

LA MUSICA CARRANGUERA

RENATO PAONE

MONOGRAFIA PARA FINALIZAR LOS ESTUDIOS DE MUSICA

ASESOR

GUSTAVO LOPEZ GIL

ESCUELA POPULAR DE ARTE

PROGRAMA DE MUSICA

MEDELLIN

1999

LA MUSICA CARRANGUERA

RENATO PAONE

ESCUELA POPULAR DE ARTE

PROGRAMA DE MUSICA

MEDELLIN

1999

CONTENIDO

- DEDICATORIA
- AGRADECIMIENTOS
- INTRODUCCION

1. MARCO TEORICO

- 1.1 Los medios masivos de comunicación.
- 1.2 De lo popular y lo folclórico.
- 1.3 De la tradición y la transmisión oral.
- 1.4 Géneros y estilos.

2. ANTECEDENTES DE LA MÚSICA CARRANGUERA.

2.1 LA RUMBA

2.1.1 La rumba Cubana

2.1.2 La rumba en Colombia

2.1.3 La rumba Criolla

2.2 EL MERENGUE.

2.3 EL TORBELLINO.

2.4 LA GUABINA

2.5 LA MUSICA PARRANDERA.

2.5.1. La música de “carrilera”

2.5.2. Surge la parranda.

2.5.3. El merengue Parrandero.

2.5.4 La rumba Parrandera.

3. MUSICA CARRANGUERA

3.1 ETIMOLOGIA.

3.2 RESEÑA HISTORICA

3.3 CONTEXTO SOCIO-CULTURAL.

3.3.1 Función social de la Carranga.

3.3.2 A que le canta la Carranga.

3.3.3 Cómo se aprende Carranga.

3.3.4 Quienes tocan Carranga.

3.3.5 Jorge Velosa Ruiz.

3.4 RITMOS CARRANGUEROS.

3.4.1 Merengue Carranguero.

3.4.1.1 Merengue con influencia “Buitrageña”.

3.4.1.2 Merengue con influencia de Pasillo.

3.4.1.3 Otros merengues.

3.4.2 Rumba Carranguera.

ANEXOS.

BIBLIOGRAFIA.

DISCOGRAFIA.

ENTREVISTAS.

**DEDICO ESTE TRABAJO A
NIDIA HAYDEE BURITICA Z.
POR SU PACIENCIA E
INCONDICIONAL APOYO.
A LA GENTE DE LA E.P.A.
Y A TODAS AQUELLAS PERSONAS
QUE LO ARRIESGAN TODO POR EL
RECONOCIMIENTO DE NUESTRAS
MANIFESTACIONES FOLCLORICAS**

AGRADECIMIENTOS

La realización de este trabajo ha sido posible gracias a la valiosa y desinteresada colaboración de personas que solo desean lo mejor para nuestra música y nuestro país. Estas personas son:

- Jorge Velosa Ruiz; Ráquira, Boyacá; por su paciencia y agrado para compartir su sabiduría.
- Nidia Haydee Buriticá; Medellín; Por su total, incondicional y desinteresado apoyo a esta investigación y por seguirme la corriente en todos mis sueños por descabellados que a veces parecieran, y por arriesgarlo todo, incluso su economía, solo por verme feliz.
- Familia Gómez Muñoz. Bello, Antioquia.
- Jacinto Amado, San Pedro de Iguaque, Grupo La Familia Amado, Tunja, Boyacá.
- Familia Pérez Quintero, Cocuy, Boyacá. Grupo Los Polirítmicos Del Cocuy, Mosquera, Cundinamarca.
- Jaime Castro, Tinjacá, Boyacá. Grupo Los Filipichines, Sta Fé de Bogotá.
- Misael Castellanos, Grupos Los Filipichines, Sta Fé de Bogotá.
- Marco Téllez, Grupo Los Parientes, Sta Fé de Bogotá.
- Luis Quintana, Grupo Los Fiesteros de Boyacá, Sta Fé de Bogotá.

- Luis Alberto Aljure “Guafa”, Coyaima Tolima. Grupo Velosa y los Carrangueros.
- Jorge Gonzales Virviescas, Velez, Santander. Grupo Velosa y los Carrangueros.
- José Fernando Rivas, Bogotá. Grupo Velosa y los Carrangueros.
- Familia Muñoz Durán, Sta Fé de Bogotá.
- Rafael Muñoz, Q.E.P.D. Sta Fe de Bogotá.
- Familia Buriticá Zuluaga, Medellín.
- Claudia Quiroz y personal de la Biblioteca E.P.A. Medellín.
- Gustavo Zuluaga, E.P.A. Medellín.
- Gustavo López Gil, E.P.A. Medellín.
- Alonso Sanchez, Medellín.
- Sor Edilia Muñoz, Medellín.
- Claudia Buritica Z. y Familia. Medellín.
- Sandra Milena Uribe, casa de la cultura del Municipio de Mistrató, Risaralda.
- Jairo Restrepo, Director Casa de la cultura del Municipio de Mistrató, Risaralda.
- Casa de la Cultura del Municipio de Riosucio, Caldas.

- Junta organizadora del Primer Festival del Guarapo, Sipirra, Riosucio, Caldas.
- Argiro de Jesús Ochoa, Grupo Los Típicos, Bello, Antioquia.
- Dr. Luis Carlos Rodríguez, Medellín.
- Maria Eugenia Yarce, Medellín.
- Diana Isabel Buriticá. Medellín.
- Diego Buriticá. Sta Fé de Bogotá.
- Cesar Jair Castrillón, Medellín
- Vianette Monsalve, Medellín.
- Guillermo Bañol, Medellín.
- Clara Giraldo, Medellín

**“LA VIDA PA`SER LA VIDA
DOS COSAS DEBE TENER
RISA TUA LA QUE LE QUEPA
Y CANTO A MAS NO PODER”**
Copla Popular Boyacense

INTRODUCCION

*“CUANDO UNA PENA ACORRALA
NO HAY COMO SOBAR LA PITA
Q`AUNQUE SEA UNA MIGAJITA
DE ALIVIO VA DESPUNTANDO
Y SOBANDITO SOBANDO
POR MAS DURA Q`ELLA SEA
UNA PENA SE PANDEA
CUANDO SE LE BUSCA EL MODO
QUE SI NO SALE DEL TODO
AL MENOS SE PALADEA”*

Sobando la pita, Décima de Jorge Velosa Ruiz.

El presente trabajo tiene como objetivo mostrar la música Carranguera, en sus aspectos evolutivos, histórico, cultural y musical. De igual manera busca analizar cómo han sido los procesos de transformación de los elementos que la componen y sus antecedentes desde los posibles orígenes hasta la conformación y aparición del fenómeno Carranga.

Así mismo se trata de determinar si la Música Carranguera en su estado actual constituye un género, un estilo, una nueva identidad musical.

Con la presente investigación se pretende aportar un granito de arena al reconocimiento de una de las nuevas expresiones populares en Colombia ya que algunas de éstas se encuentran en el camino que llega a enriquecer nuestras expresiones culturales, tal es el caso de la Música Carranguera.

" No se como se consiente

Allí se cuentan milagros

Que mil inventadas cosas

Martirios, muertes, deshonras

Por ignorantes se vendan

Que no han pasado en el mundo

Por los ciegos que las toman

Y al fin se vende y se compra"

Copla Boyacense.

El incalculable valor de nuestras manifestaciones musicales han permitido un uso adecuado y a la vez inadecuado e irracional de ella, actualmente la mayoría de las músicas populares en Colombia no proponen nada enriquecedor para su publico. Son músicas que alimentan la ignorancia del pueblo y muchas veces hacen eco de traición, revancha, despecho y muerte. Son músicas que nada positivo aportan a la búsqueda de la paz en un país tan golpeado como el nuestro, a pesar de tener generalmente una buena calidad musical, solo estimulan más violencia.

La música no puede ser muerte, tiene que ser vida al igual que el arte en general, si la música no ha de servir en Colombia para alegrar a sus gentes, para generar vida, para entretener sanamente, si no puede ofrecer un real esparcimiento buscando un cambio positivo en la mentalidad de los Colombianos, si no puede ser paz, será mejor que desaparezca y con ella todos los que la practican.

No se puede negar lo rentable que es hacer música de muerte ya que el pensamiento posmoderno se irrita con lo bello y lo natural, excepto cuando llega bajo la forma de selvas pluviales que tienden a descartar la “grandeza” del ser, en otras palabras busca una cultura reduccionista, que rechaza lo natural y lo bello pero legitima lo oscuro y agresivo como identidad del Ser Humano¹. Entonces la gente se ve reflejada en ella y en vez de buscar alejarse de sus conflictos, busca acercarse para poder embriagarse con ellos y en vez de olvidar, recordar. Ese masoquismo parece hacer parte de la idiosincrasia del pueblo Colombiano.

*“Dicen q`en otros lugares su música es lo primero
y la suenan con esmero con orgullo nacional
y hasta debe ser por eso, que se quiere mas la gente
que la tierrita se siente, q`el amor no se abandona
ni el derecho a la palabra,
que vale mas la persona que la mejor propaganda”*

Plegaria Radiofónica, Jorge Velosa.

Los reyes del mundo, los medios de comunicación, hacen de las suyas en la mentalidad de gran parte de los colombianos, facilitando que comprendan que

¹ Eagleton, Terry; Las ilusiones del Posmodernismo. Ed. Paidós, Argentina 1997.

un producto que no sea anunciado con una modelo semidesnuda, no vale la pena y que si viste como el galán o la vedette de la novela de moda, será mejor persona, lo mismo que si toma y come lo que producen sus grupos económicos dominantes.

Gracias a los medios de comunicación algunos afortunados colombianos y se dice afortunados porque son los privilegiados de la ignorancia que han difundido los gobiernos, se han podido enterar y han comprendido que hay cosas más importantes detrás de lo que nos dejan ver..

Y a todo lo anterior hay que agregar la ayuda de los productores de las grandes compañías disqueras los cuales han aportado su granito de arena al gran negocio de la ignorancia colombiana gracias a sus espectaculares producciones con artistas de muy poca calidad temática y musical, como actores y modelos que aprovechan su fama y su imagen para desguazar cualquier tipo de música y ayudar a enriquecer a sus “dueños”.

Todo esto sin profundizar mucho en el gran aporte de la televisión pública y privada al negocio, que como lo expresa Hector Abad Faciolince, posee una naturaleza inculta, frívola y hasta imbécil, pues “cuanto más vacuo sea un programa más éxito tendrá”... ya que evita la “penosa dificultad de tener que pensar”²

² Barbero, Jesús Martín; Cultura, sociedad y medios. Universidad Nacional de Colombia, 1998.

Y toda esta absurda filosofía es en busca de sostener un buen negocio para los dueños del país. Los resultados saltan a la vista.

Pero en el país del sagrado corazón de Jesús, existe aún (y tal vez gracias a él) persona que con su música transmiten alegría y ánimo al pueblo.

*“Aquí me tienen con mi bulto arrastrando,
como quien dice llevando de la vida
pero las pena las bailo y me las gozo
pues si les doy reposo me ganan la partida
y si me la ganan que sea así gozandito”*

Llevando del bulto, Jorge Velosa.

En busca de una sonrisa que nos muestre que los colombianos aún vivimos a pesar de todo, en busca de encontrar de nuevo el valor de las personas, del convivir con la naturaleza, en busca de ciudades más amables, de niños que antes de cantar el collar de piedras preciosas disfrute con una rumba- ronda Carranguera, con el ánimo de no abandonar del todo el campo que tal vez se tuvo que dejar, en busca de la paz y la armonía, convencidos de que la paz parte del corazón de cada uno y de la capacidad de irradiar esa paz interior y convencidos también de que para ello no hay nada más eficaz que la Música,

los músicos Carrangueros andan pregonando su mensaje, viajan por todo el país impregnando de Música Carranguera todos los rincones, regando semillitas de Paz Carranguera para dejar de alabar la muerte y poder al fin elevar un canto de elogio a la vida, porque eso es la esencia de la Carranga.

Es para eso precisamente que nació la Carranga; para darle besos todos los días a la vida, a la patria, al campo, a la ciudad, a la humanidad, y a todo lo bello que implica el estar vivo, sin negar la problemática propia del vivir pero cantándola en un lenguaje sencillo y sonoro .que solo provoque ganas de vivir.³

Es en esa búsqueda de irradiar un poco de alegría y optimismo que el presente trabajo toma sentido. Ante el desconocimiento de la verdadera esencia Carranguera en Antioquia y quizás en el mismo Altiplano Cundiboyacense, y resaltando que la música Carranguera es una invaluable joya de la actual música popular colombiana y que ya comienza a hacer parte de nuestro Folclor, este trabajo pretende dar un paso más en el posicionamiento y difusión de la Carranga, no solo como un estilo musical, sino también como una propuesta de vida.

