

# **Prácticas ejecutivo-interpretativas del violín en la música tradicional nariñense: estudio de caso sobre cuatro violinistas empíricos de Pasto**

**Autor:** Inti Aguirre García<sup>1</sup>

imag20@hotmail.com

## **Resumen:**

El presente artículo se propone identificar y divulgar las prácticas tradicionales de ejecución, interpretación y construcción del violín en los conjuntos de música campesina del municipio de Pasto (Colombia). Después del trabajo de campo llevado a cabo entre los meses de agosto y septiembre de 2017, se realizó un estudio de caso colectivo sobre cuatro violinistas empíricos de la región en quienes se aprecian los aspectos más distintivos de estas prácticas. Al no encontrarse estudios o investigaciones previas sobre el desarrollo y la inclusión del en violín los conjuntos típicos de Pasto y sus alrededores, se espera con este trabajo aportar al rescate y al reconocimiento de este fenómeno como parte importante de la identidad musical de Pasto.

## **Palabras clave:**

Violín, música tradicional, Pasto, Ronda Lirica, folklore.

---

<sup>1</sup> Violinista pastuso egresado de la Universidad EAFIT (Medellín) y aspirante a Magister en Música con énfasis en violín de la misma universidad. Violinista de la Orquesta Sinfónica EAFIT, Camerata Jaibaná e integrante de la Academia Filarmónica Iberoamericana (IBERACADEMY).

**Abstract:**

The present article intend to identify and spread the traditional practices of performance, interpretation and construction of the violin in the traditional music ensembles of the municipality of Pasto (Colombia). After the fieldwork carried out between the months of August and September of 2017, a collective case study was centred in four empirical violinists of the region in whom the most distinctive aspects of these practices are appreciated. In the absence of previous studies or researches on the development and inclusion of the violin in the typical and traditional ensembles of Pasto and its surroundings, this work is expected to contribute to the rescue and recognition of this phenomenon as an important part of the musical identity of Pasto.

**Keywords:**

Violin, traditional music, Pasto, Ronda Lirica, folk.

**Introducción**

Lo que se ha estudiado respecto al violín en un contexto popular, está principalmente ligado a su origen europeo; es decir, las investigaciones y acercamientos respecto a este tema se han centrado básicamente en entender el surgimiento del violín a través de la cultura popular y su evolución y contextualización en la música tradicional de algunas culturas europeas como los gitanos, sefardíes, etc. En estas comunidades, el violín era, desde sus orígenes, el instrumento del pueblo: en las aldeas, los violinistas tenían como tarea

amenizar las bodas y hacer bailar a los invitados. No deben olvidarse sin embargo, los orígenes folklóricos y populares del violín.

Hay en las interpretaciones de los violinistas populares, sean gitanos, noruegos, húngaros, norteamericanos o latinoamericanos, algo que no se puede imitar. Como un secreto celosamente guardado que sólo ellos pueden conocer.

Yehudi Menuhin nos comenta acerca de sus encuentros con violinistas de música popular:

Para una película realizada por Bruno Monsaingeon, tuve un encuentro con un violinista gitano húngaro. La experiencia fue la siguiente: Toqué primeramente la pieza Aires bohemios de Sarasate. Puse a prueba toda mi atención y todo mi corazón en la interpretación de esta obra. Luego fue el turno del violinista gitano de tocar esta misma obra. Entramos de repente a otro mundo – no eran los mismos colores, ni la misma música. El gitano añadía ornamentaciones desenfrenadas y, a partir del entramado de Sarasate, todo un universo sonoro, todo un paisaje musical con múltiples colores surgieron de su violín, como a pesar de él – Era como si todo un pueblo – su pueblo – hiciera entender su voz y su historia.

Lo anterior demuestra el interés que ha suscitado el estudio del violín en un contexto popular en los grandes violinistas del siglo XX, ya que casi todos se interesaron, en algún momento de sus carreras, por este tipo de música y ninguno de ellos fue ajeno a este fenómeno.

Por el contrario, en cuanto a nuestro continente, y más específicamente en Colombia, no es mucho lo que se ha estudiado de este instrumento. Aún hoy en día, después de siglos de

acoger la cultura europea, hay lugares donde se concibe el violín como un instrumento lejano y ajeno. Sin embargo, hay notables excepciones; los violines negros del Cauca son un claro ejemplo de cómo los procesos sincréticos han acercado dos culturas y gentes totalmente diferentes gracias a la adopción de un instrumento.

Estos fenómenos socioculturales han ampliado y diversificado nuestra manera de expresarnos artísticamente y por eso debemos respetar esta riqueza cultural y estas tradiciones que se transmiten oralmente de padres a hijos. Nuestra civilización moderna ha desarrollado un sentido de superioridad que tiende a menospreciar todo aquello que no se le parece, en lugar de comprenderla y aprender su diferencia, se ensaña en reducirla.

Por esto, uno de los objetivos de este artículo es identificar parámetros históricos, sociales y culturales que han llevado al violín a integrarse y destacarse en los grupos musicales tradicionales de Pasto y así poder establecer las características morfológicas, de ejecución e interpretación del violín propias de esta región, recuperarlas y analizarlas para contribuir así a su conservación y divulgación, objetivo principal de este trabajo, ya que, aunque existen artículos previos que mencionan la importancia del violín en la música de esta zona, lo hacen escuetamente y este fenómeno tan particular aún no ha sido lo suficientemente explorado y estudiado, esto, para que pueda ser reconocido como parte de la identidad cultural de la región.

La situación de estudio se centrará en la influencia y el desempeño del violín en la música popular nariñense y se abordará, principalmente, desde las siguientes preguntas: ¿Por qué es importante el violín en la música popular de Nariño? Y ¿Cuáles son las características morfológicas y ejecutivo-interpretativas de este instrumento dentro de esta región?

El aspecto metodológico principal fue el trabajo de campo para un estudio de caso colectivo y el artículo se presentará de la siguiente forma: breve explicación de la metodología utilizada, datos históricos y antecedentes relevantes, presentación de los sujetos de estudio y análisis de las técnicas interpretativas y de ejecución desde mi perspectiva de violinista profesional.

### **Antecedentes:**

En los siglos XVI y XVII, el violín no existía como tal, llegan al nuevo continente los instrumentos que, por su tamaño o materiales, pudieron sobrevivir la aventura de atravesar el Atlántico, acompañando a misioneros y soldados. Así, uno de los primeros instrumentos de cuerda frotada que aparece en escena y tiene amplia aceptación entre los habitantes de aquí, es el *Rabel*, una especie de violín más pequeño de aproximadamente 12 pulgadas de largo, con tres cuerdas y de muy sencilla manufactura. Este fue el violín predominante en la época de la colonia, usado en el rito católico con otros instrumentos de cuerda como la guitarra y el arpa. Gracias a las concienzudas enseñanzas musicales a los indígenas, el rabel estaba tan bien instalado en todo el territorio de la Nueva España que se tuvo que elaborar un edicto en 1555 limitando el uso de chirimías y flautas a los pueblos principales para utilizarlos solamente en las fiestas patronales y prohibiendo terminantemente el uso de instrumentos de cuerda. Esto toma efecto solamente en esos pueblos principales ya que en las comunidades aisladas se hace caso omiso y, el violín, sigue su camino ahora independiente de la influencia española. Esto explica que en Latinoamérica se hable de música indígena y mestiza en violín, donde se le da un uso en las músicas regionales tradicionales y populares.

