

INSTITUTO CARO Y CUERVO
SEMINARIO ANDRÉS BELLO
MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

LA POESÍA EN LA MÚSICA POPULAR Y TRADICIONAL DE JOSÉ ALEJANDRO

MORALES LÓPEZ

CARLOS LEONARDO CHÍSICA HERNÁNDEZ

BOGOTÁ D.C.

2019

INSTITUTO CARO Y CUERVO
SEMINARIO ANDRÉS BELLO
MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

LA POESÍA EN LA MÚSICA POPULAR Y TRADICIONAL DE JOSÉ ALEJANDRO
MORALES LÓPEZ

CARLOS LEONARDO CHÍSICA HERNÁNDEZ

Trabajo de grado para optar por el título de Magister en Literatura y Cultura

LUZ MARINA RIVAS ARRIETA

BOGOTÁ D.C.

2019

Nota de aceptación

Firma presidente Jurado

Firma Jurado

Firma Jurado

Firma Jurado

Bogotá D.C. Fecha: _____



Ilustración 1

AGRADECIMIENTOS

Deseo agradecer a mi abuelo Néstor, a mi abuela Mercedes, a mi abuela Elvia Mercedes y a mis padres Jaime y Mercedes quienes desde mi infancia me enseñaron a amar la música tradicional colombiana y admirar sus letras. De igual manera, valoro la formación de los docentes de la Maestría en Literatura y Cultura del Instituto Caro y Cuervo, especialmente la doctora Luz Marina Rivas Arrieta quien acompañó todo mi proceso investigativo.

Por último, expreso agradecimientos al Museo Casa de la Cultura “Horacio Rodríguez Plata” (Socorro-Santander) en representación de su director el señor Pedro Manuel Pérez Villareal, a la fundación “Semillas de fe y esperanza”, al señor Puno Ardila, a la Señora Josefina Morales de Rodríguez (hija del maestro José A. Morales) y a la señora Milena Castelblanco. Ellos depositaron su confianza en mí y apoyaron el proceso de recolección de información para esta investigación.

CARTA DE AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO

Bogotá, D.C., 16 de octubre de 2019

Señores

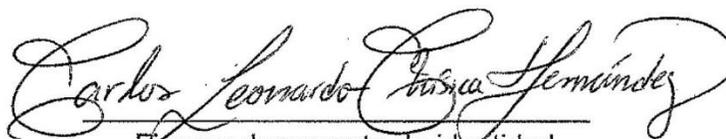
BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI
BOGOTÁ D.C.

Estimados Señores:

Yo CARLOS LEONARDO CHÍSICA HERNÁNDEZ, identificado con C.C. No. 1070781163 de Sasaima (Cundinamarca), autor del trabajo de grado titulado LA POESÍA EN LA MÚSICA POPULAR Y TRADICIONAL DE JOSÉ ALEJANDRO MORALES LÓPEZ presentado en el año de 2019 como requisito para optar el título de MAGISTER EN LITERATURA Y CULTURA; autorizo a la Biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio el Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro Y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Muestre al mundo la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "**Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores**", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su (s) autor (es).



Firma y documento de identidad

1070781163

Sasaima

FORMATO DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO**AUTOR O AUTORES**

Apellidos	Nombres
Chísica Hernández	Carlos Leonardo

DIRECTOR (ES)

Apellidos	Nombres
Rivas Arrieta	Luz Marina

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE: Magister en Literatura y Cultura

TÍTULO DEL TRABAJO: LA POESÍA EN LA MÚSICA POPULAR Y TRADICIONAL DE JOSÉ ALEJANDRO MORALES LÓPEZ.

SUBTÍTULO DEL TRABAJO: No aplica

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO: Maestría en Literatura y Cultura

CIUDAD: BOGOTÁ AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2019

NÚMERO DE PÁGINAS:

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones ___ Mapas ___ Retratos ___ Tablas, gráficos y diagramas ___
 Planos ___ Láminas ___ Fotografías ___x___

MATERIAL ANEXO (Vídeo, audio, multimedia):

Duración del audiovisual: _____ Minutos.

Número de casetes de vídeo: _____ Formato: $\frac{3}{4}$ ___ Mini DV ___ DV Cam ___ DVC Pro ___ Vídeo 8 ___

Hi 8 ___ Otro. Cual? _____

Sistema: Americano NTSC _____ Europeo PAL _____ SECAM _____

Número de casetes de audio: _____

Número de archivos dentro del CD (En caso de incluirse un CD-ROM diferente al trabajo de grado: _____)

PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser Laureadas o tener una mención especial): _____

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES: Son los términos que definen los temas que identifican el contenido.

ESPAÑOL	INGLÉS
Literatura oral	Oral Literature
Poesía popular	Popular poetry
Música tradicional colombiana	Traditional colombian music
José Alejandro Morales López	José Alejandro Morales López
Canción Popular	Popular song

RESÚMEN DEL CONTENIDO Español (máximo 250 palabras):

El interés primordial de esta investigación radica en ver cómo en la música tradicional colombiana del siglo XX se conserva un contenido oral muy amplio y digno de estudiar desde la literatura y la cultura. Para ello, se optó por elegir como protagonista de este estudio a uno de los compositores e intérpretes más importantes de Colombia, José Alejandro Morales López. Músico santandereano cuyas obras lograron ser recibidas por el pueblo de una manera favorable. Él, a través de sus composiciones, le dio voz al campesino que no sabía escribir, esta voz transmitió sensibilidad, intensidad poética y riqueza en imágenes. De igual manera, dignificó la oralidad del pueblo atribuyéndola a sus poemas y melodías.

En cada una de sus composiciones hay un drama que contar, una resignificación de acontecimientos, una vivencia propia, pero también popular, hay variables lingüísticas regionales que permanecerán con el paso del tiempo como un registro de las marcas de la oralidad del español campesino santandereano.

RESÚMEN DEL CONTENIDO:

The main interest of this research is to see how the traditional Colombian music of the twentieth century retains a very wide-ranging and worthy oral content from literature and culture. Therefore, it was chosen one of the most important composers and interpreters in Colombia, José Alejandro Morales Lopez, as the main subject of this study. Colombian musician whose works managed to be perceived by people in a favorable way. Through his compositions, he gave voice to the peasant who did not know how to write, this voice transmitted sensibility, poetic intensity and richness in images. In the same way, he dignified the orality of the people by attributing it to their poems and melodies.

In each of its combinations there is a drama to tell, a resignification of events, an own experience, but also popular, there are regional linguistic variables that will remain with the passage of time as a record of the orality marks of the Spanish language spoken by peasants in Santander.

TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN.....	14
2. CAPÍTULO 1: LA VOZ DEL PUEBLO, CONSOLIDACIÓN DE LA LITERATURA Y LA MÚSICA EN LATINOAMÉRICA.....	22
2.1 La música y la literatura, un diálogo que transforma.....	22
2.2 La literatura comparada y la amplitud de significaciones.....	26
2.3 Literatura latinoamericana, un ente vivo.....	27
2.4 La música, un modo de existencia del ser.....	33
2.5 La música en América Latina, una expresión social y cultural.....	36
3. CAPÍTULO 2: UN PUEBLO QUE CANTA POESÍA.....	42
3.1 ¿Existe una literatura oral?.....	42
3.2 Pensar en lo propio de la literatura oral.....	44
3.3 La canción popular latinoamericana.....	49
3.4 Poesía en la canción popular.....	53
3.5 La poesía popular.....	56
3.6 La poesía popular latinoamericana, una combinación de tradiciones culturales musicalizadas.....	67
3.7 La poesía popular colombiana y sus raíces españolas.....	68
3.7.1 La copla.....	76
3.7.2 El Romancero.....	78
3.7.3 El Romance en América.....	79
4. CAPÍTULO 3: HUELLAS TESTIMONIALES DE UN PUEBLO SANTANDEREANO EN EL SIGLO XX.....	84
5. CAPÍTULO 4: JOSÉ ALEJANDRO MORALES LÓPEZ, UN POETA POPULAR COLOMBIANO EN EL SIGLO XX.....	102
5.1 José Morales, un hombre que viene de una tradición musical.....	103
5.2 Morales y su inspiración geográfica.....	106
5.3 Géneros musicales más usados por José Morales.....	107
5.4 Aspectos biográficos del compositor.....	109
5.5 Fundamentos para el análisis de las composiciones de José Morales.....	113
5.6 Análisis de las canciones del maestro José Alejandro Morales López.....	117
5.7 Apartado Introdutorio.....	117
5.7.1 Descripción lingüística general.....	117
5.7.1.1 Aspectos fonéticos y fonológicos.....	117
5.7.1.2 Aspectos léxicos.....	119
5.7.1.3 Aspectos sintácticos y estilísticos.....	120
5.7.1.4 Aspectos morfológicos.....	122

5.8	Análisis particular de las composiciones.....	123
5.8.1	Sección de bambucos.....	123
5.8.1.1	Ayer me echaron del pueblo.....	123
5.8.1.2	El corazón de la caña.....	130
5.8.1.3	Pañuelito de algodón.....	136
5.8.1.4	Campesina santandereana.....	144
5.8.1.5	María Antonia.....	150
5.8.2	Sección de Pasillos.....	159
5.8.2.1	Pescador, lucero y río.....	159
5.8.2.2	Viejo tiplecito.....	166
5.8.2.3	Doña Rosario.....	174
5.8.3	Sección de Danza.....	181
5.8.3.1	Cuando llegan las tardes.....	181
5.8.4	Sección de Vals.....	185
5.8.4.1	Pueblito viejo.....	185
6.	CONCLUSIONES.....	194
7.	ANEXO.....	205
8.	OBRAS CITADAS Y CONSULTADAS.....	245

LISTA DE ILUSTRACIONES

1. *En esto ver aquello: José Alejandro Morales.* Archivo fotográfico personal de Josefina Morales de Rodríguez, Colombia.
2. *En esto ver aquello: José Alejandro Morales y Francisco “Pacho” Benavidez.* Museo casa de la cultura del Socorro (Santander), Colombia.
3. *En esto ver aquello: Gloria Valencia de Castaño y José Alejandro Morales, mayo 24 de 1966.* Museo casa de la cultura del Socorro (Santander), Colombia.
4. *En esto ver aquello: José Alejandro Morales y sus acompañantes.* Museo casa de la cultura del Socorro (Santander), Colombia.
5. *En esto ver aquello: Felipe Durán López y José Alejandro Morales, mayo 8 de 1955.* Museo casa de la cultura del Socorro (Santander), Colombia.
6. *En esto ver aquello: Manos del maestro José Alejandro Morales sobre una de sus composiciones,* Archivo fotográfico personal de Josefina Morales de Rodríguez, Colombia.
7. *En esto ver aquello: Mausoleo de José Alejandro Morales en la casa de la cultura del Socorro (Santander).* Archivo fotográfico personal de Carlos Leonardo Chísica Hernández, Colombia.
8. *En esto ver aquello: Efigie en el mausoleo de José Alejandro Morales en la casa de la cultura del Socorro (Santander).* Archivo fotográfico personal de Carlos Leonardo Chísica Hernández, Colombia.
9. *En esto ver aquello: Condecoración Orden del Arriero a José Alejandro Morales.* Museo casa de la cultura del Socorro (Santander), Colombia.

10. *En esto ver aquello: Museo casa de la cultura del Socorro (Santander)*. Archivo fotográfico personal de Carlos Leonardo Chísica Hernández, Colombia.
11. *En esto ver aquello: Firma de José Alejandro Morales tallada en la placa del estuche de su tiple “El Monarca”*. Archivo personal de Josefina Morales de Rodríguez, Colombia.



Ilustración 2

INTRODUCCIÓN

Este trabajo ha sido el resultado de una investigación que se ha llevado a cabo gracias a los aportes y formación recibida en la Maestría en Literatura y Cultura del Instituto Caro y Cuervo. El interés primordial de esta investigación radica en ver cómo en la música colombiana del siglo XX hay una preservación de las tradiciones, creencias, modos de ver y entender la sociedad, política y economía del país a través de registros orales dignos de estudiar desde la literatura y la cultura.

Para ello, se optó por elegir como protagonista de este estudio a uno de los compositores e intérpretes más importantes de Colombia, José Alejandro Morales López, músico santandereano cuyas obras lograron ser recibidas por el pueblo de una manera favorable.

Él, a través de sus composiciones, dio a conocer la voz del campesino a espacios más amplios que podían escucharla gracias a medios de transmisión oral y musical adheridos presurosamente en Colombia en el siglo pasado; entre ellos la radio y la producción discográfica. Sin duda, dignificó la oralidad del pueblo atribuyéndola a sus poemas y melodías. En ellas es de resaltar las variables lingüísticas regionales que a través de su creación permanecerán con el paso del tiempo como un registro de las marcas de la oralidad del español campesino santandereano, algunas de estas se profundizarán en esta investigación.

Sus composiciones retoman temáticas vinculantes. Se aborda el conflicto de los poderes políticos hasta los años setenta del siglo XX, las injusticias sociales que explotan al campesino y al obrero hasta lograr dejarlo en la pobreza extrema u obligarlo a exiliarse de su tierra, el valor de la familia como lugar primario de consolidación de la nación y cuna de valores para vivir en la sociedad, la mujer admirada por su belleza y carácter, la naturaleza como don que despierta un sentimiento de amor por la Patria, entre otros.

Es necesario que en este momento de la historia de Colombia se vuelva la mirada a realizar este tipo de investigaciones poco comunes en los estudios literarios y que tienen como interés ahondar en la poesía oral. Ella posee rastros de una expresión literaria hispánica y variaciones que se han consolidado conforme a cada una de las regiones del país. En este caso se busca introducir al compositor e intérprete José Alejandro Morales López como poeta popular de la región andina. Él proviene de una tradición cultural y musical que durante el siglo XIX y XX se afianzó en Colombia, algo que más adelante se profundizará en la investigación.

Pero también, en el corpus de sus composiciones hay un tipo de versificación particular que requiere ser descrita. Es necesario reflexionar si en los bambucos, pasillos, danzas y vals de Morales hay rastros de una literatura oral que se consolidó no solamente en América a partir del siglo XVI, sino desde la Edad Media en España.

Es de igual manera, una oportunidad para comprender cómo la música es en este estudio un pilar fundamental que permite reconocer los valores literarios de las composiciones de Morales, ellas no se han estudiado como tal y son parte de una literatura popular que integra las costumbres y necesidades más predominantes dentro de una perspectiva más amplia y no aislada de Colombia.

La literatura popular tiene un tiempo y espacio propio, es una literatura sobre todo del mundo rural (no en su totalidad), y es la expresión artística de sociedades con cimientos orales muy fuertes. Ahora bien, el hecho de que la literatura popular tenga un carácter prevalente de oralidad permite que su mejor manera de realización sea la palabra hablada, sin demeritar el valor del saber popular que también se puede guardar en la escritura.

En estos ambientes, sobre todo donde hubo presencia del campesinado, se consolidaron expresiones culturales, pero también se afianzó un contenido de una literatura oral. No es de negar que la cultura, en general, se corresponde con una cultura oral.

En el modo de vida del campesino lo oral adquirió un lugar privilegiado. Un ejemplo de lo anterior es el valor de la palabra de honor; con la palabra oral se sellaba un pacto o una promesa, adquiría prácticamente la misma veracidad, vigencia y honor que se le atribuía a un documento escrito. El campesino comprendía que había otros modos para pactar acuerdos, registrar ventas o compras y concretar diligencias. En este espacio rural, la oralidad prevaleció y consolidó un aporte novedoso a la literatura hispanoamericana.

Ahora bien, lo anterior no pretende estimar que sólo existe poesía oral en lo rural. También hay poesía oral en la ciudad, pero posee características muy diferentes a las que esta investigación pretende estudiar. Morales es del campo, ejerció labores agrícolas, vivió el día a día de un campesino, de su familia aprendió costumbres propias de una población que tenía un estilo de vida más rural. Es claro que años más tarde, él se instaló en Bogotá, pero en sus composiciones no se puede perder de vista el hecho de encontrar una sólida identificación con el espacio rural y el ambiente de un pueblo, en este caso del Socorro (Santander).

José Morales se identificó con una franja social compuesta por el campesino que no tenía los medios económicos más prósperos, pero que poseía un modo de comportamiento particular basado en valores y normas de convivencia intachables. De igual manera, puso protagonismo al terrateniente sublimador y dominante que no se ponía en el lugar de sus trabajadores y se mostraba totalmente disociador e inculto ante el trato indigno que ejercía.

Ciertamente, la “ruralidad y oralidad son elementos constitutivos particulares de esa dinámica multiplicidad que llamamos América Latina -aunque de manera diferente- integran la encrucijada de lenguas y culturas que es su literatura”. (Pacheco 57). Es en la ruralidad donde surgen imágenes culturales que afianzan la identidad de una nación. Estos espacios rurales se convierten, en palabras de Carlos Pacheco, en comarcas orales enriquecidas por prácticas

culturales diversas, voces que permiten prevalecer y difundir un conocimiento y concepción del mundo.

Los espacios en los que se desenvuelve el campesino

...encarnan simbólicamente esa viva *estructura de sentimientos* internalizada por el sujeto rural a partir de su vivencia infantil, predominantemente sensorial, no racional (los sonidos y sabores, olores, texturas y colores), impresa en él como marca casi inconsciente e indeclinable de pertenencia a un “lugar”. Lugar del origen, cargado a menudo de magnetismo y significación afectivos. (Pacheco 63)

Morales valora esto en sus composiciones y enriquece cada pieza con sentimientos, colores, olores, sabores, fauna y flora andina colombiana. Busca transmitir una sabiduría popular, una concepción de la realidad, un nuevo discurso.

Ahora bien, las condiciones sociales, políticas y económicas de Colombia en el siglo XX hicieron que una gran parte de la población rural tuviera que desplazarse a los pueblos y ciudades principales, ya no a trabajar en la tierra, sino ahora en la industria. Esto generó otras formas de producción estética verbal y uno de los medios por los que se podía recordar con nostalgia y orgullo al pueblo de dónde se venía era la música, ella era capaz de interpelar el corazón que se sentía lejano de su tierra.

En concreto, los desplazamientos consolidaron en sí una amplitud de sentimientos enfrentados en la mente de quienes emigraron a las principales ciudades del país. La música de Morales fue evidencia de ello y una oportunidad para que quienes se iban de sus tierras se identificaran y se sintieran interpelados a través de composiciones como “Pueblito viejo”, “Pañuelito de algodón”, “Viejo tiplecito”, “Camino viejo”, “Campanitas parroquiales”, “Los labriegos”, “Recuerdos de una vieja canción”, “Ya se acabaron los machos”, entre otras.

Esta investigación requirió de una compilación de documentos en torno a los estudios de la oralidad y las expresiones literarias populares en Colombia. No es de ocultar cómo aún dentro del campo académico hace falta y es necesario ampliar el corpus académico de reflexión respecto a este tema. Sin embargo, se rescatan en este escrito los siguientes:

A nivel general, se estudiaron clásicos como Walter Ong quien profundiza en las psicodinámicas de la oralidad; Paul Zumthor quien hace aportes respecto a la tradición oral y la transmisión oral, al igual que el paso de lo vocal a lo escrito; Menéndez Pidal quien distingue acertadamente entre aquello que es popular y lo que es tradicional; Diego Catalán quien retoma la variedad continua de la poesía popular y la variación constante en el romance; Mercedes Díaz Roig quien realiza un estudio respecto a la acogida del romance en el territorio americano y su encuentro con géneros narrativos autóctonos; Aurelio González Pérez quien describe lo oral como una forma de creación literaria y de cultura, y argumenta cómo el proceso de transmisión oral se compone de algunos pasos en particular; Pilar Almoína de Carrera quien plantea lineamientos históricos y estéticos para el análisis interpretativo de la literatura oral tradicional; Carlos Pacheco quien le da un valor a la oralidad como un elemento fundamental en la ruralidad, y asegura que el lugar y la voz son para él dos elementos que se compaginan en la comarca oral; Darío Jaramillo Agudelo quien considera que la consolidación de la canción popular latinoamericana requirió de un fundamento oral; Gisela Beutler quien elabora un estudio del romancero español en Colombia tanto en su tradición escrita como su tradición oral desde el periodo de Conquista hasta 1977; Adrián Farid Freja de la Hoz, quien ahonda en la literatura oral en Colombia presente en la región pacífica y el caribe colombianos. Para ello, se toma la tarea de buscar rastros de una tradición española en la oralidad de la población de esta región.

Ciertamente, habrá más autores que hagan referencia a la oralidad, pero para esta investigación se tomaron los anteriormente señalados como punto de partida para entrar en el proceso de recolección temática.

Hay que dignificar los lazos de unidad entre el campo literario oral y el campo literario escritural. Ellos deben caminar juntos, para no permitir la pérdida de gran parte de las contribuciones populares.

