocaban, pero ellos tocaban, dos tiples tocaban, esos ni tenían requinto ni tenían guitarra eran dos tiples ahí, pa salir por allá a las parrandas, a las novenas a las fiestas a Miranda y en diciembre, en la noche buena en la navidad pa salir a parrandiar a San José de Miranda, enton yo me iba y me quedaba mirándolos. (Rodríguez, 2012, entrevista citada, anexo 10.20 .min 1:00 – 1:34).

Saúl Rodríguez cuenta también que una de las anécdotas de aprendizaje de su amigo Eloy Correa fue similar a la suya. “Don Eloy tenía un tío...vivían aquí derecho abajo (La casita también se acabó no quedaron sino dos pedacitos de pared). Y él llegaba donde el tío y el disque se quedaba mirando también así como lo hacía yo, se quedaba mirando al tío con la flauta, y disque el tío le decía “Que chino pendejo ole usted cree que embobado ahí haciendo que” le decía tío algún día aprenderé, y juemica cuando el tío se dio cuenta...el tío quedó ijum!” (Rodríguez, 2012, entrevista citada, anexo 4.11. min 4:06-4:53).

Estos fragmentos de entrevistas no solamente dan una idea de cómo el aprendizaje se transmitía de generación en generación, sino que desde luego permiten ver como la existencia de varios intérpretes en este momento histórico propiciaba que el torbellino fuese amplio en la ocupación del territorio sonoro y por tanto personas como las entrevistadas tenían la oportunidad para su aprendizaje en diferentes momentos que se conectaban con la práctica cotidiana del zapataio.

### 5.3. La práctica musical y la ritualidad.

Relacionando lo anterior, es posible observar en estas entrevistas hechos particulares en cuanto a la práctica musical para ésta época, en los cuales se tiene a la práctica del torbellino zapatiao como un hecho que se materializó dentro de la cultura del territorio, arte práctico producto del conocimiento cultural dado entre la música y la danza, podría decirse que se constituía en si mismo como un ritual de encuentro, un rito que era parte de las parrandas navideñas o fiestas de santos, pero que también hacía parte de los encuentros comunitarios y veredales, espacios de socialización y construcción cultural que a su vez permitían el aprendizaje de las prácticas artísticas, es por tanto que la práctica del torbellino zapatiao no era visto como un hecho aislado, como una acción específica, sino como parte integral de la cultura y el territorio.

Al hablar específicamente de la práctica musical se ha encontrado que hacía uso de instrumentos como la flauta, el requinto, la bandola o el uso de dos tiples para la interpretación del torbellino, sin embargo, se han encontrado coincidencias en algunos entrevistados, quienes afirman que antiguamente el torbellino zapatiao en su formato instrumental solamente incluía el uso del tiple y la charrasca. El señor Saúl Rodríguez argumenta que antes no había flauta en el formato instrumental, que el torbellino zapatiao cuando lo conoció era interpretado con dos tiples y una charrasca de calabazo (totumo) únicamente, de manera posterior observó a un primo suyo de nombre Marcelo Suarez, tocando el torbellino con un requinto llamado *La florinda*, primo del cual aprendió.

“¿Cuando usted escuchó el torbellino zapatiao por primera vez, ya lo tocaban con flauta? No, no, no, no, no, projesor eso era sin flauta. ¿Cómo lo tocaban? con el solo tiple y, hay con un solo tiple, y un gechito ya en después, cuando ya tenía un familiar, un primo que se llamaba Marcelo Suarez ese si lo tocaba con un requintico, !ah! y el requinto lo tiene don Tulio, el rastrillo viejo tiene la... lo llaman la florinda” (Rodríguez, 2012, entrevista citada, anexo 7.3. min 6:34 – 7:03). Del uso melódico de *La florinda* se dice que era más o menos similar al uso que él posteriormente le dio al requinto, pero

no se sabe con exactitud ya que no hay registros escritos ni sonoros, lo mismo sucede con la flauta.

Así mismo, afirma que la manera como se interpretaba el tiple era igual a como él lo interpreta en la actualidad, es decir, usa la progresión armónica I, IV, V7 con los mapas de acordes en tonalidad de Re mayor, con la afinación del tiple *en Bb o más bajo* y en un compás de  $\frac{3}{4}$ . El torbellino zapatiao según el entrevistado era el más antiguo que se bailaba en la vereda de Salado Bravo y rememora a su tío Lucas Rodríguez quien era tiplista del zapatiao; en sus palabras “El tocaba un tiplecito, y eso la gente, como pua aquí no había músicos ninguno, eso la gente brincaba dios mío de los cielos, en el campo y en Miranda eso le hacían rodillo al gecho, tocando el tiplecito el hombre. ¿Y que tocaba? Torbellino, y puay una medio rumbita. ¿Arrancapaja también? También el torbellino, pero ese era otro, ese diario, ellos tocaban por Re” (Rodríguez, 2012, entrevista citada, anexo 4.6.min 15:53-16:24).

Es importante resaltar que aunque en esta etapa es mencionada la flauta, según los entrevistados al parecer ésta se interpretaba de manera solista, es decir, hasta este momento no había sido incluida en un formato instrumental más amplio de tiples y requinto, sin embargo, era parte de la cotidianidad de algunos músicos, quienes la interpretaban en distintos ritmos como rumbas y torbellino “Dicen que tuvo su origen en unos indígenas que habitaban seguramente en pueblo viejo en la misma vereda de Tequia” (Correa en vanguardia liberal, 1995). Don Eloy Correa hace referencia a un tema musical llamado *la rumba de los sapos*, la cual al igual que el torbellino zapatiao hace uso de la flauta travesa de caña brava, por tanto este testimonio además de dar pistas sobre del origen y uso de la flauta, también da algunas pistas sobre la herencia cultural en las prácticas como el torbellino en la región, lo cual podría suponer la procedencia indígena como parte de su origen.

A continuación una clasificación de instrumentos mencionados en el contexto sonoro de la época.

Descripción de Instrumentos musicales mencionados en el contexto sonoro de la vereda Salado Bravo para la época.

a). Instrumento: Guitarra.

Tipo: Cordófono.

Imagen de referencia:



b). Instrumento: Requinto “La florinda”.

Tipo: Cordófono.

Imagen de referencia:



c). Instrumento: Tiple de clavija de palo

Tipo: Cordófono.

Imagen de referencia:



d). Instrumento: Bandola.

Tipo: Cordófono.

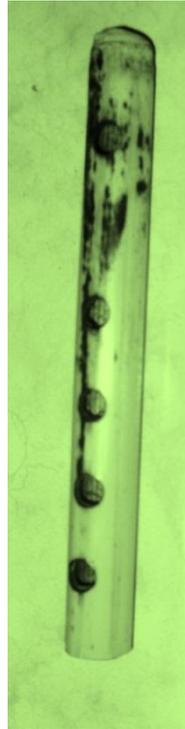
Imagen de referencia:



f). Instrumento: Flauta o pito.

Tipo: Aerófono.

Imagen de referencia: Flauta de cuatro dígitos usada en la vereda Salado Bravo (San José de Miranda).



g). Instrumento: Guacharaca o charrasca de totumo o calabazo.

Tipo: Idiófono.

Imagen de referencia:

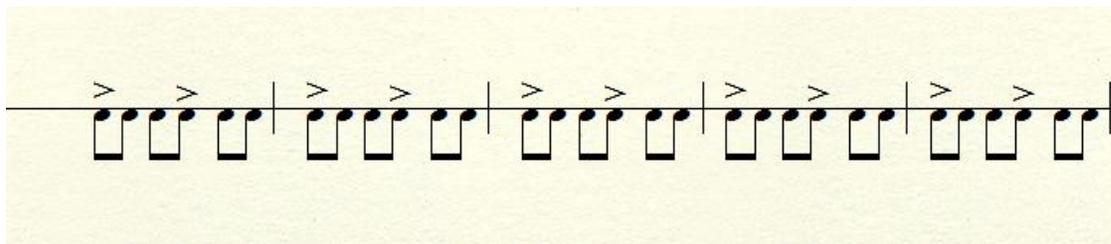


Si bien las anteriores imágenes ilustran sobre los instrumentos usados en el contexto sonoro de la época en la vereda Salado Bravo y según la información recolectada en el trabajo de campo, se encontró que para esta época el torbellino zapatiao en cuanto a lo musical como elemento constitutivo, usaba un formato instrumental de dos tiples y charrasca en sus estructuras rítmicas y armónicas y con un comportamiento específico que a continuación se describe como un acercamiento basado en la oralidad de los entrevistados, ya que no se encontraron registros gráficos, audibles o visuales, lo cual dificultó el registro exacto de los hechos.

La afinación: Según los testimonios recolectados, para ésta época la afinación de los tiples se realizaba en Bb. Sin embargo, si se tiene en cuenta la época, estos instrumentos pudieron no haber gozado de los mejores parámetros de construcción y por ende su afinación era también variable.

El ritmo: El ritmo es pues, el elemento musical más importante de ésta época, ya que en éste se basa tanto la charrasca, como el ritmo armónico del tiple y el zapatiao en el baile. El ritmo de torbellino ha mantenido históricamente un compás de  $\frac{3}{4}$  con acentuación en el pulso uno de cada compás. A continuación una posible acercamiento a la interpretación de la charrasca y el zapatiao.

Charrasca.





los músicos interpretaban el tiple y la charrasca. Era un baile suelto, donde el hombre daba vueltas y zapateaba al ritmo del tiple, pero no se sabe exactamente de qué manera, en cuanto al por que del baile, don Saúl Rodríguez afirma que “Eso lo bailaban era esos gechos antiguos y era uno que dar tres vueltas para acá, y en seguía a lo que golví dar las otras tres vueltas y zapatiarle al son del tiple, al son del tiple, zapatiar con los alpargates, y eso si sonaba pero lo que se llama divinamente”.(Rodríguez,2012, entrevista citada, anexo 4.6, min 21:24 – 21:47 ).

El señor Omar Suárez ex director de la casa de la cultura del Municipio de San José de Miranda, habla del torbellino de forma histórica, sobre la danza explica que consiste en que la dama baila alrededor del caballero y el caballero la sigue a ella, la dama va bailando en paso  $\frac{3}{4}$  y el único que zapatea es el hombre. (Omar Suarez, anexo 5.0.min 3:08 – 3:33).<sup>20</sup>

La danza que solo se ejecutaba a la par con la música, estaba presente en todas las festividades veredales y pueblerinas para lo cual las personas que asistían no tenían un traje del todo especial, sino que el traje era muy cercano a la forma de vestir cotidianamente. Guillermo Laguna (1.988) afirma que el vestuario a principios del siglo XX se daba de este modo:

Traje de la mujer:

- Blusa: En las mujeres de edad blusa blanca con gola. La mujer Joven blusa de colores vivos adornados con encaje de varios diseños.
- Falda: Falda de saraza o balleta de color negro, con alforjas sin abalorio como único adorno, enagua teñida con añil generalmente rojo, las cuales en ocasiones se usaba más de una al mismo tiempo.
- Calzado: Chocatos (Cotizas o alpargates) de fique y atados con galón negro.
- Sombrero: Sombrero de jipa.
- Sobre los hombros y espalda: Inicialmente se uso mantilla o mantellina.

---

<sup>20</sup> Entrevista realizada el 10 de enero de 2012 en San José de Miranda al señor Omar Suarez. Ex director de la casa de la cultura de este municipio, gestor cultural e instructor de danzas folclóricas.

### Traje del Hombre:

- Pantalón: Calzón de manta, con pantaloncillos de lienzo hasta el tobillo.
- Camisa: Camisa de lienzo de la tierra, adornada en el pecho (pechera) con hilo de lana de colores vivos y díselos variados (Flores, estrellas, hojas), el cuello de la camisa era conocido como cotoma o cuello militar.
- Calzado: Chocatos (Alpargates o cotizas) de fique atados con galón negro.
- Sombrero: De caña brava y posteriormente de pico y de jipa.
- Sobre los hombros: Ruana de lana de oveja de color oscuro, que va de forma desordenada.

A continuación imágenes de bailarines de torbellino actuales, con trajes que simulan y se asemejan a los descritos para ésta época.



Imagen: Trajes de torbellino en la actualidad, 2012.

En esta danza del torbellino zapatiao al igual que en sus pares, se simbolizaban hechos cotidianos, tareas cotidianas como el arado o la siembra, para este caso

específico y desde sus inicios ha estado presente en su actitud la picaresca, la coquetería y la conquista entre hombre y mujer como símbolo general de la danza que representa las formas de conquista amorosa para lo cual usaban los trajes descritos anteriormente, así mismo, en cuanto a las posturas corporales existen varias afirmaciones sobre la simbología, entre ellas la del señor Omar Suarez quien habla en una de las entrevistas tanto del hombre como de la mujer. En el caballero las manos van atrás con los codos sobresaliendo, lo cual simboliza una actividad que realizaban antiguamente los indígenas que eran tomados como esclavos en la época de la colonia, en la cual cargaban personas a sus espaldas.

“Dicen que los antiguos, los indígenas, cuando colocaban las manos acá, era porque llevaban algo atrás era porque llevaban algo, y aquí atrás llevaban a una persona, a una persona la llevaban atrás, como si estuviera atrás algo para cargar; entonces cuando colocaban las manos atrás era porque cargaban a alguien, entonces se vino dando la relación, ¿de qué? de que el torbellino con las manos atrás, y empezaban a correr y correr, por eso se llamaba torbellino porque era casi corriendo, corriendo, corriendo” (Suarez, 2012, entrevista citada, anexo 5.0 . min 6:34 - 7:25).



Imagen: Gustavo Morales. Indígena carguero

Cuando se indagó sobre los símbolos corporales en la mujer, Omar Suárez realizó el recuento en el cual las manos de la mujer tienen un valor simbólico importante, si las pone dobladas hacia atrás es porque está coqueteando y si las pone dobladas hacia adelante es porque manda en la casa, se dice que en el zapatiao la mujer mirandina manda, y por tanto sus manos están dobladas hacia atrás (Suarez, 2012, entrevista citada, anexo 5.0.min 5:40-6:34.) Esta afirmación habla de la manera como se simboliza una postura social de la mujer, la cual depende de la forma como la mujer pone sus manos en su cintura.

En cuanto al zapatiao que realizaba el hombre en esta danza, se encontraron indicios que podrían corresponder a esta época, se dice que con este zapatiao o alpargatiao se trata de simbolizar una actividad cotidiana realizada por los campesinos y que aun sobrevive en la región “El mismo zapatiao lo dicen, era como antiguamente zapatiaban el barro para hacer el ladrillo, entonces de ahí sale el torbellino zapatiao, trataron de imitar el zapatiao del caballo, lo trataron de imitar los bailarines y de ahí sale su nombre, por el baile” (Oviedo, 2011, entrevista citada, anexo 2.2. min 5:54 – 6:15).

Por último, es importante agregar que sobre el rastreo realizado de la práctica del torbellino zapatiao para el periodo de la primera mitad del siglo XX, es posible tener un acercamiento en primera medida, para comprender que hasta antes de iniciados los años setenta el torbellino zapatiao era un hecho cultural que se daba de manera natural en un territorio específico denominado la vereda Salado Bravo, en el municipio de San José de Miranda, donde música y danza permeaban la vida cotidiana de las gentes campesinas que acudían a reuniones de músicos, bailes, festejos y celebraciones rituales como matrimonios, la fiesta de la gallina, fiestas patronales, romerías y fiestas de navidad entre otros.

La música era un elemento indispensable y de relevancia en la vida de la comunidad campesina, donde la comunidad realizaba un auto-reconocimiento de su música y los hacedores de músicas, lo cual se expresa en las vivencias y relatos contados que hacen parte de la identidad y la memoria histórica de esta práctica.

## 6. EXPANSIÓN Y RECONOCIMIENTO DE LA PRÁCTICA DEL TORBELLINO ZAPATIAO.



El siguiente período que bien podría clasificarse a partir de los años setenta hasta inicios del siglo XXI, fue un momento de gran visibilización para el torbellino zapatiao, por tanto es necesario precisar cómo se dieron las dinámicas de esta práctica a partir de hechos relevantes que enmarcaron la época.

### **6.1. El territorio.**

Para comenzar se debe tener en cuenta que para los años setenta en esta región el tipo de vida era de predominancia campesina, por tanto todo su contexto socio-cultural estaba impregnado de sus prácticas y quienes hacían parte de ella se auto-reconocían de este modo, no obstante el reconocimiento de la práctica del torbellino zapatiao no era existente más allá de su territorio de origen, sin embargo, hechos ocurridos de forma interna y hechos externos ocasionaron una especie de expansión y un reconocimiento mayor de esta práctica en la región.

En primer lugar se encontró como uno de los hechos más relevantes dentro de la transformación de la práctica del torbellino zapatiao, la unión de algunos músicos y bailarines que aunque habitaban en el mismo territorio de la vereda de Salado Bravo realizaban de manera aislada su práctica del zapatiao. Sobre el cómo se inició la unión de estas personas, don Saúl Rodríguez quien hizo parte de ese grupo, trae a su memoria que la primera vez que vio a don Eloy Correa fue cuando interpretaba su flauta en una *cantina* en el año 1960, y que posteriormente se realizó un encuentro el cual daría inicio a un nuevo periodo del zapatiao.

Eso fue como en 1.960 porque yo a los diez años me casé...y me conocí, me distinguí con Don Eloy Correa y entón fue cuando yo le dije don Eloy vamos a ser una cosa...Y el hombre me buscó y le gustó y le caí muchísimo, y me dijo no Saúl, y le dije: “Don Eloy Traiga el tiple a mi casa”, dijo: “yo lo espero en la casa mía”, entón yo me fui pa allá y llevé el tiple. Le dije “Don Eloy, póngame el tono mayor en el tono más claritico que usted pueda, póngamela, píseme la flauta y tóquela”, y ahímismítico profesor, bajé la cuerda segunda, bajé la cuerda segunda y la baje, la bajé y hasta que le fui subiendo, subiendo, le fui subiendo cuando ¡pun!, y di una vez yo le dije bueno déjeme quietico, quédese

quietitico ahí, y le dije apague la flauta, y quedó eso si parejito, como cuando uno empareja el requinto con el tiple profesor. Y comencé, acabé de emparejar la segunda, pise las terceras, las emparejé, pisé las cuartas y las emparejé y en seguida me fui a las primeras y las emparejé. Quedó eso que ese hombre, esa noche me tuvo hasta las tres de la mañana, el hombre de la alegría. Tenía trago y nos pusimos a beber en la casa de él. Profesor, con esa alegría que... Le dije présteme el requinto pacá y me puse lo igualé el requinto con el tiple, y le dije ahora toque usted el tiple y yo le doy al requinto. Y emparejamos el grupo conforme lo teníamos profesor. (Rodríguez, 2012, entrevista citada, anexo 7.3. min 10:29 –12:02).

Posterior al encuentro de estos dos músicos fueron invitados a departir entre el baile y la música los bailarines *Petronila Zabala* y *Timoleón Rodríguez* quienes ya por herencia cultural bailaban el torbellino con antelación, estos personajes eran a su vez familiares del señor Saúl Rodríguez quien les hizo la invitación para el encuentro en casa del Señor Eloy correa.

Un sábado en la tarde bajé de Málaga y me fui y le dije a don Timoleón: Don Timoleón que si puede hacer el favor a ver si salimos mañana a donde Don Eloy Correa pero que toca que lleve a doña petra pa ver si nosotros podemos bailar, y que ustedes saben bailar el torbellino zapatiao a ver si lo inventamos y lo tocamos allá. De una vez los gechos a las diez de la mañana tuvieron allá, en la casa de Don Eloy y hasta las cinco de la tarde, y pobrecito el gecho (Anciano, viejo) se engranó (Embriagó). Huy madre santísima, también igualamos esa vaina eso sí que sonara (Rodríguez, 2012, entrevista citada, anexo 7.3. min 16:09 – 16:44).

En estas entrevistas se evoca un periodo de cambios espontáneos para el torbellino zapatiao en la vereda Salado Bravo, puesto que se incorporó aquí al formato instrumental *el pito o flauta de caña brava* de cuatro dígitos, para finalmente tener un formato base de tiple, requinto, charrasca y pito, a esto también se sumó la danza de manera permanente, en un grupo de trabajo con el que se lograría más adelante un mayor reconocimiento del torbellino zapatiao. A partir de estos dos encuentros se abrieron paso en primer lugar el grupo *la musgua de Salado Bravo*, agrupación musical que conformaron Don Saúl Rodríguez y Eloy Correa principalmente, grupo que de

manera posterior al unirse con la danza de Doña Petronila Zabala y Timoleón Rodríguez adoptó el nombre de *Aires Campesinos de la vereda de Salado Bravo*, siendo esta su primera formación.

