



Asomo al Folklore Musical de Colombia ¹

José Ignacio Perdomo Escobar²

La música popular colombiana es el resultado de una fusión racial.

En ella advertimos diversidad de aportes étnicos, que influyen de manera más o menos notoria, en unión con el medio físico, para definir su carácter y modalidades.

Al venir la fusión de razas los elementos de arte se fundieron también: “Las tres razas progenitoras se acoplaron en estas incautas tierras para alumbrar el nuevo ritmo”. Los indígenas aportaron la lírica y la melancolía innata en ellos, los esclavos de África, sus cantos dolientes, sus cadencias sincopadas y vivas, el sentido frenético del ritmo; los españoles en cuya sangre bullía la mezcla de tres levaduras, trajo consigo la chispeante alegría de la música hispana, la refinada molicie de los hijos del desierto y la musicalidad del pueblo de Israel.

La adaptación de este trinomio étnico–artístico plasmó lo que llamamos música popular de Colombia, arte que “tuvo su gestación en el alma de un pueblo que aun no había asimilado los elementos transformadores del nuevo ambiente, ni equilibrado en su fisiología los caracteres disímiles de las razas que en su comunidad se estaban cruzando”.

En Colombia por el aspecto físico podemos dividir nuestros cantares en cantos montañoses y cantos de litoral o de pampa.

El Bambuco

Entre los cantos montañoses sobresale el *Bambuco*: copla y tonada, gesto y movimiento, patrimonio común y común denominador de la raza colombiana, pedazo de la patria hecho música.

¹ José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la música en Colombia*, Academia colombiana de Historia, Editorial ABC, Bogotá, 1963.

² Presbítero, historiador, folklorista. (1917-1980)



El bambuco –aire mestizo– es la resultante musical del acoplamiento de las tres razas progenitoras que al fundirse en nuestro territorio alumbraron el nuevo ritmo, como lo dijo su más alto cantor: Rafael Pombo:

Porque ha fundido aquel aire
la indiana melancolía,
con la africana ardentía
y el guapo andaluz donaire.

Joaquín Piñeros Corpas en su patriótico aporte a la sociología musical de Colombia: El *Cancionero Noble*, dice “El bambuco es un auténtico producto de la raza mestiza, con un ritmo gozoso a la española y una melodía de nostálgicos acentos muy propios del temperamento indígena. Características del Bambuco:

Ritmo: el ritmo melódico del bambuco –escribe el maestro Zamudio– está formado por una combinación ternario–binaria (ritmo–Peón, compuesto de dos pies, uno de tres elementos: tribraquio y otro de dos elementos: pirriquio) en compás de cinco tiempos (tomada la corchea como unidad de tiempo). Téngase en cuenta que la *melodía* solo es el asunto de primera importancia; el ritmo del acompañamiento es cuestión de simple aunque necesaria adaptación. Esto, sin embargo, ha venido a constituir otra característica rítmica. En efecto, el cambio de compás de cinco o seis octavos ocurre siempre en las cadencias. Esto obedece a que cuando la melodía queda en reposo cadencial, el acompañamiento cobra mayor importancia. Seguramente el acompañante, que casi siempre es el mismo que canta, ha buscado así la manera de *cuadrar* la aparente irregularidad del ritmo melódico, en los momentos en que queda libre de este. Así se ha originado, en las cadencias, una combinación rítmica simultánea entre la melodía y el acompañamiento; en dichas cadencias el pie rítmico melódico es de dos notas largas –espondeo– pie binario, mientras el acompañamiento ejecuta dos pies ternarios en el mismo compás. Por esta razón no debe usarse en tales cadencias la signatura métrica 3/4 pues el acompañamiento perdiendo así su carácter rítmico se confundiría con el del pasillo.



Melodía: Esta tiene por base la tonalidad moderna, modo mayor y menor. La curva melódica pasa muy pocas veces de la extensión de una octava (excepción hecha de las composiciones para género instrumental), contrayéndose y acentuando su perfil a los grados centrales de la escala. Por regla general hay en todas las cadencias apoyaturas expresivas (apoyaturas armónicas) formadas con el intervalo descendente del cuarto al tercer grado de la escala, sea mayor o menor.

Armonía: Esta consiste en modulaciones a tonos relativos. Esta característica ha tenido la tendencia, en algunas composiciones, a adquirir mayor importancia por las modulaciones permanentes a las tonalidades vecinas a la principal, determinando una especie de agitación de la armonía; esto sin afectar en nada las características melódicas. Se adivina aquí la loable preocupación de estos compositores buscando la variedad armónica para rehuir la monotonía”.³

Para acompañarlo se usa el *tiple*, instrumento nacional por excelencia, afín de la guitarra y con su misma forma. Produce voces semejantes a las de la viola o el clavicémbalo.

Consta de cuatro órdenes de cuerdas que sueltas dan los sonidos siguientes: mi, si, sol, re. Cada uno de estos producido por tres cuerdas de acero. Con diferencia de la prima, las otras van provistas en el centro de una cuerda llamada *requintilla*, que se temple a una octava baja. La mano izquierda *rasguea* las cuerdas con la yema de los dedos o con las uñas y alterna con golpes hechos con la palma de la mano sobre las mismas. El conjunto produce una deliciosa armonía susceptible de los más variados y caprichosos ritmos y que hace de este instrumento el vehículo perfecto e insustituible para ritmar el bambuco.

El tiple como instrumento de acompañamiento es rudimentario y deficiente y no puede siquiera llenar ese papel correctamente. En efecto, es impracticable sobre su diapasón la armonía sin pecar contra los más elementales principios en la realización de los acordes. Su acorde, o sean sus cuerdas al aire, produce los sonidos: re, sol, si, mi. Para poder

³ Zamudio G., Daniel. *El Folklore Musical en Colombia*, p. 19



dar función de tónica en do, por ejemplo, se hace la combinación de dedeo que produce mi, sol, do, mi, fatal realización por estar la tercera del acorde, nota modal, duplicada. La función de subdominante en este tono tampoco es factible con la verdadera fundamental: fa, sin que se produzcan las octavas consecutivas más horrendas; preciso es darla con una agregación de sexta.

La función de dominante, por último, hay que tomarla siempre invertida. Y lo mismo acontece más o menos con los otros tonos. Si un acorde, como el de re, es de posible realización en buen orden, el inmediato ya no lo es.⁴

El tiple acompaña la *bandola*, otro de nuestros instrumentos, semejante a la mandolina y la bandurria. Sus voces son agudas y consta de cinco órdenes de cuerdas, correspondientes a los siguientes sonidos, producidos lo mismo que en el tiple por tres cuerdas metálicas templadas al unísono: sol, re, la, mi si. Morales Pino le agregó una sexta cuerda con la nota fa sostenido.

Se toca con una *pluma o plectro*, con que los tañedores producen un trémolo, que da la impresión de un sonido prolongado.

Su extensión, casi igual a la del violín, la hace apta para ejecutar en ella todo género de piezas.

En Santander fabrican una bandola llamada *curruca*, montada sobre una concha de armadillo y semejante al charango.

El *requinto*, es un tiple más pequeño, que hace las veces de bandola y se toca en Cundinamarca y Boyacá.

La fabricación de estos instrumentos ocupa varias manos en Chiquinquirá y Guaduas. En las tiendas de la primera población se encuentran de todos tamaños, lo que les da un aspecto típico muy peculiar. En

⁴ Uribe Holguín Guillermo. *Vida de un músico colombiano*, p. 188.



Bogotá fue famosa la fábrica de instrumentos de cuerdas de don Epa-minondas Padilla.

El conjunto compuesto por el tiple, la bandola y la guitarra es denominado *estudiantina*. Estos tres instrumentos se complementan admirablemente, y los ejecutantes, hacen prodigios en ellos. Son los preferidos para las serenatas y veraneos y para acompañar el baile y canto de nuestros aires. A veces se agregan otros instrumentos de percusión como el *chucho* formado por un cilindro hueco de guadua o caña, en cuyo interior se echan algunas semillas de fríjol o de chocho, y se cierra por sus dos extremos por medio de palillos atravesados. Al sacudirlo se produce un sonido seco, semejante al de los cascabeles y castañuelas, susceptible de variados y caprichosos ritmos.