Si bien el violín llegó a América no mucho después de su descubrimiento, fue principalmente en el siglo XX cuando éste pasó a ser parte importante de la vida musical latinoamericana, aunque tampoco podemos pasar por alto la habilidad histórica de los nativos en la interpretación y principalmente en la construcción de este tipo de instrumentos; de ello, muy probablemente, nació el amor y el gusto hacia el sonido del violín por parte de los pobladores prístinos de América. De acuerdo con la autora María Antonia Palacios, en su libro *Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI a XVIII* (2000), tomado de Gilij Felippo, se denotan ciertas cualidades musicales en los indígenas: “Igualmente bien que canto, aprenden también a tocar el violín y el arpa y cualquier instrumento de viento.[...] Es cosa observada por mí no sin admiración que aprenden mejor y más pronto las (melodías) que son más armoniosas y más hermosas; y por el contrario con más esfuerzo, las que carecen de ritmo justo. [...]” (p.172)

**Imagen 1:** Ensayo de la banda en una misión capuchina en Sibundoy, Putumayo, 1913



**Fuente:** Banco de la República, *Pasto a través de la fotografía*. Bogotá, 1987

Las etnias de ascendencia directamente aborigen también suelen confeccionar interesantes tipos de violines, por ejemplo entre los *gom'lek* (o *tobas*), ubicados en el norte de Argentina y sureste del departamento de Tarija en Bolivia, son característicos los “violines” fabricados a partir de una lata cuadrangular de aceite comestible a la cual se le aplica un mango de leño, las cuerdas suelen ser de tripa aunque más modernamente se utilizan los cables de metal que se obtienen de los sistemas de frenos de bicicletas; teniendo tales violines una entonación llamada *m'biké*, tal entonación se considera, es similar a la que poseían los violines europeos.

En Brasil, el violín artesanal conocido por el nombre de *rabeca* fue introducido también por los religiosos, especialmente en la zona de las misiones jesuíticas, pero su utilización en la música, se desarrolló más intensamente durante la breve presencia colonizadora del holandés Mauricio de Nassau, en Recife, entre 1637 y 1643.

Otro caso que cabe destacar es el de los indígenas cañaríes en Ecuador: “En la actualidad, en cada comunidad cañarí, hay violinistas con su propia forma de interpretar el violín, los que de forma autodidacta han ido delineando sus técnicas propias, relacionadas con la postura del instrumento, uso de adornos, dobles cuerdas, el cantar y tocar a la vez, etc., dando una forma distintiva y particular de interpretación. El violín en el pueblo cañari es ejecutado en grupos musicales; aunque el instrumento no es autóctono, su uso es importante y se ha venido acoplado en los temas autóctonos. [...]” (Carlos Freire, 2011)

Dentro de las músicas populares suramericanas, el violín es particularmente relevante en el folclor argentino y en zonas aledañas, donde fue utilizado en la música religiosa, aunque rápidamente las poblaciones criollas y autóctonas supieron utilizarlo para músicas profanas.

Así es como en gran parte del norte argentino y el sur de Bolivia, el violín (e incluso una variante más rústica que ha mantenido el nombre de *Rebab*) es uno de los instrumentos musicales principales, tras la guitarra y el bombo.

En Argentina se ha adoptado el violín como instrumento necesario para las nuevas sonoridades de la música popular y tradicional de esta región, hasta tal punto, que existen escuelas de violín para el folclore argentino. Con el violín se suelen acompañar ritmos tradicionales como el gato, el tango, chacareras, cuecas bolivianas, etc.

El ejemplo más destacado de la importancia de la inclusión del violín dentro de una comunidad en Colombia, lo podemos apreciar en el Valle del Patía en el Cauca, donde los negros que habitan esta región llevan más de 300 años ejecutando su música en este instrumento. Citando a Paloma Muñoz, musicóloga de la Universidad del Cauca: “La presencia entre los negros, de instrumentos tan europeos como el violín, responde, en buena medida, al fuerte trabajo de comunidades religiosas que llegaron tras la Conquista y ejercieron su misión evangelizadora a punta de música”. Aunque también sostiene que en la colonia, los negros esclavos del Patía y del norte del Cauca llegaron a este instrumento europeo aprendiendo a hurtadillas, espiando por las rejas de las ventanas, mientras los señores de la casa y los sacerdotes lo interpretaban a placer.

Lo contrario cree Carlos Alberto Velasco, quien asevera que muchos de los esclavos que llegaron a estas tierras “[...] era gente ilustrada, con un alto grado de apreciación musical que habían pasado por universidades. Así que eso de que los que vivían en América eran un montón de negros brutos que aprendieron viendo no más, no es del todo cierto”.

No se ha podido comprobar que una u otra afirmación sea la verdad. Lo que sí se ha podido documentar hasta ahora es que el violín llegó al Cauca desde el siglo XVII gracias a grupos católicos como los Jesuitas. Luego llegó a las grandes haciendas cañeras a orillas del río Cauca, pero, no sólo a sus dueños sino también a los negros esclavos que, curiosamente y contrario a lo que ocurría en el resto de comunidades afro del país, exploraron más los sonidos de cuerda que los de la percusión.

En general, los músicos campesinos tienen instrumentos comunes y técnicas de construcción similares, lo mismo que de ejecución. Sin embargo, a medida que se profundiza en el conocimiento de la región, se aprecian micro-diferencias zonales muy interesantes desde el punto de vista etnomusicológico, ya que enriquecen con su diversidad, la unidad.

### **Enseñanza del violín en Pasto**

Si bien la educación musical oficial en Pasto se remonta a 1858 con la constitución de la primera escuela de música en la ciudad y posteriormente la creación de las sociedades y uniones musicales, esta se centraba en la enseñanza de instrumentos de viento, cuerdas pulsadas o piano.

Aunque los gremios musicales hacían parte de las clases marginales y eran tratados como tal, la música en si no tenía esta misma condición. Las elites y la aristocracia apreciaban profundamente el arte musical lo mismo que la poesía y la narrativa.

Nos dice José Menandro Bastidas en su artículo *La educación musical en la provincia de Pasto en el siglo XIX*:

Un importante signo de distinción en las elites pastusas lo constituía el piano; estos instrumentos eran traídos desde Europa vía marítima o fluvial hasta Barbacoas y luego trasladados penosamente a lomo de indio hasta Túquerres y Pasto. Las encargadas de aprender a tocar estos instrumentos eran las hijas o esposas de los señores (...) En la vida pública a las damas y señoritas se les permitía tocar el piano, violín, mandolina, cantar, escribir y declamar poesía y participar en reinados.

Probablemente por esta misma vía fue como llegaron los primeros violines a Pasto.

Según don Hipolito Jojoa (mejor conocido en el medio musical de Pasto como “el Polo” ), los primeros violinistas que llegaron a Pasto a principios del siglo XX eran extranjeros, generalmente sacerdotes europeos, principalmente los Hermanos Maristas, las Hermanas Franciscanas y los Jesuitas; otros, pertenecientes a la orden de los capuchinos, eran reacios a enseñar y según se sabe, sólo tuvieron unos pocos estudiantes, entre ellos, Segundo Vivanco e Ignacio Burbano, a quienes nos referiremos más adelante.

Aun con las anteriores consideraciones, no fue sino hasta el año de 1938 cuando la Escuela de Artes y Oficios pasó a ser parte de la Universidad de Nariño, que la educación musical pasó a tener un carácter oficial. En este entonces, lo que existía en Pasto era una escuela de música de nivel intermedio, con un pensum de estudios que incluía las áreas básicas de la formación específica y no un conservatorio, como se ha creído tradicionalmente, la escuela de música desde sus comienzos contó con una orquesta de cámara que ejecutaba repertorio de mediano nivel y que cumplía una labor cultural muy importante ya que permitía la audición de repertorio que no estaba al alcance de los grupos de música popular coexistentes, entre los que se destaca el “Conjunto Clavel Rojo” del maestro Luis E. Nieto,

de gran importancia en la región pero que al tener una formación más similar a la estudiantina, se dedicaban a la divulgación de otro tipo de repertorio.

**Imagen 2:** Orquesta del Colegio Champagnat (Hermanos Maristas) – Pasto- 1939



**Fuente:** Banco de la República, *Pasto a través de la fotografía*. Bogotá, 1987

En el año de 1943 llegaría a Pasto una de las primeras profesoras de violín ya con un carácter académico: Elizabeth Mouschau, residente hasta entonces en la ciudad de Pereira. Este instrumento, dicho sea de paso, tenía una gran acogida entre las juventudes; no es extraño encontrar orquestas de cuerdas en los colegios como el de los hermanos Maristas, llamada Orquesta Champagnat, a la que pertenecieron gran número de notables músicos. En 1944 la Universidad vinculó a Paulina Brando para trabajar como profesora de violín y solfeo y dirigir la sección de niños. Esta profesora desarrollaba una gran labor social por medio de los conciertos que ofrecía en beneficio de las clases menos favorecidas.