La investigación se desarrollará a partir de cuatro capítulos distribuidos temáticamente de la siguiente manera: En el primer capítulo se dan a conocer las relaciones entre música y literatura y cómo ellas generan un diálogo transformador que se ha fundamentado a lo largo de algunos periodos históricos precedentes. También, se hace una descripción de la literatura latinoamericana como un ente vivo, y se analizan las principales características de la música en este mismo continente.

En el segundo capítulo se abordan algunas características de la literatura oral y cómo ella ha sido un elemento muy importante en Latinoamérica. Luego se hace una descripción de la canción popular y su relación con la poesía. Seguidamente, se profundiza en la poesía popular y sus orígenes españoles.

En el tercer capítulo se presenta una recolección testimonial de aproximadamente cien abuelos que habitaron la zona geográfica del Socorro entre los años 1913-1978. Ello permitió comprender y ahondar en una serie de conceptos que a lo largo de las composiciones Morales hace explícitos. Los testimonios lograron hallar todo un imaginario social, político y económico valioso de estudiar.

En el cuarto capítulo se ahonda en el compositor José Alejandro Morales López haciendo una descripción general de su contexto histórico, el hecho de que proceda de una tradición musical forjada en Colombia desde el siglo XIX y XX, y sus características como poeta popular.

Por último, se hace el análisis de diez de sus composiciones, seleccionadas y agrupadas conforme a su género musical el cual recoge dentro de sí un tipo de versificación particular.

La investigación agrega como anexo un análisis más general de quince composiciones del maestro Morales que pueden servir como complemento para la propuesta planteada en el cuarto capítulo.



Ilustración 3

LA VOZ DEL PUEBLO, CONSOLIDACIÓN DE LA LITERATURA Y LA MÚSICA EN LATINOAMÉRICA

La música y la literatura, un diálogo que transforma

La relación entre música y literatura conforma en sí misma un diálogo llamativo e inquietante donde se dan procesos de comunicación que suprimen una individualidad, propiciando una apertura al campo de lo social. Tras esta relación se presenta un proceso de interacción donde el verso y la música se integran y nace la poesía.

El hecho de pensar en la forma de transponer una obra literaria o poética a una obra musical no significa simplemente la adhesión de una melodía a la misma, es mucho más que eso: es contar y cantar simultáneamente.

Ellas se unen para dar a conocer discursos culturales particulares en los cuales se hace uso de espacios geográficos que en el fondo expresan profundidad y se vinculan personajes poseedores de una voz propia que en muchos casos representan a quienes no la tienen. Este es un proceso que genera cambio; permite ver la escritura de una manera distinta. En palabras de Emilia Vega, “música y literatura adquieren una relación transformadora en la que la una afecta directamente a la otra, en un juego de diálogos deseado por la teoría comparatista”. (10)

La música y la literatura construyen una estructura particular donde surgen significados y espacios nuevos que abren campos para pensar en composiciones con escrituras propias. En estas composiciones existe una temporalidad constante donde pareciera que el sonido escapara y con él las significaciones que tras las palabras se expresan, pero se aproxima una melodía o frase que rescata la pieza y le da continuidad. Es un proceso fluctuante que intenta culminar de la misma forma como empezó o resultar en generar sorpresa para el oyente. En concreto, hay

momentos de las obras en los cuales la melodía pareciera extinguirse, pero se ve rescatada por un verso que la reconstruye. Hay momentos en los que las palabras no se organizan secuencialmente, pero con el complemento del círculo armónico en el que se interpreta la pieza musical se comprende que hay un lenguaje más enriquecido para mostrar.

La música y las letras elaboran una transformación que crea nuevas significaciones, rompe con el esquema de estructuras lineales; a este proceso se le llama poesía. Se ejecuta un nuevo orden a partir de un aparente caos. Hay compaginación entre melodía, armonía, ritmo, palabra, verso, estrofa y repetición. Se manifiesta una expresividad que ocasiona nuevos sentidos y experiencias para quien crea la obra, como también para quien la interpreta y quien la escucha. Además, la experiencia musical se nutre de un carácter racional que en el campo literario puede ir apoyada y entendida según el estilo del escritor.

Adolfo Colombres aporta a este diálogo entre música y literatura señalando cómo

(...) Al mensaje verbal o lingüístico hay que añadir, por una parte, el mensaje sonoro (que nos ofrece también un aspecto semántico y un aspecto estético propios, desde que la poesía es sonoridad), en cuyo contexto incluso el silencio se vuelve significativo, y, por otra, una serie de *semas* vinculados a la gestualidad y la expresión corporal, al uso del espacio, etc. (citado en Pizarro 173)

La literatura y la música elaboran juntas discursos en los cuales hay una articulación de la cultura, del lenguaje y de la estructura musical. De esta forma, se fundamentan nuevos elementos de sentido. Juan Miguel González Martínez en su obra *El sentido de la obra musical y literaria* (1999) plantea un aspecto fundamental, conforme al diálogo entre la música y la literatura, al considerar cómo las dos deben procurar tener una relación muy cuidadosa. Ellas pueden generar cambios drásticos en la significación total de la pieza compuesta por una falencia en la unidad verbal o una falencia en el cambio tímbrico. Así lo aborda: “Un simple cambio

tímbrico, de registro o de intensidad puede suponer una diferencia con las mismas consecuencias que la sustitución de una unidad verbal por otra sinónima desde el punto de vista del significado sistemático o del valor designativo”. (26)

Para entender lo anterior, se postula el siguiente ejemplo: En la danza de José Alejandro Morales López titulada “Cuando llegan las tardes” hay elementos de sentido que permiten comprender cómo dicha composición se encuentra adherida a sentimientos de melancolía, soledad, duelo, resignación. Morales compagina lo que se encuentra en la unidad verbal de la obra musical haciendo uso de un registro, intensidad y cambio tímbrico musical equilibrado y coherente. Él se vale de un ritmo en 2/4, de la tonalidad Mi bemol mayor, de periodos simples simétricos y del uso inesperado de un periodo compuesto asimétrico en donde está la razón y sentido de la composición y donde hay ausencia de terminaciones en tónica, como mostrando una insatisfacción y desaire. Hubiera sido algo incomprensible y desequilibrado entre la unidad verbal y el ritmo musical que Morales hubiera usado un bambuco, pues el mensaje a transmitir no se acoplaría de la mejor manera a un ritmo más apresurado estimado en 6/8. La danza se entrelaza con el sentido y significación de la unidad verbal de la composición, hay en sí un equilibrio.

La literatura y la música se integran, caminan juntas, su camino es la cultura, en ella se desenvuelven. Las dos son expresiones artísticas y su percepción es particular. Por ello, el compositor debe ser cuidadoso al organizar una estructura rítmica equilibrada frente al ritmo que lleva el poema. El propósito no es anularlo, sino unirlo y complementarlo para no entrar en un conflicto entre la estructura melódica y la estructura frástica.

No se escribe y compone simplemente por hacerlo. El autor, en palabras de González, “nunca debe olvidar que lo peculiar de la obra artística parece consistir en trascender, por su riqueza, la capacidad de percepción del individuo, entendida en este caso la idea de percepción

en todos los sentidos posibles”. (266) Por ello, el ejercicio de composición, entrelazado con las letras, debe ser minucioso, pero con un contenido sólido. No se puede pretender caer en un sentimentalismo desmedido, sino expresar un modo de vida, de ver la realidad, de admirar y de denunciar. La utilización del lenguaje exige sonoridad. Este se ejecuta como sustancia fónica. De igual manera, el campo semántico es esencial para elaborar una interacción de sentidos que se pueden crear con la música y las letras.

En la música y la literatura las obras siempre coinciden al presentar un comienzo y un final por medio de un tiempo y espacios definidos. Esto se da de una manera coordinada y equilibrada. La poesía nació musicalmente, y se enriqueció a través del uso del ritmo, la sonoridad de las palabras y su rima.

La poesía es un campo de la literatura donde se hace más evidente la relación con la música. Hay similitud en su estructura, tanto en forma como estilo. Cada palabra, verso y estrofa se distribuyen conformando una significación de fondo que encuentra sonoridad y equivalencia. Cada sonido de una palabra se une con la musicalidad de un instrumento que acompaña o de una voz que cuenta y canta una frase musical, lo que en poesía se entiende por verso.

Manuel Antonio Arango en su escrito *Lengua y música. Contribución a una lingüística musical* (1966) advierte cómo “todo aquello que el lenguaje no es capaz de expresar por las letras: altura, gravedad, duración, movimiento, dinamismo, ritmo y articulación lo expresa la música con sus signos e indicaciones suplementarias”. (4) Y la música le da la posibilidad de interpretar lo que quiere expresar por medio de los instrumentos que complementan o le conceden un matiz particular al uso de los signos de puntuación.

Vale recordar cómo en la antigüedad no hubo poesía que no fuera cantada. El pueblo no la borraba de su mente. Antes bien, velaba por trasmitirla. Luis Suñen en su artículo “De la Nada de Nabokov al todo de Hölderlin” (2013) apoya esta premisa expresando cómo “la literatura y

la música han estado siempre unidas, por ejemplo, desde que el canto es canto, sea este un desahogo del corazón, alabanza del héroe o la historia de un amor desgraciado subida a un escenario". (8) Ese proceso de llevar un poema escrito a reglas y estructuras musicales se ha llegado a concebir como algo natural dentro de la composición e interpretación. Y la unión elabora formalmente una emoción a través de códigos de interpretación.

Sin duda, la poesía se consolida como un lenguaje cargado de sonido, pero tras esos sonidos se han ido adhiriendo sentidos propios. La música ha despertado expresividad en el texto y ha ayudado a que una obra no olvide que puede ser afectiva y efectiva llegando al corazón y la mente del ser humano.

Literatura comparada y la amplitud de significaciones

La literatura comparada es en este escrito un eje fundamental, pues abre caminos para realizar un análisis de una manera más sencilla e inteligible, ella presenta cómo pueden darse relaciones entre la literatura y otras áreas o disciplinas. Los estudios actuales de Literatura Comparada tienen entre sus líneas de investigación el diálogo entre la literatura y otras artes. En este diálogo se comprende este trabajo. La propuesta fundamental es que la obra de Morales no puede estudiarse separadamente desde la música o desde la literatura, pues ella se instala en ese diálogo.

La literatura comparada vislumbra el reconocimiento de la diversidad de culturas. Ellas ejercen una comunicación constante en la cual encuentran sus diferencias y encuentros; establecen relaciones. Emilia Estefanía Vega Gutiérrez en su trabajo de investigación titulado *Música y Literatura, lenguajes en contrapunto: una aproximación desde la historia de la música a Metropolitanas de R.H. Moreno Durán* (2014) elabora un capítulo en torno a la importancia

del reconocimiento de la literatura comparada en los estudios literarios como el que ella realiza. Allí describe cómo la historia tiene una relación trascendental al estudiar las relaciones entre música y literatura. Propone que el estudio comparatista no puede permanecer limitado al hecho de que solo haya relación con aquellas disciplinas que se vinculan directamente con la teoría literaria, sino que también se puede acudir a otras áreas del conocimiento.

Quien se acerca a la literatura debe tener presente que, para ahondar en una obra, tanto oral como escrita, no puede encerrarse y limitarse a lo que se presenta a simple vista, su contenido es mucho más amplio. En este caso, la literatura comparada es una oportunidad de profundizar aún más en una obra. Dar apertura al campo literario permite establecer un proceso de profundización, hallazgo de contextos, puesta en enfrentamiento o discrepancia, planteamiento de preguntas a la obra misma y aclaración de las dudas que en el hecho mismo de la estricta literalidad y audición no pueden ser respondidas.

La palabra se convierte en un elemento central y portador de sentido ya que genera un discurso particular y un proceso de diálogo donde la literatura comparada puede acercarse y elaborar encuentros.

Literatura Latinoamericana, un ente vivo

El estudio comparatista en esta investigación basa su propuesta en la reflexión en torno a la literatura latinoamericana. A continuación, se dan a conocer algunas formas y expresiones que posibilitan puntos de encuentros y límites entre la literatura y la música. En nuestro continente esta reflexión propone perspectivas desde la lente de la expresión literaria popular, algo que dentro del canon literario es necesario estudiar con mayor seriedad y análisis, pues allí

aún hay una manera distinta de ver la literatura, ya no estrictamente desde la escritura sino también desde la oralidad.

Es el mismo relato oral el que ha existido en todos los pueblos y a lo largo de su historia; es un patrón universal e indispensable en cualquier cultura y civilización. Para América la oralidad debe ocupar un elemento indispensable en los estudios literarios. Adolfo Colombres en el libro *América Latina: Palabra, literatura y cultura* (2013) editado por Ana Pizarro, elabora un apartado titulado “Palabra y artificio: las literaturas 'bárbaras'” donde reconoce cómo en cierto momento la oralidad perdió su debida significación en la literatura, él asegura que

Quando Occidente construye el concepto de literatura sobre la escritura alfabética y convierte a esta última en una puerta de acceso casi forzosa al estadio de la civilización (como ocurre con la teoría evolucionista de Lewis H. Morgan), el etnocentrismo establece un dominio sobre un milenario arte narrativo y lírico, desplazándolo hacia este plano subalterno en el que aún hoy se debate la literatura popular. (172)

Este desplazamiento condujo a que sobre la oralidad se ejerciera una desvalorización apresurada y acrítica. La escritura con sus ventajas y sin tener presente sus falencias opacó aspectos propios de una oralidad.

Para un latinoamericano la oralidad, al igual que para muchas civilizaciones precedentes, ha sido un ritual enriquecido por gestos, vocalizaciones, acompañamiento de instrumentos musicales y congregación de personas y familias en las cuales se presentan constantes temas que llaman la atención y tras ellos se ejerce un carácter de emocionalidad. Este tipo de cosas no pueden ser registradas por la escritura.

Otra característica esencial de la oralidad la propone Colombres describiendo cómo “el relato oral es móvil, lo que impide su esclerosamiento. A diferencia del libro, no caduca: se

transforma. Es un medio de transmisión de conocimientos que en mayor o menor grado vehiculiza una carga subjetiva, la que incluye los fermentos que permitieron al mito cambiar de máscara, responder a las nuevas situaciones”. (175)

Es la oralidad una fuerza expresiva poderosa en la cultura popular, es anterior a toda forma de escritura, en ella los relatos se nutren de un cuándo, dónde, quién lo puede contar y ante quién se puede contar. Es la escritura un refuerzo de la oralidad, pero no su remplazo. Colombres describe un rol propio de la escritura frente a la oralidad, él considera que “el propósito que inicialmente la anima es ayudar a la memoria o guiar el relato como una partitura, consignando en forma cronológica los acontecimientos históricos o mitológicos insoslayables, es decir, lo núcleos narrativos”. (178)

En Europa toda esta literatura oral comenzó a perder su importancia a partir de la invención de la imprenta, y la literatura escrita comenzó a tener mayor forma. La imprenta no dio privilegio al relato oral ni a la cultura e imaginario popular. Uno de sus intereses fue la consolidación de las lenguas romances. Las publicaciones se dirigían a una población más aristocrática y poco interesada en leyendas de las cuales provenían seres fantásticos y de origen social bajo, a este campo fue exiliada la oralidad.

La imprenta terminó de separar la palabra del sonido, proceso que había empezado ya con el manuscrito, para tratarla como una cosa en el espacio, es decir, como objeto visual. La voz humana dejó de ser así la base y condición de la literatura: voz que era expresión de todo un cuerpo que respaldaba la idea. Por eso durante siglos la lectura se había realizado en voz alta. (Colombres 181)

Esta realidad no tardó en llegar a América haciendo que el continente, rico en una literatura oral, entrara en un empobrecimiento de la memoria. A pesar de ello, la oralidad no ha

desaparecido en su totalidad. Incluso, aún en el siglo XX la población mayormente presente en el área rural conservó registros orales que procedían de seis siglos antes. Ellos se convirtieron en un medio para crear y componer nuevos registros orales que se han logrado transmitir por medio de la innovación de la radio y consolidación de discografías.

Ciertamente, la literatura latinoamericana es un ente vivo que pasa no solamente por la mano del escribiente, sino también por el paladar del pueblo. Sería un error histórico pensar en América Latina y no reconocer que la tradición oral fue esencial en la consolidación de la lengua que en la actualidad los habitantes hablan y escriben.

América, en la etapa de encuentro con Europa, se enfrentó a una lengua distinta, a unas costumbres ajenas después de haber aprendido otros dialectos y lenguas. Repetía lo que escuchaba y guardaba en su memoria aquello que recibía. En ocasiones lo hizo obligada y en otras por necesidad. Ahora que ella puede escribir, ha sido tarea de estos dos últimos siglos conservar lo transmitido, tanto lo favorable como lo desfavorable, para no dejar en el olvido lo que en la memoria aún se conserva.

América es un continente con manifestaciones literarias y musicales marcadas por la sensibilidad de los pueblos, el trabajo campesino, los recursos naturales y las enseñanzas de sus ancestros, ha levantado su voz y no ha permitido borrar de la memoria histórica el pasado, sino antes bien, reelaborar su presente para esperar un mejor futuro.

Con la llegada de los españoles al continente no comenzó a nacer la literatura. Ella ya estaba presente en las comunidades nativas. Las tradiciones culturales, los mitos, las leyendas, los versos y canciones se transmitieron a través de las generaciones por medio de la oralidad, pero también por medio de los vestigios y marcas en las piedras y cerámicas. Ellas se fueron encontrando y entrelazando con el pensamiento europeo cuyo telón de fondo estuvo conformado por una presencia y adhesión a unas tradiciones acompañadas por un ideal cristiano,

judío y musulmán. La literatura latinoamericana hoy en día reclama aún más su presencia en la literatura universal.

Alfonso Reyes en sus ensayos “Valor de la literatura hispanoamericana” y “Notas sobre la inteligencia americana” recogidos por José Luís Martínez en su libro *América en el pensamiento de Alfonso Reyes* (2012) propone cómo la historia latinoamericana asemeja su estructura conforme a las características de una pieza musical. En ella hay un escenario, un coro, personajes, un mensaje de transmisión, un tiempo, con compás y ritmo propio. (pp. 108-129) Hay un proceso “**transculturador**”, en palabras de Fernando Ortiz, donde el pensamiento europeo y americano participan y contribuyen uno del otro. (1983)

Ese intercambio permite entender la cultura como una entidad en constante fluidez y cambio, donde hay emociones, ideas, sensibilidad por la vida y procesos de comunicación. La cultura va conformando su esencia y figura en la medida en que el hombre a través de ella aprende. Para que se dé esto necesita reconocer lo que posee, transformarlo, abrir el panorama, ser capaz de abandonar, ceder y recoger. Posibilitar en fin de cuentas, una contribución y participación constante.

América es un valioso ejemplo de cómo, a través de las expresiones culturales, se hallan vínculos estéticos muy estrechos entre la música y la literatura. La unión de la emocionalidad en las palabras con la música ha sido un ejercicio más completo que lo que solamente puede hacer la música o la literatura encerradas en sí mismas. Por ejemplo, en Colombia, ambas desencadenaron una movilización del pueblo, sobre todo en el siglo XIX y parte del siglo XX en los cuales se estaba consolidando la nación.

La música permitió realizar un acercamiento al presente colectivo, político, social, económico, religioso y cultural. Fomentó un deseo de expresar con naturalidad el entorno. Los compositores y escritores, particularmente populares, hablaban y cantaban con el corazón y no

con un intelectualismo ininteligible al que pocos podían acceder, haciendo que las letras de las canciones se convirtieran prácticamente en periódicos orales vinculantes que daban a conocer la situación del país a aquellas personas que no tenían las posibilidades de leer, ni mucho menos de escribir. Sucesos como las injusticias y conflictos desencadenados por la Guerra de los Mil Días y las hegemonías conservadora y liberal no se quedaron impunes. La música enriquecida por las letras y escuchada por el pueblo fue la voz de protesta, la voz que no se calló.

José Alejandro Morales López posee las características anteriormente mencionadas del escritor y compositor popular. Sus obras estuvieron fuertemente marcadas por un lenguaje diáfano y sencillo para el pueblo. Hacía uso de los regionalismos y dialectos que el campesinado, sobre todo de la región andina colombiana, usaba en el diario vivir para expresar imágenes de la patria, de la mujer, de la melancolía, de la política, de la religión y otras más. Sus composiciones fueron poesía del pueblo y para el pueblo. Prácticamente, el pueblo leía con los oídos a través de lo que comunicaba su música.

La canción popular comenzó a revalorizarse en el siglo XX como poesía cargada de imágenes y significaciones. Fue, además, el medio más adecuado para crear una narrativa a través de la oralidad y evidenció cómo la música podía acompañar cada palabra que se quería expresar. Hoy, siglo XXI, la canción popular debe seguir adquiriendo importancia en la formación de los nuevos ciudadanos del país y aquellos que aún lo conformamos. La canción popular colombiana tiene una riqueza que ha empezado a subvalorarse hasta el punto de que ha sido exiliada a ser escuchada solamente en los momentos de compartir de algunas comidas del día en los restaurantes. Su valor no puede quedar en esto.

