

## ESENCIA, ESTILO Y PRESENCIA DEL “RAJALEÑA”

Homenaje a la Ciudad de Neiva.

Cuando don Pedro de Añasco fundó por primera vez la Villa de Timaná en 1538, la civilización de los indios agustinianos ya había desaparecido. Quedaban, eso sí, en el paraje que hoy se conoce con el nombre de Parque Arqueológico un sinnúmero de estatuas que testimoniaban un pasado glorioso. Entre ellas, dos esculturas musicales. En la una aparece una especie de trompeta en forma de caracol (el fotuto), y en la otra una flauta. Las trae el profesor Preuss en el segundo volumen de *Arte monumental prehistórico* en las planchas primera y octava, número dos.

No podemos decir lo mismo de las tierras habitadas por los muiscas y quimbayas. Estas gentes que fueron esencialmente agricultores y orfebres, no nos dejaron monumentos musicales. En cambio otros pueblos igualmente precolombinos nos han transmitido, aunque en pequeñas proporciones, algunas figuras que demuestran hasta dónde había llegado su cultura en el campo de la música. Por ejemplo el Museo del Oro del Banco de la República en Bogotá nos ofrece seis testimonios al respecto. Ante todo, tres figuras antropomorfas casi iguales, señaladas con los números 5335, 5425 y 6200, pertenecientes al estilo Darién, que parecen llevar una especie de maracas. Luego dos trompetas. La una procede de San Francisco, Valle del Cauca. Es distinguida con el número 393 y pesa 53 gramos y 48 centigramos. La otra lleva el número 6121, pertenece también al estilo Calima (probablemente de Restrepo, Valle) y pesa siete gramos y medio. Por último otra figura antropomorfa pero de estilo Tolima, de un tocador de flauta, distinguida con el número 5916.

Así como he ido a caza de datos sobre motivos plásticos, he recorrido muchas veces el camino paralelo que debiera conducir al descubrimiento de monumentos escriturales de las melodías precolombinas. Pero el resultado ha sido nulo. Parece que los primitivos, especialmente los que habitaron la cuenca del gran Río de la Magdalena, que son los que ocupan nuestra atención actualmente, no han dejado nada escrito sobre música. Quién sabe si algún día nos dirán algo la piedra de Aipe, la peña que acaba de aparecer en Florencia, Caquetá (como consecuencia de la desastrosa avenida del río Hacha, la noche del 31 de agosto de 1962, que es una laja con signos muy visibles) y algunos otros jeroglíficos diseminados acá y allá y muy poco conocidos.

Más si faltan monumentos gráficos, abundan las melodías que nos han sido transmitidas, a juzgar por los fragmentos que los misioneros han logrado catalogar y a los que nadie hasta la fecha se ha tomado la molestia de dar forma.

De estos fragmentos parece que se derivan los 'raialeñas' del Tolima Grande, porque su presentación melódica y su ritmo así permiten creer. En efecto, el dibujo melódico de los raialeñas es supremamente sencillo, como conviene a la inspiración popular. Y el ritmo se presenta siempre uniforme y ejerce predominio absoluto sobre la melodía. Estas características son propias de la música primitiva.

El raialeña es uno en esencia, es decir, el género de esa tonada es inconfundible y bien definido. Pero la presentación que de él hacen los distintos grupos étnicos del Tolima Grande varía de una población a otra.

Transcribimos en seguida uno al acaso.

En él registramos ante todo dos hechos trascendentales: el tono menor (común a todos los raialeñas) y el ritmo ternario sincopado. En esto el raialeña participa de la esencia de la genuina música popular colombiana, la ternaria, la que está sin mezcla de elementos extraños, y que tiene la particularidad de producir sensaciones de alegría con el tono menor. La música, como la vida, está repleta de paradojas:

## Ejemplo núm. 1



Luego debemos anotar la agógica uniformemente acompañada. Los timpanes en estas melodías vaciadas en un mismo molde demuestran que tuvieron muy arraigado el sentido étnico de su raza. En efecto, partiendo del principio de que las artes son la representación estética de un pueblo, esto de conducir sus melodías (que no otra cosa quiere decir *agógica*, sino *conducción*, *manera de mover una melodía*) nos dicen que ellos eran un pueblo alegre sí, pero que con la misma facilidad con que lograban el clímax del frenesí, se hundían en la tristeza o se enmarañaban en las cadenas del odio. La alegría se deduce de la 'agógica' que varía según los casos del 'andantino' al 'allegretto'; el frenesí, del ritmo atropellado; la tristeza, de la uniformidad del 'aire', y el odio, del ritmo sincopado en la melodía y contrastado con el acompañamiento. Esto en cuanto a la agógica.

Referente a la dinámica, hemos de anotar el hecho de que los acentos rítmicos de la música en estos cantos no guardan relación con los acentos lógicos de las palabras. No se observa por consiguiente ese pacto tácito de honor que existe entre el músico anónimo y el poeta espontáneo, y por el cual el primero se compromete a no colocar una nota acentuada sobre una sílaba átona, y el segundo a respetar la dinámica musical.

Por eso, siendo el rajaleña una tonada esencialmente popular, se presenta con mucha frecuencia la colisión de los acentos fuertes (tesis) de la música con los débiles (arsis) de la letra y viceversa, debido a dos factores que no debemos desconocer. Es el primero la uniformidad de ritmo que presenta la música popular. Ese ritmo tan obstinado que no admite variaciones dinámicas y que exige de la letra sumisión total y acatamiento servil aun a trueque de renunciar ella a su acentuación natural. El otro factor es el hecho de que en la música nunca se encuentra la sucesión de dos notas rítmicamente fuertes, a no ser que a una de ellas se le acentúe artificialmente con el signo de 'staccato' o con cualquiera otro de que dispone el arte, al paso que en las palabras se da el caso de encontrar dos sílabas naturalmente acentuadas una tras la otra, como en *cabálménte*.