³ A partir de una entrevista con Jorge Velosa Ruiz, Riosucio Caldas. Mayo 2 de 1998.

MARCO TEORICO

El hombre, nunca se presenta aislado sino formando grupos en cuyo seno nacen relaciones que los organizan y donde se crea la necesidad de establecer contactos con los demás grupos.⁴

Todo esto se ha logrado gracias a la acción de líderes presentes en los grupos de todo el planeta.

Son estos lideres los que han hecho grandes y trascendentes a algunos grupos humanos..

A través del tiempo el hombre se ha preocupado por crear más y más formas de asociación, tendientes a unificar criterios y formas de accionar frente a la vida, el ejemplo más claro han sido las Sectas religiosas.

Pero ha pesar de la naturaleza humana de asociarse, dividirse y alejarse un grupo del otro conservando siempre ciertas absurdas rivalidades, los sentimientos humanos son indivisibles en grupos o países.

La alegría ante una pieza de cacería, es el mismo sentimiento en la selva Amazónica que en la selva Africana, sea cual sea su forma de expresión.

⁴ Universitas Enciclopedia, Tomo IX "La Sociedad", Pag 7; Salvat Editores. Barcelona 1979.

El amor por la naturaleza, la tristeza ante la ausencia de lluvia, el dolor ante la muerte, el miedo a lo desconocido, o fenómenos más físicos como el hambre, son sentimientos ajenos a cualquier tipo de asociación en la que el hombre se desenvuelva, son sentimientos propios de la naturaleza Humana.

LOS MEDIOS MASIVOS DE COMUNICACION

Sin embargo tratando de unificar pensamientos y crear grupos humanos con gran cantidad de individuos, aparecen en el siglo XX los medios de comunicación, elemento inevitable en el análisis histórico y evolutivo de las sociedades.

Son los medios de comunicación como la radio y la televisión la máxima expresión de la necesidad del ser humano de adherir, a una corriente del pensamiento, a una filosofía o estilo de vida o simplemente el sentir que hace parte de algo que también pertenece a otros.

Los medios de comunicación han sido manejados para que los grandes grupos humanos depositen en ellos la confianza ante su criterio, quiere decir que millones de personas han preferido siempre escuchar cada mañana el pensamiento, la opinión y el criterio de su emisora preferida para así poderlo repetir durante el día sin temor a equivocaciones, ya que su opinión es la misma que la de su líder.

La Radio, tan positiva como negativa en el desarrollo de las culturas, aportó en sus comienzos educación para todos sus oyentes y ha propiciado el desarrollo intelectual de las naciones. Entre ellas, ineludiblemente, figura también Colombia, donde la aparición de la radio y sus grandes emisoras marcaron definitivamente la vida de sus habitantes tanto en el campo como en las ciudades.

Emisoras como Caracol, Radiodifusora Nacional, R.C.N., Todelar, a nivel nacional y como Radio Sutatenza, en Boyacá; La Voz de las Américas, en Antioquia y otras en cada región, comenzaron con objetivos tan sublimes como el educar y propiciar el desarrollo y el progreso del País, pero al ver la acogida tan inmensa que tuvieron, algunas se fueron transformando y así como su inicio fue sinónimo de educación y cultura, ahora casi todo es lastimosamente sinónimo de negocio y consumo.

Sin embargo gracias a la radio la música es un negocio rentable en nuestros días. Si antes del siglo XX una canción para ser popular necesitaba de varias décadas de difusión en vivo, ahora necesita solo unos días de difusión radial.

Es la radio también la que ha propiciado el desarrollo musical de las regiones colombianas y he aquí uno de los fenómenos presentes en toda la historia de la humanidad; cuando los pueblos gustan de algo que pertenece a otro, se apropian de él y lo mezclan con lo propio, lo adaptan a su forma de sentir.

Este proceso que llamaremos de “apropiación”, ha sido agilizado por la televisión y la radio y es así como nuestro pueblo colombiano se ha apropiado de formas de vestir, de hablar, de construir, de pensar etc. Lo mismo ha pasado con la música, se han apropiado expresiones musicales foráneas y se han acomodado a la forma de sentir, cantar y bailar.

Lo que podríamos llamar como la versión moderna y citadina de este proceso musical es lo que en las últimas décadas del siglo ha abundado en las producciones y que se ha denominado como el “fenómeno Fusión”, que es un simple nombre de moda, pero que ha sido la base para el surgimiento de muchas expresiones culturales y estilos musicales a través del tiempo.

La “fusión” ha contribuido al dinamismo del trasegar del hombre.

DE LO POPULAR Y LO FOCLORICO

La discusión generada frente a este tema ha sido bastante amplia en especial en las escuelas de Folclor y entre folcloristas y productores de Música.

Para el presente trabajo trataremos de unificar un sencillo concepto de Folclor definiéndolo como expresión cotidiana profunda y arraigada con una trascendencia temporal.

Lo folclórico es de lo que el pueblo realmente se apropia y comienza a interpretar, a hacerlo suyo. El paso de lo popular a lo folclórico es un hecho que exige bastante tiempo.

Lo popular es lo que más gusta al pueblo y lo que más se consume a través de los medios de comunicación, pero lo folclórico es lo que más perdura y más se difunde a través del mismo pueblo y por medio de la transmisión oral, a pesar de que actualmente el Folclor ha perdido la vigencia que lo hizo Folclor. Sin embargo, para llegar a serlo tuvo que ser popular.

Además dentro de lo popular se podría plantear una división mas que sería lo “populachero”, definido como algo que apoyado en lo popular busca ser vendido y consumido muy fácilmente, para lo cual no se necesita casi de ningún entendimiento, mientras lo popular siendo también de fácil entendimiento, busca prevalecer más y quizás llegar a ser folclórico. No se puede confundir lo popular con lo ordinario y lo folclórico con lo bello; “Mucho de lo popular puede ser selecto y mucho de lo vulgar puede resultar cortesano”⁵

DE LA TRADICIÓN Y LA TRANSMISION ORAL

El aprendizaje musical en el medio campesino siempre fue y casi que sigue siendo empírico o “de oído”. Es decir, lo que se enseña se tararea o se muestra con algunas pocas indicaciones y el alumno capta y aprende a su manera, dando esto lugar a seguras transfiguraciones que se van repitiendo de

⁵ Abadía Morales, Guillermo; La copla Colombiana. Boletín Radiodifusora Nacional. # 5 Junio 1998.

acuerdo al número de veces que se dé esta situación. Esto es lo que se llama Tradición y Transmisión Oral.⁶

Es por esto que no podemos asegurar si por ejemplo al hablar de rumba al principio de siglo XX se puede estar hablando de la misma expresión de rumba de finales de siglo.

Es la tradición y la transmisión oral la que predominó hasta hace poco tiempo, cuando la academia se propuso estudiar las tradiciones de nuestro país como único medio de comprender muchas de las situaciones actuales.

GENEROS Y ESTILOS

Hablar de genero es hablar de un elemento macro que contiene muchos elementos dentro de sí.

Los ritmos evolucionaron de alguna forma casi imposible de establecer, ¿cómo decir de donde surgió el vals?, pero si se podría especular un poco como el pasillo partió del Vals y que del pasillo partieron muchos otros ritmos; tenemos entonces el Genero Pasillo que viene del Vals y origina diversos estilos de interpretación del pasillo como podría ser el pasillo lento, el pasillo fiestero, el pasillo ecuatoriano etc.

⁶ Ochoa, Argiro de Jesús; Del Vals al baile bravo. Ponencia VIII Festival del Pasillo Colombiano. Aguadas Caldas 1998.

Así también ocurriría con el Género Merengue, el cual da origen a varios estilos como el merengue antillano, merengue Vallenato, merengue parrandero, merengue carranguero etc.

Igual sucede con el Género de la Rumba.

Entonces para el presente trabajo tenemos definidos tres Géneros; el Pasillo, el Merengue y la Rumba, que devienen en dos⁷. Los dos primeros llegan a formar un nuevo género que toma el nombre de Merengue Carranguero y el tercero, forma el segundo estilo que es la Rumba carranguera. Sobre estos dos ritmos esta elaborada la Música Carranguera.

Entonces es el estilo el que parte del Género y para poder definirlo como tal le deben caracterizar elementos como la instrumentación, la tímbrica vocal, las variaciones armónicas, las velocidades, la imagen de sus intérpretes, el carácter tonal etc.

⁷ El Merengue Carranguero (Conformado por el pasillo y el merengue) y la Rumba Carranguera.

ANTECEDENTES DE LA MUSICA CARRANGUERA

“ A la carranga anteceden

músicas de muy buen tino

las rumbas y los merengues

guabinas y torbellinos”

La música Carranguera es una nueva identidad de la región Cundiboyacense conformada por un nuevo estilo musical que hace parte de la nueva generación del folclor Colombiano.

Es básicamente la forma de ejecutar los dos ritmos que la componen, el Merengue y la Rumba, a los que se les llama Carrangueros.

El Merengue Carranguero y la rumba Carranguera, son el resultado de la mezcla de varios géneros, unos propios de la región Boyacense y otros foráneos.

Son el merengue, el pasillo y la rumba tres grandes sistemas o géneros que predominan en la música popular de la zona andina colombiana.

Sea cual sea su origen lo cierto es que estos tres ritmos son los que sostienen la aparición y evolución de dos estilos muy bien definidos en la zona, la Música Parrandera en Antioquia y el Viejo Caldas y la Música Carranguera en el Altiplano Cundiboyacense.

Son hermanas la música parrandera y la música carranguera, hijas, entre otras, de los grandes sistemas de Merengue, Pasillo y Rumba; no sin antes aclarar que quizás por la imposibilidad de dilucidar si el pasillo fue padre del merengue o viceversa o si son hermanos, hijos quizás del Vals, al pasillo parrandero y al pasillo carranguero se les denomina Merengue, porque la Guacharaca no abandona su ejecución de 6/8 y en la mayoría de los casos la ejecución vocal también se hace a 6/8, razón por la cual se considera que tiene el “viajao” de Merengue.

Pero no son solo estos los géneros que contribuyeron a la conformación de la Música Carranguera; también la Guabina y el torbellino hicieron su aporte.

Veamos un poco de la evolución de guabina, torbellino, merengue y rumba, ya que son los que finalmente dan pie al surgimiento de la Música Carranguera.

Conozcamos además cómo el Merengue y la Rumba generan también un estilo que algo tiene en común con la música Carranguera; la Música Parrandera, anterior a la Carranga pero con una gran brecha de por medio.

LA RUMBA

La genealogía de la rumba es bastante confusa. Se podría afirmar que en todas las manifestaciones folclóricas musicales de los países latinoamericanos, existe algún estilo denominado rumba.

Es difícil determinar si tienen algún nexo histórico o cultural que las relacione entre sí o si esta denominación responde solo al uso del término rumba como referencia al significado universal que ha tomado, es decir a la expresión profana de baile y música en torno al festejo y a la fiesta como tal.

Sin embargo se pueden analizar los estilos más importantes de rumba y tratar de establecer si tienen algún punto musical en común que pueda sugerir alguna evolución y para determinar cuál de ellas pudo haber dado origen a la rumba carranguera. Por ahora lo más acertado es decir que indirectamente y con un gran espacio por medio la rumba carranguera se deriva de la cubana.

La rumba cubana

La rumba en Cuba fue originada por blancos y negros pertenecientes a la escala más baja del estrato social de la isla, estos, oprimidos por la “cultura” colonialista, solo recibían influencias de las expresiones musicales y culturales de las demás clases sociales, al estar impedidos por razones sociales y tal vez filosóficas propias, y al no querer hacer nada copiado de sus opresores, dieron origen a una mezcla musical de todo lo que veían y escuchaban. Es así como

sin presentar elementos exactos del coplerío español (presentes en el Son), ni de formas poéticas cultivadas (propias de la décima en la Guajira), ni del canto ritual afroide, los contiene a todos en una versión propia llamada Rumba.

Fue una expresión totalmente profana y que no buscaba nada diferente a expresar los cambios a los que habían sido sometidos sus ejecutantes, tanto músicos como bailarines y hacer así una representación de sus condiciones como forma de diversión. Una Rumba se formaba en cualquier sitio sin importar el tamaño ni las condiciones; su única exigencia era tener a mano algún armario o algún objeto de madera.