## **6.2. La ritualidad.**

El grupo aires campesinos de la vereda de Salado Bravo, según las versiones de los entrevistados tomó mayor fuerza dentro de las dinámicas cotidianas de la vereda participando activamente en rituales como matrimonios, bautizos, fiestas patronales y es de resaltar su participación en la época de navidad donde se realizaban tres actividades importantes, primero la novena de aguinaldos que se hacía en las noches de forma comunitaria en casas vecinas de la vereda y en especial en el sitio llamado *la baticola*, la cual casi siempre terminaba en parranda, así mismo actividades externas relevantes como las romerías a la virgen de Chiquinquirá (Boyacá) y el concurso de comparsas campesinas, el cual se realizaba en el casco urbano de San José de Miranda.

La señora Rosmira Jaimes quien vivenció esta época hace referencia al grupo Aires campesinos y su papel dentro de la vereda Salado Bravo “A toda parte iban los músicos y toda la vereda celebraba con esa música y nunca de que un disco, un disco era como para la gente que toma sus cervecitas, para sentarse a tomar, pero para parrandiar era la música de cuerda” (Jaimes, 2012, entrevista citada, anexo 8.0. min 4:15 - 4:32). Así mismo, el señor Saúl Rodríguez comenta acerca de las fiestas de aguinaldos navideños “Eso si era que hacia uno brincar al más, al que tuviera mas alivioso ahí bailaba porque bailaba. Nos reuníamos aquí en la escuela, y íbamos y preparábamos un mute (Sopa tradicional) aquí en la curva donde doña rosa, y hay vestíamos el disfraz y nos íbamos pa Miranda a parradiar, y volvíamos y bajábamos ahí, ahí nos amanecía” (Rodríguez, 2012, entrevista citada, anexo 4.6.min 14:36-15:00).

En lo anterior se evidencia el papel del torbellino zapatiao para este momento histórico, el cual se centraba principalmente en la animación, entendida esta como la

tarea de expresar y generar alegría entorno a encuentros de gran representatividad cultural para la gente que habitaba ese territorio.



Imagen: Familia de Don Saúl Rodríguez participantes en comparsas.



Imagen: Grupo musical Aires campesinos en comparsa – 198?

En el concurso de comparsas mencionado, se resalta el trabajo colectivo de la comunidad en la cual los preparativos para el evento se daban entre comidas, tejidos, maquillaje, diseño de los disfraces de las Josas (Matachín) coreografías y música, para desfilan por las calles principales del pueblo, con lo cual la práctica del zapatiao inició su expansión más allá de su vereda. Estas salidas al casco urbano del pueblo con el grupo ya conformado y con trabajo realizado en la vereda, les permitió tener un reconocimiento tanto interno como en otros espacios, por ejemplo en la naciente emisora local.

### 6.2.1. Expansión.

Un segundo hecho en esta época fue la llegada de la Radio local a la región en el año de 1.967, con la fundación de la *Emisora Voces Riverenses* en el municipio de San José de Miranda y con la puesta en funcionamiento de la misma, se inició el trabajo de parte de sus fundadores para poner en comunicación a la región, pero además se dieron a la tarea de tener espacios para la difusión de las prácticas artísticas, convirtiéndose en un espacio importante para el reconocimiento de los hacedores de música y sus músicas.

Don Saúl Rodríguez, quien como músico participó de las comparsas en las fiestas de aguinaldos que permitieron visibilizar su arte fuera de su vereda afirma “Y por eso fue que el Padre Páez me tuvo muchísimo en cuenta, porque cuando el trajo la emisorita ahí a Miranda, que se fulminó el programa por los caminos del ayer y aquí nacen las estrellas, nojotros éramos los que teníamos que ir cada ocho días a tocar allá” (Rodríguez, 2012, entrevista citada, anexo 7.3.min 2:00 – 2:20).

Por su parte don Eloy Correa en la entrevista publicada por el periódico Vanguardia Liberal (1.995), también hace referencia a este hecho “Yo empecé a hacer folclor con la flauta cuando se fundó la emisora Voces Rovirenses acá en Miranda hace 17 años, antes de eso nunca salí del campo” (Eloy Correa en Vanguardia Liberal 1995).

En estos testimonios, los dos músicos fundadores del grupo *Aires Campesinos* dejan entrever que estos hechos iniciaron una mayor difusión de su música en la región a partir de sus intervenciones realizadas en la emisora local, lo que posteriormente se traduciría en un mayor reconocimiento externo de sus músicas. Del mismo modo estas músicas campesinas de las que formaba parte el torbellino zapatiao, a partir de su difusión y al poseer un sonido característico dado por la flauta traversa de caña brava, suscitaron varias reacciones en personas de la región, y entre ellas el acercamiento de otros músicos para la ampliación del grupo aires campesinos, que finalmente se organizó con la siguiente formación:

Segunda formación del conjunto musical Aires Campesinos de la vereda de Salado Bravo:

- Flauta: Eloy Correa.
- Tiple requinto y guitarra: Saúl Rodríguez.
- Tiple: Timoleón Correa.
- Charrasca: Manuel Merchán.
- Bailarina: Petronila Zabala.
- Bailarín: Timoleón Rodríguez.



Imagen: Segunda formación conjunto musical Aires Campesinos.

Para está época aunque el reconocimiento externo había aumentado, la práctica del torbellino continuó estando en la cotidianidad tanto de la vereda de Salado Bravo, como en el casco urbano del municipio de San José de Miranda, factor importante puesto que es en su territorio y en lo colectivo donde más adquiriría sentido, así lo expresan los entrevistados.

Íbamos a misa diocho projesor, nos íbamos a tocar a la casa de don Bernardo Camacho, enseguida decía don Bernardo: Salgamos allí a una tiendita don Saúl, y dígame nosotros bien almorzados, y salíamos y prendíamos el tiple, la flauta, y don Bernardo con la charrasca, y eso se llenaba esa tienda donde nosotros nos sentábamos, era que se llenaba eso !paque, es. (Rodríguez, 2012, entrevista citada, anexo 7.3. min 14:28 – 14:52).

Así mismo, en este periodo se destaca otro hecho en el cual la práctica del torbellino zapatiao fue reconocida por personas externas que vieron la importancia

cultural de esta práctica para la región y tuvieron acercamientos para impulsarla más allá de lo regional.

Empezamos en la emisora y luego en muchas partes del departamento de Boyacá y luego el primero que me desplazó de acá de San José de Miranda a Tunja fue el doctor Gilberto Duarte Torres, a un encuentro folclórico que hubo allí “por una nueva cultura” patrocinado por Colcultura, de Bogotá. Él nos llevó precisamente al conjunto “Aires campesinos” que se conformaba por los bailarines Petra Zabala y Timoleón Rodríguez (esposos), los músicos Saúl Rodríguez a la guitarra y al requinto, Timoleón Correa el tiple, Manuel Merchán a la charrasca, y mi persona a la flauta. Con este conjunto fuimos a Tunja, a una muestra donde quedamos en tercer lugar. (Eloy Correa en vanguardia liberal 1.995).

Este tipo de salidas para tener participación y/o concursar en festivales folclóricos u otros espacios considerados culturales fuera de la vereda, continuaron durante algunos años, con lo cual el torbellino zapatiao fue ganando reconocimiento externo, lo que a su vez permitiría que el *torbellino zapatiao* se convirtiera en un referente de identidad de la vereda de Salado Bravo y del municipio de San José de Miranda.

Por otra parte y teniendo en cuenta este reconocimiento del torbellino zapatiao como referente identitario, más adelante haría su aparición en la escena artística de la región el señor *Guillermo Laguna*, un investigador oriundo del departamento del Tolima y egresado de la *escuela de pedagogía artística de Colcultura*, quien llegó al municipio de Málaga e inició contacto con las expresiones culturales de la región, dándose a la tarea de compenetrarse también con el torbellino zapatiao.

Por ese tiempo llegó a Málaga el profesor Guillermo Laguna y empezó a oír el folclor de García Rovira y fundó en Málaga una pequeña agrupación que se llamó los pregoneros con el acompañamiento instrumental de un conjunto que tenía Antonio Caicedo de Málaga. Después don Guillermo se dio cuenta del conjunto Aires Campesinos de San José de Miranda y le llamó la atención la música y empezó a desplazarse de Málaga a Miranda para conocernos, a hacernos visitas a las veredas, a las casas de nosotros los músicos. (Eloy Correa en Vanguardia Liberal 1995).

Este hecho ocurrido aproximadamente hacia mediados de los años setenta y que se extendió hasta entrados los años noventa, según las entrevistas realizadas, marcó una etapa muy importante tanto en la vida de los intérpretes como en la práctica del zapatiao, en la cual se dio la visibilización de las prácticas artísticas populares de la región en el panorama local y nacional de la cual hizo parte el torbellino zapatiao.

Eso fue como en el 87. Fuimos a Ibagué y a Neiva, que fueron las primeras salidas a nivel nacional. Ganamos el primer puesto en ambas ciudades, porque en esos departamentos si le dan si le dan importancia al folclor y le gastan plata porque allá van casi todos los músicos. Más adelante fuimos a Cartagena, a Bucaramanga y a Manizales y hasta a San Cristóbal en Venezuela, donde considero que tuvimos mucho éxito. (Eloy Correa en Vanguardia Liberal 1995).

Del mismo modo el investigador Guillermo Laguna hace una descripción del trabajo que emprendió por aquella época en la Región.

Después de varios años de investigación por las diferentes veredas de la Provincia de García Rovira, en 1979 se seleccionaron los más fieles exponentes de la música y danzas tradicionales de la región y con estos se conformó el Grupo de Danzas Folklóricas de Málaga aglutinando campesinos, estudiantes y obreros que oscilan entre los 8 y los 80 años de edad, buscando con ello mantener viva nuestra identidad cultural, al vincular personal de todas las edades. (Laguna, 1988).

Este trabajo se destaca porque además de aportar al reconocimiento del torbellino zapatiao a nivel externo e interno, permitió documentar la práctica de forma escrita, audible y audiovisual, correspondiente a esta época, siendo estos parte de lo únicos documentos que según el trabajo de campo realizado para la presente investigación, se pueden encontrar, de los cuales algunos son públicos, como los que reposan en la Biblioteca Nacional de Bogotá, y otros privados como grabaciones y videos aportados por algunos entrevistados.

Los hechos descritos anteriormente permiten realizar una interpretación acerca de cómo estos fueron relevantes en la transformación de la práctica y reconocimiento del zapatiao en esta época, hechos que al ser novedosos representaron nuevas perspectivas y por ende nuevas dinámicas.

En primer lugar, el reconocimiento de la práctica se dio en doble vía, por una parte se dio un reconocimiento externo que anteriormente no existía tanto en los ámbitos regional, departamental y nacional, el cual contó con la participación activa de los integrantes del grupo *aires campesinos*, y se logró a través de la divulgación de su práctica en difusiones radiales, concursos, festivales y encuentros folclóricos dentro y fuera de la región; así mismo, este trabajo incentivó un mayor reconocimiento de los locales sobre su práctica, es decir, que tanto intérpretes, como familiares y vecinos dieron otro tipo de importancia a la práctica, con la cual se interesaron en tener un reconocimiento externo como artistas de tal modo que lo que para hasta ese entonces era considerado como una labor cotidiana tomó un matiz de arte especializado.

### **6.3. La oralidad: mecanismo de enseñanza y aprendizaje.**

Otra de las afectaciones derivadas de lo que podría enunciarse como un encuentro entre tecnología, academia y arte popular en la región, se dio sobre el sistema de enseñanza, donde la oralidad continuó siendo el mecanismo de transmisión más importante, pero haciendo uso de otras herramientas tales como la experiencia de difusión radial como medio de educación no formal o grabaciones informales, aunadas a la experiencia del *grupo de danzas folclóricas de Málaga*, que al ser un espacio de formación se convirtió en una de las formas de transmisión del torbellino zapatiao, ya que los integrantes del grupo *aires campesinos* hicieron parte de este proceso, siendo estos protagonistas de la transmisión oral de su práctica artística, a través de la realización de encuentros veredales y encuentros grupales específicos para la enseñanza tanto en Málaga como en San José de Miranda y también para la

transmisión de sus saberes a investigadores e interesados en el tema, siendo uno de ellos el señor Guillermo Laguna. (Anexo 15) <sup>21</sup>

Yo creo que hace algunos, aproximadamente le pongo yo hace unos veinti cinco años, ¿lo menos no cierto?, que se inició casi la casa de la cultura en Málaga, que fue fundada la casa de la cultura en Málaga y nojotros nos tocó ir a ensayar tuesas danzas de Málaga para que aprendieran a bailar la trenza, el torbellino y las rumbas. Nojotros fuimos allá, habían también unos profesores muchísimo buenos y me querían mucho, dijeron Saúl mire así nos toque pague lo que sea pero, venga con el grupo, nosotros le damos pal pasaje, lo llevamos a la hora que usted diga, nosotros lo llevamos a su casita y a don Eloy Correa, pero vengan pa que nos den, pa que nos den el visto bueno como se baila un torbellino, como se baila una rumba, como es el torbellino zapatiao y la trenza. (Rodríguez, 2012, entrevista citada, anexo 4.3. min 3:30 – 4:30).

Estos hechos de la enseñanza y el aprendizaje, permitieron una expansión tanto de la práctica como del reconocimiento identitario para esta época, ya que al estar en contacto con personas de distintas generaciones y procedencias dejaron su aislamiento para divulgar su quehacer cotidiano en diversos espacios más allá de su vereda, lo que derivaría también en que el torbellino zapatiao se estableciera con su práctica en los dos municipios cercanos geográfica y culturalmente como Málaga y San José de Miranda, con la vinculación de nuevos interpretes tanto de danza como de música.

---

<sup>21</sup> Apartes del video documental Málaga y su historia del director Antonio Aparicio, 198? La oralidad como mecanismo de enseñanza y aprendizaje del torbellino zapatiao entre el grupo aires campesinos y el investigador Guillermo Laguna.



Imagen: Grupo de músicos de Málaga y San José de Miranda, entre ellos Eloy Correa y Saúl Rodríguez.

Tercera formación del conjunto musical Aires Campesinos de la vereda de Salado Bravo (San José de Miranda):

- Flauta: Eloy Correa.
- Tiple, tiple requinto y guitarra: Saúl Rodríguez.
- Tiple: Agustín Marín.
- Tiple requinto: Agustín Corzo.
- Bailarina: Petronila Zabala.
- Bailarín: Timoleón Rodríguez.



Imagen: Tercera formación del conjunto musical aires campesinos, detrás de los músicos personas disfrazadas de Josas (Matachines) 198? – anónima, aportada por Saúl Rodríguez.

Formación de grupo musical interprete del torbellino zapatiao en el municipio de Málaga.

- Flauta y requinto: Eloy Correa.
- Tiple, tiple requinto: Antonio Caicedo.
- Tiple, tiple requinto: Javier Caicedo.
- Tiple y guitarra: Idelfonso Pinto.
- Percusión: Martha Ligia Herrera.

Del mismo modo se podría analizar que para esta época la transformación en el reconocimiento y la transmisión de la práctica, según los datos recolectados, se dio por dinámicas externas, es decir, que de cierto modo la práctica del torbellino zapatiao menguó su papel como parte de la cultura popular con sentido dentro de un territorio específico, para avanzar hacia un reconocimiento externo como práctica artística especializada que le dio un nuevo matiz como *práctica de exhibición*, disminuyendo su relación y su labor de enseñanza en el territorio, lo cual se sumó a una época en la que se empezaban a vislumbrar cambios en la concepción de mundo, donde las nuevas

generaciones se iniciaron en el cambio de referentes de identidad y cuestionaron el sentido de las prácticas culturales de su territorio. Un ejemplo de ello podría ser el hecho de que hoy día quienes aún practican este torbellino son los viejos de aquel entonces, más sus hijos quienes para esta época eran esas nuevas generaciones que recibían el conocimiento ya no lo practican.

A continuación se presenta un acercamiento sobre la música y la danza como elementos constitutivos de la práctica del torbellino zapatiao los cuales prevalecieron para ésta época.

#### **6.4. La práctica musical.**

En cuanto a la práctica musical, se observó que para este periodo y con relación al periodo anterior se dieron cambios importantes, siendo el más relevante, la estandarización de un formato instrumental de tiple, tiple requinto, charrasca y flauta travesa o pito de cuatro dígitos y embocadura, así como la estandarización de una sonoridad propia para este estilo de torbellino, el cual ha prevalecido como referente desde la década de los ochenta hasta la actualidad.

Descripción de Instrumentos musicales mencionados en la interpretación del torbellino zapatiao para esta época.

a). Instrumento: Tiple requinto de clavija de palo.

Tipo: Cordófono.

Imagen de referencia:



Imagen: Agustín Corzo interpreta el tiple requinto de clavija de palo.

b). Instrumento: Flauta o pito de cuatro dígitos.

Tipo: Aerófono.

Imagen de referencia: Flauta de cuatro dígitos usada en la vereda Salado Bravo (San José de Miranda). Modelo Agustín Corzo, encontrada en el trabajo de Campo de la presente investigación.



Imagen: pito o flauta transversa de cuatro dígitos



Imagen: Eloy Correa y Saúl Rodríguez interpretan el Requinto de clavija de palo y la flauta o pito.

c). Instrumento: Tiple.

Tipo: Cordófono.

Imagen de referencia:



Imagen: Eustacio Rodríguez, hijo de Saúl Rodríguez interpreta el tiple de su padre.

d). Instrumento: Guacharaca o charrasca de totumo, calabazo o caparazón de armadillo.

Tipo: Idiófono.

Imagen de referencia:



Guacharaca de caparazón de armadillo



Guacharaca de totumo o calabazo

Teniendo en cuenta la información recolectada y de manera específica con base en la grabación de audio del torbellino zapatiao, realizada en el año 1.982 en el marco del encuentro de música campesina en la ciudad de Tunja (Boyacá), y aportada por el centro de documentación de la Biblioteca Nacional de Colombia para esta investigación (anexo 16.0)<sup>22</sup> en la cual participó la segunda formación del grupo *Aires Campesinos de la Vereda Salado Bravo de San José de Miranda*, el comportamiento musical estaba basado en el soporte armónico del tiple que realizaba una progresión armónica I, IV, V7 con un golpe rítmico que el músico Saúl Rodríguez denomina *la revuelta* con lo que se continuó simbolizando las vueltas, remolinos o torbellinos, la charrasca realizaba la marcación del compás en  $\frac{3}{4}$  mientras el tiple requinto (diferente en forma a la florinda) y la flauta realizaban de manera simultánea dos melodías diferentes, cabe resaltar que para esta época la incursión de la flauta se convirtió en el símbolo del zapatiao y en ella se expresaba la mayor alegría de esta música ya que sumada a la melodía del requinto simbolizaba una especie de mayor remolino sonoro.

Tomando como referencia para el análisis musical el audio aportado por la Biblioteca Nacional y partiendo de la idea de que cualquier tipo de música no dista de ser analizado desde tres puntos inherentes a la misma como lo son el ritmo, la melodía y la armonía, se analiza que la pieza *torbellino zapatiao época de expansión y reconocimiento 1.982* a diferencia de la época anterior, denota una transformación en el manejo de los elementos musicales, y por tanto el ritmo ya no es el elemento que prevalece, sino que para ésta época la melodía es el elemento principal, teniendo como consecuencia que el tema musical se encuentre estructurado desde dicho elemento, que a su vez es el resultado del trabajo de la agrupación aires campesinos quienes realizaron la sumatoria del tiple requinto y el pito o flauta traversa de cuatro dígitos al formato instrumental.