El 19 de enero de 1946, fue nombrado el maestro Ignacio Burbano como profesor de violín, tal vez el referente más importante de este instrumento en la ciudad y con quien dos de nuestros entrevistados recibieron clases de violín por algún tiempo. El maestro Burbano, miembro de una numerosa familia de músicos, fue creador y director de la Orquesta Jazz

Colombia y de la Orquesta Santa Cecilia, que realizó actividades hasta 1999, suspendidas a causa de su avanzada edad.

Por estos años, Pasto es una de las pocas ciudades que tiene orquesta sinfónica y una Escuela de formación musical que, si bien no podía competir con el conservatorio de la Universidad Nacional o con el Antonio María Valencia de Cali, sí podía ufanarse de estar generando un movimiento cultural propio, en torno al cual reunía a la sociedad pastusa y nariñense.

Entre 1946 y 1954, se vinculó a la universidad la profesora de violín María Medina de Sánchez y en el periodo comprendido entre 1955 y 1963 encontramos entre la planta de profesores a: Jesús Burbano (hermano de Ignacio), Luis Onofre Maya y al español Carlos Martínez, todos violinistas y a la profesora de piano, también española, Dolores de la Rosa Martínez. Los dos últimos son la prueba fehaciente de que la Escuela había llegado a uno de los mejores momentos, en los 23 años recorridos hasta entonces. Estos profesores fueron contratados para dar clases de violín y piano, respectivamente, con una asignación salarial de \$2.520 mensuales, cuando el director de la Escuela ganaba apenas \$1.200. Esto muestra el profundo compromiso de la Institución con la formación musical, toda vez que estos docentes eran músicos de una gran formación académica.

Pese a lo anterior, instrumentos como piano y violín, a pesar de la importancia y acogida que tenían, sólo alcanzaban al nivel medio, mientras que los instrumentos de pistones y las cuerdas típicas cubrían los cuatro niveles académicos.

En la segunda mitad del año de 1963, los procesos hasta entonces tan prósperos, empiezan a declinar. Al parecer se presentaron serias diferencias, entre la administración central y los

miembros de la Escuela de Bellas Artes, que motivaron una serie de medidas que terminaron con su cierre el 8 de septiembre de 1965.

A partir de entonces, el maestro Ignacio Burbano fue prácticamente el único que siguió impartiendo clases de violín, pero ya con un carácter más informal.

## **Metodología**

Se han realizado estudios previos sobre la música tradicional de Nariño y en cuanto al violín en la música popular de diferentes partes del mundo, pero dado que la literatura respecto al violín en la música nariñense se limita a unas pequeñas referencias históricas, en la metodología propuesta se incluye y es de gran importancia el trabajo de campo.

Se realizó un estudio de caso que, según definición de María Eumelia Galeano en Estrategias de investigación social cualitativa (P. 71), sería un Estudio de caso colectivo: “el investigador puede estudiar un determinado número de casos, con poco o nulo interés en un caso particular, con la intención de indagar sobre un fenómeno, una población o condición general. No se trata de estudiar un colectivo, sino de un estudio instrumental extendido a varios casos”

Por esto, se tomaron como fuente primaria, entrevistas realizadas por mí a cuatro violinistas tradicionales de Pasto y sus alrededores, que, por su trayectoria e importancia dentro de la música nariñense, son una muestra representativa de este fenómeno, a saber:

1. Hipólito Jojoa: violinista oriundo del corregimiento de La Laguna cercano a Pasto, quien hizo parte, por más de 50 años, del conjunto “Ronda Lirica”, grupo insignia de la tradición musical nariñense.

**Imagen 3:** Don Hipólito Jojoa en la sala de su casa.



**Fuente:** Elaboración propia

2. Ricardo Mera: violinista pastuso de gran trayectoria e integrante de la “Ronda Lírica de Nariño”, derivada de la primera “Ronda Lirica”.

**Imagen 4:** Ricardo Mera ejecutando su violín.



**Fuente:** Elaboración propia

3. Fidencio Tulcán: violinista y compositor campesino, oriundo del corregimiento de El Encano ubicado a 40 minutos de Pasto, fundador del conjunto musical “Clavel Rojo” que por más de 30 años ha sido un grupo representativo del folclor campesino nariñense

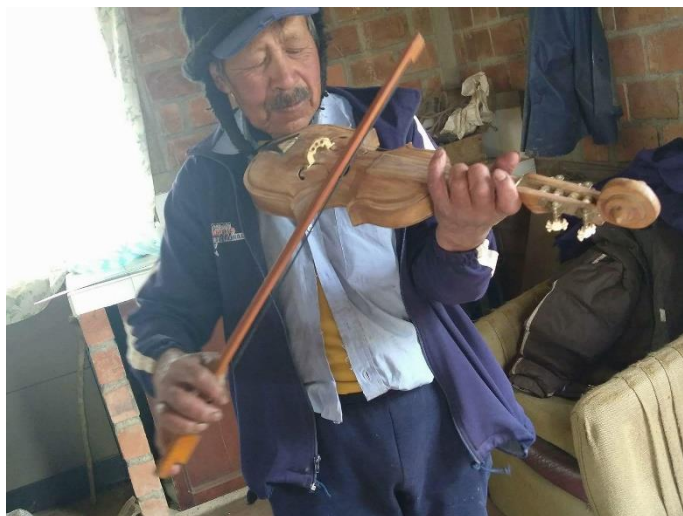
**Imagen 5:** Don Fidencio Tulcán en su casa



**Fuente:** Elaboración propia

4. Humbertino Jojoa: agricultor, músico y violinista empírico nacido en el corregimiento de Cabrera, quien además se ha desempeñado como constructor de sus propios violines.

**Imagen 6:** Don Humbertino Jojoa interpretando su violín.



**Fuente:** elaboración propia

Durante el mes de agosto de 2017 se llevó a cabo un proceso de reconocimiento del campo de acción, búsqueda y selección de la muestra. Las entrevistas se realizaron entre los días 14 y 18 de septiembre de 2017 y tuvieron lugar en la residencia de cada uno de ellos con equipos que, si bien no califican como profesionales, cumplieron de forma adecuada para el fin requerido.

Debido a las características de los entrevistados, la indagación tuvo un carácter más bien informal y espontáneo. Se realizaron las siguientes preguntas:

1. ¿Hace cuánto usted toca violín?
2. ¿Cómo aprendió a tocar violín?
3. ¿Construyó usted su propio violín o de qué forma lo adquirió?
4. ¿Cómo aprendió los “temas” o melodías?
5. ¿Usted alterna su profesión de músico con otras actividades?, ¿cuáles?
6. ¿Ha enseñado a tocar a jóvenes de su región?

Entre otras preguntas surgidas en el momento.

Después de la recopilación de los datos que, como dije antes, se obtuvieron por medio de entrevistas, toma de fotos y grabación de vídeos, el análisis se realizó teniendo en cuenta la forma particular de ejecución del violín de cada uno de ellos, interpretación de las obras e historia de cómo conocieron y aprendieron a tocar el instrumento.

Para lo anterior, se tomó como base el proceso metodológico expuesto por María Eumelia Galeano en el mismo texto citado anteriormente, donde menciona tres momentos del estudio de caso que incluye: diseño y selección de casos, recolección de la información (trabajo de campo) y análisis e interpretación de los datos para la presentación del informe final.

## **Resultados:**

### **El violín en la música nariñense: estudio de caso sobre cuatro violinistas representativos del departamento**

En la zona rural del municipio de Pasto, se considera que un conjunto está conformado cuando reúne al menos cuatro músicos y, en la zona de El Encano, es frecuente ver grupos más numerosos y generalmente incluyen instrumentos muy característicos en esta región, como el violín y la flauta. En este tipo de conjuntos, la flauta y el violín se van alternando las voces o, como dicen estos músicos campesinos, *la prima y la segunda*.

Curiosamente, la zona rural sur-oriental de Pasto (corregimientos de La Laguna, San Fernando, Cabrera y El Encano) es donde se ha concentrado la mayoría de conjuntos que incluyen el violín, no siendo así en las demás zonas de la ciudad. Muy probablemente se deba a su cercanía con el Putumayo y la selva amazónica, ya que fue por aquí por donde ingresaron y se asentaron los primeros misioneros europeos.