Debe haber una buena escritura impregnada de imágenes en las composiciones del maestro José Alejandro Morales López como para que ella genere autónomamente tanta resonancia musical. Sus composiciones aún se escuchan, tal vez no de la misma manera como

en el siglo XX, pero siguen siendo complemento de la formación escolar de los niños y jóvenes dentro de la educación, sobre todo en aquellos días en que se hace honor a la Patria y sus tradiciones. Es necesario rescatar el valor de la música

La música, un modo de existencia del ser

La música se concibe como un lenguaje de sonidos que transmite un mensaje estético, es un discurso que adquiere con la interpretación una carga de sentido y sensibilidad. Conformada, en palabras de Juan Miguel González Martínez en su obra *El sentido de la obra musical y literaria*, (1999) una polipertinencia. (pp. 45-46) Su conexión con otras artes y disciplinas le permiten transmitir, a través del oído y la palabra, una serie de significaciones e imágenes.

La música es una de las experiencias que más han prevalecido en la historia de la humanidad. Ella expresa una cotidianidad y modo de existencia del ser. Tras de sí, muchos ritos religiosos y culturales han manifestado su sentir y por ella, mediante la tradición oral, se han podido conservar importantes obras poéticas. Los sonidos que enriquecen la música son muy importantes en la medida en que pueden ser portadores de sentido, transmiten un mensaje. Rosa Kucharski en su libro *La música, vehículo de expresión cultural* (1980) considera que,

Si la música consiste en una combinación artística de los sonidos, el hecho que hace posible su construcción es un hecho que yace en la facultad perceptiva de formas musicales, desde las yuxtaposiciones más simples a las estructuras más complejas: un proceso que podría entenderse como orgánico. Semejante proceso en su parte más material, hila la historia de las formas: en su parte más espiritual, la belleza de este arte. (59-60)

Dentro de la música una de las maneras para dar énfasis a la pieza musical es mantener una insistencia en la repetición de versos o estrofas. Ello ratifica cómo en la música, a pesar de necesitarse una audición activa, se requiere de una audición repetitiva. “La música está en constante movimiento, siempre desvaneciéndose, desapareciendo a la vuelta de la esquina, poniéndose fuera del alcance antes de que se la pueda asir”. (Kucharski 64-65) Las piezas parecen extinguirse en cierto momento y vuelven a surgir, a adquirir un sentido.

La música ha llegado a ser un elemento social muy importante. En ella actúa un proceso comunicativo entre quien compone las piezas, las interpreta y las oye. El compositor a través de su obra genera impresiones y la música le sirve para presentar sus ideas e imágenes de poeta y pensador musical. Por tanto, requiere que él perciba el mensaje que desea transmitir, razone sobre la técnica que mejor le conviene elaborar y lo exprese por medio de una adecuada interpretación y uso de dinámicas musicales.

Quien interpreta la obra musical debe reconocer cómo ella tiene ciertas particularidades, entre las principales el ritmo, la melodía, la relación entre la letra que contiene la composición y la estructura musical que la acentúa. El intérprete canta poesía. Esto exige el seguimiento de unas reglas tanto musicales como lingüísticas. Héctor Abad Faciolince complementa lo expuesto anteriormente en una columna publicada en el periódico *El Espectador* en Colombia, titulada “¿Es la música literatura?” (2016), de la siguiente manera:

Cantar la poesía (cantos homéricos, cantares de gesta, trovadores, juglares) era una manera de transmitirla y preservarla bien en la memoria colectiva de un pueblo. Lo mismo ocurre en la cultura popular (generalmente iletrada): cantar una copla es una manera de preservar la letra. (párr, 3)

La particularidad del intérprete está en el hecho de que no solo dé a conocer la canción como si la leyera, sino que a través de la música la complemente y le adicione un particular efecto emotivo y estético.

La música se constituye por una armonía, melodía y ritmo que consolidan una idea. Ellos ejercen una función simultánea que Kucharski aclara así,

En consecuencia, la idea musical, aunque esté constituida por melodía, ritmo y armonía, no es una cosa ni otra tomada aisladamente, sino las tres en conjunto. Los elementos de la idea musical están parcialmente incorporados al sentido horizontal en forma de sonidos sucesivos, y en parte se hallan en sentido vertical como sonidos simultáneos. La mutua relación de los sonidos regula la sucesión de intervalos, así como su asociación en armonías; el ritmo regula la sucesión de los sonidos, como también la de las armonías y organiza el fraseo. (68)

A estas tres es conveniente agregarles la forma, pues será usada en el análisis de las piezas musicales en los capítulos posteriores.

En primer lugar, se entiende por armonía a aquella parte de la teoría musical que aborda la combinación de sonidos o notas que se emiten a la vez o al mismo tiempo. Es la conformación, enlace y uso de acordes que son la combinación de varios sonidos ubicados a diferente altura. Representa el aspecto vertical de la música. La armonía acompaña las melodías y puede ser base para elaborar varias melodías de manera simultánea.

En segundo lugar, según Gérard Pernon en su *Dictionnaire de la Musique* (1984), la melodía “viene del griego *melos* (canto), es decir una sucesión de sonidos de alturas diferentes que forman un aire característico y en un segundo sentido es una composición musical para una voz con acompañamiento instrumental”.(237)

En tercer lugar, en el ritmo entra lo que concierne a la temporalidad de la música. Allí se ubican los tiempos, los compases, los acentos. El ritmo está presente en la misma naturaleza y se puede ejecutar sin la presencia de una melodía, pero la melodía no puede elaborarse sin ritmo.

Por último, la forma comprende los principios por los cuales se organiza un discurso musical, trata de mostrar las ideas del compositor o, de hecho, el vehículo que él elige crear para elaborar su propio discurso musical. Es una especie de sintaxis donde se organizan las ideas o frases melódicas.

Estos cuatro elementos reúnen en sí un lenguaje musical que entra en diálogo con los textos de una canción.

La música en América Latina, una expresión social y cultural

En la sección anterior se resaltó cómo la música es un modo de existencia del ser, en ella hay una expresión de la cotidianidad y la culturalidad. Hay un proceso de comunicación, un efecto emotivo y estético. América Latina también vive en su consolidación y expresión musical estas cualidades. El fenómeno musical latinoamericano estuvo liderado por una constante presencia de músicos mestizos que interpretaron composiciones con pasado indígena, pero también español. Algunos de los instrumentos que llegaron de Europa se fueron adaptando a otros estilos musicales, como también instrumentos propios del continente latinoamericano tuvieron que hacer exactamente lo mismo, surgiendo así una interpretación distinta y única. De esta manera, en Latinoamérica “lo español y lo africano se ha transformado en mucho mayor grado, y sólo excepcionalmente ha conservado con tanta fidelidad los rasgos ancestrales que mantiene la música autóctona americana en algunas de sus manifestaciones”. (Acosta 32)

José María Arguedas, escritor y antropólogo peruano, rescató la visión del mundo indígena en sus obras, y dentro de ellas dio a conocer cómo la música andina ha permitido una mayor comprensión de los pueblos nativos de América. En su caso, la música fue un elemento importante para comprender la literatura quechua y cómo ella se acompañaba por instrumentos como el *pinkuyllu* que se interpretaba en las fiestas comunitarias de los pueblos peruanos.

Su estudio antropológico enmarcado en el campo literario, a través de su obra *Los ríos profundos*, permitió comprender cómo la música ha sido mediadora entre el hombre y las fuerzas naturales. Por medio de la música “el hombre se reintegra al universo, recupera la unidad perdida; pero en el caso del indio, y del latinoamericano, en general, este reencuentro posee un sentido también histórico e ineludiblemente social y político”. (citado en Gómez 34) Esta unidad le permite al hombre llegar a un equilibrio donde los diversos sentimientos se compaginan con los instrumentos musicales y conforman una transición musical particular. En palabras de Leonardo Acosta y su apartado titulado “El Acervo Popular Latinoamericano”, recopilado por Zoila Gómez García en su libro *Musicología en Latinoamérica* (1984), cuyo objetivo es mostrar las diversas expresiones y características históricas de la música en el continente fundamentando la importancia de la oralidad, propone cómo

En América Latina tiene lugar una especie de alteración semántica de cada elemento musical, en estrecha correlación con cambios generalizados en las funciones originales para las que fueron concebidos los géneros importados de Europa. Ya no puede ni escribirse esta música, y si se escribe nadie la tocará tal como figura en el pentagrama. La tradición oral prospera aquí como ninguna otra, y las formas del acervo popular, en constante transformación y simbiosis, proliferan como esas grandes plantas trepadoras de la selva virgen suramericana que en el siglo pasado eran motivo del asombro de Humboldt y Bonpland. (37)

Fue gracias a la tradición oral que se consolidó un acervo musical y literario muy fuerte en Latinoamérica. América tuvo que ir creando su cultura musical desde modelos de Europa. Las sociedades que se consideraban cultas fueron muy dependientes de esos esquemas, pero dentro de las sociedades oprimidas se creó música con elementos nativos y africanos. Esto surgió mayormente en la Colonia donde fue muy marcada la distinción de clases y castas. Alejo Carpentier en su obra *América Latina en su música* citado por Leonardo Acosta aporta a esta idea argumentando lo siguiente,

...a la música latinoamericana hay que aceptarla en bloque tal y como es, admitiéndose que sus más originales expresiones lo mismo pueden salirle de la calle como venirle de las academias. En el pasado, fueron tañedores campesinos, instrumentistas de arrabal, oscuros guitarreros, pianistas de cine [...] quienes le dieron tarjetas de identidad, empaque y estilo – y ahí está la diferencia esencial, a nuestro juicio, entre la historia musical de Europa y la historia musical –de América Latina, donde sus épocas todavía recientes, una buena canción local podía resultar de mayor enriquecimiento estético que una sinfonía medianamente lograda que nada añadía al bagaje sinfónico universal. (Acosta 49-50)

Este es un aspecto muy importante para tener en cuenta. No se puede subvalorar la música latinoamericana del resto de las expresiones musicales presentes en los demás continentes. Su caracterización estética no debe sublimarse ni amedrentarse por otras expresiones musicales. Antes bien, debe comprender que ha hecho los procesos de creación musical de una forma distinta donde lo importante no es la perfección en la notación, sino que se pueda desenvolver una música no escrita que por medio de oralidad trasmita y abra camino a la variación e improvisación de las composiciones.

Según Benhur Sánchez, hay tres fuentes que permiten establecer una identidad y personalidad musical en el sur del continente americano. Ellas son:

1. El acervo indio que, a pesar de la Conquista, permanece latente y se cultiva en el territorio andino.
2. El aporte africano, fuertemente arraigado en el Brasil y en el Caribe.
3. El aporte español, representado en el folclor traído por los conquistadores. (124)

Las lenguas se fueron relacionando y adhiriendo en un solo conjunto que permitió que las personas del pueblo usaran vocablos y conceptos que en la canción popular aparecieron como rastros de un pasado histórico y cultural.

A pesar de este intercambio musical y consolidación de la lengua, llegó un momento en el cual la música presentó una ruptura. Por un lado, se posicionó la música popular donde había un vocabulario y conjunto de expresiones sencillas, no tan ilustradas. Por otro, la música culta siguió su rumbo en las clases sociales altas y guardó fidelidad al pensamiento europeo buscando prevalecer un uso adecuado y dogmático de la lengua.

Durante el siglo XIX y XX, la música latinoamericana presentó varios percances en su consolidación pues muchas piezas quisieron imitar a Europa. Luego, con la creación de conservatorios y academias se pretendió hacer una propuesta independiente, pero muchas composiciones que buscaron tener una influencia popular resultaron ser estrictamente académicas. La música popular logró tener una fuerza que ella misma no conocía. Los habitantes de las villas y pueblos conservaron rastros de un proceso colonizador español que no solamente transmitió una forma de organización social, política y económica, sino que también divulgó costumbres, culturas y tradiciones.

Alrededor de esa música popular comenzaron a surgir escritores y compositores que llevaron la oralidad a la escritura y de ahí en adelante muchas canciones tuvieron nombre y

apellido. De esta manera, ellas pudieran transformarse en boca de la gente que las escuchaba hasta el punto de que su apropiación hizo que el compositor cayera en el olvido.



Ilustración 4

UN PUEBLO QUE CANTA POESÍA

Los recuerdos y tradiciones que prevalecen en los pueblos latinoamericanos son tesoros invaluable a través de los cuales la historia y, en especial, la literatura se ha enriquecido. Sus voces se han convertido en tinta indeleble que tras el tiempo pareciera desaparecer, pero con el canto y la memoria ha vuelto a recobrar mayormente su estado original.

Hombres campesinos o de comunidades nativas, reunidos durante el almuerzo en medio de sus cultivos y caza, o congregados después del jornal para tomar guarapo, y mujeres campesinas o de comunidades nativas, congregadas en torno a la preparación de alimentos y cuidado de los hijos, se han convertido en letras vivas transmisoras de una literatura oral, enriquecida por cantos nutridos de poesía y narraciones aprendidas de memoria por sus generaciones precedentes. Sus plumas estilográficas han sido el azadón y el hacha, la estufa de leña, los corrales de animales, las casas de bahareque y los caminos antiguos. Sus registros escritos se han almacenado como recuerdos en la memoria y, a través de las generaciones, han sido comunicados y compartidos.

Por ello, en honor y defensa de las expresiones orales latinoamericanas, se pretende en este capítulo mostrar su importancia y necesidad en los estudios que enriquecen el corpus literario de Colombia.

¿Existe una literatura oral?

Dentro de los parámetros de definición de literatura no se vinculan únicamente las expresiones escritas, sino también las orales. Por mucho tiempo se consideró poco objetivo lo transmitido a partir de la oralidad, pero en ella hay gran parte de los tesoros que las culturas del

mundo y, en este caso, en Latinoamérica se conservan. Comúnmente, se escucha decir que un pueblo que no escribe su historia está destinado a la perdición; esto puede concretarse aún más agregando lo siguiente: un pueblo que no busca preservar sus tradiciones y expresiones orales está destinado al olvido, uno de los grandes temores de la humanidad donde pareciera que la existencia ha pasado en vano. De ahí la necesidad de valorar la preservación de los contenidos orales que muchas veces mueren porque no hay quien los escuche, ni quien los adopte en ánimo de su prevalencia.

En Colombia es enriquecedor el registro de las expresiones orales que se han conservado a través de los siglos. Ellas han sido adoptadas y preservadas de manera que se han apoyado bajo parámetros estéticos particulares. Se deduce, entonces, una diferenciación entre las expresiones literarias orales y las expresiones literarias escritas. Por tal razón, es necesario estudiar con cuidado la oralidad en la medida en que ella puede elaborar otras estructuras vinculantes que la escritura no logra.

La realidad es que el estudio de la oralidad es reciente y su documentación ha adquirido mayor solidez en las últimas décadas. En provecho de este despertar académico es necesario empezar a suprimir prejuicios que existen; entre ellos pensar que un campesino, un nativo y una persona que no sabe escribir ni leer no es capaz de crear literatura. ¿Cuál es el temor de que la oralidad haga parte de la literatura?, ¿Acaso en la oralidad no hay parámetros estéticos y hasta más amplios que los que se ven en la escritura? Ante estas cuestiones Pilar Almoina de Carrera recuerda cómo dentro de la literatura la oralidad no puede ser ajena. Ella advierte que “la Literatura es un discurso artístico, oral o escrito, que se basa en una poética”. (2)

La historia latinoamericana ha demostrado cómo la literatura escrita ha sido uno de los medios esenciales y capaces de conformación y definición de las naciones, sobre todo en el siglo XIX y XX. Pero, en ánimo de cuestionar y confrontar, si se observara con detenimiento la

historia del continente y teniendo en cuenta que la mayoría de la población durante este periodo histórico, y de hecho en los siglos anteriores, no sabía escribir ni leer. ¿Se podría afirmar que la literatura oral también ejerció un apoyo a la consolidación de las naciones? Realmente, sí fue fundamental. En este momento en el cual se han podido realizar varios estudios respecto a literatura que se desarrolló en el siglo XIX se evidencian rastros de la oralidad del pueblo, hay expresión de sus costumbres y variantes lingüísticas regionales.

Las naciones latinoamericanas no se conformaron solamente con las obras literarias escritas por autores estudiados en las bellas letras; también el pueblo contribuyó a través de las canciones, coplas, poemas, romances, entre otros. El pueblo participó en la propuesta del sentimiento nacional y la conciencia colectiva. Una de las principales defensoras de esto, dentro de los estudios académicos que se han hecho, es Gisela Beutler en su investigación sobre los romances en Colombia. Allí le da una importancia a la tradición oral popular, sobre todo en los departamentos en los que pudo estudiarla, entre ellos la región andina y atlántica.

La tradición oral adquiere en esta parte de la investigación un pilar esencial al momento de estudiar los pueblos latinoamericanos. Es necesario darle un lugar a la literatura oral en la historia literaria de Colombia y, en especial, a la poesía popular que es una de las expresiones más fuertes y marcadas de la oralidad en la nación.

Pensar en lo propio de la literatura oral

Para establecer algunas características esenciales de la literatura oral, Adrián Farid Freja de la Hoz plantea en su libro *La Literatura oral en Colombia* (2015) algunas de ellas, como la figura del autor, el mismo hecho de que la literatura oral esté hecha para ser divulgada oralmente y su necesidad de transformarse. A continuación, se describe:

En la *literatura oral* el concepto de autor se disuelve en una serie de autores que intervienen dentro de una misma creación. A pesar de que se puede identificar el autor de una obra y este sea reconocido como creador, por el hecho de inscribirse en las dinámicas de transmisión de la oralidad, la obra le pertenece al pueblo en la medida en que es él quien se apropia de ella y la transmite transformándola, imprimiéndole el toque personal, la subjetividad, de quien la reproduce. Esta es una característica fundamental a la hora de hablar de literatura oral debido a que marca una diferencia abismal con la literatura escrita, en donde el autor es una figura inmutable. (23)

Hay un interés profundo en el autor que se colectiviza, permitiendo así un mayor campo de difusión. El autor inicial pareciera desaparecer, es decir, que, las obras pueden llegar hasta el punto en que el pueblo se apropia tanto de ellas que el autor inicial se adentra en el olvido. De esta forma, las expresiones literarias orales logran ser más espontáneas, libres de abstracciones y ataduras de conceptos que no las vinculan estrechamente a una élite intelectual privilegiada en bellas letras. El autor de la literatura oral pone como privilegio el bien común.

Aquellos autores de una literatura oral se reconocen a sí mismos en sus creaciones, se vinculan al campo de la cultura creando y consolidando bienes simbólicos que exaltan su región geográfica; hacen que sus creaciones orales abran paso a un regionalismo e identidad más arraigado. Ello permite comprender cómo, por ejemplo, en Colombia la literatura oral santandereana se caracteriza por tener una franqueza y agresividad en el lenguaje.

Freja de la Hoz insiste en otra característica esencial de la literatura oral. Ella se hizo para ser divulgada oralmente. Aunque esto pareciera obvio, no siempre es así. Una cosa es dedicarse a escribir una obra adoptando manifestaciones orales y otra componer una obra literaria de forma oral para que se divulgue de manera oral. (23)

La literatura oral al ser divulgada presenta la tercera característica que Freja de la Hoz recalca y es el hecho de que en ella se dan transformaciones que la entretrejen con elementos nuevos que la pueden enriquecer o coartar; hay cambios. Ese es el riesgo que se corre, pero es algo imposible de impedir. Se genera una transformación constante en donde “el pueblo se apropia de la obra y, obedeciendo a las leyes de la oralidad, deja que siga su curso en voz de todos.

En la medida en que nadie se identifica como autor, las composiciones orales se transforman constantemente, tanto geográfica como temporalmente, de una cultura a otra, de una generación a otra”. (Freja 47-48) Aunque uno de los grandes peligros de la literatura oral es que, en muchas ocasiones, aquellas personas que guardan un amplio contenido oral comienzan a olvidarlas por no tener quién las escuche. También puede suceder que estas tradiciones orales desaparezcan por la muerte de los últimos miembros de algunas comunidades con lengua y tradiciones propias.

Tal vez, el mayor problema que ocupa a la literatura oral es el conocimiento de las leyes generales que rigen la génesis de su obra. Almoina señala que esto también lo presenta la literatura escrita y que una de las razones por las cuales la oralidad se confronta frente a esto es por “su pretendido carácter invariable de “anónima”, como un rasgo esencial”. (7) Algo que Freja de la Hoz menciona y de lo cual ya se hizo alusión.