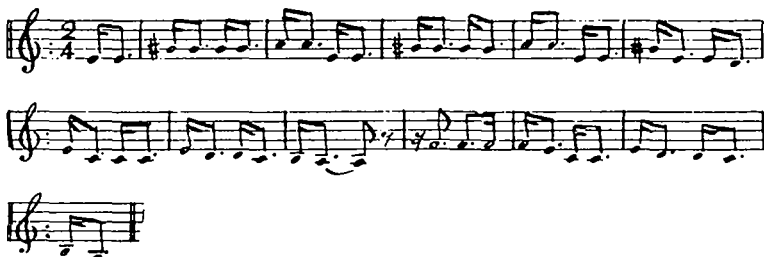
## Ejemplo núm. 2

The musical score consists of three staves of music in a 3/4 time signature. Above the first staff, the word "Solo" is written. Above the notes, there are rhythmic markings: "U" (upbeat) and "UI" (downbeat). The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics: "DE TO-DÓS LOS PA-JA-RI-TOS, DE TO-DÓS LOS PA-JA". The second staff contains: "PA-RA PARTE UM SIL-BI-DO, PA-RA PARTE UM SIL-RI-TOS YO QUI-SIE-RA SER EL TOCHE, YO QUI-SIERA SER EL BI-DO, A LAS DO-CE DE LA-NOCHE, A LAS DOCE DE LA". The third staff is marked "Coro" and contains: "TOCHE. U-YE, MO-RENA, YO QUI-SIERA SER EL TOCHE. QULHE. U-YE, MO-KENA, YA LAS DOCE DE LA NOCHE." The lyrics are written below the notes.

Esta es la parte material del rajaleña. La parte formal es la que le da el sabor. Si este aire se ejecutara tal como está escrito, no sabría a nada. Nosotros lo hemos oído cantar con

un ritmo ligeramente atropellado, de tal manera que nos ha dado la sensación de que estuviera escrito en 2/4, así:

Ejemplo núm. 3



Y en realidad el ritmo binario, especialmente en los rajaleñas puros, genuinos, no escapa al oído de profanos y entendidos. Se parece un tanto al del ‘festejo’ peruano, que es tonada popular de la gente de color.

En realidad para los artistas que no conocen el espíritu de la música huilense, el rajaleña se podría escribir en el compás de  $3/4 = 6/8$ . Entonces la escritura en 3/4 no varía.

En esto, como en todas las cosas, se actualiza aquello de que la letra mata y el espíritu vivifica.

La melodía que nos está sirviendo de ejemplo se conoce con el nombre de ‘rajaleña del Caguán’. Me ha sido dictada por dos figuras sobresalientes del folclor huilense: José Antonio Cuéllar Meléndez (Rumichaca) y Carlos H. Rivera.

De ese rajaleña hay muchas versiones en las que los artistas populares, dejando intacto el sentido general de la melodía, sustituyen algunas notas por otras de su propia invención o introducen cambios accidentales en la manera de ‘tunar’. *Tunar* en jerga popular significa al mismo tiempo ‘tocar, cantar, bailar y divertirse’ por lo general ambulando, vagando. La acepción no se aparta del significado castizo del verbo *tunar* que el Diccionario de la Academia Española define así: “andar vagando en vida holgazana libre, y de lugar en lugar”.

Algunos tunan así:

Ejemplo núm. 4

Musical notation for Example 4, showing two staves of music in 3/4 time. The first staff is labeled "VARIANTE".

Y como este ejemplo hay miles, pues no se encuentran dos copleros que tunen igual. En San Antonio de Fortalecillas (hoy Anaconia), corregimiento de Neiva, recogí esta otra versión:

Ejemplo núm. 5

Musical notation for Example 5, showing five staves of music with lyrics in Spanish. The lyrics describe a song about San Antonio and the Fiesta Patronal.

Los pa-tos de San An-tonio, los pa-tos de San Antonio ellos  
fiesta patro-nal, en la fiesta patro-nal no sa-  
ni saben tomar, ellos ni sa-ben to-mar. Ay, more-  
ben ola-bo- rar, no sa-ben co-la-bo- rar. Ay, more-  
ni-tay ellos ni saben to-mar. En la rar.  
nita, no sa-ben co-la-bo- rar.

1. Solo 2. 3

El rajaleña pertenece al género de las 'trovas' en cuanto a la letra, y al de la 'danza' en cuanto a la música. Como veremos más adelante al hablar del fandanguillo, dos copleros se traban en fogueo picaresco en el que cada uno se esfuerza por superar al otro con 'salidas' oportunas, respuestas inesperadas o con propuestas que ponen en apuros al improvisador más ducho.

A igual que la música popular de todos los rincones del mundo, ésta del rajaleña no presenta en la armonía sino tres acordes: el de tónica (I), el de dominante, o de quinto grado (V) y el de cuarto grado (IV).

La sucesión tónica-dominante se escucha con obstinación durante toda la parte que corresponde al cantor solista. El coro entra en el acorde de cuarto grado. Entonces aparece la sucesión clásica de tónica-cuarta-tónica en preparación de la cadencia perfecta de dominante-tónica.

Los tratadistas de armonía recogieron esta sucesión común a toda música popular, la catalogaron entre las reglas de la composición clásica y embellecieron con la 6/4 (sexta cuarta), el acorde de tónica que sigue inmediatamente al de cuarto grado.

¿Qué existió primero, la práctica o la teoría? ¿Lo natural o lo artificial? ¿Se escribe música clásica con bases en la popular o hay que componer música popular según las reglas clásicas? Es lo mismo que si nos preguntáramos qué existió primero, si el huevo o la gallina.

Todos sabemos que primero fue la palabra y luego su representación gráfica; que las reglas fueron elaboradas empírica e inconscientemente por la naturaleza y que la ley antes que positiva, fue natural, es decir, esculpida en la conciencia.

