

La canción dentro de la canción

Tesis de maestría para optar por el título de Magister en literatura, hipertextos y ciudad imaginada

Carlos Andrés Restrepo Espinosa

Asesor

**Juan Guillermo López Fernández
Magister en Estética**

**Universidad Pontificia Bolivariana
Facultad de Educación
Maestría en Literatura
Medellín
2015**

DECLARACIÓN ORIGINALIDAD

“Declaro que esta tesis (o trabajo de grado) no ha sido presentada para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o cualquier otra universidad”. Art. 82 Régimen Discente de Formación Avanzada, Universidad Pontificia Bolivariana.

Handwritten signature in black ink that reads "Carlos Andrés Restrepo C." with a stylized flourish at the end.

FIRMA AUTOR (ES) _____

TABLA DE CONTENIDO

La canción.....	6
¿La nueva canción?.....	11
La canción en la ciudad.....	16
Efectos de la canción.....	18
La idea de cocrear.....	23
Canciones y asuntos.....	23
1. Las acacias.....	26
Breve ensayo sobre el tema abordado de la canción.....	28
Episodio Modulante.....	28
Canción de origen Vs Canción propuesta.....	30
Coda.....	33
2. What a wonderful world.....	34
Breve ensayo sobre el tema abordado de la canción.....	36
Canción de origen Vs Canción propuesta.....	38
Coda.....	41
3. Espumas.....	44
Breve ensayo sobre el tema abordado de la canción.....	47
Episodio modulante.....	49
De ahogados y química funcional.....	49

Los duetos en Colombia.....	50
Canción de origen Vs Canción propuesta.....	51
Coda.....	55
4. El mochuelo.....	56
Breve ensayo sobre el tema abordado de la canción.....	59
Episodio modulante.....	60
Canción de origen Vs Canción propuesta.....	61
Coda.....	64
5. La cucharita.....	65
Breve ensayo sobre el tema abordado de la canción.....	67
Episodio modulante.....	70
Canción de origen Vs Canción propuesta.....	71
Coda.....	74
6. Cambalache.....	75
Breve ensayo sobre el tema abordado de la canción.....	80
Episodio modulante.....	82
Canción de origen Vs Canción propuesta.....	82
Coda.....	85
7. La iguana y el perezoso.....	86
Breve ensayo sobre el tema abordado de la canción.....	88

Episodio modulante.....	91
Canción de origen Vs Canción propuesta.....	92
Coda.....	95
Anexos partituras.....	96
Partitura 1. Tú me recuerdas.....	96
Partitura 2. Pasillo inútil.....	106
Partitura 3. Cumbia rio.....	107
Partitura 4. Cambaluchar.....	117
Partitura 5. Francisco Luis.....	119
Consideraciones finales.....	120
Bibliografía.....	123
Referencias discográficas.....	124

La canción

La canción es un relato que ha sido portador de información cultural, rasgos de identidad y memoria colectiva; la canción es un sistema organizado, un dispositivo que permite almacenar la letra, la armonía, el ritmo y la melodía. Aquí se soportan los imaginarios, las mentalidades y dinámicas concretas propias de cada grupo humano permitiendo incluso su distinción en los núcleos básicos. Por una canción se puede medir el nivel intelectual de quien la escucha, hasta su síntoma según los musicoterapeutas; los hermanos y primos, los amigos, empatizan si coinciden en gusto por tal o cual canción.

La canción además entretiene, miente, adultera, embelesa, adormece, invita al ensueño, perturba y hasta puede crear adicción; gracias a su poder cabalístico muchas personas encuentran entre sus líneas la respuesta que estaban esperando para sanar una herida de amor, tomar una decisión, iniciar una empresa, así es que escuchan una y otra vez la misma tonada que termina siendo usada como un antídoto ante el veneno que la vida ofrece con sus avatares; lo curioso del caso es que fácilmente otra canción, o esa misma, puede ser el aliciente para perder la esperanza, esto no solo funciona sobre las letras, muchas, aunque estén escritas en otro idioma, logran afectar a quien la escucha, justo ahí donde más lo necesita o más duele.

Diría que la canción tiene un más allá, tan complejo que logra dominar y gobernar las masas, pero que actúa principalmente en la soledad del individuo, esa soledad que favorece tanto a la composición como a la recepción, es en la soledad que nace y afecta, luego los solos más atrevidos se unen a otros y corean su estribillo en conciertos o fiestas, pretendiendo quizás

sabotear sus respectivos ruidos internos carentes de sistema organizado de melodía, armonía y ritmo, pero para no hacer esto tan escabroso en términos emocionales es importante decir que la canción también terminó convertida en un producto de consumo, por tanto no todo el que llega a ella lo hace a través de una epifanía, los medios de comunicación se las han arreglado para llevar a nuestros labios canciones que nunca fueron parte de un encuentro del afecto o de búsqueda espiritual alguna, simples estrofas que repetidas de manera constante se hacen parte del colectivo y vamos encajando sin motivos en nuestros bagajes sonoros.

El acontecimiento en la canción no tiene que estar cifrado en su lirismo, ni en lo musical; hasta ahora, me he referido a la canción como un instrumento en sí mismo de memoria, incluso de marcaje, de acto de definición de un grupo cultural; el acontecimiento muchas veces lo establece lo musical, en otros casos, el ritmo, pero también puede ser un grito, una exclamación, una inflexión repentina, producto de una jugarreta de la interpretación o en muchos casos una falla de la misma que termina siendo el epicentro del interés del oyente. Pongo como ejemplo los falsetes en las canciones mexicanas, los gritos de arreo que se introducen en algunas canciones afro sabaneras colombianas, “guapirreos” “ay hombres” “upa” “epa” y “uepaje”, los llamados a los bailarines y cambio de danzas que se escuchan en las zambas argentinas: se va la *segunda*, *pá dentro*, *pá fuera*; el canto tirolés utilizado en el country y algunos temas de Rock and Roll y la introducción de sonidos rítmicos improvisados con la voz en las ragas de la India que por cuenta de su cine se conoció en el mundo occidental o el perro de Rodolfo Aicardi en los interludios de sus interpretaciones, el chirrido casi extraterrestre con que Joe Arrollo marcaba sus temas, imposible de imitar entre otras cosas.

Pero no solo en la experiencia de los cantos populares el acontecimiento se media por estos rasgos que son ajenos a la línea literaria o melódica, hay otros elementos que destacan lo complejo y subjetivo del mensaje de una pieza musical, por ejemplo, los cuatro pulsos de la quinta sinfonía de Beethoven: *pa pa pa paaa*, según dijo el mismo compositor, son el llamado del destino, cuatro notas que expuestas de manera consecutiva nos van taladrando por dentro exponiendo la fatalidad que el futuro nos depara.

Por su parte, los músicos también, en aras de la experimentación, han creado su propia idea de una identidad folclórica: la reinención de su marca sonora; es el caso del trabajo de estudio con fonemas y sonidos de animales servido de mezclas por sintetizador que propone Jean Michel Jarre en *Zoolook* de 1984, el ritmo marcado por la caída de gotas de agua y la extraña conversación de un hombre y una mujer que al ser escuchada en reversa es un diálogo en español que propone Andreas Vollenweider en su segundo álbum *Caverna Mágica* de 1983; los cantos búlgaros y mongoles plagados de efectos de *delay*, *flanger* y *reverb* con que presenta su música el grupo de World Music *Deep Forest*: ellos traen los llamados cantos exóticos y tribales a una llamada estética de vanguardia.

Esto podría sorprender a los oídos incautos que se acercaron a la Nueva Era en búsqueda de canciones de carácter espiritual y llegarían incluso a creer que los estudios de la música concreta nacen con Pierre Schaffer en la Radio Francesa, en 1948, pero los mayas ya se habían adelantado un poco, en los diccionarios creados por los españoles en el caso de los “tzet” se destacan sonidos vinculados con las estridencias, graznidos, fricciones y gorjeos de animales, entrecocar de piedras o maderas al quebrarse, diferenciando incluso aquellos que se hacían con

intención musical según el utensilio, la suavidad, el carácter y la funcionalidad, por ejemplo, imitar el canto de un ave por parte del cazador para atraer a su presa (Rezza, 2010, p.6).

Es también común encontrar en las grabaciones de las canciones, y en general en la música popular, infinidad de errores que por descuido y omisión pasan los oídos de los respectivos curadores y llegan a la vida pública siendo portadoras no solo de mensajes poéticos y estructuras armónicas sino de ruidos de fondo, *baches*, *scratch*, cortes impropios en la mezcla, saturación de voces, paneos que hacen perder voces, rotos, desafinaciones, digitaciones erradas en algún instrumento, equivocación en las letras, remiendos, etc. Con el paso del tiempo, estos temas terminan siendo aceptados por el oyente que incluso crea culto ante esas características propias que marcan y definen su tema preferido; aunque el intérprete haga una nueva versión, sus fieles seguidores seguro preferirán la del error, esto en caso de que lo hayan percibido, pues la industria musical también se ha servido del error para crear un estilo musical, una forma más de interpretar; el error en la música popular ha permitido el surgimiento de nuevas formas de creación, estilos, ritmos y géneros que ahora son productos aceptados, incluso ignorando el asunto de que pudieron haber surgido como descuido o mal uso de las herramientas de interpretación o de grabación; al respecto, Israel Marquez en su ensayo “Ética y estética del error” afirma: “Sobre todo en música popular, en géneros como el punk o el jazz y en técnicas como el remix o el scratch, el error pasa a ser también ‘una transgresión’, ‘una anomalía’, ‘algo imprevisto’ o ‘inesperado’, una ‘novedad’ o ‘innovación’ capaz de dar forma a nuevas prácticas interpretativas, artísticas y culturales” (Márquez, 2011, p.84).

En muchas ocasiones, el mismo intérprete deja su equivocación en la grabación complacido. Finalmente, es una forma de humanizar la interpretación, sobre todo en la actualidad donde cualquiera puede ser cantante y en el estudio de grabación se pueden hacer todos los maquillajes para hacer pasar por cantante a cualquier aficionado, es allí mismo donde se empiezan a introducir de nuevo los errores como técnica de grabación para que el oyente crea que del otro lado realmente hay un humano interpretando y no una máquina. Hago la salvedad de que esto no aplica con algunos géneros, cuyos compositores e intérpretes en realidad se han esmerado en no hacer canciones de contenido, ni literario, ni musical, adolescentes de calidad sonora, comprometidos solo con sus respectivos bolsillos. John Cage (citado por Márquez, 2011, p.90) piensa que: “todo es música”, pues cualquier sonido, incluso si nace por error y es visto como un error por aquellos que detentan el gusto dominante (la música clásica burguesa y la rígida cultura de conservatorio de siglos pasados, por ejemplo), puede ser usado para componer música”.

Para traer de nuevo la palabra acontecimiento concluiré reafirmando la tesis según la cual las canciones son un encaje sociocultural de la música y que más que servir de experiencia estética, sus funciones han sido más prácticas, el hecho simplemente radica en establecer territorios, buscar pareja para aparearse y, en lo colectivo, en lo ritual, coincidir con otros de la manada en una misma creencia sonora, eso sí, no dejaré de la lado que también el canto ha servido para alejar al vecino y decirle que no es bienvenido en nuestra casa.

¿La nueva canción?

Nueva canción es el nombre que se le dio a un movimiento social y cultural latinoamericano en los años 1960; en la actualidad, así se conocen las canciones que cantautores en sus respectivos países hicieron y que ahora algunos cantautores de ciudad vienen haciendo en sus respectivos nichos: estos acuden a una versión minimalista de las canciones y, en lugar de los aparatosos formatos que la industria discográfica y el cine diseñaron para presentar las canciones, retornan a sus versiones en solitario con acompañamiento de una guitarra; algunos no dieron la vuelta y retomaron su idea inicial, siempre hicieron sus canciones de esta manera antes de que se volviera moda, como dice Velasco (2007, p.140): “La nueva canción fue el instrumento político y estético, para difundir en las masas la ideología que habría de motorizar los nuevos tiempos que se anunciaban en los años sesenta, y conducir a la formación del hombre nuevo”.

Si bien el objetivo inicial fue alentar el espíritu hacia la revolución, las canciones estuvieron cimentadas sobre los ritmos tradicionales, tonadas, coplas y letrillas que en muchos de los casos fueron reescritos para hacer los nuevos cantos. No se niega el papel creador de muchos compositores que hicieron parte de este movimiento y que sufrieron en carne propia los avatares de haber utilizado la canción como un instrumento político que llevó a muchos incluso al destierro; otros, sin embargo, se sirvieron del rótulo de canción social o protesta para engordar sus arcas haciendo canciones que más parecían propaganda que un incentivo al despertar del nuevo hombre.

Un ejemplo muy significativo de esto ocurrió en la Argentina; por cuenta de la censura, muchos cantores tuvieron que abandonar el país, otros, guardar silencio o mermarle al tono de sus composiciones, algunos más perspicaces siguieron haciendo canciones con mensajes encriptados, haciendo uso de eufemismos que lograron pasar la censura y ser transmitidos por la radio: es el caso del tema “Los mosquitos” de León Gieco, “Los dinosaurios” de Charly García, “A pesar de usted” de Chico Buarque, entre muchos más, pero no todos los cantantes estaban comprometidos con una idea común de creación; valga citar el caso de Palito Ortega, quien estuvo al servicio del régimen y recibió las complacencias de la dictadura, mientras sus demás compañeros del gremio la estaban pasando mal, pero el canto tiene sus formas de revancha y es León Gieco el que le hace una canción llamada “Cantorcito de contramano”, seguro para que no se olvide cuál fue su postura frente al régimen.

Hubo una ruptura ideológica; posiblemente, los modelos copiados no fueron lo suficientemente compatibles con las necesidades que cada país, dada su idiosincracia, demandaba; lo cierto es que más allá de haber logrado cambios sustanciales en sus vidas, los artistas dejaron un copioso repertorio que todavía se repite, emula, plagia, incluso se hacen *nuevas canciones* haciendo pasar por diferente lo que ya había sido cantado y olvidado; al respecto, Ernesto Donas (2004, p.2) dice: “A pesar de que se pueden observar esos contextos – los nacionales o el complicado ‘todo latinoamericano’– poco se puede leer comparativamente entre los diferentes usos, procesos y contextos sociales y geográficos en y desde los cuales la canción construye y refleja”.

En el escrito llamado: *El mester de Juglaría Colombiano* que hicieron los periodistas Juan Gossain y Daniel Samper Pizano, para ser admitidos en la Academia de la Lengua Colombiana, ellos acercan al juglar vallenato con el mester de juglaría español, poniendo a los dos casi que en el mismo nivel: cumplen una función de cronistas de su tiempo, el uno como el otro andan libres, rapsodas que cantan lo que ven y en sus letras, con el paso del tiempo, se han podido entender los pormenores de la historia mediante madrigales, romances, serranillas y coplas; equivalen a las décimas, paseos, merengues y sones que acompañan las músicas que ahora son de acordeón, pero que por muchos años se resistieron y fueron ejecutadas con guitarra y guacharaca. Estos autores citan a Menéndez Pidal (1983, p. 80) afirmando que: “El canto público fue la única literatura que existió en los idiomas románicos, antes de que la masa cerrada de los escritores latinizantes llegase a percibir que la lengua de los cantores profanos o religiosos podía ser un instrumento digno de asuntos literarios más doctos”.

Al respecto, se puede decir que no hubo ni habrá nueva canción, lo que así se denominó no es más que la misma canción de siempre. No hay innovación más que en los artificios técnicos que se utilizan para grabarla o transmitirla, no hay nuevas líricas, nuevas escalas, no existen nuevos ritmos, no hay nuevas voces, ni siquiera, nuevas armonías; la música es tan basta que permite contarse a sí misma y presentarse renovada, pero es la misma. Los mismos tambores que en la horda primitiva daban aviso de peligro son utilizados ahora para bailes en discotecas, bailes ocupados de otra ritualidad, desconocedores de sus misterios iniciáticos; las congas, que solo eran utilizadas para adorar a ciertas deidades en las prácticas santeras, ahora repican en obscenos escenarios donde los dioses no pueden entrar porque los guardas de seguridad en esos

asuntos son muy estrictos.

“(…) cuando se estudian los primeros catálogos de discos que datan de principios del siglo XX, se descubre un paisaje musical mucho más parcelado y fijado que el que nos es hoy familiar(…), cada país, incluso cada región o microrregión tenía sus cantantes y sus canciones en su propio dialecto, con tonos e instrumentos específicos” (Lévy, 2007, p.109). Según expone Pierre Lévy, la mundialización de la música hizo que el paso de lo local a lo planetario pusiera un tanto en desajuste el mensaje que las canciones tenían, ahora había que componer en términos no para el vecino, sino para alguien que está más allá de los predios comunes pero que, de alguna manera, terminaría convertido en oyente; así, la canción empezaba a cumplir una misión de embajadora, donde la funcionalidad no estaba enmarcada en lo nueva o vieja que fuera sino en qué cuenta estaba dando de las nuevas corrientes culturales y sociales en el mundo.

La relación entre el creador y el oyente se disolvió, la nostalgia se convirtió en el lugar común, ahora el oyente es el que crea y el objetivo no es la canción en sí misma, sino los efectos y su proceso, la imagen ocupa un lugar preponderante sobre las letras y sobre lo musical, se han establecido unas normas estéticas que priman sobre las éticas, lo que lleva a la estandarización de las canciones. Sumado a esto, los catálogos de las disqueras las han convertido en utensilios que se usan en determinado tiempo, en tales prácticas y en sucesos particulares, volviéndolas de ocasión, decorativas, con funciones de publicidad, ambientales, para salas de espera, hospitales y centros comerciales.

Lo único nuevo es el dispositivo en que se están escuchando y almacenando pero cada cierto tiempo éste debe actualizarse, por tanto, cada tanto es viejo, como la premisa de las

canciones que contiene en sus *bites*.