Según los diferentes lugares de la República, adopta también variada denominación: *chucho*, *chuchas*, o *alfandoque* en Cundinamarca y Boyacá; *maraca* en los llanos y en la Costa Atlántica y en este caso se hace en un calabazo con manija; *guache* en Antioquia; *carángano*, *guazá* o *sonaja* en el Valle del Cauca y Nariño.

Para idéntico uso –el acompañamiento del tiple– existe la *carrasca*, *carraca* o *quijada*. En Antioquia se le llama *guacharaca*. Trátase de una vara de madera con muescas inmediatas que se frota con un pedazo de hueso o una varita de madera, produciéndose un sonido ronco semejante al del *chucho*. En las altiplanicies del centro de Colombia se toca la carraca de burro que cambia de sonido según se frote y acompaña la murga campesina.

El bambuco es el más colombiano de nuestros aires; sus cadencias nos hacen vibrar de entusiasmo cuando nos hallamos lejos de los linderos de la patria.

Su escenario es el campo abierto; allí es donde verdaderamente se siente la poesía profunda de su ritmo; en noches de luna, al arrullo del caudal del río lejano y de las hojas de las palmas agitadas por el viento, cuando se destacan las parejas, que al son de las recónditas armonías escapadas de los triples y requintos tejen las figuras del *bambuco* esco-



billao y la manta jilada, baile que cantó Rafael Pombo en estrofas de no superado estro:

Para conjurar el tedio
de este vivir tan maluco,
Dios me depare un bambuco
y al punto santo remedio.

Buena orquesta de bandola
y una tanda de morenas,
de aquellas que son tan buenas
que casi basta una sola...

Hay en él más poesía,
riqueza, verdad, ternura,
que en mucha docta obertura
y mística sinfonía.

En un salón de palmares
que vagando descubrí,
su hechicera danza vi,
al compás de sus cantares.

Ñapangas que por modelo
las quisiera un escultor,
giraban al resplandor
de las lámparas del cielo.

Rica tez, mórbido pecho,
nada de afeitte o falsía,
que el arte no enmendaría
lo que Dios tan bien ha hecho.

Contra el talle de jazmín
un brazo en jarra elegante,
caído el otro adelante,
sofaldaba el faldellín.



¡Y qué pies! Ni el mameluco
Sultán mejores los vio:
el diablo los inventó
para bailar el bambuco.

Se alternaban pulcramente
hincando rápida huella
y ondulaba toda ella
la fascinante serpiente.

Al compás del tamboril
con la bandola armoniosa
y a la venia respetuosa
del desafiador gentil.

Una por una salían
hacia su galán derecha,
y él, la boca almíbar hecha,
aguardarla parecía.

Mas con zandunga imanada,
ella, escapando del pillo,
como boa al pajarillo,
lo atraía en retirada...

¡La eterna historia de amor!
Ley que natura instituye;
la mujer siguiendo al que huye
y huyendo al perseguidor.

Ya evitaban su mitad,
ya lo buscaban festivas;
provocadoras y esquivas...
¡como la felicidad!

La una pareja cantando,
la otra vivaz respondiendo



las coplas que iban diciendo
iba el amor enseñando.

Poesía humilde era aquella,
pero, en su espontaneidad,
bella como la verdad
y a veces triste como ella.

Dos voces eran bastantes
para hacerla bien sentida:
amor, cielo de la vida,
celos, infierno de amantes.

Y cual la danza en sus giros,
la música en sus manejos
iba burlando en sus dejos
o acompañando en suspiros.

Estos temas acompañan al labriego en todas las circunstancias de su vida.

Triste reminiscencia evoca el bambuco; cantado casi siempre en asordados tonos menores, con rara modulación a los mayores. Es el aire del pueblo, de la gleba oprimida, melancólica, desconfiada; es grito de dolor, desahogo de sus íntimas dolencias; pero a la par que acompaña al dolor, es también el grito de gozo, el eco del placer. Ese matiz lo toma en las llanuras del Tolima Grande, donde el ambiente es todo calor y vida, cuando acompaña las parrandas del San Juan y del San Pedro.

Si la música incita al regocijo, la copla que la acompaña es una quejumbre:

Unos cantan porque saben
y otros por sólo cantar,
y yo canto porque tengo
mis penas que mitigar.



Si piensas que porque canto
tengo el corazón alegre,
yo soy como el triste cisne
que canta cuando se muere.

El tiplecito que toco
tiene lengua y sabe hablar;
sólo le faltan los ojos
para ayudarme a llorar.

Ya se reventó la prima,
ya se reventó el bordón,
reviéntense todas ellas,
llorará mi corazón.

Siempre las coplas expresan la nostalgia de lo que se ha ido: los amores truncos, el hogar lejano, las injusticias sociales.

El bambuco traspasa a veces los umbrales de los salones de la sociedad, pero allí no está bien, ese no es su medio; es el campo, y su vestido, la *ruana*. Tocado por la orquesta se desfigura, pierde su carácter.

A través del ritmo y de la melodía del bambuco –escribe Andrés Pardo Tovar– nuestras coplas populares adquieren un acento de que carecen tomadas aisladamente; quizás las mismas variantes que ofrece el bambuco en los distintos Departamentos colombianos –jacarandoso en Santander, nostálgico en el Cauca y dulcemente melancólico en Cundinamarca y Boyacá– son determinadas por el contenido lírico de las coplas que lo inspiran.

Hay varias clases de bambucos: el *lírico*, llamado también bambuco *santafereño* o *neogranadino*. Este puede ser cantando o no. Su letra es de contenido sentimental, la quintaesencia del siglo XIX, época romántica y galante. Poetas como Julio Flórez y Diego Uribe dieron sus estrofas a Fallon y al *Bicho* Ponce.

La segunda clase de bambuco, o sea el *característico*, es puramente instrumental y se toca en estudiantina.



El *bambuco anónimo* es de verdadera extracción folklórica, casi siempre de autor desconocido, compuesto en los campamentos o en las trastiendas, expresa la nostalgia de lo que se ha ido; los amores truncos o desgraciados, el hogar lejano, las injusticias sociales.

La coreografía del bambuco es la siguiente:

Al iniciarse el baile, el hombre y la mujer bailan frente a frente con los primeros compases de la música;⁵ el hombre se pone en movimiento dirigiéndose a la mujer en paso de rutina. El paso de rutina consiste en la colocación de un pie adelante del otro que se halla en reposo, apoyándolo en la puntera y resbalándolo sobre el piso en esa posición, retrocediendo en dirección al otro pie, que a su vez retrocede en un pequeño salto: *invitación*. La mujer sale a bailar en pasos de rutina y se mueven ambos por la pista del baile; en seguida, luego de haberse situado en los puntos de salida, inician el baile cruzándose y describiendo en la planimetría, trayecto, la figura de un ocho: *los ochos*; por dos o tres veces. Luego giran los dos bailarines con los brazos puestos en jarra, tocándose los codos, primero sobre la derecha y luego sobre la izquierda: *codos*; varias veces y siempre en paso de rutina. En seguida, colocados en los sitios de partida, se mueven simultáneamente en saltos laterales acercándose hasta pasar frente a frente y continuar hasta los puntos de salida opuestos ahora. Estos pasos se verifican saltando sobre un pie y colocando en seguida el otro pie tras el primero, apoyándolo en la puntera detrás del talón del otro pie y retrocediendo en paso igual a la posición opuesta. Al segundo encuentro, *cruce*, él se inclina en ademán de besarla y ella esquiva el beso, amagando un golpe con la palma de la mano; *laterales*. Después huye ella por la pista en paso de rutina, volviendo el rostro a lado y lado hacia atrás, y él persiguiéndola en paso de rutina saltado y picado, con los brazos en alto, tratando de pisarle el ruedo de la falda, que ella recoge a cada salto al volver el rostro: *perseguida*.