En achaques de cultura lo natural es aquello que practica el pueblo espontáneamente, y lo artificial es eso mismo, pero después de haber pasado por los crisoles académicos.

Veamos gráficamente cómo se suceden los acordes del rajaleña:

## Ejemplo núm. 6

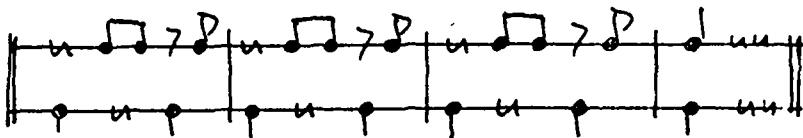
Nótese bien el acompañamiento:

## Ejemplo núm. 7

Hay otro acompañamiento más fácil de tocar, que se llama 'machorrenco'. Es más bien apasillado y por lo tanto su ejecución está al alcance de todos:



## Ejemplo núm. 8



He recogido dos interpretaciones más de rajaleñas; una del doctor Miguel Barreto López y otra de una comparsa integrada por niños de El Altico, un barrio de Neiva.

Interpretación del doctor Barreto:

## Ejemplo núm. 9

Yo no soy de Campoalegre, yo no soy de Campoalegre pero  
 se le arden mis coplas, si aca no se le arden mis coplas no se  
 soy naci-do en bello, pero soy naci-do en bello. O-ye, mo-  
 motes-te por ello, no se motes-te por ello. O-ye, mo-  
 rena, pero soy naci-do en bello. Si a-ca- ello.  
 rena, no se motes-te por

Versión de los niños del Altico:

## Ejemplo núm. 10

El que can ta re con mi go, el can ta re como mi go ha de  
 yo aprendia cantar porque yo aprendia cantar tres dias  
 saber y sa-ber, ha de saber y sa-ber. O-ye, mo rena, ha de  
 antes de nacer, tres dias antes de na-cer. O-ye, mo rena, tres dias  
 saber y sa-ber. Porque cer.  
 antes de na-cer.

Y por último, esta versión de José Ignacio Medina Tovar, alias 'Papito' (39 años), residente en Bogotá. El trozo es por demás original, inclusive porque en el sexto compás modula inesperadamente a do mayor, estando la tonada en la menor. Sucesión armónica muy natural y muy clásica. Este paso improviso de tónica al tercer grado se registra también en el séptimo compás de la primera parte del 'sanjuanero' (joropo huilense), como tendremos ocasión de confrontar en el curso del presente estudio.

Versión de 'Papito':

Ejemplo núm. 11

*Solo*

A na - die se l'ha ocurrido, a na - die se l'ha ocurrido lo que a  
 le la carne al perro, dechante la carne al perro y el pe -

*CORO*

mi se me ocurrió, lo que a mi se me ocurrió. Traiaila  
 no se la comió, y el perro se la comió. Traiaila  
 Traiaila

*POSTLUDIO*

laila, lo que a mi se me ocu - rió. Dechar - mió  
 laila, y el perro se la co - rió.

*CODA*

Nótese cómo el postludio tiene una coda.

La copla del rajaleña consta de una cuartilla en octosílabos. Generalmente el primero y el tercer verso son disonantes; el segundo siempre rima con el cuarto.

La música no abarca sino dos versos, ambos con el bis, y después de cada final hay un estribillo que dice: "Oye morena" o un "trailaila raila" o un "Ay morenita", seguido del último verso.

Después de cantar la cuartilla entera se oye un 'postludio' (a veces seguido por una 'coda') que ejecutan los tiples, las guitarras, la dulzaina, la hojita de naranjo y la imprescindible flauta de 'queco' (una especie de carrizo) o de guadua de castilla, todo esto acompañado por los instrumentos de percusión: la tambora, el alfandoque (una especie de chucho que ejerce la función de las maracas), la carrasca o raspa — como la llaman en la costa —, la puerca y el carángano. Este postludio que sirve también de interludio instrumental entre el primer coplero y el segundo, tiene la ventaja de que el cantor que sigue en turno riguroso tenga el tiempo necesario y suficiente para pensar y elaborar su intervención.

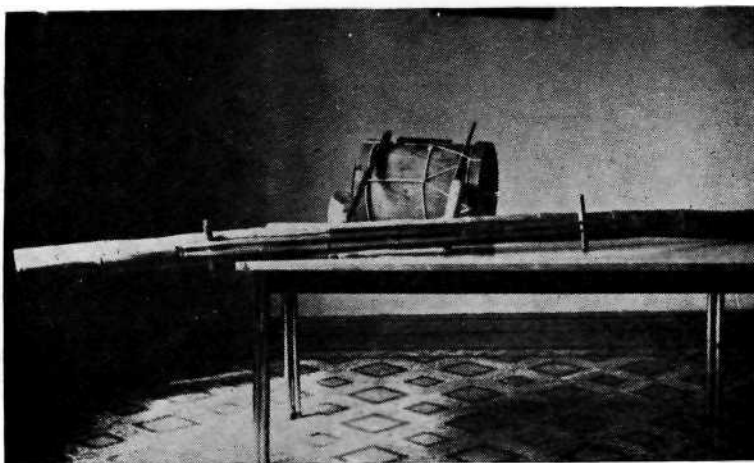
Y hay que ver y sentir el efecto que producen los instrumentos de percusión que acompañan al silbido de la hojita de naranjo o al canto del coplero, o a los quejidos de las flautas. Todo ese conjunto de artefactos fabricados con elementos caseros y de los cuales el carángano es el más típico, tiene un nombre propio: la 'cucamba'.

El carángano es una guadua cuya longitud varía de uno a dos metros. Por un lado tiene desprendidas a manera de cuerdas hasta siete tiras de la fibra lisa que envuelve todo el palo. Esas como cuerdas son levantadas de lado y lado por dos tramojos, como imitando las cejillas de las guitarras. El sonido se produce frotando las cuerdas con una vejiga.