Así, los llamados movimientos latinoamericanos, dedicados a la canción como el tropicalismo en Brasil, el cancionero popular de Argentina, las peñas de los Parra en Chile, la nueva trova cubana, la canción chilena, las composiciones de Alí Primera en Venezuela, los nobles intentos por hacer una canción propia en Colombia por parte de Ana y Jaime, Pablus Gallinazus, Luis Gabriel, Lukas, Leonardo Álvarez y otros pocos en el campo de la canción social, sin dejar de nombrar a estoicos pioneros de ese “sonido” que nunca se concretó en Colombia: Génesis, los Flipers, los Speakers, los Yetis, el loco Quintero y Noel Petro, que cogieron la línea de lo tropical “cachaco”, estereotipado, maquillado y finalmente producto de consumo; todo esto nunca tuvo nada de nuevo, una infiel copia de los movimientos anglosajones, de la generación *beat*, de los inconformes, de las masas llenas de ideales, cansadas del sistema, llenas de entusiasmo, vislumbradas por el mayo francés, por los textos de Zolá, atribuladas por Sartre o nostálgicas de alguna dictadura que no duró lo suficiente para sentirse miserables a satisfacción.

Las nuevas canciones no son más que las viejas canciones cumpliendo los viejos códigos normativos, que ayudan a vivir o hacer posible la convivencia en los espacios sociales, nos ayudan a definir nuestro modo de habitar, posiblemente son las encargadas de ese vínculo entre una cultura y otra para consolidarnos en la idea de libertad que tanto se expresa en sus letras.

Una homogeneización del consumo, como profetizó Teodoro Adorno, me ocuparía el resto de estas líneas pero no quiero incurrir en lo que ya se ha dicho y en términos más científicos, por lo pronto mi intención se encamina a los efectos que las canciones han provocado

en mí y cómo el resultado de tales afectos han permitido la audacia de hacerme co-creador de canciones que ya estuvieron diseñadas desde hace tiempo por la cultura popular y de cuyas formas complejamente trazadas me sirvo para hacer lo propio; solo soy alguien que se sirve del soporte de canciones de siempre para cantar su nueva canción con argumentos y estéticas seguro tan viejas como el canto mismo.

La canción en la ciudad

Del campo a la ciudad la canción ha sufrido transformaciones más por encaje que en su función básica; la canción con elementos rurales, digamos desde los madrigales y cantos pastoriles a los cantos campesinos con raíces en los oficios y labores, venía de la necesidad de contar, de comunicar, finalmente un aeda o un rapsoda no eran más que cronistas de su tiempo, andaban contando aquí lo que había pasado allá y viceversa, permitiendo una suerte de democracia, donde todos, a través de sus cantos, podían estar al tanto de lo que pasaba a emperadores, héroes y tiranos, artesanos; a libres y esclavos. Al fin de cuentas, en un poema convivían todos en el mismo escenario.

La música le ha ofrecido al pueblo la democracia que la política le ha negado, superar la individuación quizás ha sido la fórmula mágica de la que se han servido los compositores e intérpretes para lograr el éxito con sus canciones, enmarcadas en lo moderno, y esto no por lo moderno sino por el uso de nuevas viejas prácticas; el éxito de los Beatles radica en que cantan lo que ya había sido dicho, pero olvidado, muchas personas no tienen idea de quien fue Chuck Berry, pero si conocen e identifican *Rock & Roll Music* cantado por los Beatles, parafraseando a

José Luis Pardo en su ensayo titulado “*Esto no es música, Introducción al malestar de la cultura*”, ellos demostraron que olvidar que eran ingleses los podía llevar a conquistar otros escenarios: el olvido de su origen, el borrar su rural, es decir su pueblerino, los llevó a conquistar el mundo con sus canciones; de no ser así, tal vez nunca habrían salido de un bar de Liverpool. Su música es popular, tan popular como *La cucharita* de Jorge Velosa en Colombia quien tiene todas las características para ser el gran juglar de su tiempo, solo que le ha faltado ser más intrépido y menos engreído; su forma de concebir la música y las letras es inspiradora, todavía podría convertirlo en el “supersona” de la posible nueva canción latinoamericana; sospecho que una sabia reagrupación y un olvido de su identidad lo convertiría en el músico más importante de su país.

Pero voy a ser consecuente con mi postulado y, abandonando esta ilusión local, sigo tal vez un tanto pretensioso con un enfoque más universal de este tema que me ocupa.

Asuntos como la democracia y la identidad, ocupando los renglones de las letras de una canción, se me antojan un poco inquietantes; en este aspecto pienso, seguro influenciado por muchos más aventajados que yo en estos saberes, que hay un doble filo, inquietante por demás en eso del folclor y lo tradicional como características de la música nacionalista; seré honesto, me da pánico, la canción no debe separar a los países ni a sus culturas, la canción no debe servir como mojón para establecer linderos, ni geográficos, ni políticos, la canción debe ser autónoma. Retorno a la premisa de los Beatles: un universo donde la canción sea el eslabón que conecta con una idea de un mundo no individualizado sino colectivo, un mundo donde es posible que todos coincidamos cantando a coro tanto una canción de aquí, como una canción de allá, ¿acaso no fue

eso lo que desveló a Pierre Levý cuando escribió su cibercultura?

La canción se difuminó en sus prácticas. Si antes se cantaba para enamorar, marcar territorio o acercarse a los dioses, ahora el canto ocurre como elemento distractor, no tiene la canción una función social, ni está comprometida con ninguna ideología, algunas acuden a esto, pero lo usan como un asunto pragmático, con un ruido de fondo que no es producto de los efectos de grabación o marcajes del artista para dejar plasmada su huella en la obra, sino como una función amenazadora; esto lo ha definido Attali como la organización de un pánico controlado: “La música se inscribe como comunicación, con ese ruido fundamental, amenazante, como plegaria, ella se ha dado además como función explícita, la de tranquilizar” (Attali, 1995, p.17).

La canción urbana cumple con su vieja función de marcar territorio y si bien no viene enmarcada en los cánones del mensaje poético y los dioses ya no habitan sus tonadas y letras, otros dioses y otras poéticas se han venido cociendo en los hervores del reggaetón, del hip hop, del rap, del despecho; quizás tardemos unos cuantos años más para comprenderlas y reconocer su valor estético y su aporte a la cultura planetaria (muchos ya lo hacen) o para que desaparezcan en los anaqueles remotos donde han ido a parar infinidad de músicas y las inspiradoras letras que dieron origen a lo que hoy estamos tratando de decir en las nuevas formas de cantar.

Los efectos de la canción

El punto de partida de esta tesis sobre la canción ocurre en un amanecer hace mucho tiempo, un amanecer de esos en que se está dormido y no se da uno cuenta de que lo estaba hasta que es despertado, un sobresalto ocurre provocado por la activación automática del

despertador mal programado de una grabadora, que estaba estrenando por aquellos días; justo a las tres de la mañana, se enciende el aparato en cuestión y empieza a sonar algo muy familiar, de entrada no reconocí la canción, la sensación inmediata fue similar a cuando se amanece en casa ajena y te despiertas desorientado en la habitación; cuando esto me pasa, no sé donde estoy, quién soy, qué hago, qué día es; mi esperanza es que esta sensación también la haya tenido quien me lee; de lo contrario, no me servirá de mucho este contexto para que hallen el significado de lo que sigue.

Tenía una idea vaga de lo que estaba sonando, pero no recordaba qué era, así es que me sumergí en lo que escuchaba con oídos nuevos, me dejé llevar por el tratamiento armónico que le daban al bajo y empecé a sorprenderme con el maravilloso misticismo que entrañan las cosas simples; la fórmula armónica es sencilla: un Do mayor, al que le agregan una séptima mayor en la misma línea, es decir un Do con un Si dentro de él; es como hacer hincapié, afirmar, en el mismo lugar, la posibilidad de estar en otro y no notar la ausencia, una invitación a imaginar; luego, un compás preparatorio en cuarto grado que llamaremos Fa y reitera el camino recorrido anteriormente, no es un ritornelo, para el deleite de los “deleuzianos”, es simplemente el uso recursivo del mismo enlace armónico para definir una estrofa; como decía, ese es el encanto de las músicas que no son pretensiosas: contienen en el esplendor de un gesto al universo entero.

Allí tendido en el suelo en un colchón, en la austera habitación de estudiante en la que el único lujo extremo era la nueva grabadora, me encontraba siguiendo la ruta de una canción que hasta ese momento no había logrado precisar con exactitud cuál era y, justo en el siguiente

compás, aparece la frase reveladora: *imagine all the people*, reconozco la voz, es Lennon viajando sobre la cadencia que se dirige al sexto grado menor (La menor) y rebota de inmediato al segundo grado (Re menor) para retornar de nuevo al primer grado, ese Do mayor que apenas suena vuelve a marcar su séptima maravillosa, que no define, no tensiona, solo abre su corazón para albergar adentro un sí natural, un universo de posibilidades donde con solo imaginarlas basta. Este instante me cambió la vida y ese remate de la voz diciendo: ah, ah., por ahí derecho la concluyo (me refiero todavía a mi vida).

No sé si fue el despertar súbito, o el desamparo en aquel amanecer, o el movimiento del bajo eléctrico, o la incapacidad de imaginar todo aquello a lo que convida la canción, pero un abismo se abrió en mi plexo solar y un llanto afortunado me visitó en aquel paso del primer grado mayor al sexto menor, lloré hasta que el sol apareció y todavía durante el día regresaban aquellos acordes y la voz a mi mente, y los repetía: todo el día repetí esa parte de la canción y sentía cómo me devastaba por dentro y volvía y lloraba, no importaba el lugar, en el bus, en un café, en el salón de clase, o en el regreso a casa donde me esperaba la grabadora en silencio. Desde aquel día cada que escucho la canción me ocurre lo propio en el mismo compás y, como sé los efectos de dicho paso armónico, en muchas de las ocasiones salto y paso la emisora o apago el reproductor y canto en voz alta otra canción que sirva de antídoto o de distractor: temo enfrentar otra vez estos acordes; además, fui muy cuidadoso en adelante en no volver a poner despertadores con canciones, en cambio uso chicharras, timbres compulsivos de ti ti ti tiiiiii, los ruidos que sean, entre menos melodía, armonía o letra, mucho mejor, no es bueno despertar alterado rodeado de la fatalidad de un salto al vacío o salto armónico por nombrarlo de manera

sutil.

Para quien no conoce los términos utilizados para hacer mención de las cuestiones musicales, les diré que no hace falta; sin embargo, los introduciré un poco diciendo que la armonía en una canción son unos bloques de notas que se escriben en columna, pero que ocurren en diferentes dimensiones; a cada sonido de aquel bloque, le tienen conferido un espacio-tiempo en el que debe ocurrir, según le venga en gana al compositor, los dispone de manera que al ser enlazados provoquen emociones, o afecten al que escucha; finalmente, no se requiere de conocimientos musicales para que esto funcione, la música en muchas ocasiones la disfrutan más los neófitos que los mismos músicos, para quienes no es más que un entramado de disposiciones matemáticas y acústicas, que tienen un orden lógico de suceder y que una ecuación matemática puede cumplir la misma función estructural dentro de sus cerebros monofónicos o sus oídos absolutos.

No solo de armonía se sirve el canto, también es soporte fundamental el ritmo y la letra, si bien la letra tiene su propio ritmo y por su métrica casi que implícita su musicalidad; la canción se sirve principalmente del cantante, le roba su cuerpo, se alimenta de su voz y exprime el alma del intérprete para que ésta cobre vida; en ocasiones, una canción no sabe elegir a su digno ejecutante y no corre con suerte, pero cuando lo consigue deja profundas marcas en la memoria sonora de la gente (reitero la idea de que la canción es la que elige al cantante, no el cantante a la canción), hay todo un proceso de entrenamiento, por no decir de domesticación; la canción amansa al intérprete y lo pone a su servicio; cuando ya no queda ni carne, ni hueso, lo deja y sale a la búsqueda de uno nuevo, incluso no tiene que ser un cantante; en ocasiones, toma por asalto a un desprevenido habitante de un parque, a un caminante solitario, a un conductor en

hora pico y los pone a repetir el mismo estribillo una y otra vez: disonantes, arrítmicos, de gorja o de cabeza, es común escucharlos por ahí poseídos por el demonio de una letra que se resiste a abandonar a sus penitentes y desafinadas almas; seguro que, en muchas ocasiones, a cualquiera de nosotros nos brota de repente una canción (que no es de nuestro agrado) y se nos mete en la cabeza y da vueltas hasta el mareo.

Acorde con este cauce que me ha traído hasta aquí, propongo iniciar un recorrido por aquellas canciones que me han afectado profundamente ya sea por asuntos metafóricos, musicales, o por cuestiones de sordera o incultura, pues he hallado más placer en una canción popular que en un poema sinfónico, pero debo reconocer que el mensaje poético de lo popular en muchas ocasiones me suena a sinfonía y la supera, las letras de muchas canciones nos han atravesado la vida de por vida y aún no tenemos claridad de cuál fue el “momentum”, ese punto crítico en que la memoria dio origen a una lágrima, a una nostalgia y, de repente, a una sonrisa.

Bebiendo de los néctares que me dejó aquel despertar cuando vivía con una grabadora y de ser consecuente con el poder que entrañan las canciones, invito a seguir la senda de algunas que considero han sido significativas para mí como músico y como público, como hombre del común que es afectado por la música en la calle, en un bar, un concierto, o una reunión de amigos, donde empiezan todos a cantar y la canción termina siendo ese lugar común que todos habitan por unos cuantos compases y que, al finalizar, nos sorprendemos de saber toda la letra sin habernos ocupado en memorizarla.

La canción popular es el soporte de todas las quimeras que nuestra memoria necesita para recordar el llanto del que venimos y la carcajada afinada con la que partiremos.

La idea de cocrear

Siete canciones de carácter popular fueron las seleccionadas para esta propuesta. Cuatro de ellas, elegidas del repertorio colombiano, una latinoamericana, la otra estadounidense y la última infantil. Los parámetros para su selección fueron no tener parámetros, los juicios y análisis expuestos hacen parte de las suspicacias que los cantos populares han despertado en mí y la validación de sus líricas como producción literaria; me acerco a ellas como texto portador de memoria, de rasgos culturales, de señales de identidad, mensajes poéticos o simplemente por la carga emocional que ha tenido peso en mi historia personal, o en mis grupos próximos, sin descartar la estructura, lo armónico y lo melódico, y asumo que hablar de estos elementos también constituye una narrativa y una unidad que merece la pena ser abordada.

Como mencioné anteriormente, cada canción provocó en mí una aprensión, por emplear una palabra de ornamento, pero que me facilite exponer con claridad para donde voy; quiero decir que es posible que los temas que voy a tratar dentro de cada canción no tengan nada que ver con la canción como tal, con su letra o su música, pero sí con esa sensación que puede dejar, en el oyente, el universo de posibilidades de interpretación que se enmarañan en esta forma de hacer música que nos llegó de Europa y que ahora se ha vuelto un artículo de consumo, donde la experiencia de lo bello no es lo que media su calidad, sino la capacidad de venta, el efecto en la cultura de masas, la capacidad de fijarse en la memoria colectiva.

Canciones y asuntos

Presento a continuación una selección de siete canciones de carácter popular, la selección no tienen un protocolo específico, algunas son parte de la discoteca familiar, otras venidas a mí

por influencia de amigos, o por error en la sintonización de la emisora, alguna por interés personal, otras por necesidad de tener un tema que abordar en algún concierto didáctico.

Las historias contadas en sus letras terminan siendo un lugar común para quien las escucha, pero existen entre ellas profundas distancias de forma; los géneros abordados son abiertos y, aunque prevalecen algunos ritmos colombianos, se propone una mirada a la canción como práctica popular.

Del diálogo generado con las canciones, propongo un segundo momento: la creación de una nueva canción a modo de correspondencia, ya sea en su estructura musical o de su temática; estas canciones, respuesta o hipertextos, no tienen que tener las mismas características, pero tienen una conexión entre el tema original y el tema propuesto como obra creativa.

En *Las acacias* encontraremos la reiterada necesidad de habitar un lugar, propio de la canciones de la región andina, la nostalgia de los lugares perdidos, la pérdida física de un hogar pero la reconciliación con éste en la imaginación que se seguirá habitando por siempre mientras se canta.

Louis Armstrong nos llevará, con su canción *What a Wonderful World*, a reconocer que el mundo maravilloso que profetiza en su letra no necesariamente se encuentra en un lugar específico, sino en la memoria; veremos cómo el Jazz termina siendo ese lugar maravilloso lleno de colores donde coincidimos los humanos en gusto, independiente de la raza y condición.

Lo romántico, que ahora ha sido degradado a expresiones como plancha o peluquería, lo hallaremos divinizado en la composiciones de Jorge Villamil: aquí la idea del amor es tan clara que reconoce su fugacidad; si bien las coplas catalanas y andaluzas nos enseñaron a rimar y a construir nuestras propias canciones, el romance ha tenido su encaje especial en las canciones

románticas interpretadas por los duetos.

La práctica musical en la costa norte de Colombia está anclada a un universo mágico religioso, donde las supersticiones y hechos tradicionales son la base de muchas de sus creaciones musicales; en el *Mochuelo* se expone la idea de cómo el ofrecimiento de un ave de bello canto atrapa el corazón de una mujer; la narrativa puesta en el *Mochuelo* es tal vez una de las líricas más bellas de los cantos vallenatos de esta región: el sonido de esta particular ave, se ve reflejado en la interpretación de acordeón que termina siendo el objeto de transición mágico cultural, es el juglar quien se sirve de su instrumento para enamorar y hechizar con sus notas a las novias desprevenidas.

Un elemento muy utilizado por los compositores para sus composiciones es el de narrar situaciones vividas por ellos mismos, no importa qué tan favorables o desfavorables hayan sido; en la *Cucharita* de Jorge Velosa, encontraremos cómo el robo da origen a una de las canciones más emblemáticas de los colombianos.