La melodía de la flauta se convierte en el elemento conductor del tema musical, ya que en ésta se dibuja una forma musical cíclica irregular, lo cual puede ser un claro

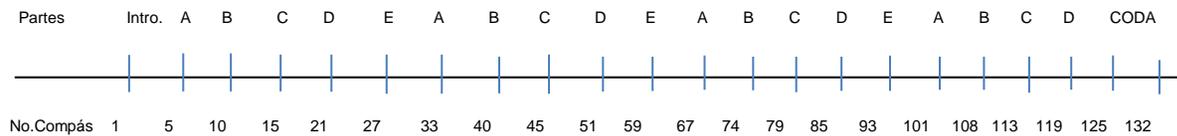
---

<sup>22</sup> Este anexo incluye audio del torbellino zapatiao del año 1982 interpretado por el grupo aires campesinos y aportado por la Biblioteca Nacional. También incluye las partituras producto de la transcripción de dicho audio realizada en la presente investigación.

indicio de la búsqueda de una forma, dicha forma consiste en ejecutar una introducción y un ciclo similar cuatro veces, ciclo que vuelve una y otra vez, dibujando de esta manera las vueltas o remolinos sonoros que son símbolo de este estilo de torbellino. Este ciclo a su vez, se compone de cinco frases melódicas que se han nombrado para la presente investigación de la siguiente manera A, B, C, D y E, con la particularidad de que la frase E del último ciclo aparece como una coda o final.

También se resalta que en el análisis musical se ha encontrado material repetitivo en cada una de las variaciones del tema, lo cual conllevó a que se nombraran las frases del tema de dicha manera (Introducción A, B, C, D, E). A continuación una línea de tiempo que ilustra sobre la forma musical.

Línea de tiempo.



Para tener un acercamiento a la música de cada una de las partes, a continuación se mostrarán la introducción, el primer ciclo A, B, C, D, E y la Coda o final.

Introducción:

Musical score for the introduction of a piece. The score is written for five instruments: Flute, Requinto, Tiple, Charrasca, and Zapatio. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The Flute part begins with a melodic line. The Requinto and Tiple parts play chords. The Charrasca and Zapatio parts play a rhythmic pattern of eighth notes.

Parte A:

Musical score for Parte A. The score is written for four instruments: Flute, Requinto, Tiple, and Charrasca. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The Flute part begins with a melodic line. The Requinto and Tiple parts play chords. The Charrasca part plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Parte B:

Musical score for Parte B, measures 10-14. The score is written on four staves. The first staff is a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is a treble clef with the same key signature and time signature, containing a chordal accompaniment of eighth notes. The third staff is a treble clef with the same key signature and time signature, containing a bass line of eighth notes. The fourth staff is a double bar line followed by a series of eighth notes with accents, representing a drum part.

Parte C:

Musical score for Parte C, measures 15-19. The score is written on four staves. The first staff is a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is a treble clef with the same key signature and time signature, containing a chordal accompaniment of eighth notes. The third staff is a treble clef with the same key signature and time signature, containing a bass line of eighth notes. The fourth staff is a double bar line followed by a series of eighth notes with accents, representing a drum part.

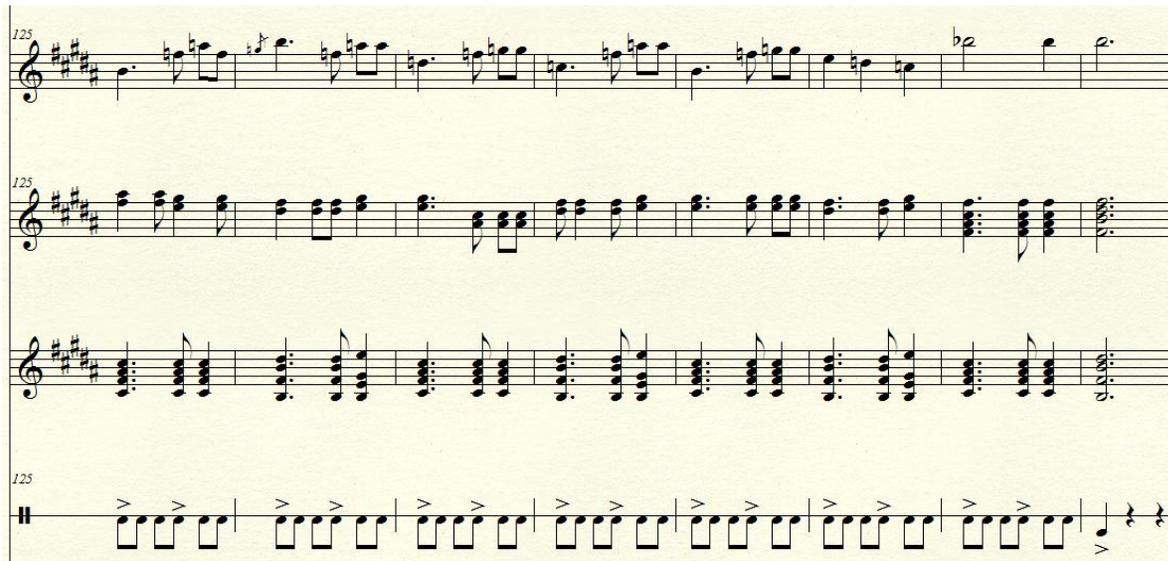
Parte D:

Musical score for measures 21-26. The score is written for four staves. The first staff is a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The second staff is a treble clef with the same key signature and time signature. The third staff is a treble clef with the same key signature and time signature. The fourth staff is a bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of a melodic line in the first staff, a harmonic accompaniment in the second staff, a bass line in the third staff, and a rhythmic pattern in the fourth staff.

Parte E:

Musical score for measures 27-32. The score is written for four staves. The first staff is a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The second staff is a treble clef with the same key signature and time signature. The third staff is a treble clef with the same key signature and time signature. The fourth staff is a bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of a melodic line in the first staff, a harmonic accompaniment in the second staff, a bass line in the third staff, and a rhythmic pattern in the fourth staff.

## Coda o Final:



## Afinación instrumental:

En el análisis musical se encontró una concordancia entre el audio utilizado para la transcripción y los testimonios de los entrevistados quienes afirman que este torbellino siempre ha sido interpretado con los mapas (posiciones de los dedos) de los acordes D, G Y A7, lo que conllevó a encontrar que es muy posible que la afinación de tiple y el tiple requinto se encuentren en La mayor, afinación sobre la cual fue realizada la presente transcripción. También cabe resaltar que la construcción de los triples para ésta época (Clavijas de palo) también eran una factor determinante en la afinación, así como lo era la afinación a oído.

- El tiple esta afinado en La es decir un tono y medio abajo de Do por tanto la afinación se da de la siguiente manera:

1ra cuerda: C#

2da cuerda: G#

3ra cuerda: E

4ta cuerda: B

- Los mapas usados son entendidos por los intérpretes como correspondientes a la afinación de Do, pero con la afinación en La mayor el resultado sonoro de estos mapas es el siguiente:

Mapas	Resultado sonoro
D: Tónica	B: Tónica
G: Subdominante	E: Subdominante
A7: Dominante	F#7: Dominante.

La afinación del pito o flauta traversa de cuatro dígitos que fue transcrita no se conoce con exactitud, más sin embargo, una flauta de características similares que fue encontrada en el trabajo de campo realizado para ésta investigación, y teniendo en cuenta que según el señor Ernesto cordón (portador), pertenece a ésta época, ya que dicha flauta fue un obsequio del último flautista (Agustín Corzo), este instrumento puede ser un acercamiento a la afinación de las mismas. La revisión realizada sobre la afinación de la flauta encontrada, conllevó al siguiente hallazgo:

Afinador electrónico en Do 440:

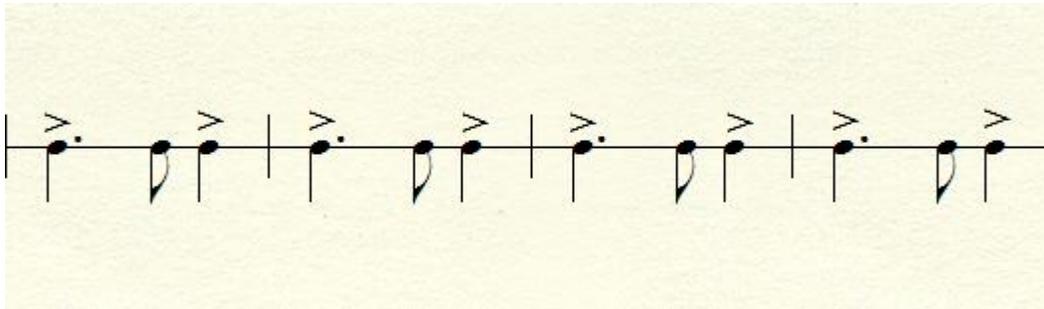
4Digitos: Si  
 3Digitos: Do#  
 2Digitos: Re#  
 1Digitos: Fa#

## Ritmo.

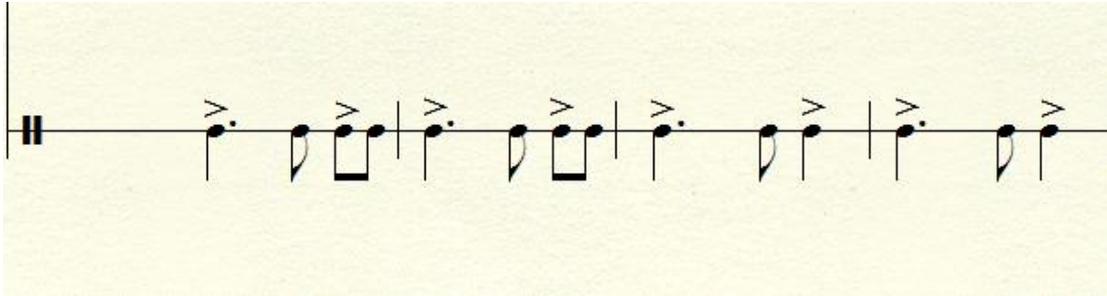
En cuanto a lo rítmico cabe aclarar que a diferencia de otras músicas colombianas en las cuales se juega con el compás binario y ternario e incluso con amalgamas, en esta música el torbellino zapatiao no lo hace, puesto que ésta se estructura rítmicamente en un compás de  $\frac{3}{4}$  en el cual se construye un ambiente específico marcado y repetitivo, con acentuación en el primer tiempo de cada compás, sin marcación de contratiempos, lo cual se asemeja a las acentuaciones de tiempos fuertes existentes en las músicas indígenas de Colombia.

Los instrumentos rítmicos son la charrasca y también se tiene que una particularidad del ritmo es la sumatoria de un evento rítmico producto del zapatiao en el baile, una célula rítmica con variaciones eventuales en las cuales se acentúa insistentemente sobre el primer tiempo de cada compás.

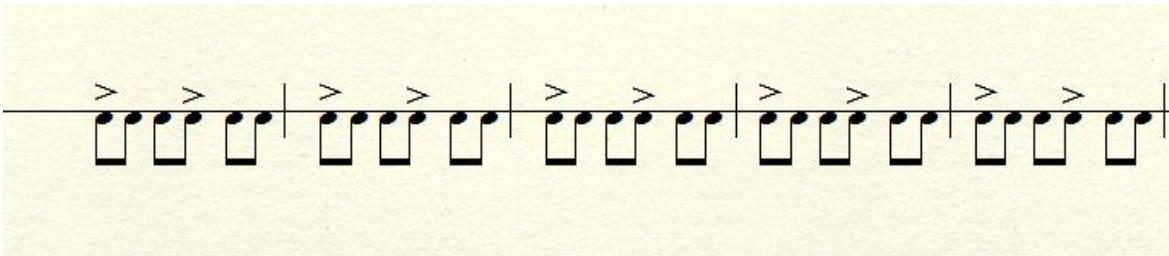
Célula rítmica del zapatiao:



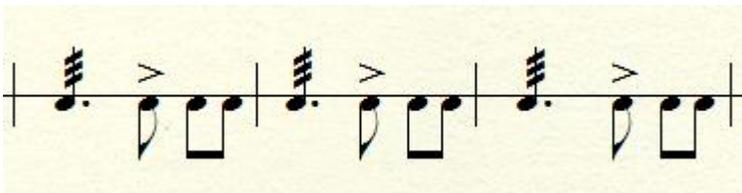
Variación y célula rítmica del zapataio:



Charrasca: Esta marcación rítmica de la charrasca prevalece en la mayor parte del tema musical.



Charrasca - Variación: Esta variación rítmica es notoria ya que aunque no corresponde a una forma de aparición específica, ésta se realiza a menudo cuando la flauta interpreta la parte A de la melodía.

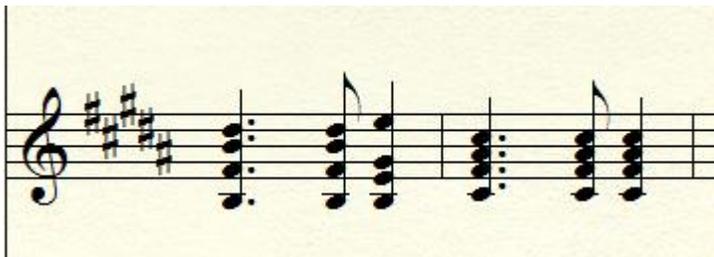


## La Armonía:

En lo relacionado con el elemento armónico, el tiple es el encargado de materializar dicha tarea, sin embargo, el autor descarta un análisis más profundo ya que el tiple acompañante realiza el mismo ciclo armónico de las regiones tonales Tónica, Subdominante y Dominante, con los mapas de acordes D, G Y A7 (I, IV, V7) una y otra vez. Como ya se mencionó el suceso ritmo-armónico que determina el tiple acompañante es I, IV y V7, lo cual indica una búsqueda por parte de los músicos de este torbellino de encontrar un centro tonal, a diferencia de otras músicas colombianas que se fundamentan desde lo modal como es el caso de las músicas de la región pacífica.

## Armonía en el tiple:

El ritmo armónico del tiple se distribuye en dos compases, los dos primeros pulsos son ocupados por la tónica en el primer compás, mientras que el tercer pulso es ocupado por la subdominante, así mismo el segundo compás es ocupado únicamente por la Dominante.



## Melodía:

La melodía es realizada por el tiple requinto y el pito o flauta, en la melodía se ubica la riqueza de este torbellino, ya que es en ella donde se da uso en mayor medida a la improvisación. En primer lugar, el tiple requinto es un poco más atrevido y juguetea constantemente con intervalos de terceras en una tonalidad mayor, los cuales combina con variaciones rítmicas creadas con figuras negras, negras con puntillo,

corcheas y tresillos, que a su vez corresponden a cada una de las partes del tema musical anteriormente descritas.

Tiple requinto, fragmento parte C:



El autor por medio de este análisis busca rasgos propios del torbellino zapataio, encontrándose con un hecho muy particular y que puede corresponder a múltiples interpretaciones. El hecho al que se hace referencia, es visible después de la introducción del pito o flauta, cuando este instrumento suena de forma simultanea con el tiple y el tiple requinto, auditivamente se genera la sensación de tener dos tonalidades funcionando al mismo tiempo.

Flauta o pito:



El hecho musical descrito puede responder a múltiples factores que el autor deja a consideración del lector. El primero de los factores es que el pito o la flauta traversa de cuatro dígitos para el momento de la grabación no contaban con un estándar de construcción técnico instrumental que nos permita considerarla un instrumento temperado. Por otra parte el intérprete en los dos últimos compases muestra de manera exagerada la resolución del V7 a I, desde la sensible a la tónica, lo cual puede ser interpretado como una búsqueda de la temperancia.

Así mismo y como fue motivo de discusión informal con el maestro Mauricio Sichacá (2012), estos pueden ser los indicios primitivos de músicas bitonales que corresponden a dos centros ya sean tonales o modales. El maestro Roberto Rubio (2012), también en discusiones informales, no considera este hecho primitivo a un pensamiento bitonal, ya que como él lo describe este pensamiento requiere una construcción deliberada de la misma con desarrollo de motivos y armonías pensados de manera paralela, contrario a esto lo considera un hecho aislado que más bien corresponde a la interpretación del instrumentista, o a la construcción instrumental.

Se debe agregar que teniendo en cuenta los datos recolectados y especialmente teniendo en cuenta que ésta transcripción es el único registro que se tiene con esta característica, es probable que esta sonoridad bitonal pueda ser interpretada como un hecho aislado más no como un hecho estructural de este estilo de torbellino, ya que tal y como lo describe el señor Saúl Rodríguez, la flauta que se interpretaba como solista fue incluida en el formato tan solo algunos años atrás a la grabación analizada, y por tanto es muy posible que para dicho momento aún se estuviera en la búsqueda de la sonoridad de la flauta en el formato.

Un hecho que hizo un poco difícil el trabajo del análisis es que si bien el instrumentista utiliza material melódico de cada una de las letras de una manera casi idéntica salvo algunas variaciones, es el hecho de la irregularidad de las mismas, que como sabemos en música clásica, jazz e incluso en la música Colombia de hoy en día corresponde a patrones más marcados matemáticamente, como frases de ocho compases, periodos de dieciséis, compases y formas que muestran pregunta respuesta y que en esta música no se hacen muy claros.

Por último, se observa que la música analizada no corresponde totalmente a las estructuras clásicas, sin embargo se encuentra en ella características como la repetición, la variación el uso de ritmotipos y melotipos y el uso de una textura homofónica, características que se asemejan a estructuras de músicas europeas que a su vez permiten vislumbrar el mestizaje sonoro.

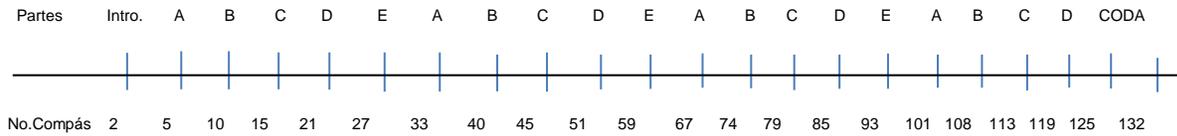
Sumado a lo anterior y por otra parte, en el trabajo de campo fue encontrado un audio que corresponde a ésta misma época, por tanto, el siguiente análisis musical es basado en el registro de audio que corresponde a la interpretación del grupo de músicos de la Casa de Cultura Simón Gonzales Reyes de Málaga 199? (anexo 16.1);<sup>23</sup> entre los intérpretes se encuentra el señor Eloy Correa (flauta). Este audio recolectado en el trabajo de campo de la presente investigación en el municipio de San José de Miranda, es a su vez un aporte de la colección personal del Señor Omar Suarez.

En el ejercicio de contraste y análisis musical entre los audios de 1982 y 199? Que fueron clasificados para ésta investigación como pertenecientes a la época de expansión y reconocimiento, se evidenció la existencia similitudes y diferencias que hablan del dinamismo existente en este estilo de música campesina. Entre las similitudes de forma musical se tiene que la flauta y el requinto realizan el trabajo melódico, y por tanto la melodía de la flauta continúa siendo el elemento conductor del tema musical, está melodía nuevamente realiza una forma musical cíclica irregular, con una introducción y un ciclo similar cuatro veces, ciclo que sigue dibujando las vueltas o remolinos sonoros. El ciclo que se describe conserva las cinco frases melódicas que aquí han sido clasificadas como A, B, C, D y E, donde la frase E del último ciclo nuevamente aparece como coda o final. También se resalta que aunque las variaciones melódicas usadas en cada una de las frases estas no son idénticas a las realizadas en 1982.

---

<sup>23</sup> El anexo incluye el registro de audio de la interpretación del torbellino zapatiao realizada por el grupo de música de la casa de la cultura de Málaga en 199?, audio aportado por el señor Omar Suarez el 10 de enero de 2012 en San José de Miranda. También se incluye la partitura resultado de la transcripción realizada en la presente investigación.

## Línea de tiempo (Forma).



En la línea realizada se encontró que el tema musical se mantiene dentro del mismo número de compases y que a diferencia del audio de 1982 la introducción inicia en el compás 2, como se muestra en la imagen a continuación.

### Introducción:

The musical score for the introduction is written in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff is marked *con brio* and contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. The second staff shows a bass line with a quarter rest and a final chord. The third staff shows a drum line with a double bar line at the start, a 3/4 time signature, and a sequence of rests followed by a rhythmic pattern.

Parte A:

Musical score for Parte A, measures 5-9. The score is written on three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It contains a melodic line starting with a dotted quarter note followed by eighth notes. The middle staff is a treble clef with the same key signature and time signature, containing a chordal accompaniment of eighth notes. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents.

Parte B:

Musical score for Parte B, measures 10-14. The score is written on three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth notes and quarter notes. The middle staff is a treble clef with the same key signature and time signature, containing a chordal accompaniment of eighth notes. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents.

Parte C:

Musical score for Parte C, measures 15-20. The score is written on three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The middle staff is a treble clef with a key signature of three sharps and a common time signature, featuring a rhythmic accompaniment of chords. The bottom staff is a bass clef with a key signature of three sharps and a common time signature, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents.