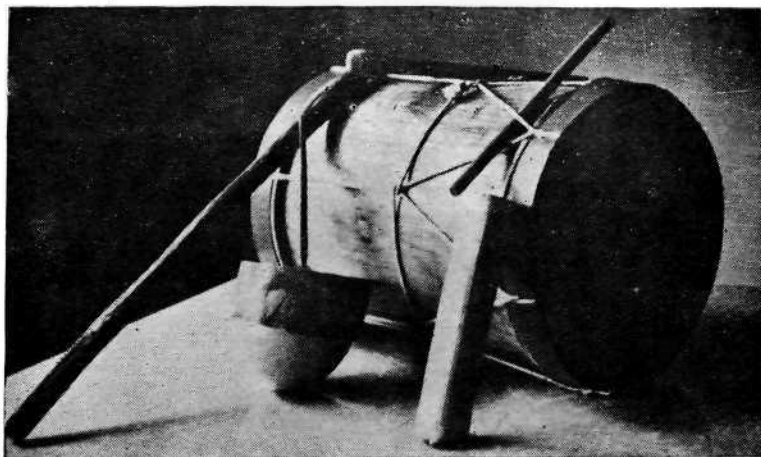
Ahora que conocemos todos los elementos de la melodía, demos un ejemplo práctico de cómo se canta el rajaleña.

Sea la cuartilla:

Ejemplo núm. 12



LA CUCAMBA. En la figura está un carángano, cuyas dimensiones sobrepasan las de una mesa grande.



De izquierda a derecha: una carrasca, una tambora con sus dos 'palitos', una puerca y un alfandoque (especie de maraca alargada).



Me gusta cuando te veo  
 Caminar en la quebrada.  
 Con tus paticas al suelo  
 Pareces burra cansada.

Al cantarla se desmiembra así:

*Solo.* Me gusta cuando te veo (*bis*)  
 Caminar en la quebrada (*bis*).

*Coro.* Oye, morena;  
 Caminar en la quebrada.

*Solo.* Con tus paticas al suelo (*bis*).  
 Pareces burra cansada (*bis*).

*Coro.* Oye, morena;  
 Pareces burra cansada.

(*Aquí va el postludio instrumental*).

Toda la letra de la genuina música popular, o sea de aquella que, como dijimos arriba, no tiene mezcla y que nos pertenece por entero, como la del bambuco, de la guabina, de las cantas de Sogamoso, etc., es un poco idílica y un mucho picaresca, pero con ese salero discreto y juguetón que recuerda las sanas costumbres de nuestros mayores. En cambio las palabras del rajaleña son picarescas, sí, pero un tanto atrevidas y siempre de doble sentido. No por nada los copleros al iniciar su intervención ponen en guardia al auditorio:

*El coplero:* Permiso pido, señores,  
 para ponerme a cantar.  
 Si alguna falta cometo  
 Me la deben perdonar.

*La coplera:* Si quieres cantar conmigo,  
 tienes que tener paciencia  
 porque mi canto lo aliño  
 con algo de repelencia.

Un hecho singular hemos de anotar acerca de los poetas populares. Se da el caso de que un mismo trovero compone cuartillas decentísimas cuando ellas van destinadas a un bambuco o a una guabina, etc., y las hace muy groseras cuando son para tunar rajaleñas.

El rajaleña del Caguán ha sido fuente de inspiración para muchos liridas populares quienes, aprovechando no sólo el ritmo, sino los incisos y en veces hasta algunos fragmentos de la melodía, han elaborado piezas de alguna consideración.

Ahí tenemos *El sanjuanero* de Anselmo Durán Plazas (Neiva, 1908-1940), hijo de don Milcíades, que fue el fundador de la primera banda privada de Neiva, y hermano del actual director (año 1962) de la Banda Departamental, el maestro Jorge.

*El sanjuanero* fue compuesto a principios de 1936 y tocado por primera vez en un paseo que la Murga Femenina Huilense, dirigida por Anselmo, hizo a la finca de Buenavista, de propiedad hoy de don Alfonso Gutiérrez, entonces de Alvaro Reyes Elisechea.

Formaba parte de la estudiantina como tañedora de tiple la entonces señorita Sofía Gaitán Yanguas, hoy señora de Reyes. Esa niña, después de tocar lo que hoy consideramos como el auténtico 'aire' del Huila, propuso se le acomodara a esa música una letra apropiada, la que ella misma elaboró no sin la ayuda de las demás compañeras.

El 12 de junio de 1936, víspera de la fiesta patronal de Gigante (población del Huila), la Banda Departamental presentó por primera vez en la patria de Francisco Eustaquio y José María Álvarez esta obra entre el aplauso y la complacencia de todos.

'Sanjuanero' es el nombre de un género de música huilense vaciado en los moldes del rajaleña. El de Anselmo Durán no lleva un nombre especial sino el genérico de *El sanjuanero*. Pero tiene un subtítulo, el de *Joropo huilense*.

Es el año de 1940. Anselmo Durán se encuentra en la capital de la República en busca de salud, cuando topa con



Murga Femenina Huilense con su director Anselmo Durán Plazas. De izquierda a derecha y de arriba abajo: Aura Rojas de Moreno (guitarra), Olga Fadul de Fadul (guitarra), Sofía Gaitán de Reyes (tiple), Raquel Lozano de Jaramillo (tiple), Estella Ramírez de Azuero (bandola), Rosita de Zubieta (bandola), Lilia Fadul de Cabrera (bandola). Faltan: Emma Camacho de Perdomo, Carolina Borrero de Borrero, Alicia Ramírez de Manrique y Magolita Gaitán Yanguas de Torres.





el Maestro Emilio Murillo. ¿Por qué este nombre de 'joropo'? le pregunta el autor de *El trapiche*. Porque en Neiva, le dice Anselmo, los bailes populares se llaman 'joropos'. *Joropear* es lo mismo que *parrandear*, en la periferia.