Luego, retrocediendo él de espaldas y en paso de rutina, mientras ella le persigue en paso igual, él va burlándola haciendo girar el pañuelo y ella

⁵ El bambuco de Emilio Murillo. *El trapiche*.



sigue los movimientos de giro circular en la dirección que le señala el pañuelo: *Pañuelo*. En seguida se arrodilla él en el centro de la pista, y ella, asida del extremo del pañuelo, gira en torno suyo: *arrodillada*. Después del giro de ella, él se levanta tomándola con un brazo por la cintura, ciñéndola, y marchan así en paso de rutina saliendo de la escena: *salida*.⁶

El pasillo

Al lado del bambuco ocupa sitio preferencial entre los aires del altiplano el pasillo, especie de valse acelerado. Se llamó por eso valse del país, valse apresurado, valse redondo bogotano, capuclinada, estrós y varsoviana.

Este fenómeno de la nacionalización del valse no es privativo de Colombia. Pasillos hay en Costa Rica y Ecuador. En el Perú el valse criollo, en la Argentina el vals encadenado.

Pero el pasillo colombiano, hermano del bambuco, es único en el mundo. El pasillo lento ecuatoriano con su cadencia triste, no tiene el arranque vital de un pasillazo colombiano, cuyos primeros compases arrolladores invitan por sí solos a “sacar pareja”.

Su ritmo –escribe Santos Cifuentes– se basa en una fórmula de acompañamiento compuesta de tres notas de distinta acentuación, en este orden: larga, corta acentuada. Admite gran variedad de ritmos y es por lo general el género más gustado de los trovadores populares. Se escribe generalmente en la signatura de 3/4.

Cerca del pasillo que tan bellas páginas ha arrancado a nuestros compositores y que es trasunto del alma sentimental de Colombia podemos situar la *danza*, procedente de Cuba y transformación de la antigua contradanza. Entre nosotros se aclimató hace mucho tiempo y son muy populares las de Morales Pino, Luis A. Calvo, Diógenes Chaves Pinzón.

⁶ Abadía Julio. *Bailes típicos colombianos. 1. El Bambuco. Cromos*. 1944. Cfr. también: Radio televisora Nacional, Boletín de Programas (1961, números 203 y 204, págs. 9 y 17).



La danza ha sido escrita en compás de dos tiempos y su característica rítmico–melódica en figuración de tresillos. Su movimiento animado, con su ritmo en 6/8 original de la antigua contradanza, es posible que haya originado el ritmo de acompañamiento del bambuco (el crítico y compositor español Adolfo Salazar dice que la danza se mezcló en Colombia con el bambuco). Esta opinión no va, tal vez, del todo descaminada.⁷

En los cantares de las altiplanicies centrales está estampada de manera indeleble la lírica aborígen. Poblados antaño por guanes y muiscas, a pesar del golpe avasallador que sufrieron en la Conquista y Colonia, predomina la raza con todos sus atributos. Son pueblos de mentalidad *sui generis*, complicada, llena de filigranas; esconden sus verdaderos pensamientos y sus intenciones bajó el velo de una sonrisa dulzarrona, entre enigmática e idiota; son como esos ríos de la Sabana, de una superficie tersa y mansa en que se dibujan los sauces y las ondulaciones del cauce y esconden en el fondo traicioneros remolinos.

Es una masa social de artífices y de místicos, pero ese misticismo que arrastra multitudes hacia los santuarios, por senderos ocultos entre la maleza –trazados desde siglos a través de los predios para acortar las distancias–, también llegado un momento histórico los lleva a los campos de batalla o a la revolución social. Es un pueblo que vive de las reservas del espíritu, encerrado en su torre de marfil: esquizoide.

Son cantos característicos de esta región la *guabina* y el *torbellino*.

La Guabina

La *guabina* se canta en Boyacá y Santander del Sur, en este último departamento sobre todo en la provincia de Vélez. Es un canto doliente, una queja del alma de la gleba. Tiene la monotonía y la sobriedad del paisaje boyacense, en el cual a lo lejos tan solo se destacan las tunas que rompen de trecho en trecho las ondulaciones de las colinas. No pasa de ser un son. Los promeseros que se dirigen a Chiquinquirá y Monguí ate-

⁷ Zamudio, Daniel, obra citada, p. 24.



núan el cansancio de la jornada al compás de esos cantares doloridos que repiten hasta la saciedad, haciendo tonadas y variaciones a cada coda.

“Las coplas se cantan al son de la *guabina*. En sus melodías sencillas, pero dentro de extremada variedad del *aire* fundamental, la copla enreda sus conceptos y sentires y se va por ventas y caminos, por labranzas y trapiches, por altos y cañadas, a veces acompañada por el tiple, otras veces desnuda como una deidad aérea, pero siempre saturada por, el perfume de la tierra y hondamente lírica como el alma de la raza”.

“Una pequeña variante en la música y una o dos estrofas determinadas diferencian la guabina veleña, la guabina del Puente, la guabina de Aguadas, la guabina de Mercedes Sandoval... Pero toda clase de coplas pueden cantarse y en efecto se cantan sobre estas variantes particulares”.⁸

La coreografía de la guabina sigue en su desarrollo unas once figuras de baile, que podemos resumir en seis más diferenciadas y esenciales:

Al iniciarse la música salen hombre y mujer por un lado de la escena, ella tras él, caminando en pasos menudos y rápidos, siguiendo el ritmo de la introducción musical, puestas las manos en el pecho, sosteniendo con el cargador las canastillas o jaulas de *chusque*, que llevan a la espalda, colocándose luego frente a frente, se abre: *marcha menuda*. En seguida verifican el paso de rutina de la guabina, avanza uno de los dos pies con la punta hacia afuera y retrocede luego a la posición inicial, resbalando sobre el piso a tiempo que el otro pie avanza para hacer igual recorrido: *avance de rutina*, seguido de giros a derecha e izquierda. A continuación y colocados otra vez frente a frente, retroceden simultáneamente en pasos de rutina con giros a derecha e izquierda: *retroceso de rutina*. Luego realizan un cruce cambiando de puestos y regresando al sitio primero en paso de zig-zag ondulado. Este paso es el mismo de rutina, una vez hacia la derecha y con media vuelta realizada en tres pasos cortos, otra hacia la izquierda por varias veces alternadas. En seguida verifican el paso saltado, de rutina, frente a frente; luego se

⁸ Arias Juan de Dios. *Folklore santandereano*, Bucaramanga, 1942.



ejecuta el paso saltando lateralmente y volviendo las caras por la derecha él y por la izquierda ella y viceversa, dándose la espalda: *espaldas*.

Después realizan el paso escobillado con un pie y luego con el otro. Este paso consiste en el adelanto de un pie, el derecho, por ejemplo, resbalándolo sobre el pavimento y, al retrocederlo, avanza el otro pie arrastrándose; al avanzar este como amagando dar alcance al otro, este último avanza nuevamente. Después avanza primero el pie opuesto, izquierdo en este caso, y continúa igualmente por varias veces: *escobillado*.

En seguida se repite la figura del paso saltando al frente. Ahora verifican los juegos del pañuelo tomándolo por los extremos cada uno de una punta con la mano derecha; da él dos pasos de rutina y gira ella pasando bajo los brazos que sostienen el pañuelo; luego da ella dos pasos y gira él en la misma forma, esto, por tres veces: *pañuelo*.

Finalmente, cambia él pasando el extremo del pañuelo que tiene asido a la mano izquierda y colocando los brazos respectivos tras las cabezas, como cobijándose ambos con el pañuelo, él la toma por la cintura con el brazo libre y salen de la escena hacia el frente, terminando de cara al público”.⁹

El boyacense canta también el *torbellino*, que tiene más fibra que la guabina. Es la emoción hecha ritmo de un pueblo hasta ayer oprimido por los señores feudales, abandonado por el Estado, explotado por los de arriba y desencantado de todos, menos de su Dios, de sus coplas y de su tiple, como escribe bellamente Octavio Quiñones Pardo.