Parte D:

Musical score for Parte D, measures 21-26. The score is written on three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The middle staff is a treble clef with a key signature of three sharps and a common time signature, featuring a rhythmic accompaniment of chords. The bottom staff is a bass clef with a key signature of three sharps and a common time signature, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents.

Parte E:

Musical score for 'Parte E' starting at measure 27. The score consists of three staves. The top staff is the melody in treble clef, featuring a sequence of eighth and quarter notes. The middle staff is the harmony in treble clef, showing chords and arpeggiated patterns. The bottom staff is the bass line in bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

Coda o Final:

Musical score for 'Coda o Final' starting at measure 125. The score consists of three staves. The top staff is the melody in treble clef, ending with a final cadence. The middle staff is the harmony in treble clef, showing chords and arpeggiated patterns. The bottom staff is the bass line in bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

Afinación instrumental:

La afinación instrumental de las cuerdas es igual a la del audio de 1982.

- El tiple esta afinado en La Mayor:

1ra cuerda: C#

2da cuerda: G#

3ra cuerda: E

4ta cuerda: B

- Con los mapas de acordes usados en la afinación de La mayor, el resultado sonoro es el siguiente:

Mapas	Resultado sonoro
D: Tónica	B: Tónica
G: Subdominante	E: Subdominante
A7: Dominante	F#7: Dominante.

La afinación del pito o flauta traversa de cuatro dígitos al igual que en la década anterior no se conoce con exactitud, pero auditivamente se reconoce un mayor acercamiento a la tonalidad y afinación de los instrumentos de cuerda.

Ritmo.

El elemento rítmico en este tema musical mantiene el compás de  $\frac{3}{4}$  con acentuaciones bien marcadas en el pulso número uno de cada compás, el tiple guarda un ritmotipo bastante similar y la flauta usa variaciones rítmicas similares a la década anterior. La diferencia rítmica se encuentra en el instrumento de percusión utilizado, el cual se denomina como la “esterilla”, que a su vez genera cambios tímbricos en la percusión, éste instrumento realiza el siguiente ritmo.



## Melodía:

La melodía como elemento prevaeciente es realizada por el tiple requinto y el pito o flauta, sin embargo, cabe aclarar que el tiple requinto para éste caso no fue transcrito ni analizado, debido a que el mal estado del audio de referencia no permite tener una certeza de los sonidos que éste utiliza en la construcción de la melodía.

Por otra parte, la melodía que realiza el pito o flauta traversa también se dibuja en las cinco frases anteriormente descritas en la forma musical del tema, en las cuales es evidente la estandarización en el uso de melotipos, ritmotipos y sus variaciones, del mismo modo el intervalo melódico más notorio es el intervalo de tercera. Se resalta de manera particular la existencia de un mayor acercamiento de la melodía a la tonalidad de las cuerdas, lo cual puede deberse a factores como la búsqueda de la tonalidad en la construcción del instrumento, el cambio en la manera de interpretación, o la interacción con otras músicas y otros músicos externos que influenciaron en la afinación de dicho instrumento. A continuación una imagen de referencia.

## Flauta o pito.



En la imagen se observa que la figuración rítmica más utilizada es de negras, negras con puntillo, y corcheas con las cuales también se realizan las variaciones. Para finalizar se debe hacer la acotación de que uno de los aportes de éste audio (anexo 16.1) al igual que el aporte de anexo 16.0, ponen en evidencia el hecho de que éste estilo de torbellino es tonal, y en especial la flauta tienden a una afinación más cercana a la afinación de los demás instrumentos y no a hacia la bitonalidad.

## 6.5. El elemento dancístico.

En cuanto al performance, para esta época existe un registro audiovisual realizado por el señor Antonio Aparicio 198?, el cual de manera importante permite observar como el torbellino zapatiao se ponía en escena a través de la común-uni6n entre m6sica y danza. En estas im6genes se observa a la agrupaci6n *Aires Campesinos de la vereda de Salado Bravo* interpretando este torbellino que es un baile suelto de una sola pareja compuesta por hombre y mujer, los cuales bailan al tiempo que el conjunto musical de tiple, tiple requinto, charrasca y flauta travesa realizan la m6sica. (anexo 16.2).<sup>24</sup>

En las im6genes se observa tambi6n, como la danza consiste en que el hombre persigue a la mujer mientras los dos dan giros, de este modo la pareja da tres vueltas hacia un lado y luego se regresa para girar en sentido contrario, el hombre a diferencia de lo descrito en la 6poca anterior, *va marcando sin parar en ning6n momento el zapatiao*, con una de sus manos sostiene su ruana mientras que la otra la lleva suelta, el paso de la mujer permanece en  $\frac{3}{4}$  con la espalda recta y muy elegante, sus manos van, una con la palma hacia adentro y la otra con la palma hacia afuera .

En cuanto al traje se tiene que se dieron cambios con relaci6n al periodo anterior, en el cual se observa una especie de mezcla de vestuarios que fueron parte de la vida cotidianos tanto para esta 6poca como para la anterior, a continuaci6n una descripci6n del traje para esta 6poca : “doña Petra y Timole6n bailando el torbellino aqu6, con esas naguas y la ruanita y el sombrero de jipa, y el sombrero de pelo de don Timole6n negro, con chocatos de esos de, de blancos con galones, y ellos bailaban aqu6 el torbellino y nosotros aqu6 d6ndole a los tiples” (Rodr6guez,2012, entrevista citada, anexo 4.3. min 2:39 – 3:00).

---

<sup>24</sup> Registro audiovisual de la danza y la m6sica del torbellino zapatiao en el documental M6laga y su historia realizado por el se±or Antonio Aparicio.

La anterior observación se relaciona también con la observación que permite el documento fílmico del cual se obtuvieron los siguientes datos:

Traje de la mujer:

- Blusa: En la mujer de blusa blanca o de color claro con gola y manga larga.
- Falda: Falda ancha de color negro, por arriba de los tobillos y enagua.
- Calzado: Chocatos (Cotizas o alpargates) de fique y atados con galón negro.
- Sombrero: Sombrero de jipa.
- Sobre los hombros y espalda: Pañolón negro con flecos.
- En el cabello: Dos trenzas peinadas y atadas con cinta negra.

Traje del Hombre:

- Pantalón: Pantalón súper naval (drill) color habano.
- Camisa: Camisa de tela manga larga de color rojo.
- Calzado: Chocatos (Alpargates o cotizas) de suela de cuero.
- Sombrero: De pelo negro.
- Sobre los hombros: Ruana de lana de oveja de color gris, que va doblada sobre el hombro izquierdo.
- En la cintura: Un machete de trabajo dentro de su estuche o funda.

Imagen de referencia.



Imagen: Bailarines Petra Zabala y Timoleón Rodríguez 1987

Para esta época la danza aun guardaba en su simbología el hecho cotidiano de la conquista, de la persecución del hombre en son de conquista de la mujer, con lo cual al dar giros simbolizaban los remolinos o torbellinos, usando para ello su mejor traje. Así mismo, sobre los símbolos existentes en las posturas corporales en la mujer, es notorio dejar ver el carácter fuerte que los entrevistados enuncian como el carácter de las mujeres de Miranda.

Sobre la simbología del zapatiao que realizaba el hombre en la danza, para esta época, se logró encontrar dos versiones, las cuales son una muestra de las interpretaciones que dan sentido particular a la práctica para la época. Por una parte según el entrevistado Omar Suarez el flautista y bailarín Eloy Correa dio a él su versión “Don Eloy correa daba una versión muy chistosa del torbellino zapatiao, es que es como si estuviéramos matando pulgas o cucarachas”. (Suarez, 2012, entrevista citada, anexo 5.0. Min 3:33 – 4:10).

Así mismo, Don Saúl Rodríguez requintista y bailarín de la época, afirma que solo zapateaba el hombre y que su significado era sacarle el son, también alentaba a la mujer a no perder la alegría, para que se moviera parejo al igual que el hombre.

Le va dando alegría, le va dando alegría, la va zapatiando pa que se ponga pilas a bailar, con el zapatiao si se anima y le da muchísima más alegría, más fuerza pa que baile más con alegría, con el zapatiao... ¿Que decían los bailarines sobre zapatiao? decían mire como le zapatea paconvencela con el zapatiao, decían los gechitos que andaban por ahí, decían mire es que con el zapatiao la va convenciendo, la va convenciendo que sea para él.(Rodríguez,2012, entrevista citada, anexo 7.3. min 26:54 – 28:25).

#### **6.5.1. Final de la época.**

Una última observación que se hace sobre esta época, corresponde más exactamente hacia finales del siglo XX o segunda mitad de la década de los 90s, y primera década del siglo XXI, donde se dieron dos hechos relevantes que de manera paulatina afectaron tanto la práctica como al reconocimiento del torbellino zapatiao. En primer lugar la labor desempeñada por el investigador Guillermo Laguna y su grupo de trabajo dejó de realizarse en la región ocasionando una dispersión de los practicantes del baile y la música, lo cual afectó sobre todo la visibilización de este tipo de prácticas y las posibilidades de enseñanza de las músicas campesinas que hasta ese momento se venían gestando en ese espacio y de las cuales formaba parte el torbellino zapatiao, generando con esto que la práctica se aglutinara nuevamente en su territorio de origen .

En segundo lugar , en las indagaciones realizadas se encontró que fue en esta época donde se dio el fallecimiento de la mayoría de los principales integrantes del *grupo aires campesinos* donde personas como los bailarines Petronila Zabala y Timoleón Rodríguez, y el músico (flautista) Eloy Correa dejaron su existencia terrenal para pasar a ser parte de la memoria del torbellino zapatiao, lo que significó la culminación de la agrupación y una perdida no solamente humana sino cultural para el

territorio del zapatiao, puesto que en gran parte era sobre estas personas fallecidas que se sostenía la herencia cultural de la práctica.

Pues ya después de eso ya, como se falleció don Timoleón y falleció don Eloy y falleció doña Petra, se acabó, se acabó, se acabó la tradición esa porque ya, ya quedé yo sin compañeros profesor, ya topé unos muchachos pero Antón ya les gustaba la música de esa, y paí no teníamos ninguna flauta. Cual música? La carranga, la carrilera, la carranga y paitueso de paseos, rancheras, tuesa vaina de música profesor, con unos primos que eran José Rodríguez y Juan Rodríguez, unos muchachos que yo los enseñé a tocar...y ahí después de hay pacá se acabó la flauta. Un gechito que puallá abajo que...el dijunto Agustín corzo el que yo le cuento a usted ese medio bregó a prendela pero no, eso se colgaba en muchísimos tonos. (Rodríguez, 2012, entrevista citada, anexo 7.3. min 18:10 –19:18).

Sin embargo y pese a lo descrito anteriormente algunas personas que integraron la agrupación aires campesinos como por ejemplo Saúl Rodríguez y Agustín Corzo, dieron continuidad desde su cotidianidad a esta práctica en la vereda Salado Bravo; por su parte don Saúl continuó desde la práctica del tiple, el requinto y la charrasca, mientras que don Agustín Corzo quien fuese el aprendiz del flautista Eloy Correa, dio continuidad a la interpretación de la flauta traversa de cuatro dígitos, al requinto y al tiple, estos dos personajes continuaron la práctica por unos años más de esta época de manera conjunta.

Bueno, don Agustín el todo es que usted sea capaz, y yo fui con el y tocábamos en nombre...pero Antón eso ya se quedaba en muchísimas estrojas, proje, se quedaba en muchísimas estrojas y ahí yo mire, Agustín se le jaltó mire esta estroja porque...él tuvo un casé en las manos y se lo dejó robar, lo emborracharon y se lo dejó robar Agustín (Alma vendita de don Agustín Corzo) le robaron ese casé que tenía que se lo había ahorrao al difunto Eloy Correa, con la flauta y se lo dejó robar. (conversación sobre fotografías y anécdotas de Saúl Rodríguez). Eso usted lo hubiera escuchao tocar la flauta, ya el bregaba, bregaba muchísimo pero, pero se jatigaba del...se jatigaba del pecho, el sufría de asma y se jatigaba del pecho, antojos tocaba tocar los torbellinos cortiticos por que él no se aguantaba proje, no se aguantaba; y entojos nos tocaba dejarle el requinto

pa que vea, pa que puntiara Agustín Corzo y yo le acompañaba con el tiple, porque pobrecito ya pa la flauta no era capaz. Eso sí tocaba el torbellino y tocaba rumba y fue el último, el último que tocó la flauta y le aprendió a don Eloy Correa, pero no le aprendió ninguno, ninguno y no fueron capaces de aprendele como él la tocaba, verdaderamente, porque se quedaban en muchos tonos les decía yo mire, se nos quedaban en muchos tonos, metían el otro cambio antes de,de,de...de cómo era el torbellino que nosotros tocábamos el anticorio (antiguo) verdaderamente. (Rodríguez, 2012, entrevista citada, anexo 4.11. min 0.48-3:49).

Puesto que no se encontraron en el trabajo de campo documentos como grabaciones, textos o videos del final de esta época, el testimonio anterior se convierte para esta investigación en uno de los pocos referentes existentes de la misma, en este se registran de forma importante hechos como la continuidad del torbellino zapatiao, así como el mecanismo de aprendizaje y enseñanza musical mediante la oralidad e imitación entre los músicos que hicieron parte del grupo aires campesinos, lo cual permitió a su vez dar continuidad a la práctica musical. También se encontró que para esta época y hasta entrado el siglo XXI el músico Agustín Corzo fue el último interprete de la flauta traversa con lo cual conformó otra agrupación musical y una nueva formación del torbellino zapatiao llamada *los agustinos*, donde según algunos entrevistados fue la agrupación reconocida como última interprete del torbellino zapatiao.



Imagen: Agustín Corzo el último flautista.

Según los testimonios de algunos entrevistados con respecto a la danza se observó, que aunque Carmelina Rodríguez y Álvaro Rodríguez como hijos y herederos de la tradición dancística de los bailarines Timoleón Rodríguez y Petronila Zabala, la danza dejó de ponerse en escena hacia el final de esta época, puesto que hubo una ruptura entre los dos elementos constitutivos de la práctica artística, lo cual estuvo enmarcado por el aislamiento y/o separación de la danza y la música las cuales al no ser realizadas en *común-unió*n produjo una transformación en el sentido de la práctica y el reconocimiento, dando inicio a una nueva época para el torbellino zapatiao.

## 7. ACTUALIDAD DEL TORBELLINO ZAPATIAO



En primera medida es necesario resaltar que en el trabajo de campo se encontró que en la época actual, el torbellino zapatiao aún existe como práctica en dos territorios específicos. En primer lugar este torbellino aún se encuentra en el territorio de la vereda Salado Bravo (San José de Miranda) y es allí donde aún resuena parte de su herencia cultural, tarea de la cual se encargan únicamente los viejos intérpretes principalmente de la música como lo son el señor Agustín Marín (triples, requinto, charrasca y requinto), y el señor Saúl Rodríguez (requinto, guitarra, tiple, charrasca y danza) quienes a su vez fueron parte del grupo aires campesinos.

Así mismo, se resalta que el señor Saúl Rodríguez también ha llevado su práctica musical del torbellino zapatiao hacia el vecino municipio de Enciso, para reiniciar una especie de trabajo conjunto con otros intérpretes de música y danza. En cuanto a la danza se encuentra que también ha habido un desplazamiento de la práctica al municipio de Enciso, donde los principales herederos, los bailarines Carmelina y Álvaro Rodríguez trasladaron su lugar de residencia a este municipio llevando consigo la práctica dancística.

Según las observaciones realizadas en el trabajo de campo, el torbellino zapatiao en la época actual atraviesa una etapa que se le puede denominar de crisis, en la cual su permanencia cultural está amenazada por diversos factores que son el resultado no solo de las transformaciones generadas de manera interna, sino de las transformaciones generadas por factores externos y que han afectado la práctica y reconocimiento del torbellino zapatiao, siendo estas a su vez producto del proceso histórico cultural que le antecede, es decir, que los factores que fueron afectando la práctica y el reconocimiento en las épocas anteriores hoy se pueden evidenciar como resultados de forma más clara.

## 7.1. Lo identitario.

En cuanto a las transformaciones internas que están relacionadas con aquellas dinámicas y elementos propios de la práctica, las construcciones culturales en torno a la misma y la relación que los habitantes del territorio establecen con ésta, se ha podido evidenciar en el trabajo de campo, que el torbellino ya no ocupa un papel socialmente relevante en el entramado cultural, lo cual está relacionado con la época anterior donde se dio inicio a una especie de fragmentación de la *común-uni6n* entre m6sica y danza, y que hoy contin6a, es decir, que aunque se encuentren actualmente algunos interpretes tanto de m6sica como de danza, estos no realizan su pr6ctica de manera conjunta, generando el aislamiento y/o separaci6n de los elementos constitutivos de la pr6ctica del torbellino zapatiao, lo cual a su vez genera transformaciones en el sentido de la misma.

Las transformaciones en el sentido de la pr6ctica est6n principalmente asociadas a la fragmentaci6n de la *com6n-uni6n* entre m6sica y danza, lo cual pone en crisis la producci6n cultural de los s6mbolos y significados que dan sentido a la pr6ctica, de tal modo, que al ser separados la danza y la m6sica la forma como se enuncia este estilo de torbellino pierde sentido, ya que su nombre originario da cuenta de estos dos elementos si se tiene en cuenta que el zapatio o alpargatiao del baile es el que da el nombre particular a la misma. En segundo lugar y teniendo en cuenta tanto la escases de material de audio (grabaciones) como la separaci6n de la m6sica de la danza, ha llevado a que la danza no se practique de forma regular.

Por otra parte, el evento sonoro generado por la percusi6n del zapatiao (danza) se ha convertido en un elemento ausente en la pr6ctica, lo cual se suma a la ausencia actual de la flauta travesa en el formato instrumental. Lo anterior ha generado cambios no solo en lo musical sino en lo simb6lico, puesto que estos han sido hist6ricamente dos de los elementos m6s importantes de esta pr6ctica, y que al no estar presentes en la actualidad, hacen que disminuyan las particularidades sonoras que la caracteriza. As6 mismo, la conexi6n simb6lica de ascendencia cultural ind6gena representada en la

flauta y el zapatiao, mediante los cuales se recrean los torbellinos o remolinos como símbolo de la característica cíclica de la práctica están ausentes, disminuyendo la carga histórica cultural presente en la práctica.

También se observa que la fragmentación de la *común-uniión* produce que ya no se materialicen los símbolos y significados a través de las expresiones corporales y sonoras que se trabajaban de manera conjunta, entre ellos el representar hechos de la vida cotidiana como el cortejo amoroso de pareja, la picaresca o las labores campesinas cotidianas, con lo cual el torbellino ha dejado de ser motor y parte de la expresión alegre y festiva de su cultura.

Ahora bien, al generarse estas transformaciones en el sentido de la práctica, el nivel de importancia del torbellino como parte del entramado cultural ha menguado notoriamente, ya que para las personas que se relacionan con este ya no se producen los símbolos que expresan los significados de la vida cotidiana y actual, lo que se traduce en que el torbellino ya no tenga fuerza como referente de identidad. A lo anterior se suma la desaparición paulatina de los viejos hacedores del torbellino y de manera más reciente el fallecimiento del señor Agustín Corzo, conocido como el último flautista. Los anteriores son hechos relevantes que produjeron que de manera interna el torbellino zapatiao dejara de aparecer en la escena cultural del territorio, ya fuera en las fiestas veredales, pueblerinas o rituales, hechos que enmarcan la actualidad de esta práctica.

En el trabajo de campo realizado en la vereda Salado Bravo (San José de Miranda) epicentro del torbellino zapatiao, se pudo evidenciar cómo la práctica ha venido saliendo de la escena cultural, “Se está perdiendo mucho eso, se está perdiendo mucho. Saúl toca pero ya no se une el grupo tanto, el sigue tocando rico pero, no hay ya la fiesta que se reúnen a parrandiar. Me contaban, yo no estaba este año, pero me contaban que Saúl vino a acompañar la novena, pero lo que si fue la novena, pero la parranda no”. (Jaimes, 2012, entrevista citada, anexo 8.0. min 4:30 – 4:55).

Basándose en la afirmación anterior, el torbellino zapatiao en el momento actual, se encuentra en un estado crítico, debido también a que al no tener apariciones relevantes en la escena cultural no se generen espacios de socialización donde se vivencie, experimente y/o se tenga algún tipo de contacto con el mismo.