El profesor Alberto Rosero Concha, compañero en ese entonces de Anselmo, tuvo parte en la elaboración del joropo, pues el autor le iba informando sobre la cuidadosa elaboración de la melodía. Cuando ya Rosero quedaba satisfecho del trozo, Durán le ponía punto final.

Al maestro Jorge Durán le debemos el que esa pieza se llame *El sanjuanero*, pues Anselmo no se había preocupado por el título.

En las oficinas de SAYCO (Sociedad de Autores y Compositores) en Bogotá encontré la copia original del *Joropo huilense*, en cuyo frontispicio hay un sello usado por la Institución para catalogar las piezas que le envían los afiliados.

SAYCO

Bogotá, D. E.

Enviada a oficina de registro:

Memorial de fecha: Julio 25/51

REGISTRADA

Partida ..... Libro ..... Tomo .....

Fecha .....

PUBLICADA

Disco ..... N° ..... Fecha .....

Editor ..... Fecha .....

Luego, el título manuscrito:

EL SANJUANERO

Aire de joropo.

ANSELMO DURÁN P.

Al pie de la página se lee:

Neiva, mayo 16 de 1951.

ERNESTINA V. DE DURÁN.

El Notario Primero del Circuito,

RÓMULO GONZÁLEZ.

Hay un sello que dice:

Departamento del Huila. NOTARÍA PRIMERA, NEIVA.

*El sanjuanero* tuvo su consagración oficial en el salón amarillo del Capitolio Nacional en 1938 durante las fiestas conmemorativas del cuarto centenario de Bogotá. Para esa ocasión viajó a la capital un conjunto típico integrado por los señores Jorge Durán Plazas, Alberto Rosero Concha, los hermanos Esteban y Marcos Quintero, naturales de Purificación (Tolima), el mono García (el de la hojita) y dos danzarinas: Lilia Durán Perdomo, hija del compositor, y Leonilde, una hija de la sirvienta de Anselmo, la que fingía de parejo.

He hojeado la partitura que ejecuta la Banda Departamental de Neiva, lo que me ha permitido poner de relieve algunos detalles que el público no debe ignorar.

La guía está en do menor. La transcribo en la menor, que es el tono en que generalmente he venido trabajando.

Es costumbre anteponer a la melodía ocho compases de mero ritmo ejecutado por el bombo, la tambora, el chucho y la carrasca, que son parte de la cucamba. Esta versión corresponde a la partitura que ejecuta la Banda Departamental de Neiva.

Ejemplo núm. 13

TAMBOR, CHUCHO, CARRASCA

MODULACIÓN A DO  
MAYOR

ASÍ ESTÁ ESCRITO

ASÍ LO TOCA LA BANDA

ASÍ LO CANTA EL PUEBLO

VA MOS A BAI-LAR AL

Nótese cómo el compás diecisiete está escrito así:

Ejemplo núm. 14



Sin embargo, la banda lo toca en esta otra forma:

Ejemplo núm. 15



Y así creo que debe ser. Esta es también la opinión del maestro Jorge Durán. El pueblo lo canta así:

Ejemplo núm. 16



Además esta página maestra sufre continuamente modificaciones accidentales, pues cada ejecutante introduce en ella infinidad de pequeños cambios que sería prolijo enumerar.

Transcribo aquí, a título de curiosidad, la obra original que reposa en SAYOO, sin agregarle ni quitarle un solo punto y respetando la tonalidad y los defectos armónicos.

## Ejemplo núm. 17

A musical score for a piece titled "El Rajaleña". The score is written in a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). It consists of five systems of two staves each, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as "p" (piano) and "f" (forte). There are also some unusual markings, including a circled "1" and a circled "2" above the notes in the fourth system. The score is presented as a transcription of an original manuscript, with some irregularities in the notation.

Handwritten musical score for guitar, consisting of six systems of two staves each. The music is in G major and 3/4 time. It features a mix of chords and melodic lines. The second system includes first and second endings. The sixth system is marked "FINAL" and includes the signature "S.C. Zodo".





## III

Vengan a bailar,  
que al son de este joropo  
la vida hay que gozar.

## IV

Sin gozar no hay guayabo  
que resista este joropo caliente  
y por eso está con celos  
su compadre el aguardiente.

## V

Felices vienen y van  
sin pensar en el dinero  
llevando tiple y guitarra  
pa' cantar el sanjuanero.

La cuarta estrofa está inexplicablemente en desacuerdo con la música.

Las agrupaciones corales de dentro y fuera de Colombia han hecho de esta pieza un plato succulento para los auditores de conciertos. Los Coros del Tolima la han paseado por el mundo.

A continuación transcribo la versión que ejecutan los coros de la Escuela Departamental de Música de Neiva.

Cuando uno arregla para voces una pieza compuesta esencialmente para instrumentos, encuentra una dificultad muy grande. Son las sucesiones melódicas y armónicas que

resultan fáciles para la orquesta, pero que para las voces se vuelven muy trabajosas. Entonces el remedio consiste en introducir algunos cambios para allanar dificultades. Y para lograrlo en el presente caso, me he permitido subir de una tercera en la parte del soprano el último tiempo del compás 6º de la primera parte y modificar los acordes en los compases 3º y 6º de la segunda. Los compases 13 y 14 de la misma segunda parte están presentados no como están en la partitura de la banda sino a la manera como se oyen de labios del pueblo. Además, en la primera modifiqué los compases 12 y 14, de acuerdo con las versiones populares.