Algunos de los grupos que se sabe utilizaron el violín dentro de su formación fueron el Conjunto Clavel Rojo de Luis E. Nieto y la Orquesta Santa Cecilia dirigida por el maestro Ignacio Burbano, los dos en la primera mitad del siglo XX, sin embargo, el violín no era el instrumento principal ya que estos conjuntos tenían un carácter de “lira” o estudiantina, donde predominaban los instrumentos de cuerdas pulsadas.

El primer grupo en el que definitivamente el violín tenía un papel muy importante, si no predominante, fue la Ronda Lirica. Si bien existió algunos años antes con el nombre de grupo Balalaica, fue en 1947 cuando tomó el nombre de Ronda Lirica conformada por los maestros Roberto Lucio Pastrana en la flauta, Segundo Vivanco en el violín, José Elías Muñoz la guitarra, Carlos H. Angulo en el contrabajo, José Edmundo Cortés en el tiple, Eliécer Argoty en la batería y en la voz Bolívar Mesa.

En este punto de la historia aparece nuestro primer entrevistado: Hipolito “Polo” Jojoa.

Nacido en el corregimiento de La laguna en 1939, en principio aprendió a tocar bandola con su tío pero cuenta que en una ocasión, el maestro Ignacio Burbano (en ese entonces profesor de violín de la escuela de música de la universidad) fue a tocar a su corregimiento con su Orquesta Santa Cecilia, de gran reconocimiento en la época, lo escuchó tocar, se fascinó por su sonido y según sus propias palabras: “francamente me aficioné al violín”.

Resulta que su papá, un campesino de la región, conocía al maestro Burbano porque eventualmente iba a su casa a venderle madera, habló con él quien inmediatamente le dijo que lo inscribiera en la universidad. Así lo hizo, además le compró el método de violín utilizado por el maestro Burbano y su primer violín que según recuerda lo traían importado desde Francia. Un año de estudios le bastó para conocer lo suficiente del instrumento como para formar su propio grupo: Grupo Agualongo con el que tocaban eventualmente en el pueblo, apenas tenía 17 años.

En 1960 tras la trágica muerte de Segundo Vivanco, primer violinista de la Ronda quien arrastrado por la nostalgia característica de su gente decidió acabar su vida y por recomendación del maestro Burbano, “El polo” entró a reemplazar a Vivanco convirtiéndose en el violinista oficial e integrante más joven del grupo. Cuenta que, afortunadamente él ya se sabía las canciones de la Ronda porque las escuchaba en la radio y solo, con la ayuda únicamente de su oído aprendía a tocarlas en su violín. Ensayaban dos veces por semana, ellos mismos hacían los arreglos sobre la marcha, probando que sonaba bien o no, todo por pura intuición y creatividad del momento. Con una fama reconocida y aceptada por su público es convocada la Ronda Lirica por el empresario Ramiro Chávez L. para grabar un larga duración en SONOLUX en la ciudad de Medellín, en el año de 1967. Tras el rotundo éxito, dos años más tarde graban un segundo long play con temas regionales e internacionales. El gran valor de estas dos producciones musicales en SONOLUX radica en el hecho de que hasta entonces no teníamos una identidad musical definida y eran escasos los representantes nuestros con presencia nacional. De esta manera, “El Polo” aprendió a tocar y después pasó a ser uno de los representantes más distinguidos de la música nariñense, quien con las notas de su violín y con la magistral interpretación de

nuestra música, es conocido ahora como “el último juglar de la ronda lirica”.

Lastimosamente su tradicional forma de tocar el violín parece que se perderá con él, ya que los pocos estudiantes que ha tenido abandonan el instrumento al poco tiempo de empezar y nadie de su familia se ha dedicado a la música. Aquí radica la importancia de este trabajo: recuperar y conservar esta tradición.

Otro fiel representante de la tradición violinista en Pasto es el señor Ricardo Mera Mutis, nacido en esta ciudad en el año de 1952. Aprendió a tocar violín con su padrino de bautizo, el maestro Segundo Vivanco (referenciado anteriormente) a la temprana edad de 7 años. Cuenta que eran vecinos y que, desde que tiene memoria, sintió un gusto inexplicable cada vez que lo escuchaba estudiar. Su mamá al ver su admiración por él y por su violín, decide comprarles dos instrumentos a él y a su hermano quien, al poco tiempo, “le puso ruedas y lo convirtió en un carro de juguete.” Los instrumentos los compró en el mercado central de Pasto en la tienda de música “La Guinda” y dice que probablemente los traían importados de Europa o de algún lugar como Arabia, esto lo piensa debido a la oleada de turcos que llegaron a radicarse en Pasto por estos años. Apenas después de un año de recibir clases con su padrino, ya tocaba en los “pasos del niño Jesús” en los que llevaban las imágenes de una iglesia a otra, dice que era una especie de novedad y que la gente al verlo pasar exclamaba: “ve ese guagüita tocando violín!”, ya que era normal ver niños tocando guitarra, bandola o percusión, pero no violín. Más tarde, ingresó a la Universidad de Nariño donde también estudió con el maestro Burbano, pero además, menciona a algunos profesores europeos que huían de la guerra, entre los que recuerda al gran maestro italiano Raul Emiliani, radicado en Quito pero quien frecuentemente viajaba a Cali al Conservatorio Antonio María Valencia y necesariamente tenía que pasar por Pasto, donde dictó algunas

clases. Nunca se dedicó por completo al violín, trabajaba en las carreteras manejando maquinaria pesada y eventualmente tocaba “para ganarse unos pesos”. En 1980 cuenta que el maestro Lucio Pastrana, flautista fundador de la Ronda Lírica lo buscó para volver a formar el conjunto ya que por estos años había perdido reputación y renombre. Así, crearon la “Ronda Lírica de Nariño” pero esta tomó un carácter un poco religioso, dedicándose a tocar música litúrgica en eventos de este tipo, dejando prácticamente de lado la música tradicional. Él es uno de los casos afortunados en los que su familia continúa con la tradición musical: sus dos hijos Francisco y Jeison también son músicos, aprendieron con su padre y actualmente tocan violín en algunos conjuntos típicos.

Los dos violinistas que hemos mencionado hasta el momento, aunque mínima, tuvieron una formación “académica” en el sentido en que al menos durante un tiempo recibieron clases formales de violín, por lo que evidentemente tienen algunas bases técnicas formadas.

No es el caso de nuestro siguiente personaje: don Fidencio Tulcán.

Don Fidencio, de 78 años, al igual que el maestro “Polo”, nació en el corregimiento de La Laguna pero, desde que tenía 12 años, ha vivido en El Encano, corregimiento ubicado aproximadamente a 30 minutos de Pasto.

Su formación, a diferencia de los dos anteriores entrevistados, fue netamente empírica, aprendió por su propia cuenta todo lo que sabe sobre el violín. Sin embargo, no fue totalmente ajeno al mundo musical, su abuelo era músico aficionado, tocaba guitarra y tiple.

Dice que la primera vez que vio y escuchó un violín fue en la basílica de Las Lajas en Ipiales, Nariño, sintió tanta afinidad por este instrumento que al poco tiempo él mismo

construyó uno: “lo labré a puro machete”. Más adelante en el corregimiento de Cabrera donde eventualmente iba a realizar labores del campo, conoció al seminarista José María Moncayo quien junto a su hermano tocaban violín, pero según sus propias palabras, eran muy egoístas y no le querían enseñar: “como yo era obrero, ellos no querían ni que me asome por ahí, yo me escondía y de lejos los estaba escuchando (...) a ellos les cogí el estilo y hasta la cuadrada del violín”.

Cuenta que en una ocasión lo llevaron a ayudar en la cocina de una fiesta que se celebraba en la vereda, el hijo del dueño vio el instrumento que había construido, pero le pareció que no sonaba bien y, al ver su interés y talento, le regaló un violín que él tenía guardado. De esta manera consiguió su primer violín de verdad.

Afinaba su instrumento de oído, sin más referencia que su intuición, si sentía que estaba muy alto o muy bajo lo “acordinaba” (afinaba) para poder tocar las melodías que escuchaba en la radio, se las aprendía de memoria y las tocaba en la guitarra o bandola para después tocarlas en el violín: “Lo igualaba hasta que quede con el tono de la canción”.