Las dictaduras, los movimientos sociales, los conflictos también han encontrado en la canción una forma de resistencia o de salvaguarda de la memoria, muchas de las canciones en Argentina están atravesadas por la censura, muchos compositores e intérpretes proscritos, pero sus canciones logran sobrevivir y seguir vigentes cumpliendo con su función social, en *Cambalache* encontraremos una buena pista para entender estas circunstancias.

La canción infantil no podría dejarse de lado; en los primeros cantos que se le hacen al niño, desde las nanas, canciones de cuna y arrullos, se empieza a configurar el carácter, los códigos sociales, las formas de comportamiento, incluso hasta el condicionamiento de la conducta del futuro hombre que será aquel infante que canta y repite: “La iguana tomaba café, tomaba café a

la hora del té”.

1. Las acacias (el habitar)

Las acacias, para los colombianos, es una canción que cantan las tías; por definición, música vieja: un tema que se canta en reuniones sociales cuando invitan músicos de esos que se pagan por hora y cantan dos canciones. *Las acacias* es una canción de habitar pero sin territorio, es lo arrancado habitado de manera indefinida en la nostalgia, podría decirse que tanto jóvenes como viejos tienen referenciada esta canción como música colombiana, en efecto, es colombiana su música, pero su letra pertenece a un poeta español, no en vano la nostalgia que este tema produce en quien la escucha no necesariamente tendría que ver con la evocación de un lugar de habitación, puede también implicar un estado de añoranza de la monarquía española, un deseo intrínseco de volver a ser súbditos de un rey. Las canciones, y quienes las hacen (o analizan), se traen sus mañas, aquí su letra:

Las Acacias

(Jorge Molina-Vicente Medina)

Ya no vive nadie en ella

y a la orilla del camino silenciosa está la casa

se diría que sus puertas se cerraron para siempre

se cerraron para siempre sus ventanas.

Ya no vive nadie en ella

y a la orilla del camino silenciosa está la casa
se diría que sus puertas se cerraron para siempre
se cerraron para siempre sus ventanas.

Gime el viento en los aleros
desmorónanse las tapias
y en sus piedras cabecean
combatidas por el viento, las acacias
combatidas por el viento las acacias.

Dolorido, fatigado de este viaje de la vida
he pasado por las puertas de la estancia
y una historia me contaron las acacias
todo ha muerto, la alegría y el bullicio.

Los que fueron la alegría y el calor de aquella casa
se marcharon unos muertos y otros vivos
que tenían muerta el alma
se marcharon para siempre de esta casa.

<https://www.youtube.com/watch?v=1SfnLoRwXYg>

Breve ensayo sobre el tema abordado en la canción

Las acacias son un género arbusto, de carácter espinoso e inerme; su mayor diversidad se encuentra en África y en Australia. Hasta el día de hoy, no he visto la primera acacia en Colombia, debe existir, por lo menos la que inspiró la canción que me ocupa; tuve la firme intención de cambiar el propósito de este trabajo y en su lugar salir en la búsqueda de la acacia que inspiró esta canción, ¿dónde está? ¿Con *quién* vive? ¿A qué dedica su tiempo libre? ¿Qué fue de sus combatidos cabeceos sobre las piedras? Pero un amigo experto en árboles me hizo desistir: “aquí no hay de eso —dijo— en Colombia tienen el vicio de cambiarle el nombre a las cosas y las acacias de aquí no son las acacias de allá”.

Es tan complejo esto que no solo llamamos a las cosas con otro nombre sino que al mismo nombre le cambiamos el acento, así que en lugar de acacias tenemos, en el Meta, Acacias y en lugar de acacias del género arbusto, tenemos acacias de la familia Garzón y Collazos.

Se despierta otra suspicacia, aunque nuestras acacias no sean más que una canción, igual les estamos cantando a un árbol venenoso que en África mata a los antílopes que ramonean sus hojas y deja mareadas a las aristocráticas jirafas; siendo honesto, la canción obra de igual manera por estas tierras.

Episodio Modulante

(Comentarios sobre la canción)

Sobre el Compositor ver en:

http://es.wikipedia.org/wiki/Jorge_Molina_Cano

En Wikipedia

Entre los antiguos, la acacia era tenida como planta maravillosa, por sus propiedades curativas y la creían de suma eficacia para ahuyentar la mala suerte. En Egipto, era muy conocido este árbol, y sus naturales lo empleaban para la construcción de embarcaciones, estatuas y muebles. Entre los hebreos, se le cita con el nombre de *madera de setim* y según los libros santos, en la construcción del tabernáculo la única madera que se empleó fue la *Acacia seyal*.

Una película Argentina tiene por nombre las acacias y se ocupa también del asunto del habitar.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Las_acacias_\(pel%C3%ADcula\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Las_acacias_(pel%C3%ADcula))

Por mirada científica

Las acacias son unos árboles que se extienden por todo el mundo siendo más comunes en las sabana de África y en Australia. Según un estudio del profesor Wouter Van Hoven de la universidad de Pretoria, parece ser que estos árboles cuentan con un mecanismo de alarma para advertirse entre ellos de la llegada de herbívoros.

Según comenta el profesor, cuando los antílopes comienzan a ramonear hojas, el árbol debe de emitir una señal al aire de etileno gaseoso a través de los poros de sus hojas. Esta señal puede alcanzar hasta los 45 metros avisando a otros árboles en ese radio de la presencia de herbívoros. Cuando reciben la señal, las acacias empiezan a producir tanino en sus hojas en cantidades que pueden resultar letales para los antílopes.

El profesor debió descubrir el fenómeno hacia 1990 cuando estudiaba la muerte de 3.000 antílopes en Sudáfrica y se dio cuenta de que las jirafas evitaban las acacias cuando se acercaban

a ellas en la dirección del viento y solo mordisqueaban levemente sus hojas, mientras que los antílopes se veían obligados a comer las hojas bajas de cualquier árbol al que pudieran encaramarse y esto hacía que las dosis de veneno fueran acumulándose hasta provocarles la muerte al cabo de pocos días.

Una reputación muy inquietante le precede a esta canción; he podido constatar efectos similares a los que produce del árbol en las reuniones sociales en las que se canta este tema, juraba que era producto del licor de caña que suele acompañar a los contertulios, pero aquellos que no beben suelen ser los más afectados por la lírica y melodía de esta letal composición.

Canción de Origen Vs Canción Propuesta

(Apuntes sobre lo estructural, armónicas, melódicas o textual)

Las acacias

Compositor: Jorge Molina Cano

Ritmo: Pasillo Colombiano

Tonalidad: Am

Forma A-B-C

Conformada por cuatro estrofas sobre un poema del poeta español Vicente Medina Tomás.

Las Acacias es una leyenda del folclor andino colombiano, esta canción merece una página en la historia musical de Colombia, de su compositor Jorge Molina Cano se escribió poco sobre él, por

los que le conocieron, pero ha llegado a las generaciones posteriores, el legado musical de este compositor. “Las Acacias”, en ocasiones, ha sido marginada, porque la letra está basada sobre textos del poeta español Vicente Medina Tomás; pero la melodía de la canción si es de Molina Cano.

Tú me recuerdas

Compositor: Carlos Andrés Restrepo

Ritmo: Balada

Tonalidad: Bm

Forma A-B

Esta canción está construida sobre tres estrofas y un coro sobre un texto dedicado al Municipio de Jericó en el suroeste de Antioquia, lugar de nacimiento del compositor, su letra también se ocupa en narrar los espacios que se llevan en la memoria, aquí lo habitado no es una casa sino los lugares que marcan para siempre el recuerdo, tan habitable una banca del parque, como una manga, un árbol de guayaba, una ventana y una plaza en domingo.

Escuchar tu me recuerdas

[Audios\Tu me recuerdas L y M Andres Restrepo Ficha 1.mp3](#)

[D:\ENCORE\tesis\tu me recuerdas.mid](#)

[D:\ENCORE\tesis\tu me recuerdas.enc](#)

Ver Partitura. 1

Tú me recuerdas

(Letra y Música Carlos Andrés Restrepo)

Tú me recuerdas la calle mojada
La tarde asomada en su desfile de bruma
La banca de un parque la rama de un árbol
Cuando está floreciendo y la poma madura.

Tú me recuerdas la manga del río
El olor a guayaba, una plaza en domingo
Los poemas de oliva las ventanas abiertas
Tú me recuerdas

Tú me recuerdas la Colina
Donde niño fui a elevar cometas
La pita enredada, la voz de la abuela
Y su parva fresca.

Tú me recuerdas un mayo lejano
Las campanas sonando al llegar
La mañana, un estudiante cantando
Las canciones de Piero y la corteza

De un árbol donde escribí un “te quiero”

Tú me recuerdas la Colina

Donde niño fui a elevar cometas

La pita enredada, la voz de la abuela

Y su parva fresca.

<https://www.youtube.com/watch?v=TQIXzkyL89Q>

Coda

- Al igual que *Las acacias*, varias canciones de la tradición popular hacen referencia a la pérdida, desplazamiento o desarraigo de los espacios; también se suman a la nostalgia no solo las casas, sino los caminos, las veredas, las tapias, las ventanas, el río, la montaña; temas como *Casas viejas*, *Adiós casita blanca*, *Pueblito viejo*, *Pescador lucero y río*, hacen referencia a un lugar que deja de habitarse, aunque la vida siga presente en él, los enseres tan inorgánicos terminan siendo parte de la familia, son dolientes también de lo implacable del paso del tiempo y muchas veces sobreviven a sus dueños, como la máquina de coser de la abuela en la que ahora hace los respuntes la nieta menor.
- La memoria termina siendo el único recurso para habitar lo ido, para encontrarse en lo inexistente.
- Los recuerdos son fotogramas de instantes que quizás ni existieron, pero que la memoria inventa para que el hombre no perezca antes de desaparecer.
- El contexto de una canción no necesariamente es el que describe su letra, el oyente crea

sobre el su propio imaginario, le da las categorías que necesita de acuerdo a sus propios referentes y necesidad quiméricas.

A continuación veremos cómo una canción es portadora de memoria no solo en su letra sino también en la estructura armónica que la soporta; nuestro invitado es el Jazz y uno de sus mejores intérpretes: Louis Armstrong; es probable que esta canción que ha sido utilizada para bailar en cenas románticas, sea portadora de una historia más compleja y relevante, una especie de banda sonora de la memoria colectiva afro que nos compromete a todos.

2. What a wonderful world (La memoria)

Una canción que canta un negro, compuesta para los bebés negros y con la intención de ser un antídoto ante los asuntos raciales de la época, para que también los niños blancos, amarillos, rojos, morados y azules alcancen a ver un mundo maravilloso cuando crezcan.

Louis le imprime un encantador sello, su voz áspera, su voz de cobre; después de todo, es un trompetista que sabe cantar; como era de suponerse, la canción no tuvo mucha acogida en USA, porque allá no se usa eso de creer en que todos los colores tienen derecho a verse y crecer, pero en el Reino Unido como son más unidos y aunque tampoco se USA, pero saben admirar más a los negros exóticos de voz cobriza, sí tuvo éxito y vendió muchos discos pero pocos conciertos.

En fin, para no alargar la presentación, diré que cada vez que se escucha la versión de Louis grabada en el otoño de 1967, tiene uno la impresión de que fue grabada en el otoño de la semana pasada y eso que aquí no tenemos de eso.

What a wonderful world

(Bob Thiele y George David Weiss)

What a wonderful world

I see trees of green, red roses, too,

I see them bloom, for me and you

And I think to myself

What a wonderful world.

I see skies of blue, and clouds of white,

The bright blessed day, the dark sacred night

And I think to myself

What a wonderful world.

The colors of the rainbow, so pretty in the sky,

Are also on the faces of people going by.

I see friends shaking hands, sayin', "How do you do?"

They're really sayin', "I love you."

I hear babies cryin'. I watch them grow.

They'll learn much more than I'll ever know

And I think to myself

What a wonderful world

Yes, I think to myself

What a wonderful world

<https://www.youtube.com/watch?v=E2VCwBzGdPM>

Breve ensayo sobre el tema abordado en la canción

El Jazz, al maldito jazz, el despiadado Jazz, el confabulado Jazz, el monigote, el manoseado, el robado, el huérfano, el inconcluso, el siempre nuevo, el elitista y a la vez de los pobres, el muy elaborado y al mismo tiempo tan simple, el de saxofonistas endomingados, el pretexto de los políticos para sentirse interesantes, el sofisma de los interesantes para sentirse con poder, el “impajaritable” que todo lo adoba, todo lo atraviesa y sigue siendo puro, puro Jazz.

Louis divinizó el jazz sacándolo de la categoría de danza y lo volvió arte popular cuando le prestó su voz: el jazz es canción, y se volvió el ruido de fondo de cocteles, siguió estando en los salones de baile y también se las ha arreglado para atraer públicos nada distraídos.

De las muchas versiones que tiene el origen de su nombre, me quedo con aquella que dice que tiene raíces en el grupo étnico Fante del sur de Ghana y que parece significar encuentro de amor o acto sexual que, en asuntos de cadencias, se van dando la mano.

Y dicen que el Jazz es asunto de negros confrontados con la música de Europa, los fraseos, el vuelo, lo fantástico viene de África y la forma y los instrumentos de occidente, todo lo de los negros parece que tiene dueño, no se les puede dejar nada a su beneficio; sin embargo, es el carácter, la esencia de cada músico lo que se escucha en cada “improvisación” que es lo fundamental del jazz, que se reinventa cada que suena, el *swing* no se puede explicar pero se percibe, es el sello de distinción, la factura que lo acredita como lo que es: lo de la cultura baja

que ascendió tan alto que para tocarlo se tiene que saber volar.

El soporte de la memoria de los negros puede ser la música, uno de los útiles en que se soporta dicha memoria es el Jazz, esta música hecha fuera del África, pero que es la continuación de ese continente en otros lugares, sirviéndose de otros medios, los negros también tienen otros útiles como el *blues*, el *soul*, el *rock*, el *R&B*, que son extensiones de su memoria ancestral en lugares que ya no son su territorio y que, sin embargo, tienen su fundación compleja, cimientos poderosos: casi toda la música que considero importante tiene raíces afro, hasta el mismo Juan Sebastián Bach parece ser africano.

De los negros el candombe, de los blancos viene el Vals, dice el cantautor uruguayo Jaime Roos en su canción Piropo, y eso me da pie para pensar en cuál sería el soporte de mi memoria de campesino, y ataviado de qué forma podría hacer una canción que me delatara sin tener que fingir ser negro; ahí encontré la motivación: hay una cosa que nunca tendré que pretender ser lo que ya soy; así es que tomo el ritmo de Rumba campesina colombiana, agarro el tiple y la guitarra y empiezo a contar una anécdota cualquiera que le sigue pasando al que es forastero y que deja en sus canciones los rastros de su experiencia vital; es muy posible que en ese “mundo maravilloso” de Louis, donde todos podemos vivir, lo más bonito también sea equivocarnos y, con un poco de humor, entablar la relación con la memoria.

Por cierto que, en el ejercicio compositivo, el viaje sonoro toma rumbo de música *country*; eso es muy grato pues, finalmente, es el campo el que habla, es su esencia dicha en español o en inglés; por eso aquí, en las montañas de Colombia, encajamos el *country-dance* en contradanza; así, el bailoteo sigue, no importa cómo lo llamemos ni en qué tipo de radiola lo

escuchemos.

Canción de Origen Vs Canción Propuesta

(Apuntes sobre lo estructural, armónicas, melódicas o textual)

What a Wonderful World

Escrita por Bob Thiele y George David Weiss

Género: Jazz

Tonalidad: Fm

Forma: A-B

Cadenciosa, si bien hace parte de la línea del Jazz, tiene estructura de balada, un tema que, a pesar de tener un destino enfundado en asuntos políticos, tiene un matiz romántica que lo ha convertido en un tema que los enamorados utilizan para bailar.

Cicatrices es una canción rebelde; no contra el establecimiento, sino contra sí mismo, su estructura no respeta una forma predeterminada de hacer canciones, aunque tiene estrofas y coro, este último no tiene retorno, se va a un segundo coro y al final traduce el primer coro que fue cantado en inglés.

La rítmica propuesta es a 2/4, inicia a modo de Rumba; peor, se va volviendo una balada en el transcurso de los compases que definen las estrofas.

Su tonalidad es Am (La menor); sin mayor complejidad armónica, su acordización es fundamental, sencilla y en nada relevante, por tanto discreta y a la vez fluida.

No tiene una aproximación directa con la canción de Armstrong, pero deriva un poco de la desazón que deja la búsqueda de “un mundo maravilloso”.

Escuchar Cicatrices

[Audios\Cicatrices Letra y Música Andrés Restrepo Ficha 2.mp3](#)

Cicatrices

(Letra y Música: Carlos Andrés Restrepo)

Harto de las cicatrices

Que colecciona el amor

De abrazar esos percances

Que no tienen solución

De ser un bueno para todo,

Con razón.

Y de horadar la conciencia

Con actos de buena fe

Augurándole al destino

Semillas de paz y miel

Despertaré una mañana

Maldiciendo en un café

Coro

I will not be a good idea

or take the other to change places

I just want to kiss the woman

you do not mind where you go after

(Ya no quiero ser una buena idea)

(Ni aportarle a otro lo que no quiere ser)

(Solo quiero descansar en la mujer)

(Que no le inquiete lo que después haré)

En defender lo que pienso

Malgasté mi libertad,

Aferrado al concepto

Es muy difícil volar

Los amarres del criterio suelto ya.

Y la palabra cansada

De habitar tanta oquedad

Triunfará sobre el silencio

En tu cuerpo florecerá.

No quiero ser un viejo a las veintiséis

No quiero volver la vida un parque,

Desangrarme por la nada ya lo ves,

Harto de estar harto...yo también.

I will not be a good idea
or take the other to change places
I just want to kiss the woman
you do not mind where you go after

Coda

What a Wonderful Word provocó una remembranza extra, una variable que encontré en unos apuntes viejos olvidados en una de las tantas cajas de cartón que ahora contienen mis libros por cuenta de tanto cambio de residencia y del trasteo aún sin resolver que termina confinado en una habitación; había ya en el pasado tenido un encuentro con esta canción y ahora que reaparece justo en este momento, no quiero dejarla pasar por alto y quiero condensarla aquí.