## Ejemplo núm. 19

SOPRANOS  
CONTRALTOS

TENORES

BAJOS

En mi tierra todo es gloria cuando se canta el jo-  
ro-po, cuando se canta el jo- ro-po. y si es que se va a bai- lar el mun-  
ro-po, cuando se canta el jo- ro-po; y si es que se va a bai- lar el mun-  
ro-po, cuando se canta el jo- ro-po; y si es que se va a bailar el mun-

do pare-ce poco. y vamos can-tando, y vamos bai-lando,  
 do pare-ce poco. ay ay ay ay ay ay

do pare- ce poco. y vamos cantando, y vamos bailando,

y vamos can- tando, caramba, que me vuelvo loco. En mi loco.  
 ay, y vamos can- tando, caramba, que me vuelvo loco. En mi loco.

y vamos can- tando, caramba, que me vuelvo loco. En mi loco.

Sir-va-me un trago de a cinco, sirva-me o tro de a cin-cuenta, sirva y sirva sin des-  
 Sir-va-me un trago de a cinco, sirva me o tro de a cin-cuenta, sirva y sirva sin des-

Sir-va-me un trago de a cinco, sirva me o tro de a cincuenta, sirva y sirva sin des-

causo hasta que pierda la cuenta y vamos a bai-lar al son de este jo-roso: la  
 causo hasta que pierda la cuenta y vamos a bai-lar al son de este jo-roso: la  
 causo hasta que pierda la cuenta y vamos a bailar al son de este jo-roso: la

1. 2.

vida hay que go- zar. zar. No hay qua- yabo que re- sista a este jo- ro. go ca-  
 vi- da hay que go- zar. zar. No hay qua- yabo que re- sista a este jo- ro. go ca-  
 vida hay que go- zar. zar. No hay qua- yabo que re- sista a este jo- ro. go ca-

liente, por eso es- tá con celos ni com- padre el agua. diente. fe- lices vienen y  
 liente, por eso es- tá con celos ni com- padre el agua. diente. fe- lices vienen y  
 liente, por eso es- tá con celos ni com- padre el agua. diente. fe- lices vienen y

van sin pen- sar en el di- nero, lle- vando todo y qui- tarra pa' can- tar el San Juan  
 van sin pen- sar en el di- nero, lle- vando todo y qui- tarra pa' can- tar el San Juan  
 van sin pen- sar en el di- nero, lle- vando todo y qui- tarra pa' can- tar el San Juan

1. 2.

nero. No hay qua- nero. San Juan, San Juan, San Juan, San Juan, San Juan  
 nero. No hay qua- nero San Juan, San Juan, San Juan, San Juan, San Juan  
 nero. No hay qua- nero. San Juan, San Juan, San Juan, San Juan, San Juan

El joropo, así como los rajaleñas, es la música preferida en las carreras ecuestres de San Juan y de San Pedro, cuyos orígenes se remontan a las rancias tradiciones españolas y, aún más, a las costumbres árabes. En efecto, en la Península las carreras de San Juan se llamaban 'carreras del pollo', de origen celta, y antiguamente se efectuaban a pie. Consistían en descabezar pollos en las fiestas patronales. Mas desde que la tribu árabe de los "zenetas", la que defendió a Granada, impuso su admirable escuela de caballería y enriqueció el idioma castellano con la palabra *jinete*, las carreras del pollo empezaron a efectuarse a caballo en los regocijos populares de las fiestas de San Juan. Las maestranzas de la 'jineta' son el origen de la famosa escuela ecuestre española.

Más tarde Lope de Vega (1562-1635) rememora las fiestas sanjuaneras españolas con esta cuartilla:

Vamos a la playa,  
noches de San Juan,  
que alegra la tierra  
y retumba el mar.

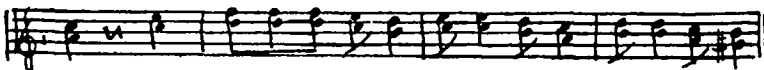
Otra imitación del rajaleña del Caguán es el sanjuanero intitulado *El contrabandista*, de Cantalicio Rojas G., natural de Natagaima. Cantalicio Rojas es el que mejor ejecuta el ritmo de 'caña' y el de 'Torbellino callejero'.

Ejemplo núm. 20

En mi tierra so- li- men- te hay u- na fiesta de no-  
nor: es la fiesta sanjuane- ra que ce- lebran con fe-



vor. Me ha llaba con la alga - a como lo manda mi



Dios, me ha llaba con la alga - y a como lo manda mi



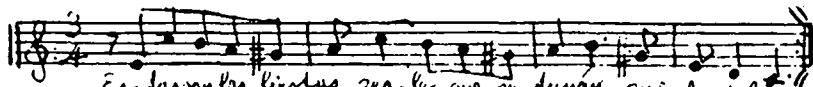
Dios En mi Dios

Y nada más sobre el rajaleña caguanejo.

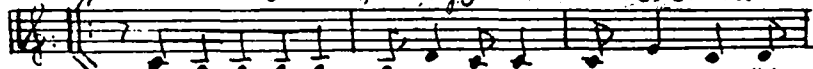
Hay otro rajaleña que no sé por qué lo llaman de San Antonio, hoy Anaconia. Probablemente porque en esa población se tunaba con especialidad antiguamente. Digo esto porque estuve en San Antonio averiguando por este rajaleña y nadie me dio razón de él. Es más rico en ritmo y más quebrado en la melodía, pero más pobre en cuanto al estilo, pues presenta cadencias decididamente abambucadas.

Rajaleña de Anaconia

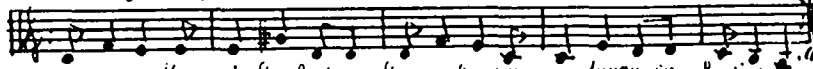
Ejemplo núm. 21



Es-tas son las fiestas rea-les que se tunan en el cielo.  
El vinti-nueve san juan - y el veinti-nueve san Pedro.



Por raika la kai. la. wala, la - cai - tu la kai.