Para Almoina “la característica más comprometedora de la literatura oral sea la *oralidad* vista como un contacto físico entre un *texto*, un *emisor* -desdoblado en sus posibilidades como *autor-narrador o hablante-lírico-* y un *auditor* destinatario-receptor de ese texto”. (7)

Sin duda, la oralidad es un elemento muy interesante dentro de las expresiones literarias, pues es capaz de obtener una difusión amplia por su claridad y transmisión didáctica. En Colombia esta expansión se dio llegando a lugares muy lejanos y escondidos donde el contacto

con la ciudad era casi nulo. La transmisión fue rápida por el hecho de usar un lenguaje sencillo y en muchas ocasiones por hacer uso de variantes lingüísticas particulares de una región geográfica, logrando así entablar un diálogo con redes simbólicas comunes. La oralidad requiere un uso del lenguaje diáfano, “en la oralidad, a diferencia de la escrituralidad, no se pueden enunciar hechos y elementos abstractos de forma continua debido a que el oyente (y el mismo recitador) pierde por completo el hilo de la enunciación”. (Freja 45)

En la oralidad prevalece la acción y no tanto la abstracción; se da una manera particular de componer, difundir y recibir; algo que la literatura escrita elabora de manera distinta. Por razones como la anterior las literaturas orales se exiliaron de los estudios literarios pues había un referente en el paradigma letrado europeo. De igual manera, la oralidad se desplazó a los estudios correspondientes a la antropología y a la sociología como un elemento agregado al folclor.

Guardar en la memoria contenidos que se han transmitido por la oralidad ha permitido que cada una de las personas integrantes de un pueblo los exprese, transmita, ajuste y repita, los haga suyos y a su modo de expresión. Esto sucedió, por ejemplo, en el proceso evangelizador que llevaron a cabo los españoles en el continente americano. Allí se transmitieron cantos y versos con referencias bíblicas y los contenidos del dogma de fe transmitidos por la tradición. Ellos se fueron esparciendo a través de la repetición y su adherencia al pueblo.

América es en sí un universo oral, como lo menciona Carlos Pacheco, ella se mantiene como modo expresivo propio de las mayorías populares, especialmente en las áreas rurales que en muchos países concentran la mayor parte de la población hasta bien entrado el siglo XX. Esa oralidad es el medio donde se desarrollan numerosísimas formas de expresión cultural, en la música, los relatos, los ritos religiosos y las celebraciones comunitarias. (60)

La oralidad se convierte en una herramienta necesaria para comprender el desarrollo de las sociedades, las culturas y las literaturas, crea producciones estéticas nuevas como la canción popular (Pacheco 69)

Colombia adquirió hasta buena parte del siglo XX las características de un pueblo oral, sobre todo en la ruralidad, allí las palabras poseían un gran poder. Con ellas se sellaban pactos, promesas y ventas. Walter Ong da razón a lo anterior en su obra *Oralidad y escritura* (1993) donde resalta cómo la palabra hablada y fonada se acciona por un poder y esta oralidad acude a recursos como la mnemotecnia para preservar los registros que los pueblos tienen, haciendo uso de recursos como los refranes o proverbios que no se comprenden como meros adornos del lenguaje sino como una ley.

Los conocimientos que se han ido adhiriendo por la oralidad deben repetirse con frecuencia, decirse en voz alta, si ello se reprime el registro oral comienza a morir.

La oralidad en palabras de Ong es esencial hasta en el mismo hecho de aprender un oficio. El campesino aprende por la observación, por la práctica, y a través la explicación verbal de alguien que lo conduce. La oralidad adquiere un carácter somático; se relaciona con la actividad manual. En la oralidad se interioriza el sonido; es una acción que el oído ejecuta para que el hombre en su mente genere una percepción particular de las cosas.

En la oralidad es fundamental la memoria colectiva. Ella conserva los registros orales por su esteticidad. Almoina lo aclara así:

La literatura oral es en cada caso una repetición original en donde se cumple un proceso selectivo que sólo conserva en la memoria colectiva lo mejor, a través de una selección de calidad, como en todo arte. La literatura oral está regida por una decantación secular que es fundamentación de la estética de la oralidad; se basa en una selección semejante al más exigente deslinde de cualquier estética normativa. (7)

La canción popular latinoamericana

La literatura oral tiene una fuerte conexión con la tradición musical. Muchas expresiones de los pueblos se han transmitido gracias a que las palabras no solamente rodean un conjunto de sonidos, sino que se adhieren a ellas un ritmo, melodía y armonía particular.

Cantar en los pueblos latinoamericanos es más que poner musicalidad a un par de frases con sentido. Es un modo de ser comunidad, de reconocerse, de sentirse parte de la armonía de la naturaleza. Por ello muchos instrumentos y voces tratan de asemejar los sonidos de los animales, del viento, del agua, entre otros. Cantar es un modo de entablar un diálogo y crear historia, es luchar contra el olvido. Cantar significa mucho para un latino y tras el mismo canto la danza se adhiere para complementar el sentimiento que rodea la letra y la melodía. Aquí está el sentido por el cual es necesario en este estudio abordar la importancia de la canción popular latinoamericana. En ella José Alejandro Morales es uno de los compositores e intérpretes colombianos que han logrado un amplio espacio en la memoria y la tradición, sus canciones se han adherido en el pueblo y han adquirido significación.

El canto es una expresión que da a conocer las problemáticas, situaciones y tradiciones asentadas en la sabiduría popular de los pueblos. Muelas y Gómez en *Leer y entender la poesía: Poesía popular* (2004) aseguran que “el canto, como realización de las armonías de los elementos sucesivos y melodías, es una imagen de la conexión natural de todas las cosas, a la vez que comunicación, delación y exaltación de la relación interna de todo”. (114). Es en el canto donde el ser humano puede conectarse con algo más que solo palabras, ellas se visten de melodía para generar en el oyente sensaciones y recuerdos. A través del canto, los pueblos

latinoamericanos han expresado sentimientos de duelo, alegría, intervención de lo trascendental y divino, diálogo con la misma naturaleza, amor, familia y deseo.

La música ha sido un recurso esencial para expresar constantemente valores colectivos e individuales, se ha dado a conocer como un lenguaje donde la melodía es como el alma de la canción y cada instrumento individualiza y le da la expresión que quiere mostrar de fondo la composición, hay una voz propia. Pero, además, “el cantor nunca olvida que su canto es para todos. No reconoce fronteras ni barreras de linaje” (Abdón Ubidía *et al.* 1983 1)

Darío Jaramillo Agudelo en su libro *Poesía en la canción popular latinoamericana* (2008) aborda cómo la canción popular durante el siglo XX se encargó de elaborar un corpus de poesía para ver, escrita originalmente para ser oída. Además, cómo ella tuvo la característica de colectivizarse, y volverse patrimonio común, teniendo en cuenta que el origen de la melodía y la letra le pudo haber pertenecido a un autor singular, pero desconocido. Se presentó entonces, una confrontación entre lo individual y lo colectivo.

Jaramillo insiste en resaltar cómo el periodo entre 1930 y 1960 fue fundamental para la implantación y auge de la canción latinoamericana pues, por medio de las grabaciones, como nuevo método de conservación, se logró una mayor fijación de las expresiones orales en la memoria colectiva. Para Colombia fue fundamental la propuesta de consolidación y preservación de los archivos orales mediante la grabación y ayudó a una expansión de la identidad nacional, por lo menos desde la música y la poesía popular. Aunque esto ocasionó un problema y es el hecho de que, como tal, no hay un canon delimitado de las versiones de algunas canciones. En ocasiones una composición es interpretada por varios cantantes y cada uno le agrega su toque personal, llevando a que se corra el riesgo de no encontrar coincidencias en la formación de las frases del poema o se deje a un lado el verdadero sentido que caracteriza la pieza original.

José Alejandro Morales López, es uno de los compositores a los que más se le han elaborado versiones de sus creaciones musicales. Lo anterior se puede comprobar en la interpretación constante que hacen de sus canciones en los principales festivales de música popular colombiana como el Mono Núñez, el Cuyabrito de Oro y Antioquia le canta a Colombia. También el mismo Morales en su cancionero personal, cuyo acceso fue exclusivo y decisivo para esta investigación, escribió alrededor de las letras de sus canciones las referencias discográficas en las cuales sus composiciones eran interpretadas. Por ejemplo, en su obra “Pueblito viejo” Morales diligenció hasta antes de 1978 (fecha de su fallecimiento) más de treinta registros discográficos en los cuales variedad de músicos tanto nacionales como internacionales habían hecho uso de dicha composición.

Por ello, esta investigación intenta ser lo más fiel a las versiones elaboradas en el momento más reciente de su composición. Pero también buscar ser fiel a aquellas que fueron interpretadas por el mismo maestro o designadas a intérpretes reconocidos de la música colombiana como fueron los Hermanos Martínez, Garzón y Collazos, y Jaime Llano, gran amigo del maestro Morales y transcriptor a partituras de las composiciones del maestro mientras lo escuchaba.

La realidad histórica de Colombia en el siglo XX fue desencadenante de grandes reformas en el país que afectaron a la población y dieron de qué hablar por medio de las letras y la música. La primera mitad del siglo se vio confrontada por los siguientes sucesos históricos: La Guerra de los Mil Días (considerada como la guerra más sangrienta de Colombia hasta la fecha donde mujeres y niños fueron reclutados para la guerra y donde se dio la disputa entre los conservadores con los liberales, siendo derrotados los últimos), la Separación de Panamá, la Masacre de las bananeras y el Bogotazo en 1949.

Con la llegada de la segunda mitad del siglo XX surgieron otros sucesos decisivos como la lucha hegemónica y violenta entre los partidos conservador y liberal, sobre todo entre 1946 y 1965, la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla, el Frente Nacional entre 1958 y 1974, el nacimiento de movimientos como las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia), el ELN (Ejército de Liberación Nacional) y el PCML (Partido Comunista Marxista Leninista), la consolidación de un clientelismo donde algunos gobernantes se aprovecharon del uso del poder para obtener ventajas personales, y la expansión del narcotráfico.

El maestro Morales López se halló en este periodo histórico. Fue precisamente el momento en el cual comenzó a componer sus piezas musicales y a lanzarlas al público con el apoyo de la gente que lo escuchaba en las ferias y fiestas de algunos pueblos de Santander, la radio y las discografías que lo respaldaron. Él logró captar y conservar los sentimientos e inconformismos de los colombianos frente a la realidad histórica que se estaba viviendo. Sus canciones se convirtieron en una voz de protesta del pueblo en el que el campesino cada vez más estaba perdiendo sus tierras, su tranquilidad, su familia, sus animales y la corrupción y dominio de las clases altas y políticos del momento que lo estaban presionando.

En concreto, la canción popular ha tenido en Colombia durante el siglo XX, la cualidad de comunicar las situaciones y verdades de un hecho histórico. Ha expresado los sentimientos y maneras de comportamiento de una población en particular, ha dado a conocer una oportunidad para que el pueblo mostrara que posee una forma de comunicar su vivencia cotidiana, ha persuadido y movido poblaciones con el ánimo de que se ubicaran en un modo de pensar.

Entonces, mirando todo lo que puede lograr la canción popular, en especial en Colombia, es pertinente pensar en lo siguiente, ¿Es posible que en las letras y contenidos de la canción popular haya una poesía capaz de mover al pueblo? Este estudio advierte que sí existe poesía en

dicha expresión nacional. A continuación, se analizarán algunas propuestas que sustentan la premisa y la manera como puede mover la conciencia y voluntad del pueblo.

Poesía en la Canción Popular

La canción popular es poesía oral. Sus contenidos, en su mayoría, poseen las características propias de la estructura formal de un poema, advirtiendo que no es lo mismo hacer un análisis de una expresión poética pensada para quedarse estrictamente en la escritura a una expresión poética pensada para ser transmitida de manera oral.

Jaramillo Agudelo toma postura frente a esto y reconoce que para entender la forma poética en la canción popular es necesario comprender que hay poesía para ver y poesía para oír. Él asegura que, en la poesía para ver, aquella que se da a conocer de manera escrita, no hay inferioridad ni superioridad frente a la poesía para oír presente en la canción. Todo lo que se canta no tiene la intención de ser poesía escrita u oral, ni todo lo que se escribe tiene la intención de ser cantado. Es decir, en ocasiones hay poemas escritos que pueden transmitirse por medio de la oralidad, pero también hay canciones que pueden leerse como poemas, aunque no todas cumplen esta característica.

En la música y la palabra, la poesía tiene la oportunidad de cantarse y “la función de los instrumentos es generalmente secundaria; su misión fundamental es acompañar el canto o la danza. El ideal del instrumentista es ser capaz de reproducir con su instrumento los infinitos matices de la voz humana”. (Muelas y Gómez 114)

La diferencia entre la poesía para leer y la poesía para oír es que ella “está hecha de palabras silenciosas. En cambio, lo esencial en las canciones es la inmediatez de la emoción” (Jaramillo 23-24). Esta inmediatez alcanza su efectividad a través de algunos elementos de la

expresión y forma musical. A continuación, se exponen aquellos que son útiles para esta investigación que pretende elaborar un análisis de las obras musicales del maestro Morales desde la poesía.

En primer lugar, un elemento importante en la expresión musical es la graduación de intensidad del sonido o lo que concretamente se atribuye como **dinámica**, allí todo circunda conforme a la fuerza con que se ejecuta el cuerpo sonoro y la manera como el receptor la recibe. Una pieza musical adquiere matices que le dan intensidad a la composición y las dinámicas son esa posibilidad de lograr fuerza. Entre ellas se pueden encontrar las siguientes: *pp* (pianísimo o suavísimo), *p* (suave o piano), *mp* (medio suave), *mf* (medio fuerte), *f* (fuerte), *ff* (fortísimo).

En segundo lugar, el **acento**, esta expresión tiene una relación muy estrecha con la *dinámica*, pero pretende darle fuerza solamente a una nota y no a toda una frase. El acento se representa principalmente con el siguiente signo >.

En tercer lugar, la **tonalidad**, se entiende como un sistema gravitacional alrededor de una nota tónica. Hay doce tonalidades mayores y doce menores. Las mayores se asocian generalmente con la alegría y las menores se asocian con la melancolía y la tristeza. Algunas de las tonalidades son: Tonalidad de lam, tonalidad de do mayor, mi mayor, tonalidad de solm, tonalidad de fa, entre otras.

En cuarto lugar, el **tempo**, corresponde a la velocidad con que se interpreta la pieza musical. Generalmente un tiempo más lento puede transmitir sensación de tristeza, nostalgia, melancolía, serenidad, tranquilidad algo totalmente contrario a lo que puede desencadenar un tiempo más apresurado donde se pueden gestar sensaciones de alegría, ira, firmeza, seguridad y otras más. Esto sucede en la mayoría de las veces, aunque puede haber una que otra excepción. Dentro de las formas de escribir el tiempo en la obra musical se encuentran algunas, tales como:

Adagio (lento, con comodidad), *Andante* (pausado), *Moderato* (con moderación), *Alegre* (animado), *Presto* (muy rápido y apresurado), entre otras.

Y, en quinto lugar, el **carácter**, permite y da desde el principio de una pieza musical una idea sobre en qué consiste la obra. Esto ayuda a seguir mejor el *tempo* y el *matiz* en general de la pieza. Algunos de ellos son: *Animato* (animado), *Affettuoso* (afectuoso), *Dolce* (dulce), *Misterioso*, *Teneramente* (tiernamente), *Con brio* (brioso), entre otros.

A parte de dichas expresiones musicales, en las obras de la canción popular es interesante encontrar la repetición constante de fragmentos. Ellos dan fuerza y acento a la letra por su trascendentalidad en la pieza y por su calidad sintética. El poeta popular tiene presente que la repetición es un medio para que el saber se pueda adherir con mayor amplitud y durabilidad y se guarde más fácilmente en la memoria, pero requiere de dinamismo para que la obra no sea dispendiosa ni aburridora.

Lo anterior permite sustentar cómo la poesía para oír tiene un alto grado de dificultad en la medida en que la letra de la canción debe adaptarse a una forma musical determinada. Esto no se presenta en la poesía para leer. Componer letra y música conlleva a una disputa constante entre texto y sonido, entre palabra y melodía. La canción popular es prueba de un ejercicio exigente de unión entre el lenguaje escrito y el lenguaje musical. Allí se abordan temas que hacen énfasis en un interés social, una revalorización de lugares geográficos, la manifestación de expresiones de amor, nostalgia, felicidad. Pero, además, en cada pieza hay una trama por dramatizar, unas historias que contar resignificando los acontecimientos y vivencias del pueblo y del mismo compositor.

El maestro José Alejandro Morales López, unió letra y música, dos talentos en los que podía escribir buenos poemas. En él hubo calidad textual, hasta el punto de que algunas de sus composiciones se convirtieron en himnos de la memoria nacional, en especial del departamento

de Santander, tal fue el caso de “Pueblito viejo”, “Yo también tuve veinte años”, “Campesina santandereana” y “Pescador, lucero y río”.

Sus composiciones no se convirtieron en poemas para ser leídos en silencio, sino que poseen una complementariedad musical que llena las letras de expresiones y formas. En Colombia aún después de cincuenta años, sus piezas musicales siguen siendo escuchadas y en las generaciones contemporáneas, al recordarlas, germina un sentimiento de patriotismo y nostalgia de las costumbres colombianas.

Es, entonces, en la música donde el compositor poeta le da forma a su espíritu, hace que el oyente se envuelva en un acto de creación que lo vincula y lo afecta. Poesía y música poseen códigos propios, pero se unen a través de paralelismos, metáforas y repeticiones. Es la música un impulso para llevar a cabo un acto creador.

La poesía popular

Hablar de poesía requiere de una capacidad no solamente intelectual sino también sensitiva. En ella el hombre elabora un ejercicio de introspección e interioridad para sacar, mediante las letras y la voz, un sentir, una intimidad, pero también un inconformismo. El poeta supera el sentimiento concreto, vive y promueve la contemplación. La razón no llega a ser lo único y primordial; comunica un estado a través de imágenes que expresan la intuición mas no la definición.

Ser poeta es ubicarse en una posición distinta: es transformar un lenguaje, ir más allá de las palabras, es “oficio sagrado, aunque maldecido con el anatema de la profecía, es un modo de conocimiento, es asimismo un sustituto de la religión, es un estar en otra parte y hay que consumirse en el fuego del que nada comprende el hombre de la calle. Rimbaud, Lautreamont,

Artaud, y, entre otros, Alejandra Pizarnik, son nombres emblemáticos de esa condición” (Citado en Esteban *et al.* 2002 145).

Al abordar la poesía popular puede deducirse que, contrario a ella, debe existir una que exprese una concepción distinta. Ella es la poesía culta o letrada. Las dos se diferencian en el hecho de que manejan formas y temáticas distintas. Su intención de elaboración no es el mismo; su manera de entender las cosas no es igual. La poesía culta es reconocida en el ambiente académico por ser muy sofisticada, muy elaborada en sus formas y temas. En cambio, a la poesía popular se le adhieren atribuciones más superficiales, facilistas en su elaboración, forma y uso de temas; es una simple expresión del folclor. Este estudio rompe con esa concepción y prejuicio; apunta a no subvalorar ninguna de las dos. Cada una de ellas tiene una manera de desarrollar el lirismo. De hecho, en muchas ocasiones la poesía popular puede tener una mejor estructura y forma que la poesía culta o también puede suceder lo contrario.

Pero ¿Qué implica que una poesía sea popular? Lo es en la medida en que su producción, difusión y recepción se lleva a cabo en ambientes sociales donde hay facilidad en accesibilidad y donde hay un modo particular de ver el mundo. Esta construcción se transmite mayormente por vía oral de manera creativa y llamativa, permitiendo así una memorización y adopción más amplia de la misma.

El ser popular no significa que a esta poesía todas las personas en cualquier tiempo y lugar pueden acceder. Los códigos de poesía cambian constantemente. En cada periodo histórico hay prioridades culturales, sociales, políticas, y económicas distintas. La única seguridad que se tiene es que mientras haya lenguaje muy seguramente habrá una poesía que no dejará escapar tras de sí su espacio geográfico, costumbres, comportamientos, sexo y raza.

La poesía popular ha sido capaz de mover y despertar al pueblo. Ella ha sido “forjadora de comportamientos y de modos de sentir que se esculpieron en el centro del alma de los

habitantes de todo un continente”. (Jaramillo 11) La poesía popular es literatura del pueblo, por el pueblo y para el pueblo.

La poesía popular elabora un lenguaje más social y colectivo donde el autor del poema tiende a desaparecer. Esta desaparición del autor no radica solamente en quién lo creó, porque es claro que alguien tuvo que haber creado esa obra poética, sino que el anonimato se da en la manera como la misma obra es apropiada y consumida por el pueblo. Allí se presenta una intención en contra de la individualización.