Es un pueblo poeta y soñador, un tanto fatalista y filósofo, que aprisiona en la copla tesoros de color y de sentimiento. Todos los encantos subjetivos del paisaje boyacense, cualquier paisaje, es un estado de alma, decía Amiel.

Torbellino de mi tierra
torbellino sin igual,

⁹ Abadía Julio. Art. cit. II. *La Guabina*.



la vida sin ti sería
como la sopa sin sal.

Los campesinos de estas regiones bailan también el *tres*, *el cuatro de gancho* y el *torbellino*, que lo hay de dos clases: el de la sociedad y el del campo; la *copa*, que consiste en colocar un sombrero en la mitad del lugar donde se baila; la pareja que le baje la copa, hace el gasto y el agasajo. En el Valle de Tenza es conocido el aire llamado *guatecano*.

Contemplamos en nuestra nación el fenómeno de la invasión del aporte afro-caribe sobre el grupo montañés. Los cantares tradicionales del interior de Colombia han dado paso: al porro vibrante, a la luminosa cambia, a la coreográfica conga. Esto se explica claramente, al asomarnos al alma del hombre andino, que quiere salir de su invencible tristeza, de su ensimismamiento, del lindero estrecho de sus montañas azules. Una de las ansias del hombre moderno es la búsqueda de la alegría, la expansión, el ritmo, la celeridad; el salir del peso de las responsabilidades por momentos. La música andina de América, ya sea la serrana del Alto Perú como aquella de nuestras altiplanicies colombianas, es una música triste, a veces desgarradora. El sonido de una quena en las soledades de la sierra y de la noche, hiere al aire así como también destroza el alma. El canto de un bambuco oído al declinar el día, a la hora shakesperiana, hunde nuestro ser en profundas cavilaciones, en saudosas remembranzas, sumerge nuestra alma en un estado que oscila entre los límites de la melancolía y la plenitud.

En cambio, la música del litoral calienta la sangre del hombre de las alturas, lo invade de alegría irresponsable, lo sacude del encierro espiritual y geográfico en que vive.

El aporte negro, en nuestro concepto el más importante de los tres ya comentados, es el que hoy tiene mayor pujanza y vigor; su interés es inmenso. La raza negra es musical por naturaleza y vive de ritmo.

El esclavo, tras doliente éxodo de sus tierras africanas, atravesó por un largo período de adaptación al ambiente a las tierras mortíferas donde



vino a proporcionar su fuerza de trabajo. En virtud de las encomiendas otorgadas por el gobierno peninsular, se importaron negros con el fin de emplearlos en las faenas agrícolas y mineras. El Bajo Sudán no dista mucho del puerto de Mombosa, donde los barcos negreros llenaban sus bodegas con destino a América. Esas, tribus negras guerreaban entre sí para hacer prisioneros y vender los a mercaderes de esclavos. Buena parte de ese material humano fue introducido por Cartagena.

En los floridos valles del Cauca, en las minas de Antioquia y el Chocó, en ranchos de paja a la sombra de las palmeras crecieron sus hijos olvidados de la tierra de sus ancestros, “estigmatizados por la cadena, ennegrecidos por la mina, tatuados por el látigo.

Con la raza de color vinieron los cantos dolientes, la fuerza rítmica de las danzas frenéticas, las supersticiones, una poesía llena de sugerencias y rebeldía.

Los aires negroides más comunes en Colombia son: En la Costa Atlántica: el *merengue*, la *cumbiamba*, el *punto*, el *porro*, la *mejorana*, la *rumba*, etc.

Con los negros vinieron varios instrumentos: la *maraca*, llamada también *carángano*, *guasa* o *sonaja*. La *marimba*; el *quitiplá*, tambor llamado así porque repite onomatopéyicamente ese nombre; el *merecure*, gran tambor. En la costa del Caribe los más comunes son el *acordeón*, la *caja* y la *flauta de millo*.

El Merengue

El merengue tiene una influencia caribe, se toca y baila en casi todo el Departamento del Magdalena, especialmente en la zona rural comprendida entre la sierra de los Motilones y las vegas derechas del río Magdalena. Es una de las danzas más típicamente americanas. Sus más altos exponentes, cantadores y bailadoras, se encuentran en la Provincia de Valledupar, en las haciendas y caseríos de las montañas de Plato, en Salamina, El Piñón, Santa Ana. “Una corriente de alegría 'que envuelve los más variados acontecimientos para comentarlos, para exaltarlos, pa-



ra mofarlos, según se desee, recorre aquella comarca de ganaderos y agricultores, en el anca de viento del merengue”.

El merengue canta hechos sociales y políticos. Sus coplas, dentro del límite estrecho de cuatro versos, contienen más filosofía y profunda sabiduría que todo lo que cantó Salomón en la magnificencia de su trono.

El siguiente ejemplo es un caso de poesía social: un canto rebelde, que quiere romper con la tradición establecida y destrona ídolos de un golpe:

Si la justicia te encuentra
robando con los ladrones,
ay, que yo le dijo a la justicia:
que el que no roba no come.

Después de la creciente
queda mucha taruya,
er pobre sufre que sufre,
er rico puya que puya.

Es muy común que esta danza exprese su fervor político por medio del canto. Por la época de la Regeneración era común esta copla:

Este es el merengue suave
que cantan en Calamar,
y lo baila el doctor Núñez
con la niña Soledad.

Un ejemplo de este siglo:

Hoy llega Alfonso López
y mañana hay carnavá;
cogéme er zapato negra,
que me voy a emborrachá.



El porro es el canto de Bolívar y en especial de Cartagena. Qué de motivos los que salen a lucirse en las fiestas de la Candelaria en La Popa.

Es de notarse que hoy se ha dado en denominar *porro* a todos los cantares y tonadas del litoral atlántico de Colombia. Tal vez no sea un desacierto, porque puede decirse que es una síntesis de todos ellos:

Me enamoré ar momento
de su gacveza,
y junto no soplamos
entre la ruela,
a bailá un porro,
y er truján re atrevió
me pisó er cobo...

canta Candelario Obeso en *Er boga charlatán*.

El porro con su ritmo binario y su vibrante alegría ha sido acogido como músicaailable de salón en nuestras ciudades, y se ha abierto paso en el mismo extranjero, haciendo sonar el nombre de Colombia.

“El porro, como lo dice el notable folklorista y escritor Antonio Bruggés Carmona, recoge los anhelos dispersos de otros intentos musicales. Limpio de las quejumbres de nostalgia del baile de gaitas de los negros esclavos o de la monotonía religiosa del baile de millo de los indios, ajeno a la medida presurosa del pasillo, que es anhelo de evasión, sin el lloro de la guabina, equidistante entre la cumbia y el me rengue, el porro nos muestra una realización del pueblo que ha encontrado camino que sabe lleno de venturosas impresiones.

“Hace algún tiempo, unos diez años, el porro era el vástago menor de esa gran familia musical que preside las fiestas de la Costa Atlántica. Precisamente por ser de la rama de las cumbias, solo bajo el signo fulgurante y caliente de las noches en que se bailaba cumbia, aparecía el hijo menor en el ruedo, encendido de locura para introducir nuevos matices rítmicos en la monótona algarabía de la cumbia. Las gentes ya



embriagadas y envueltas en el sortilegio que el baile trepidante de tambores suele poner en el ambiente, seguían danzando, pero ahora llevados de la mano por otra métrica musical. El círculo de la cumbia se hacía menos arbitrario y más acompasado, de alegría y más ordenada y lavada de individualismo. El porro se fue imponiendo con la fuerza de las cosas que se universalizan. Cualquier día el hijo menor que pasaba casi inadvertido, desalojó la larga parentela, se apoderó de las fiestas, y por último rebasó las fronteras de sus mayores para sentirse, ya no costeño, sino colombiano”.