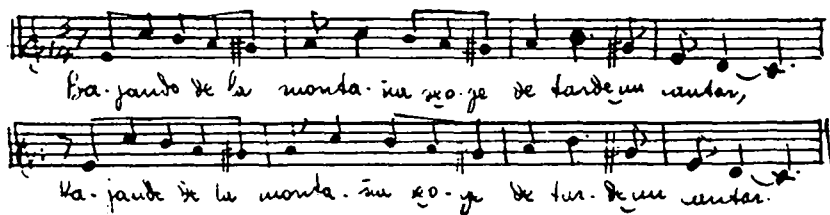


Por-ra-ka karini la lala keso. la que se tunan en el cielo.  
y el vinti-nueve san Pedro.

La primera parte es tan abambucada que Emilio Murillo la cogió para sí como tema de su bambuco *El trapiche*.

*El trapiche* de EMILIO MURILLO

Ejemplo núm. 22

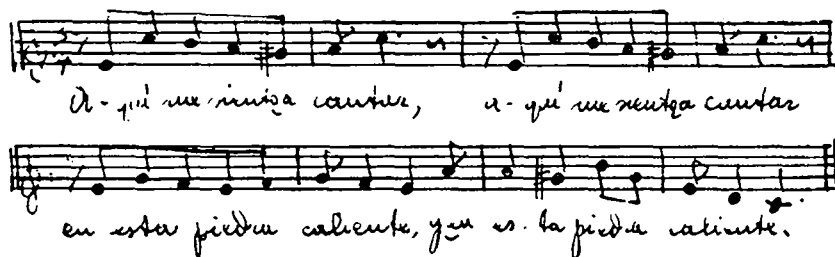


Ba-jando de la monta-ña se o-ye de tarde un cantar,  
Ba-jando de la monta-ña se o-ye de tar-de un cantar.

Y el maestro Carlos Enrique Cortés Quiroga, de Aipe, se inspiró en el rajaleña de San Antonio para componer su célebre bambuco *El sampedrero*.

*El sampedrero* de CARLOS ENRIQUE CORTÉS QUIROGA

Ejemplo núm. 23



A-quí me invita cantar, a-quí me invita cantar  
en esta piedra caliente, que es la piedra caliente.

Los rajaleñas cuando se cantan alternados, entre un hombre y una mujer, en medio de bailes e interrupciones habladas, dan lugar al 'fandanguillo'.

Justamente el doctor Miguel Barreto tiene uno muy original que se llama el *Fandanguillo del abrazo*.

Helo aquí relatado por su autor:

Este fandanguillo es para ser cantado con música, ritmo y acompañamiento de 'rajaleña' (tambor, chucho, carrasca, puerca; un tiple el hombre y otro la mujer). El hombre cantará en un tono, respaldado por el coro de sus cuatro compañeros de conjunto; y la

mujer contestará en otro tono rasgando su tiple, y respaldada por el coro de sus cuatro compañeras. Se empieza arrancando con la música del rajaleña, suave; y en medio de ésta, uno de los de la parranda o conjunto le dice al cantante, que se llama Jorge; con acento opita:

*"Primer opita.* — Ole Jorge... a que no le inventa unas coplas a la negra Graciela... aquella de los ojos bonitos y del tiple en la mano que está con esas otras muchachas.

*Jorge.* — Está bonita... A que sí le canto.

*Primer opita.* — Pues echemos pa' allá".

(Continúa la música dando tiempo de haber andado los 10 pasos que lo separan de Graciela y sus amigas; y entonces:)

*"Segundo opita.* — Bueno... Arránquele 'hora sí...".

(Sigue un momento de música, sin voces, como dando tiempo a que Jorge improvise; y, luego sí, rasgando más fuerte el tiple Jorge arranca):

Yo te canto un fandanguillo,  
yo te canto un fandanguillo,  
si lo sabes contestar,  
si lo sabes contestar.

*Coro masculino:* Ay, mi morena,  
si lo sabes contestar.

*Jorge:* Si no te disgustas, negra,  
Si no te disgustas, negra,  
te lo voy a improvisar.  
Ay, mi morena,  
te lo voy a improvisar.

(Sigue el ritmo del tambor, el chucho, la carrasca y la puerca, mientras Graciela, siguiendo el mismo ritmo, pero tomándose un ligero tiempo para improvisar la contestación, arranca con su tiple, y en el tono de ella):

Improvisa lo que quieras,  
improvisa lo que quieras,  
yo no creo en tu saber,  
yo no creo en tu saber.

*Coro femenino:* Ay, mi moreno,  
yo no creo en tu saber.

*Graciela:* Sacá a lucir lo que sepas,  
sacá a lucir lo que sepas,  
que te quiero conocer,  
que te quiero conocer.



*Coro femenino:* Ay, mi moreno,  
que te quiero conocer.

(Sigue el ritmo del tambor, el chucho, la carrasca y la puerca, mientras Jorge, tomándose de nuevo el tiempo apropiado para revirar, arranca de nuevo con su tiple. Y así se continúa, de revirada en revirada, cantando las siguientes coplas, en la misma forma de la primera).

Siguen nueve estrofas más.

Además hay rajaleñas compuestas por troveros aficionados. Transcribo aquí uno del doctor Jorge Villamil Cordovez.

Ejemplo núm. 24

*Solo*

Cuan-do va-yas a ties leña, cuando va-yas a ties leña cor-  
ta-la de las chamu-zas, cor-ta-la de las chamu-zas por-  
que con los troncos gueros me alho-rotas las ce-ni-zas.  
*Coro*  
Ay ay ay ay, me alho-rotas las ce-ni-zas

Es un rajaleña abambucado y muy original porque los versos no se cantan de dos en dos sino los cuatro de una vez.

Como dato curioso damos a conocer la fecha en que el rajaleña adquirió posición social en los salones elegantes de Neiva.

En las fiestas de San Pedro de 1952 el doctor Miguel Barreto López organizó un conjunto que él presentó en el Club Social, integrado por el doctor Luis Eduardo Vanegas (tiple), el doctor Julio Bahamón (carrasca), don Ramiro Bernal, el doctor Miguel Barreto (tambora) y don Otto Muñoz, quien tocaba el típico instrumento de la 'puerca'. En

esa ocasión el doctor Barreto, que es de Tello, molestó un tanto a cierto campoalegruno (precisamente a don Gabrielito Perdomo Buendía) con esta copla:

Yo no soy de Campoalegre,  
pero soy nacido en Tello.  
Si acaso le arden mis coplas,  
no se moleste por ello.