Además de violinista, don Fidencio se desempeña y es reconocido como compositor. Empezó a componer a los 30 años y él mismo cuenta que su primera composición fue un “plagio”, tomó la melodía de una canción colombiana y le adaptó una letra que él escribió como homenaje a la emisora Ecos de Pasto: “Antes a los músicos campesinos no los podían ni ver en las emisoras de radio, eso era para que gente distinguida, el primero en hacerlo fue el “Pachito” Muñoz y ahí estuve yo”. Cuenta que además de los tradicionales pasillos y bambucos también se dedicó a aprender cumbias que era lo que estaba de moda en la época.

En 1985 con ocasión del primer concurso de música campesina de Nariño, funda su grupo “Clavel Rojo”, le pone este nombre a manera de homenaje al conjunto homónimo del maestro Luis E. Nieto, grupo que él escuchaba a escondidas cuando era niño. Sigue activo hasta el día de hoy con su grupo, tocando en eventos y celebraciones oficiales, además, su composición “Vuelvo a mi parcela”, logró reconocimiento nacional e internacional, al aparecer interpretada por ellos mismos, en la película colombiana de 2012 “La Sirga”.

Respecto a si ha enseñado a tocar a jóvenes de su corregimiento nos dice: “Los jóvenes se aficionan por ejemplo al acordeón o al piano porque los sonidos son fijos, así no toquen nada eso suena, en cambio el violín es más difícil, aprenden un poco y después lo abandonan”

Su trabajo principal es en el campo: “mi profesión es la agricultura y, en parte, de trabajar aquí en la casa en negocitos pequeños como ayudar a criar cuyes, en la cuestión de la cría de marranos y en estos trabajos me la he pasado todo el tiempo”, sin embargo, gracias a su pasión y el amor por la música, nunca ha dejado de tocar y componer.

El último personaje en ser entrevistado fue don Humbertino Jojoa. Natural del corregimiento de Cabrera, además de ser violinista empírico se destaca por ser constructor de violines.

Como en los casos anteriores, el abuelo de don Humbertino fue músico, guitarrista empírico campesino. Por esta razón, desde muy niño tuvo habilidades de artesano pues cuenta que hacía animalitos de madera, también se interesó por la música y cuando apenas era un muchacho construyó su primer violín: “Como no tenía plata y quería tocar, me puse a hacer uno. Un señor me regaló unas tablas de construcción y con eso lo hice (...) yo me lo

imaginaba no más, no ve que no tenía (violín). En un cartoncito me lo imagine y lo dibuje y con eso lo hice”. A la pregunta de ¿Cómo aprendió a tocar? El responde: “Así de la cabeza no más, iba sacando las canciones”.

Don Humbertino es seguramente el caso más especial de los violinistas que hemos conocido. Con una formación absolutamente empírica, nunca tuvo alguien que le enseñara como tomar el violín, el nombre de las cuerdas, la posición de las manos, etc. Dice que cuando era joven en una sola ocasión vio a un conocido tocar violín y esa imagen fue lo único que necesitó para, por su cuenta, y en el instrumento construido con sus propias manos, empezar a explorar y descubrir sus posibilidades. Afina sin ninguna otra referencia que su oído y, según lo que necesite, le pone el capotasto a la guitarra para igualar sus notas a las del violín.

Hace años formó un grupo: “Nueva Integración de Cabrera” pero por falta de recursos económicos, tiempo y algunas malas experiencias, no tuvo continuidad. Nos cuenta: “Una vez en el concurso de música campesina en Pasto iba con mi violín y unos muchachos me lo cogieron y me lo habían desacordinado (desafinado) y cuando fui a tocar no me sonaba nada y quedé mal”. Dedicó casi la totalidad de su tiempo a cosechar, labrar, y demás labores del campo por lo que no ha vuelto a construir violines hace más de 20 años, en total construyó aproximadamente 15 instrumentos. Algunos los ha vendido o regalado, otros los conserva y en ellos se aprecia una notable variedad de formas y tamaños, características en las que profundizaremos más adelante.

## **Características de ejecución del violín en el grupo estudiado:**

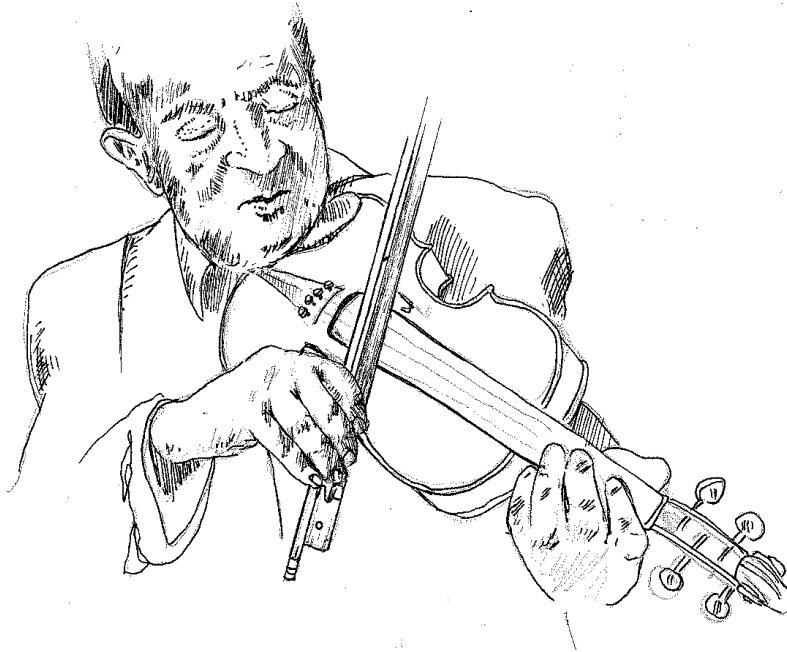
El análisis se realizó bajo la perspectiva de un violinista académico, por lo que se tuvieron en cuenta aspectos de la técnica estándar del instrumento como: punto de apoyo del violín, posición de la mano izquierda, agarre y dirección del arco, entre otros. Es importante establecer un punto de comparación con la técnica tradicional del violín pero esto en ningún momento se hace con ánimo de comparar peyorativamente o menospreciar la forma de tocar empírica de estas personas, sino por el contrario, se busca resaltar y reconocer estas características ya que son el fundamento de este artículo.

En los cuatro casos se pueden identificar características comunes en la forma de tocar, pero también existen pequeñas diferencias.

### **1. Punto de apoyo del violín:**

En los cuatro casos estudiados se aprecia que apoyan la mayor parte de la superficie del violín casi sobre el pecho y no sobre el hombro o clavícula, lo que hace que tengan un ángulo más frontal de este y no tan abierto hacia un lado. Es evidente también que esto hace que el violín tenga una notable inclinación hacia abajo, con la voluta apuntando hacia el piso y no perpendicular al hombro o un poco hacia arriba como es usual en la técnica actual para generar un contrapeso contra el arco que ayuda a que se produzca mayor contacto entre las cerdas y las cuerdas. La barbilla es usada únicamente como un punto de referencia mas no apoyan el mentón en ella ni agarran el violín con la cabeza, únicamente lo apoyan sobre el pecho y dejan la cabeza libre. Ninguno de ellos usa soporte o almohadilla.

**Dibujo 1<sup>2</sup>:** Posición del violín de Ricardo Mera



**Dibujo 2:** Posición del violín de Humbertino Jojoa



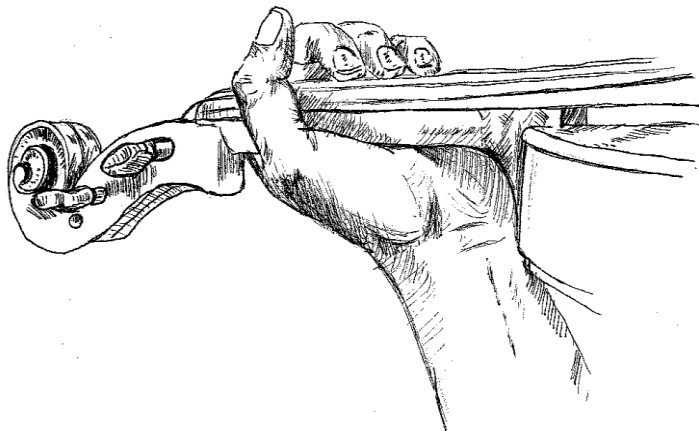
---

<sup>2</sup> Los dibujos 1-7 presentados en este apartado, fueron elaborados por encargo para este trabajo por Lina Marcela Gómez Úsuga, basándose en las fotos y videos obtenidas en el trabajo de campo para un mejor entendimiento de las características mencionadas.