La rumba interpretó la música que escuchaba a otras clases pero a su modo, utilizando para ello objetos cotidianos y fáciles de encontrar como cajones de mesa de noche, armarios, pedazos de madera, cucharas, botellas, taburetes etc. Versatilidad por la cual fue el único estilo de la música cubana que no se sectorizó, quiere decir que fue interpretada y bailada en toda Cuba, contrario a otros como el Punto Cubano o el Canto Ritual.⁸

La instrumentación de la Rumba pasó a ser más elaborada al ser utilizados los cajones de madera en que se importaban y exportaban productos, más tarde se enriquecería cambiando el taburete de cuero por barriles con cuero tensado

⁸ Algeria, León; Del canto y el tiempo. La Habana, Cuba.

por medio de llaves, siendo estos la Conga y la Tumbadora, terminando por ser fabricados en madera en vez de usar el barril.⁹

Característica musical de la Rumba fue el poseer una rítmica muy constante por parte de los cajones y el haber incorporado una tímbrica aguda con las cajitas de madera en donde se empacan velas en la cual se interpretaba un ritmo muy variable.

El cantador pasa de ser ritual a ser profano y realiza un diálogo con los bailadores. El güiro o las claves eran interpretadas por el Cantador.

Esta rumba tomo unas características morfológicas que le dieron identidad prontamente; comenzaba el cantador con las claves haciendo una exposición del tema, una invitación; luego hacía presencia el coro y por último se bailaba.

El cambio de estas estructuras y sus velocidades dan nombre a las tres variedades de rumba que existen: guaguanco, columbia y yambú.

El Guaguanco: El canto es muy extenso y relata siempre sucesos ocurridos a personas o situaciones vividas en el momento de la Rumba.

El yambú: Es una rumba lenta, alusión siempre a la ancianidad y a la abstención del *vacuna'o* o movimiento pélvico de connotación sexual. En el Yambú y a manera de burla se usó la frase “En el Yambú no se vacuna”¹⁰

⁹ Ortiz, Fernando; *La Africanía de la Música en Cuba*. Ed. Letras Cubana. La Habana, Cuba 1993.

¹⁰ Orovio, Helio; *La Conga, La Rumba: Columbia, Yambú, Guaguanco*. Ed. Letras de Oriente, Santiago de Cuba 1994

La Columbia: Su texto siempre es satírico y jocoso, usando vocablos Afros para burla de los demás y para poder contar así situaciones cómicas sin que todos pudieran entender. En la rumba Columbia el quinto (Conga de timbre muy agudo) establece un diálogo con el bailaror pues este es un baile exclusivo para una sola persona que debe “lucirse” en su ejecución. Es la variante más ágil de la Rumba y es la única interpretada a seis octavos (6/8): Es a principios del Siglo XX cuando la rumba Columbia y el Guaguanco, que fueron las únicas que sobrevivieron, comienzan a salir de Cuba y a llegar a todo el mundo siendo un producto de fácil consumo por su novedoso “sabor” e instrumentación. Véase Anexo 1.

La Rumba en Colombia

Según fuentes primarias como el Señor Pedro David Castro de Marmato Caldas, con noventa y nueve años de edad y cuyo testimonio fue recogido por el señor Argiro Ochoa, Director del grupo Cosecheros de Antioquia, quien también hace parte de las fuentes primarias consultadas, la rumba cubana llegó a Colombia a principios del Siglo XX a través de los discos de acetato grabados, paradójicamente, en México, país en donde también se producía gran parte del Cine que llegaba a nuestras tierras.

En estas grabaciones y en estas películas llegaban Rumbas Cubanas que las tuvieron gran aceptación entre la sociedad de la época, dando esto lugar a un proceso más de apropiación con todo lo que ello implica pero presentándose una eventualidad que pocas apropiaciones han afrontado; y fue el hecho de que la rumba fue prohibida por la iglesia debido a su forma de bailar. La prohibición también cobijaba a la música que acompañaba la Rumba, la cual ha sido difícil de establecer ya que pudo haber sido tanto la Rumba Cubana como tal o el conjunto de varios ritmos cubanos rotulados todos por igual como rumba para ser exportados. Pero haya sido como haya sido el caso es que debido al baile difundido en las películas para mayores de 21 años y que según las fuentes podría corresponder al *vacuna'ó* de la Columbia, la Rumba

interpretó bajo la denominación de Rumbas Criollas que fue como los dio a conocer su compositor.

Esta denominación correspondía solo a un “capricho” o tal vez a una estrategia publicitaria, mas no a una identificación con su estructura musical ya que no existía casi similitud porque las rumbas siempre han sido a 2/4 (excepto la Columbia) y el Bambuco a $\frac{3}{4}$ o $\frac{6}{8}$.

A partir del auge de las composiciones de Milciades Garavito algunos otros compositores también hicieron sus propios Bambucos Fiesteros rotulados también como Rumbas Criollas; fue entonces como Emilio Sierra entre otros hace conocer sus propias rumbas.

De este auge de Bambucos Fiesteros llamados Rumbas Criollas nos quedan algunas tan famosas como: Mariquiteña, de Milciades Garavito; Trago a los Músicos, de Emilio Sierra; La loca Margarita, de Sierra; Rumbas de Matrimonio, de Sierra; Que vivan los Novios, de Sierra y otras como Pascuas, Benitín, Estoy copetón, loco corazoncito etc.

Véase anexo 2.

Mas información sobre la rumba:

- La Rumba Criolla, Ignacio Bello Pascua. Art. En Nueva Revista Colombiana de Folclor, Vol. 2 # 8 1990.
- Del canto y el tiempo, Algeries león.

- Orígenes de la música en Cuba, los amores de las cuerdas y el tambor.
Tony Evora. Alianza Editorial 1997.
- La africanía de la música en cuba. Fernando Ortiz.
- La Conga, la Rumba: Columbia, Yambú y Guaguanco. Helio Orovio.
- Cultores de la Música Colombiana. José Pinilla Aguilar, Bogotá 1980.

Fuentes primarias.

- Ochoa, Argiro de Jesús, Grupo Los Típicos, Medellín.
- Velosa Ruíz, Jorge. Grupo Velosa y los Carrangueros, Santa Fé de Bogotá.
- Quintana, Luis. Grupo Los Fiesteros de Boyacá. Santa fé de Bogotá.

EL MERENGUE

Etimología: perdidas en el tiempo se debaten varias teorías acerca del origen etimológico y musical del Merengue, unas más creíbles que otras, pero todas tan inciertas por igual.

La primera hipótesis etimológica del Merengue habla del “parecido del baile” con un dulce francés fabricado de huevo y azúcar, llamado Meringue en su idioma original, y que es por esto que a cierto baile francés se le dio este nombre. Al llegar el baile del Meringue a América su nombre se deformó por el de Merengue.¹¹

Una segunda hipótesis sostiene la derivación de la palabra de algún grupo étnico traído del Africa y de gran sentido musical llamado “Muserengues”¹².

El jolgorio identificaba a este grupo por lo que se comenzó a dar deformaciones de ese nombre a cualquier reunión de “bulla”, baile y fiesta, hasta llegar a quedar como Merengue.

Orígenes: Entre las muchas culturas africanas traídas a nuestras tierras para ser

usadas como mano de obra se encontraba una llamada “Muserengues”, caracterizados por su alto sentido musical y dancístico, y que fueron

¹¹ Abadía Morales, Guillermo; Compendio General de Folclor, Banco de la República, Bogotá 1985.

¹² Gutierrez Hinojosa, Tomás Darío, Cultura Vallenata.

identificados por sus “algarabías”, formadas en las noches después de largas jornadas de trabajo, tiempo en el cual los Muserengues se encontraron (quizás por casualidad) con los Chimílas, grupo étnico propio de la región norte de Colombia y también con un gran sentido musical, los dos grupos alcanzaron a influenciar considerablemente el uno al otro a nivel musical. Sus fiestas fueron conocidas como Merengues o Cumbiambas y su música fue llamada Merengue, ya con una organología típica mezcla de los dos grupos.

Fue entonces el Merengue interpretado con tambores cónicos Africanos, Tambor de dos parches chimíla y flautas o carrizos Chimilas, con una gran riqueza a nivel del canto ya que las tres culturas influyentes, española, africana e indígena, poseían excelentes géneros de canto¹³.

Se puede afirmar entonces que el Merengue llegó casi por igual a toda América Antillana ya que los negros Muserengues se mezclaban con los grupos indígenas propios de cada zona y con los indígenas colombianos que eran exportados desde el puerto de Santa Marta hacia las Antillas.

No es entonces el merengue colombiano un descendiente del merengue dominicano sino producto de una evolución propia, quiere decir, el merengue en cada lugar a donde llegó tomó elementos de ese lugar e hizo su propia historia, es por esto que encontramos ritmos en varios países con el mismo

¹³ Gutierrez Hinojosa, Tomás Darío; Cultura Vallenata.

nombre de merengue pero casi sin ningún elemento en común que los caracteriza, el ejemplo más claro y a la mano es el echo de que el merengue dominicano esta escrito a 4/4, el colombiano a 6/8 y el venezolano a 5/8.

El estilo musical nacido de la fusión de la música hecha por Chimilas y Muserengues, llamado Merengue, tomó identidad en Colombia desde principios de 1500 hasta mediados del siglo XIX, fecha en la cual los jesuitas y a su vez algunos marinos traen a nuestras tierras un instrumento novedoso que despertó gran interés entre los habitantes de la costa atlántica, nos referimos al acordeón, inventado por el austríaco Kiril Damián en 1824¹⁴, cuyo sonido metálico tuvo gran aceptación entre quienes interpretaban Merengues.

El acordeón comenzó a ser utilizado en vez de la flauta de carrizo debido a su versatilidad; tenían ahora un instrumento que permitía hacer melodías y acompañarse a la vez.

Con la aparición del acordeón en la región del Valle de Upar comenzó a tomar identidad un estilo propio de interpretación y muy particular del Vallenato, en el cual se agruparon todos los ritmos que absorbió el Acordeón para su interpretación, estos son Puya, Tambora y Merengue y posteriormente Paseo y Son. De éstos, la tambora fue la única que desapareció del Vallenato.

¹⁴ Mazo, Juan Carlos; El Vallenato, un canto entre sus propios lamentos, Art. El Colombiano, Mayo 2 de 1999.

El Merengue Vallenato comienza a evolucionar desde mediados del siglo XIX con un instrumental ya muy bien definido; Acordeón, Caja Vallenata (pequeño tambor cónico de un solo parche, procedente del llamador) y Guacharaca de caña brava. Su marcación se hizo a 6/8, sus tempos siempre fueron rápidos y fue el ritmo Vallenato que exigía mayor destreza a sus intérpretes.

A principios del siglo XX algunos campesinos costeños comienzan a interpretar el Vallenato con instrumentos de cuerda en reemplazo del acordeón, al interpretar Vallenato inevitablemente interpretaron Merengues.

El cambio del acordeón por dos guitarras provocó un cambio en los acentos propios de cada ritmo. El Merengue se tocó en una polimetría de la Guacharaca a 6/8 y las guitarras a $\frac{3}{4}$, acentuando el segundo y tercer tiempo.

Este estilo no gustó a los acordeoneros, quienes lo denominaban Merengue “acachacado”¹⁵

Este estilo de merengue se conoció poco en el interior de Colombia a principios de siglo ya que era traído solo por algunos esporádicos viajeros, hasta que en el año de 1947 el cienaguero Guillermo de Jesús Buitrago Henríquez lanza al mercado un sencillo prensado por Antonio Fuentes y que contenía los títulos “la víspera de año nuevo” y “Las mujeres a mi no me

¹⁵ Harry C. Davinson; Diccionario Folclórico de Colombia, Pag 287.

quieren”, dos merengues que popularizaron tanto a su interprete como a su nuevo estilo que marcó definitivamente la historia de la música popular en Colombia. A partir de este suceso la radio se encargó del resto, de su difusión y de su arraigo en las diversas regiones, al Jilguero de la Sierra- como también se le conocía- y a su grupo de acompañantes “los trovadores de Barú” con cierta influencia del trío Matamoros¹⁶. Le siguieron muchos más interpretes como Julio cesar Bovea y Rómulo Caicedo, en la costa y algunos como Noel Petro el “burro mocho” en el interior.

Véase Anexo 3 y 4

Nótese que la guitarra siempre se adelantaba a los cambios armónicos, comportamiento propio de la música cubana y que lo hace muy cercano al Son.

Fue este ultimo estilo de merengue, el “acachacado” y no otro el que dio origen al Merengue Cundiboyacense y luego al Merengue Carranguero.

Pero el Merengue Acachacado o Buitragueño es quizás el único de los estilos que ha influenciado a casi toda la música popular campesina de la zona andina.

¹⁶ Espitaletta, Reinaldo; Diciembre le canta a Buitrago, Art. El Colombiano, Medellín, diciembre 13 1998.