What a Wonderful World nace de su voz ronca, como queriendo imitar a Louis, Louis será nuestro cómplice, dice, me da un beso y sigue musitando con su lengua dentro de mi boca, esa parte que dice: *the colors of the rainbow so pretty in the sky* (los colores del arco iris tan bellos en el cielo), cuando conocí a esta mujer que ahora me aprieta contra sus incipientes senos y me envuelve en la acidez de su boca, sentí total indiferencia, no me vino en gracia, como decimos en casa por herencia de mi madre, "ni me iba ni me venía", quién iba a pensarlo, que terminaríamos siendo amantes, de esos que se escapan bajo la lluvia y que haciéndolo se sienten cursis y sin embargo valientes y felices enfrentan la profecía de un rayo siniestro que les pillara cerca a un árbol; idea que le venía a ella por herencia de su madre.

Comimos una ensalada en Primos: aquel lugar se había vuelto nuestro escondite desde que mi mejor amigo trabajaba allí. Primos quedaba cerca a la bomba de los almendros, haciendo

esquina, encerrado en un cerco verde que propiciaba una fresca intimidad; recuerdo los gatos que adornaban el lugar, allí escuche por primera vez a Jim Croce mientras mordía una aceituna que también aprendí a comer por ganar su aceptación: así me llevaría junto a su pecho y revolotearía con su lengua puntiaguda el contorno de mi oreja y, en fin.

Mi amigo debía cerrar caja y yo lo esperaba; sin afluencia de clientes, nos dábamos a escuchar esas músicas que en ninguna otra parte de la ciudad ocurrían, bailamos a media luz, fue esa noche de navidad en que el viejo Louis nos incendió el corazón y ella me llevó a confrontar mi virilidad naciente con sus delgadas formas sobre una mesa que no dio abasto; al fondo del salón, se escuchaba el tintineo de las monedas que de seguro Miguel dejaba caer con ímpetu con el fin de opacar el coro de la canción que nos ocupaba en aquel momento: *Wonderful World* repetía con todo su cuerpo en cada compás con la voz cada vez más y más sibilante.

Vivía en una casa rosada. Como en mi primer amor y en todos mis siguientes primeros amores, le he tenido pánico a la familia de la mujer que ocupe mi interés; esa casa de color caricaturesco fue mi pánico, no pasaba de la entrada, no me hacía mucha gracia conocer su interior de arbustos y plantas colgantes; justo un día fui invitado a cenar y, como todo valiente, le pedí a Miguel que me acompañara, en caso de alguna emboscada por parte de su familia; él los distraería con uno de sus chistes malos y yo aprovecharía la distracción para salir corriendo.

No fue necesario; por mi cuenta, me gané una aceptación a medias cuando mi naciente suegra me dio respiración boca a boca después de haber perdido el conocimiento atragantado con un bocado de lasagna vegetariana; desde aquel incidente, empecé a sentir un profundo amor por quien sería mi suegra por nueve años y, por definición, el padre de mi chica a sentir celos de mí;

de su hermana no vale la pena hacer descripción alguna y su hermanito no me quiso, es decir, hizo bien su trabajo; generalmente, los hermanos menores no quieren que nadie se enrede con la hermana que más se parece a su madre.

Ahora estoy aquí, a veinte años de haberla conocido, recordando aquella tarde en que la vi, por última vez, alejarse dando vueltas, girando y elevando su falda de tela cruda, haciendo cosquillas al viento circundante, cantando a Louis y sonriendo, perdiéndose en la distancia para siempre, pero haciendo un profundo remolino en mi memoria.

Algo ha cambiado en mi forma de ser amoroso: de Primos no queda nada. Miguel ahora es padre de unos hijos que llegarán a saber más de lo que yo algún día sabré, la casa rosada ahora es azul, las maravillas del mundo han mutado, cada que escucho a Louis sonrío, estoy solo, he ido entrando en la vida de grande todavía con mirada de niño; por un tiempo tuve contacto con su mamá, eso a ella no le hacía mucha gracia, le di suficientes motivos para sacarme de su vida, pero a mi suegra supongo que no, ella por su cuenta encontró un hombre más alto y más claro que yo, eso la hizo muy feliz, yo no me quedé del todo solo, tengo todavía algunos recuerdos: una bicicleta de la Eastman, y unas gafas tipo Lennon, que uso en las tardes para leer las cartas que me escribió aquellos días de nuestro ingente alboroto de colegiales.

De vez en cuando un gato ronronea a mis pies, lo acaricio y se estremece mirando con sus ojos lejanos como si me conociera de tiempo atrás, sin dejar de mirarlo le susurro *What a Wonderful World*.

Continuando este recorrido, veremos ahora cómo la canción, además de ocuparse de asuntos de la memoria, también ha sido el soporte del amor, es portadora de las declaraciones tanto

prosaicas como elaboradas y de profunda reflexión. Es tan profunda la huella que una canción hace en las emociones que en ocasiones supera al mismo amor y pasa la canción a ser el motivo de la entrega, el remolino que nos arrastra al vértigo amoroso y también nos llena de olvido, como es el segundo pasillo invitado a este análisis de canciones, le dedicaremos unas líneas al ritmo y su práctica en la región andina colombiana.

3. Espumas (el romance)

Es considerada por los críticos la canción más importante que escribió Jorge Villamil, médico ortopedista del Huila; como él no cantaba, fue el dueto Garzón y Collazos quienes la dieron a conocer, ya el dueto humorístico los Tolimenses la había grabado y cantado pero nadie los tomó en serio.

Espumas ha sido cantada por muchas personas, es un pasillo colombiano de esos que ya nadie escucha ni por la radio ni la televisión, pero que cuando se está enfermo de pena de amor o se llega a los cuarenta y el único trabajo que queda es madrugar a vestir a San Judas, entonces los remolinos de la vida vueltos recuerdos atacan duro en el alma a pesar de la mala radiodifusión y la parrilla inescrupulosa de la televisión que se ocupa ya de otros asuntos, pues por ahí no falta el coleccionista de acetatos o quien descuelgue la guitarra del garabato de la sala para “surrunguear” sus penas.

De manera generalizada las personas que pasan de los cincuenta años son los que escuchan este tipo de música, es común que a este género le denominen: música vieja, supongo que es una forma local de burlarse de quien la escucha, ya que toda la música es vieja, no hay

música nueva como se expuso al comienzo en las primeras páginas de esta tesis; lo que quiere decir que los jóvenes somos todos los que la escuchamos, pues si la música tiene más de mil años, no debe haber un solo melómano que le equipare en años, por tanto toda la música es vieja, hasta los sonidos atravesados por los nuevos artificios tecnológicos son igualmente viejos pero no anticuados: lo que pone al oyente en el papel de nuevo; es quien escucha el que siempre se acerca con oídos nuevos; por tanto, jóvenes, ¡a refrescar lo escuchado! Quizás ese sea el éxito de los grupos de rock que hacen una versión de un tema viejo y logran que cobre importancia y relevancia para quienes de otra manera no habrían atendido a la versión original.

Espumas

(Jorge Villamil)

Amores que se fueron

amores peregrinos

amores que se fueron

dejando en tu alma negros

torbellinos.

Igual que a las espumas

que lleva el ancho río

se van tus ilusiones

siendo destrozadas por el remolino.

Espumas que se van

bellas rosas viajeras

se alejan en danzantes
y pequeños copos
ornando el paisaje
ya nunca volverán
las espumas viajeras
como las ilusiones
que te depararon dichas pasajeras.

Espejos tembladores
de aguas fugitivas
van retratando amores
y bellos recuerdos que
deja la vida.

Se trenzan
en corolas de blancos
azahares de rosadas
diademas cuando llevan flores
de la siempre viva.

Espumas que se van
bellas rosas viajeras
se elevan en danzantes

y pequeños copos
ornando el paisaje
ya nunca volverán
las espumas viajeras
como las ilusiones
que te depararon dichas pasajeras
como las ilusiones
que te depararon dichas pasajeras.

<https://www.youtube.com/watch?v=xqzhEy-iCBs>

Breve ensayo sobre el tema abordado en la canción

El pasillo en Colombia es un aire o ritmo derivado de una danza, de la apropiación que en esas justas de la aculturación, producto de las batallas de independencia, los campesinos indígenas, negros y blancos hicieron del Vals, danza cortesana europea, y el Torbellino, danza del altiplano cundiboyacense, que posiblemente además de tener origen en músicas indígenas también bebe de la estructura armónica occidental; el pasillo viene de dar pequeños pasos, también del trotecito que los indígenas llevaban al compás del galope del caballo del español, pues se supone que los acompañaban, pero no podían montar; especulando un poco, se diría que tenían una técnica de resistencia física para hacer grandes recorridos al lado de sus amos y ésta, a futuro, se transforma en un esquema coreográfico, en una danza que recrea las faenas que los antepasados hacían, si no es que los mismos antepasados ya estaban danzando.

Nace como danza, su acompañamiento es de carácter instrumental; en Colombia, se baila

y se tocan pasillos a lo largo y ancho del territorio, alguna vez dos señores muy importantes de la capital, Don Guillermo Uribe Holguín y Emilio Murillo, casaron una pelea entre ellos que tuvo repercusión en todo el país, sobre todo en el mundo académico, su disenso se dio por definir un ritmo que tuviera carácter para ser llamado ritmo nacional; el primero se fue por el bambuco ya que lo consideraba digno de representar al país por sus características formales próximas a las músicas europeas; el segundo sugirió el pasillo y medio mundo se le vino encima pues el pasillo era de los rengos, los cojos y los tuertos, y el país merecía dignidad.

El caso es que ninguno de los dos ganó, ni bambuco ni pasillo, a estas alturas no tenemos un ritmo nacional que nos represente, salvo algunos subproductos que las músicas comerciales han sacado y que en nada nos definen como país sonoro. Nuestras músicas populares ahora son universales y nosotros ni nos dimos cuenta cuando fueron nuestras.

El Pasillo, en sus ires y venires, adoptó también la forma de canción, conservó sus cadencias, asumió forma tripartida, se volvió fiestero y siguió su recorrido acoplándose a la cultura y permitiéndose ser nombrado de la manera que definía tanto su ejecución como su forma de ser: baila'ó: Toria'ó, arria'ó, bolia'ó, arrabata'ó, a lo desconfia'ó, sarandia'ó, a lo acosta'ó y marcado.

Se toca en San Andrés de la mano de los sextetos Isleños, en el Chocó lo hacen las chirimías, en el Cauca las bandas de flauta, en el interior las estudiantinas, las bandas de pueblo y los duetos, esos encantadores duetos que conocimos por sus apellidos y de cuyos nombres nunca supe, ni me acuerdo: Espinoza y Bedoya, Silva y Villalba, Pelón y Marín, Garzón y Collazos, entre muchos más.

Fueron Garzón y Collazos los que dieron a conocer este pasillo del Maestro Jorge Villamil, segundo pasillo analizado en este trabajo que aclaro no está en la lista por ritmo sino por espuma.

Episodio Modulante

(Comentarios sobre la canción)

Biografía del Compositor Jorge Villamil

http://es.wikipedia.org/wiki/Jorge_Villamil

El cantante mexicano hizo una versión a su estilo en ritmo de bolero ranchero una versión de Espumas.

<https://www.youtube.com/watch?v=ois5BwCcX68>

Dos variables que se me antojan

De Ahogados y Química Funcional

La canción lleva un nombre muy particular: es una letra que se ocupa del amor como algo pasajero, algo que se lleva el río; una vez me estaba ahogando, eso quiere decir que una vez fui un amor pasajero, vi lenguas de fuego que ardían debajo del agua, me empezó a gustar aquella vislumbre, me adentré en la luz espumosa que emanaba del fuego subacuático, y cuando estaba en la plenitud del ahogamiento, la mano frágil de mi madre recién invadida de vitalidad me sacó del muy probable para ella final nefasto, yo que quise ornar el paisaje como danzante copo de espuma viajera no logré más que ser un niño asustado titiritando de frío sentado en una piedra del río. Digo que espumas se me antoja demasiado químico para una canción romántica, por eso

me pongo en eso de buscar qué es una espuma y me encuentro con esto:

Este estado de dispersión se puede definir como una dispersión de burbujas de gas suspendidas en el seno de un líquido viscoso o de un semisólido, y se produce por una adsorción de moléculas reactivas en la interface gas-líquido; el fluido que se localiza entre los glóbulos del gas se designa con el nombre de *lamela* y sirve como estructura básica. La mayor estabilidad de las espumas se obtiene cuando la lamela, o la distancia entre burbujas, es del orden de 0.2 μm ; cuando ésta es menor de 0.05 μm , el sistema se vuelve muy inestable debido a que existe una difusión de gas a través de las paredes de las burbujas, lo que ocasiona su ruptura. Por estas razones la estabilidad y la densidad de las espumas dependen en gran medida de las características que presente la lamela, así como la presión de vapor y de la tensión superficial de la fase discontinua; la adición de sustancias que ayuden a darle una mayor rigidez a la interface mejora la estabilidad de las espumas.

Villamil, además de médico, tuvo que ser químico puro, porque lo que en realidad describe en la canción es un cambio de estado de líquido a gaseoso de la materia a lo etérico; solo así es posible entender los remolinos que todo lo destrozan.

Los Duetos en Colombia

Un tiple y una guitarra marcante son los instrumentos más usados por los duetos tradicionales de la Música Andina Colombiana, tradicionales en la memoria diría, pues aunque todavía quedan algunos duetos por ahí cantando y yendo a los festivales de música andina, el fenómeno de los duetos perdió su vigencia en el mundo musical colombiano, el dueto que

interpreta esta canción es el famoso Garzón y Collazos que, en su momento de gloria, dieron a conocer la música del interior del país en todo el territorio nacional y fuera de él, son los principales exponentes de los duetos; hasta el momento, siguen vigentes aunque no suenen en la radio, se dice que grabaron Espumas después de haberse separado y que el tema por su belleza los conminó a volver a grabar.

En el portal de Internet Colarte, hacen referencia al asunto: grabaron Espumas de Jorge Villamil, en 1962, dos años después de separarse. Se dice que Darío Garzón les escuchó Espumas, en un evento en Bogotá, a unos estudiantes de Neiva. Villamil les había dado la canción por amistad. Las canciones le gustaron tanto, que se emocionó con la idea de reunirse con Collazos para volver a grabar. Enrique Collazos insiste en que la reconciliación fue producto del esfuerzo de mucha gente que hacía presión para reunirlos.

Canción de Origen Vs Canción Propuesta

(Apuntes sobre lo estructural, armónicas, melódicas o textual)

Espumas

Construido sobre una base rítmica de pasillo, tres estrofas componen esta canción, la segunda tiene función de coro, pero realmente es una estrofa más, no tiene una función de estribillo definida, es un asunto que la interpretación al hacer ritornelo sobre esta estrofa marca su intención de coro.

Su tonalidad es mayor, Garzón y Collazos la grabaron en La mayor (A), pero cuando se pasaba de acetato a *casette*, al reproducirse en una grabadora con los cabezotes gastados esto le

bajaba medio tono, dejando el tema en La bemol mayor (Ab); los músicos empíricos, al interpretarla según lo escuchado, le bajaban el medio tono restante dejando de una vez la canción en Sol (G); de esta manera, es común ver cómo en las plataformas de la web que ofrecen la canción con sus acordes, aparece en esta tonalidad; esta teoría acabo de inventármela y estoy que me aplaudo, pero debo reconocer que fue a un pariente materno al que le escuché decir que la grabadora le bajaba los tonos a la música que estaba en los *cassettes*; pude comprobarlo en mi adolescencia cuando pirateaba música de vinilos al formato de cinta que se enrollaba con un lapicero (supuestamente para no desgastar el cabezote) y justo ahora que patento la idea hice lo propio con un reproductor nuevo de casetera, DVD, USB y ocurrió lo mismo, así es que al pariente lo suyo y la suspicacia a quien escribe, y a quien canta, que cante en el tono que más le convenga.

Pasillo inútil

Compositor: Carlos Andrés Restrepo

Ritmo: Pasillo

Tonalidad: Re mayor (D)

Soportado sobre un sonotipo (algo así como una marca de distinción, un logo sonoro que tienen las músicas y que las hace familiares, los sonotipos también han sido manejados con asuntos publicitarios) de la música andina colombiana y con estructura A-B.

Tanto Introducción como la parte A y el interludio gozan de la misma melodía, lo que reivindica la inutilidad de este pasillo.

Resulta fundamental hacer comentario sobre los cortes al finalizar la última estrofa que tiene función de coda; en el pasillo es rasgo distintivo las cadencias al finalizar las estrofas, aquí hay corte y cadencia, pero con la intención de hacer notorio en el texto la presencia de un elemento discordante que en lo tradicional podíamos haberlo resuelto con una novena aumentada (por decir cualquier cosa), aquí el elemento discordante entra a ser la letra que ya en estrofas anteriores venía dando muestras de posible modulación hacia la mofa de la amada de la canción.

Con esto pongo de manifiesto que en la mayoría de las composiciones de música andina su evolución actual se ha enmarcado exclusivamente en el tratamiento armónico, lo que crea unas plantillas o calcos que han vuelto el repertorio agotador y predecible; una invitación a que también pueden hacerse aportes en lo estructural, lo rítmico y sobre todo en el contenido, que es lo que las canciones permiten seguir diciendo y estamos desaprovechando, incluso burlarse un poco de las penas de amor.

Escuchar Pasillo Inútil

[Audios\Pasillo Inútil.Letra y Musica-Andrés Restrepo Ficha 3.mp3](#)

[D:\ENCORE\tesis\pasillo inutil.mid](#)

[D:\ENCORE\tesis\pasillo inutil.enc](#)

Ver Partitura. 2

Pasillo inútil

(Letra y Música Carlos Andrés Restrepo)

Inútil que me busque en tu sonrisa cuando estás cerca,
Inútil que me enrede en tu cabello como cometa,
Inútil que me pierda en tu follaje como el poeta,
Que escribes versos locos, incoherentes y que anda a tientas.