## 2. Posición de la mano izquierda:

En cuanto a la posición de la mano izquierda, todos tienen la muñeca hacia adentro, en contacto con la parte de atrás del brazo del instrumento y dejan descansar el violín sobre esta, esto hace más fácil soportar el peso del instrumento por lo que también se aprecia en ellos una relajación en sus hombros y brazos que llega a ser envidiable. Aunque hay variedad en la forma de poner los dedos, en general se ve que no tienen una forma redondeada sino más bien angular o empinados hacia adelante, actualmente se enseña que se debe usar la mayor cantidad de yema de los dedos en pisar las cuerdas, para así tener una afinación más precisa y mejor sonido, algo que no se nota en estos violinistas. El pulgar tiene una posición variable en cada uno de ellos, algunos apoyan el violín sobre la punta del dedo, otros en la mitad, pero en el caso de Hipolito es muy distintivo el hecho de que el dedo pasa casi por completo por encima del brazo del violín, prácticamente abrazándolo y tocando las cuerdas con este. El codo y por ende la mano, se mueven mucho hacia adentro o hacia afuera, dependiendo de la cuerda que estén tocando en ese momento.

**Dibujo 3:** Mano izquierda de Hipolito Jojoa



No pasa desapercibido el hecho de que las características mencionadas anteriormente pueden apreciarse también en la técnica del violín barroco difundida por grandes violinistas como Geminiani, Veracini o Corelli.

**Imagen 7:** Grabado de Francesco Maria Veracini



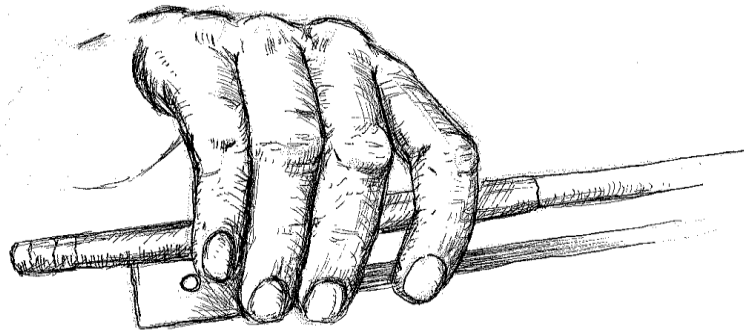
**Fuente:** [https://es.wikipedia.org/wiki/Francesco\\_Maria\\_Veracini](https://es.wikipedia.org/wiki/Francesco_Maria_Veracini)

### **3. Agarre del arco:**

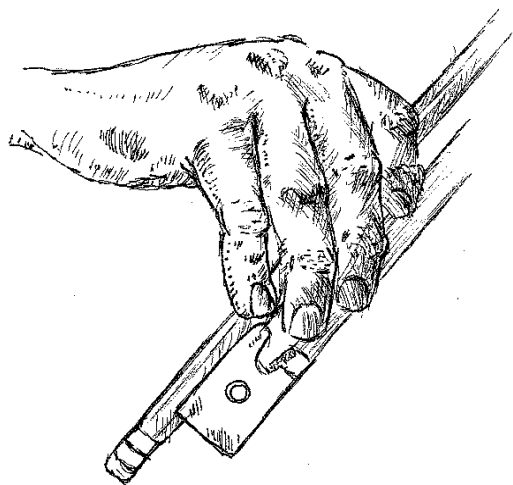
En los casos de Hipolito Jojoa, quien por indicación del maestro Burbano conoció y estudió por algún tiempo el método de violín de Maia Bang, y de Ricardo Mera, hay evidencia en su manera de tocar de su formación un poco más cercana a lo académico sobre todo en lo referente al agarre del arco. Se nota una mano mejor armada que en los otros dos casos, con buena distribución de los dedos sobre la vara, aunque de todas formas no ponen los dedos sobre la nuez del arco, esto hace que el peso total del brazo no llegue a la vara.

En Hipolito Jojoa a diferencia de Ricardo Mera se observa una abertura entre los dedos índice y anular y el apoyo de los dedos está sobre la segunda falange, lo que puede darle un mejor control del arco y en don Fidencio Tulcán se nota que sostiene el arco con la punta de los dedos, algo que influye notablemente en la posición de todo su brazo derecho.

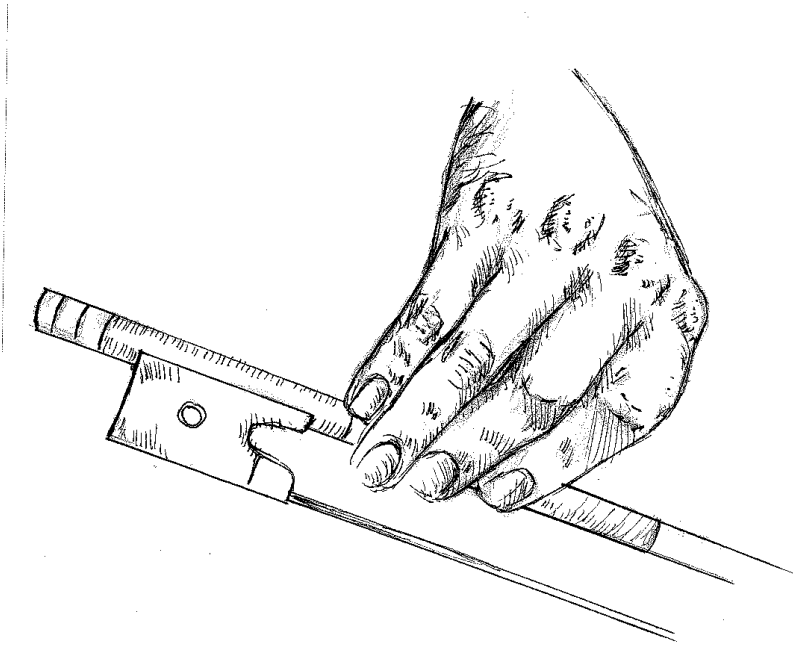
**Dibujo 4:** Mano derecha de Hipolito Jojoa que muestra su agarre del arco



**Dibujo 5:** Mano derecha de Ricardo Mera



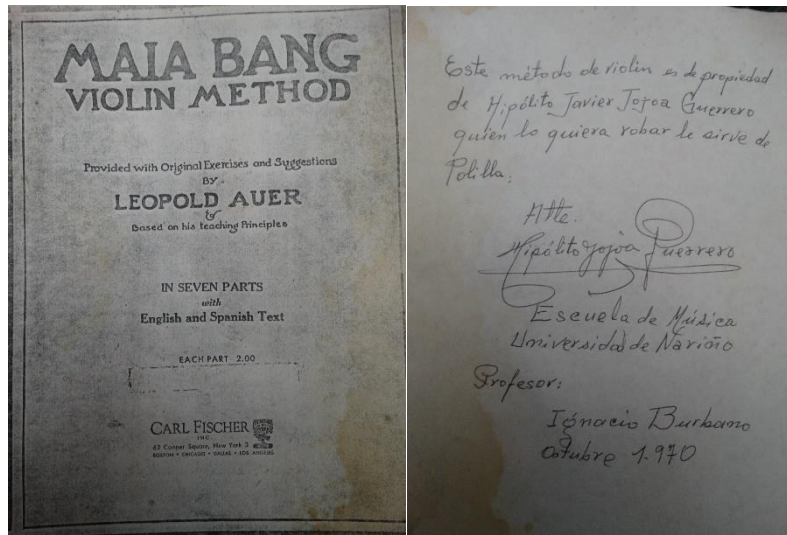
### **Dibujo 6:** Mano derecha de don Fidencio Tulcán



Además, es importante mencionar que Ricardo Mera e Hipolito Jojoa son los únicos que conocen así se sea en nivel muy básico, algunas escalas diatónicas en el violín por lo que tienen una concepción más afianzada de la afinación.