- Familia Pérez Quintero, Grupo Los Polirítmicos del Cocuy, Mosquera
Cundinamarca.

EL TORBELLINO.

“Torbellino de mi tierra

Torbellino sin igual

La vida sin ti sería

Como la sopa sin sal”

Copla popular Santandereana.

Es la expresión musical y dancística de más arraigo en la región Santandereana.

Es ante todo la tonada con la que se acompaña el canto de Guabina actualmente en los departamentos de Santander y Boyacá, es decir entre copla y copla se debe tocar Torbellino.

En cuanto a su etimología solo se conoce que el término hace referencia directa a la forma de bailar y al “tumulto” o torbellino que se formaba cuando se bailaba durante las romerías o peregrinaciones religiosas, actos para los cuales parece haber sido muy utilizado el torbellino; para recrear e incluso para marcar cierta forma de “marcha” o trotecito que impedían un rápido cansancio.¹⁷ Anteriormente en algunas regiones Boyacenses se conocía al Torbellino con el nombre de “Tónicas o Túnicas”, como lo relata Jacinto

¹⁷ Sierra García, Jaime; Diccionario Folclórico Antioqueño. Pag. 647.

Amado del grupo La Familia Amado de Tunja, Boyacá, en entrevista personal.

Este nombre aún es usado por algunos músicos de edad en Boyacá.

Pero si la utilización del torbellino en las romerías es muy clara y verificable, su origen es un tanto confuso, se le ha confundido con gran cantidad de ritmos como la Caña, el Minué, la Contradanza. El Bambuco, la Guabina, las Vueltas el Galerón y hasta el Pasillo.

Se le han otorgado descendencias españolas, indígenas o africanas.¹⁸

Pero todos coinciden en afirmar que venga de donde venga, el Torbellino muestra claramente su carácter indígena, ya sea por naturaleza propia o por influencia, basados en su supuesto carácter de tristeza, melancolía, y monotonía propios del hombre indígena.

Frente a estos planteamientos, observamos en el torbellino un carácter vivaz y alegre propio de la mezcla cultural presente en todas las manifestaciones musicales colombianas, que contraría los planteamientos anteriores y que incluso, va en contra de los decretos que declararon al hombre del interior colombiano como una persona triste y aburrida, su estructura musical así lo demuestra.

¹⁸ Harry C. Davinson; Diccionario Folclórico de Colombia, Pag. 219-224.

Es el torbellino una expresión de gran vigencia en la región de Cundinamarca, Boyaca y Santander en la cual existen varios festivales dedicados a este estilo, destacándose el de San Gil, Vélez, Tabio, Mosquera entre otros.


Es un estilo de música y baile, mezclado en muchas ocasiones con la copla.

Se destaca del Torbellino la utilización de una gran variedad de instrumentación como son: Tiple, Requinto, Guacharaca, Esterilla, Quiribillos, Zambumbia, Mates.

El baile del Torbellino es un baile de pareja suelta, la mujer con pasos muy menudos describe un círculo y el hombre la persigue con pasos de rutina¹⁹.

En los Departamentos de Boyacá y Santander se baila gran cantidad de variantes del Torbellino, entre todas las más importantes son: el baile del tres, el baile de la copa, el moño o torbellino versiao, la trenza o la vara (variante proveniente directamente de España²⁰), la manta y algunas otras ejecutadas solo en algunas veredas.


El torbellino es interpretado a $\frac{3}{4}$ - $\frac{6}{8}$ y en tempos rápidos con una ejecución básica así:


TIPLE $\frac{3}{4}$ 

REQUINTO $\frac{3}{4}$ 

¹⁹ Hernández, Carlos Nicolás; Santander y su Folklore, Ed. Tres Culturas, Bogotá 1995.

²⁰ Jaramillo Tamayo, Jairo y Marín Mejía Felix, Sentir Gitano, Medellín 1991.

GUACHARACA 6/8 

IDIOFONOS 6/8 

No se puede verificar el anterior score esperando tener todos los instrumentos en una sincronía perfecta ya que por el contrario, se escucha una amalgama de sonidos y ritmos en la cual es posible sentir contraposiciones de acentos y métricas. En conclusión el torbellino es una síntesis musical que refleja la alegría y expresión propia de una comunidad que intenta superar la visión propia de la época colonial, en la cual el torbellino comenzó a tomar forma, también muestra el recatamiento del hombre y la mujer del Altiplano Cundiboyacense.

Más información sobre el Torbellino:

- Santander y su folklore; Carlos Nicolás Hernández. Ed Tres Culturas. 1995.
- Diccionario Folclórico de Colombia; Harry C. Davinson.
- Diccionario Folclórico Antioqueño; Jaime Sierra García.
- Compendio General de Folclor Colombiano, Guillermo Abadía Morales.

Fuentes Primarias Consultadas:

- Velosa Ruiz, Jorge. Grupo Velosa y los Carrangueros. Sta Fé de Bogotá.
- Amado, Jacinto. Grupo La familia Amado. Tunja, Boyacá.
- Castro, Jaime. Grupo Los Filipichines. Sta Fé de Bogotá.
- Familia Pérez Quintero. Grupo Los Polirítmicos del Cocuy. Mosquera, Cundinamarca.
- Téllez, Marco. Grupo Los Parientes. Sta Fé de Bogotá.
- Quintana, Luis. Grupo Los Fiesteros de Boyacá. Sta Fe de Bogotá.
- González, Jorge. Grupo Velosa y Los Carrangueros. Sta Fé de Bogotá.

LA GUABINA

“La guabina y la guabana

Me vienen a convidar

Ellas dicen que me llevan

Yo no me dejo llevar”

Copla Popular Boyacense.

“Vamos a cantar guabina

que`s el orgullo`e mi tierra

y esas coplas tan bonitas

que me las dijo mi abuela”

Costumbres de mi tierra, Flia Amado.

Etimología:

Guabina: n.f. Amer. Pez de agua dulce de carne suave y gustosa.

La etimología de la Guabina no es muy precisa ni fácil de aclarar. se ha conocido la palabra para determinar en Venezuela a un pez pero de carne venenosa que al parecer abundaba en los ríos llaneros y que debía ser pescado con anzuelo y no con arpón como se acostumbraba, ya que trataba de morder al pescador²¹. También se conoce como Guabina en Cuba a las personas miedosas, y como guabinero a los peleadores.

En algunos países se denomina Guabina al pez pero de carne comestible como lo indica el diccionario. Como se puede apreciar no tenemos referencia de otro país en el cual la denominación Guabina determine algún baile, canto o música.

²¹ Florentino y el diablo, Poema folclórico Llanero.

No se puede entonces determinar claramente el origen etimológico del término Guabina. Tampoco se puede saber a ciencia cierta, porque y desde cuando en la región nororiental de la zona andina a la alternancia de baile, música y canto de coplas, se les dio el nombre de Guabina

Orígenes.

La Guabina, sin orígenes claramente establecidos siempre se refiere a música, y canto. Parece tener orígenes europeos si se tiene en cuenta su subdivisión ternaria $\frac{3}{4}$ y su relación con ritmos como el Vals y el Pasillo.

La región más citada para referirse al origen de la guabina es Antioquia, ya que en escritos muy antiguos como las memorias del cultivo del maíz en Antioquia²². se hace referencia a ésta sin que nadie lo contradiga.

Pero según escritos de la época la Guabina Antioqueña solo fue una denominación que se le dio al tipo de copla o canción de temática picaresca o vulgar, sin referirse claramente al estilo actual de Guabina, además cabe citar que de la región andina es en Antioquia el único lugar en donde la Guabina desaparece casi por completo.

Al parecer la Guabina primeramente fue un baile de salón ejecutado con música de Vals²³, el que se hizo muy popular a finales de siglo XVIII y principios del XIX siendo bailada por personas de todas las clases sociales

²² Gutierrez Gonzales, Gregorio; Memorias del cultivo del maíz en Antioquia. 1886.

²³ Harry C. Davinson; Diccionario Folclórico de Colombia, Ed. Banco de la República 1970.

como lo alude Gabriel Echeverry²⁴, pero parece que las clases inferiores hicieron su propia versión de Guabina y fue ésta la que perduró y se hizo más popular.

En la forma de bailar la Guabina en Antioquia fueron similar a su letra, vulgar; pareja cogida y buscando ser un baile erótico, debido a que la pareja iba bastante apretada, siendo un baile censurado por la sociedad de la época, llegando incluso a ser prohibido por parte de la iglesia y las autoridades, dando lugar a los famosos Bailes de Garrote: A partir del momento en que fue prohibida, los campesinos le dieron a la Guabina un aire mucho más libertino y de carácter marcadamente sexual, he aquí un ejemplo de una antigua copla de Guabina Antioqueña.

“ A las muchachas les gusta

bailar Guabina

porque llevan la barra

junto a la mina”²⁴

Los Bailes de Garrote y la ya tradicional Guabina fueron la máxima expresión del desenfreno, terminando siempre en sangrientas peleas de las que solo quedaban, como lo escribió Pedro A. Izaza C. en 1868:

²⁴ Idem. Parr. 3 y 4

²⁴ García Sierra, Jaime; Diccionario Folclórico Antioqueño. Ed. U de A. 1983.

“Debajo de una tarima

dos vihuelas haí quebradas

media copa vendedora

*i unos restos de empanadas”*²⁵

En cuanto a la parte instrumental de la Guabina fue interpretada, con instrumentos propios de la época, entre ellos el tiple que aún se hallaba en plena evolución y lo llamaban cedros. Según todo lo explicado anteriormente podríamos aceptar por último la definición de Guabina de Joaquín Piñeros Corpas: Tonada o son popular de Colombia. Manera de trovar propia de cada comarca²⁶. No sin antes aclarar la originalidad de la Guabina destacada por Víctor Justiniano rosales “...uno de los principales aires musicales, exclusivos de Colombia”²⁷. También lo defiende el maestro Guillermo Uribe Holgín “no he encontrado este ritmo así modificado en ninguna música popular de los países hermanos”²⁸. No obstante se encuentran algunas posibles relaciones morfológicas con los golpes larenses de Venezuela, la guajira y el punto cubano.

Cabe destacar que la única Guabina que nos queda como expresión musical folclórica, es la Guabina de la región de Boyacá y Santander, llamadas

²⁵ Harry C. Davinson; Diccionario Folclórico de Colombia. Ed. Banco de la República, 1970.

²⁶ Perdomo Escobar, José Ignacio; Historia de la Música en Colombia, Ed. Plaza y Janes 1980.

²⁷ Harry C. Davinson; Diccionario Folclórico de Colombia. Ed. Banco de la República. 1970.

²⁸ Idem.

también Tonadas, ya que las demás Guabinas obedecen solo a canciones y coreografías bajo conceptos más académicos con unas características muy diferentes como: género de canción descriptiva, ritmo ternario muy similar al vals, con acentuación en el segundo tiempo, básicamente de la región tolimense., de tempos lentos, ejecución y armonía simples, forma A-B modulante y generalmente menor.

A este tipo de Guabinas pertenecen por ejemplo:

La Guabina Tolimense de Alberto Castilla

La Guabina Huilense de Carlos E. Cortés.

Las anteriores guabinas distan bastante de la tonada de guabina boyaco-santandereana cuya forma más representativa es la Guabina de Vélez. Es esta, la más cercana, geográfica y estilísticamente a la Música carranguera.

La tonada de guabina es básicamente un canto campesino, un duelo de coplas basadas en cualquier tema cotidiano.

La copla de la Guabina es casi invariablemente la cuarteta octosílaba con el primer y tercer verso asonante o con el segundo y el cuarto verso consonante²⁹

Se caracteriza por su espontaneidad y sencillez extraordinarias y su conformación tan perfecta al oído que pudiera decirse que se canta por si sola³⁰

²⁹ Hernadez, Carlos Nicolas; Santader y su Folklore. Ed tres culturas 1995.

Se le conoce a la tonada de guabina, también, con el nombre de Cantas:
“llamadas también Guabinas, son una manera boyaco-santandereanas de nombrar las coplas, especialmente cuando se cancionan con una de las tantas tonadas tradicionales, las cuales pueden echarse igualiticas o con alguna variante, según la capacidad y experiencia de los cantadores para improvisar. ejemplo.

*“Esto dijo el armadillo
junto a la armadilla coja
que cuando uno va pa’ viejo
hasta el rabo se le ajloja”*

*“ Esto me dijo mi chata
al pie de una mata’e paja
como no es to’los dias
hagámosle otra migaja”*

Las voces son casi siempre primas y segundas, la instrumentación generalmente en soncito de torbellino que va entre canta y canta...”³¹

De la parte de la copla se puede concluir que, la canta o guabina Boyaco-santandereana fue la que tuvo más contacto y similitud con la antigua Guabina

³⁰ Camacho Mateus, Luis F; La copla folclórica en Santander y la guabina Veleña. Art. en Revista Embera # 1.