Ramón Menéndez Pidal retoma los postulados anteriores en su teoría respecto a lo que es popular y tradicional, entablando otro punto de vista. Para él en la poesía tradicional sucede lo que concierne al anonimato del autor a través de la historia, algo que no sucede en la poesía popular. Menéndez en su obra *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí) teoría e historia* (1953) delimita la diferencia entre lo popular y lo tradicional.

Él considera que dentro de lo popular se ubica aquello que el público recibe como una moda reciente, haciendo que su repetición sea muy fiel y no se halle desfigurada en sus variantes. Se aprende y se repite con frecuencia. El riesgo de la poesía popular radica en que puede tener una duración breve. (45) Lo popular corresponde a “toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público bastante tiempo (...). El pueblo escucha o repite estas poesías sin alterarlas o rehacerlas; tiene conciencia de que son obra ajena, y como ajena hay que respetarla al repetirla”. (citado en González 15)

En Menéndez lo tradicional surge cuando el canto popular traspasa la barrera del tiempo, se vuelve perenne y patrimonio común de un lugar, de un espacio. Lo tradicional alcanza extensión y amplitud en la medida en que se adhiere a las clases rurales que son menos propensas a verse transformadas por la moda, hay una permanencia mayor de lo adquirido. Al mismo

tiempo que en lo tradicional, al ser asimilado por el pueblo, cada uno se siente dueño de dicho contenido repitiéndolo, ajustándolo y adhiriéndolo a su diario vivir. (1953, 45) En sí, dentro de lo que se concibe como tradicional hay una composición, difusión y recepción que queda adherida en el pueblo. La poesía tradicional en palabras de Menéndez es aquella

(...) que se rehace en cada repetición, que se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través de un grupo humano (...) bien distinta de la otra meramente popular. La esencia de lo tradicional está, pues, más allá de la mera recepción o aceptación de una poesía por el pueblo (...); está en la reelaboración de la poesía por medio de las variantes. (citado en González 15)

Aurelio González Pérez en su obra *El romancero en América* (2003) hace la aclaración de que no todos los textos transmitidos por la oralidad hacen parte de lo tradicional, algunos son populares en los cuales solo se aprende y repite, no hay en ocasiones un dominio del lenguaje. Y “cuando empieza a modificar su lenguaje y los adapta a su realidad, siguiendo las transformaciones del sistema de valores, entonces esos textos populares se ‘tradicionalizan’”. (2003, 21) De igual manera, para que un texto pueda definirse dentro de lo corresponde a la tradición oral se deben tener presente algunos elementos:

Hemos mencionado en primer lugar que la condición de oralidad de un texto radica en su forma de transmisión, precisamente a través de la palabra hablada; y que la transmisión sólo se produce si la comunidad acepta como propio un texto determinado. También hemos visto que esta aceptación depende en gran medida de que el texto tenga una forma cercana a una estética colectiva, que obedezca a unos patrones ideológicos comunes, y que esté expresada con unos recursos poéticos conocidos. La expresión mediante esos elementos poéticos que poseen todos los

hablantes de ese lenguaje es lo que permite la variación en cada recreación, y hace que un texto sea integrable en un arte tradicional, sustancialmente diverso del arte personal y culto, o sea, que viva en variantes; esto es, que adquiera la dimensión de la tradicionalidad, la forma específica de los textos de tradición oral. (2003, 17-18)

La poesía oral, en palabras de González, tiene el sustento de apoyarse en un proceso de dramatización más que de gramaticalización, ello hace que posea reglas concretas elaboradas y no inferiores a la poesía escrita. El texto tradicional

Utiliza una serie de artificios literarios diferentes de los que emplea otro tipo de poesía. El discurso poético del texto oral, al reflejar un contenido organizado estéticamente, no puede prescindir de un lenguaje figurativo, y debe quedar claro que este lenguaje figurativo, como organización y funcionamiento, es diferente, tanto en intensidad como en formas, de aquel que se emplea en la poesía culta” (...) La unidad básica de este lenguaje figurativo del texto de tradición oral es la fórmula. (20)

Paul Zumthor en su libro *La letra y la voz de la “literatura” medieval* (1989) complementa la descripción de Menéndez agregando la importancia de la oralidad, él describe que “una cosa es tradición oral y otra transmisión oral: la primera se sitúa en el tiempo; la segunda, en el presente de la realización. (19) La tradición oral adquiere en Zumthor la misma característica de Menéndez al sugerir que esta se adhiere a una temporalidad.

La tradición según, Zumthor confiere autoridad a la voz del poeta que recita o el intérprete que canta, es su voz la que le confiere autoridad. (22) Ella genera un lenguaje, en ella se articulan sonoridades significantes, “en el canto o la recitación, aunque el texto exclamado haya sido compuesto por escrito, la escritura permanece oculta”. (*Ibid*) La voz y la escritura pueden generar aquí confrontaciones o tensiones, uniones o conflictos.

José Morales puede abordarse a partir de la descripción precedente. Él es un poeta que hace parte de la tradición del país y es un referente de autoridad al entrar en el campo de la música tradicional colombiana.

Morales posee un estilo escritural en el cual elabora, a partir de sus poemas, una distribución de los versos y estrofas de una manera muy particular. Esto debe ser estudiado con cautela, buscando las evidencias o fuentes más originales donde pueda asentarse un registro escrito del compositor y poeta. Por privilegio y en ánimo de abrir camino a presentar la figura de Morales como poeta popular y tradicional se registra en el capítulo cuarto de esta investigación una transcripción de las composiciones a estudiar a partir de una fuente escrita privada a la cual se pudo acceder como privilegio para este estudio, ella fue elaborada por el mismo José Alejandro Morales y en cada una de sus composiciones diligenciadas a través de máquina de escribir reposa su firma como evidencia de su autenticidad. Ello es muy útil y decisivo en el análisis de los poemas.

Es claro que con el paso de los años y a través de las diversas interpretaciones elaboradas alrededor de las obras de Morales se ha mantenido o variado la letra respecto a lo que el compositor deseaba expresar originalmente. Cada intérprete le ha adicionado o sustraído algo a la composición original, ha generado una transmisión oral con intereses propios modificando sutil o severamente el sentido de la pieza musical. Pero este proceso se consolida en una temporalidad que traspasa los medios interpretativos, se convierte en una tradición oral adherida al pueblo. Es allí donde se consolidan las tensiones entre lo escrito y lo transmitido en voz.

Morales es un poeta cuyas obras al ser transmitidas de manera oral, a través de los medios de difusión musicales como la radio y la producción discográfica, logró darse a conocer en los pueblos de Colombia; él fue escuchado y adherido. La escritura de sus composiciones discrepa de la afirmación de que solamente una persona culta e intelectual puede escribir. Él no escribió

sus composiciones para que se quedaran registradas en un papel su intención estuvo asentada en el interés de transmitir con mayor fuerza y de manera oral un mensaje. Fue hasta después de su muerte fue que se halló un registro escrito de sus composiciones.

Zumthor rescata el hecho de que aquello que está dentro del campo de lo tradicional posee una energía particular, concede una apertura entre el espacio y el tiempo produciendo manifestaciones variables de un arquetipo. (172) Y “la tradición, cuando la voz es su instrumento, es, por naturaleza, el dominio de la variante, de aquello que, en varios trabajos, he denominado *movilidad* de los textos. (173)

La poesía popular ha conseguido crear un lenguaje propio, pues al autor le interesa que el pueblo le entienda, le capte su intención. Así se logra que el mensaje que se pretendió transmitir sea más profundo y, en algunos casos, haciendo sacrificios como la recta forma de expresar o escribir las letras, todo en ánimo de preservar una idea. Esta es una clara diferencia entre la poesía popular y la poesía culta, la concepción que se tiene del autor, donde

el *yo* poético puede ser asumido por cualquiera circunstancialmente porque no tiene como referencia un individuo particular que habla de sí mismo y desde sí, sino que puede apropiárselo alguien diferente y hacerlo suyo en tanto en cuanto asume como propio lo que en él se dice, y también la forma de decirlo. La poesía culta, por su parte, tiende a convertirse en una extensión de la personalidad del autor, incluso cuando no habla de sí y desde sí porque le interesa especialmente dejar patente su impronta personal. (Muelas y Gómez 10)

El pueblo es mayormente el causante del anonimato del autor del poema porque el interés no está principalmente en quien lo escribe sino en lo que se escribe. Es decir, el pueblo se afianza más a una composición en la medida en que se siente identificado con ella y puede hacer uso de

ella. Le encuentra funcionalidad y apropiación por el uso de un lenguaje sencillo donde hay un reconocimiento. El contexto histórico y geográfico de la obra no le es extraño, sino que lo siente propio. Esto se da porque usa una sensibilidad particular que lo hace identificarse con su misma experiencia de vida, además, porque siente que alguien sí lo comprende y vive la situación por la que está pasando.

En segundo lugar, es innegable que existe una simpatía de la poesía con el pueblo y la música concede la posibilidad de velar porque permanezca ese interés. Cada verso que se elabora crea una cantidad de significados que tras de sí se ven acompañados por estructuras y recursos literarios como la rima con el ánimo de dar mayor profundidad y adhesión de lo que se desea transmitir y, “tanto en la rima como en la melodía del verso no tiene el pueblo más guía que el oído”. (Miguel y Eloy 11).

Pero ¿qué se entiende por rima? Es un recurso poético muy valioso en el cual se da la identidad de sonidos al final de dos o más versos. La rima puede clasificarse en tres clases: la primera es la rima consonante donde se repite exactamente todo el sonido tanto de vocales como consonantes después de una vocal acentuada (Mundo, profundo, rotundo). La segunda es la rima asonante en la cual hay una repetición de los sonidos de las vocales solamente, pero no de las consonantes. La tercera es la rima libre, se produce de manera tonal, hay una semejanza de sonido, aunque a veces parece muy distante.

Otra clasificación oportuna para la rima es la siguiente: hay rima continua donde hay una combinación de versos respecto a esta estructura AAAA o BBBB, en ella hay una repetición de rima en cada uno de los versos que conforman la estrofa. Hay rima pareada presentada en pares seguidos, así AA BB CC. Está la rima abrazada, allí un par de rimas generalmente el verso dos y tres se cubren por otro par de rimas presentes en los versos uno y cuatro, así ABBA BCCB. Por último, está la rima encadenada en la cual hay rima en verso de por medio, así ABAB.

La rima se da entonces, como un recurso muy importante y que indiscutiblemente ayudó a que la poesía popular se haya adherido profundamente tanto en España como en América.

Otro aspecto interesante de la poesía popular es abordado por los hermanos U. Miguel y Rodolfo Eloy en su libro *Poesía popular del Norte de Santander* (1940). Allí resaltan cómo los versos escritos en forma pentasílaba son muy constantes en Colombia y “la combinación del heptasílabo y el pentasílabo se presenta bajo la forma de seguidillas bastante raras, por cierto, en la poesía popular de Colombia” (12). Estos recursos no la limitan, sino que amplían su manera de expresión. De igual forma consideran que una de las características esenciales de la poesía popular es el **paralelismo** el cual se subdivide en tres clases: el sinónimo, el sintético y el antitético. Para que esta descripción surja realmente funcionalidad, a continuación, se describen y se sustentan con algunos fragmentos de piezas musicales compuestas por el maestro Morales y que se acompañan por su respectivo título.

En primer lugar, “hay paralelismo sinónimo cuando en cada miembro se repite una idea semejante. Miembro es la proposición o cláusula en que se expresa la idea” (15). Por ejemplo,

“Me volví viejo”

Me volví viejo de tanto esperarte,
Me volví viejo esperando tu amor,
Me volví viejo y no pude olvidarte,
Que culpa de esto tiene el corazón.

“Noches de Bogotá”

Recordar es sufrir,
Recordar es querer,
Recodar es nacer,
Y también es morir.

Noches, noches divinas de Bogotá.
Noches incomparables de esta ciudad
Noches que al recordarlas con emoción

Nos dejan cruel nostalgia en el corazón
Noches inolvidables de Bogotá.

“Quebradita cantarina”

Quebradita de agua pura,
Quebradita del amor,
Saber que por esa niña
Se muere mi corazón.
Quebradita de agua pura
Quebradita del amor,
Quebradita del amor.

En segundo lugar, “el paralelismo es sintético cuando un miembro posterior completa el significado anterior” (15). Por ejemplo,

“Acuarela campesina”

Cuando la noche comienza
llegan a rancho hogareño
donde amorosas esperan
las morenas de su sueño.

“Ayer me echaron del pueblo”

Ayer me echaron del pueblo
porque me negué a jirmar,
la sentencia quel alcalde,
a yo mihubo de implantar,
porque tuve con mi mano
al patrón que castigar,
cuando quiso a mi familia
llegámela a irrespetar.

“Cabellos negros”

Como banderas al viento
flotan tus negros cabellos,
cabellos donde la noche
se duerme con sus luceros,
y donde despierta el día
mi corazón el recuerdo.

En tercer lugar, se encuentra el paralelismo antitético “cuando en sus miembros se expresan ideas opuestas o contrapuestas” (15) Pueden distinguirse dos clases, en la primera cuando en cada copla hay dos o más antítesis. Por ejemplo,

“Si tú me quisieras”

Hace mucho que te busco y tú te escondes
 Hace mucho que te llamo y no respondes
 Dime por qué te empeñas mujer en ser así
 Sabiendo que yo vivo sólo por ti.

“Ayer me echaron del pueblo”

Ayer me echaron del pueblo,
 Mañana yo he de volver
 Porque allí dejé mi rancho,
 mis hijos y mi mujer.

En la segunda clase “cuando solo hay un antítesis o contraposición, entonces los dos primeros versos de la copla forman un miembro y los dos restantes otro”. Por ejemplo,

“Mi perdición”

Cuánto diera yo si pudiera olvidarme de ti,
 Si pudiera arrancarte, mujer, de mi corazón;
 Desgraciadamente, más he de quererte,
 Más he de adorarte con loca pasión.

Este tipo de características que posee la poesía popular han permitido que muchas obras se conserven en la memoria de los pueblos, pues su aprendizaje ha resultado ser más fácil y veloz.

En Colombia algunos de los poetas en los cuales se pueden encontrar registros de poesía popular son Gregorio Gutiérrez González, Candelario Obeso y Jorge Isaacs. Ellos han descubierto cómo en el pueblo hay una marcada tendencia a acudir a la metáfora. Por ejemplo,

“Obeso copió en sus versos lo que veía y oía, a veces con rasgos de mayor colorido y aún de acentuada exageración, pero siempre con gran verdad en el fondo y con frase ingeniosa y feliz”.

(Otero 244)

La poesía popular latinoamericana, una combinación de tradiciones culturales musicalizadas

La poesía popular, y en este caso en Colombia, se ha nutrido por otros ambientes culturales que durante los últimos siglos de la historia del Continente han comenzado a hacer parte. Los cantares españoles y los registros africanos y americanos se unieron entre sí y conformaron un registro oral y escrito basado en el sentimiento popular (en ocasiones burlesco, pero también amoroso, melancólico y esperanzador) y la sabiduría popular. Un medio fundamental que ayudó a su difusión y preservación fue la danza. La poesía popular colombiana se encaminó a elaborar composiciones claras y sencillas, alegres, pero también comunicadora de malos tiempos, en ella se elabora una expresión de delicadeza e inconformismo haciendo uso de la ironía. Toda esa expresión de sensaciones logra mezclarse con versos, en su mayoría, octosílabos, heptasílabos, hexasílabos y pentasílabos.

En la poesía popular colombiana gran parte de la construcción de los versos ha sido musicalizada. Por ejemplo, en la región andina, y en particular donde vivió el maestro Morales, los campesinos pensando en generar una mayor adhesión y memorización de sus composiciones agregaron al canto instrumentos tradicionales como el tiple, la bandola, el cuatro y el requinto y se reunían en centros comunitarios como las tiendas en medio del camino de la vereda o el hogar de alguno de ellos para afinar los instrumentos y componer o ejecutar una interpretación (Esto se puede sustentar a partir del testimonio de unas personas a las cuales se les elaboraron

una serie de entrevistas y que habitaron el Socorro-Santander en el periodo de la primera mitad del siglo XX, en el capítulo tercero de esta investigación se abordarán con mayor amplitud otros conceptos importantes rescatados a partir de los testimonios recogidos).

Fue tan profunda la influencia de la instrumentalización en la poesía popular que instrumentos como el tiple llegaron a ser un símbolo del sentimiento nacional y junto con la bandola aportaron a la consolidación de ritmos colombianos como el torbellino (de origen muisca) y el bambuco (de origen africano).

La poesía popular presente en Colombia tiene aún la ventaja de conservarse por la tradición, guarda sobre sí tesoros de las regiones. En ella sobresale el patrimonio cultural de un pueblo y se envuelve en un estilo poético que no es pasivo sino dinámico y con ritmo. Los campesinos y la gente de las ciudades aún conservan en su memoria poemas, refranes, coplas, cantos de cuna, villancicos, romances, cantos que sus padres, abuelos y en las escuelas y colegios les enseñaron. Al recordarlos prevalece un sentimiento de nostalgia y alegría por un pasado que tras de sí hospeda un tiempo que pareciera haber sido mejor.

Este tipo de poesía del pueblo se establece en un tiempo y espacio propio. Su esencia radica en que es “la literatura de un mundo rural, la expresión artística de sociedades orales, ajenas todavía al tráfico y a la agitación de las urbes modernas” (citado en Esteban *et al.* 4). Este tipo de literatura está ampliamente marcado por una oralidad donde su realización plena se da en la palabra que es hablada para ser oída, y el ejercicio de la audición implica que se ponga en funcionamiento un conjunto de sonidos que se exponen de manera inmediata enriqueciéndose con las frases y la emoción poética.

La poesía popular colombiana y sus raíces españolas

Al hacer un estudio detallado de la mayoría de las piezas musicales de José Alejandro Morales es innegable encontrar formas poéticas populares españolas heredadas y comunicadas de generación en generación, tal vez no tan rigurosas, pero se conservan elementos interesantes de cada una de ellas. Hay vestigios y evidencia de coplas, romances y otras expresiones. De ahí, la necesidad de abordarlas para que, en el cuarto capítulo, correspondiente al análisis específico de algunas composiciones del maestro, haya las herramientas y los medios para comprender la manera como se pudo consolidar cada pieza musical.

Las manifestaciones de poesía popular colombiana tienen una característica y es que se pueden estudiar desde los rastros de poesía popular española la cual utilizaba un lenguaje sencillo y muy emotivo. Ella se caracterizaba por crear constantes repeticiones, paralelismos y juego en los versos para facilitar la memorización, eran breves y esto permitía que no fueran olvidados con facilidad.

Los siglos en los cuales España permaneció en América fueron decisivos para que dentro de los ambientes tanto sociales, políticos, económicos, culturales y religiosos quedaran secuelas de sus costumbres y tradiciones. Esta literatura española se transmitió por medio de dos grupos amplios “de un lado los conquistadores, funcionarios, empleados, y del otro, los evangelizadores y misioneros de las órdenes de los franciscanos, jesuitas, agustinos y dominicos, entre los principales”. (Yances 2002 57) Colombia no puede suprimir el pasado histórico que ha vivido, y mucho menos puede negar cómo en el continente americano, a lo largo de los siglos, se han preservado las formas poéticas populares de España que surgieron desde el Medioevo.

Muelas y Gómez insisten en mostrar cómo durante la Edad Media se llevaron a cabo dos procedimientos que consolidaron una base literaria en España. El primero “es la creación y permeabilidad de arriba abajo. El poeta creador que transmite su canto a la colectividad que lo asume en su seno y lo expande y reparte en el anonimato, quién sabe hasta qué punto

reelaborándolo y hasta depurándolo”. (32) y el segundo “es de abajo arriba. En muchas ocasiones, el poeta culto se inspira en la copla, en el verso popular, los rescata, los reelabora o incluso construye sobre ellos una nueva creación. Este último paso es el más admirable. Un primer ejemplo lo tenemos en las *jarchas*, cantarcillos populares romances, sobre los que los poetas árabes y hebreos de al-Andalus construían sus *moaxajas*”. (*Ibid*)

Hasta ahora se ha podido reconocer que la Edad Media fue un periodo muy importante en la consolidación de la poesía popular, su temática fue amplia. Pero esto no prevaleció tanto tiempo y ella se empezó a ocultar por el romance y el villancico en el Renacimiento. Dicho decaimiento fue imparable hasta el punto de que gran parte de la canción medieval se olvidó o no se logró registrar. Solo se conservaron algunos rastros en la memoria del pueblo y muchos de ellos aún prevalecen de manera oral. Uno de los archivos preservados más importantes fue el *Cantar del Mio Cid*, el cual es un poema épico del siglo XII cuyos orígenes remontan en lo popular, creado en pleno auge de la consolidación de las lenguas románicas.