La mejorana

La *mejorana instrumental*, o mejorana propiamente dicha, se baila al son de la mejoranera, guitarrilla criolla. La mejorana vocal no se baila, y en Panamá, donde está muy extendida, la llaman *socavón*. Hay una mejorana lenta llamada *mejorana poncho*. Es un baile colectivo del género de la cuadrilla o los lanceros. A la mejorana cantada le sirve de tema una redondilla y de ella se sacan cuatro décimas. En esto es semejante a la *fulia* de los negros de la región de Barlovento en Venezuela.

El punto

El punto presenta también las formas vocal e instrumental. Su compás es el de seis octavos; equivale a una diapodía yámbica. La coreografía del punto es semejante a la de la mejorana: baile colectivo compuesto de dos partes: paseo y zapateado.

La cumbia

La *cumbia* o *cumbiamba* tiene la misma raíz que *cumbe*, baile de origen africano. Es de un ritmo binario.

El baile de la cumbia es de dos géneros: el de la calle y el de los salones. La cumbia plebeya es aquella en que el hombre invita a bailar a la mujer ofreciéndole un manojito de velas encendidas, que la bailadora sostiene en la mano mientras ejecuta un movimiento de circunvalación al-



rededor de la música y el compañero, acompañado de lascivos contoneos. La cumbia de sociedad tiene los mismos elementos plásticos, pero es más moderada.

En los bailes negros de los patianos salen las parejas sin tocarse; hacen movimientos parecidos a los del bambuco, pero en vez de ser una pareja, son muchas, hacen y cruzan caprichosas figuras, según el aire tocado, ya sea una caramba o una caderona, una agua chica o una tierra firme. Nadie tropieza, la música se anima al son de marimbas, sonajas y cununus; se mezcla luego la dulce voz de las negras que recuerda la voz de las esclavas árabes en los palacios de los sultanes.

El origen de la música de la costa colombiana del Pacífico es claramente africano y a diferencia de otras músicas negras muy en boga hoy día no se ha modernizado ni ha tenido influencias que la hayan afectado notoriamente, salvo, tal vez, la que pudo tener la música de los españoles en la época de la Colonia. Las mismas palabras que forman los versos de las canciones, a pesar de ser en castellano, sufren tal deformación al cantarlas que bien podría el oyente creer escuchar un idioma extraño, no solo los acentos naturales, de las palabras se alteran arbitrariamente, sino el mismo sonido de las vocales adquiere un tono desconocido, gutural, que hace muy difícil comprender el sentido de lo que se está cantando. Al cantar pronuncian de corrido varias sílabas o aun varias palabras para detenerse luego en una sílaba con mucho énfasis. Tiene en esto algún parecido con el cante jondo de Andalucía y también un poco con algunas canciones litúrgicas de la iglesia. Claro que con la diferencia de que aquí todo se desarrolla en un ambiente de ritmo frenético y se canta a todo volumen, o por mejor decir a grito en cuello, constituyendo una severa prueba para las cuerdas vocales, las cuales tienen que ser rociadas a menudo con aguardiente a medida que la fiesta prosigue. Los cantantes se entregan de lleno al ritmo y se posesionan de tal manera que ni se dan cuenta de lo que pasa alrededor. Lo mismo puede decirse de los que ejecutan en los diferentes instrumentos. El conjunto consta de los siguientes instrumentos: una *marimba*, dos *bombos*, tres *cununus*, y cuatro *guazás*.



La *marimba*, fue traída a nuestra patria por los esclavos negros del Congo. Consiste en una hilera de tubos de guagua, colocados de mayor a menor en sentido vertical y que alcanzan el número de veinticuatro; en la parte inferior tienen una cuerda tensa a guisa de diámetro; están cubiertos por tablillas de *chontaduro*, las que son golpeadas con palos llamados tacos, guarnecidos de bolitas de caucho. El choque hace vibrar el aire dentro de las guardas y produce los sonidos de, la escala. Para dar más sonoridad al instrumento se le cuelga de una viga alta por medio de lazos.

A veces se le fabrica con doble hilera de tubos, siendo tocada en tal caso por cuatro *marimberos*, es decir, tañedores de marimba. Dos marcan la sección aguda y los restantes los registros bajos.

Puede decirse, sin exagerar, que no hay cabaña de Barbacoas, Tumaco u otra población del Pacífico donde falte el susodicho instrumento. Al surcar las aguas de los ríos se oyen a lo lejos los suaves sonidos de la marimba que acompaña las voces de los *morenos* –como son llamados los negros– que cantan *suspirando décimas*. Cuando muere un niño, entonan versos al son del instrumento, deseando un buen viaje al ángel que se embarca.

En el álbum de la Comisión Corográfica hállase un dibujo de la marimba. No es de las mejores pinturas del hermoso álbum aludido, pero es un vivo cuadro de las costumbres de los negros patianos.

El cununu, se fabrica con un tronco de árbol ahuecado por el fuego y provisto de un parche de piel de mono. *El bombo* es un *cununu* de mayor magnitud, y está provisto de dos parches. Tambores más pequeños y de poco o ningún peso se ven comúnmente en el Chocó y en la Costa.

El *guasá* es semejante al chucho o sonaja a diferencia de que es un poco más largo.

El número de cantantes varía un poco según la pieza que se ejecuta. Para algunas se necesita un *bambuquero*, y tres *respondeoras*. En otras



piezas cantan varios hombres alternativamente y las mujeres hacen coro. Cada uno de los que cantan manejan un guazá el cual hace sonar continuamente.

Hay diferentes clases de *bailes*, que varían según el ritmo y la melodía, pero para el oído extraño es difícil distinguirlos unos de otros. Los ritmos que dan los instrumentos de percusión son tan parecidos unos con otros y las melodías de la marimba tan intangibles y etéreas que es muy difícil acostumbrarse a distinguir debidamente cada pieza.

Los diferentes bailes son:

Bambuco, que nada tiene que ver con el verdadero bambuco. *Patacoré*, *Juga*, *Caramba*, 'Agua (pronunciada con hache aspirada: Jagua). 'Agua Corta, 'Agua Larga, *Torbellino* (diferente del que se canta en el altiplano), que es el único baile en que se abrazan las parejas; *Guabaleña*, *Paloma*, *Margarita*, que se baila cogidos de la mano entre cuatro o más; *Andarete*, *Caderona*, muy vieja y casi en desuso, parece una marcha y la toca un solo marimbero con tres tacos.

El Bambuco y el *Patacoré* se bailan con las parejas una en frente de otra y avanzan y retroceden haciendo figuras. En casi todos los bailes usan un pañuelo en la mano, tanto las mujeres como los hombres. Mueven poco las caderas si se compara con otros bailes negros, pero el torso sí lo inclinan graciosamente según el ritmo de la pieza y los brazos están casi en continuo movimiento sobre todo el derecho con el que llevan el pañuelo. Los pasos son cortos y apresurados, retrocediendo o adelantando, dando vueltas alrededor el uno del otro, o girando sobre sí mismos según las circunstancias lo exijan. De vez en cuando zapatean un poco. Las piezas son muy largas y comienzan y se desarrollan de la siguiente manera: la marimba comienza dando una melodía muy rítmica, la cual produce una inmediata reacción en los bombos, los cuales se destacan de lleno en un ritmo muy definido, quedando así establecida la clase de baile que se va a ejecutar. Inmediatamente comienzan los cununos a secundar el ritmo de los bombos y por un corto intervalo procede la música en esta forma, mientras el bambuquero espera que le llegue el momento de entrar, él cual se lo indica el golpe insistente de una tabla de marimba



golpeada por el tiple (ejecutante que tañe las notas agudas del instrumento). *Dado el golpe*, el bambuquero glosa la canción, *churea* o grita (de *churo*, caracol) el verso hasta que llega el momento de soltarlo cuando lo termina y en este momento lo recogen las *respondeoras* y *lo arrollan*, lo cual es un proceso algo complejo, en el que primeramente una respondeora canta un verso corto en respuesta y las demás repiten incesantemente a través de toda una pieza algunas palabras que hagan alusión a lo que se cantó. El bambuquero al cabo de poco rato vuelve a *glosar* otro verso, lo cual no es obstáculo para que las respondeoras sigan *arrollando* como venían y la respondeora vuelva a contestar lo que se le ocurra. Todo esto forma una especie de polifonía superpuesta, porque falta decir que el bambuquero no canta la misma melodía que da la marimba y las respondeoras tienen su propia tonada la cual conservan repitiendo todo el tiempo. A todo esto se añade que los instrumentos de percusión forman su propia polifonía de ritmos y el conjunto para el profano no puede menos de parecer un caos sonoro. Es de notar, que si se equivoca alguno de cuantos intervienen en este completo conjunto que tiene su técnica y reglas propias, la danza se echa a perder y los ejecutantes poco a poco dejan de intervenir.