³¹ Velosa Ruiz, Jorge; Cantas y Relatos. Ed. Propia 1984.

Antioqueña, siendo la primera menos pícara y vulgar pero conservando su doble sentido, aunque mostrando que “es el canto sencillo de un pueblo virgen, expresado vigorosamente”³²

A esto se debe una de las coplas más conocidas en la Guabina, nacida cuando un santandereano escuchó una Guabina Antioqueña:

*“ Esta es la dicha Guabina
que cantamos pualla'bajo
por aquí también la cantan
pero con mucho trabajo ”*³³

La morfología de la Guabina de Vélez esta muy bien definida gracias a la variedad de investigaciones realizadas a cerca de esta.

Guillermo Abadía Morales en su libro Guabinas y Mojigangas, nos muestra el siguiente análisis de las guabinas de la región de Santander:

Preludio: introducción instrumental que se realiza antes de comenzar el canto de la primera copla; éste se hace siempre en tonada de torbellino.

Grito inicial o Mote: frase breve que se canta a modo de llamada de atención para iniciar los períodos de la copla.

La copla: se canta en dos periodos de media copla (dos frases) cada uno.

El estribillo: frase conclusiva que se canta al final de cada periodo.

³² Harry C. Davinson; Diccionario Folclórico de Colombia. Ed. Banco de la República 1970.

³³ Hernández, Carlos Nicolás; Santander y su folklore. Ed tres culturas. 1995.

Los interludios: pequeños trozos instrumentales que se tocan entre cada dos periodos de canto, independientemente y de duración variable mientras se decide la reanudación del canto. Véase Anexo 5.

La instrumentación de la Guabina es la misma que la del torbellino incluyendo a veces la guitarra, esta instrumentación solo se usa para los preludios y los interludios, de resto la instrumentación se reduce a el uso de dos voces generalmente femeninas, usadas en intervalos de terceras y/o sextas.

Pero según los músicos carrangueros consultados, la guabina interpretada popularmente en Boyacá correspondía a coplas cantadas con un acompañamiento constante de torbellino y con una melodía típica, aunque para “echar cantas” no era necesario el acompañamiento instrumental. Guabina también era solo el duelo de coplas cantadas “a capella”.

El gran aporte de la Guabina a la Música carranguera fue, como lo dicen sus creadores, la copla y la distribución y tímbrica de las voces.

Más información acerca de la Guabina:

- Memorias sobre el cultivo del maíz en Antioquia, Gregorio Gutiérrez González 1886.
- Diccionario Folclórico de Colombia: Harry C. Davinson.
- Diccionario Antioqueño; Jaime García Sierra.

- Santander y su folklore; Carlos Nicolás Hernández.
- La Copla Folclórica en Santander y La Guabina Veleña. Luis F. Camacho Mateus.
- Cantas y Relatos; Jorge Velosa Ruiz.
- Guabinas y Mojigangas; Guillermo Abadía Morales.

Fuentes Primarias Consultadas:

- Velosa Ruiz, Jorge. Grupo Velosa y los Carrangueros, Sta Fé de Bogotá.
- Amado, Jacinto. Grupo la Familia Amado, Tunja, Boyacá.
- Castro, Jaime. Grupo Los Filipichines, Sta Fé de Bogotá.
- Familia Pérez Quintero, Grupo Los Polirítmicos del Cocuy, Mosquera Cundinamarca.
- Marco Téllez. Grupo Los Parientes, Sta Fé de Bogotá.
- Quintana, Luis. Grupo Los Fiesteros de Boyacá, Sta Fé de Bogotá.

LA MUSICA PARRANDERA.

Es quizás la música parrandera de Antioquia y el viejo Caldas, hermana de la música carranguera del altiplano cundiboyacense.

La música de “carrilera”

Primero fue el surgimiento del termino “Guasca” como denominación a las personas desplazadas del campo a la ciudad por diversas causas. El término denomina ordinariiez y proviene de la forma de empacar los paquetes poco valiosos en las estaciones del tren, a los cuales no se les ponía cabuya sino guasca, que es la corteza de la mata del plátano.

Con el ferrocarril se inaugura una época que marca una nueva dinámica cultural en Antioquia, el Viejo Caldas, la Sabana de Bogotá y otras regiones colombianas. Fue también gracias a éste que penetró la tecnología al interior del país.

En el caso de la música, primero fue el fonógrafo y los escasos “discos negros” o de acetato, grabados en Estados Unidos, México, y Argentina, cada uno con música popular o folclórica del país de origen, excepto los norteamericanos que además grababan música clásica. Pero de todos estos fueron los discos provenientes de México los que más aceptación tenían entre los comerciantes de “pastas sonoras” y fueron éstos quienes terminaron por difundir su propio gusto en todo el país, a pesar de que Colombia fue uno de

los pocos países que tuvo el lujo de grabar en las primeras décadas del siglo XX su propia música; Bambucos, Guabinas, Pasillos etc. fueron grabados por la famosa Lira Antioqueña en nueva York y México entre 1908 y 1910.

Sin embargo no pudo competir nunca con la música mejicana que constituyó un producto eminentemente comercial, que gracias a la manipulación de los encargados del mercado sonoro y gracias también a que fue una música elemental, fácil de asimilar y entender, logró ser la más popular en todo el eje cafetero.

Se llamó música de Carrilera, ya que quienes distribuían los discos, empleaban este termino para indicar la música que le interesaba llevar a los pueblos a donde viajaba el ferrocarril, para vender en la estación misma su mercancía.

En los pueblos también le denominaron de carrilera, por ser la música que les llegaba “por la carrilera”.

Con el fenómeno del desplazamiento, presente en todo el siglo XX en Colombia, los campesinos antioqueños (y de todo el país) buscaban en la ciudad un futuro mejor para sus vidas, pero casi todos llegaban a los barrios “bajos” de Medellín, en donde los bares hoteluchos y demás establecimientos que congregaban a estos campesinos en sus ratos de esparcimiento, poseían

los famoso Traganíqueles o Pianolas y en estos aparatos solo se oía música de carrilera que en la ciudad tomo el nombre de Guasca al igual que sus oyentes.

Surge la parranda

Retomando elementos de la Rumba, presente en toda Antioquia, y los bailes bravos “hermanos” del pasillo y “fusionándolos” con la música guasca y con los merengues buitrageños nace entonces la Música Parrandera.

El nombre obedeció a la exigencia de las casas disqueras aprovechando el auge de Toño Peñaranda, músico costeño que en la época del surgimiento de la Parranda, mediados del siglo XX, interpretaba música al estilo Buitrageño pero cambiando el requinto por un acordeón; esta música era denominada parranda. Por esto las casas disqueras hacían esta exigencia a pesar de que algunos músicos sostenían que su música correspondía a la expresión de Bailes Bravos.

Se afirmó alguna vez que la música parrandera era la versión alegre y bailable de lo guasca.

La radio también en Antioquia jugó un papel fundamental en el arraigo de la música parrandera a través de emisoras como la Voz de las Américas y su programa “Guasquilandia”

Esta expresión musical popular alcanza altos grados de madurez interpretativa en los festivales radiales y pueblerinos de los que perduran el festival de

música parrandera de Betania, Antioquia y el encuentro de música parrandera en Sipirra, Riosucio, Caldas, y a través de una floreciente industria discográfica dedicada casi por completo a este nuevo estilo.

La parranda surge “desmembrada y degenerada en versiones de insólita vulgaridad” y esta ha sido una de las características más relevantes de la música parrandera como curiosa coincidencia con la Guabina Antioqueña y como inevitable característica dada la picardía presente en la idiosincrasia del Antioqueño, picardía que rebosa en vulgaridad y cuyos máximos representantes fueron los arrieros antioqueños.

Ejemplos claros del doble sentido predominantes en los textos del estilo de Música Parrandera, son los siguientes versos:

“Ayer te estuve esperando

y me dejaste planta`o

negra como no llegaste

me quede con él para´o” El trovador del valle

Gildardo Montoya.

“Juntémonos pues negrita

mira que yo estoy penando

si quieres desayunar

me lo puedes ir ma moncillos mamoncillos

bastantes tengo en la finca

y la que quiera chupar El trovador malicioso

tiene que darme la chim...” Gildardo Montoya

“Apura el paso mula hijueputa

que ya muy pronto va a anochecer

y en la posada me esta esperando Los relajos del Arriero

buen aguardiente y buena mujer” D.R.A.

La música parrandera ha tenido grandes exponentes que la han llevado a todo el país e incluso fuera de este, como los hermanos Joaquín y Agustín Bedoya, Gildardo Montoya, Vargas Vil, Octavio Mesa etc. Que han provocado un auge económico en los meses de Diciembre al rededor de esta música.

La instrumentación básica de los conjuntos parranderos fue en sus inicios Guitarra, Requinto de Guitarra, Guacharaca de caña de lata y Taburete de cuero, encontrándose en la actualidad grupos dedicados a esta música pero con

instrumentos más modernos; Bajo, Batería, Teclados etc. El formato más usado en la actualidad es Guitarra, Requinto, Bajo, Guacharaca y Bongóes.

La ejecución del estilo Parrandero comprende básicamente dos ritmos; El Merengue y La Rumba. Igualmente estos músicos interpretan y difunden la modalidad denominada "despecho o carrilera" (Música más cercana a su prototipo original, el corrido mejicano).

El merengue parrandero

Se genera a partir de los bailes bravos, estos bailes parten de la aparición del tiple, su ejecución siempre se hizo con guitarra, tiple y bandola y fue así:


La negra acentuando el primer tiempo y cuatro corcheas de las cuales la primera y la tercera van quemadas, es decir, con un golpe seco contra las cuerdas. Esta marcación lo hace similar al pasillo que es:




El Merengue Parrandero tomó esa ejecución y la acompañó con una Guacharaca a 6/8, y una guitarra, acentuando también el primer tiempo, es decir: Guacharaca: 6/8 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ :||


Guitarra: 3/4 ♩ ♪ ♪ :||

Pero además, y bajo la inspiración del Merengue Buitrageño, le hizo una variante a su interpretación, así:

Guacharaca: 6/8 

Guitarra: 6/8 

Para esta variante la guitarra ejecutó los bajos idénticamente al merengue

Buitrageño: 3/4 

Al ser el Merengue Parrandero el resultado de expresiones y necesidades ciudadinas, tuvo que hacer cambios en su instrumentación, entonces la bandola fue cambiada por el requinto de guitarra.

Es entonces el merengue parrandero actual un sistema compuesto por acentuaciones de pasillo, con cierta similitud en la ejecución de los bajos al corrido llanero y acentuaciones de merengue Buitrageño.

El Merengue Parrandero es interpretado en tonalidades menores y mayores, contrario al Carranguero que siempre es de carácter mayor.

Véase anexo 6 y 7.

La rumba parrandera

Descendiente directa de la rumba Antioqueña, contemporánea de los bailes bravos, pero más pasiva y menos explosiva que éste. Su marcación siempre ha sido a 2/4.

Curiosamente, la rumba parrandera presenta textos menos “vulgares” que el Merengue.

La mayoría de los músicos parranderos no catalogan la parranda en los dos ritmos que la componen, sin embargo algunos para hacer una diferenciación le nombran parranda a la rumba, y merengue al merengue, pero todo bajo la denominación de Música Parrandera

MUSICA CARRANGUERA

*“... Y pa`completar la cosa , y acabarla`e rematar,
lo negociamos a oscuras, sin ver el color fatal,
color que por el camino, pasó de rojo a morado,
y un olorcito señores, como de perro mojado...”*

El Carranguero, Jorge Velosa.

ETIMOLOGIA

El termino Carranga es un regionalismo, se refiere al animal muerto por enfermedad, accidente, vejez o muerte natural (no sacrificio) y el cual los dueños para no perderlo completamente y a pesar del riesgo higiénico que esto

representaba, lo vendían para hacer embutidos en los muchos sitios de compra de Carranga que existían en la región Cundiboyacense, en especial en el municipio de Ubaté, apodado “capital mundial de la Carranguería”³⁴

Parece ser que la Carranguería fue un muy buen negocio a mediados de siglo, incluso parece ser más antiguo aun este oficio según escribió Fray Sandalio de las Llagas en sus “Crónicas de Boyacá” (Epoca colonial), citado por Obregón.³⁵ A los que negociaban con Carranga se les llamaba Carrangueros y

se les veía como “delincuentes” por su oficio, tratar con un Carranguero era algo indecoroso por su condición de traficantes de Carroña.