El periodo de la Alta Edad Media fue decisivo en la consolidación de la poesía popular medieval, “en esta época los poemas son básicamente transmisores de temas que interpretan a toda la sociedad, a través de una poesía anónima y de tres tipos de poetas: clérigos, juglares y trovadores”. (Yances 39). Estos grupos comenzaron a formarse a partir del siglo XII.

En primer lugar, se encuentran los **juglares**. Ellos fueron los principales difusores de la lírica popular. Recitaban y cantaban en las plazas, se ganaban la vida actuando frente al pueblo “lo solazaban con música, obras de poesía o con algún entretenimiento de mímica, juegos de mano, acrobacia, etc.” (López 106) Su función era, concretamente, informar a la gente y alegrarla. Ellos dieron origen al Mester de Juglaría.

Tuvieron un contacto muy cercano con los pueblos y villas, adquiriendo un conocimiento musical más empírico que les permitió acercarse de una manera sencilla y fácil a las personas.

Los juglares se caracterizaron por ser artistas que memorizaban y recitaban de manera oral toda una tradición popular. Se valían de mímicas y dramatizaciones en ocasiones jocosas y con ánimo de dirigir indirectas o sátiras a aquello que no veían que marchaba bien. Realizaban una información periodística que transmitían de pueblo en pueblo.

Sus composiciones fueron cantadas y acompañadas por instrumentos musicales que participaban alternadamente con la voz y no de forma simultánea. Los juglares fueron promotores de una propuesta que más adelante los trovadores mostrarían en las cortes, una poesía. Lo anterior permitió un mayor perfeccionamiento y refinamiento al sentido y estructura de las formas musicales populares. Esto fue un preámbulo a lo que musicalmente se iba a desarrollar en el Renacimiento.

Los juglares eran prácticamente un noticiero vivo, sabían escribir y leer, algo que para ese momento no era común, pero se caracterizaron por mostrar espontaneidad, experiencia de vida y capacidad para improvisar. Su capacidad de llamar la atención del pueblo les permitió difundir poemas que se repetían en los hogares y cercanías logrando una expansión de estos con prontitud. “La poesía juglaresca contiene una dosis muy grande de transmisión oral y sería absurdo intentar negarlo o restarle peso; mas no puede pretenderse borrar el alcance que tuvo en ella la tradicionalidad escrita”. (Aguirre 135)

Tenían una astucia para hacer uso de técnicas poéticas como la anáfora que consiste en la repetición de la misma palabra al principio de cada verso, también del paralelismo donde se repiten los mismos elementos en varios versos, y la anadiplosis en la cual empieza un verso con la última palabra del verso anterior. Usaban una métrica irregular y asonante, su lenguaje era sencillo y usaban en abundancia las repeticiones, paralelismo y comparaciones. Los cantares de los juglares en su gran parte eran acompañados por instrumentos musicales.

En segundo lugar, alrededor del siglo XIII Y XVI surgió el **Mester de Clerecía**, conformado por los intelectuales clérigos, pretendiendo elaborar poemas cuyo propósito era narrar las hazañas de grandes héroes. Sus producciones estuvieron basadas en una mayor perfección que la que producían los juglares y trovadores. Fue un trabajo de cultos,

esta poesía clériga, isosilábica, en rima consonante, compuesta preferentemente en metro de catorce sílabas dividido en dos hemistiquios (...) construida en separadas estrofas de cuatro versos monorrimos, amiga de la erudición clásica cuando puede, era altamente religiosa en su mayoría y donó como primer gran nombre, el de Gonzalo de Berceo. (Aguirre 141)

A este tipo de estrofa se le llamó la “cuaderna via”. En ella cada cuatro versos se cambiaba la rima la cual tenía que ser consonante.

Su interés estuvo en abordar temas como descripciones de la naturaleza, vidas de santos, relatos de aventuras, épicas historias de caballeros, relatos bíblicos y mística. El mester fue un medio para que la Iglesia predicara la devoción y buenas costumbres en un idioma como el castellano. Era obvio que el latín era lengua oficial eclesiástica, pero de alguna manera había que llegar a más personas, por medio de una lengua que todos conocieran. En este grupo abundaron recursos estilísticos muy estructurados como los símbolos, metáforas, enumeraciones, ironías, antítesis, etc.

En tercer lugar, se hallan los **trovadores**. Su auge se dio en gran manera durante el siglo XV. En este periodo histórico “decaen las manifestaciones de clerecía y juglaría, y se impone la escuela trovadoresca dándose la evolución de la poesía cantada a la recitada o leída”. (Yances 40) Los trovadores se caracterizaron por estar dentro de una lírica más culta que popular, estaban integrados en los espacios de las cortes.

Ellos tenían un nivel económico estable. Eran hábiles en componer las letras y melodías de sus canciones uniendo la palabra y el sonido como una complementariedad particular. “Las hazañas de sus héroes en largas recitaciones dramáticas, así como en sus poemas líricos exaltan el amor. Se reconocen como los más famosos trovadores a Ricardo Corazón de León, Guillermo IX de Poitiers, Bertrand Born y Thibaud de Navarra” (Sánchez 93).

Los trovadores elaboraron sus ejercicios de composición con un fin más entretenedor y jocoso que por supervivencia. Tenían la posibilidad de participar en las cortes europeas donde eran consultados, pero también hablaban de amoríos y leyendas heroicas respecto a caballeros medievales. Kucharski agrega que “los trovadores o troveros eran poetas-músicos cuyo arte se manifestó especialmente, desde los siglos XI al XVII” (136).

Ellos creaban las letras y las melodías de sus canciones, en muchas ocasiones también las interpretaban, aunque generalmente, delegaban la interpretación a otros o se acompañaban de algunos más. Eran personas que decidían lanzarse a la imitación, el canto y la poesía. Ejercían prácticamente lo mismo que el juglar, pero en medio de los letrados y poderosos.

Las composiciones de los trovadores poseían una regularidad métrica esquemática y se distinguían por usar versos cortos y melódicos. Frente a ello, se puede encontrar una discrepancia con los juglares quienes sí tenían más autonomía, interpretaban a su manera, no se limitaban en la formación de las letras.

A pesar de las diferencias, no se puede negar que tanto los juglares como los trovadores fueron valiosos medios que expandieron el conocimiento y la cultura en los pueblos de Europa durante el Medioevo. La manera de contar las cosas al pueblo y a las cortes hizo que aquellas situaciones que vivían los pobladores no quedaran en el olvido.

La escritora Margit Frenk Alatorre en su libro *Estudios sobre lírica antigua* (1978) recalca cómo la lírica popular en España alcanzó reconocimiento en sus primeras

manifestaciones en la corte de Alfonso V de Aragón. Posteriormente, en la corte de los Reyes Católicos, Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, se consolidó aún más, a través del *Cancionero musical de Palacio* que se compiló durante el siglo XV y XVI. Aunque hay que tener presente que

la lírica popular ya existía varios siglos antes de surgir el romancero, cuyos comienzos suelen situarse en el siglo XVI: las jarchas mozárabes nos dicen que ya en el siglo XI la población hispano andalusí cantaba canciones amatorias populares y, un poco más tarde, las cantigas de amigo galaico-portuguesas comprobarían su existencia en el Occidente peninsular. (Frenk, *Poesía* 604)

Uno de los poetas más distinguidos en la corte de los reyes fue Juan del Encina.

El *Cancionero musical de Palacio* “reúne buena parte del repertorio de música vocal de esa corte, muestra ya en pleno auge el gusto por la canción lírica popular” (Frenk, *Estudios* 51), además, da importancia a la canción popular dentro de la lírica popular, obtiene una posición privilegiada por el hecho de que hace uso de la polifonía, manteniendo una estabilidad en la melodía y el ritmo. En el cancionero es interesante encontrar textos con poesías muy antiguas que se mantuvieron incorruptibles a lo largo de los siglos durante la Edad Media.

En la Edad Media, la canción popular prosperó en el campo y los pueblos gracias a la oralidad, algo exactamente igual a lo que sucedió en América siglos después. Y con la llegada de los primeros años del periodo del Renacimiento esas canciones se difundieron entre la aristocracia y el pueblo pues se dieron a conocer en las cortes de la monarquía, este periodo histórico fue el que más promovió la relación entre música y poesía ya que “ciertas modas poéticas estaban, sin duda, relacionadas con modas musicales y aun condicionadas por ellas; ciertos ritmos poéticos pudieron provenir de ritmos musicales”. (Frenk, *Poesía* 176)

Uno de los que se caracterizó por ser músico y poeta fue Juan Fernández de Madrid. El siglo XV fue fundamental en la medida en que las canciones populares llegaron a los recintos de la aristocracia, es decir, las cortes. Esto permitió que personas distinguidas como damas y caballeros recibieran canciones populares y las incluyeran dentro de su concepto de arte musical.

En este periodo los cancioneros reunieron las composiciones populares y cultas de manera escrita. Y se convirtieron en antología de poemas tanto anónimos como con autoría. Entre los poemas de tipo popular más reconocidos en los cancioneros estuvieron los villancicos.

Dentro de lo que actualmente es España, en el siglo XV y XVI el territorio aún era gobernado en forma monárquica y el pueblo, en su mayoría, estaba conformado por “las masas rurales, que trabajaban en la agricultura, el pastoreo y, de manera complementaria en ciertas artesanías y actividades comerciales”. (Frenk, *Poesía* 20) Es allí donde se desarrolló la lírica popular que reflejó la actividad cotidiana de cada uno de estos integrantes de la población. La literatura popular permitió que el pueblo tuviera voz, se sintiera existente. Dentro de este periodo es de resaltar la figura de Lope de Vega quien fue uno de los más importantes poetas populares.

Posteriormente, la llegada del Siglo de Oro amplió el espectro del cancionero oral adhiriendo sobre él antiguas canciones populares y canciones que para el momento fueron novedosas, pero también se agregaron expresiones poéticas cortesanas. Por ejemplo, “la publicación del cancionero aristocrático, el Cancionero General de Hernando del Castillo (1511), y de las reediciones y derivaciones a lo largo de la primera mitad del siglo XVI contribuyó a una considerable ampliación del público de toda esa poesía cortesana” (Frenk, *Poesía* 168). Esto permitió que algunas estrofas de tipo cortesano se mantuvieran en el recuerdo del pueblo y llegaran hasta Latinoamérica.

La unión entre música y poesía no pretendió alterar ni poner en un segundo plano la sonoridad que le era propia al verso. Las dos formaron dos melodías que caminaron juntas y se fundieron en una.

Andrés Pardo Tovar en su libro *La poesía popular colombiana y sus orígenes españoles* (1966) sostiene cómo la poesía popular hispanoamericana fue todo un proceso transculturador que se basó en tres etapas. En primer lugar, se dio un proceso de adopción en el cual se aceptaron aquellos repertorios que venían de Europa; en segundo lugar, se dio la adaptación en la cual se unieron las tradiciones españolas con las tradiciones del continente americano formando algunos cancioneros; en tercer lugar, se dio la creación donde se da una modificación paulatina y se conforman nuevas composiciones y registros que ahondan en el paisaje nativo y el alma popular. (33-39)

Por último, se exponen a continuación algunos de los géneros populares más presentes en América cuyo pasado se afianzó en la tradición española. Entre ellos está la copla y el romance.

La Copla

Es una unidad poética que se caracteriza por organizarse en cuatro versos generalmente los cuales presentan dos variedades. La primera es que los versos impares son desiguales y los versos pares son iguales en el sentido que riman en asonancia. Los versos generalmente se organizan entre siete y ocho sílabas, lo que comúnmente se llama el heptasílabo y el octosílabo.

En Colombia la copla es una de las expresiones poéticas populares más importantes, en la mayoría de las regiones geográficas donde las poblaciones han hecho uso de ellas por su capacidad para poderse musicalizar y guardar sentimientos y experiencias vividas. Las coplas

permiten asentar una sabiduría popular, “en nuestras sociedades campesinas, la copla es la forma favorita de expresión, la más espontánea y también la que presenta mayor riqueza de contenidos” (Pardo 43). Conforme a los registros de la lírica popular en Colombia se ha podido reconocer que la copla que más ha predominado en el país ha sido aquella compuesta por cuatro versos y el uso del heptasílabo y el octosílabo.

Es de reconocer que la copla no nació en América. Sus orígenes se remontan a España donde según Pardo Tovar sus más antiguas manifestaciones datan del siglo XIII con los cantares e sones que se encuentran en las *Cantigas de Sancta María* elaboradas por el rey Alfonso el Sabio (30).

La estrofa en una copla española generalmente posee entre tres y seis versos. Pero es hasta el siglo XVI donde se afianza la forma y el espíritu de la copla popular.

Dentro de las variedades de la copla española se encuentra la “seguidilla” donde los versos pueden tener siete y cinco sílabas. Durante el siglo XVI y XVII logró un arraigo en España y llegó a semejarse a la copla octosilábica. En Colombia se han encontrado seguidillas con asonancia en los versos pares, pero generalmente los versos en esta variedad son desiguales. Esta es una de las formas más populares en la poesía popular.

Otra variedad de la copla es la “quintilla”, se conforma por cinco versos también común en Colombia

Otra es la “sextilla”, ella se conforma por seis versos no tan común en el cancionero español, pero sí en el cancionero popular colombiano

También está la “octavilla” compuesta por ocho versos que también se presentan particularmente en la poesía popular colombiana, generalmente en este tipo de copla riman los versos uno con cuatro, dos con tres, cinco con ocho, y seis con siete.

Y, por último, una copla que es muy marcada en España es la “petenera andaluza” que responde a necesidades expresivas y formales.

El Romancero

Los romances fueron composiciones populares, colectivas y anónimas que se cantaban desde el siglo XIV en los pueblos y ciudades. Estos poemas buscaban contar historias y por ello usaban elementos de un relato como el narrador, los personajes, un espacio y tiempo y unas acciones concretas. Hicieron parte del género de poesía noticiara, recogían temas de la historia nacional y su insistencia se basó en los hechos históricos interpretados según el sentir popular. Por ello, no perdieron su esencia de poseer componentes líricos como un lenguaje simbólico y una emotividad. Mercedes Díaz Roig en su libro *Estudio y notas sobre el romancero* (1986) resalta cómo dentro del romance se ha dado una relación entre lo histórico, novelesco y lírico. (23)

Los romances tenían la cualidad de unir narración y lírica. A estos poemas se les llamaba poemas épico-líricos y procedían, en parte, de una épica juglaresca marcada principalmente en el *Cantar de Gesta* cuyos apartados se expandieron de manera fragmentaria en el pueblo y se convirtieron en populares, prevalecieron a lo largo de los siglos y se consolidaron como los primeros romances. Vale aclarar que su mayor difusión se dio, sobre todo, en el ambiente popular rodeado mayormente por las mujeres y los niños.

Aurelio González Pérez en su libro *El romancero en América* (2003) señala que al hablar del romancero es importante vincular sobre este el “conjunto de textos transmitidos a lo largo de siglos de forma oral que, de acuerdo con Menéndez Pidal, se define como parte de la literatura

de tipo 'tradicional', esto es, aquella literatura que vive en variantes". (9) Esta literatura oral se ha consolidado como una forma particular de creación literaria y cultural.

El pueblo entendía que el romance era aquello que se musicalizaba mejor y permitía ser memorizado y repetido constantemente a través de la canción. Estas piezas tuvieron fuerza como género poético y además presentaron una novedad que fue el hecho de resaltar ampliamente personajes femeninos. Manejaban un lenguaje sencillo y claro donde en muchas ocasiones había poco uso de adjetivos, pero si se daba el uso del drama, había cambios bruscos y repentinos en la narración, sorpresas y versos que captaban la atención del espectador. La métrica en el romance era ilimitada y presentaba versos octosílabos con rima asonante en los pares, dejando libres los impares.

Diego Catalán en su libro *Arte poética del romancero oral* sostiene las premisas anteriores reafirmando cómo el romance es una historia narrada, "lo que en él se cuenta, por muy particular o muy atemporal que pueda ser, es siempre presentado como un fragmento de realidad y, en vista de ello, digno de ser considerado como 'ejemplo de vida'. (1997, 29) El romance, según Catalán, goza de autonomía significativa y los sucesos que tras él se dan guardan en sí una singularidad histórica "su interés permanente radica en la universalidad de lo individual". (*Ibid* 29) Además, vive variando de forma, algo que caracteriza a la poesía tradicional la cual se repite en variedad continua y es su forma de vivir.

El Romance en América

El romancero sucedió a la par del encuentro de España con América. Los romances fueron tan importantes en España, que más de siglo y medio fue el centro por el cual se reconocía a España. Ya en el siglo XVI gran parte de los libros de música contenían los romances y

villancicos como música tradicional en España, esto permitió que otros instrumentos acompañaran las composiciones y piezas populares, entre ellos la vihuela y posteriormente se abrió campo a la polifonía.

Pero, su adhesión a América no fue tan marcada, en principio. América se enraizó en las expresiones literarias del Medioevo usando seguidillas, décimas espinelas, rondallas, cuartetos. Encontrar el romancero en América durante el periodo de la Conquista es algo prácticamente escaso, pero hay rastros en escritos no populares como los de Juan de Castellanos entre ellos las *Elegías de varones ilustres de Indias*. El desplazamiento de muchos españoles a América hizo que el romancero poco a poco se fuera instalando.

Mercedes Díaz insiste en describir cómo en el siglo XVI el romance logró su mayor difusión por la imprenta, también se evidenció su expansión social y la importancia que tuvo entre algunas clases sociales, en especial la media y baja.

Respecto a la llegada del romance a América, ella resalta cómo

Conquistadores y colonizadores, miembros de las más diversas capas sociales, lo trajeron como parte predilecta de su acervo cultural. Cuando más tarde el romancero fue olvidado en la corte y en los medios literarios, remplazado por nuevas modas, sobrevivió sin embargo en la memoria del pueblo, y la corriente, nunca interrumpida, de emigrantes españoles siguió y sigue aportando materiales a tierras americanas, reforzando los textos ya arraigados en ellas e introduciendo nuevos textos más modernos. (1986, 161)

Sin duda, durante los viajes y travesías marítimas de España a América, el canto y las narraciones orales sobre aventuras del Nuevo Mundo fueron distractores que ayudaron a hacer más agradable el viaje. Gisela Beutler en su libro *Estudios sobre el romancero español en*

Colombia (1977) reconoce que esto fue esencial para la consolidación del romancero en América. (19)

Al llegar el siglo XVII el romance español en el territorio de la Nueva Granada, tomó su matiz en el romance religioso siendo utilizado en las fiestas religiosas en las que el pueblo participaba, el tono que se adoptó fue solemne y elegante.

En el siglo XIX se dio un acontecimiento decisivo, la separación de España. “Es particular que, durante los años del movimiento de emancipación en Colombia, la poesía popular y política a menudo se mezclase con la *literaria*. Así, los literatos patriotas emplearon conscientemente las formas populares para sus publicaciones en los periódicos recién fundados”. (Beutler 165) En este periodo la canción política ocupó un espacio muy importante desde la Rebelión de los Comuneros en el siglo XVIII que surgió en el Socorro (Santander). La elaboración de poesía popular fue mayormente en el uso de coplas, romances, redondillas y algunos diálogos métricos, muchos de estos escritos fueron creados por el pueblo para dedicárselos al libertador Simón Bolívar.

Es hasta el final del siglo XIX que en Colombia comienza a darse como tal una manifestación más clara del Romancero,

con motivo del centenario del nacimiento del Libertador Simón Bolívar apareció en 1883, en Bogotá, una colección de romances como homenaje: el *Romancero colombiano* constituía un “ejemplo notable de recreación moderna y artística de la manera poética popular, tan metida en el alma y la tradición españolas”. (Beutler 176)

En esta publicación predominan nombres geográficos de Suramérica, nombres propios, y el uso de la repetición.

La transmisión de una literatura popular en el siglo XIX en Colombia se apoyó en géneros populares de música, canto y baile por medio de bambucos, pasillos, torbellinos,

guabinas, danzas, vals, entre otros, los cuales tuvieron una raíz española, africana y propia de Suramérica. El romancero tuvo acogida en la gente sencilla y campesina por medio de la tradición oral. Muy probablemente algunos romances tuvieron que haber sido cantados por ritmos como el bambuco.

Es por ello que muchos romances tradicionales aún se conservan en el territorio americano, el pueblo los ha sentido como propios, adheridos a su cultura y se han entrelazado con géneros musicales y literarios propios del continente.

Rafael Pombo durante este periodo tenía una cercanía estrecha con la poesía popular, lo cual permitió que ella hiciera parte de sus corpus y lo registró en una recopilación de canciones populares de tradición oral, las cuales consideraba muy provechosas. De hecho, pensaba cómo “la tradición oral colombiana podría mejorar los textos originales españoles”. (Beutler 187) Para Rafael Pombo los romances fueron una forma de poesía popular española que se comenzó a confinar y exiliar a las canciones infantiles.