Huy, eso íbamos más de cuarenta porque les tocaba mandar dos volquetas pa llevarnos el disfraz de acá, sí señor, porque no le cuento que era la vereda más pudiente que tuvo San José de Miranda, y toda, casi todas veces nos ganábamos el primer puesto en, en los disfraces porque cuando eso premiaban el mejor disfraz, la mejor comparsa que lleváramos y nosotros éramos los que llevábamos el mejor. ¿Pero eso era para salir a ferias? A la navidad en diciembre, Osea que en la navidad hacían también la comparsita para.. ? Para llevarla a San José de Miranda sí señor, ¿y eso se acabó? Eso se acabó ¿Y toda la gente que iba, los cuarenta, los cincuenta? Esos también se acabaron, como dijeron se acabó, lástima que se acabara esa alegría tan grande cuando nuestros padres deberas (Rodríguez, entrevista citada, anexo 4.6. min 15:03 -15:52).

De acuerdo con el entrevistado, quien hace referencia a un espacio de socialización e interacción sociocultural que fue muy importante para la práctica, ya que el torbellino era puesto en la escena cultural del territorio como parte fundamental de la producción cultural, en la actualidad este tipo de espacios ya no se dan del mismo modo, o no se generan espacios importantes como el mencionado, por tanto la inexistencia de los encuentros comunitarios y/o veredales se convierte en un factor relevante que conlleva a un menor reconocimiento del torbellino como parte de la identidad cultural en el territorio.

## **7.2. Transformaciones generadas por factores externos.**

Lo anterior está aunado a otras transformaciones actuales que se han generado por factores externos sobre la práctica del torbellino zapatiao, entendidas éstas como hechos que no son propios de la práctica ni de las dinámicas culturales territoriales, sino hechos foráneos que son inducidos en las dinámicas culturales locales. Para tener en cuenta uno de los factores externos, se recapitula en este apartado la época anterior,

que fue el momento histórico en el cual el torbellino zapatiao alcanzó el mayor reconocimiento externo, reconocimiento que también generó la mediación de entidades gubernamentales, las cuales dieron apoyo principalmente económico, sobre una práctica artística que cambió su comportamiento como práctica que era parte del entramado cultural para tomar un matiz como *práctica artística especializada y de exhibición* tanto para los actores externos como internos, comportamiento que en la actualidad se mantiene.

De pronto lo alcanza uno a ver en las fiestas del pueblo, porque hay un día que hacen el festival folclórico y a veces se reúnen. ¡Ah! Pero los que bailaban el torbellino más bonito eran don Timoleón Rodríguez y doña Petra Zabala, y quedaron los hijos, y esos si están vivos, Álvaro y Carmelina; ellos lo bailan lo mismo que los papás, pues no tan exacto pero si lo bailan, ellos lo bailan, el torbellino zapatiao, y se ve eso pero en fiestas, pero ya que se hagan un grupito ya es muy raro, muy raro porque ya la gente... la juventud no, no aprovechan esa buena música” (Jaimes ,2012, entrevista citada, anexo 8.0. min 5:46 – 6:31).

Lo anterior, es a su vez antecedente de otro comportamiento actual de la práctica, en el cual se observa que de algún modo en ésta exista una dependencia de los espacios institucionalizados o especializados denominados como *culturales*, los cuales al ser vistos como los únicos espacios donde las prácticas artísticas pueden ser puestas en escena, los hacedores de las músicas y las danzas como el torbellino zapatiao realizan su práctica y su preparación exclusivamente para los denominados *eventos culturales*. “Eso horita ya se acabó ese ambiente, porque horita le cuento que verdaderamente pues, en los municipios no tenemos recursos, no tenemos ayudas para eso de los alcaldes, se acabó esa convivencia que había tan hermosísima, que eso hace pero años” (Rodríguez, 2012, entrevista citada, anexo 4.6. min 7:07 – 7:28).



Imagen: Recordatorio del segundo festival de danzas Eloy Correa.

La afirmación anterior demuestra que existe un grado de dependencia de las ayudas gubernamentales para la realización de la práctica y su socialización y que por tanto la práctica ya no es tomada como un hecho cultural propio del territorio y de los actores que con ella se relacionan, el señor Tulio Oviedo afirma “En nuestros municipios falta cultura, por ejemplo en nuestros municipios aquí les falta muchísima cultura, en Málaga se han perdido los valores por la falta de cultura, estamos inculturizados completamente porque las administraciones no apoyan lo bonito que hay en nuestros pueblos” (Oviedo, 2011, entrevista citada, anexo 2.2. min 7:38 - 8:10).

En estos testimonios se interpreta, que la forma en la que el estado ha agenciado la práctica cultural del torbellino zapatiao ha generado en cierto modo una dependencia, que genera que la capacidad de autoproducción cultural de los actores principales en el territorio disminuya y con ello disminuyan sus prácticas artísticas. Así mismo, se encontró que existen falencias en las entidades gubernamentales en cuanto a la aplicación de políticas públicas locales para lograr un mayor reconocimiento de la práctica del torbellino zapatiao, lo cual se traduce en que no se apliquen estrategias de ningún tipo que permitan que el torbellino permanezca en la escena cultural del

territorio, lo cual se evidenció en el ejercicio de observación registrado, un ejemplo de ello son las entidades culturales como las casas de la cultura de los municipios de Málaga y San José de Miranda donde no existen programas como escuelas, festivales o investigación sobre el torbellino zapatiao para su reconocimiento y/o difusión.

Nosotros hicimos aquí, en San José de Miranda precisamente fue la sede del diplomado en gestión y administración cultural, una de las tareas que yo proponía ahí a los compañeros del diplomado, es que hiciéramos una investigación y una conservación muy grande sobre el torbellino zapatiao, por que alrededor de unos diez o quince años ese torbellino se pierde, yo pienso que ese torbellino se viene perdiendo, si nosotros aquí en Miranda las personas que nos gusta esto de las danzas, la cultura y el folclor, si no lo empezamos como grupo a mantener a mantener, yo pienso que alrededor de unos diez años se nos pierde el torbellino zapatiao...eso es patrimonio de aquí de San José de Miranda, eso es un patrimonio, yo precisamente el año pasado pasé al concejo municipal un proyecto de acuerdo para que el torbellino zapatiao fuera declarado patrimonio cultural inmaterial, no sé por qué motivos el concejo municipal no me aprobó eso, porque la idea era que el concejo municipal me aprobara eso, y de una vez lo renviaba al concejo de patrimonio departamental para que lo declarara patrimonio cultural inmaterial, así como fue declarado el festivalito ritoqueño que ya ese ya está declarado patrimonio cultural inmaterial de Santander, así yo quería que fuera declarado el torbellino zapatiao. No se nos pudo dar. (Suarez, 2012, entrevista citada, anexo 5.0.min 18.54 – 20:54).

El señor Omar Suarez quien fue el encargado de la casa de la cultura del municipio de San José de Miranda, deja en evidencia las dificultades que afrontan las prácticas artísticas locales frente a la aplicación de políticas públicas y en este caso deja en evidencia como el torbellino zapatiao que en algún momento fue reconocido ha quedado relegado ante las políticas culturales.

En este punto es pertinente sintetizar que se han encontrado actualmente dos formas a través de las cuales el torbellino zapatiao se ha desarrollado en su reconocimiento y práctica identitarias, lo cual en primer lugar corresponde a un

reconocimiento interno propio de las formas de autoproducción o producción cultural que se dan de manera interna, en las cuales la gente que ha incorporado estos conocimientos y que aún se relaciona de manera directa con la práctica, es quien la dinamiza desde su cotidianidad en los escasos espacios de socialización como eventos festivos, rituales, laborales.

En segundo lugar se observa que la otra forma de reconocimiento corresponde al tipo de reconocimiento externo que es agenciado someramente por entidades gubernamentales locales que apuntan a una *práctica de exhibición de las prácticas artísticas tradicionales de la región* a través de la realización de *eventos culturales* como festivales, encuentros o carnavales. Sin embargo, estas propuestas no son lo suficientemente estructuradas para recoger y difundir la gran gama de prácticas existentes, entre las cuales está el torbellino zapatiao, ya que se han quedado con una connotación de *actos culturales* que no tienen mayor trascendencia en la producción cultural del territorio.

Un ejemplo de lo expuesto en el párrafo anterior se encuentra en las observaciones de campo realizadas en los meses de diciembre (2011), Enero y Febrero (2012) en los denominados festivales folclóricos, carnavales y verbenas populares (bailes populares) realizados en el marco de las festividades patronales tanto de Málaga como de San José de Miranda, en los cuales se realizaron muestras de algunas prácticas artísticas, las cuales según los participantes son propuestas propias, más no son producto de procesos de enseñanza, difusión o apoyo gubernamentales.

Más que todo lo que acabó la cultura y la música que nosotros tocamos, e inclusive lo digo acá, es que en las ciudades los presupuestos que llegan para cultura no los...los envían para otras cosas y los de la cultura no les dan, no apoyan. Prometen en veces, en varias ferias yo me he dado cuenta que prometen festivales que van a dar tal, y resulta que le dicen a la gente no, va uno a tocar; y por eso es que yo dejé de ir a tocar por allá a festivales porque eso dicen...en veces le dan a uno, en veces dice ¡no, tocó, tocó después porque es que el señor, el que reparte eso se emborrachó y no supo que hizo! y con esas le salen a uno y pasan un mes o tres, y al otro año vuelven e invitan

entonces la gente ya no saben, ya no van, porque ya el otro año anterior como quien dice ¡le mamaron gallo!. Eso llega presupuesto no, eso llega presupuesto pero no se ve, pa nosotros no se ve. (Efraín Mora, anexo 1.1.min 5:27 -7:01).<sup>25</sup>

En estas observaciones realizadas se resalta la ausencia total del torbellino zapatiao en estas festividades, hecho frente al cual don Saúl Rodríguez se refiere “Triste, vea usted un festival es alegre desde que se oiga una rumba, se oiga un torbellino, se oigan hasta unas coplas, que se escuche lo que estamos diciendo, lo nuestro, lo antiguo, pero no le digo que ya no se escucha de eso nada” (Rodríguez, 2012, entrevista citada, anexo 7.3 min 0:26 -0:59).

También llama la atención el hecho de que aunque desde hace cinco años exista en San José de Miranda el festival denominado *festival folclórico Eloy Correa* en honor al flautista más reconocido del torbellino zapatiao, en este festival únicamente se ha interpretado la danza en una ocasión. La danza o la música del torbellino zapatiao no son los elementos que se resaltan en los lineamientos de este festival para garantizar la vigencia de su práctica en el territorio.

Dentro de este contexto y pese a que se han identificado estos dos tipos de reconocimiento en la historia del torbellino zapatiao, es preciso señalar que en la actualidad la escasa práctica del torbellino zapatiao ha llevado a que esta forma de expresión artística de profundas connotaciones culturales se encuentre en una especie de limbo frente al reconocimiento identitario. Por un lado, y como ya se ha mencionado en este documento, el reconocimiento interno ha menguado notoriamente en la práctica cotidiana en el territorio, y por otra parte el reconocimiento externo de la práctica por parte de los estamentos gubernamentales locales de los cuales de algún modo se entró a depender es prácticamente inexistente, ya que la aplicación de las políticas culturales locales no han apuntado a resguardar la práctica del torbellino zapatiao de manera como elemento importante en la preservación de las prácticas artísticas propias de las región.

---

<sup>25</sup> Entrevista realizada el 28 de diciembre de 2011 en Málaga Santander al señor Efraín Mora Músico tradicional, tiplista y requintista de amplio reconocimiento en el municipio.

### 7.3. La influencia del modelo global.

Para dar continuidad a los planteamientos sobre las transformaciones existentes actualmente en la práctica y reconocimiento del torbellino zapatiao, es necesario precisar dos términos que están inmersos en las dinámicas de transformación actual. En primer lugar y según los antecedentes consignados hasta este punto de la presente investigación sobre el torbellino zapatiao, esta práctica es comprendida aquí como parte de lo que la autora Ana María Ochoa ha denominado *músicas locales*. “El termino músicas locales lo empleo para nombrar músicas que en algún momento histórico estuvieron claramente asociadas a un territorio y a un grupo cultural o grupos culturales específicos - aun cuando la territorialización no haya sido necesariamente contenida en sus fronteras, y en las cuales esa territorialización original sigue jugando un papel en la definición genérica-” (Ochoa, 2003).

En segundo lugar, está el termino globalización que es comprendido aquí según los términos del autor Adolfo Colombres “La globalización entendida como la imposición de una civilización planetaria con gustos unificados y sustentada en la pobre filosofía del consumo, no es otra cosa que el regreso de la barbarie, dispuesta a barrer no solo con los universos simbólicos diferentes, sino también con la mejor herencia de la cultura occidental” (Colombres, 2009).

Teniendo en cuenta los conceptos anteriores, se realizará un acercamiento a otras transformaciones actuales generadas por factores externos y que se dan gracias a la interacción entre el torbellino zapatiao como parte de las denominadas músicas locales y el fenómeno de la globalización. En consecuencia, otras transformaciones generadas por factores externos que son visibles en la práctica y reconocimiento del torbellino zapatiao, son aquellas que corresponden a los cambios que existen actualmente a escala planetaria, donde las condiciones sociopolíticas del sistema neoliberal y su implementación de las políticas de globalización como una de las formas en la que éste se desarrolla, también se reflejan en las prácticas culturales que existen en Colombia y sus regiones.

El concepto de globalización aquí abordado, deja entrever una posición política clara del sistema neoliberal que busca con su aplicación una especie de homogenización, la cual apunta principalmente a la transformación de las culturas, puesto que es en las culturas y su diversidad donde se encuentra la mayor resistencia a dicha homogenización. De igual manera, el fenómeno de la globalización que busca permear a todas las culturas y aun a las esferas culturales más pequeñas, también está presente en las prácticas culturales de la vida campesina de la provincia de García Rovira (Santander), de las cuales hacen parte las prácticas artísticas como la música local del torbellino zapatiao.

Actualmente, el torbellino zapatiao se encuentra inmerso en un mundo bajo las lógicas de la globalización, donde pareciera que al igual que en otras prácticas culturales locales de características similares, experimenta en sus dinámicas una especie de crisis de identidad, al sentir que las fronteras de lo local y lo global son cada vez más invisibles y que en el campo de lo musical lo son aún más, pues las músicas viajan sin parar a través de los medios de comunicación como la internet, la radio y la televisión, y a mayor velocidad se mezclan, se diluyen, se recrean o desaparecen, lo cual habla de transformaciones que si bien podrían ser generadas por dinámicas culturales propias, el fenómeno de la globalización ha sido un factor externo relevante que acelera y moldea de acuerdo a los fines de su sistema sociopolítico.

De manera puntual se logró evidenciar en el trabajo de campo, que el fenómeno de la globalización afecta actualmente a la práctica y reconocimiento del torbellino zapatiao, ya que la globalización con la que se busca la homogenización implica un cambio cultural y por tanto un cambio en el sentido de las prácticas artísticas como parte de las expresiones culturales.

Un factor externo asociado a la globalización y que contribuye a las transformaciones actuales del torbellino zapatiao, es el uso de los denominados medios de información y comunicación tales como la radio, la internet y la televisión, estos medios que actualmente están presentes en los municipios de San José de Miranda y

Málaga (Santander) y con los cuales tiene contacto permanente dicha población, obedecen a las lógicas de la globalización, ya que a través de ellos se difunden en la región prácticas culturales y musicales auspiciadas principalmente por las grandes industrias musicales con fines comerciales, con lo cual se ha logrado generar una necesidad y/o deseo que conlleva al consumo material e inmaterial, es decir, que a través de la creación de necesidades se ha generado allí el deseo de consumir, lo cual ha desembocado en que la población de la región que en algún momento se relacionó de forma directa o indirecta con la práctica del torbellino zapatiao, consume practicas musicales foráneas "...Ya la gente, ya le gusta es que el reggaetón, y que ya lamentablemente ya no, ya no la música, la música se ha dejado perder esa tradición de la música de cuerda, y ya los jóvenes ya quieren es que reggaetón, merengue y bueno, que otras cosas y la música de cuerda no" (Jaimes, 2012, entrevista citada, anexo 8.0. min 4:55 – 5:15).

El testimonio que realiza esta persona que vivenció la práctica del torbellino zapatiao, evidencia como el consumo de músicas foráneas que se da en la actualidad prevalece por encima de las músicas locales, esto también se refleja en hechos como los evidenciados en el trabajo de campo donde se encontró que en las fiestas patronales y/o comunitarias el torbellino zapatiao ya no está presente, en cambio, las músicas foráneas prevalecen y cuentan con todas las garantías que les permiten tomar un lugar de importancia en estas comunidades, esto también lo manifiestan recurrentemente otras personas entrevistadas. "Tiene mucha diferencia la música de nojotros a la que están aprendiendo los pelaos hoy en día, es mucho distinta, porque esa música que los pelaos están aprendiendo nojotros no la entendemos. Yo he escuchao música que yo no le entiendo que música será, y pa ellos sí porque es una ¡hum!, es como panojotros escuchar el torbellino, se hulaga uno a bailar, ¿porque? porque le da ánimo" (Ernesto Cordón, anexo 1.1.min 4:30 – 5:15).<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Entrevista realizada el 28 de diciembre de 2011 en Málaga Santander al señor Ernesto Cordón. Músico, intérprete del tiple e instrumentos de percusión en músicas de torbellino.

Además de hacer notorio que en la actualidad para las nuevas generaciones las músicas foráneas son más relevantes, esta entrevista permite tener algunas nociones del cómo la imposición de estas músicas sobre la cultura local, está reafirmando otras nociones de mundo a través del uso de los medios de información y comunicación, alejando así a la población de la posibilidad de reconocerse en la práctica del torbellino zapatiao y por tanto, generando cambios en los referentes de identidad, donde para la mayoría de la población, en el torbellino zapatiao ya no se encuentra un sentido de la vida cultural, puesto que no representa el mundo simbólico y de significados de la vida cotidiana actual, lo cual se suma a la crisis general de la práctica.

Del mismo modo, las políticas de globalización que imponen las prácticas foráneas a través de los medios de comunicación e información, encuentran en esta crisis que se ha generado en el sentido identitario de la práctica del torbellino zapatiao, un asidero propicio para profundizar la crisis a través de la disminución de la capacidad de autoproducción cultural local, ya que para este caso el territorio y sus habitantes se han convertido más que en hacedores de la cultura, en receptores de cultura, una especie de vasija vacía que hay que llenar, lo que facilita la incorporación de nuevas prácticas que están acordes con la homogenización a cambio de la desaparición de las músicas locales, lo cual es una tarea que los medios masivos de información y comunicación realizan a diario.

Por otra parte, aunque en la globalización se supone un mundo de desarrollo para todos, en la realidad, las prácticas de las músicas locales, al igual que en este caso del torbellino zapatiao, esta práctica no tiene acceso a las nuevas tecnologías, ni son parte fundamental de los medios de información y comunicación, puesto que no obedecen a las lógicas de consumo del mercado que la industria musical tiene como lineamiento, y por tanto este tipo de prácticas no son sistematizadas, grabadas y mucho menos difundidas, ya que no corresponden a la generación de consumo, que es uno de los objetivos de la globalización al difundir músicas de tipo comercial que son manejadas por las grandes industrias musicales.

Yo creo que fundamentalmente la poca difusión, si aquí se hiciera un festival del torbellino zapatiao probablemente cada año abrían tres o cuatro o cinco personas interesadas en esto, y eso no pasa únicamente con el torbellino, ha pasado con muchos ritmos que han ido desapareciendo. Obviamente el hecho de no tener espacios en donde estas tradiciones sean vivas, y donde tampoco hayan partituras que ilustren tanto la música como la coreografía, las letras (Porque supongo que estos son cantados también, se pueden hacer cantados) hacen que, se vayan quedando únicamente en la memoria de las generaciones que van desapareciendo con el tiempo. Entonces el fenómeno de aculturación de nuevas cosas, y el poco espacio cultural que se tiene en las emisoras, la invasión de las músicas comerciales hace que un niño esté mucho más cercano al reggaetón, a la champeta, que de pronto a un torbellino a una guabina, ¡ y esto es una lástima!, porque las emisoras culturales, las emisoras de las universidades, las emisoras comunitarias, deberían tomar estas tradiciones como parte de una ofensiva cultural por la preservación de nuestra memoria (Eduardo Carrizosa, anexo 13.0. min 3:52 – 5:29).<sup>27</sup>

Teniendo en cuenta lo anterior, se encontró que en la actualidad la práctica del torbellino zapatiao tampoco hace parte de los intereses de productoras musicales independientes, ni de los medios audiovisuales y radiales que trabajan en la región, es decir, que la práctica del torbellino zapatiao no ha tomado parte en el uso de las nuevas tecnologías, y por tanto está distanciado del contexto contemporáneo de las comunicaciones, lo cual genera que no tenga difusión en dichas dinámicas. Este aspecto contribuye a que la música local del torbellino zapatiao no esté presente en la escena cultural de la región, lo cual afecta también su reconocimiento y permanencia, ya que tiene que enfrentar las músicas foráneas comerciales que cuentan con los privilegios y posibilidades de las tecnologías usadas por los medios de la información y la comunicación.