Porque sé que me tienes tú a mí
A raya en aquello del querer
Por mucho que le ponga convicción
Tu astucia prevalece a mi ilusión.

Los hechos que definen mi sentir
Destruyes con tu pérfida intención,
Dejándome la única elección
De hacer de tripas corazón.

Inútil que me entalle en tu cintura cuando me abrazas,
Inútil que presienta tus caras manos rozar mi espalda,
Inútil que naufrague en tu augusta boca cuando me enseñas
A distancia tus labios indiferentes que me desdeñan.

Por ti atravieso toda la ciudad

Los lunes ya no voy a trabajar,
La barba de diez años me afeite
Y sesenta de panza rebaje.

Procuro tus caprichos complacer
Como buen caballero a su deber
Y espero que un buen día corazón:
Me aflojes tu calzón.

Inútil que me encuentre en tu sonrisa
Ya que eres mueca,
Inútil que me enrede en tu cabello
Ya que estas calva
Inútil que te cante con versos finos
No soy poeta.

Coda

A pesar de lo copioso del repertorio que se produjo en esta línea de composición, muchas de las grabaciones fueron destruidas desde las cintas máster; temas que siendo grabados nunca fueron prensados y otros que no alcanzaron la radiodifusión, muchos de ellos con mejor calidad que los que vieron la luz, pero que no cumplían los requisitos que el mundo comercial ya empezaba a exigirle a los compositores.

En el departamento del Tolima, en la actualidad, los duetos tienen un amplio reconocimiento como cultores del canto; existen festivales de la canción donde se premia nuevas composiciones en ritmo de pasillo y otros ritmos tradicionales de la región andina como el bambuco, los merengues y rumbas carrangueras, el rajaleña y el torbellino tienen vigencia, difusión y seguidores.

Una de los estilos de la canción más escuchado en Colombia y algunos lugares del planeta es el Vallenato: no ha alcanzado a representar tanto a la música costeña como llegó a hacerlo la cumbia, pero ha ganado espacio en lo urbano, desplazamiento que se presenta del juglar a una nueva figura de *showman* que tienen hoy en día los cantantes de este género; sin embargo, en su origen se encierran lo profundo de sus letras, cargadas de buenas líricas en las que lo mágico y lo ritual estaban presentes; veamos cómo esta pieza ya casi desconocida por las actuales generaciones contiene todos los motivos para seguir siendo un tema de vanguardia.

4. El Mochuelo (lo ritual)

La canción que aquí nos convoca es quizás la de mayor vocación literaria de las de su especie, si es que el disparate que acabo de decir es posible, vocación es la que tienen los curas, pero asumo que también la tienen las canciones pues su entrega es de por vida y si bien algunas no dicen nada a pesar de su mucho sonar, hay unas que lo dicen todo con una sola vez que se escuchan; efectos de las cosas que se hacen por vocación, supongo.

El Mochuelo es un regalo de amor de ojos brillantinos como reza en su propio lirismo la canción de Adolfo Pacheco; el mochuelo hace referencia a un ave nocturna de la orden

estriforme que quiere decir que son rapaces, cabezonas, de pico ganchudo y garras fuertes, muy parecidas al párroco de un pueblo que conocí, que también parecía tener vocación.

En las Montañas de María fue donde “Joche” se cogió el mochuelo; suspicaz la primera estrofa de la canción pues si hablamos en términos geográficos a la Serranía de San Jacinto, ubicada entre los departamentos de Sucre y Bolívar en el Caribe colombiano, también se le llama Montes de María, no montañas y al acto de atrapar pájaros se le llama cazar no coger, pero qué le vamos a hacer con mi malicia ya quebrantada por otras letras sin una pisca de figura literaria entre sus renglones.

A los asuntos difíciles y que molestan también se les dice Mochuelo; por tanto, para no seguir ahondando en las suspicacias que la canción me despiertan, voy a dejar hasta aquí esta introducción del Mochuelo antes de que se me convierta esta escritura en un Mochuelo.

El mochuelo

(Adolfo Pacheco)

En enero Joche se cogió (Bis)

Un mochuelo en las montañas de María,

Y me lo regaló, no más,

Para la novia mía (Bis)

Mochuelo, pico e maíz

Y ojos negros brillantinos (Bis)

Y como mi amor por ti,

Entre más viejo, más fino (Bis)

Ágil vuela, busca la ocasión (Bis)

De salir de esa cárcel protectora,

Y bello es el furor, no más,

De aquella ave canora.

Él perdió su libertad

Para darnos alegría (Bis)

Lo que pa' su vida es mal,

Bien es pa' la novia mía (Bis)

Es que para el animal

No hay un dios que lo bendiga (Bis)

Tu cantar, tu lírica canción (Bis)

Es nostálgica como la mía,

Porque mochuelo soy también

De mi negra querida (Bis).

Esclavo negro, cantá,

Entoná tu melodía,

Canta con seguridad

Como anteriormente lo hacías

Cuando tenías libertad

En los montes de María (Bis).

<https://www.youtube.com/watch?v=r2kRX1LLvFY>

Breve ensayo sobre el tema abordado en la canción

La canción “El mochuelo”, interpretada por Otto Serge y Rafael Ricardo, escrita por el compositor Adolfo Pacheco, el mismo de “La hamaca Grande”, es una historia de amor de un ave que es arrebatada de su entorno natural para ser ofrecida a una mujer, una práctica común que tenían o tienen los hombres de la región, es una ave canora, quiere decir esto, de un canto melodioso, grato al oído de las novias y de todo el que tiene oídos y sabe oír.

La melodía de la canción en sí es un trino de libertad: el acordeón de Rafael Ricardo se vuelve ave para acompañar a Serge con su infalible voz que llevamos todos habitando en nuestra memoria sonora de colombianos, porque antes de que alguien venga y diga que el vallenato no es música, la sensatez obliga reconocer que aquí hay música y con más elaboración, sutileza y depuración que algunas llamadas eruditas, para no entrar en ramas de otros montes, diré que la importancia de esta canción no estriba en si es denuncia del maltrato animal o asuntos de amores o esclavitudes del canto. Esta pieza musical nos convoca a un asunto literario mirado de soslayo por muchos y que en realidad ofrece todo un texto cultural; esta canción es un archivo histórico cargado de memoria, los rasgos de identidad no solo de una región, sino de un país, y de una generación que no dudó en perpetuar en sus canciones la esencia de lo que eran; escucharla es concurrir a un lugar común, en el que, queramos o no, está fundada buena parte de lo que somos:

el vallenato.

El rito de obsequiar algo a la mujer amada, una prenda que represente el amor que se le tiene es una práctica antiquísima, en algunos lugares entrada en desuso, pero en el lugar de la canción, es vigente y necesaria: tiene el ave la función de recordar con su canto al hombre que suspira y muere de amor; los dos, ave y enamorado, presos están de los encantos de la mujer.

Un ritual similar ocurre con otra ave, el pájaro tambor, su canto particular se asemeja al repique del tambor alegre usado en los conjuntos de percusión; en semana santa, generalmente los viernes santos, suelen cazarlos para sacrificarlos y con su sangre hacer un ritual que les ayudará a ser mejores tamboreros.

La duración del tema es de cuatro minutos y cincuenta y siete segundos, toda una eternidad para una canción popular que se hizo para ser radiotransmitida en los tiempos en que el tiempo era oro y la pauta más importante que la música, pero sobrevivió y aunque todavía se escucha esporádicamente en las emisoras del país, se le puede escuchar completa.

Para hacer un sonido más cercano al canto del ave, Rafael Ricardo utiliza un acordeón piano, conocido como concertina, esto le imprime una posibilidad melódica más rica a la interpretación, aunque en el vallenato se acostumbra el acordeón diatónico, este sello sonoro da una marca de distinción a la música de este dueto que bien pueden haber sido los precursores del vallenato romántico, aunque siendo honestos, ¿qué vallenato no es romántico?

Episodio Modulante

(Comentarios sobre la canción)

Una obra del Teatro clásico español lleva por nombre “El mochuelo”, aquí veremos una

imagen de un aparte del texto introductorio.

Num. 6.

ENTREMES

DEL MOCHUELO.

El Gracioso.
Un hombre.

Vegete.
Una mujer.

*Sale el hombre con un puñal, y daga de su lado
tras del Gracioso.*

Hombre. A Qui te tengo de quitar la vida.

Gracioso. A mil por qué?

Hombre. Ya te conozco:

No eres tu un bellacon, que me decía
de un pleyto, cuyas pullas no entendia,
con decirme pensando que me ofende:

Oyga vuesa merced, que de ello pende?

Gracioso. No ay n.iferi?

Hombre. Que es miseri?

Gracioso. Misericordia, por amor de San Justo.

*Hombre. Yo la quiero tener, aunque no es justo,
si haces por mi lo que te digo.*

Gracioso. A tu servicio

esto y mas obediente que un novicio;
dime lo que he de hacer mas reportado.

A

Hombre.

Biografía de Adolfo Pacheco

<http://www.elvallenato.com/artistas/biografia.php?artista=57&mas=Adolfo%20Pacheco>

Artículo sobre la canción

<http://www.elmeridianodesucre.com.co/editorial/columnistas/item/17094-el-mochuelo>

Canción de Origen Vs Canción Propuesta

(Apuntes sobre lo estructural, armónicas, melódicas o textual)

El mochuelo

Compositor: Adolfo Pacheco

Ritmo: Paseo vallenato

Tonalidad: La menor (Am)

Su disposición armónica es muy particular pues hace uso del séptimo grado mayor en lugar del quinto con séptima cuando pasa a región dominante; lo propio se hace en la variación de las segundas estrofas que antepone al quinto grado con séptima el sexto grado mayor, lo que crea una atmosfera armónica que empieza a hacerse muy frecuente por esos tiempos en los temas vallenatos que venían del primero, cuarto y quinto grados tradicionales en los aires colombianos y usados de manera refrescante y propia en cada región.

Conformada por seis estrofas que se van sirviendo una a la otra de estribillo y con interludios de acordeón.

Cumbia río

Compositor: Carlos Andrés Restrepo

Ritmo: Cumbia Desplumada

Tonalidad: Mi menor (Em)

Es una canción que se pensó a orillas del río Piedras en Jericó, Antioquia; se padeció en las grandes vías asfaltadas de cualquier ciudad ocasional y se escribió como un ejercicio más de escritura, no está interesada en ser un episodio lírico; en cambio, su brevedad da cuenta de la única necesidad de decir mucho y no decir nada cuando el amor se esclaviza, escapa y naufraga.

Escuchar Cumbia Río

[Audios\cumbia rio Andres Restrepo Ficha 4.mp3](#)

[Audios\cumbia cambia ficha 4.mid](#)

Ver Partitura. 3

Cumbia río

A orillas de un río chico (bis)

Mi corazón te entregue

Y como un pájaro herido

En su ribera lo encontré (bis)

Sonriendo llegaste un día (bis)

Pretendiendo mí querer

Y del dulce de mi vida

Regué los surcos de tu hiel (bis)

Y aunque tú ya no estas

Cantaré

Y una banda me alegrará

Y mi corriente de rio grande

Algún día te arrastrará.

Coda

En términos epistémicos, podría decirse de la palabra Mochuelo (leer esto imaginando una voz impostada y con dejes de alcurnia):

- Cantidad de sílabas: 3
- Acentuación: Grave (llana)
- Sílabas tónica de mochuelo:
- La penúltima (Nro. 2)
- Nro. de letra tónica de mochuelo: 6
- La palabra mochuelo se usa en España para hablar de algo duro de llevar a cabo. Asunto o trabajo difícil o enojoso, de que nadie quiere encargarse.
- El vallenato es un género musical que ha cobrado gran relevancia en todas las regiones de Colombia, no se suscribe exclusivamente a la costa norte, en el interior se escucha y también se produce y replica por músicos del interior.
- El vallenato ha tenido una mirada peyorativa por músicos, académicos y cultores de otros géneros quienes dicen que el vallenato no es música y le restan valor a sus letras y melodías, un asunto posible de marcaje de territorio, pues si nos acercamos con mente abierta encontraremos en su repertorio obras destacadas por su calidad lírica e interpretativa, en nada despreciables en virtuosismo y calidad musical.
- Antonio Pozo el Mochuelo, es un cantaor de flamenco conocido por ser el primero en hacer registro sonoro del canto flamenco, con su voz prodigiosa, el quejido del mochuelo es el que mejor recoge el fonógrafo.

- El término Vallenato puede venir de las personas nacidas en el valle de Upar, natos del Valle; dice Alfonso López que estos cantos como práctica cultural nacen de las “colitas”, remates de las fiestas de los blancos, en los que los amos dejaban que los sirvientes gozaran de las sobras que quedaban, terminaban haciendo una fiesta mejor que la oficial.

Si bien los hechos tradicionales están mediados por asuntos rituales y estos han dado paso a su expresión a través de las canciones, como pudimos ver en el tema anterior, un ave es el motivo central de un acto amoroso, el canto del ave representa el lamento del enamorado que no encuentra el consuelo en su amada, el rito del encuentro amoroso se hace posible a través del canto, en él se sublima el deseo y se cumple el sueño de libertad; ya sea por ritual o hecho tradicional esta canción nos trae un relato de cómo una declaración de amor también puede estar en el pico de un ave.

Siguiendo con la idea de las narrativas como acontecimientos cotidianos, pasaremos ahora a una historia construida sobre un hecho anecdótico, un robo, como tantos que ocurren a diario en las ciudades, dio origen a la siguiente canción.

5. La cucharita (la anécdota)

En 1980, Jorge Velosa con los carrangueros de Ráquira lanza su primer disco, una propuesta musical que buscaba presentar al país las costumbres, idiosincrasia, poesía y formas propias de la cultura boyacense, presentadas en forma de Canciones y en los tradicionales ritmos del altiplano: la rumba y el merengue campesinos.

La edición la hicieron con discos FM, presentaron once temas, en su mayoría composiciones de Jorge Velosa; en la Cara A del LP pusieron a encabezar *la Cucharita*, el tema menos

elaborado en cuestiones poéticas y musicales; quiso el mercado musical que se convirtiera en icono no solo de la cultura campesina boyacense sino en un canto emblemático de los colombianos, y atravesó fronteras y llegó a ser grabado por otros artistas nacionales e Internacionales.

He aquí una aproximación a la Cucharita y no sé qué más.

La cucharita

(Jorge Velosa Ruiz)

En la Vereda e' Velandia

Del municipio de Saboyá

Una cucharita de Hueso

Me regalaron por "amistá"

Y la cucharita se me perdió,

La cucharita se me perdió,

La cucharita se me perdió

Y la cucharita se me perdió.

Y como a los quince días

En pleno centro de Bogotá,

Me robaron los papeles

La cucharita y no sé qué más.

Mi cédula se consigue

Y mi libreta de militar

Pero cucharita e' hueso

Y así e' bonita pa que pensar.

Cómo lo ve don Gregorio

La cucharita `onde fue a parar

Pueda ser que cuando vuelva

Me la reponga por otra igual.

Breve ensayo sobre el tema abordado en la canción

La cucharita es la historia común de Colombia, a todos algo se nos ha extraviado por hurto o por distracción; alguna tenencia, que implica afectos, se desvanece y ahí está, cada uno carga con su pena y su nostalgia.

Jorge Velosa musicaliza una anécdota que le ocurre con motivo del acontecimiento vivido tras la visita a Gregorio Martínez: “el obsequio de una artesanía” que tan frecuentes se dan en la región de Boyacá, ora de barro ora de lana y en este caso de hueso, para esa época no

existía la música carranguera, a los aires que los campesinos interpretaban con sus cuatro palos (forma en que nombran a la conformación instrumental de tiple requinto, tiple acompañante, guitarra y guacharaca), le llamaban rumbas y merengues campesinos; por los lados de Santander, a un estilo similar de ejecución le han llamado hasta hoy en día: músicas de vereda.

Como el señor Velosa tenía programa de radio llamado “Canta el Pueblo” en una emisora de Chiquinquirá, pudo él mismo ser el principal promotor de su nueva anécdota musicalizada en ritmo de merengue campesino.

Como el barbiluengo mozuelo era estudiante de la Universidad Nacional de Colombia Sede Bogotá, se arremontó con otros tres mechudos y conformaron un grupo al que llamaron los Carrangueros de Ráquira, para hacer un reconocimiento al oficio de los que negociaban vacas viejas, enfermas o que se caen y que, en fin, ellos se encargan de librar al dueño de la vaca de los líos que acarrea un animal en esos devenires; así pues el grupo toma el nombre de un oficio non sancto para la gente de alcurnia y con el éxito radial que tiene “La cucharita” y las buenas ventas del disco en el país, se empieza a llamar a esta música nacida en el altiplano cundiboyacense: *Música Carranguera*.

La Carranga es el nuevo dispositivo que servirá de soporte a la tradición musical andina colombiana ya que esta forma de hacer la música no solo es boyacense, también en Cundinamarca y los Santanderes es común encontrar grupos que la practican, difunden y hasta viven de ella, se ha movilizadado del campo y se ha urbanizado, ahora muchos mechudos como el creador del género en su tiempo, andan en función de rescatarla; aún no se sabe de qué o de quién, si del mismo Velosa o de las garras del olvido y se han servido de guitarras eléctricas, baterías, teclados y otros elementos sonoros para hacer nuevas versiones de la misma cucharita o

proponer temas más próximos al público joven ávido de “bailoteos” y “canturriadas”.

Ahora la Carranga es roquera, sinfónica, coral, metalera, cumbiambera, flamenca, estilizada, con jazz, de jeans y tenis en lugar de ruana y alpargata; asumió otras posturas, algunas extravagantes, otras ingenuas y hasta remedos bastante inocuos se hacen por ahí sin dar con el real sonsonete de los “surrungueos” originales del campo.