Ciertamente, en música popular colombiana hay elementos muy marcados de las expresiones musicales y literarias de la Europa medieval y prerrenacentista. Las coplas, seguidillas, romances, y otras expresiones literarias que en España ya habían sido consideradas parte de un pasado literario, han prevalecido en el continente americano como secuela de un proceso conquistador y colonizador de siglos anteriores. Esta literatura oral se fue transmitiendo y esparciendo en el canto a través de los habitantes del campo y pequeños poblados que alguna vez escucharon dichas composiciones por sus padres, abuelos o patronos.



Ilustración 5

HUELLAS TESTIMONIALES DE UN PUEBLO SANTANDERANO EN EL SIGLO**XX**

Las composiciones de José Alejandro Morales López son poemas cantados que abordaron sobre sí el contexto social, económico, político, religioso y cultural del departamento de Santander, en especial de la ciudad del Socorro, en el siglo XX. En ellos el compositor fue adhiriendo algunos conceptos fundamentales sin los cuales no se podría entender toda la intención y magnitud de su obra. De hecho, es fundamental conocer y cuestionar estos conceptos y significaciones antes de hacer un acercamiento detallado a cada una de las composiciones de Morales escogidas para esta investigación. Para ello, se realizaron una serie de entrevistas a los pobladores de El Socorro, que permitieron indagar sobre la idiosincrasia de los mismos, para comprender mejor el contexto de algunas palabras usadas por Morales en sus poemas. De estas entrevistas se extraen algunos conceptos relacionados con el modo de percibir el entorno del poeta en el interior de su obra.

No se compilaron con el propósito de hacer un estudio sociológico riguroso a través de herramientas de recolección propias de esta ciencia. Sencillamente, tienen un carácter de diálogo informal, como fuentes alternativas para una mejor comprensión de la obra de Morales. Además, es necesario advertir que de los conceptos tratados sugiero que el lector no elabore juicios históricos y morales pues corresponden a una manera de pensar de hace más de cincuenta años, en una región propia de Colombia y bajo una estructura cultural totalmente distinta a la actual. La población escogida estuvo conformada por un grupo de personas que habitaron el Socorro (Santander) entre los años 1913 y 1978; periodo en el cual se mantuvo con vida José Alejandro Morales López. Esto permite hacer una aproximación con respecto a la forma de pensar del

compositor que estuvo inmerso en esa sociedad, compartió y vivió lo mismo que el campesino de dicha región, y conoció las principales problemáticas, necesidades y anhelos del pueblo.

En esta serie de entrevistas participaron aproximadamente cien personas mayores que se congregan varias veces a la semana y son partícipes de las actividades propuestas por la Fundación “Semillas de fe y esperanza”. Dentro de esta población se ubican, en su gran mayoría, personas que vivieron en las veredas y el casco urbano del Socorro durante el siglo XX. Algunas de recursos económicos escasos para ese momento, como también otros que tuvieron mayores posibilidades y condiciones de vida.

En primer lugar, un concepto prevalente en la obra poética de Morales es el “**pueblo**”. Para el campesino este concepto tiene varias significaciones. Se le concibe como la aglomeración de todas las personas que viven dentro de un municipio, “el pueblo somos nosotros, todas las personas”. Otros lo conciben como el corregimiento o casco urbano que conforma el municipio, “es un caserío a donde nos traían de niños y nosotros traíamos las legumbres y las cargas de leña”, “era el lugar a donde la familia cada ocho días, los domingos venían, nos traían los papás a hacer el mercado y a la santa misa, dejaban las mulas y los caballos en las pesebreras, se ponían los chocatos para entrar a misa, vendían lo que producían en el campo”, “nuestros papás nos turnaban para venir al pueblo a los hijos, para nosotros era una felicidad que los papás nos llevaran al pueblo, a pesar de que tenían que caminar hasta tres horas. Era como un premio ir al pueblo pues se compraba una gaseosa o un pan, cosas que no había en el campo como una camisa”. “El pueblo eran tres casitas, mucha pobreza. Para llevar los frutos al pueblo eran en bestias porque no había carreteras ni nada”.

Se evidencia la importancia que para el campesino tenía el pueblo. Era un espacio fundamental para vender los productos sembrados y recogidos de la tierra, pero también se comerciaba con aquellos que eran hechos a mano, especialmente por las mujeres, como los

sombreros y los chocatos. Era el lugar de encuentro de los habitantes de un municipio, una vez a la semana se iba a allí, sobre éste se ejercía principalmente el comercio y la religión. Morales se vale de este concepto en repetidas ocasiones, unas veces para despertar un sentimiento de protesta como en la composición “Ayer me echaron del pueblo” donde prácticamente ser echado del pueblo se convierte en ser disgregado o exiliado de la comunidad, del lugar del encuentro del campesino. Pero hay otra perspectiva que usa Morales, lo realza como un lugar lleno de magia, nostalgia, recuerdos, exalta un anhelo de llegar a él.

El campesino, sobre todo en su infancia, como se observa en los testimonios anteriormente mencionados, anhelaba llegar al pueblo así tuviera que recorrer varias horas de camino. Ir al pueblo era la novedad, era encontrar sorpresa, era ser premiado. Una composición que refleja este tipo de sentimientos es “Pueblito viejo”, allí todo se centra en el pueblo que es iluminado por la luna, que se adorna por las calles, que está en el corazón de quien canta, en él el compositor aprende el querer y allí quiere morir. Otras composiciones donde hace mención del pueblo son “Charalá”, “El indio abandonao”, “El cartujo”, “El puente del juramento”, “La niña del pueblo”, y “Recuerdos de una vieja canción”.

El segundo concepto fundamental en la obra de Morales es la “**patria**”. El pueblo entendía por este concepto lo siguiente: “es el país al cual pertenecemos”, “un lugar muy importante que llevamos todos en el corazón”, “la patria chica es donde uno nació y la patria grande es toda Colombia”, “es algo muy lindo que llevamos todos en el corazón gracias a la enseñanza de los padres que desde muy pequeños nos enseñaron que todas las personas son iguales, que no hay estratos, lo que pasa es que unos por gracia de Dios y sus trabajos están en un nivel. Pero todos son hijos de Dios y por eso somos iguales”.

La patria es un concepto que desde la formación en el hogar se adhirió en el alma del campesino, se ha impregnado de sacralidad. La patria tenía que ir en el corazón. Ella

corresponde no solamente a un lugar geográfico sino también inteligible y representativo, es el espacio común, es lo que hace que todos se sientan identificados por una cosa en particular. La patria se asocia estrechamente con la identidad, sentirse de..., sentirse parte de.... Por ello, la patria no solamente es asociada a toda la nación, sino que en particular corresponde también al lugar concreto de donde se nace (la patria chica). Es un compromiso de identidad y orgullo que se adhiere desde la infancia en la mente del colombiano.

El último testimonio citado corresponde a una persona que durante la entrevista se consideró todo el tiempo perteneciente al Partido Liberal, su familia lo era y por tanto ella lo era. Por ello, esta persona asocia a la patria una estrecha relación con la realidad del pueblo, no es solo sentirse parte o identificado por una nación, es también ser consciente que en ella hay una estructura social donde hay personas con mayores y menores posibilidades que otras, pero hay algo que se tiene en común y es que todos son iguales y están en la misma condición por ser hijos de Dios. La patria viene a tener una relación muy estrecha en este caso con el valor de la igualdad.

Algunas composiciones de Morales donde se hace presente este concepto son el pasillo “Canta Colombia” donde se hacen prevalentes definiciones anteriormente dadas en las entrevistas. La composición está escrita así:

Colombianos cantemos
a nuestra patria con emoción,
hoy que una nueva aurora
le ha traído su redención;
en nuestros corazones
todos hagámosle un altar,
para que no volvamos,
para que no volvamos
Su sacro nombre a mancillar.

Canta Colombia,

Colombia mía
 canta a tu pueblo
 que es inmortal,
 al que nos trajo un día
 paz, alegría y libertad.
 Canta patria procera,
 canta y olvida
 tu cruel penar,
 porque nuestra bandera,
 en dignas manos vuelve a flotar.

Otras composiciones donde se hace mención de la patria son “Charalá” y “Flota Gran Colombiana”. En ellas la patria se nutre y es bella por las riquezas que posee y que la han hecho germinar, ella guarda tesoros y héroes.

Un tercer concepto significativo es el “**Rancho**”. Corresponde propiamente donde el campesino residía, no tenía similitud con las casas de las personas más pudientes. El rancho era considerado un lugar central a la hora del encuentro en la familia campesina de estratos medio y bajo. Después de un día de trabajo, la mujer esperaba a su esposo en el rancho; en este lugar los hijos eran educados. Los testimonios relatan sus características físicas: “Era una casa de paja y bahareque, hoja de caña o de puntero. Las familias más pobres vivían allí y allí nos dejaban los propios mandones”, “eran parados en estantillos de palo, la pared era con cañabrava y se amasaba estiércol de ganado y tierra y se ponía en la pared, esto se llamaba tabique”. Era la casa del campesino pobre y al parecer Morales trabajó mucho en torno a este lugar.

En ninguna composición de su corpus poético se hace alusión a la casa de un patrón o terrateniente. La mayoría de los personajes que componen sus canciones se ubican en espacios veredales habitando ranchos. “Nuestra vida en esos tiempos no es como ahora que se le da la importancia al obrero. Antes los patrones nos ponían a dormir sobre un rancho y recostados en esteras o sobre el mero suelo. Nos arropábamos con costales o talegueras porque no había pa' más”. Algunas composiciones donde se cita este concepto son “Acuarela campesina”, “Ayer me

echaron del pueblo”, “Cuando llegan las tardes”. “Dende que murió mi negra” y “Pañuelito de algodón”.

Un cuarto concepto es el “**patrón**”. Este fue uno de los términos que más presentó discusión en los abuelos y abuelas entrevistados. No desconocieron el hecho de que había patronos buenos y otros malos, pero se evidencia en gran manera el patrón explotador. José Morales tuvo que haber visto o vivido esto en el Socorro pues el campesino guarda con bastante fidelidad el concepto de sus patronos. Al patrón se le adjudican términos como el finquero y el terrateniente. Estos testimonios lo sustentan: “Eran pocos los que tenían jincas y a ellos se les llamaban finqueros o terratenientes”, “eran los dueños de jincas y toda esa vaina, uno veía a los animalitos y al ganado, ellos no”, “algunos eran buenos y otros malos”. El patrón “es la persona a la que hay que rendirle respeto y benevolencia porque uno vive sumiso a él”, “si era bueno maravilloso si era malo era algo humillante”, “ellos pagaban a uno, pero muy poco, eso no era mayor cosa. Su trato era muy maluco a veces”, “a las mujeres les tocaba cocinarles a los patronos”, “a veces eran verdugos, le pegaban al obrero con lo que encontrarán”.

Estos testimonios reflejan un fuerte inconformismo del campesino con sus patronos, inconformismo que Morales expresó en su composición “Ayer me echaron del pueblo” donde le da voz al campesino que reclama sus injusticias. En palabras de los entrevistados, esta canción “fue un aliento para no considerarse sumiso al patrón”, muchos socorranos se identificaron con esta canción, sentían que Morales había tocado la fibra más profunda de su inconformismo con la realidad del trabajo campesino. Algunos la hicieron tan propia que la cantaban mientras hacían su jornal, pero les tocaba a escondidas del patrón para que él no pensara que se le querían rebelar.

Otros recuerdan con mucho aprecio el trato de los buenos patronos tal es este caso: “Había patronos muy buenos que compartían el producido de las jincas con sus trabajadores, a

veces regalaban uno que otro pedazo de lote dentro de la jinca y lo regalaban a sus trabajadores”. Por su generosidad viven agradecidos.

Un quinto concepto importante en la obra de Morales es la “**familia**”. Para el campesino la familia era fundamental, era el motivo de su trabajo diario, de sus esfuerzos. “Eran familias muy unidas y numerosas”, “muy participativas”, “las familias eran muy cristianas”. El conjunto de familias en las veredas procuraban reunirse constantemente para hacer algunas actividades en favor del bien común, “las familias hacían en las veredas trabajos comunales”.

Los padres eran muy exigentes con los hijos, “mi taita era muy rabioso”, “los padres eran muy severos y castigaban a los hijos fuertemente con rejo y los colgaban a la villa”, “mis padres enseñaban mucho respeto a los mayores”. Una de las composiciones que hace explícita la realidad de la familia es “Acuarela campesina”. Allí se relata la realidad de un esposo trabajador que es recibido por su esposa en el hogar después de un día de trabajo y come lo que ella prepara. En esta familia hay presencia de los hijos y la compañía de algunos animales domésticos.

Algo interesante que se descubrió en las entrevistas es que muchas familias se conformaron por arreglos entre los padres o abuelos de los contrayentes y no realmente porque se diera una unión amorosa querida o una atracción en la pareja; “a veces los matrimonios eran arreglados”.

Los niños guardaban una fuerte admiración por la naturaleza. Era su entorno y disfrutaban de este, “uno de chino a veces se embelesaba mirando una mariposa o cualquier animalito, y a las aguas si mucho anhelarle uno, eso sí como los patos y toda esa vaina”.

El hombre campesino trabajaba fuertemente en la finca de algún terrateniente, en algunas ocasiones tenía el privilegio de poseer una que otra hectárea para el cultivo. Hay un elemento muy significativo del hombre en este periodo del siglo XX y es el pañuelo. José Morales le dio

su especial significación en la composición “Pañuelito de algodón” en la que asoció esta prenda al amor y admiración que el hombre tenía a su madre y a su tierra.

El pañuelo “los hombres solamente lo usaban”, “es esencial para el aseo de la persona, para el sudor, para las manos, etc.”. “El pañuelo era un símbolo de masculinidad, de hombría”, “se usaba el pañuelo blanco, y la mamá a veces se lo bordaba al hijo o al esposo. Las novias también se lo regalaban al novio. Era un símbolo de recuerdo de la persona amada que se lo daba”, “los hombres lo cargaban al lado izquierdo del pecho. El bolsillo en el saco o la camisa era para llevar el pañuelo”. Ahora se entiende por qué Morales en la composición mencionada anteriormente cita lo siguiente:

Te acuerdas que me pediste
sollozando de emoción,
que lo llevara por siempre
juntito a mi corazón.

Con respecto a las cualidades de una mujer en este periodo histórico, los testimonios relatan lo siguiente: “la mujer era muy dócil, era temerosa, culta, sumisa, humilde, educada y honesta. El adorno de la mujer era desear que de ella no se dijera nada malo”. Generalmente, “la mujer se casaba a los quince años”. “Era una persona noble, en su casa respetuosa, los que llegaban a su casa eran atendidos muy bien”. “Era elegante, sencilla, ingenua, trabajadora”.

La manera de vestir de la mujer es descrita en los testimonios resaltando de ella su pulcritud y dignidad a pesar de la pobreza; “por más campesina que fuera portaba mi elegancia, siempre procuraba estar bien vestida. En el campo cuando venía al pueblo me venía descalza y cuando iba llegando me lavaba tantico los pies y después me colocaba mis cotizas. Al final del día o al salir nuevamente del pueblo me quitaba las cotizitas y las guardaba”, “las mujeres cuando iban al pueblo se ponían su pañolón”. “Mi madre era una persona muy trabajadora, cuidaba a su familia, veía a su marido que era lo principal. Su modo de vestir era muy recatada,

con falda y blusa y no hacían falta las enaguas de debajo”. “Antiguamente, había un traje que llevaban las mujeres que se llamaba la camisola. En el campo no faltaba este traje”. Composiciones de Morales que resaltan el vestir de la mujer son “El delantal de la china” y “Campesina santandereana”.

Generalmente, la mujer campesina acostumbraba a trasladar los domingos al pueblo el producido de la semana en compañía de su esposo o de sus hijos; “las mujeres del campo llegaban trayendo cosas para vender como el pan, hortalizas, leche”. “Era muy sumisa, se dejaba atropellar sus derechos, nos los tenía prácticamente. Molía hasta la sal, el café y el maíz”.

Las mujeres madres eran “trabajadoras, emprendedoras, hacían lo de crineja para hacer sombreros, hacían cotizas”, “eran juiciosas, berracas, sabían aconsejar, estrictas, con la mirada uno no más tenía que obedecer”. Algunas de las composiciones de Morales que hacen referencia a la mujer como madre son “Pañuelito de algodón” y “Dende que murió mi negra”.

Su responsabilidad en el cuidado del esposo era fundamental; ella era responsable de mantener el rancho al día en la alimentación y el cuidado de los hijos, también de abastecer la comida de los obreros si había cosecha de algo en la finca. Relatan los testimonios: “le daba de comer al marido, a los obreros a dos o tres horas de casa de camino, con sus chinitos a las costillas”. “En esa época había mucho machismo, la mujer era muy sumisa, la mujer no tomaba decisiones, el hombre decía: 'yo soy el que mando'”.

Las niñas de una familia siempre permanecieron bajo el cuidado de sus papás y sus hermanos. Desde los primeros años ya comenzaban a aprender los oficios de la casa como cocinar en la estufa de leña, cuidar las gallinas, llevar el líquido a sus hermanos y a su padre; “desde los seis años ya nos llevaba el papacito a desyerbar matas”. “La mujer joven no salía de la casa si no era para casarse” y “para poder desposarse con un hombre debía llegar virgen”.

No era normal ver mujeres separadas, era algo muy extraño y mal visto por la sociedad, pero con respecto a las mujeres viudas sí era algo que podía verse constantemente. A continuación, se relata el testimonio de una de ellas: “La mujer viuda era vista como si estuviera dentro de una caja de cristal, transparente. Donde todo el mundo la vea pero que nadie la toque”. Era una mujer que se convertía en sagrada y nadie debía irrumpir en su duelo.

Cuando en un hogar se daba la viudez las familias vecinas o conocidas procuraban ayudar. En ocasiones la mujer quedaba sola con sus hijos y sin un sustento económico estable, o en otras el hombre quedaba solo con sus hijos y le era muy difícil estar pendiente de ellos mientras iba a trabajar. Les tocaba a los hijos mayores, en especial si había mujeres, hacerse cargo de sus hermanos menores.

Con respecto a los oficios de las mujeres, había algunas que se dedicaban al comercio en tiendas, “normalmente las mujeres que atendían los negocios ya eran adultas porque las jovencitas estaban muy bien cuidadas y no era bien visto que una niña o jovencita se dedicara a eso”, “algunas tenían venta de tabaco, tinto. Las mujeres atendían con mucho respeto los negocios”. Esto se puede evidenciar en la composición de Morales titulada “Doña Rosario”.

Aquellas mujeres que tenían recursos económicos más estables podían hacer hasta el bachillerato “y hasta ahí... En la universidad no recibían a las mujeres. Habían niñas que las preparaban para que fueran maestras de escuela, a otras para ser religiosas”. “Mi madre me enseñó a escribir. Ella siempre me promovió para ser una niña muy ilustrada”.

Con respecto a la composición de Morales titulada “María Antonia”, se hace alusión a que ella era una gitana. Se cuestionó a los entrevistados respecto a la presencia de gitanos en el Socorro y se corroboró cómo esta se dio en varias ocasiones. El pueblo admiraba las novedades que ellos traían, eran considerados como personas aventureras y nómadas que, así como traían cosas interesantes al pueblo, también traían malas costumbres nada bien vistas los habitantes

del Socorro, Las mujeres gitanas no eran estimadas pues se dedicaban a la magia, no se hacían respetar por los varones y eran un mal ejemplo para las mujeres niñas y jóvenes.

Un sexto concepto en el corpus de Morales es el “**beso**”. Para la sociedad colombiana en la primera mitad del siglo XX el beso era algo muy íntimo entre una pareja de esposos que habían recibido el sacramento del matrimonio, antes no podía hacerse ni ser algo público. “Cuando eso no se podía uno besar, lo miraban a uno los papás y lo educaban”, “se jugaba a escondidas al beso robado”, “los novios no se podían besar, tocaba a escondidas. El papá o la mamá estaban en medio de la pareja. Había un respeto inmenso”, “sólo se podía besar a la pareja el día que se casaran”, “los novios no se podían besar en la calle”, “cuando éramos niños pensábamos que si uno le daba un beso a un muchacho quedábamos embarazadas”. Había temores y riesgos en torno al beso, era algo tan privado que ni siquiera era común ver una pareja de casados besarse en público.

Para ese momento histórico, las composiciones de Morales fueron en parte un escándalo por la manera en que él se valía de los besos para mostrar cómo el hombre podía obsesionarse con una mujer, tal es el caso de “María Antonia”. Pero el pueblo de El Socorro conocía a José Morales y sabía que él en el fondo también quería mostrar una crítica picaresca a los esquemas sociales tan reservados que se tenían en torno a la expresión del amor de una pareja. Morales se distinguió en el pueblo como un hombre romántico y sutil para decir las cosas y expresarlas a través de sus canciones; pero nunca, conforme a los testimonios recogidos, lo vieron como un hombre vulgar.