Tratándose de 'Agua, Joga o Caramba, cantan varios hombres, el uno canta el *argumento* cuenta una historia semejante al romance y muchas veces verídica y contemporánea, por ejemplo un lance de celos y amoríos y en otro contesta o comentan entre todos. El que *glosa* canta lo que se le ocurra, sepa o pueda componer, para molestar al otro el cual tiene que contestar hasta que a alguno se le acabe la inventiva. Se dan casos en que, al sentirse demasiado aludidos los cantantes terminan en pescozones y gritería general:

Vamos a dar el ejemplo de un *Bambuco*. La glosa chureada por el bambuquero dice:

Ayer vino y hoy se fue
y esto me mandó decir:
que por no verte llorar
no se vino a despedir.



La respondeora entona a voz en cuello:

Tolero subió p'arriba
Tolero bajó p'abajo
Tolero vino diciendo
que allá se pasa trabajo.

el coro de respondeoras atrona el ambiente con su estridente arrollo:

Tolero i i i.... Tolero i i i....

y la respondeora cambia de tema diciendo:

Hasta cuando te tolero
y te sigo tolerando,
cuidado diga la gente
que yo te vivo pegando.

Mientras tanto el bambuquero canta otros versos y siguen cantando todos al tiempo cada uno su parte”.¹⁰

El fandanguillo

El fandanguillo es una danza escabrosa, de origen africano, como lo apunta Antonio José Restrepo, aunque parecida a la huelveña. De Huelva, tierra abundante en minas, pasaron a Antioquia muchos pobladores.

Tiene sus coplas, de un sabor quevedesco: *fandanguillo con verso cantado*:

Venga el fandanguillo
de los chapetones,
que siembran pepinos
y arrancan melones.

Señor fandanguillo,
¿qué quiere vusté?

¹⁰ Londoño, Luis Alfonso. *El folklore del Litoral Pacífico*. Estudio inédito.



Zapatos y medias
¿vusté para qué?

y después siguen en retahila las pelicrespas.

Las otras tonadas alternan en los bailes mineros y, como lo vimos atrás, son de una variedad asombrosa. A cada una de ellas corresponden ciertas coplas especiales, que les dan su nombre:

A Cartagena me llevan
a pelear con el inglés,
quién sabe cómo me irá
por ser la primera vez.

Yo soy gavilán pollero
que a las pollas no me atrevo,
pero a las gallinas grandes
en las uñas me las llevo.

Decile al señor bizarro
que guarde su bizarría,
si él es bizarro en su casa,
yo también soy en la mía.

Los monos del lavadero
son monos de mucha groja,
porque todas las mujeres
el corazón les aflojan.

La caña

La *caña* es una de las más populares tonadas de la Montaña, de origen netamente español. Es la preferida de los ingenios y trapiches, donde se rinde tributo a las excelencias de la caña de azúcar.

El instrumento musical que se usa en Antioquia es la vihuela barrigona, que, como lo escribe Antonio José Restrepo en su *Cancionero*, llena de la poesía popular antioqueña un volumen de coplas de este tenor:



Cuando me pongo a cantar,
¡ah malhaya una vihuela!
Cuando la tengo en la mano,
¡ah malhaya quién supiera!

Las cuerdas de la vihuela
yo te diré cuáles son:
La prima con la requinta,
La sexta con el bordón.

Cuando el tiple y la vihuela
se acompañaban conmigo,
no había viuda que sintiera
la muerte de su marido.

A la vihuela se agregan instrumentos de percusión como el *tambor o cajón*, el *guache* y la *guacharaca*.

En Antioquia los negros mineros cantan una gran variedad de tonadas: la *cartagena*, el *gavilán*, el *bizarro*, el *salgaersol*, el *caracumbe*, las *quebraditas*, el *amanecer*, el *sapo*, el *gallinacito*, el *sanguare*, los *monos*, la *guabina*, el *fandanguillo*, los *bundes*, etc.¹¹

La *guabina* y los *monos* se bailan cogidos; el resto como el bambuco, separados.

La *guabina* antioqueña es diferente de la del centro del país. Es uno de los aires más populares de Antioquia; refiriéndose a ella dice Gutiérrez González en su *Poema del maíz*:

Canción sabrosa, dejativa y ruda,
ruda cual las montañas antioqueñas,
donde tiene su imperio y fue su cuna

Con ella se cantan versos especiales:

¹¹ Las transcripciones musicales de estas tonadas pueden consultarse en la obra de Benigno Gutiérrez. *Serie Típica Colombiana*. Medellín, Bedout, 1952.



La guabina se baila
de a dos en fondo,
y en llegando la noche
¡armas al hombro!

La guabina me sabe
a pandequeso;
en llegando la noche
vamos con eso.

La forma de romance andaluz llamada *carrerillas*, *corridas* o *corrios*, fue probablemente la más difundida y mejor captada en América. Ejemplos de esta clase, deformados por el nuevo ambiente, adaptado al medio geográfico, se encuentran con profusión en México, en la Argentina y entre nosotros particularmente en los Llanos orientales, poblados por andaluces, y en los lugares donde abunda el conglomerado negro.

Es interesante contraponer romances medioevales que se repiten en América, desde la Baja California hasta la Patagonia. En materia de folklore no existen fronteras.¹²

“Puntos de igualdad, y no pocos, tienen el romance morisco y el llanero –apunta el Padre Fabo–; tantos, que he llegado a creer que es una herencia legítima y directa de los andaluces que emigraron a América; más aun, los conquistadores y pobladores de esta zona oriental fueron de la hermosa Andalucía”.

Los motivos populares del Llano son una llamarada, rudos, viriles, ardientes.

El galerón

El galerón o corrido es un aire sin fin, sin horizontes, como el medio en que vive; termina siempre en la dominante o en la sensible, dejando la sensación de algo indefinido, de una pregunta que no obtuvo res-

¹² Véase la obra de Vicente T. Mendoza. *El romance español y el corrido mexicano*, México, 1939.



puesta. Se acomoda al compás ternario y estriba en una sucesión de acordes de tónica, subdominante y dominante.

En las Cántigas del Rey Alfonso el Sabio hay casos de melodías sin fin, como las llaneras, que dejan pendiente el sentido de la melodía por medio de la terminación en sensible. En España se usa ese reposo, en muchas canciones andaluzas, catalanas, castellanas, gallegas y asturianas.

La misma copla que las acompaña da una idea de lejanía:

Me gusta poné la vela,
por ver la curiara andá:
Ay María Santisimita,
Ay María Santisimá,
Simaaaaaaaaaaaaa....

El Joropo

El *joropo* es el baile de los llaneros. “Se canta en una nota larga que va muriendo lentamente hasta extinguirse como la pasión de algunos besos prolongados que terminan en queja”.

Los instrumentos más usados en esa región son el *bandolín* y el *cuatro*, llamado así por las cuatro cuerdas que lo componen, las *maracas*, fabricadas de los frutos del maraco, árbol de la región.