**Imagen 8:** Portada y contraportada del método de violín con el que el maestro Ignacio Burbano enseñó a Hipolito Jojoa, con una curiosa dedicatoria: “*Este método de violín es de propiedad de Hipolito Javier Jojoa Guerrero quien lo quiera robar le sirve de polilla*”

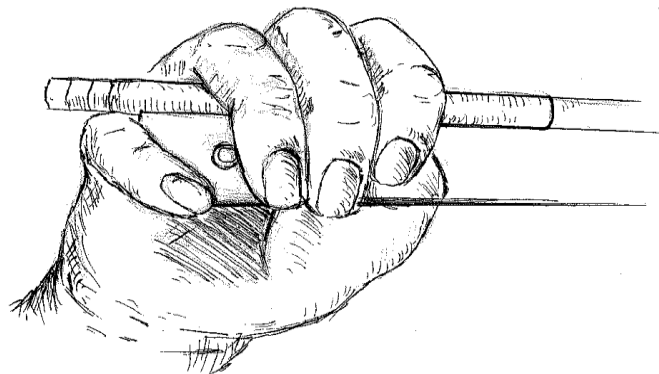
Firmado en 1970



**Fuente:** elaboración propia

El señor Humbertino Jojoa al tener una formación totalmente empírica y considerando que muy pocas veces ha visto a alguien tocar violín, tiene un agarre del arco muy especial y particular. Se puede decir que más que agarrar, empuña el arco, apoyando la palma de la mano sobre la vara, con el pulgar hacia adentro y el dedo meñique por debajo de la vara, es decir, haciendo contrapeso al resto de la mano, en una forma de tomar el arco sin duda única.

**Dibujo 7\*:** Agarre del arco de don Humbertino Jojoa



Entre las características comunes en todos podemos encontrar que nunca usan el dedo meñique para digitar alguna nota y que únicamente conocen y usan la primera posición, es decir que la gama de notas que usan va de un *sol* en el tercer espacio adicional hacia abajo hasta un *la* en la primera línea adicional del pentagrama, por lo que sus ejecuciones se limitan a estos sonidos.

En cuanto a recursos expresivos de la técnica como el vibrato, se observa que lo usan sin tener un mayor conocimiento de cómo se hace, mueven la mano o el brazo indistintamente, únicamente guiándose por su oído, intentando imitar lo que hacen cuando cantan. Además, recursos como glisandos, apoyaturas o trinos, se usan con muy poca frecuencia.

En relación con el manejo, distribución y dirección del arco, se nota que no tienen en cuenta el hecho de pasar derecho el arco entre el puente y el diapasón, simplemente lo pasan de la forma en que se sienten más cómodos. Generalmente usan solamente las  $\frac{3}{4}$  partes superiores del arco, nunca llegan al talón pero existe en ellos, en mayor o menor medida, conciencia de las principales articulaciones posibles: *detaché* y *stacatto*, obviamente sin llamarlas con estos nombres, se nota la diferencia que hacen entre notas largas y cortas, dependiendo el carácter que quieran darle a lo que estén tocando en el momento, como en el caso del vibrato, intentando imitar lo que hacen con su voz.

Particularmente en Ricardo Mera, se perciben muchas acentuaciones irregulares producidas con el arco, todo en pro del carácter que quiere imprimir en su ejecución. Se observa también la ausencia de *ligaduras* en sus interpretaciones, es decir, nunca tocan dos o más notas en una misma pasada del arco, cada nota requiere para ellos cambiar la dirección del arco.

Dentro de sus conjuntos, si bien en la mayor parte del repertorio se canta, el violín lleva el papel melódico principal. Generalmente empieza el violín tocando la misma melodía que más adelante canta la voz y después se va alterando con ésta, haciendo una suerte de contramelodía o respuesta a cada frase cantada.

Todos los aspectos técnicos y de ejecución anteriormente expuestos, obviamente repercuten en el producto artístico que ellos finalmente presentan. Por ejemplo, el hecho de tener la mano izquierda pegada al instrumento, resta independencia en los dedos y agilidad a la hora de tocar. No se aprecia una gran disociación entre las manos izquierda y derecha, es decir, los movimientos del arco y de los dedos de la mano izquierda no están totalmente sincronizados por lo que muchas veces suenan apoyaturas o notas de paso equivocadas. Esto hace que, por lo general, sus intervenciones dentro de la obra que estén interpretando tiendan a ser melodías tranquilas y lentas donde no se aprecia un gran despliegue técnico o virtuosismo, son frases simples limitadas en gran parte por lo anteriormente expuesto. El hecho de no agarrar el arco sobre la nuez si no sobre la vara y de tener el violín “caído” es en parte lo que le da una característica “flautada” a su sonido, con poca producción de armónicos pero con una calidez característica en ellos. Sin duda, el sonido del violín del “Polo” dentro de la Ronda Lirica es imprescindible y puede ser reconocido por cualquier conocedor de esta música.

#### **4. Instrumentos que usan:**

Los instrumentos que ellos ejecutan ahora son todos violines de modelo moderno. Hipolito Jojoa toca con un violín de fabricación industrial china, Ricardo Mera tiene 3 violines, dos de ellos copia europea de violines modelo Stradivarius de aproximadamente 50 años de

antigüedad, son de muy buena calidad, aunque no se encuentren en óptimas condiciones, el tercer violín también es de manufactura china.

Don Fidencio Tulcán toca con un instrumento checo de gama media pero anteriormente, tocaba con un violín que él mismo construyó, lastimosamente ya no lo tiene y no recuerda dónde lo perdió, pero existe un registro fotográfico de este instrumento donde se aprecia su fabricación artesanal. Algunas de sus características más singulares son: el diseño de las efes, tipo de madera, tamaño, etc.

**Imagen 9:** violín de fabricación artesanal construido por don Fidencio Tulcán



**Fuente:** *La música campesina en Pasto*. Jose Aguirre Oliva. 1998.

Aunque don Humbertino tiene también un instrumento chino con el que toca usualmente, se destaca en él un talento y un gusto por la construcción de violines. Tiene un total de 6

violines de fabricación artesanal propia, aunque dice que ha vendido o regalado otros tantos. Es tan valioso y particular este fenómeno que a continuación presento una descripción más detallada de estos instrumentos.

### **Análisis de los violines contruidos por don Humbertino Jojoa:**

En principio, me parece necesario mencionar que el valor de estos instrumentos no está en su utilidad o sonoridad, ya que, si bien esta tiene unas características especiales y particulares, está muy limitada por los elementos y técnicas de construcción. Su valor se encuentra más en el trabajo artesanal y artístico empírico que contienen y en el hecho en sí de cómo una persona que nunca había visto un violín antes, se dio a la tarea de construir uno con herramientas y elementos, casi en su totalidad, propias del trabajo de un agricultor.

Los 6 violines que conserva don Humbertino se podrían clasificar en dos grupos: el primero un modelo más rústico, más grande y tosco que un violín normal (**Foto 10**) y el segundo, un par de violines donde se notan algunas características que los asemejan más a un violín estándar, curvas y detalles más pulidos.

Aunque no me fue posible identificar exactamente qué tipo de madera es, y según palabras del propio don Humbertino, la madera con la que los hace se la regalan de lo que sobra para construir techos de casas o muros de tapia pisada o bahareque, es decir, es una madera ordinaria, resistente y fuerte pero poco flexible que no permite la vibración que se necesita para tener una buena resonancia.

**Imagen 10:**



**Fuente:** Elaboración propia

En el caso de los primeros violines que construyó (que son los más rústicos), por el tamaño, se parecen más a una viola y se observa que son contruidos en varias piezas de madera, una para la tapa frontal, otra para la posterior y una más para el aro que las une (**Imagen 11**), las tapas son totalmente planas. El brazo está conformado otra pieza de madera muy pesada, con una medida variable de uno a otro instrumento.

En estos violines, el caracol o voluta tiene un tamaño a escala, más parecido a los violines modernos, es decir, es más pequeña que el brazo del instrumento, no tiene una forma bien definida, se asemeja a grandes rasgos a las que conocemos y tienen clavijas de madera talladas por separado (**Imagen 12**).