Los troveros en esta ocasión sacaron a lucir coplas originalísimas: las del loro, del alcalde, de la mula, de la gallina, etc. Al entrar el coro, un espontáneo se ocupaba de imitar animales y personajes.

La hojita de naranjo no faltó entonces y hubo quien hizo los elogios del mejor tocador de hojita que es Constantino Moreno. Este célebre 'hojitista' es nacido en Guacirco y actualmente reside en Villavieja. Es hermano de la señora María Luisa, administradora de una tienda de 'mecato' (golosinas) en la Carrera 3ª con Calle 10ª.

Constantino Moreno tiene la particularidad de hacer sonar la hojita con sólo sujetarla entre los labios. Así las manos le quedan libres para tocar el tiple y, cuando nota que la hojita ya está gastada, la arroja y echa a cantar.

Los rajaleñas suelen acompañar todas las faenas a que se someten los labriegos para preparar las fiestas de San Juan y de San Pedro.

Los músicos empiezan a tunar desde el 13 de junio, fecha indicada para cortar los racimos de plátano y colgarlos en las vigas de la humilde cocina para que maduren. Tunan el 22 durante el sacrificio del clásico marrano. Tunan el 23 al rededor del asado. Narra Ramón Manrique en su novela costumbrista *La Venturosa* que todas estas operaciones iban acompañadas en otro tiempo por abundantes libaciones de chicha elaborada en casa. Hoy día la rústica bebida ha sido reemplazada casi totalmente por el aguardiente porque este licor llega a las puertas de la casa envasado y todo y porque el tiempo que se empleaba antaño en preparar la chicha se ahorra hogaño en beneficio de más largas 'tomatas'.

El 24, baño general en el río, muy de mañanita, con chingue colorado, totuma y jabón de Reuter. Los días 28 y 29 grandes comilonas, y los rajaleñas suena que suena, y los copleros cante que cante. El argumento de las trovas se hace cada vez más vulgar, pero nadie repara en ello. Lo importante es tunar.

El rajaleña es el tema obligado cuanto obstinado de los carnavales sampedrinos.

Las fiestas duraban antiguamente ocho días, distribuidos así:

- 24 de junio, San Juan;
- 25, San Eloy;
- 26, San Eloicito;
- 27, San Churumbelo;
- 28, San Churumbelito;
- 29, San Pedro;
- 30, San Pablo, y
- 1º de julio, San Pablito.

Había una particularidad y era que los labriegos celebraban la fiesta de San Juan en el campo y la de San Pedro en la ciudad.

Los parranderos con su imprescindible séquito de curiosos y aprovechados iban tunando de casa en casa despreocupados de todo porque sabían que donde los cogían las doce, ahí encontraban almuerzo. Aún hoy la presencia del rajaleña no termina con las fiestas sino que va muriendo poco a poco con el guayabo del último joroperero que al fin suelta la botella para empuñar de nuevo la herramienta del trabajo.

El rajaleña se va  
y con él también mi perra.  
Sin alientos pa' tunar  
me va a tragar la tierra.

Mucho más queda por investigar acerca del rajaleña. En el campo ético y en el lingüístico, por ejemplo, y para no anotar sino dos tópicos importantes, ellos ofrecen temas de sumo interés.

Pero ¿por qué esas coplas — más que esa música — se llaman *rajaleñas*?

No me parece acertada la opinión de los que pretenden hacerlas derivar del trabajo de los leñadores. Rajando leña, dicen ellos, los labriegos de otras épocas medían su capacidad de improvisación en trovas que llegaron hasta nosotros con el nombre de rajaleñas.

No deja de ser un tanto peregrina tal afirmación, pues el sujeto debía de cantar muy alto y robusto para ser oído y contestado por el compañero dedicado — vaya caso — a la misma tarea de rajar leña al otro lado de la cerca y a idéntica hora. Cosa por demás imposible si se considera que quien está dedicado a la ardua tarea de rajar leña en estas *tierras calientes y agotadoras apenas tiene alientos para manejar el filudo acero* y carece en absoluto de tranquilidad para elaborar estrofas que a veces son verdaderas joyas literarias.

Parece más bien que el apelativo de *rajaleña* procede de la idea de *rajar* (hablar) de la humanidad, comentar asuntos penosos del compañero con quien se enfrenta, vencer, sujetar, dominar al adversario con una estrofa más diciente, mejor elaborada y de mayor contenido picaresco.

Además, como vimos atrás, los rajaleñas se cantan 'tunando' y 'joropeando'. Y mal se puede 'vagar' y 'parrandear' llevando una troza entre los pies y una hacha en las callosas manos.

Hay, eso sí, entre el que raja un tronco y el que tuna rajaleñas una relación de analogía, pues aquel hace trizas una pieza que le ofrece resistencia física y éste procura sujetar con el ingenio y desmenuzar conceptos inherentes a personas y situaciones determinadas.

Además, no hay que olvidar las llamadas 'coplas picadas':

Pique más tus coplas, Pedro,  
que muy romas las mandás.  
Tus cantares no me asustan;  
me dan tema, nada más.

Te dan tema, ¿nada más?  
Pues ahí va la matadora:  
hace un mes que te atisbé,  
y eso es cierto, mi señora.

*Rajar*, entonces, se me hace lo mismo que *picar*. Esta sinonimia, muy clara por cierto, viene a corroborar la idea de que *rajaleña* es apenas un término alegórico y que tiene muy poca relación con el leñador, pero sí mucha con el *tunante* y el *joropero*.

ANDRÉS ROSA, salesiano.

Neiva.