---

<sup>27</sup> Entrevista realizada el 21 de junio de 2012 en Bogotá D.C al maestro Eduardo Carrizosa. Interprete, compositor y director de la Orquesta Filarmónica de Bogotá.

#### **7.4. La oralidad: enseñanza y aprendizaje.**

Otro factor relevante en la crisis actual del torbellino zapatiao surge al indagar sobre las transformaciones en los procesos de enseñanza y aprendizaje que se llevan a cabo actualmente en la práctica, con lo cual se encontró que las afectaciones sobre dichos proceso son asociados a los factores internos y externos descritos en los apartados anteriores, los cuales han ocasionado que en la actualidad la oralidad se encuentre como un mecanismo que ha dejado de ser socialmente importante.

En primera medida, se observó que la oralidad que ha sido el único mecanismo de enseñanza y aprendizaje que históricamente ha permitido la transmisión del conocimiento en la práctica artística local del torbellino zapatiao y que ha sido parte fundamental de los procesos culturales de identidad en el territorio, se ha transformado por factores internos y externos como los antes mencionados, ya que al generarse un cambio en el sentido y reconocimiento de la práctica, la oralidad como parte de éstos, también se transforma “ Dicen que no, que eso ellos, que ellos pa eso no tiene tiempo pa ir por allá, que ellos eso les gusta ya horitica la grabadora y esa música de.. esa música rock, ya lo de nojotros que era lo antiguo que queremos que no se pierda eso, eso ya a la juventud no le gusta” (Rodríguez, 2012, entrevista citada, anexo 4.16.min 0:00 - 0:27).

Esta entrevista permite observar aspectos relevantes relacionados con la pérdida de importancia de la oralidad. Por una parte se encuentra que existe un desinterés en las nuevas generaciones frente al aprendizaje de las músicas locales, ya que al parecer no encuentran atractivo el compartir los saberes a través del dialogo intergeneracional con los más viejos de su comunidad, puesto que sus nuevas dinámicas de aprendizaje están mediadas por las herramientas de las tecnologías que no hacen uso de los procesos de oralidad y que brindan la posibilidad de conocer prácticas foráneas que influyen el espacio sonoro de forma permanente y resultan más atractivas que la oralidad, cambiando en cierto modo las relaciones en los proceso de aprendizaje,

donde la palabra hablada comienza a ser prescindible y por tanto la oralidad disminuye socialmente su importancia.

Así mismo, es importante anotar que la ruptura generacional que existe en la transmisión del conocimiento, ha generado que la práctica del torbellino zapatiao se encuentre en las manos y la memoria únicamente de los más viejos de la comunidad, lo cual significa que esta práctica no ha sido transmitida a las nuevas generaciones. Esto se evidenció en el trabajo de campo con el hecho de que los únicos interpretes tanto de música como de danza del torbellino zapatiao que existen actualmente en el territorio, están en un rango de edad entre los 45 y los 70 años aproximadamente, habiendo estos retomado la práctica con el grupo de la tercera edad *los alegres de enciso* o de manera independiente, como es el caso de los bailarines Carmelina y Álvaro Rodríguez.

Sin lugar a dudas estas personas para quienes aún el torbellino tiene sentido, son muy importantes porque es en ellos donde aún pervive la memoria del torbellino zapatiao. Sin embargo, es notorio que el proceso de enseñanza que se da en estos espacios se realiza solo entre personas que están en el rango de edad mencionado, proceso que aun hace uso de la oralidad y la imitación como mecanismos. (*anexo 14*)<sup>28</sup>

El torbellino zapatiao es el más antiguo de Salado Bravo, más antiguo del Salado bravo, el puro autóctono, puro purísimo de los antiguísimos que nadie lo bailaba, no lo bailaba sino la gente aquí de Salado Bravo. ¿Y entonces que pasó? Se fue acabando, y se acabaron, ya se acabó la gente antigua y ahorita la juventú no quieren bailar sino mera música rock. Pero nojotros estamos bregando a que no se acabe esa tradición, y tamos bregando a inventar con los de la tercera edad y por ahí me han llevado profesores de Málaga y que les enseñe a bailar el torbellino zapatiao, el torbellino zapatiao el que llamamos torbellino zapatiao (Rodríguez, 2012, anexo 4.6.min 22:15 – 23:03).

---

<sup>28</sup> Registro audiovisual de la forma de enseñanza actual del tiple y el requinto en el torbellino zapatiao realizada por el señor Saúl Rodríguez.

De lo anterior se observa que no existen espacios formales o informales para el aprendizaje de los más jóvenes o los niños, por tanto esta práctica que requiere de la presencia física para su transmisión a través de la oralidad está en riesgo, ya que si estas personas llegan a fallecer, con ellos también se extinguiría la memoria de la práctica, del mismo modo que ocurrió en el pasado con los interpretes de la flauta de caña brava.

A lo anterior se suma que no existen memorias o registros de la práctica del torbellino zapatiao que hagan uso de otros mecanismos diferentes a la oralidad y que sean de acceso público para la enseñanza y el aprendizaje.

Bueno pues, realmente testimonio literario de en cuanto al torbellino...si, y el torbellino zapatiao, porque son dos torbellinos completamente diferentes, no tenemos ningún tipo de material bibliográfico en estos momentos. Aquí en San José de Miranda si se practicó muchísimo este torbellino, estos dos tipos de torbellino, se ha venido perdiendo como esa tendencia por un tipo de danzas como más modernas, si ¡pero en si en sí!, en la casa de la cultura como tal, no hay ningún tipo de material bibliográfico que le pueda, que le podamos aportar esa información sobre el torbellino. (Ramón Roa, anexo 11.0. min 0:00 – 0:59).<sup>29</sup>

El señor Ramón Roa encargado de cultura en el municipio de San José de Miranda, da su testimonio de la no existencia de algún tipo de archivos o registros sobre el torbellino en este lugar, con lo cual se disminuyen las posibilidades de enseñanza y aprendizaje de esta práctica artística, ya que no se tienen datos secundarios que permitan iniciar un proceso pedagógico sobre este torbellino. El señor Rafael Barajas reafirma la no existencia de material educativo en los espacios donde fue importante esta práctica, en este caso en la casa de la cultura Simón Gonzales Reyes del municipio de Málaga.

---

<sup>29</sup> Entrevista realizada el 10 de enero de 2012 en San José de Miranda al señor Ramón Roa. Encargado de la casa de la cultura del municipio.

Pues lamentablemente lo que usted acaba de preguntar, no le puedo decir nada, no tengo respuesta, porque yo entré a trabajar inclusive hace diez años y no había absolutamente nada, de memorias ni nada que pueda uno entregar nota a las personas que lo necesitan, pues realmente lo que ha sucedido siempre con las casa de la cultura y las bibliotecas la cuestión politiquera termina con todas estas cosas. ¿Es decir que si en este lugar buscamos documentación de audio, audiovisual o escrita sobre el torbellino zapatiao desafortunadamente no vamos a encontrar nada de ello?, desafortunadamente no, si el profesor Guillermo Laguna llegó a dejar algunas cuestiones desaparecieron. (Rafael Barajas, anexo 12.0. min 0:00 – 3:23).<sup>30</sup>

También se encontró en el trabajo de campo, que la oralidad ha perdido importancia socialmente, puesto que las dinámicas sociales se han transformado y ya no se producen los espacios de socialización en los cuales se daban los encuentros en torno al festejo y la ritualidad donde el torbellino zapatiao se expresaba como parte de la cultura local. “Era muy bonito en las fiestas, eso era mucho lo que a la gente le encantaba, y hora no se han visto, eso ya hora no se ven, los torbellinos no se ven, hora que lo hemos tocado por hay con don Saúl”. (Gonzales, 2012, entrevista citada, anexo 10.16. min 2:24- 2.53).

La desaparición de estos espacios de socialización en los cuales se ponía en escena la práctica del torbellino zapatiao, es un factor relevante porque era en ellos donde se producían los encuentros de la comunidad, donde viejos, adultos y niños a través del lenguaje oral y musical intercambiaban sus conocimientos. En la actualidad estos espacios son casi inexistentes y por tanto no se producen encuentros donde se desarrollen espacios de enseñanza y aprendizaje.

Por último, se observó que la migración del campo a la ciudad es un aspecto que aunque no se profundice en esta investigación es importante enunciarlo, ya que es una constante en las dinámicas actuales del territorio. “Como el papá iba por allá a la música, pero entonces ellos ya salieron, ya se fueron a distintos lugares ¿están en otras

---

<sup>30</sup> Entrevista realizada el 13 de enero de 2012 en Málaga Santander al señor Rafael Barajas. Encargado de la biblioteca municipal y único funcionario de la casa de la cultura de Málaga.

ciudades? Si, en otras partes. ¿Y entonces como están en otras partes? Entonces ellos no vuelven a esa tradición de la música y de danzas... ¿y eso que usted nos cuenta que sus hijos se fueron a las ciudades, también es muy común en toda la vereda? Si, es muy común cuando ya salen a los dieciocho años ellos se van, y ya no quedamos sino los papás, y ya los hijos se van. ¿Se van y pero no llevan la tradición? No, no, dejan de practicar porque ellos se dedican a trabajar por allá en otras partes.” (Basto, 2012, entrevista citada, anexo 6.0. min 6:56 – 8:09).

Este elemento afecta el proceso de enseñanza y aprendizaje, ya que los poseedores del conocimiento de la práctica cuentan con menos población de jóvenes en el territorio que quieran aprender la práctica del torbellino zapatiao, al tiempo que quienes migran a las ciudades u otras regiones pierden contacto con su contexto territorial de origen e inician nuevos procesos para la construcción de otros referentes identitarios.

### **7.5. La práctica musical.**

Como referentes de la práctica musical del torbellino zapatiao en la época actual, se tomó como referente la interpretación de la agrupación musical que hace parte del grupo de la tercera edad los *alegres de enciso*, la cual es la única agrupación intérprete del torbellino zapatiao encontrada en la región a partir del trabajo de campo realizado para la presente investigación. Es importante retomar el hecho de que don Saúl Rodríguez como uno de los máximos referentes del zapatiao desplazó su práctica al vecino municipio de Enciso para conformar una nueva agrupación musical. A continuación la quinta formación o formación actual de grupo musical intérprete del torbellino zapatiao *los alegres de Enciso*:

- Tiple, y tiple requinto: Saúl Rodríguez.
- Tiple: Heriberto Gonzales
- Guitarra: William Duarte.
- Guacharaca: Antonio Manrique.



Imagen: Agrupación los alegres de Enciso 2012.

Por otra parte y como una particularidad de la época actual, se encontró que este grupo de personas que ha sido parte del proceso histórico del torbellino en la región y desde hace algunos años del torbellino zapatiao, aun encuentran sentido en la práctica de este torbellino, el cual es expresado de la siguiente manera.

Uno siente una alegría, y una, una satisfacción de que nunca se ha dejado olvidar lo nuestro, lo que ha sido autóctonamente regional, que eso fue lo que se principió cuando nosotros principiamos a mirar las parrandas a oír la música, era que era la que daba palo, el torbellino y la rumba, era que se veía mover la gente con esa alegría, antojos uno tiene ánimo y le da esa fuerza y ese ánimo para que no se deje olvidar ese torbellino y esa rumba porque es una gran cosa y es lo nuestro, lo anticorio, lo primero que nació en García Rovira fue el torbellino y la rumba. (Rodríguez, 2012, entrevista citada, anexo 10.23. min 0:41 – 1:38).

De manera puntual en cuanto a la práctica musical, se observó que para este periodo las transformaciones que se han dado en cuanto al formato instrumental, se

encuentra la pérdida y ausencia de la flauta traversa de caña brava, la incorporación de la guitarra marcante y el cambio de la charrasca de calabazo, totumo o caparazón de armadillo por una guacharaca metálica, siendo el tiple y el requinto los únicos que no variaron en el formato con relación a la época anterior.

Descripción de Instrumentos musicales mencionados en la interpretación del torbellino zapatiao para esta época.

a). Instrumento: Guitarra.

Tipo: Cordófono.

Imagen de referencia:



Imagen: Willian Duarte interpreta la guitarra.2012

b). Instrumento: Tiple requinto

Tipo: Cordófono.

Imagen de referencia:



Imagen: Saúl Rodríguez interpreta el Requinto.2012

c). Instrumento: Tiple.

Tipo: Cordófono.

Imagen de referencia:

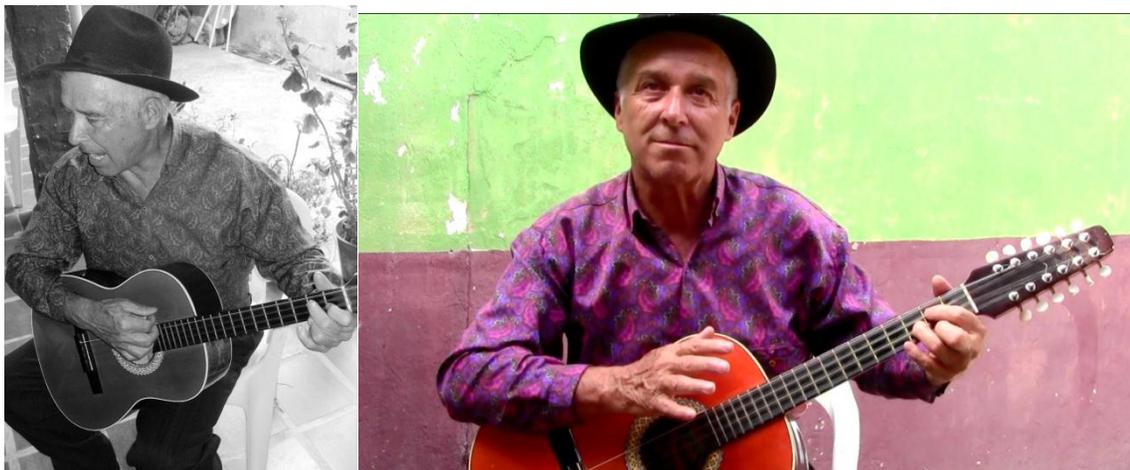


Imagen: Heriberto Gonzales interpreta el tiple.2012

d). Instrumento: Guacharaca metálica.

Tipo: Idiófono.

Imagen de referencia.



Imagen: Antonio Manrique interpreta la guacharaca metálica. 2012

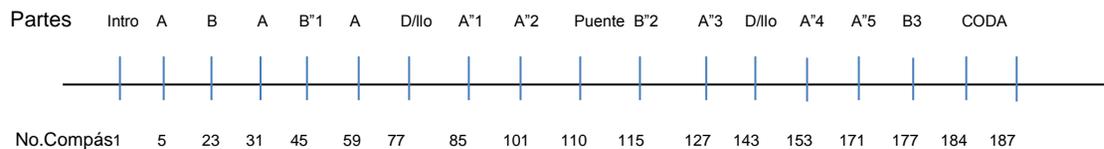
De acuerdo con la información recolectada en el trabajo de campo realizado para esta investigación y que fue registrada en archivos de audio y video, la agrupación musical *los alegres de Enciso* como quinta formación interprete de este torbellino, realizó una muestra del comportamiento musical del torbellino zapatiao actual, donde se encontró que en cuanto a los elementos armónicos el tiple continúa siendo fundamental en la ejecución de la progresión I, IV, V7 con un el golpe rítmico denominado en la época anterior *la revuelta* y que es el símbolo del remolino o torbellino, la guacharaca metálica realiza la marcación del compás en  $\frac{3}{4}$ , la guitarra realiza apoyo armónico con la marcación de los bajos, mientras el tiple requinto realiza la melodía cíclica. Es importante resaltar que dada la fragmentación entre música y danza en esta época no es común encontrar el zapatiao del baile como elemento sonoro que aporta a la música del torbellino. Sin embargo, es incluido aquí ya que para esta investigación se logró una muestra de esta práctica la cual fue registrada. (anexo 17.0).<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> El anexo incluye videos, audios, y partituras recolectadas y transcritas en la presente investigación

Como ya se ha enunciado, se encontró en el trabajo de campo un único grupo musical interprete del torbellino zapatiao, con el formato instrumental de tiple, requinto, guitarra (Bajo) y charrasca metálica. En esta interpretación se observó una forma musical más sencilla para su comprensión en relación con la época anterior, en la cual el elemento melódico prevalece en la ejecución del tiple requinto únicamente, ya que la flauta travesa en la actualidad no es interpretada. Alrededor de dicho tiple requinto y su melodía, se estructura la forma del tema musical con una introducción, partes A y B como partes principales, variaciones de A y B, puentes o frases melódicas conectoras y coda o final. A continuación se presenta una línea de tiempo que ilustra sobre la forma del tema musical en la época actual.

Línea de tiempo:



Las siguientes imágenes permitirán tener un mayor acercamiento a las partes más relevantes dentro del tema musical.

Introducción:

The introduction section consists of three staves in 3/4 time. The top staff contains a series of chords, each marked with a green 'S' below it. The middle staff contains a series of chords, also marked with green 'S's. The bottom staff contains a bass line with eighth notes and rests.

Parte A:

Parte A consists of three staves in 3/4 time. The top staff contains a series of chords, starting with a measure number '5' above the first measure. The middle staff contains a series of chords, with the word 'Simile...' written below the first measure. The bottom staff contains a bass line with eighth notes and rests.

13

Musical score for measures 13-20. The top staff contains a melody with eighth and quarter notes. The middle staff contains a dense accompaniment of chords. The bottom staff contains a bass line with eighth notes and rests.

21

Musical score for measures 21-22. The top staff contains a melody with quarter and eighth notes. The middle staff contains a dense accompaniment of chords. The bottom staff contains a bass line with eighth notes and rests.

Parte B:

23

Musical score for measures 23-30. The top staff contains a melody with quarter and eighth notes. The middle staff contains a dense accompaniment of chords. The bottom staff contains a bass line with eighth notes and rests.

Parte del desarrollo:

Musical score for measures 77-84. The score consists of three staves. The top staff is the melody, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff is the harmonic accompaniment, featuring a complex texture of chords. The bottom staff is the bass line, starting with a bass clef and a key signature of one flat, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.

Desarrollo del tema:

Musical score for measures 143-150. The score consists of three staves. The top staff is the melody, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff is the harmonic accompaniment, featuring a complex texture of chords. The bottom staff is the bass line, starting with a bass clef and a key signature of one flat, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for measures 151-154. The score consists of three staves. The top staff is the melody, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff is the harmonic accompaniment, featuring a complex texture of chords. The bottom staff is the bass line, starting with a bass clef and a key signature of one flat, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.

Puente:

The Bridge section consists of three staves. The top staff is a single melodic line with eighth and quarter notes. The middle staff is a piano accompaniment consisting of chords, primarily triads and dyads, with some sixteenth-note patterns. The bottom staff is a bass line with eighth and quarter notes, including some accidentals.

Coda o final:

CODA

The Coda or final section consists of three staves. The top staff is a single melodic line that concludes with a double bar line. The middle staff is a piano accompaniment of chords, ending with a double bar line. The bottom staff is a bass line that concludes with a double bar line.

También se encontró que existe el elemento creativo de la improvisación lo cual se muestra como variaciones de las partes A y B (A" Y B") y que aunque existan dichas variaciones aún sigue presente la idea de lo cíclico, es decir, que la armonía repetitiva de las regiones tonales I, IV y V7, así como la forma A, B, A, B, direccionada por el tiple requinto, musicalmente dibujan los remolinos o torbellinos que son símbolo de esta música.

Afinación instrumental:

En el trabajo de campo y según los datos de audio y video recolectados, se encontró que para la época actual tanto el tiple como la guitarra y el requinto se encuentran en la afinación de Bb mayor, su interpretación se realiza en el tiple y el requinto con los mapas (posiciones de los dedos) de los acordes D, G Y A7. Para la época actual también son evidentes las mejoras técnicas en cuanto a la construcción instrumental lo cual permite tener una afinación más estable.