La forma de las efes es asimétrica y se ubican a criterio del constructor, sin más consideraciones que las que dicta su criterio estético. El cuerpo completo del violín tiene un diseño muy angular y cuadrado, sin curvas bien definidas. **(Imagen 13)**

**Imagen 11:**



**Imagen 12:**



**Imagen 13:**



**Fuente:** Elaboración propia

No deja de llamar la atención el gran parecido de este primer modelo con el El *Kitiar* de los indígenas Shuaras en el Ecuador y el *Seque-seque* de los Warao, departamento Antonio Díaz en Venezuela. Violín rústico que imita al modelo europeo, aunque de mayor dimensión, tiene cuatro cuerdas de nylon y se ejecuta con un arco, compuesto de una simple varita con varias hebras de hilo, que se tensan durante la ejecución enroscándolas en el dedo; de uso ceremonial y profano. No es posible establecer un vínculo o relación previa entre estos constructores, pero es innegable su parecido.

**Imagen 14:** seque-seque y kitíar



**Fuente:**

[http://prof.usb.ve/emendoza/web\\_fundef/nombre\\_de\\_instrumento/seque\\_seque.html](http://prof.usb.ve/emendoza/web_fundef/nombre_de_instrumento/seque_seque.html)

Los dos violines que defino como más pulidos y detallados, son construidos en una sola pieza de madera, sin división entre las tapas y el aro. Los dos tienen tamaños diferentes, uno casi del tamaño de un violín  $\frac{3}{4}$ , el otro, más pequeño, más parecido a un violín  $\frac{1}{4}$ . En los dos se aprecian curvas, bordes y terminaciones mucho más pulidas y detalladas que en los primeros, incluso, con tallados artísticos decorativos. La forma es mucho más parecida a la de un violín estándar, más redondeada y menos tosca que sus primeras construcciones. Las efes están mejor ubicadas y son mucho más simétricas y definidas. El brazo, tallado por separado, tiene un tamaño más acorde con el cuerpo del violín pero lo curioso es que el tamaño de la voluta es exagerado respecto a lo demás, tan grande que parece que fuera parte de otro instrumento, quizás esto se deba a que estos dos violines no tienen las clavijas tradicionales de madera. Don Humbertino explica que para mayor facilidad a la hora de

afinar, decidió ponerle clavijas de guitarra que tienen un mecanismo más suave y preciso. En cuanto al tamaño y forma se refiere, estos violines también tienen un gran parecido con otros instrumentos tradicionales y de construcción artesanal de Suramérica; especialmente la “*rabeca*” brasileña con la que tienen una innegable similitud.

**Imagen 15:**



**Imagen 16:**



**Fuente:** elaboración propia

**Imagen 17:** rabeca brasileña



**Fuente:** <http://pianomusici.blogspot.com.co/2012/10/rabeca-o-violino-folclorico.html>

La construcción de violines por parte de don Humbertino, por ser una habilidad empírica sin ningún conocimiento de lutheria carece de muchos elementos que son la base del sonido de estos instrumentos. Ninguno de ellos tiene una caja de resonancia adecuada, obviamente no tienen barra armónica ni alma. Ninguno de ellos tiene un barniz o pintura, todos tienen el color natural de la madera.

El puente de cada uno de estos violines tiene una forma diferente, aunque se parecen en que son mucho más gruesos que los habituales y son iguales por ambos lados, a diferencia de los puentes modernos, lo que les resta vibración y resonancia. El tiracuerdas es construido

con diferentes elementos, uno de plástico, otros de metal y otro más con un pedazo de cacho de vaca (**Imagen 18**), todo de acuerdo con el material con el que cuente en el momento y se sujeta a la parte inferior del violín con un tornillo metálico o en algunos casos de madera, que cumple la función del botón en un violín estándar. (**Imagen 19**)

**Imagen 18:** puente, tiracuerdas de cacho de vaca



**Imagen 19:**



**Fuente:** elaboración propia

## **Conclusiones:**

- La ausencia de instrumentos autóctonos o la avidez de los músicos tradicionales por explorar nuevas sonoridades y la diversidad cultural derivada de los procesos sincréticos entre las diferentes comunidades y tradiciones que se encontraron en esta región dan como resultado una gran variedad en cuanto a técnicas interpretativas y de ejecución se refiere. Nuestros músicos, en el caso de los músicos campesinos nariñenses, han adoptado varios instrumentos como propios para hacer su música, entre los que se encuentra el violín. La inclusión de este instrumento en la música tradicional nariñense, es un fenómeno que vale la pena estudiar y analizar en profundidad para que sea reconocido como parte de la identidad musical del municipio de Pasto y, sobre todo, para que esta tradición no se pierda.
- La música y la organología de los conjuntos típicos como elemento etnocultural de la región rural del municipio, han prevalecido por siempre y se han mantenido vivos en la memoria de sus habitantes, por lo que se hace necesario reivindicar la importancia de estos intérpretes empíricos. Esto es algo que debe ser prioridad para nosotros como músicos de la región, ya que en ellos se encuentra una memoria histórica invaluable sobre las prácticas musicales tradicionales del siglo pasado que merecen ser rescatadas y valoradas.

Estos músicos campesinos tienen instrumentos comunes, técnicas de canto similares lo mismo que de ejecución. Sin embargo, a medida que se profundiza en el estudio de cada uno de ellos, se aprecian micro diferencias entre un intérprete y otro, tanto en el repertorio como en las técnicas ejecutivo-interpretativas, diferencias muy interesantes ya que enriquecen con su diversidad, la unidad. No son los

instrumentos lo que nos pueden identificar como región, sino más bien la forma en que se los construye y se los ejecuta o interpreta.

- Fue interesante darse cuenta del parecido innegable entre la técnica tradicional de los violinistas empíricos y la técnica del violín que se empleaba en los años del periodo barroco, además, el parecido en cuanto a las características morfológicas de los violines de don Humbertino Jojoa, y otros violines de construcción artesanal como el seque-seque o la rabea, siendo imposible establecer una relación directa entre estas tradiciones.
- Al no encontrarse estudios o investigaciones previas sobre el desarrollo y la inclusión del violín en la música tradicional de Pasto y sus alrededores, este trabajo se esfuerza por averiguar cómo llegó este instrumento a la región, como aprendieron a tocar los primeros violinistas, como esta tradición ha perdurado hasta nuestros días, identificar los principales representantes de este fenómeno en la actualidad y reconocer cuales son las características más importantes en la forma de tocar de ellos. Sin embargo, queda mucho por hacer. Este documento no deja de ser un acercamiento aproximado a estas prácticas, haría falta una investigación histórica, social y etnomusicológica muchos más profunda y detallada para entender a ciencia cierta el origen de este fenómeno. Con lo anterior, se evidencia la importancia del presente artículo.

## **Bibliografía:**

1. Aguirre, J. (1998). *La música campesina en Pasto*. Pasto, Colombia: Ed. Universidad de Nariño
2. Bastidas, J.M. (2009) Historia de la educación musical en la Universidad de Nariño. *Revista de Historia de la Educación Colombiana*, (12).
3. Bastidas, J.M. La educación musical en la provincia de Pasto en el siglo XIX.
4. Bastidas Urresty, J. (2003) *Son sureño*. Pasto, Colombia: Ed. Testimonio.
5. Galeano, M. E. *Estrategias de investigación social cualitativa. El giro en la mirada*. La carreta editores.
6. Melfi, M. T. (1988) *Instrumentos musicales de América Latina y el Caribe*. Caracas, Venezuela: Ed. Binev C. A.
7. Melo, A. M. A., Quintero, M. B., Salgar, O. H., Fernández, M. E. L., Blasco, C. M., Muñoz, P. & Restrepo, A. T. (2012). *Músicas y prácticas en el pacífico afrocolombiano*. Bogotá, Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
8. Menuhin, Y. (1996). *La légende du violon* París, Francia: Ed. Flammarion.
9. Palacios, M. (2000). *Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI-XVIII* (Vol. 1). Caracas, Venezuela: Fondo Editorial Humanidades.
10. Pichisaca Guaman, E. (2011). *El violín en la música cañarí*.