Basándonos en lo expuesto por Erich From en su libro “El lenguaje olvidado” el Termino Carranga es solo un símbolo convencional ya que solo adquiere significado para los habitantes de una región, los cuales han ya experimentado el proceso social de la Carranga, si se hablara de Carranga en un contexto social diferente al Cundiboyacense, el Termino adquiere muy poca simbología.

RESEÑA HISTORICA:

³⁴ Velosa Ruiz, Jorge; La Cucharita y no sé que más.

³⁵ Obregón, Elkin. Art. “La Rumba Carranguera”, EL Mundo Semanal.

La riqueza musical colombiana no puede desconocer que es el resultado de procesos que tardaron muchos años y en el cual participaron muchos grupos Culturales, los cuales al entrar en contacto con nuestras culturas indígenas dinamizaron tanto su propio lenguaje musical como el de los grupos aborígenes, dando lugar a un nuevo proceso más complejo sin que se pueda establecer si más o menos valioso, con respecto al que se llevaba a cabo en nuestras tierras.

Indudablemente fue el "descubrimiento" de América y la traída de esclavos el suceso que marco la historia musical de este continente.

Lastimosamente de este proceso no se tiene indicios fieles sino desde épocas muy recientes en las que la Etnomusicología se ha venido preocupando por su investigación.

Cada región toma lo que más le llama la atención de la música y el instrumental de los grupos con los que se veían involucrados. A partir de este obligado intercambio, las regiones en Colombia comienzan a formar su propia riqueza musical e instrumental y se generan expresiones musicales en una forma que se podría denominar "híbrida".

Es así como con el correr de los siglos en la parte nororiental de la región andina o sea en los departamentos de Boyacá, Cundinamarca y Santander, surgen ritmos como la guabina y el torbellino, que alcanzan un alto grado de

madurez interpretativa y de identificación social hasta el punto de ser considerados la música representativa de la región.

Sucede lo mismo en la región de la costa atlántica con el merengue Vallenato tanto el interpretado con caja, acordeón y guacharaca, como la versión que de él hicieron, a principios del siglo XX Guillermo Buitrago y Julio Cesar Bovea entre otros, interpretado con guitarra y guacharacas. Pero en esta parte de la región atlántica aparece un fenómeno fundamental en la difusión de su música y es la llegada de las últimas técnicas en grabación de sonido traídas a estas tierras por visionarios como Antonio Fuentes, quien funda la primera compañía discográfica de la región.

A mediados del siglo XX se populariza a gran escala el Vallenato y con él, el Merengue Vallenato, llevado a toda Colombia por las compañías disqueras.

A partir de este momento cada región comienza a apropiarse del merengue y a interpretarlo a su manera, lo mezclan, lo acomodan a su forma de sentir, de cantar, de tocar y de bailar, comienzan a surgir expresiones musicales nuevas como la música parrandera en Antioquia y el viejo Caldas que retoma elementos del merengue y los fusiona con elementos propios de las músicas de la región y el merengue Cundiboyacense que también hace lo mismo pero con elementos de Guabina, torbellino y pasillo.

La radio marca definitivamente la vida nacional; en unas regiones más que en otras, es la causante que de cierta forma pasara a ser solamente un recuerdo el hacer música en vivo como forma de entretenimiento.

En regiones como Santander, Boyacá y Cundinamarca, la radio pasó a ocupar el primer lugar en los hogares, sirviendo tanto de entretenimiento como de medio educativo. En el sector campesino de Boyacá la emisora Radio Sutatenza jugó un papel determinante en el proceso de educación y modernización³⁶. Pero tan significativo fenómeno comenzó a desplazar las tertulias nocturnas a ritmo de torbellino, coplas, canta y guabinas.

Siguiendo el curso normal de apropiación, se comienza a interpretar en la región la música escuchada en la radio pero con su inconfundible estilo boyacense y sin necesidad de cambiar de instrumentación, ya que la usada para la interpretación del torbellino; Tiple, requinto y guacharaca, se acomodaban perfectamente al nuevo estilo, haciendo como innovación necesaria solamente una utilización más práctica de la guitarra para la ejecución de los bajos.

El nuevo Merengue boyacense retoma entonces la tímbrica de las voces guabineras y la ejecución idéntica de la guacharaca que acompaña el torbellino.

³⁶ Muñoz Ñañez, Elizabeth; El Merengue Andino Nororiental. Trabajo de Grado. U de Popayán.

Con el nuevo merengue llegó a la región un “nuevo” instrumento; el requinto de guitarra (Poco conocido), el cual tuvo una gran aceptación y su utilización comenzó a desplazar un poco al requinto de tiple.

El primer paso de esta apropiación (y de todas) fue la imitación, etapa en la cual suenan los mismo merengues vallenatos pero con diferente instrumentación, diferente tímbrica vocal y una ejecución más vivaz y menos marcada de la guacharaca.

El segundo paso fue el fenómeno Parodia, “La gente empieza a tomar la música, las melodías de las canciones y les pone letra propia, es decir, uno como que no se atreve ante lo nuevo a embarcarse musicalmente pero si poéticamente.”³⁷. Aparecen entonces innumerables canciones parodias de los temas vallenatos populares.

El siguiente paso fue el experimento un poco tímido de la elaboración poética y musical de sus propios merengues, aclimatando completamente este nuevo ritmo en la región Cundiboyacense.

Esta etapa comienza por plasmar el sentir campesino en sus canciones con su humor, su copla a veces picaresca, su amor por la naturaleza, su entorno familiar y sus problemas de campo. Este nuevo merengue fue llamado “merengue campesino”.

³⁷ Velosa Ruiz, Jorge; entrevista, Mistrato, Risaralda. Marzo 1998.

*“En los ranchos de mi vereda, la pasaba yo merenguiando,
en bazares y en toda fiesta, con merengue iba enamorando,
una lampara`e gasolina, alumbraba tua la fiesta,
la marcante y la punterita, y la caña eran una orquesta”*

El merengue campesino, Jaime castro (Los filipichines)

Pero no tarda en ser influenciado, a través también de la Radio, por la música del norte de Latinoamérica, la música mexicana con sus letras un tanto de apología a la violencia, al alcoramiento, a la traición, a la revancha, comienza así la degradación poética del merengue.

De la aparición de la música mejicana parte otro suceso que actualmente lleva el nombre de música norteña y que en vigencia y popularidad compite con la música Carranguera.

El merengue Cundiboyacense comienza su aclimatamiento urbano con el fenómeno de desplazamiento favorecido por la cercanía de estas regiones a la capital del país.

*“Teniendo yo mis cultivos, mis vacas y mis gallinas,
tomando aire puro y vivo, que nadie lo contamina
me vine a comprarlo todo, a precio que niense diga
donde hay violencias y robos, con hambres que cobran vidas
los pájaros van sin nidos, los perros son más salvajes,*

*los amigos mal amigos, lo borran por un pasaje,
los sueldos que yo he ganado, son muchos y nada tengo,
toitos se me han quedado, en comida y en arriendo,
y cuantos por ahí pensando, venirse pa`la ciuda`,
orita si añoro el campo, quisiera vivir allá”*

Del campo hacia la ciudad, Jaime Castro (Los filipichines)

La radio frente a este hecho interviene de nuevo haciendo una buena difusión urbana capitalina de este estilo.

Paralelo a todo lo anterior en la década de los setenta y ante la inconformidad política de los estudiantes, surge en la universidad Nacional de Bogotá un movimiento estudiantil que alcanza cierto grado de importancia en la vida nacional. Al interior de este movimiento se genera un malestar frente al discurso, a la expresión hablada y como solución se comienza a hacer canciones, imitaciones de temas generalmente de intérpretes y compositores chilenos, venezolanos, cubanos y argentinos.

Frente a esto y con la intención de tener una expresión más exacta a cerca de su situación se genera el fenómeno parodia, pero esta vez uno de los integrantes de este movimiento plantea el contrasentido de la expresión musical utilizada, pues si el objetivo era buscar un cambio “había que proponer cosas desde lo nuestro, desde nuestra música” y comienza a hacer

sus primeras composiciones casi todas de estilo “protesta algunas en ritmo de merengue boyacense.

Al ver la aceptación de sus canciones por parte del público, forma su grupo de músicos con el objetivo de hacer algo más que música protesta. Con un formato de conjunto de merengue boyacense (Requinto de tiple, Tiple, Guitarra y guacharaca, pero haciendo énfasis en la utilización un poco olvidada del requinto de tiple) hacen música involucrando además del merengue, la rumba criolla, desaparecida casi por completo. Le impregnan un estilo más vivaz, más ágil y alegre con un carácter para ser bailado, convencidos de que “la Música entra por los pies”³⁸.

Es a partir de 1977 cuando este conjunto comienza a tomar identidad y a tener aceptación. El grupo fundado y liderado por Jorge Velosa Ruiz, toma el nombre de “Los Carrangueros de Ráquira”. Población de origen de su fundador.

El nombre de Carrangueros, como lo indica Velosa, obedeció solo a al objetivo de tener un nombre que llamara la atención, que fuera sonoro, que fuera un poco rebelde ante los nombres usados hasta el momento por los grupos.

³⁸ Velosa Ruiz, Jorge; Entrevista, Mistrato, Risaralda, Marzo 1998.

Dicho nombre toma fuerza a partir de una composición de Velosa llamada el Carranguero. Por iniciativa de Javier moreno, uno de los integrantes, se adopte el nombre de los Carrangueros como estrategia puramente publicitaria y no a partir del estado del merengue o del requinto en ese entonces han indicado algunos investigadores.

El grupo participa en el concurso “Guitarra de Plata” de la emisora radio Furatena de Chiquinquirá, en donde dan a conocer mas formalmente su nuevo estilo, al quedar fuera de concurso y al ver la aceptación que tuvieron por el público, la primera propuesta que recibieron fue la de realizar un programa radial con la emisora promotora del concurso. Es así como el grupo utiliza la radio como primer campo de acción a través del programa “Canta el Pueblo”, cuyo objetivo era crear un espacio de comunicación con los campesinos de la zona y difundir su propia música.

No era necesario que ellos rotularan su música para que esta fuera llamada por los oyentes como Música Carranguera y comenzara a tomar fuerza , auge e identidad como música cotidiana y sencilla, capaz de cantarle a cualquier manifestación de la vida.

Aprovechando el buen momento por el que atravesaban, el grupo viaja a la ciudad de Bogotá en busca de su primera oportunidad para grabar. Es así

como la música Carranguera hace su aparición a nivel nacional en 1980 con sus únicos intérpretes y con un L.D. llamado “Los Carrangueros de Ráquira”.

La música Carranguera toma un auge pocas veces visto en expresiones de nuestro Folclor, la aceptación que tuvo fue muy generalizada.

Con temas como “La Cucharita”, “Julia, Julia, Julia”, “La china que yo tenía”, entre otros, se vendieron aproximadamente 500 mil copias registradas, sin contar la piratería. Destacable número y muy importante en la historia de la música en Colombia ya que nuestro país ha creído muy poco en las producciones de música andina Colombiana. Todo esto sin ningún tipo de asesoría logística, ni de imagen, ni de mercadeo.

Abadía Morales bien lo dijo en alguna alocución por la radio nacional “La música en Boyacá y en el interior, es decir la música popular, se parte en dos con la música Carranguera, antes y después de la Carranga, porque han pasado muchas cosas a partir de eso”

Dentro de la dinámica propia de la Carranga se encuentra en primer lugar la difusión que ha tenido, de tener un solo programa radial realizado por los creadores del estilo, ha llegado a un sinnúmero de espacios en la radio, a una gran cantidad de grupos Carrangueros, así como a gran cantidad de festivales de Carranga en diversas localidades de la región Cundiboyacense (Ubate, Moniquirá, Villa de Leyva, Ráquira, Tabio -de torbellino y Carranga-, San

Gíl, Mosquera entre otros). Realza su importancia el hecho de que en el Festival de Moniquirá en 1998 se reunieron 45 grupos de Carranga de toda la región Cundiboyacense.

Además, la Música Carranguera ha sido recibida animosamente por la televisión colombiana, a través de comedias como Don Chinche, La Riolina, Sumercé Estéreo, en la que se difundió gran parte de la imagen Carranguera.

Se podría afirmar que la música Carranguera ha visitado todos los sitios del país y algunos de los más importantes escenarios del mundo, cabe destacar que los primeros artistas colombianos en presentarse en el Madison Square Garden de la ciudad de Nueva York en transmisión en directo para varios países, fueron “Los Carrangueros de Ráquira”.