La cucharita abrió el camino para que otras canciones de carácter popular campesino, tuvieran escenarios donde manifestarse mas allá de las verbenas, retretas y fiestas populares; la radio jugó aquí un papel vital en la masificación de los oyentes, las grabaciones y la difusión hicieron posible un mercado musical que dio vitalidad en su momento a muchas agrupaciones musicales a lo largo y ancho del país.

Rumba y Merengue son los dos ritmos base de la Carranga: el primero está en compás de dos cuartos (2/4) y el segundo es un ritmo ternario a seis octavos (6/8); los dos ritmos vienen de África, pasan por las Antillas, en ese recorrido van tomando elementos de cada una de las culturas que visitan. La forma cómo se ejecuta en Colombia tiene que ver con la apropiación que los campesinos hacen de las músicas que escuchan en la radio y en los vinilos que traen los sonidos de las Antillas, Norteamérica y Europa hasta sus comarcas y en “traganíqueles”, radiola o estación de radio hallaban su difusión.

El llamado empirismo musical permitió la creación de variadas formas de interpretación que a su sazón han sido llamadas: aires, golpes, ritmos, marcaciones, etc. Así, en Colombia, según la región o el carácter que el intérprete o compositor le dé a un ritmo, se determina su estilo; es así que tenemos rumbas criollas según Emilio Sierra, merengue Buitragueño, para hacer mención a las composiciones de Guillermo Buitrago, merengue de gaitas, de acordeón,

merengues y rumbas campesinas en el altiplano cundiboyacense y en los Santanderes; en Antioquia, a estas formas se les ha reconocido popularmente como Parranda Paisa.

Es muy importante hacer diferenciación entre la Carranga y la Parranda que, pudiendo ser hermanas, terminaron siendo parientes lejanas, esto porque la Carranga tuvo unos dolientes que le dieron una estética honesta dirigida a exaltar lo rural y sus poéticas, mientras que la Parranda fue desviando su sentido hacia otras prácticas más comerciales y menos responsables de construcción literaria y estructura melódica; desde el afecto, se diría que en la actualidad la Parranda está desligada del oficio y condición del campesino, hace mucho rato que no está diciendo nada importante como hecho musical en Colombia.

Si Velosa tuvo a su Julia, yo tendré a mi Judith, si él perdió su cucharita yo encontré a mi chica por ahí, en idéntico modo mayor y en ritmo de Rumba-fox, tocada con intención de *country*, con arreglo para guitarra y cucharas metálicas de cocina familiar.

Episodio Modulante

(Comentarios sobre la canción)

Sobre el Compositor

https://es.wikipedia.org/wiki/Jorge_Velosa

En la búsqueda de fuentes para soportar este viaje carranguero encontré una historia llevada a libro ilustrado sobre la historia de la Cucharita titulado *La cucharita Historia de una canción* de Germán Izquierdo Manrique, la revista semana hizo la siguiente reseña:

<http://www.semana.com/cultura/articulo/la-cucharita-la-historia-detras-de-la-cancion-de-jorge-velosa/425238-3>

Cuál sería mi sorpresa al toparme con el libro que conseguí en una librería de la ciudad: esa misma historia publicada en el 2015, ya la había escrito de otra forma en el año 2011, para ser publicada en el portal carranga.org y basada en un recuento que el mismo Velosa hizo en los años ochenta llamado “La cucharita y no sé que más”; el texto de mi autoría tiene por nombre: “Hace treinta y pico de años a Don Gregorio Martínez le robaron la cucharita y no sé que más”.

Sobre la Carranga existe el portal: www.carranga.org

Creado por un grupo antioqueño dedicado a la investigación y difusión de la Música Carranguera, llamados los Carrangos, esta agrupación tuvo una amplia presencia a nivel nacional en festivales y concursos y fueron ganadores en Bogotá en el año 2005 del primer puesto a composición Inédita, con el tema “Tu campo es mi salvación” y ganadores del Guane de Oro RCN San Gil en 2007 en San Gil, Santander.

El cantante de Flamenco, José Manuel Ortega Heredia “Manzanita”, en el año 2004, publica un disco llamado “La Cucharita” en el que presenta una versión en Rumba Flamenca de “La Cucharita” junto a versiones de otros temas populares.

http://www.coveralia.com/discos/manzanita-la_cucharita.php

Canción de Origen Vs Canción Propuesta

(Apuntes sobre lo estructural, armónicas, melódicas o textual)

La Cucharita

Compositor: Jorge Velosa Ruiz

Ritmo: merengue

Tonalidad: Sol mayor (G)

La cucharita es un merengue campesino boyacense, ahora le dicen carranga, la canción está compuesta en tonalidad de sol mayor (G) en grabación original.

Judith

Compositor: Carlos Andrés Restrepo

Ritmo: Rumba

Tonalidad: Mi mayor (E)

Judith es una rumba carranguera que cuenta una anécdota de ciudad, un incidente de vívido producto de una distracción; aunque es basado en una situación real y los hechos narrados coinciden con la realidad, lamentamos informar al lector que Judith no existe, es un nombre que tomé prestado de una señora que conocí cuando era niño, si de ella no volví a tener razón, de su nombre solo en esta canción.

Escuchar Judith

[Audios\Judith ficha 5.mp3](#)

Judith

(Carlos Andrés Restrepo)

Yendo de Miami a Tampa

En un cadillac a mil

Por la I 75 me topé con la Judith,

No fue por indiferencia
Fue por la velocidad,
Me tocó seguir de largo
Sin poderla saludar.

Cinco millas adelante
Me cogió la compasión;
¿Qué me cuesta un saludito?
Una breve conversación

How are you Judith, Judith
How's Your Family, Judith, Judith
Happy day, Judith, Judith,
Bye Bye Judith, Judith

(yes, sir)

Este recuento de amores
En vía interestatal,
Me dejó una cierta pena
Y una cuenta por pagar,
Por buscarme un atajo

Para poderla esperar,
Me metí en el toll que no era,
Me metí por el sunpass.

Y de aquel fugaz encuentro
Le quedó al pobre de mí
Una multa de cien dólares
Y un abrazo de Judith.

How are you Judith, Judith
How's Your Family, Judith, Judith
Happy day, Judith, Judith,
Bye Bye Judith, Judith

Yourwellcome
Judith Judith (bis)

Coda

- La música carranguera no nace con Jorge Velosa, nace en los campos del mundo, la Carranga es pariente directa de las danzas celtas, de la música country de Norteamérica, de los cantos sabaneros, de los gritos de monte o cantos de arriería, es música acoplada a las faenas del campo que de repente se fue volviendo urbana de cuenta de las migraciones

de las campesinos a las ciudades.

- La Carranga es la forma urbana de llamar a los merengues y rumbas campesinas a los cantos de vereda.
- Al “country dance” europeo en Colombia le denominan contradanza y si bien así se le ha nombrado a una tonada en especial, su origen es el de un baile social que se hacía por parejas recreando una figura específica.
- El torbellino, el chotis, la polca, la mazurca y el vals son danzas cortesanas que al ser replicadas en el país dieron origen a un estilo interpretativo propio, pero con raíces europeas, lo que deja la reflexión: ¿Qué tan nuestras son las músicas que llamamos tradicionales de Colombia?

Veremos a continuación como en la canción argentina Cambalache, hay un asunto que va mas allá del arrabal y del bajo mundo, una mirada a la condición humana; y como el siglo XX con sus avatares sigue ocurriendo, no solo en una canción, en los designios políticos y sociales existe un *leitmotiv* para seguir cantando.

6. Cambalache (lo político)

Un tango de cantina de pueblo, de barrio; de todo lugar que tenga una cantina; aunque, para hacer justicia, no debería ser así, salvo que la misma vida sea una cantina; siendo así, entonces, este es un tango de vida. Lo escuché desde muy pequeño; cuando yo llegué al planeta, ya existían todas las cosas, no quedó nada para que yo inventara, pero me dejaron todo para que lo fuera descubriendo y esa tarea es más complicada que la de crear, llevo una buena parte de mi vida intentando descubrir y no he dado con nada, por ejemplo apenas me entero del significado

de cambalache, o quiero decir que apenas le estoy dando importancia de su intención al nombre de esta canción popular que está hecha en aire de tango porque, todo hay que decirlo esto no es un tango, es un cambalache que puede recostarse junto con la biblia en el calefón, como arte de birlibirloque, en algunas versiones han cambio calefón por bandoneón porque a las biblias no tiene porque darles frío o por maña del intérprete que en muchas ocasiones se equivoca o quiere dejar su propio marcaje sobre el tema.

Cambalache

(Enrique Santos Discépolo)

El mundo fue y será una porquería

ya lo sé

En el quinientos seis

y en el dos mil también.

Que siempre ha habido chorros

maquiavelos y estafaos

contentos y amargaos

valores y doble.

Pero que el siglo veinte

es un despliegue

de maldad insolente

ya no hay quien lo niegue.

Vivimos revolcaos
en un merengue
y en un mismo lodo
todos manoseados.

Hoy resulta que es lo mismo
ser derecho que traidor
Ignorante sabio o chorro
generoso o estafador.

Todo es igual
nada es mejor
lo mismo un burro
que un gran profesor.

No hay aplazaos
ni escalafón
los inmorales
nos han igualao.

Si uno vive en la impostura
y otro roba en su ambición
da lo mismo que sea cura
colchonero rey de bastos
caradura o polizón.

Que falta de respeto
que atropellaba la razón
cualquiera es un señor
cualquiera es un ladrón.

Mezclao con Stavisky va Don Bosco
y "La Mignon"
Don Chicho y Napoleón
Carnera y San Martín.

Igual que en la vidriera
irrespetuosa
de los cambalaches
se ha mezclao la vida

Y herida por un sable

sin remaches

ves llorar la Biblia

contra un bandoneón.

Siglo veinte cambalache

problemático y febril

el que no llora no mama

y el que no roba es un gil.

Dale que va

dale nomas

que allá en el horno

nos vamo a encontrar.

No pienses mas

sentate a un lao

que a nadie importa

si naciste honrao.

Es lo mismo el que trabaja

noche y día como un buey

que el que vive de los otros

que el que mata que el que cura

o esta fuera de la ley.

<https://www.youtube.com/watch?v=T0kTiKCC3UI>

Breve ensayo sobre el tema abordado en la canción

Cambalache le dicen en la Argentina a las casas de compra venta o empeño; en Colombia, les decimos prenderías, en argot, cuando queremos cambiar una cosa por otra decimos “cambalachar”; la palabra puede tener origen en el lunfardo, lo cierto es que en la cultura popular se conoce como una canción, una canción hecha para el cine por Enrique Santos Discépolo y cantada por Ernesto Famá y en la que se denunció la forma en que se vivía en ese momento de coyunturas políticas en su país, Argentina; lo divino del hacedor de canciones es que finalmente termina profetizando también el siglo XXI y los que correrán pues como bien lo canta: *“Dale nomás, dale que va, que allá en el horno te vamo a encontrar!”*

Y quién quita que estemos invitados a arder por los siglos de los siglos, por lo menos mientras el tema tenga soporte en nuestros reiterados días, la cantante Cubana Liuva María Hevia en sus conciertos se encarga de que no lo olvidemos, ella va actualizando según el momento, la fecha, el año o el siglo para hacer hincapié en que el mundo le sigue y seguirá siendo una porquería.

Muchas de las canciones que lograron gran popularidad fueron compuestas para el cine; fue tal su aceptación que lograron vida propia y se catapultan emblemáticas de una generación

que encuentra sus referentes sociales, políticos y culturales en las letras, así ignoren la narrativa inicial de la que hacían parte, en ese caso “El alma de Bandoneón” de 1934, es la película para la que Discépolo hace su trabajo; la canción termina siendo censurada en la radio por el gobierno militar que quería suprimir el lunfardo.

Idéntico destino tuvo el tema “échale guindas al pavo”, compuesto por Ramón Perelló y Ródenas, para la película Morena Clara de 1936, realizada en España durante la segunda república en plena Guerra, también tuvo que ser retirada por cuestiones políticas, muchos temas enfrentaron la censura y en algunos países fueron los mismos músicos lo que tuvieron que desaparecer para poder continuar su profesión lejos de las dictaduras.

Cambalache evoca en su letra una condición de vida que se perpetúa en la existencia del hombre, hay cierta democracia en su lírica que nos permite a todos vernos reflejados en ella: “¡Cualquiera es un señor, cualquiera es un ladrón! Mezclaos con Stravinsky van don Bosco y la Mignon, don Chicho y Napoleón, Carnera y San Martín”.

Pero para gozo nuestro, lo fatal de este tema desgarrar el pecho con cierta dulzura que solo la lucidez de la crueldad puede lograr, nos gusta la canción que habla del dolor de otros porque nos conecta con el dolor propio.

Cambalache no tendría el éxito que tiene si no hubiera sido censurado, quizás no habría pasado de la banda sonora de una película que nadie sabe que existió, tiene la música popular ese toque de mal gusto de las masas que se termina aplaudiendo la copia mal hecha de una versión original y constituyéndose esta en la única, en esta canción se justifica el todo vale, pues todo es impostura y ambición, a juicio de quedarnos solo en su letra tendríamos que ir más allá de lo musical, pero en ese cercano lugar lo más probable es que encontremos una canción idéntica que

emula sus cadencia, métrica y forma, mismas que de seguro Cambalache tomó prestadas de antemano de otra canción menos pretenciosa.

Episodio Modulante

(Comentarios sobre la canción)

Versión de Julio Sosa

<https://www.youtube.com/watch?v=T0kTiKCC3UI>

Versión de Adriana Varela

<http://www.todotango.com/musica/tema/154/Cambalache/>

Notas sobre la canción de Discépolo

<https://es.wikipedia.org/wiki/Cambalache>

Ver película el Alma del Bandoneón

<https://www.youtube.com/watch?v=C729AY9DQnQ>

Canción de Origen Vs Canción Propuesta

(Apuntes sobre lo estructural, armónicas, melódicas o textual)

Cambalache es un tango en Do mayor (C) compuesto por cinco estrofas, casi que un prontuario de la situación del momento que por gracia de ser los mismos se ha perpetuado por los siglos de los siglos. Amén.

No voy a quedarme en la descripción acostumbrada en los apartados anteriores sobre forma y estructura; voy a pasar de inmediato a la canción creada a partir de cambalache la cual, para mantener mi línea de originalidad, he llamado: Cambalachar, este tema está escrito también en modo mayor, para que se ajustara un poco al rango de mi voz la hice en La mayor, la nombré Pseudo-tango para no asumir deudas con los tangófilos de quienes no se debe hablar pero que los hay los hay; la canción es una jugarreta que bebe directamente y toma toda su forma incluida parte de la letra del original.

Escuchar Cambalachar

[Audios\Cambalachar Andrés Restrepo ficha 6.mp3](#)

[D:\ENCORE\tesis\Cambalachar.mid](#)

Ver Partitura. 4

Cambalachar

(Carlos Andrés Restrepo)

Si vienes y me besas

Mi mundo cambiarás

Ofreces tu regazo

Tu boca y tú pulgar,

Prometes fantasías

Y dulzuras, ventarrón,

Pero al despertar

Todo será igual.

Que falta de respeto

Que atropello a la razón,

Después de darte tanto

Destrozas mi corazón,

Y no me quedan ínfulas

Para hacerme el señor,

Colchonero, rey de bastos,

Caradura o polizón.

Y soñaba contigo arribando al altar,

Y con mi mano firme construyendo un hogar,

Pensaba en esas cosas que te hacían feliz,

Y me cambiaste por Luis.

No creo en cambalaches

Que se hacen por amor

Ni en desvaídos cuerpos

Que yacen sin candor

Fetiches, bocas sucias,

Rienda suelta al porvenir,

Malévolos, danzantes

Poca cosa bien lo sé,

Y cuando te encontré

Mi pulgar te enseñé.

Coda

- Esta canción ha dado origen a otras composiciones en varios ritmos, como el rock, la balada, incluso otros tangos, cantantes como Luis Eduardo Aute, Joaquín Sabina, León Giego, Charly García, Fito Páez y Gustavo Cerati entre otros que han creado hipertextos a partir de Cambalache o introducido directamente fragmentos de la canción o alusiones de ella en sus propias creaciones.
- En Argentina se hizo un programa de Variedades para la televisión llamado la Biblia y el Calefón.
- Sofía la negra Bozán es la primera que interpreta en público la canción en 1934 por encargo de Discépolo.

Para terminar este recorrido, traigo una cancioncilla en apariencia infantil pero que, escuchada de cerca, su contenido puede tratar en su mayoría todos los temas abordados en las canciones anteriores; este tema hace parte de un amplio repertorio compuesto por una chilena que nutrió el imaginario de muchas generaciones con sus canticuentos.

7. La iguana y el perezoso (el cuento)

La siguiente canción es la más inmadura de todas las canciones de esta selección, nació en 1973, la conocimos los colombianos en el fantástico trabajo que Codiscos produjo para el bien de nuestra niñez; los “Canticuentos”, en acetatos o casetes se extendió esta música por el territorio nacional con historias como “Los burritos de Bogotá”, “El pájaro carpintero” y, otra de mis preferidas, “La serpiente de tierra caliente”. Además de entretener, esta propuesta enseña valores, educa en matemática y geografía, en cada una de las inocentes líneas de sus letras se esconde un complejo desfile de personajes, situaciones y lugares que van dando cuenta de la idiosincrasia no solo de Colombia sino de Latinoamérica, es en el mismo río Magdalena “que te la pasas viajando” de Marco Aurelio Álvarez, donde cae la Iguana de cabeza y pierde el café.

Siempre pensé que para ser una canción infantil su temática era muy extraña: una iguana y un perezoso tomando el té no me cuadraban, luego fui aceptándola pues recordé que en Colombia el perezoso suele quitarle al que trabaja y pensé que había aquí toda una connotación sociocultural; luego me puse del lado del perezoso pues la Iguana era una aristócrata o burguesa, pues son estos los que tienen el dominio de los calabozos y deciden a quien enviar allí.