“Los bailes más comunes cuando se para un joropo –escribe Julio Abadía– son el galerón, el joropo propiamente dicho y la guabina llanera. El galerón puede ser bailado simultáneamente por varias parejas. Cada pareja realiza una serie de figuras de baile que estilizadas en la coreografía quedan resumidas así:

“Sale la pareja, frente a frente, taconeando al compás de la música, avanzando ambos con el pie izquierdo algún trecho y luego con el derecho: *entrada*. Este taconeo es el paso de rutina del galerón. Luego establecen con golpes de tacón un careo de preguntas y respuestas, comenzando él y respondiendo ella, con iguales golpes y un giro al final; al terminar la segunda serie de taconeos, determinada por la música, ta-



conean simultáneamente dos golpes fuertes para terminar: *careo*. Al tema del galerón *aguas que lloviendo vienen*, parten dándose la espalda, y mirándose las caras de lado avanzan hasta cambiar de puestos en paso de rutina: *cambio*. A la primera copla giran ambos con los brazos en cruz, como alas, la primera vez a la derecha, luego a la izquierda, luego a la derecha, y la cuarta vez, andando, se cruzan para cambiar de sitios, hasta los opuestos: *gallinazo*. Al estribillo, situados como en careo, dan cuatro golpes cada uno, en tacones, retrocediendo, y luego avanzan tocándose los codos, girando sobre la derecha hasta la primera vez del estribillo y después sobre la izquierda, finalizando, con dos golpes fuertes de compás a la segunda vez del estribillo, y giran: *codos*. A la segunda entrada de la música, situados ahora en colocación opuesta a la del comienzo, van avanzando hasta el centro taconeando acompasadamente en rutina, y con las manos puestas en la cintura: *jarrras*. Al segundo careo de preguntas y respuestas, verificadas con sus giros respectivos, obran así: se toman por las manos, giran en arco soltando una de las manos al terminarlo, primero, a la derecha y luego a la izquierda; en seguida, tomados por las manos, los brazos estirados, primero a un lado, luego al otro, avanzan dos pasos hacia la izquierda, retrocediendo ella; después a la derecha igualmente, finalizando con dos golpes fuertes de tacón y un giro: *arcos y brazos*. Al tema *aguas que.....* la pareja se toma por la cintura iniciando la danza simple, común al joropo también, y después de repetir la figura hecha en la segunda copla, cuando se canta el estribillo final, danzan pero ya no tocándose los codos, sino realizando un rodeo que describe circunferencias, y terminan con una vuelta técnica. La última figura del baile puede contarse desde la danza sencilla”.

En seguida citamos una frase del Padre Fabo que da una idea muy clara de la música casanareña: “Reúnese un grupo de llaneros en un corredor del los hatos o bajo los copudos árboles que crecen en los patios de las casas o en cualquier lugar destinado al baile, y rasgueando el cuatro, y el tiple e imprimiendo a las carracas y maracas un golpeteo tan raro y original que no podría ser imitado por ninguno, por más hábil que lo supongamos, por ninguno digo, que tenga el oído habituado a la música de



los bailes clásicos; y haciendo a menudo libaciones en honor de Baco, llega un momento en que el llanero sufre la diostenia de la inspiración, rompe a cantar sobre el tema que en talante le viene; a su lado no falta quien agregue a la redondilla otra del mismo corte, tomando pie del último verso; a este cantor sigue otro improvisando sobre el mismo tema, de donde resulta que, en afán de vencerse en la agudeza y donaire, sacrifican lo verosímil a lo chistoso”.

El Sanjuanero

En los llanos del Tolima grande se cantan el *sanjuanero*, tonada típica de la fiesta de San Juan Bautista y el *bunde tolimense*.

El sanjuanero: joropo huilense de Anselmo Durán tiene esta letra:

En mi tierra todo es gloria
cuando se canta un joropo,
y si es que se va a bailar
el mundo parece loco.

Y vamos cantando,
y vamos bailando caramba!
me vuelvo loco.

Autores e intérpretes

La plana de cultivadores del género criollo se inicia en el siglo pasado con Francisco Londoño, cuyos datos biográficos se vieron antes.

Luego viene Nicomedes Mata Guzmán, insigne guitarrista que reproducía en las cuerdas de su instrumento el canto de las aves, los ruidos de la naturaleza, los efectos polifónicos de la banda militar, el silbido de las balas en el combate, el toque de la corneta y del tambor, el lamento de los heridos. Con su guitarra animaba las fiestas familiares y daba serenatas. La manera tan admirable como ejecutaba en su instrumento le valió el apodo del *Divino*. Dejó bambucos y valeses de alta inspiración, como *El Capotico*. Su composición *El 4 de diciembre de 1854* es una obra onomatopéyica que reproduce los ruidos del vivac.



En esa época se distinguieron: Diego Fallon, autor de delicados bambucos, como *En una noche de aquellas*; Rafael Padilla, cuyas populares composiciones eran la alegría de *mochuelos* y *alcanfores*, en la campaña de 1876; Simón Ospina, Ángel Quijano, el Chato Melo y su hijo Antonio, Rafael Cabral Melo, Joaquín Pereira.

A fines del siglo lució *Pedro Morales Pino*, nacido en Cartago el 22 de febrero de 1863 y muerto en Bogotá el 4 de marzo de 1926. Hijo de don José Morales y doña Bárbara Pino.

Era tan notable músico como pintor. Viajó a Bogotá y estudió en la Academia Nacional de Música con don Julio Quevedo. Después de poseer sólidos conocimientos musicales se entregó de lleno al cultivo de la música típica, arrebató de las manos rústicas de los promeseros el tiple y la bandola para transformarlos en instrumentos aptos para reproducir todos los sentimientos, y cultivar esos ritmos errantes y dispersos con la técnica depurada de un arte verdadero.

En 1899 fundó su célebre *Lira Colombiana* que tuvo varias etapas y de la cual formaron parte primeramente: Carlos Wodswordi, Blas Foreiro, Antonio Palomo, Gregorio Silva y Carlos Escamilla, el popular *ciego*.

Con ella recorrió primero gran parte del país, luego salió de los linderos patrios. En Guatemala contrajo matrimonio con la señora Francisca Llerena, notable pianista. En los Estados Unidos alcanzó grandes éxitos: “Colombiana made a hit” dice el título de una nota aparecida en el Buffalo Evening News.

Fue también Morales Pino un ejecutante de rara habilidad en la bandola y la guitarra, instrumentos para cuyo aprendizaje escribió sendos métodos. Además a él le debemos el perfeccionamiento de la bandola, puesto que a los cinco órdenes que tenía le adicionó la sexta, con lo cual hizo más completo el instrumento.

La obra musical de Morales Pino fue muy numerosa y puede llegar a un centenar de composiciones. Entre sus canciones más populares figuran:



Cuatro Preguntas, bambuco que se toma como modelo del género, como *bambuco-tipo*; *Divagación*, *Onda Fugaz*, entre sus pasillos, *Intimo*, *Una vez*, *Reflejos*, *Confidencias*, entre sus vales: *Mar y cielo*, *Voces de la selva* y *Los Lunares*, y entre sus obras para orquesta: *La Fantasía* (sobre dos temas nacionales colombianos) la *Suite Patria* y el intermezzo *Brisas de los Andes*.

Pocos maestros pueden citar una nómina tan lujosa de discípulos como Morales Pino. Hechura suya fueron Ricardo Acevedo Bernal, Fulgencio García, Emilio Murillo, Carlos Escamilla, Luis A. Calvo y Alejandro Wills, Marx y Pedro Concha, Jorge Rubiano, los Romeros.

La figura de *Emilio Murillo* (Bogotá, abril 9 de 1880, agosto 8 de 1942). Se destacó en primera línea entre todas las de los cultivadores del folclore nacional. Fue el apóstol más decidido de nuestro criollismo.