La Carranga también se ha hecho presente hasta en las ciencias naturales ya que en honor a ella y a su creador (Jorge Velosa), el científico Jhon Linch, le dio como nombre a dos especies nuevas de ranas descubiertas en los bosques Boyaco-Santandereanos; *Eleutherodactylus Carrangerorum* y *Eleutherodactylus Jorge Velosai*.

Es ahora el término Carranga y Carranguero un símbolo de música y de músicos y no de traficante de carroña.

A partir del surgimiento en 1980 del fenómeno Carranga, se crean una gran cantidad de grupos que comienzan a darle identidad propia a esa nueva expresión popular llamada Música Carranguera.

Esta identidad la va adquiriendo por medio de elementos muy precisos como lo son:

La instrumentación: Tiple, Requinto de tiple, Guitarra y Guacharaca, se podría afirmar que la Carranga aporta una versión muy propia de la Guacharaca, porque lo que podríamos calificar como Guacharaca Carranguera se diferencia de las guacharacas usadas en otras regiones en que es mucho más angosta. Además al decir de sus interpretes “guacharaquero que se respete rompe la guacharaca”. Esto responde a una tradición auditiva de romper o hacer una pequeña incisión a lo largo de la guacharaca.

En algunas ocasiones también se usa la Dulzaina o Riolina difundida con cierta importancia en el departamento de Boyacá, en donde era tradicional ver a los “gañanes”³⁹ tocarla después de guardar su “yunta de bueyes”. Cuando se interpreta la dulzaina en el conjunto Carranguero, generalmente la interpreta el guacharaquero. Actualmente se encuentran grupos que han hecho sus propios cambios como el de la guitarra por el bajo eléctrico que es el cambio que más comúnmente se presenta; algunos otros grupos han implementado los teclados,

³⁹ Pastor de rebaño de bueyes.

la batería, el acordeón y hasta la guitarra eléctrica, pero han vuelto a la instrumentación básica porque el público no ha recibido bien este experimento.

Conformación: Es invariablemente un cuarteto. En muy pocas ocasiones se encuentran grupos con más integrantes

La imagen:

“Con este chilingo`e ruana

me atrevo a tapar a dos,

tapo a l`una, tapo a l`otra

y me alcanza`e verdá pa`Dios” Copla Popular Boyacense.

La vestimenta que caracteriza a los intérpretes y grupos Carrangueros es invariable y básicamente la ruana de lana virgen y de tonos oscuros o claros, y el sombrero Boyacense que es de paño y de ala corta. Actualmente algunos grupos han tratado de no usar esta vestimenta pero han obtenido muy malos resultados. Esta vestimenta también es típica de la región debido al clima frío que predomina en ella.

Sonoridad e interpretación: Sumada a la tímbrica producida por su instrumentación, la tímbrica vocal se hace característica teniendo cierto parecido con las voces guabineras del Santander. Presentándose siempre una voz líder, que generalmente es la del intérprete de la Guacharaca, y un coro a

cargo de los interpretes de los demás instrumentos. La distribución vocal generalmente es de terceras y sextas. Resultado de los estudios realizados por muchos músicos Carrangueros, se puede encontrar ahora distribuciones vocales mucho más elaboradas.

La Forma: La Carranga sigue una forma muy común a otros géneros pero con un elemento muy particular que es la repetición de las estrofas completas por parte del coro, quizás como forma de resaltar el texto.

La forma que más se presenta en la interpretación Carranguera es:

Introducción: Con tres frases definidas, A-B-C.

Estrofa I: A cargo de la voz líder que generalmente es el del guacharaquero.

Repetición de la estrofa I: Por parte del coro.

Coro: Cantado por todos.

Interludio: Parte B ó C de la introducción.

Se repite esta forma hasta terminar el tema que generalmente termina siempre “muriendo”.

Música y sistema: La música Carranguera se puede definir como un sistema compuesto por los ritmos de Merengue y Rumba de estilo Carranguero. Este sistema es seguido por todos los grupos Carrangueros, aunque la mayoría actualmente han implementado el ritmo de “guaracha Carranguera”, al darle al merengue cierto aire de paseo vallenato.

Guitarra: $\frac{3}{4}$ 

Guacharaca: $\frac{6}{8}$ 

Sus velocidades siempre están entre los 150 y los 200 M.M

Se ejecuta siempre en tonalidades mayores.

Merengue Carranguero con influencia de pasillo: La ejecución más rápida del Merengue Carranguero con influencia Buitragueña hace que la acentuación se convierta en algo parecido a un pasillo fiestero, por que el acento se desplaza hacia el primer tiempo, aunque la figuración del bajo también lo hace similar al Corrido Llanero.

Ejemplo:

Guitarra: $\frac{3}{4}$ 

Tiple: $\frac{3}{4}$ 

Guacharaca: $\frac{6}{8}$ 

Siempre en tonalidades mayores y en tempos que sobrepasan los 200 M.M.

Como se puede apreciar en ambos estilos la Guacharaca conserva la misma ejecución, tal vez por esto a las dos variantes se les denomina Merengue Carranguero.

Otros tipos de Merengue Carranguero.

Los músicos Carrangueros colocan a sus merengues denominaciones como: merengue jalao, merengue corrido etc. según la línea melódica, si la línea melódica se parece a la usada en la música llanera , se le denomina merengue joropo o joropia`o; si tiene alguna semejanza con bambuco se le denomina merengue bambuqueado etc.

De este tipo encontramos en el repertorio de varios grupos los siguientes merengues:

- Merengue Carranguero.
- Merengue Joropia`o.
- Merengue Apasillado.
- Merengue Corrido.
- Merengue Jalao.
- Merengue Buitragueño.

LA RUMBA CARRANGUERA

Aclarados de cierta forma sus orígenes se puede establecer que la Rumba Criolla poco tuvo que ver con el surgimiento de la Rumba Carranguera, ya que las criollas fueron básicamente bambucos que podríamos llamar fiesteros, basado este planteamiento en que las famosas rumbas criollas fueron escritas en un compás de $\frac{3}{4}$ o $\frac{6}{8}$, mientras la Rumba Carranguera tiene una marcación muy bien definida a $\frac{2}{4}$.


Aunque pudo haber sucedido que por efectos de transmisión oral la Rumba Criolla termino confundándose con la ejecución de la rumba presente en la región andina y de este suceso se pudo haber inspirado la Rumba Carranguera. La rumba Carranguera, al decir de Velosa, nació con el animo de darle un carácter mas ágil yailable a la rumba criolla ya que “la música entra por los pies”.


Sin embargo la Rumba Carranguera presenta elementos también del Corrido Mejicano lo cual no debe sorprendernos ya que la influencia de la música de Carrilera o guasca es considerable en la región y en la cual incluso se encuentran grupos con formato instrumental de música Carranguera pero que fuera de interpretar solo Merengues y Rumbas, interpretan también Corridos y

con textos jocosos que contrarían lo normal de la esencia Mejicana acercándolo mas a la esencia Carranguera.

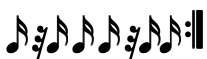
Sin embargo no se puede descartar que tal vez los campesinos, para la época en que surge la carranga, hayan ejecutado las melodías de las Rumbas Criollas a 2/4 y con un acompañamiento parecido al que actualmente se le da a la Rumba Carranguera.

Pero actualmente si se puede hablar de una Rumba Carranguera como estilo musical ya que esta contiene elementos característicos como la Ejecución:

Tiple: 2/4  : Pequeño golpe sobre la guacharaca de arriba hacia

Requinto: 2/4  abajo pero sin recorrerla del todo, a modo de

Guitarra: 2/4  apoyatura.

Guacharaca: 2/4 

Las tonalidades en las que se ejecuta la rumba Carranguera son siempre Mayores.

El Tempo o velocidad en la que se ejecuta la rumba carranguera no disminuye nunca de 100 M.M. y no sobre pasa los 135 M.M. esto es un tempo Moderato

Con la rumba sucede lo mismo que con el merengue; cuando la línea melódica tiene alguna similitud con algún otro aire se le colocan nombres como:

- Rumba corrida.
- Rumba jalada.
- Rumba Bambuqueada.
- Rumba Joropiada.

Particular situación con la rumba, es que ha sido utilizada para hacer canciones infantiles señaladas como “Rumbas Rondas”.

FUNCIÓN SOCIAL DE LA CARRANGA

La música Carranguera en la región cundiboyacense ha sido elemento indispensable para cualquier matrimonio, bautizo, cumpleaños y todo tipo de celebración social tanto a nivel urbano como campesino. Aunque esta función a decaído un poco actualmente, ya que como lo indican algunos músicos entre ellos Jacinto Amado del grupo Carranguero La Familia Amado: “Los matrimonios ahora no duran mas de dos días cuando mucho, anteriormente un matrimonio duraba hasta ocho días; de pueblo en pueblo celebrando”⁴⁰

También ha sido elemento recreativo en las ya casi desaparecidas romerías “ se reunían cualquier tres familias, hacían su chicha o guarapo, su mute, sus

⁴⁰ Amado, Jacinto; entrevista personal, Tunja, Abril 2 de 1999.

envueltos y se iban a pagar su promesa y tocaban, mi abuelo hacia eso, mi abuelo tocaba requinto y tiple y mi abuela tocaba tiple, se iban de Iguaque a Chinavita, se demoraban una semana completa y por el camino ellos posaban, tenían su gente, como iban todos los años, y llegaban y descansaban y por supuesto pues a echar música y baile, torbellinos, guabinas y merengues”⁴¹.

En el departamento de Cundinamarca la Carranga tiene un espacio urbano donde existen mas posibilidades económicas; Santa Fé de Bogota, como toda capital ofrece, a veces, mas fuentes de trabajo para los músicos carrangueros, siendo los lugares y ocasiones mas frecuentes: la inauguración de establecimientos como restaurantes, panaderías, coliseos, parroquias, calles etc. de toda condición social.

En la región cundiboyacense en general las fiestas pueblerinas y los festivales, concursos y encuentros de música, son su principal escenario público, así como bazares populares que generalmente se presentan en las plazas de toros de algunos pueblos.

Cuando se toca carranga, generalmente se alterna con música norteña, carrilera u otras, interpretadas estas algunas veces por los mismos integrantes de los conjuntos carrangueros.

⁴¹ Idem.

¿QUIENES TOCAN CARRANGA?

Los músicos carrangueros en su gran mayoría son de origen campesino y han vivido su infancia y gran parte de su juventud en los campos de Boyacá. Han tenido el privilegio de arar la tierra y producir la papa y el trigo (Productos típicos de la región), y de disfrutar de todas las demás facetas de la vida campesina, pero en algún momento de sus vidas han querido o han tenido que partir del campo a la ciudad. Algunos pocos se han quedado en Tunja que es no salir de su tierra pero casi todos han partido hacia la ciudad de Santa Fé de Bogotá.

Generalmente los integrantes de los grupos radicados en la capital se conocieron y conformaron allí, algunos son integrados por familias como “Los Polirítmicos del Cocuy” actualmente asentados en el municipio de Mosquera, Cundinamarca; la Familia Amado de Tunja, Boyacá, entre otros.

Son pocos los músicos carrangueros que viven del hacer música; generalmente tienen trabajos alternos a su profesión de músicos que en ocasiones dificultan su actividad musical.

Debido a que la vida en la capital es costosa, muchos grupos carrangueros han optado por incluir en sus espectáculos otros tipos de interpretaciones como la carrilera, la tropical, la norteña, la llanera etc.

Las empresas cerveceras, participan activamente en la difusión y el patrocinio de la carranga, el cincuenta por ciento de los grupos entrevistados tienen contratos con alguna de ellas, lo cual les permite tener conciertos en toda la región cundiboyacense periódicamente. El hecho de que el mayor patrocinio provenga de una empresa cervecera no es gratuito sino que responde a que la idiosincrasia del pueblo cundiboyacense lo ha llevado a ser la región con mayor consumo de cerveza: 18 millones de unidades al año.

Los músicos carrangueros, sin tener ningún tipo de agremiación, comparten ciertas pautas entre ellos ya que todos se reconocen y respetan entre sí, es así, como todos los grupos manejan tarifas muy similares para “no dañar el negocio”. El único grupo carranguero que en la actualidad se puede catalogar como profesional en el aspecto económico es “Velosa y los Carrangueros” que es el nombre actual del primer grupo carranguero que existió “Los carrangueros de Ráquira”, su producción musical (14 entre L.D y C.D) y sus tarifas artísticas y su fama está lejos de la situación de los demás grupos.

Comentario de algunos grupos es la añoranza de la forma de pago acostumbrada en épocas anteriores y en especial en el Departamento de Boyacá, que consistía en el pago “con diez cargas de papas, dos marranos, una vaca etc...”⁴²

⁴² Amado, Jacinto; Entrevista personal, Tunja, Boyacá, Abril 2 de 1999.