Esta canción la he tenido en cuarentena desde hace tiempo y ahora la invito aquí para que nos sirva un poco de pretexto para hablar de asuntos infantiles, de inmadurez y de cómo a punta de cuentos nos fueron programando para ser eternamente ingenuos.

La iguana y el perezoso

(Marlore Anwandter)

Había una vez una iguana
con una ruana de lana
peinándose la melena

Junto al río Magdalena.

Y la iguana tomaba café,

Tomaba café a la hora del té
y la iguana tomaba café,

Tomaba café a la hora del té.

Llegó un perezoso caminando,

En pijama y bostezando
le dio un empujón a doña iguana

Y la lanzó de cabeza al agua.

Y el perezoso se toma el café,

Se toma el café a la hora del té
y el perezoso se toma el café,

Se toma el café a la hora del té.

La iguana volvió toda mojada,
Furibunda y enojada
le espicha en la oreja al perezoso
Y lo encerró en el calabozo.

Y la iguana termina el café,
Termina el café a la hora del té
y la iguana termina el café,
Termina el café a la hora del té

<https://www.youtube.com/watch?v=VVrUsfDPt3w>

Breve ensayo sobre el tema abordado en la canción

Empecemos por decir que la compositora de esta canción no es colombiana: es una chilena con nombre y apellidos poco latinos, se llama Marlore Anwandter y llegó a Colombia en 1973, siguiendo a su marido que había sido trasladado a trabajar en Bogotá, su oficio era el periodismo, pero la música le entusiasmó desde siempre y se volvió profesora de iniciación musical de manera empírica.

Al llegar al país empieza a escribir canciones y las canta con sus hijos y algunos vecinos con los que crea un coro y se dedican a pasar las tardes capitalinas cantando y distrayéndose entre amigos.

Con el tiempo, Marlore le presenta su producción a Codiscos, quien se interesa por el material y los publica con el nombre de “Canticuentos”; durante dos décadas llegaron a grabar 10 discos, el grupo fue creciendo y llegaron a ser dieciocho niños que viajaban por todo el país; con el paso del tiempo, nuevas generaciones fueron nutriendo al grupo que ya no solo era de niños, sino que papás y abuelos llegaron a integrarlo.

Todas las canciones de Canticuentos, incluida la Iguana y el Perezoso, fueron composiciones de Anwandter, de su forma particular de mirar el mundo y de alguna manera de interpretarlo. Dijo en una entrevista que en su estadía en Colombia: *se trago al país entero y lo lleva en el corazón desde entonces.*

Y es allí donde podría cobrar un sentido no estrictamente infantil el uso de los animales para hacer referencia a ese país que ante los ojos de esta extranjera de buen corazón se abría para ofrecerle un nuevo referente cultural. Anwandter llegó justo a Colombia recién iniciaba la dictadura en Chile, ¿con qué ojos vio su nuevo hogar? ¿Con los ojos del Antipoeta Nicanor Parra?, su mirada era optimista o ¿estaba avisando que el café debería tener supremacía sobre el té? o quizás ¿qué al río Magdalena seguirían cayendo en adelante de manera sucesiva miles de iguanas de cabeza antes de disfrutar del té?

El senador Iván Duque Márquez publicó el 17 de diciembre de 2014 un artículo llamado “La Iguana y le perezoso”, haciendo referencia a la Iguana como símbolo de Ecopetrol; advierte cómo este también, después de su buen desempeño, se fue de cabeza al río. Las canciones sirven para dar ejemplo de la realidad o para interpretarla, nuestra iguana tiene parientes que también han sido de reconocimiento dentro de la cultura popular; en México, existe un son Jarocho llamado la Iguana, esta también se cae pero de una escalera y del porrazo que se da se le salen las

caderas; aquí la iguana representa al pueblo y la escalera es el organismo que media entre el pueblo y sus dirigentes. Recapitulo, entonces: ¿en nuestra canción a quiénes representan en realidad la Iguana y el perezoso?

Suponiendo que nuestra compositora obró sin pretensión alguna (cosa que dudo) y solo compuso canciones ingenuas, es importante anotar que en el trencito cañero hay un ratón malvado que se come toda la caña, o el dragón de Cartagena que está sentado sobre un carro de verdad y lanza fuego, en la canción el pirata feroz se expone los años de robo y apropiación de riquezas en nuestras costas:

“Rumbo a Maracaibo, con el viento a favor,

Canta la calavera,

De la vela mayor.

Por los siete mares, en mi barco veloz,

Voy juntando riqueza,

Yo soy el pirata feroz...”

El encanto de los cuentacuentos residía en esa compleja historia que se exponía detrás de la narración de una aparente letra Infantil.

Bruno Bethelheim en su obra *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* pone de manifiesto la importancia del cuento infantil como herramienta de construcción de la personalidad del niño, la funcionalidad de este en la formación y cómo alterar o propiciar comportamientos a futuro. Estas canciones tienen su fundamento en el cuento, sus personajes tienen un carácter fuerte que

marca para siempre: todavía imagino a la serpiente de tierra caliente sonriendo y comiendo plátanos con aguardiente, al negro Cirilo camino al Amazonas al encuentro con su novia para bailar la zamba, y qué tal ese Torero llamado Pancho que es un loro, que hasta el mismo diablo le teme, pero pronto la pagará:

... “El lorito ataca al toro,

El torito ataca al loro,

Nadie sabe lo que pasa.

¡! Ole~!

¡Ay! cómo la gente grita,

Cuando vuelan las plumitas,

En la inmensa batahola” ...

Si seguimos la idea de Bethelheim, entonces podríamos concluir que esta canción infantil y el trabajo del que se deriva, tuvieron una función educativa y de formación de una generación con unos rasgos de carácter muy contundentes y que quizás sin saberlo fueron los herederos de una forma singular de relacionarse con el mundo, que si bien no lograron cambios sustanciales en la realidad del país, es probable que si en la idea que llegaron a tener de él.

Episodio Modulante

(Otras citas sobre la canción)

La Iguana de Ecopetrol

<http://www.portafolio.co/columnistas/la-iguana-y-el-perezoso-opinion>

Creadora de los canticuentos

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3651861>

Sobre MarLore

<http://catalogo.codiscos.com/detalle-artista.aspx?artistaId=71>

http://www.lecturaviva.cl/lecturav_wp/?autor=marlore-andwanter-2

Musical Homenaje a Marlore

https://www.youtube.com/watch?v=XXvI2Y_zXfg

Escuchar su música

<http://catalogo.codiscos.com/detalle-artista.aspx?artistaId=71>

Sorprendidos en el Chocó, la Iguana y le perezoso andaban de vacaciones, llegó la policía y no pudieron tomarse el café.

<http://www.minuto30.com/policia-decomiso-un-oso-perezoso-y-una-iguana-en-el-choco/271938/>

Canción de Origen Vs Canción Propuesta

(Apuntes sobre lo estructural, armónicas, melódicas o textual)

La Iguana y el perezoso, tonalidad La mayor (A), compuesta por Marlore Anwandter, conformada por tres estrofas y un coro.

La composición que expongo bebe de los *canticuentos* que acompañaron mi niñez, infancia y un poco más allá; no siendo una canción para un público infantil, tiene la intención de

lo pueril, sobre todo de un niño que ejerce la mendicidad en las calles de la ciudad sirviéndose de las canciones.

Su tonalidad es Sol sostenido mayor (G#), usa el sonotipo de la canción “El Mayor” de Silvio Rodríguez, para que conste que nada es nuevo en este trabajo.

Escuchar Francisco Luis

[Audios\Francisco Luis LyM Andrés Restrepo ficha 7.mp3](#)

[D:\ENCORE\tesis\francisco luis.mid](#)

Ver Partitura. 5

Francisco Luis

Francisco Luis te canta

O te da una florecita

Francisco Luis sonrío

Si le das tus moneditas.

Te asegura que no bebe

Y de azul sus sueños pinta

Solo espera que le creas

Si una canción te improvisa,

Francis hijo del trueno

El mismo así se nombra

Y sueña ser el cantante

Que el publico ovaciona (bis)

Coro

Francisco Luis te canta

Su vida en un segundo

De amores, vida y muerte

Asuntos de errabundo.

Luce un viejo sombrero

Bajo la lluvia canta

La calle es su escenario

Y también es su casa.

Francis hijo del trueno

El mismo así se nombra

Y sueña ser el cantante

Que el publico ovaciona (bis)

Francisco Luis te canta

O te da una florecita,

Te regala su historia

Tu solo das moneditas.

Coda

Las canciones infantiles en Colombia no se limitan al trabajo hecho en los canticuentos, aunque fueron estos los que marcaron un derrotero para otras propuestas.

Se destacan los trabajos de *Canto alegre*, *Nueva cultura*, *Canchimalos*, entre muchos ejercicios de compilación, creación y recreación de canciones infantiles, como el trabajo de Jairo Ojeda, las compilaciones de canciones infantiles de la tradición que hizo la revista *A contratiempo* y otros trabajos menos conocidos, quedan todavía por explorar los cantos infantiles de la tradición indígena, de los kuna, los embera, los ticunas, así mismo de las comunidades negras del Pacífico, con sus sainetes, saporronrones, loas y romances; hay algunos temas que ya se han introducido en la cultura popular, pero la labor es titánica, invaluable piezas de carácter literario y musical aún no se conocen.

Anexos partituras

Partitura 1. Tú me recuerdas

TÚ ME RECUERDAS

Carlos Andrés Restrepo

Balada

Voz

Flauta

Guitarra

Bajo

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

Tu me re cuer das la ca lle mo ja da la tar dea so ma daen su des fi le de bru ma la

13 14 15 16

ban ca de un par que la ra ma de un ar bol cuando es ta flo re cien do y la po ma ma du ra a

17 18 19 20

tu me re cuer das la man ga del ri o el o lor a gua ya ba u na

21 22 23 24

pla za en do min go los poe mas de o li va las ven ta nas a bier tas tu me re cuer da as

The image shows a musical score for a song, spanning measures 13 to 24. The score is written in Spanish and includes vocal lines and piano accompaniment. The music is in a 3/4 time signature and features a melodic line for the voice and a piano accompaniment consisting of a right-hand treble clef and a left-hand bass clef. The lyrics are: "ban ca de un par que la ra ma de un ar bol cuando es ta flo re cien do y la po ma ma du ra a tu me re cuer das la man ga del ri o el o lor a gua ya ba u na pla za en do min go los poe mas de o li va las ven ta nas a bier tas tu me re cuer da as".

25 26 27 28

tu me re cuer das la co lit na don de ni fo fui ae le var co me

29 30 31 32

tas la pi taen re da da la voz de laa bue la y su par va fres ca a

33 34 35 36

la ra.

37 38 39 40

41 42 43 44

45 46 47 48

tu me re cuer das un

ma yo le ja no las campa nas so na ndo al lle gar la ma ña na un es tu dian te can tan do las can

Detailed description: This is a musical score for a hymn, spanning measures 37 to 48. The score is written for voice and piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand, with some chords. The vocal line consists of a single melodic line. The lyrics are in Spanish and are placed below the vocal line. The score is divided into three systems of four measures each. The first system (measures 37-40) shows the piano accompaniment and the vocal line. The second system (measures 41-44) shows the piano accompaniment and the vocal line with the lyrics 'tu me re cuer das un'. The third system (measures 45-48) shows the piano accompaniment and the vocal line with the lyrics 'ma yo le ja no las campa nas so na ndo al lle gar la ma ña na un es tu dian te can tan do las can'.

49 50 51 52

cio nes de Pie ro y la cor te za de un ar bol don des cri biun te que ro o

53 54 55 56

tu me re cuer das la co co li na don de ni to fuia: le var co me

57 58 59 60

tas la pi taen re da da la voz de la a bue la y su par va fies ca a

Detailed description: The image shows a musical score for a song, spanning measures 49 to 60. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a soprano clef, and the piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are in Spanish and are written below the vocal line. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some measures containing chords. The score is divided into three systems, each containing four measures. The lyrics are: 'cio nes de Pie ro y la cor te za de un ar bol don des cri biun te que ro o' (measures 49-52), 'tu me re cuer das la co co li na don de ni to fuia: le var co me' (measures 53-56), and 'tas la pi taen re da da la voz de la a bue la y su par va fies ca a' (measures 57-60).

61 62 63 64

la ra... tu me re cuer da as

This system contains measures 61 through 64. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment with chords and arpeggios, and a bass line. The lyrics are "la ra..." in measure 61 and "tu me re cuer da as" in measure 64. The piano part includes a series of chords in measures 61 and 62, and arpeggiated figures in measures 63 and 64.

65 66 67 68

la ra...

This system contains measures 65 through 68. The vocal line continues with the lyrics "la ra..." in measure 66. The piano accompaniment features a consistent arpeggiated pattern across all four measures. The bass line provides a steady accompaniment.

69 70 71 72

This system contains measures 69 through 72. The vocal line is silent in all four measures. The piano accompaniment continues with the arpeggiated pattern, and the bass line remains active.

73 74 75 76

77 78 79 80

81 82 83 84

tu me re cuer das la

don de ni ño fui a e le var co me tas la pi ta en re da da la voz de la a bu

The image shows a musical score for a vocal and piano piece, spanning measures 73 to 84. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The lyrics are in Spanish and describe a childhood memory of being taken away from home. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand. The lyrics are: "tu me re cuer das la don de ni ño fui a e le var co me tas la pi ta en re da da la voz de la a bu".

85 86 87 88

la y su par va fres ca a la ra...

89 90 91 92

tu me re cuer da

93 94 95 96

Detailed description: This image shows a page of musical notation for a vocal and piano piece, spanning measures 85 to 96. The score is arranged in three systems, each with four staves. The top staff of each system is for the vocal line, and the bottom three staves are for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. The vocal line consists of eighth and sixteenth notes, with some longer notes and rests. The lyrics are: 'la y su par va fres ca a la ra...' (measures 85-88), 'tu me re cuer da' (measures 89-92), and measures 93-96 contain no lyrics.

Musical score for measures 97-108. The score is written for a vocal line and piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand. The vocal line consists of a single melodic line with various note values and rests.

Measures 97-100:

- Measure 97: Vocal rest; piano accompaniment begins with a quarter rest in the right hand and a half note in the left hand.
- Measure 98: Vocal rest; piano accompaniment continues with a quarter rest in the right hand and a half note in the left hand.
- Measure 99: Vocal rest; piano accompaniment continues with a quarter rest in the right hand and a half note in the left hand.
- Measure 100: Vocal rest; piano accompaniment continues with a quarter rest in the right hand and a half note in the left hand.

Measures 101-104:

- Measure 101: Vocal rest; piano accompaniment continues with a quarter rest in the right hand and a half note in the left hand.
- Measure 102: Vocal rest; piano accompaniment continues with a quarter rest in the right hand and a half note in the left hand.
- Measure 103: Vocal rest; piano accompaniment continues with a quarter rest in the right hand and a half note in the left hand.
- Measure 104: Vocal rest; piano accompaniment continues with a quarter rest in the right hand and a half note in the left hand.

Measures 105-108:

- Measure 105: Vocal rest; piano accompaniment continues with a quarter rest in the right hand and a half note in the left hand.
- Measure 106: Vocal rest; piano accompaniment continues with a quarter rest in the right hand and a half note in the left hand.
- Measure 107: Vocal rest; piano accompaniment continues with a quarter rest in the right hand and a half note in the left hand.
- Measure 108: Vocal rest; piano accompaniment continues with a quarter rest in the right hand and a half note in the left hand.

Musical score for measures 109-113. The score is written for four staves: Treble Clef (top), Treble Clef (second), Treble Clef (third), and Bass Clef (bottom). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. Measure numbers 109, 110, 111, 112, and 113 are indicated above the staves.

Measures 109-112: The top staff contains a melodic line with a long slur over measures 109 and 110. The second staff contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The third staff contains a bass line with quarter notes. The bottom staff contains a bass line with quarter notes.

Measure 113: The top staff contains a whole rest. The second staff contains a whole rest. The third staff contains a melodic line with eighth notes. The bottom staff contains a whole rest.

Partitura 2. Pasillo Inútil

PASILLO INÚTIL

CARLOS ANDRÉS RESTREPO

i nu til que me bus que en tu son ri sa cuan do estas cer ca i nu til que me en
 re de en tu ca be llo co mo un co me ta Por que se que me tie nes tu a mi
 a ra ya en a que llo del que ser por mu cho que le pon ga con vic ción tu as tu cia pre
 va lea mi ilu ción Idem strofa...

Chords: D, Fm, A7, D, Fm, A7, D, A7, D, D, A7, D, Fm, A7, D.

Partitura 3. Cumbia rio

CUMBIA RIO

Cumbia

Carlos Andrés Restrepo

Em

The musical score is written in 2/4 time and E minor. It consists of three systems of staves. The first system includes a vocal line and piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. The third system continues the piano accompaniment with more complex rhythmic patterns.

This musical score is for guitar and voice, consisting of two systems of four staves each. The top system features a vocal line in the first staff, a guitar line in the second, and two guitar accompaniment staves in the third and fourth. The bottom system features a vocal line in the first staff, a guitar line in the second, and two guitar accompaniment staves in the third and fourth. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *p* and *mf*. Chord diagrams are provided for the guitar parts, with labels such as G, B7, and Em. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

1.

C B⁷ Em

ori flas deum ti o chi

co (bis)

Am

Musical score for two vocal parts and piano accompaniment. The score is written in G major and 4/4 time. The first system features a vocal line with lyrics "mi co na zom le-n tre" and a piano accompaniment with a G chord and a forte dynamic. The second system features a vocal line with lyrics "y co mo-un pa ja ro-he" and a piano accompaniment with a C chord and a piano dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

System 1:

Vocal 1: mi co na zom le-n tre

Piano: G *f*

System 2:

Vocal 1: y co mo-un pa ja ro-he

Piano: C *p*

This page contains a musical score for a vocal piece. The score is organized into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line is written in a soprano clef, and the piano accompaniment is written in a bass clef. The tempo is marked *Andante*. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are: "do en su fi de ra lo-en con tre".