Para hacer conocer los motivos vernáculos no ahorró medios. En busca de ellos atravesó el país entero: visitó el Valle de Tenza, las moradas desmanteladas de los llanos tolimenses y las rancherías de los huitotos en la frontera del sur. En los bancos del colegio que dirigían don Joaquín Liévano y don Vicente Gamboa, en el cual se educaron varios de los hijos de las familias distinguidas del Tolima Grande, se sentó al lado de Alberto Castilla, en quien ya despuntaban las aficiones musicales, “el microbio incurable de la música”, como escribe el mismo Murillo.

Inició sus estudios artísticos en la Academia Nacional de Música y siguió como instrumento la flauta. Perteneció a ese grupo de bohemios precentenaristas de la época de la *Gruta Simbólica*, asociación literaria cuyos contertulios despreocupados y románticos desfilaron por la pluma maestra de Luis María Mora.

Compañeros y amigos suyos fueron el gran pintor Ricardo Acevedo Bernal, compositor de bellos bambucos, como el *Sabanero*, y Jorge Pombo, cuyo ingenio lo llevó hasta escribir valeses como *Las Brisas del Funza*.



Las composiciones de Murillo son más bellas, sentidas y hermosas, cuanto más sencillas. Las que escribió en su juventud tienen un aroma de campo, huelen a poleo y albahaca, traen el olor de la miel del trapiche. Los estudios posteriores pecan por forzados y faltos de originalidad; no ostentan la fragancia de aquellos de antaño.

Su música no siempre está bien presentada: se nota en ella cierta falta de preparación técnica indispensable para dar a las ideas el desarrollo y la forma artística requeridas.

Incontables son sus obras, casi todas del género popular: bambucos, pasillos, polcas, valeses, canciones, coplas populares, muchas de las cuales se hallan grabadas en discos y rollos de autopiano. Es el músico más popular de Colombia. Su fama ha traspasado los linderos patrios. Compañero de Murillo y artista de finos quilates, cuya muerte nunca será bien llorada, fue *Alberto Castilla* (1883-1938), bogotano, hijo de padres tolimenses; hizo sus estudios musicales en la Academia Nacional de Música.

“Se dedicó con preferencia a las matemáticas y a la música, disciplinas que tienen honda relación desde los tiempos prehistóricos. Nunca se graduó en ingeniería, ni tuvo grado alguno musical; él intuía y estudiaba asiduamente por su cuenta.

“Como músico, fue a un mismo tiempo un conocedor de grande experiencia y fino gusto, un compositor afortunado, cuyos aires; como el *Arrurrú* y el de la *Guabina* son parte activa de la vida espiritual de su pueblo, y un apóstol infatigable de la cultura musical. En Ibagué fundó hace treinta años un modesto centro musical; bajo su dirección y su impulso se ha convertido en el famoso Conservatorio de la capital del Tolima; su sala de conciertos es joya y orgullo de la república”, como escribe Juan Lozano y Lozano.

Otro gran artista por temperamento fue Luis A. Calvo, cuyas múltiples obras son la última escala del sentimiento. Nació el artista de los intermezzos en Gámbita el 28 de agosto de 1882. Falleció en Agua de Dios el 22 de abril de 1945.



Había cursado primeras letras en Tunja y se trasladó a Bogotá en 1905 donde hizo sus estudios musicales. A fines de 1917 se internó en Agua de Dios.

Fue prolífico y sentido compositor de danzas como *Carminha*, *Gacela*, *Añoranza*, canciones, bambucos y pasillos, música religiosa: *Arpa mística*.

En 1941 bajo su dirección la Orquesta Sinfónica interpretó su *Fantasia Escenas pintorescas de Colombia*.

Sus *Intermezzos* son por lo elegante de su factura y su subida inspiración patrimonio musical y trasunto de las mejores esencias románticas de Colombia.

La nómina de artistas que han cultivado el estro popular es muy dilatada. A modo enumerativo citaremos a *Fulgencio García*, nacido en Purificación en 1880, muerto en Bogotá el 4 de marzo de 1945, egregio ejecutante de la bandola, autor de numerosas obras entre las cuales sobresalen los bambucos *El vagabundo*; *Sobre el humo*, el inolvidable pasillo *La Gata Golosa*, la preciosa danza *Al golpe del remo se aleja en las olas*; los Escamillas, cuyo apellido es sinónimo de música típica: Carlos, el famoso *Ciego*, Alejandro, *El Chato*, José María y Primitivo; Hipólito Rodríguez, el celebrado *Cabo Polo*, autor del lindo bambuco *La Espina*; *Alejandro Wills*, bogotano, fallecido en Girardot el 10 de febrero de 1942, afortunado autor de obras tan populares como *El Senderito*, el torbellino *Tiplecito de mi vida*, el bambuco *Cantan las mirlas por la mañana*, el galerón llanero, *Aguas que lloviendo vienen*. Formó con *Alberto Escobar* (muerto en Cachipay el 24 de septiembre de 1934), el más popular dueto que haya habido en Colombia; *Martín Alberto Rueda*, santandereano, fallecido en Bucaramanga en 1945, director del Conservatorio de Ibagué, profesor de piano, armonía y contrapunto, autor de estudios pianísticos, tres zarzuelas, una opereta y muchas obras de carácter vernáculo como el bambuco *Rosa, rosita morada, muy morada*; *Pedro León Franco*, el *Pelón Santamarta*, autor de *Antioqueñita*; *Alberto Urdaneta*, autor de la *Tercera salida de don Quijote*, la opereta *El tinglado* de la farsa, *El Milagro*, fantasía



típica de la romería del Santo Cristo de Ubaté –su tierra nativa– una suite de villancicos inspirados sobre nuestros aires típicos y autor de la inmortal Guabina *Chiquinquireña*; *Ven, ven niña de mi amor*, cuyo tema original oyó cantar en una madrugada de insomnio a un gañán ordeñador.

No debemos tampoco olvidar a compositores como Samuel Uribe, Nicolás Liévano, Aurelio Vásquez, Arturo Patiño, Diógenes Chávez Pinzón, Jorge Rubiano, Cerbelón Romero, Lelio Olarte, Carlos Romero, Eduardo Cadavid, Adolfo Lara, Pablo Valderrama, Estanislao Ferro y muchos más.

Entre los ejecutantes de conjuntos famosos los *hermanos Hernández: Héctor, Gonzalo y Francisco*, oriundos de Aguadas. Gonzalo, ideó un tiple eléctrico. Antes de morir dejó en un disco espléndido, prensado por Sonolux, su canto de cisne en el que recogió sus mejores interpretaciones. En el arte del tiple también ha sido notable ejecutante *Pacho Benavides*. *José Oriol Rangel*, es hoy, uno de los más aventajados intérpretes de nuestros aires, especialmente al piano, que tan esquivo se muestra para expresar el ritmo exacto del bambuco. Rangel también es inspirado compositor. Entre los instrumentistas se ha destacado *Alejandro Tovar*.

Jorge Añez, nos dejó además de sus obras perdurables como *Ibagueña*, su bello libro *Canciones y Recuerdos* (1951) la más completa obra y la más documentada consulta sobre nuestros aires vernáculos y sus cultivadores. Salvó a tiempo el acervo de las palabras de numerosas canciones aparecidas de 1890 para acá y algunas transcripciones musicales.¹³

1 Don Eduardo Parra Peña ha dedicado su vida a copiar las canciones populares que han sido transcritas en el pentagrama. Alguna entidad cul-

¹³ Don Eduardo Parra Peña ha dedicado su vida a copiar las canciones populares que han sido transcritas en el pentagrama. Alguna entidad cultural debía adquirir este tesoro tradicional de Colombia al cual el señor Parra ha dedicado una vida.



tural debía adquirir este tesoro tradicional de Colombia al cual el señor Parra ha dedicado una vida.

Índice

| | |
|----------------------------|----|
| El Bambuco | 1 |
| El pasillo | 11 |
| La mejorana | 19 |
| El punto | 19 |
| La cumbia | 19 |
| El fandanguillo | 24 |
| La caña..... | 25 |
| El galerón..... | 27 |
| El Joropo..... | 28 |
| El Sanjuanero..... | 30 |
| Autores e intérpretes..... | 30 |