COMO SE APRENDE CARRANGA?

A pesar que la Carranga es una expresión muy nueva y ha tenido acceso a los medios de comunicación masivos a nivel campesino y urbano no solo en la zona cundiboyacense sino en gran parte del país, su aprendizaje a sido efecto de la transmisión oral, la mayoría de sus músicos son “empíricos” como ellos mismos se catalogan, su nivel musical es muy alto, tanto en la ejecución e

interpretación como en la composición se encuentran músicos de excelente calidad.

En muchos casos la interpretación musical y específicamente la carranguera es una tradición familiar, en donde la enseñanza, esta a cargo de los mayores.

Otros músicos se han formado con los músicos viejos de sus pueblos, como algunos comentan se “volaban” de la casa para ir a la tienda del parque a escucharlos tocar e ir aprendiendo.

Para los intérpretes del requinto el aprendizaje comprende temas en ritmos de Bambucos, pasillos, guabinas y en especial de torbellino, ya que este es el estilo que más habilidad y destreza desarrolla.

A QUE LE CANTA LA CARRANGA?

La música carranguera posee una característica que la diferencia rotundamente de todas las demás músicas populares y es la letra de sus canciones; los compositores carrangueros tienen muy claro que el objetivo de los textos de su música es cantarle a la vida.

Las carrangas le cantan al campo y a su cotidianidad incluyendo, lógicamente, las situaciones traumáticas o de algún tipo de violencia que se pueda presentar pero sin elogiarla, sino a modo de comentario y en ocasiones de denuncia.

La carranga actualmente es urbana y le canta a la ciudad y a la problemática propia de la vida citadina, en especial a la capitalina por ser a ésta (Sta Fé de Bogotá) a donde han emigrado gran parte de los músicos Carrangueros.

El amor es otro de los temas preferidos para la composición Carranguera, temas de amores sencillos, sin necesidad de echar mano al doble sentido.

*“Es morenita y muy bella,
y ella se encuentra solita
quien será el afortunado
d`esa china tan bonita”*

Bella y Bonita,

El desplazamiento voluntario o forzado del campo a la ciudad es otra de las fuentes de inspiración carranguera.

*“Mañana me voy del pueblo, del campo hacia la ciudad,
aquí por que nada tengo, allá tengo mucho más,
me voy a ganar un sueldo, para no llevar del flete,
voy a dejar lo que tengo, el azadón y el machete,*

*y voy a olvidar el perro, aunque es mi mejor amigo,
saliendo de aquí del pueblo, amigos muchos consigo...”*

Del campo hacia la ciudad, Jaime Castro, los Filipichines

*“Cuando salí de mi tierra,
salí como los demás,
con la barriga pa`lante,
y el espinazo pa`tras.”* Copla Popular Boyacense.

Cualquier situación de la vida diaria puede ser cantada por la carranga, es así como los compositores carrangueros explican que todas las canciones nacen de la vida propia, de sus vivencias y recuerdos y también de sus deseos y sueños de un país carranguero, es decir, un país en paz del hombre con el hombre y lo más importante, del hombre con la naturaleza.

*“ Muchos dicen q`el cantar,
no es más sino abrir la boca,
hay que saber compositar,
una palabra con otra”*

*“Yo cuando a cantar me pongo,
no tengo como acabar,
de mi pecho salen coplas
como agua de manantial”*

Coplas Populares Carrangueras.

JORGE VELOSA RUIZ

“Si se hablara de carranga

sin hablar de don Velosa

sería com`un romanse

entre un sapo y una rosa”

Al hacer referencia a la música carranguera es inevitable hablar de su principal impulsor, de su creador o de la primera persona que la tocó bajo el nombre de Carranga, es imposible no hablar del maestro Jorge Velosa Ruiz, ya que fue él quien tuvo la original idea de conformar un grupo de músico que interpretaran merengues y rumbas en un estilo propio llamado Carranguero y que recuperara de cierta forma la interpretación del Requinto de Tiple casi olvidado en gran parte de la región cundiboyacense.

Velosa, oriundo de Ráquira, Boyacá, nació en el año de 1947, hijo de doña Ema y don Jorge, es el menor de seis hermanos de los cuales él es el único dedicado a la música, es la expresión de su pueblo, es un constante animador,

creativo, investigador, compositor alegre y optimista, enamorado de su terruño y amante de su país.

Es un hombre común, humilde, soñador, con el temperamento recio del Boyacense; con unas metas muy claras en su vida y buscador de motivos para escribir lo que tanta gente ha querido decir, y él, con el mejor humor y con su forma sin igual escribe, dice y canta lo cotidiano en los términos que todo su pueblo entiende y disfruta.

En la década de los setenta ingresó a la Universidad Nacional en Bogotá a estudiar veterinaria, fue allí en donde comenzó a componer y a cantar, teniendo una aceptación dentro del círculo estudiantil que comenzó a expandirse por muchos gremios, se recuerda su polémica canción “La lora proletaria”, de la que el mismo dice, “prefiere no recodar”,*, la música y la literatura absorbieron su vida.

Después se le abrieron las puertas en la radio y la televisión, donde se hizo más conocido.

Entre las principales aficiones de Velosa están la actuación, la locución, la escritura, la composición y el canto. Estas son actividades que normalmente desarrolla desde que comenzó en el mundo artístico.⁴³

⁴³ Conozcamos Nuestra Música Colombiana; Programa radial Palacio de la Cultura, Medellín 1998.

A Velosa se le conoce (muy justamente) entre el gremio carranguero y fuera de él, como el “papá de la Carranga” o el “Carranguero Mayor”.

Actualmente está radicado en la ciudad de Santa Fé de Bogotá y su grupo después de 27 años de proceso lleva el nombre de Velosa y los Carrangueros.

Desde julio de 1996 el teatro la media torta de la ciudad de Tunja, por acuerdo municipal, lleva el nombre de Jorge Velosa Ruiz, en 1997 en el santuario de Iguaque, recibió de manos del gobierno de Boyacá, la orden de la Libertad, a recibido entre otros muchos premios el “Simón Bolívar” como mejor actor.

BIBLIOGRAFIA

- Boletín Radiodifusora Nacional # 5 Junio 1998.
- Universitas, enciclopedia, Salvat editores, Barcelona 1979.
- Las ilusiones del Postmodernismo, Eagleton, Terry. Ed Paidos. Argentina 1997.
- Cultura, sociedad y medios. Martín Barbero, José. Universidad Nacional de Colombia, 1998.
- Cantas y Relatos, Velosa Ruiz, Jorge. Edición Propia.

- Del Canto y el Tiempo. Algeries, León. La Habana, Cuba.
- La Africanía de la música en Cuba. Fernando Ortiz, Ed Letras Cubanas.
- La conga y la rumba; Columbia, Yambú, Guaguanco,. Helio Orovio, Ed Oriente. Cuba 1994.
- Cultura Vallenata. Tomás Darío Gutiérrez Hinojosa.
- El Vallenato, un canto entre sus propios lamentos, Juan Carlos Mazo Art. en El Colombiano, Mayo 2 de 1999.
- Diccionario folclórico de Colombia. Harry C. Davinson.
- Diciembre le canta a Buitrago, Reinaldo Espitaleta, Art. en El Colombiano Diciembre 13 de 1998.
- Florentino y el diablo. Poema folclórico llanero.
- Memorias del cultivo del maíz en Antioquia. Gregorio Gutiérrez Gonzáles.
- Diccionario folclórico antioqueño. Jaime García Sierra.
- Historia de la Música en Colombia. José Ignacio Perdomo.
- Santander y su folklore. Carlos Nicolás Hernández.
- La copla Folclórica en Santander y la guabina Veleña. Luis F. Camacho Mateus. Revista Embera # 1.
- Guabinas y mojigangas. Guillermo Abadía morales.
- Compendio General de Folclor. Guillermo Abadía Morales.
- Sentir Gitano. Jaime Jaramillo y Félix Marín.

- La Cucharita y no sé que más. Jorge Velosa Ruiz.
- La rumba Carranguera. Elkin Obregón. Art. en el Mundo Semanal. Med. Junio 12 1982.
- El merengue andino Cundiboyacense, Elizabeth Muñoz Ñañez.
- La Música da carrilera; mitos y verdades. Hernán Restrepo Duque, Art. en revista de la Universidad Nacional # 20 Bogotá.
- La rumba Criolla. Ignacio Bello Pascua.
- Se busca una patria grande. Jorge Velosa Ruiz, Artículo personal.
- Mi pasaporte Carranguero. Jorge Velosa Ruiz. Art. personal.
- A san Antonio y los matachines se los llevó el patas. Art. en revista Melusina # 3 Bogotá.
- Montañas de Santander. Enrique Otero D'acosta. Banco Popular. Bogotá 1973.

DISCOGRAFIA

- Sabor Carranguero Vol. 1 LOS FILIPICHINES, Discos EL DORADO 1997.
- Sabor Carranguero Vol. 2 LOS FILIPICHINES, Discos EL DORADO: 1998.
- Amando la vida. LA FAMILIA AMADO, Fondo mixto para la promoción del arte y la cultura de Boyacá y producciones Familia Amado 1996.
- Harina de otro costal, VELOSA Y LOS CARRANGUEROS, Disco FUENTES 1992.
- Fiestas de mi pueblo, LOS FIESTEROS DE BOYACA, Discos EL DORADO 1997.
- Marcando Calavera, VELOSA Y LOS CARRANGUEROS, Discos FUENTES 1996.
- Encantos verdes, VELOSA Y LOS CARRANGUEROS, Discos FUENTES 1999.
- Y sigue la Carranga Vol. 1, LOS POLIRITMICOS DEL COCUY Producciones L.P.C 1994.
- Los Fiesteros de Boyacá. Vol. 1,2, y 3, LOS FIESTEROS DE BOYACÁ.
- Ídolos Mano a mano Vol. 12 Revista cromos 1997.

- Los Carrangueros de Ráquira, LOS CARRANGUEROS DE RAQUIRA, Discos F.M. 1980.
- El Carrito de Rubiela, POMPILIO ARROYAVE Y SU CONJUNTO, Betania, Antioquia, 1981.
- Trece danzas tradicionales de Colombia. FABRICATO 1991.
- Guascarrilera pa´bailar, LOS JEROCES. Conciertos 1984.
- Y ahora... la media arepa, LOS HERMANOS TORRES, Discos EL DORADO 1982.
- Buitrago, 16 éxitos de navidad y año nuevo, GUILLERMO BUITRAGO Discos FUENTES 1994.
- Alejo Durán, álbum de oro, ALEJANDRO DURAN, Discos VICTORIA 1997.
- Rumbero mayor, CARLOS EMBALÉ, Cuba 1996.
- Rapsodia rumbera, Cuba 1994.
- Amor sin ley, DARIO PEREZ Y LOS POLIRITMICOS DEL COCUY, Producciones L.P.C. 1996.
- Grupo Sumercé, EL SON DE ACÁ, Alma producciones 1990.
- Baile Carranguero Vol 1, EL SON DE ALLÁ. Discos FUENTES 1989
- Baile Carranguero Vol 2, EL SON DE ALLÁ. Discos FUENTES 1990.
- Arriba la Carranga, LOS GAVILANES DE SOTAQUIRÁ.

- Reflexión, GRUPO ARMAZON. Discos ORBE 1994.
- Luceros de Oiba, LOS LUCEROS DE OIBA. Discos ORBE 1980.
- Entre chiste y chanza, VELOSA Y LOS HERMANOS TORRES. Discos FUENTES.
- Alegría Carranguera, VELOSA Y LOS HERMANOS TORRES.

ENTREVISTAS

- Jorge Velosa Ruiz.
- Luis Alberto Aljure “Guafa”. Velosa y los Carrangueros.
- Jorge Gonzáles Virviescas. Velosa y los Carrangueros.
- José Fernando Rivas. Velosa y los Carrangueros.
- Darío Pérez. Los Polirítmicos del Cocuy.
- Vladimiro Pérez. Los Polirítmicos del Cocuy.
- Marco Fidel Pérez. Los Polirítmicos del Cocuy.
- Familia Pérez Quintero. Los Polirítmicos del Cocuy.
- Luis Quintana. Los Fiesteros de Boyacá.

- Marco Téllez. Los Parientes.
- Jacinto Amado. La Familia Amado.
- Jaime Castro. Los Filipichines.
- Misael Castellanos, “El gerente”. Los Filipichines.
- Argiro de J. Ochoa. Los Típicos.
- Jairo Restrepo. Casa de la cultura, Mistrato, Risaralda.
- Alcides Gutiérrez. El Son de Allá.

RENATO PAONE

1999