System 1:

- Vocal:** Starts with a whole note G4 (do), followed by a half note E4 (en), a half note D4 (su), a half note F4 (fi), a half note E4 (de), a half note D4 (ra), a half note B3 (lo-en), and a half note A3 (con). The final note is a half note G3 (tre).
- Piano:** Accompaniment begins with a half note G3, followed by a half note E3, a half note D3, and a half note F3. The piano part includes various chords and melodic lines, with some notes marked with a fermata.

System 2:

- Vocal:** Continues with a half note G3, a half note E3, a half note D3, and a half note F3. The piano accompaniment continues with similar harmonic support.

System 3:

- Vocal:** Continues with a half note G3, a half note E3, a half note D3, and a half note F3. The piano accompaniment concludes the phrase.

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The piano part features a mix of chords and single-note lines, providing a rich harmonic background for the vocal melody.

The image shows a page of a musical score, page 112. It consists of two systems of staves. The top system includes a vocal line (soprano) and piano accompaniment (piano and bass). The vocal line begins with a fermata over a whole note, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom system continues the vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "y - am que lu ya nos". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. There are dynamic markings such as *f* and *ff* throughout the piece. A vertical line is drawn through the first system, and a horizontal line is drawn through the second system, both likely indicating section breaks or rehearsal marks.

This musical score is for a piano and voice piece, page 113. It is written in 3/4 time and consists of 16 measures. The score is divided into two systems of eight measures each, separated by a vertical bar line. The piano accompaniment is written on multiple staves, including grand staves and individual staves for the right and left hands. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and is marked "cantare".

Key features of the score include:

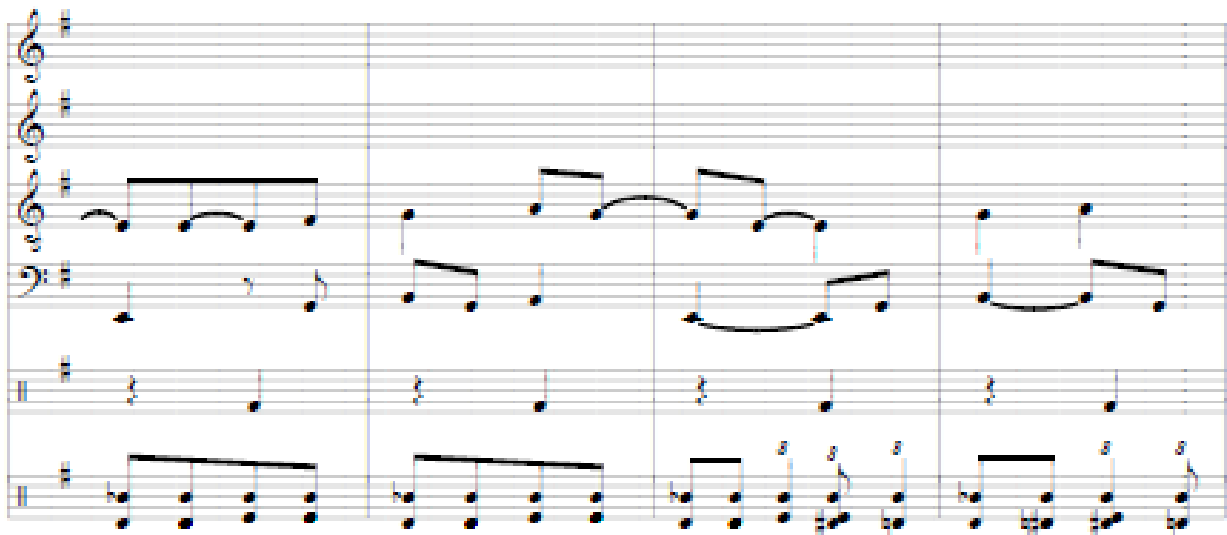
- Measure 1:** The vocal line has a fermata over a whole note. The piano accompaniment features a fortissimo (*f*) dynamic.
- Measure 2:** The vocal line continues with a half note. The piano accompaniment features a piano (*p*) dynamic.
- Measure 3:** The vocal line has a half note. The piano accompaniment features a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Measure 4:** The vocal line has a half note. The piano accompaniment features a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Measure 5:** The vocal line has a half note. The piano accompaniment features a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Measure 6:** The vocal line has a half note. The piano accompaniment features a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Measure 7:** The vocal line has a half note. The piano accompaniment features a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Measure 8:** The vocal line has a half note. The piano accompaniment features a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, slurs, and dynamic markings. The piano accompaniment is characterized by a steady rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. The vocal line is primarily composed of half and whole notes, with a fermata in the first measure.

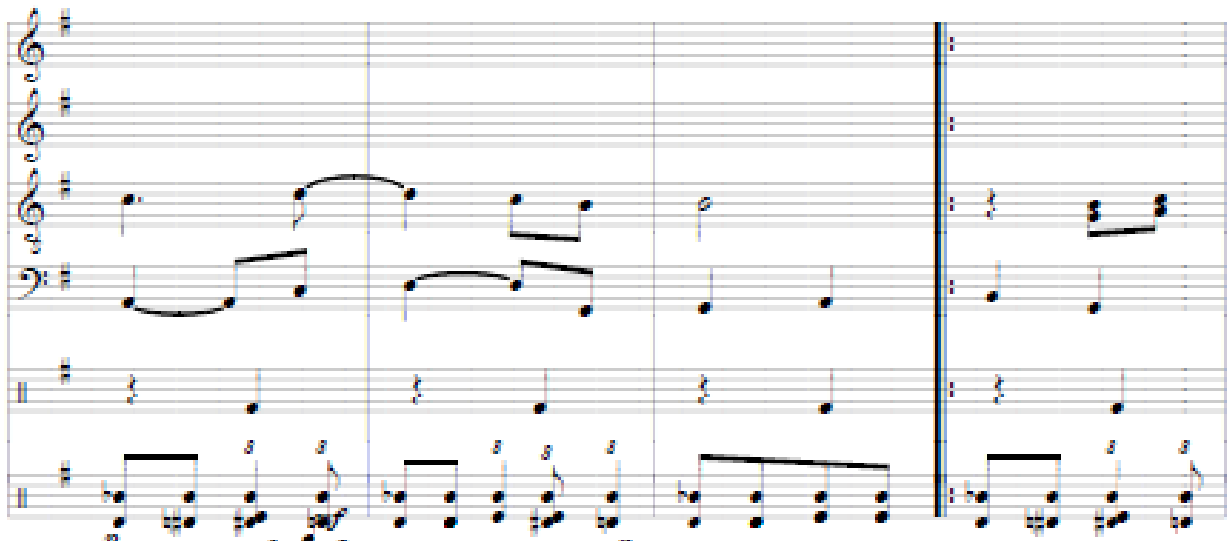
This page of a musical score, numbered 114, features a piano and guitar arrangement. The score is organized into two systems, each with five staves. The top staff of each system is the piano's right hand, the second is the piano's left hand, the third is the guitar's right hand, the fourth is the guitar's left hand, and the fifth is a bass line. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The first system begins with a piano dynamic and includes a *mf* marking. The second system starts with a first ending bracket labeled '1.' and includes a *mf* marking and a chord change to F#m. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.



System 1: Four staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The second staff is a bass clef. The third staff is a tenor clef. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a melody in the top staff, a bass line in the second staff, and a piano accompaniment in the bottom staff. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex pattern in the left hand.



System 2: Four staves of music, continuing the piece from System 1. The notation and instrumentation remain the same. The melody in the top staff continues with a series of eighth notes and a half note. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern.



System 3: Four staves of music, concluding the piece. The top staff features a melodic phrase that ends with a half note. The piano accompaniment continues until the end of the system, where a double bar line is present. The bottom staff shows a final chordal structure.

This page of a musical score, numbered 116, features a piano and string arrangement. The score is organized into two systems. The first system consists of five staves: a grand staff (treble and bass clefs) for the piano, and three staves for the strings (violin I, violin II, and viola/cello). The piano part includes a melodic line with a fermata in the first measure and a second ending marked '2.'. The string parts provide harmonic support with chords and rhythmic patterns. The second system continues the piano part with a long fermata and the string parts with sustained chords. The score concludes with a double bar line.

Partitura 4. Cambalachar

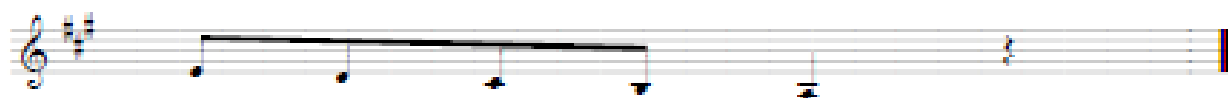
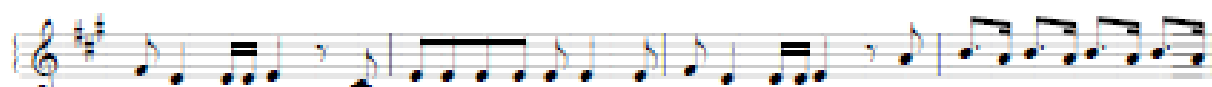
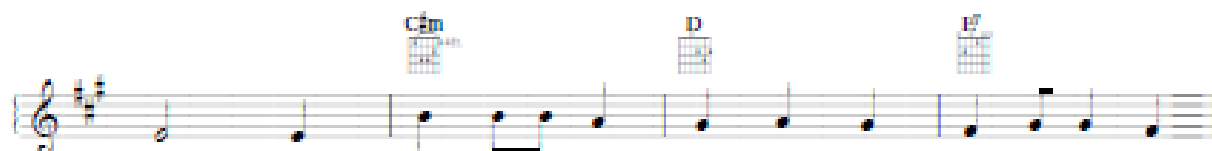
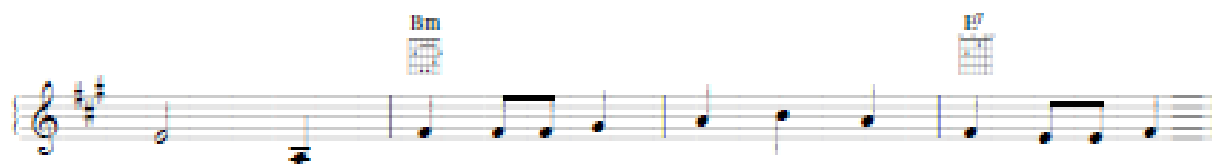
CAMBALACHAR

Pseudo Tango

Carlos Andrés Restrepo

The musical score for "Cambalachar" is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of five staves of music. The chords are indicated by guitar diagrams above the notes:

- Staff 1: A, D, A
- Staff 2: D, A, Bm, C#m, E7
- Staff 3: D, E7, A
- Staff 4: (No chords indicated)
- Staff 5: Bm, E7



Partitura 5. Francisco Luis

FRANCISCO LUIS

Carlos Andrés Restrepo Espinosa

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first six staves contain a melody line with guitar chords indicated above the notes. The seventh staff is a single whole note chord, D major, followed by a double bar line.

Staff 1: Chords: D, A, Bm, G, A, Bm. Melody: quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4.

Staff 2: Chords: A, Bm, G, A, D. Melody: quarter note D4, quarter note E4, quarter note F#4, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4.

Staff 3: Chords: G, D, G, A, Bm, D, A, B. Melody: quarter note D4, quarter note E4, quarter note F#4, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4.

Staff 4: Chords: G, A, D, G, A. Melody: quarter note D4, quarter note E4, quarter note F#4, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4.

Staff 5: Chords: F#m, Bm, G, A, C. Melody: quarter note D4, quarter note E4, quarter note F#4, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4.

Staff 6: Chord: D. Melody: quarter note D4, quarter note E4, quarter note F#4, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4.

Staff 7: Chord: D. Melody: quarter note D4, quarter note E4, quarter note F#4, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4.

Consideraciones finales

Queda un ruido de fondo en el transcurrir de este ejercicio: podría decirse que varios ruidos haciendo un fondo. La canción como arquetipo de la literatura introducido en la música es un punto que felizmente queda inconcluso, pero que se demuestra que de los autos sacramentales, pastorelas y madrigales se pasó a las coplas y retahílas juglarescas para llegar a las canciones de hoy en día, no en ese orden respectivo, pero sí en relación los unos con los otros.

Si bien no hay estructuras nuevas de composición y venimos trabajando sobre las antiguas plantillas y muchas de las nuevas producciones no son más que calcos de obras ya hechas, es importante destacar que ahora la idea de una buena producción no gira tanto en sentido del mensaje poético que plantea Umberto Eco en *Apocalípticos e Integrados*, sino en consecuencia con las necesidades de consumo. Lo novedoso ahora no es lo que se dice sino la calidad del sonido con que se entrega el mensaje así este no tenga piso conceptual; eso, de alguna manera, sigue privilegiando las viejas bandas, por ejemplo, en el caso del rock, que a falta de un nuevo rock, tenemos a los octogenarios resucitados haciendo giras internacionales para traer las viejas canciones en formatos aparentemente novísimos.

Es curioso que ante la acostumbrada pregunta: ¿qué música nos gusta?, la respuesta más frecuente se dirija hacia canciones o cantantes y no respondemos realmente que música nos gusta, si la árabe, la música japonesa o incluso la que comprende alguno de los periodos de la historia del arte en occidente. Es muy escaso quien responda que le gusta la música de transición entre lo clásico y lo romántico, o el canto rebético de los griegos con sus Buzuquis, o la música

búlgara o la de los pigmeos Aka de Centroáfrica; generalmente, vamos directo a esas canciones que la universalización de la música nos trajo como soporte de la memoria, de las culturas dominantes: mas fácilmente citamos a los Beatles que a los corraleros de majagual, o damos cuenta más expedita de Carlos Gardel que de Marlore Anwandter. Esto no indica que algo esté mal; simplemente, nos advierte que la canción terminó siendo el punto de partida y de llegada del gusto musical de las culturas populares y que si queremos conocer otras músicas tendremos que despertar más la inquietud y la curiosidad y viajar más allá de lo que en primera instancia indica una canción.

En el proceso creativo no se lleva un derrotero o una línea concreta de composición, en ocasiones se tiene la letra y se le agrega la música, otras nacen con letra y música simultáneamente; en la música popular no es frecuente el uso de la partitura ya que los temas se hacen como se dice en argot, de oído, lo que complejiza más la interpretación, pues a falta de escritura es la “oratura” la encargada de definir la estructura del tema, aún así cada vez que se toca aunque se agregan nuevos elementos, se suele sostener la forma inicial.

En el recorrido hecho en este trabajo, no todas las canciones tienen una partitura y no todas las partituras contienen la complejidad del arreglo instrumental, algunas son la guía melódica y armónica, en otras solo se indica la estrofa y el coro, pues el ritornelo se encarga de dar la extensión del tema en el momento de ser interpretado, de cada tema se presenta el trabajo final, una maqueta lista para ser llevada a estudio de grabación que sería la fase final de cualquier producto musical en la actualidad.

Finalmente, la canción, sea portadora o no de un texto elaborado, tiene la función de agrupar y de definir los grupos sociales: algunas para ir en contra del estatus pues muchas veces

no es la letra la responsable de afectar al sistema, también lo hace su forma de difusión; llega a tener más importancia una canción viral en la red, que el último *hit* de Madona.

Otros verán en la canción una forma de resistencia, de ser contestatarios: quienes la usan simplemente como entretenimiento no esperan de la canción más que la distracción o la ambientación para sus labores cotidianas, o para reunirse con amigos a compartir, no todo lo que se canta está indicando una forma de vida, ni una pista a seguir para disfrutar de la existencia, pero qué bien se siente cuando, en medio de la reproducción aleatoria de los miles de *bites* de música que tenemos en el reproductor, de repente, aparece esa canción que nos instruye y, de repente, lo soluciona todo.

Bibliografía

Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid, Siglo XXI.

Attali, J. (1995) *Ruidos, ensayo sobre la economía política de la música*. Recuperado de: <https://books.google.es/books?id=TSABbRncdAsC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

Aragón, L. & Martínez, L. (2008) “El legado de Garzón y Collazos” en Periódico *El Tiempo*. Recuperado de: <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=13287>

Bettelheim, B. (1977). *Psicoanálisis de los cuentos de Hadas*, Barcelona, Crítica.

Donas, E. (SF) *Problematizando la canción popular: Un abordaje comparativo (y sonoro) de la canción Latinoamericana “comprometida” desde los años 1960*. Artículo City University of New York

Eco, U. (1965). *Apocalípticos e Integrados*, España, Lumen.

Lévy, P. (2007). *Cibercultura. La cultura de la sociedad digital*, Barcelona, Anthropos.

Marquez, I. (2011). *Ética y estética del error en la música popular contemporánea*, Madrid, Univ Complutense, Facultad de CC de la Información.

Pardo, J. L. (2010). *Esto no es música, introducción al malestar de la cultura de masas*, Madrid, Galaxia Gutenberg.

Pidal, R. (1983). *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Madrid, Espasa-Calpe.

Rezza, S. (2010). *El oficio del Cuidador de sonidos*. Rescuperado en: <http://sonograma.org/>

Velasco, F. (2007). *La nueva canción latinoamericana, Notas sobre su origen y definición*. Venezuela: Presente y Pasado revista de Historia.

Referencias discográficas

Jorge Molina Cano. 1914. *Las Acacias*. Codiscos

Jorge Villamil. 1962. *Espumas*. Editora Fuentes

Bob Thiele & George David Weiss. 1966. *What a Woderfull Word*. ABC, HMV

Otto Serge y Rafael Ricardo. 1983. *El Mochuelo* Álbum Muy Nuestros

Jorge Velosa. 1980. *La cucharita*. Discos FM

Enrique Santos Discepolo. 1934. *Cambalache*. Película el Alma del bandoneón

Marlore Anwandter. 1973. *La Iguana y el Perezoso*. Canticuentos. Codiscos.