Esta afinación se realiza de la siguiente manera:

- El tiple esta afinado en Bb es decir un tono abajo de Do por tanto la afinación se da de la siguiente manera:

1ra cuerda: D

2da cuerda: A

3ra cuerda: F

4ta cuerda: C

- Mapas usados corresponden a la afinación de Do, pero con la afinación en Bb mayor el resultado sonoro de estos mapas es el siguiente:

Mapas	Resultado sonoro
D: Tónica	C: Tónica
G: Subdominante	F: Subdominante
A7: Dominante	G7: Dominante.

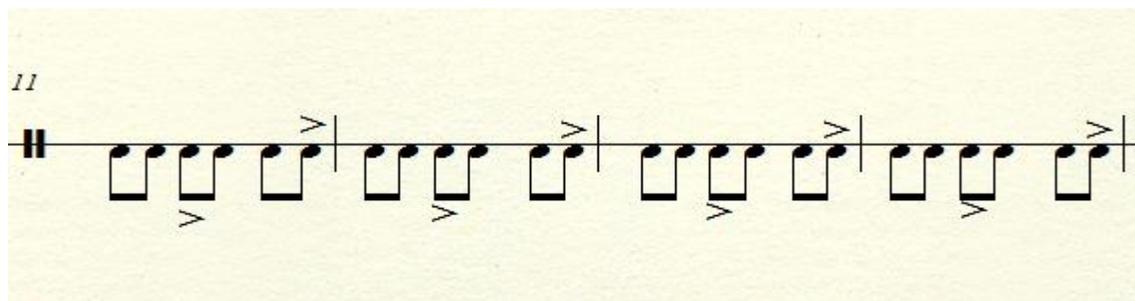
Se debe aclarar que la transcripción realizada para la sistematización de ésta interpretación se encuentra en sonidos reales, es decir que el resultado sonoro en la armonía es C, F y G7.

Ritmo.

Por otra parte el elemento rítmico presente en el torbellino zapatiao de ésta época, hace nuevamente uso del compás de  $\frac{3}{4}$ , compás en el cual se crea un ambiente específico dado por las acentuaciones marcadas en el tiple y la charrasca principalmente, así como por el uso y repetición de células rítmicas en todos los instrumentos del formato. La guacharaca o charrasca metálica y el zapatiao del baile son los movimientos rítmicos que más expresan claramente.

Charrasca Metálica.

En esta interpretación las acentuaciones se hacen más evidentes sobre la tercera y sexta corchea, a diferencia de la época anterior esta es más clara y estable, no realiza variaciones significativas.





En ésta época el ritmo armónico del tiple también se distribuye en dos compases, siendo el primer compás ocupado por la tónica y la subdominante y el segundo compás ocupado en su totalidad por la dominante. Sin embargo, realizando la comparación con la época anterior, se observa que hay un cambio en la figuración rítmica del segundo pulso del primer compás, por ende se tiene que en la época actual la tónica se realiza en las dos corcheas pertenecientes a dicho pulso.

También se resalta la aparición de la guitarra en el formato instrumental para esta época y su uso como bajo o como lo llaman sus intérpretes *guitarra marcante*, lo cual genera otro tipo de sonoridad armónica.



Como se observa en la imagen, la guitarra en su función como bajo interpreta dos notas no diatónicas, que a su vez son notas no estructurales del acorde. En el caso de la nota Sol bemol que se encuentra sobre el acorde de tónica, ésta se constituye en una quinta disminuida, en el caso de la nota Si bemol, ésta tampoco es estructural al acorde, por ende y teniendo en cuenta que estas se ubican en los tiempos fuertes de compás y en el bajo, estas notas sugieren cambios en la cualidad del acorde del mismo modo que en su percepción auditiva.

La melodía:

El elemento melódico presente en el tema, es realizado únicamente por el tiple requinto y en éste se dibuja la forma del tema musical. En la melodía construida con la organización de intervalos melódicos de terceras se estructura bajo la categoría de pregunta y respuesta, con la constante repetición y relevancia de un motivo rítmico-

melódico que se constituye en el tema y que de cierto modo aunque se asemeja a los motivos rítmicos del requinto en la época anterior, éste tiene modificaciones e incluso en momentos abandona la interpretación de terceras para establecer puentes o frases que entrelazan las partes.

153

This musical block contains three staves of music for measures 153 through 160. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a dotted quarter note. The middle staff shows a complex accompaniment with dense chords and sixteenth-note patterns. The bottom staff provides a rhythmic foundation with a repeating eighth-note pattern.

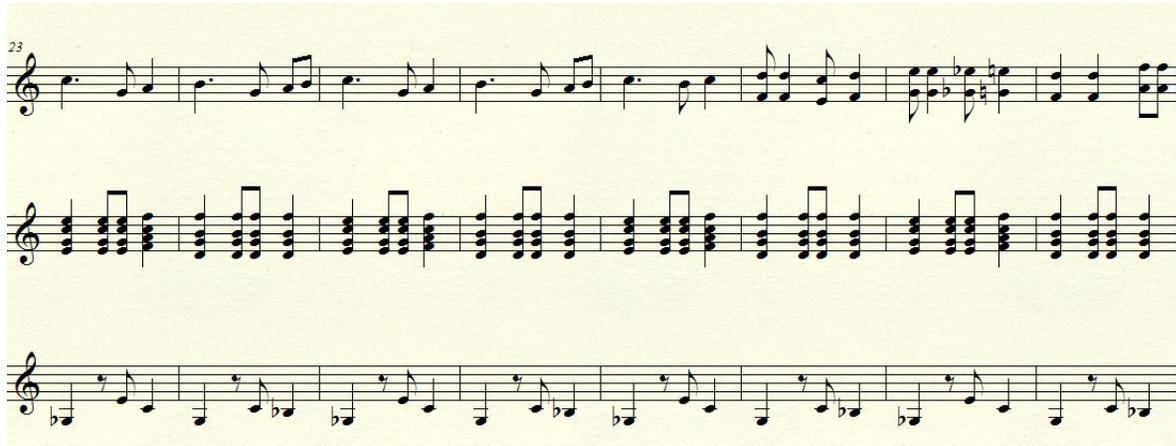
161

This musical block contains three staves of music for measures 161 through 168. The top staff continues the melodic theme with various rhythmic values. The middle staff maintains the intricate chordal accompaniment. The bottom staff continues the rhythmic pattern from the previous block.

169

This musical block contains three staves of music for measures 169 through 176. The top staff shows the continuation of the melodic line. The middle staff continues the accompaniment. The bottom staff continues the rhythmic pattern.

En estas imágenes de variaciones melódicas sobre la parte A del tema musical, se pueden observar las características de pregunta respuesta, así como el uso de motivos rítmicos y melódicos con los que se construye esta variación y también se observa la interválica de terceras que allí se realiza. Una característica de la melodía en ésta época, es el uso de una línea melódica sin terceras tal y como se observa a continuación.



Vale la pena agregar que este elemento también es usado como puente o conector de las partes.



Por último se destaca el elemento de la improvisación melódica en el tiple requinto, con uso de notas de paso, donde la improvisación no es solo un recurso técnico sino expresivo acorde con el instante mismo en el que sucede y con el que también se relaciona el baile, ya que en la melodía también está presente la idea de las vueltas o remolinos del torbellino (partes y variaciones cíclicas).

## 7.6. El elemento dancístico.

En el trabajo de campo realizado se encontró en cuanto al performance, que en la actualidad ésta práctica se realiza como exhibición aislada que no hace uso cotidiano de la música en vivo, es decir, que los escasos practicantes realizan la danza de forma individual. Sin embargo, se logró reunir para esta investigación a los dos grupos únicos de bailarines encontrados en el territorio, quienes a su vez presentan diferencias en práctica y edad. Fueron acompañados para cada una de las ocasiones por el grupo de músicos *los alegres de Enciso*. Por un lado están los bailarines Carmelina y Álvaro Rodríguez, quienes son hijos y herederos de los bailarines Petronila Zabala y Timoleón Rodríguez y por otra parte, se logró reunir a algunos bailarines del grupo de la tercera edad *los alegres de Enciso*. Estos grupos interpretaron la danza en momentos y espacios distintos en los cuales la danza fue puesta en escena para esta investigación.

Las observaciones realizadas permiten ver en la interpretación dancística que realizaron los bailarines Carmelina y Álvaro Rodríguez, que ellos interpretan un baile suelto de una sola pareja donde el hombre persigue a la mujer, mientras los dos dan giros alrededor de un centro imaginario, en cuanto a la mujer, su paso permanece en  $\frac{3}{4}$  con la espalda recta y elegante, sus manos van una en la cintura con la palma hacia afuera y la otra agarrando su falda, mientras que en el hombre lleva sus manos agarradas entre sí atrás de su cintura y ocasionalmente las lleva sueltas. Aquí también se observó en la coreografía que los dibujos coreográficos descritos para las épocas anteriores han cambiado, ya que las tres vueltas de desplazamiento que conllevan al zapatiao no son claras, así como tampoco son claras las tres vueltas de zapatiao o alpargatiao que realiza el hombre, puesto que no se tiene en cuenta el número de vueltas para cada dibujo. El zapatiao también cambió ya que rítmicamente no está acorde con las acentuaciones del compás de  $\frac{3}{4}$ , y por tanto esto hace que no se genere una relación de musicalidad con el formato instrumental.

En lo relacionado con el traje o vestuario, se observó que tanto en el hombre como en la mujer se encuentran elementos que hacen parte de su traje cotidiano y algunos elementos de épocas pasadas, este traje tiene la particularidad de que priman más los elementos de vestuario cotidiano actual.

#### Traje de la mujer:

- Blusa: En la mujer de blusa blanca con gola y manga larga.
- Falda: Falda ancha de color azul, por debajo de las rodillas.
- Calzado: sandalias (no cotizas)
- Sombrero: Sombrero blanco diferente al de jipa.
- Sobre los hombros y espalda: Pañolón negro con flecos.
- En el cabello: Un trenza peinada y atada con cinta color rosado.

#### Traje del Hombre:

- Pantalón: Pantalón de tela color negro.
- Camisa: Camisa de tela manga larga de color blanco.
- Calzado: Zapatos negros de material (no cotizas).
- Sombrero: Sombrero de pelo negro.
- Sobre los hombros: No utiliza ruana.
- En la cintura: No utiliza ningún elemento.

Imagen de referencia:



Imagen: Danza Carmelina y Álvaro Rodríguez.2012

Para esta muestra de danza realizada por Carmelina y Álvaro Rodríguez, se observa que en su expresión corporal guarda algunos elementos como por ejemplo la persecución que el hombre realiza a la mujer en son de conquista, un intento de zapatiao, las vueltas o remolinos, pero también se evidencia que hay una menor expresividad gestual. (anexo 17.1).<sup>32</sup>

En cuanto a la simbología existente en la danza, estos bailarines no conocen el significado de la mayoría de estos y argumentan que esa era la forma antigua, la manera como les enseñaron sus padres. Un único símbolo argumentado por los bailarines es el del zapatiao o alpargatiao que realiza el hombre y es precisamente el

---

<sup>32</sup> Registro audiovisual realizado el 11 de febrero de 2012 en San José de Miranda. Interpretación del torbellino zapatiao por Carmelina Rodríguez y Álvaro Rodríguez, hijos de doña Petra Zabala y don Timoleón Rodríguez.

señor Álvaro Rodríguez quien se refiere al tema “El zapateo en el baile, nojotros en el campo sufrimos de varias moralidades no (modalidades), uno en el campo ta tirando azadón, ta de todas maneras muchas veces lo llevan por delante y no le dan lugar de, no le dan lugar de que, de quitaselas (las hormigas) y dele pa ya y dele paca, de todas maneras no hay otro remedio pa uno quitase las hormigas.(Álvaro Rodríguez, anexo 9.2.min 5:08-5:51).<sup>33</sup> Esta entrevista muestra cómo en la actualidad esta práctica sigue siendo una forma de representar hechos cotidianos para quienes la realizan, aun siendo realizada más como un acto de exhibición que como parte de la cotidianidad de las dinámicas sociales del territorio.

Por otra parte, en la muestra de danza realizada por la agrupación *los alegres de Enciso*, los intérpretes fueron la señora Concepción Bonilla y el músico y bailarín Saúl Rodríguez, quienes interpretaron juntos por primera vez en esta ocasión un baile suelto de una sola pareja, en el cual se dibuja en su coreografía unas vueltas o remolinos que simbolizan el torbellino, en dichas vueltas (aunque no son muy claras), se evidencia la intencionalidad de hacer que correspondan a tres vueltas con paso de  $\frac{3}{4}$ , luego un giro para el cambio de dirección y continuar realizando las tres vueltas con el zapatiao o alpargatiao del hombre mientras la mujer conserva el mismo paso.

Aquí también se observó que la mujer no baila con sus manos en la cintura, sino que estas van sujetando la falda, mientras que en el hombre las manos están entrelazadas atrás de su cintura y ocasionalmente una pasa a sujetar la ruana mientras la otra permanece atrás. Así mismo, se resalta que el zapatiao que realiza el hombre corresponde a las acentuaciones del compás de  $\frac{3}{4}$  y se suma a la musicalidad del formato instrumental sin ninguna dificultad. (anexo 17.2).<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Entrevista realizada el 11 de febrero de 2012 en San José de Miranda al señor Álvaro Rodríguez. Bailarín del torbellino zapatiao en la región.

<sup>34</sup> Registro audiovisual realizado el 03 de enero y el 01 de abril de 2012 en los municipios de San José de Miranda Y Enciso Santander. Muestra de danza del torbellino zapatiao realizada por el señor Saúl Rodríguez y la señora Concepción Bonilla.

En cuanto al vestuario se observó que es una mezcla de elementos cotidianos y elementos que hacen alusión a épocas pasadas y que se usan únicamente para exhibición. A continuación una descripción.

*Traje de la mujer:* En este se resalta que los únicos elementos que son de uso cotidiano para la intérprete son la bamba del cabello y las cotizas, los demás son de uso exclusivo para exhibición de danzas.

Traje de la mujer:

- Blusa: En la mujer blusa azul con gola y manga larga.
- Falda: Falda ancha de color negro adornada con flores y líneas, y hasta los tobillos.
- Calzado: Conocido como cotizas, alpargatas o chocatos de tela blanca, suela de caucho y atados con galones negros.
- Sombrero: No usa sombrero.
- Sobre los hombros y espalda: No usa pañolón ni ningún otro elemento.
- En el cabello: El cabello no está tejido en trenza, y está recogido con lo que es conocido como bamba o colero.

Traje del Hombre: Este tiene la particularidad de que para el intérprete todos los elementos son de uso cotidiano.

- Pantalón: Pantalón de tela color habano.
- Camisa: Camisa de tela manga corta de color azul.
- Calzado: Conocido como cotizas, alpargatas o chocatos de tela blanco y adornado con colores tejidos con hilo terlenka, y suela de caucho. Sin galones.
- Sombrero: Sombrero blanco, diferente al sombrero de jipa.
- Sobre los hombros: Una ruana de tela (Poncho) diferente a la de lana de oveja, sobre el hombro derecho.
- En la cintura: No utiliza ningún elemento.

Imagen de referencia:



Imagen: Danza concepción Bonilla y Saúl Rodríguez.2012

Para esta muestra realizada por Concepción Bonilla y Saúl Rodríguez se observa una mayor expresividad corporal y gestual, es una danza que se realiza con naturalidad y alegría, en la cual se dibujan los remolinos o torbellinos, permanece la persecución en son de conquista que el hombre realiza a la mujer y el zapatiao o alpargatiao es el elemento dancístico que se resalta.

En cuanto a lo simbólico, se observó una generalidad que corresponde a que el baile hace alusión a las costumbres antiguas, es una evocación de los antepasados, pero de forma específica el símbolo más claro es el zapatiao o alpargatiao con un claro significado que no ha cambiado para don Saúl Rodríguez, donde para él, el zapatiao es una forma de cortejo y coquetería, así como este también tiene la función de sacarle el son y de alentar a la mujer en el baile “Le da muchísima más alegría, más fuerza pa que baile más con alegría, con el zapatiao...decían mire como le zapatea pa

convencela con el zapatiao, los gechitos que andaban por ahí decían mire ese con el zapatiao la va convenciendo, la va convenciendo que sea para el” (Rodríguez, 2012, entrevista citada, anexo 7.3. min 26:54 – 28:25).

Para concluir, es necesario enunciar las palabras de dos de los entrevistados quienes permiten ver la importancia cultural que ha tenido y aún tiene esta práctica del torbellino zapatiao en los procesos culturales de la región. Por un lado se resalta la importancia de que la práctica mantenga la *común-uniión* entre música y danza “La importancia es mucha, es lo más elegante, es lo más que de verdad lo alegra a uno y sale uno adelante, porque por esa música más le ponemos la ficha” (Concepción Bonilla, anexo 10.10.min 2:15-2:35).<sup>35</sup>

Así mismo, el señor Saúl Rodríguez al escuchar e interpretar el torbellino deja entrever la importancia que este ha tenido en su vida, donde la alegría que se expresa con la práctica y su relación con un proceso histórico-cultural, le permiten tener una identidad individual y colectiva. “Esto si es una dicha para usted y para mi projesor, me siento con una alegría, como que se me olvidan las penas y las enfermedades. ¿Es lo mismo que siente cuando se pone a tocar el requinto? Hay dios, es lo mismo, lo mismo projesor, siente uno esa alegría, y como que se olvidan las enfermedades, las tristezas, las angustias proje, porque la música es un don, un regalo que dios nos ha dado” (Rodríguez, 2012, entrevista citada, anexo 4.15. min 0:40 – 1:06).

---

<sup>35</sup> Entrevista realizada el 01 de abril de 2012 en Enciso Santander a la señora Concepción Bonilla. Integrante del grupo de danza los alegres del Enciso.

## 8. CONCLUSIONES.

Para concluir es importante señalar que el torbellino zapatiao como parte importante tanto de las expresiones culturales existentes en la provincia de García Rovira y de manera específica como parte de las existentes en la vereda de Salado Bravo en el municipio de San José de Miranda, no puede ser considerado como un hecho aislado, ya que este torbellino es producto de los procesos sociales y culturales que se han generado en dicho territorio y por tanto es parte de las construcciones identitarias que allí originan.

En cada una de las fases del presente trabajo de investigación, se ha logrado identificar que el desarrollo histórico del torbellino zapatiao ha sido parte de un proceso de transformación en la práctica y reconocimiento del mismo, el cual es el resultado de un proceso histórico-cultural, donde factores internos y externos han afectado su práctica.

El proceso histórico es ubicado en un rango de tiempo específico y en cuatro grandes etapas, siendo éstas denominadas en el presente trabajo de la siguiente manera: *Las aproximaciones a los orígenes*, etapa que va desde la época de la colonia española (1.550 -1.810) y de manera específica en la región de García Rovira desde 1.541 (llegada de los españoles) hasta finalizado el siglo XIX, etapa histórica en la que se hizo evidente que no es posible atribuir el origen de este torbellino a hechos ubicados en un tiempo y espacio exactos o a un único autor, ya que el ritmo de torbellino así como el estilo de torbellino zapatiao, es el resultado de un proceso de mestizaje que con el transcurso de los años fue aportando elementos como la sonoridad, la danza, los símbolos y los significados que le dan identidad propia a la práctica artística.

En la segunda etapa ubicada en la primera mitad del siglo XX y que se ha denominado *el torbellino zapatiao en el entramado cultural*, se observó la manera como el torbellino hacía parte de la cotidianidad, ocupaba una función social importante como

hecho festivo y generador de alegría y que al ser realizado de manera espontánea en el territorio posibilitaba que cada uno de las personas que se relacionaba con éste, lo identificaran como parte esencial de su identidad territorial.

La tercera etapa o *etapa de expansión y reconocimiento*, obedece principalmente a dinámicas como el encuentro del torbellino zapatiao con la academia y los medios de comunicación. Se observó cómo éstos encuentros fueron determinantes para la transformación en aspectos de índole identitario y musical. Para finalizar se enuncia una cuarta etapa denominada *el torbellino zapatiao en la actualidad*, esta etapa ubica a este estilo de torbellino en una época de crisis tanto en la identidad territorial como en la práctica artística. Esto como efecto de las influencias externas e internas que han propiciado transformaciones y que plantean retos frente su permanencia cultural.

En cuanto al papel del torbellino zapatiao en la identidad cultural de la región se logró determinar que esta práctica artística ha tenido rasgos identitarios de diferentes matices, de acuerdo a cada una de las etapas de su desarrollo histórico-cultural. En primer lugar, se encontró como una constante que la práctica del torbellino zapatiao en todas las etapas se interrelaciona con lo que en este trabajo se ha denominado elementos primordiales de la identidad, como son el lenguaje, el territorio, la ritualidad y las prácticas artísticas. La relación entre la práctica artística y estos elementos de la identidad le permitieron fortalecerse como proceso histórico – cultural que aporta en la construcción de rasgos propios que otorgan sentido a un modo de vida en un territorio específico, llevando a que los actores involucrados de forma directa reconozcan el torbellino zapatiao como una forma de expresión de su cultura.

Por lo anterior, se establece que las etapas del desarrollo histórico – cultural mencionadas, en las cuales el torbellino zapatiao contó con mayor reconocimiento frente a su lugar en la identidad del territorio y como parte del entramado cultural fue en las etapas iniciales, donde la práctica artística era parte de la vida cotidiana de los intérpretes y allegados y por tanto estaba presente en los hechos culturales del territorio relacionados con la ritualidad y la oralidad. Expresaba los símbolos y significados que en él se dibujaban, aportando en la construcción del sentido y la identidad cultural.

Po otra parte, se observó como el torbellino zapatiao en la etapa de expansión y reconocimiento, así como en la etapa actual ha sufrido transformaciones en su papel identitario, ya que de forma gradual los factores tanto internos como externos que le afectaron, condujeron a que en un alto porcentaje este estilo de torbellino dejara de ser considerado como una práctica identitaria a través de la cual se expresaban los símbolos y significados de una forma de vida cotidiana, para pasar a ser una práctica que se realiza de forma especializada y como un acto de exhibición, lo cual se refleja en la existencia de un único grupo musical ejecutante y cuatro bailarines.

Frente a la identificación del proceso de enseñanza y aprendizaje se observó en primera instancia la inexistencia de procesos educativos de tipo formal o informal, ya sean públicos o privados que aporten al estudio y práctica de éste estilo de torbellino. En segunda instancia, se identificó que no existe un proceso pedagógico consiente en el que se establezcan claramente los roles y se identifiquen espacios dedicados al aprendizaje y la enseñanza dentro la comunidad. Sin embargo, se determinó que la oralidad es el único mecanismo de enseñanza y aprendizaje utilizado desde los orígenes del torbellino zapatiao hasta la actualidad y que es a través de éste acto comunicativo y comunitario que se hace uso de la palabra hablada, para lograr la transmisión de conocimientos y por tanto la permanencia del torbellino zapatiao como parte de la sabiduría popular de la vereda Salado Bravo.

El uso de la oralidad a su vez conlleva a un ejercicio de enseñanza y aprendizaje musical, donde el aprendiz mezcla las palabras de manera simultánea al uso del cuerpo y los instrumentos, para realizar un proceso de imitación y repetición, con lo cual el nuevo aprendiz va materializando los conocimientos de manera práctica, es decir, que los datos suministrados a través del dialogo son asimilados siempre y cuando estos sean puestos en práctica en el instante mismo.

Otro factor relevante para la enseñanza y el aprendizaje del torbellino zapatiao a través de la oralidad ha sido la socialización, ya que los espacios comunitarios también permiten la transmisión y la apropiación del conocimiento, no solo del intérprete de la

música o la danza, sino que a través de la oralidad el familiar, el amigo o el vecino se convierte en un promotor de la práctica y su contexto, con lo cual el torbellino zapatiao se configura como un proceso comunitario de enseñanza permanente.

Frente al desarrollo de los elementos constitutivos de la música, se logra evidenciar en primera instancia, que de forma particular en el desarrollo musical del torbellino zapatiao, la práctica musical debe ser considerada como la *común-uni6n* entre la música y la danza, ya que el zapatiao o alpargatiao de la danza se convierte en un evento sonoro que se suma al formato instrumental. De forma general se concluye que de acuerdo a las etapas del desarrollo hist6rico y cultural se ha dado el desarrollo musical, donde en las etapas de acercamiento a los or6genes y el torbellino en el entramado cultural, se encuentran las mayores similitudes en cuanto al formato instrumental de dos tiples y charrasca y su ejecuci6n r6tmica en un comp6s de  $\frac{3}{4}$ , la arm6nica de los acordes I, IV Y V7 en modo mayor, con una afinaci6n instrumental que oscila entre B, Bb, y A, a lo cual se suma la interpretaci6n danc6stica con el zapatiao y la charrasca en acentuaciones en el primer pulso del comp6s. De manera particular los datos recolectados permiten deducir que el elemento mel6dico es ausente y que el elemento que prevalece es el ritmo y la est6tica musical c6clica que dibuja torbellinos sonoros y que es propia de una m6sica creada para las festividades.

En la etapa de expansi6n y reconocimiento es donde se dan grandes cambios, como producto de la integraci6n de instrumentos mel6dicos al formato instrumental, por tanto el formato que fue compuesto por el tiple, la charrasca, el tiple requinto y la flauta travesa de cuatro d6gitos o pito, genera transformaciones sonoras donde la melod6a de la flauta es el elemento que prevalece y da una forma c6clica al tema musical. A esta melod6a se suma una melod6a simultanea del requinto que aporta desde la improvisaci6n y que toma como base arm6nica a la ejecuci6n de los acordes I, IV, V7 realizados con los mapas de re mayor con afinaci6n de las cuerdas en La mayor. El elemento r6tmico aunque ya no es el que prevalece, permanece y es ejecutado por la charrasca y el zapatiao principalmente, con acentuaciones sobre el pulso n6mero uno de cada comp6s. Un factor importante es que la est6tica de 6sta 6poca es dada por la textura homof6nica y su interpretaci6n obedece a su funci6n como festivo y alegre.

Como resultado del análisis musical de la etapa actual, se concluye que las transformaciones musicales en cuanto al formato instrumental se encuentran en la desaparición de la flauta o pito y la inclusión de la guitarra marcante o bajo, la permanencia del requinto, el tiple y la charrasca, que siguen siendo ejecutados de manera similar a la época anterior. Sin embargo, se resalta que el elemento melódico es en esta época también preponderante siendo ejecutado por el requinto que dibuja una forma cíclica, la armonía ejecutada por el tiple permanece con el ciclo I, IV, V7, con los mapas de re mayor, pero con afinación en Bb mayor para ésta época, así mismo, se suma la guitarra como bajo, pero ésta ejecuta notas no diatónicas que generan una sonoridad con choques armónicos.

Del mismo modo el elemento rítmico sigue siendo trabajo de la charrasca quien ejecuta un compás de  $\frac{3}{4}$  con acentuaciones en el primer pulso de cada compás. Una característica de ésta época es que ya no es común la realización de la danza acompañada de la música en vivo. Sin embargo, este torbellino aún dibuja las vueltas o remolinos conservando así su estética homofónica vivas, festiva y alegre.

Para finalizar, es importante poner de manifiesto algunas consideraciones suscitadas a partir del ejercicio investigativo. En primer lugar, es de vital importancia realizar este tipo de ejercicios de memoria individual y colectiva, que contribuyan a la construcción de identidad y a la cualificación de los procesos de investigación y de construcción del pensamiento artístico en Colombia.

En segundo lugar, es importante reconocer que el estado actual del torbellino zapataio, atraviesa por una época de crisis que se evidencia en factores como los pocos interpretes tanto de música como de danza, la pérdida de sentido frente a la práctica como elemento identitario cultural, las transformaciones en el mecanismo de enseñanza y aprendizaje desde la oralidad, las afectaciones por factores externos como la presencia de los medios masivos de comunicación y la influencia de músicas foráneas, lo cual trae como consecuencia que al igual que otras músicas locales en el país, se encuentre en un estado de riesgo respecto a su permanencia cultural. Lo anterior plantea retos importantes para la academia, las entidades gubernamentales y para sus propios hacedores frente a la generación de nuevas estrategias para evitar

pérdidas culturales de gran afectación para la identidad cultural de los territorios y por tanto del país.

Por último, es importante señalar que la práctica del *torbellino zapatiao* es una práctica que adquiere sentido siempre y cuando posea la *común-uniión* entre la música y la danza como elementos constitutivos de la misma, ya que es en esa unión donde el sentido de la práctica se colma de símbolos y significados que le brindan una particularidad y una identidad propia. Elemento que se debe tener en cuenta por quienes emprendan acciones para favorecer su permanencia cultural en la provincia de García Rovira Santander.

## BIBLIOGRAFÍA

Abadía, G. (1973). *La música Folklorica Colombiana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Alcaldía Valle de San José Santander . (s.f.). *Valle de San José para seguir creciendo* . Recuperado el 13 de 06 de 2012 , de <http://www.valledesanjose-santander.gov.co/nuestromunicipio.shtml?apc=mfx-1-&m=m>

Arenas, E (2010). *La investigación en artes desde la experiencia del observatorio de prácticas artísticas y culturales de la UPN y el proyecto Colombia Creativa* (Disponible en, <http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=87417258004>, recuperado el 29/09/12).

Arrubla, M. y otros. (1978). *Colombia Hoy*. Bogotá: Siglo Veintiuno.

Balcázar, P. González, N. Gurrola, G. Moysén, A. (2005). *Investigación Cualitativa*. Mexico: Universidad Autónoma del estado de Mexico .

Colombes, A. (2009 ). *Nuevo Manual del Promotor Cultural* . Mexico D.F: Pensar la Cultura .

Denys, C. (1996). *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Nueva visión.

Española, R. A. (Disponible en [http://www.lexilogos.com/english/spanish\\_dictionary.htm](http://www.lexilogos.com/english/spanish_dictionary.htm), recuperado el 29/10/2011). *Diccionario de la lengua española vigésimo segunda edición*.

- Española, R. A. *Diccionario de la lengua española vigésimo segunda edición* (Disponible en, <http://www.rae.es/rae.html>, recuperado el 07/07/2012).
- Franz, B. (1964). *cuestiones fundamentales de antropología*. Buenos Aires: Ediciones Solar Hachette.
- Frega, A. L. (2008). *Música para maestros*. Barcelona - España: Editorial GRAÓ.
- Florescano, E. García, V. (2004 ). (comp). *Mestizajes tecnológicos y cambios culturales en México . México D.F. : Librero - editor .*
- García, J. L. (1976). *Antropología del territorio*. Madrid España: Taller Ediciones JB.
- Gutierrez, B. (12 de 03 de 1995 ). Eloy Correa, el músico de Miranda . *Vanguardia Liberal* , pág. 6 .
- Gutiérrez , J. Martínez,A . (1996). Orígenes del poblamiento. En Jiménez, J.Moreno, J. *Málaga memoria visual* (pág. 17). Bogotá: Serpentina.
- Janson, H. Janson, A. (1988). *Historia del arte para jóvenes . Madrid : Akal, S.A.*
- Laguna, G. (1988). *Danzas folklóricas de Málaga Santander*. Bucaramanga.
- Martínez Reyes, G. (1974). *La Encomienda de Tequia*. Bogotá: Proyecto de Grado - Universidad Javeriana.
- Max Neef, A. (1991). *El acto creativo*. (Disponible en <http://es.scribd.com/doc/6647037/Manfred-Max-Neef>, recuperado el 18/08/12).
- Miñana, C. (1993). La música de los indígenas de centro y sur américa. En R. Carlin, *Música de la tierra* (pág. 110). Bogotá D.C: Voluntad.

Movimiento de acción cívica los chitareros . (s.f.). *Movimiento de acción cívica los chitareros* . Recuperado el 10 de 08 de 2012 , de <http://www.elabedul.net/Documentos/Temas/Folklor/torbellino.php>

Ocampo, J. (1976). *Música y Folclor de Colombia*. Bogotá: Editorial Plaza y Janés.

Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Grupo Editorial norma.

Rodríguez, G. Gil, J. García, E. (1.999) .Metodología de la investigación cualitativa. Archidona (Málaga), España: Ediciones Aljibe.

Sapier, E. (1954). *El lenguaje* . Mexico: Fondo de Cultura económica.

UNESCO. (1982). *Declaración de Mexico sobre políticas culturales*. Mexico D.F.

Vázquez, M. Gómez, C. Lugo, C. (2008). *Historia del Arte* . Mexico D.F: Corporativo Santa Fé.

Velasco, A. (2010). *El torbellino, sus variedades y otras danzas en Boyacá*. Tunja: Buhos editores.

Zamudio, D. (1985). Las Fiestas y el Folclor en Colombia. En J. Ocampo, *Las Fiestas y el Folclor en Colombia* (pág. 112). Bogotá: En Ancora Editores.

## DISCOGRAFÍA.

Título: Torbellino rovirense zapatiao.

Año: 1982.

Grabado en Tunja en el Encuentro de música campesina en julio de 1982.

Colector: Josefina Navarrete de Plaza. Técnico: Leonte Plaza Murcia.

Interprete general: Agrupación aires campesinos de la vereda Salado Bravo de San José de Miranda

Aportado por: Biblioteca Nacional de Colombia.

Título: Interpretación del torbellino zapatiao.

Año: 199?

Grabado en Málaga en la casa de la cultura Simón Gonzales Reyes

Colector: Grupo de Música casa de la cultura Málaga.

Interprete General: Eloy Correa y grupo de música de la casa de la cultura Málaga.

Aportado por: Omar Suarez de su colección personal.

## VIDEOGRAFÍA

Título: Málaga y su historia.

Año: 198?

Grabado en Málaga y San José de Miranda.

Director: Antonio Aparicio.

Aportado por: Egidio Pavón, de su colección personal.

## ANEXOS

### Anexo I Entrevistas a los participantes.

No ANEXO	DESCRIPCIÓN
1	Entrevista 1. Grupo de música campesina de Málaga. Integrado por los músicos Ernesto Cordón, Juan Moreno, Agustín Meneses y Efraín Mora Málaga Santander, Diciembre 28 de 2011 (Disc 1).
2	Entrevista 2. Músicos representativos de Málaga. Marco Tulio Oviedo (Padre), Tulio Andrés Oviedo (Hijo).Málaga Santander, Diciembre 29 de 2011 (Disc 2).
3	Entrevista 3. Músico (Requintista) reconocido en la provincia de García Rovira, Luis Jaimes. Málaga Santander, Diciembre 31 de 2011 (Disc 3).
4	Entrevista 4. Músico requintista, máximo exponente actual del torbellino zapatiao. Saúl Rodríguez. Vereda Salado Bravo-San José de Miranda, Enero 03 de 2012 (Disc 4 y 5).
5	Entrevista 5. Gestor cultural y exdirector de la casa de la cultura del municipio de San José de Miranda. Omar Suarez. San José de Miranda, Enero 10 de 2012 (Disc 6).
6	Entrevista 6. Esposa del señor Saúl Rodríguez y habitante de la Vereda Salado Bravo. Eloísa Basto, San José de Miranda, Enero 12 de 2012 (Disc 6).

- 7 Entrevista 7. Saúl Rodríguez. Músico Requentista, interprete de la música y danza del torbellino zapatiao. San José de Miranda. Vereda Salado Bravo, Enero 12 de 2012 (Disc 7 y 8).
- 8 Entrevista 8.Rosmira Jaimes, vivencias del torbellino zapatiao en la vereda Salado Bravo. San José de Miranda. Vereda Salado Bravo, Enero 12-2012 (Disc 9).
- 9 Entrevista 9.Música y Danza del torbellino zapatiao. Saúl Rodríguez, Heriberto Gonzales, Ernesto Cordón, Carmelina y Álvaro Rodríguez. San José de miranda, Febrero 11 de 2012 (Disc 9).
- 10 Entrevista 10.Grupo Los alegres de Enciso. Música y danza del torbellino zapatiao. Enciso, Abril 1 de 2012 (Disc 10).
- 11 Entrevista 11.Encargado casa de la cultura. Ramón Roa. S.J de Miranda, Enero 10 de 2012 (Disc 11).
- 12 Entrevista 12. Encargado de la biblioteca y único funcionario de la casa de la cultura de Málaga. Rafael Barajas. Málaga, Enero 13 de 2012 (Disc 11).
- 13 Entrevista 13. Eduardo Carrizosa. Director de la orquesta filarmónica de Bogotá. Bogotá D.C. junio 21 de 2012 (Disc 11).
- 14 Enseñanza etapa actual de la música del torbellino zapatiao (Disc 12).
- 15 Enseñanza de la música y la danza del torbellino zapatiao. Etapa de expansión y reconocimiento (Disc

- 12).
- 16 Interpretación musical y dancística etapa de expansión y reconocimiento. Incluye: Videos, audios y partituras (Disc 13).
- 17 Interpretación musical y dancística. Etapa actual o crisis. Incluye: Videos, audios y partituras (Disc 13).
- 18 Fotografías. Valle de los cercados, hoy vereda de Tequia San José de Miranda (Disc 14).
- 19 Fotografías. Resignificación de lugares. Antes Chitareros ahora católicos (Disc 14).
- 20 Videos de diarios de campo (Disc 15).

## **Anexo II Herramientas de recolección de información**

### **Diseño de la entrevista.**

#### Momento I:

- ¿Cuántos años lleva en esta vereda o municipio?
- ¿Podría hablarnos de la gente que habita este lugar, de sus rasgos característicos?
- ¿En qué trabaja y como es su trabajo?
- ¿Podría describirnos cómo es un día de su vida?
- ¿En sus palabras podría contarnos que se siente vivir en este lugar?

#### Momento II

- ¿Desde cuándo hace música?
- ¿Cómo conoció usted el torbellino zapatiao?
- ¿Desde cuándo interpreta el torbellino zapatiao?
- ¿Podría interpretar en este momento con el torbellino zapatiao?
- ¿Cómo aprendió a interpretar el torbellino zapatiao?
- ¿Puede hablarme de cómo y quiénes enseñaban esta música unos años atrás?
- ¿Hoy día que experiencias de enseñanza de esta música conoce?
- ¿Usted enseña su música a otras personas?
- ¿Podría mostrarnos como enseña el torbellino zapatiao?
- ¿Cuáles son los instrumentos que pertenecen al formato del torbellino zapatiao y cuál es su función dentro del mismo?
- ¿Podría mostrarnos cómo funciona cada uno de los instrumentos?
- La flauta atravesada o travesa de caña dulce es característica de este torbellino. ¿De dónde proviene? ¿cómo se fabrica?
- ¿Con el paso del tiempo usted conoce si los instrumentos del formato han cambiado?
- ¿Sabe usted bailar este torbellino? ¿Cómo se baila?
- ¿Cómo ha sido su experiencia en la enseñanza?
- Si usted enseña esta música, ¿Qué le inspira, qué sentimientos le produce hacer la labor de la enseñanza?

### Momento III.

- ¿El torbellino en qué momentos de la vida de la comunidad se interpreta?
- ¿En el presente cuando suena el torbellino zapatiao en los eventos de la comunidad, la comunidad cómo lo recibe, qué reacción tienen estas personas?
- ¿Antes como lo recibía la gente, cuál era su reacción?
- ¿Para usted como músico interprete, qué significa el torbellino zapatiao?
- ¿Cuál cree que es la importancia del torbellino zapatiao en la comunidad?
- ¿Desde su punto de vista cuál es nivel de importancia del torbellino en la región?
- ¿Conoce usted cuantas personas interpretan actualmente el torbellino?
- ¿Podría poner un ejemplo del cómo es la relación de las nuevas generaciones con esta música?
- ¿En su opinión cómo ve la situación actual del torbellino zapatiao?
- ¿Cómo cree que debería ser reconocido el torbellino zapatiao?
- ¿Cuál cree que sea el futuro del torbellino zapatiao?
- ¿En sus palabras y desde su experiencia que aportaría para que el torbellino zapatiao permanezca vivo en la comunidad?

### **El diario de campo.**

El diario de campo se utilizó para realizar los registros de las observaciones realizadas frente a la práctica del torbellino zapatiao y otras músicas locales en festivales, ferias y fiestas. Los principales elementos sobre los que se realizó el registro están relacionados con la ritualidad, la enseñanza aprendizaje y la práctica artística tanto en la danza como en la música.

Aspectos a tener en cuenta en el registro:

Fecha

Lugar

Actividad observada

Aspectos a observar

Observaciones realizadas por el investigador.

Aspectos a observar:

- Identificación de intérpretes.
- Interpretación musical.
- Comportamiento musical: rítmico, melódico, armónico.
- Interpretación dancística.
- Interpretes de la danza.
- Reconocimiento cultural.
- Papel del torbellino en cultura.
- Función identitaria del torbellino en la región.

**Anexo III Video documental “El zapatiao del torbellino”.**