Es interesante cómo en sus composiciones lo más erótico que se presentaba era cuando hablaba de los besos (otorgados por los labios sedientos de infinita pasión) y de los pechos de la mujer como se evidencia en su obra “Campesina santandereana” donde hace una idealización de la feminidad; “María Antonia” donde se habla de una mujer que vende besos, y “Cuando

llegan las tardes” donde el hombre recuerda cómo su amada lo esperaba al finalizar el día con los brazos abiertos y los labios inundados de pasión.

Un séptimo concepto que enriquece la obra de Morales es el “**Campesino**”. Tras este aspecto no solo se describe quién era este sino cuáles eran sus principales oficios o labores, qué cultivaba y cómo ganaba lo de su jornal. El campesino era una “persona que trabaja y residía en el campo, que residía en una casa humilde, era una persona, trabajadora, honesta, honrada y de buenos principios”, “sufríamos mucho, era lidiar con el azadón y la pica, la pala, el machete, la peinilla”, “la semana era trabajar muchísimo en el campo, sembrando el maíz, los papas. No echaban obreros, nos tocaba a los hijos”. Su formación académica fue poca, “muchos de nosotros no tuvimos formación en la escuela y aprendíamos de nuestros abuelos y nuestros padres una copla, una canción”. Esto permitió consolidar toda una tradición oral que el campesino no olvidó y transmitió a sus hijos.

Respecto a sus labores, hay elementos muy interesantes que permiten comprender de una mejor manera las composiciones de José Alejandro Morales López como “Pescador, lucero y río”, “Bambuquito de mi tierra”, “Cenizas al viento”, “Chinita del campo”, “Doña Rosario”, “El tabacalero”, “El corazón de la caña”, “Los labriegos”, “María Antonia”, “Un tiple y un corazón” y “Ya se acabaron los machos”, “Pañuelito de algodón”, “Dende que murió mi negra”, “No me dejes esperando”, “Parcelita blanca” y “Señora Bucaramanga”.

A continuación, se señalan:

Uno de los oficios más comunes del Socorro en la primera mitad del siglo XX era cultivar tabaco. “Las maticas de tabaco uno las sembraba y eso era mucho desarrolladas y más nada, el abono era de arriba de llover y la despulganza era uno mismo. Consentíanos unas dos parejas de mirlas de esas blanquitas y ellas eran las que se encargaban de despulgar los gusanitos y el

cogollo de la mata de tabaco”, “la siembra del tabaco no era propia del hombre, la mujer también ayudaba en el cultivo”.

Otro trabajo al que se dedicaba el campesino era la pesca, “fue la única herencia que nos dejó mi taita, fuimos siete y todos aprendimos”, “mi taita agarraba hojas buenas, y en su vaina de la pesquería él hacía sus tabacos, los fumaba y los dejaba medios y en seguida guardaba, los llamaba colillas, por allá en una billetera grande que había de material. Él principiaba la pesca y de una vez la colilla a la muela. Cuando ya salía así toda la pesca, salía ya al punto donde no se pescaba más. Él echaba la atarraya sobre una piedra, cuando eso era madejón, duraba bastante en secarse”. “Íbamos al río Suárez, es un río que lleva mucha agua y ahí pescábanos hasta abajo a lo que ya se iba agotando, entre más, más abajo hasta el puente Chocoa, durábamos hasta tres días de estar allá. A veces bajaban unas crecidas y unas lachenas y eso almacenaba madera y ahí”. “A toda hora se pescaba, entre el año cincuenta al sesenta y cinco, se hacía tarrayazo y sacaba los ciento y pico, y volaba pescado hacia afuera. Usted se metía y no sacaba tierra ni piedra, eso era una colcha de pescado. A eso de las cuatro o tres y media de la mañana eso volaba el pescado cuando era la subienda”.

Otros cultivos en los que trabajaba el campesino los menciona uno de los entrevistados; “hace cincuenta años la provincia comunera no tenía café, se cultivaba algodón, caña, ganado, yuca, tabaco, plátano, maíz”.

Los niños muchas veces acompañaban las labores de sus padres en los cultivos y la pesca, pero también ejercían labores en sus casas, como cuidar de los animales, “a veces nos tocaba levantarnos a las cuatro y media de la mañana a cuidar el gallinero porque venían los zorros y se comían las gallinas”.

Otro concepto fundamental en la obra de Morales es el “**honor**”. Frente a sus vecinos y su pueblo, el campesino lo obtenía al lograr ser respetado, se obtenía haciendo valer su palabra

y cumpliendo aquello en lo que se comprometía. Tener honor para el campesino era “haberse criado en el campo y tener respeto por el campo “. “Para tener honor hay que ganarlo con los actos que uno hace en la vida. Los honores no están detrás de la puerta, hay que adquirirlos, trabajar para adquirirlos”. Morales en su composición “Ayer me echaron del pueblo” reclama el hecho de que los niveles sociales altos creen que porque alguien es campesino no tiene honor. Este no radica en tener tierras o posesiones, se sustenta en demostrarlo con el corazón, en reconocer la igualdad.

Con respecto al ámbito de las “**expresiones musicales y corporales**”, Morales también le da un lugar privilegiado en sus composiciones. El campesino es una persona que no solamente trabaja, sino que también tiene momentos de dispersión; así lo relatan los testimonios: “De muchachos nos íbamos pa' un punto, y eso beba chicha y guarapo, toda la noche pasábamos por allá y eso todos ahí y baile en el potrero con otros vecinos y eso bailábamos, nos hacían volar, rumbaban las piedras”, “los bailes eran mucho, había mucha música de cuerda. Todo lo más la guitarra. Cantábamos 'Los perros de doña Juana' y 'Corazones partidos'”.

Era común armar fiestas en las veredas reuniéndose en casas y tiendas centrales para todas las familias, allí hacían acompañamientos musicales con instrumentos de cuerda como el tiple, la bandola, la guitarra, el cuatro y el requinto. Además, era común escuchar en las fiestas instrumentos de viento como la flauta. “Nos reuníamos sobre todo cuando era navidad, cuando algún vecino se casaba, o en el bautismo de algún pelao o una china de un vecino”.

Algunas composiciones de Morales donde se resalta la importancia de la música y los bailes en sus poemas son “Pelón Santamarta”, “Tiplecito bambuquero”, “Un tiple y un corazón”, “Campesina santandereana” y “Viejo tiplecito”.

Otro concepto importante en Morales es la “**naturaleza**” y todo lo que ella compone. En sus obras hay prevalencia constante del paisaje de la región andina colombiana. Esto se

evidencia en gran medida en composiciones como “Camino viejo”, “Clarita”, “Cuando llegan las tardes”, “Dende que murió mi negra”, “Los árboles”, “Quebradita cantarina”, “Rosa”, “Socorranita”, “Viejo tiplecito”, “Un rinconcito amable”, “Así eres tú”, “Bambuquito de mi tierra”, “Chinita de Girardot”, “El jardín de tus recuerdos”, “El delantal de la china”, “Marta Isabel”, “Princesita del Combeima”, “Rosa”, “Señora Bucaramanga”, “Tengo celos”, “Recuerdo” y “Una rosa para recordar”,

En estas se hace uso de plantas presentes en la naturaleza como la malva, las clavellinas, las amapolas, el girasol, la palma, las rosas, los claveles, el naranjo, los árboles, el bambú; también objetos que conforman el firmamento del cielo como el sol, la luna, las estrellas, el mismo color del cielo en el día y en la noche; otros objetos como el agua, el viento, las piedras, las montañas y los valles; y el uso de animales que acompañaban el diario del campesino como la vaca, el perro, el gato y las aves.

El campesino tenía conciencia del cuidado de la tierra, la preservaba, había un respeto y admiración, de ella se nutría y vivía. Por eso la respeta.

El último concepto esencial para abordar en esta investigación es la **“muerte”**. Es una realidad que a todo ser humano ha angustiado y hecho pensar en algún momento de su vida. Es “un suceso que causa mucho temor, cuando éramos niños hacía que nos escondiéramos para no ser encontrados por ella”. Es “un paso doloroso para las familias, es el descanso en los brazos de Jesús”.

Morales en sus composiciones no deja a un lado el tema de la muerte, ella irrumpe en los poemas, acude de manera sorpresiva en lo narrado. Así se evidencia en las canciones “Cuando llegan las tardes” y “Pescador, Lucero y río”. También hay composiciones como “Un año más” donde se aborda la muerte del alma por causa de no ver a su amada, es una muerte unida al amor, es sentirse morir por la ausencia. Y, por último, hay una concepción de muerte

más aceptada y serena en la composición “Un rinconcito amable” donde quien canta sabe que llegará un día en el cual debe morir y busca un lugar digno para su cuerpo, un lugar donde él se haga uno con la naturaleza, confundiéndose con la tierra adornada de flores, donde las aves cantan. Es una canción en la cual quien canta ya no le teme a la muerte, la acepta y la considera parte del proceso de la vida, “es llegar al atardecer de la vida ahoritamente, y golver dionde yo fui creado, a las manos de mi taita Dios y la mamacita, la Virgen María”.

Este capítulo reunió un conjunto de conceptos esenciales en la obra compositiva de José Alejandro Morales López que contextualizaron el contenido poético de las mismas obras, ya en el cuarto capítulo tendrán mayor sentido con el análisis de los poemas cantados. Las composiciones tienen una riqueza en la adhesión del contexto colombiano del siglo XX. La recolección testimonial alrededor de los conceptos estimados permitió ampliar la perspectiva en torno a la vivencia del pueblo campesino, al prototipo de familia, a la concepción de la mujer y sus roles, a las principales actividades económicas y a la postura ampliamente naturalista y patriótica del colombiano.

La información recolectada manifiesta con fuerza un sentimiento de inconformismo frente al trato de algunos dominadores, terratenientes, patronos y hasta del mismo gobierno y sus dirigentes. Por tal circunstancia, las obras de Morales fueron tan llamativas y adheridas en el pueblo; ellas tocaron el sentimiento popular y la conciencia colectiva.

Es de resaltar que los abuelos que participaron dando su testimonio para este capítulo conservan una riqueza histórica, cultural y literaria que no solo enriqueció esta investigación, sino que además abrió puertas para considerar la opción de darle continuidad a la misma abordando otras obras poéticas de Morales que hacen parte de su gran corpus compositivo. Los testimonios que puedan seguir siendo recolectados lograrán ser un aporte para consolidar los

estudios entorno a la literatura oral santandereana y a la cultura colombiana, especialmente aquella que se integra en la región andina.



Ilustración 6

**JOSÉ ALEJANDRO MORALES LÓPEZ, UN POETA POPULAR COLOMBIANO EN
EL SIGLO XX**

“Cada vez que oigo “Pueblito viejo” en labios de los niños me siento profundamente emocionado y al mismo tiempo recompensado como compositor...”

José A. Morales López

Dentro del proceso investigativo que se ha llevado a cabo a lo largo de este escrito se ha dado a conocer cómo la literatura y la música han presentado puntos de encuentro y diálogo capaces de transformar espacios sociales, culturales, políticos y religiosos. De igual forma, se ha expresado cómo la literatura oral ha obtenido importancia en los estudios literarios abriendo camino a las expresiones y géneros que el pueblo ha afianzado desde una poesía enriquecida por el canto, la preservación de la memoria y la transmisión de unas tradiciones. Lo dialectal se ha afianzado en la poesía.

La poesía popular presente en la música es un esfuerzo que requiere de personas no dedicadas a crear solamente una composición musical sino a comprender que en las canciones también se puede consolidar un carácter literario. Es necesario elaborar un equilibrio entre palabra y melodía. En este caso, José Alejandro Morales López es un ejemplo para confrontar la relación entre una producción poética y una composición musical completa alrededor del estilo popular colombiano.

Él fue una de las figuras de la canción popular colombiana más importantes en la historia de la nación. Sus canciones se caracterizaron por abordar la característica compositiva del uso insistente del recitado. Algo que no lo hacían compositores colombianos de ese momento como José Barros quien tenía un contexto geográfico y cultural totalmente distinto al de Morales. Para

Barros su principal interés no era crear bambucos ni pasillos; su género musical y en el que mejor se desenvolvía era el porro y la cumbia. Otro compositor del periodo de José Morales y que elaboró un estilo totalmente distinto fue Carlos Vieco Ortiz; su formación era mucho más académica. Por tanto, sus composiciones tendían a obedecer a unos parámetros encaminados a la música culta académica. Él componía foxtrot y música de salón.

Morales era más empírico, tenía técnicas de composición particular. Se atrevía a hablar de cosas que otros no hacían como protestar en torno las injusticias de los terratenientes y gobernantes, la dominación y abuso del poder, la subyugación del campesino. Temas como estos no se escuchaban en ningún tipo de celebración social y reuniones donde participaban personas de estratos sociales altos. Ningún académico componía basándose en temas como estos, era correr el riesgo de denunciar a quienes tenían el poder, pues en este periodo histórico la lucha conservadora y liberal aún prevalecía. Esta característica compositiva fue distinguida en Morales, tanto en el contenido como en la estructura musical. Dicha novedad logró tanta adhesión en la gente del pueblo que fue su público, que algunas de sus composiciones llegaron a convertirse prácticamente en himnos de la nación o canciones con una acogida exorbitante. Algunas de ellas de abordarán en este capítulo.

José Morales, un hombre que viene de una tradición musical

José Morales proviene de un contexto musical enraizado en el periodo del siglo XIX y XX donde la música tradicional tenía prevalencia en la religiosidad a través de trisagios, lamentaciones y algunos villancicos. Música que se desprendió de la época colonial y generalmente se acompañó por bandola y guitarra. Ese formato de música tradicional “religiosa” de finales del siglo XIX, fue la inspiración para los compositores del siglo XX al crear aquello

que adquirió como nombre la “Misa criolla”. La propuesta comenzó en Argentina con el compositor Ariel Ramírez, pero después los compositores empezaron a recrear misas con su propio estilo musical a modo de obra, más que un mero acompañamiento de la liturgia.

Aunque la influencia musical era muy sesgada por su concepto en torno a la religiosidad, no se puede dejar de lado que en los eventos informales se interpretaban los ritmos del bambuco, el pasillo y la guabina. Se tocaban canciones que tal vez solamente los abuelos o bisabuelos recordarían porque los compositores de oficio que se encontraban en la primera mitad del siglo XIX no tenían muchas oportunidades para hacer conocer su música. Sus únicos medios de difusión eran las ferias de los pueblos o las celebraciones religiosas interpretadas a través de ritmos colombianos.

Uno de los compositores de los que se tiene registros dentro del periodo de la última mitad del siglo XIX es Jorge Añez, famoso compositor reconocido por canciones como “Los cucaracheros” o “Te amo”. El maestro Añez se hacía partícipe de las jornadas de piqueteaderos e interpretando su música en los cafés más importantes en la Bogotá de la época. Posterior a su muerte algunas de sus composiciones fueron grabadas.

Lo que más distinguía a compositores con el estilo del maestro Añez es que expandían la música colombiana a otros lugares del mundo, sobre todo a Estados Unidos y luego volvían a su tierra natal o se radicaban en tierra extranjera. Este fue el caso de Emilio Murillo quien fue el primero en grabar en Estados Unidos en el año 1910 haciendo gran difusión de la música colombiana en conciertos y eventos de la época para Colombia.

En la segunda década del siglo XX se consolidaron los medios de comunicación, aviación, periódicos y revistas en Colombia. Al mismo tiempo, se potenciaron las emisoras de radio y la creación del mercado del disco. Esto permitió realizar una expansión más amplia de las canciones, danzas, pasillos y música de baile norteamericano (fox-trots, two-steps). Era usual

para los compositores colombianos de los años veinte hacer piezas en ritmo de fox-trot, como también música colombiana; tal es el caso de Carlos Vieco Ortiz (contemporáneo a José A. Morales).

Otros compositores prefirieron más el estilo académico y el establecimiento de Discos Fuentes en Cartagena valiéndose de una combinación a través de la orquesta y la difusión en una emisora. Esto abrió la oportunidad a varios compositores académicos de darse a conocer; tal es el caso de Adolfo Mejía con obras orquestales nacionalistas y Alex Tovar con orquestas de baile.

Adolfo Mejía, Guillermo Uribe Holguín y Jaime León fueron los principales exponentes de la música académica en la primera mitad del siglo XX en Colombia incurriendo en el estilo de “Canción académica” basados en obras populares del país. En otras palabras, tomaron elementos al estilo del “Lied” alemán y la “Melodie” francesa para recrear sus propios ritmos con poemas de poetas colombianos en formato de voz y piano; forma usual de interpretar este tipo de repertorio.

En contraparte, los músicos “empíricos” se destacaron por recrear el folclor de la época y su aprendizaje se basó en el hecho de interpretar y componer una gran cantidad de canciones populares que luego adquirieron la característica de ser tradicionales.

Muchos compositores populares incursionaron en la música apoyándose en profesionales del momento, al estilo de “aprendiz de un oficio” como se le llamaba a esto en otras épocas. El maestro José de Jesús Vargas fue fundamental en el acompañamiento de José Alejandro Morales López y le ayudó a perfeccionar el arte de la composición tradicional.

Morales se destacó siempre por las melodías que usaba. Se podría decir que era un gran melodista, ello significaba que sin grandes conocimientos musicales y técnicos recreaba melodías breves y sencillas. Lo que lo diferenció de sus contemporáneos fue el hecho de ser el

primero en componer canciones protesta y que fueron difundidas con gran agilidad, sobre todo en los medios radiales.

Morales y su inspiración geográfica

José Alejandro Morales, fue un colombiano que perteneció a una de las regiones con mayor riqueza, amplitud y diversidad del país. Esta región al ser tan amplia en extensión geográfica posee un abanico cultural extenso y marcado en el arraigo de sus tradiciones. En ella se gestó gran parte del proceso independentista y revolucionario de la nación. Ella es la región andina. Abarca las tres cordilleras de Colombia (Oriental, Central y Occidental), permitiendo así, una variedad en climas pues sobre ella se hacen presentes todos los pisos térmicos. Dentro de esta región es preciso hacer énfasis en la Cordillera Oriental pues allí habitó el maestro Morales una buena parte de su vida y a esta tierra dedicó muchas de sus composiciones dando a conocer su historia, sus paisajes y sus tradiciones. Composiciones como “Viejo Tiplecito” resaltan esta región:

Pero también eres
tiplecito viejo,
clarín y bandera,
alma comunera,
rencor y querer;
ya que en tus entrañas
llevas las montañas,
los ríos y los valles
de esta tierra altiva
que nos vio nacer.

La diversidad natural de la región andina, sobre todo en su amplitud de climas, permitió en el siglo XX que quienes la habitaban tuvieran como principal fuente de ingresos la producción agrícola. En las composiciones de Morales esto no es ajeno. En ellas se resalta la

siembra y producción de la caña de azúcar, el café, algunas frutas, el maíz, el algodón, el tabaco, pero también se hace mención de actividades como la pesca y la elaboración de prendas de vestir como los sombreros y los chocatos.

Todo este contexto adquirió su expresión a través de los ritmos musicales propios de la región andina como el bambuco, el pasillo, la danza, el vals, la guabina y otros más. Ellos fueron uno de los principales medios por los cuales se consolidó la identidad nacional y el patrimonio cultural. Además, fueron los ritmos a los que José Morales acudió la mayor cantidad de veces en sus composiciones pues la estructura, armonía y ritmo que en ellos se desarrollaba era agradable y sencilla para el pueblo.

Géneros musicales más usados por José Morales

Un aspecto que es necesario aclarar es que los géneros musicales abordados por Morales no solo cumplen con características propias al campo musical, sino que también están enriquecidos por una tradición en la que se pueden hallar manifestaciones literarias que en América fueron prevalentes y se desarrollaron en el ambiente popular español de la Edad Media y el Siglo de Oro. En concreto, en José Morales se consolidan expresiones literarias orales, populares y tradicionales dentro de sus géneros musicales. Hay que tener presente que no es lo mismo un bambuco a un romance, o un bambuco a una copla, pero dentro del bambuco sí puede construirse un romance o elaborarse una serie de coplas.

El ritmo del que Morales más uso fue el bambuco. Este “constituyó un canto de los trovadores serenateros que posteriormente pasó a ser cantado con tiple. Después se unieron dos voces, prima y segunda acompañada de tiple y bandola, y más tarde, por requinto. Pronto se le agregó la guitarra y ahí empezó a perder originalidad. (Portaccio 75)

El bambuco se interpreta en un compás de 6/8. En este se “suprime la fatal “quebradura del compás” dándole a la frase musical una agradable sensación de reposo y acercamiento, ajustando los tiempos sobre los lugares que les corresponde de acuerdo a la notación musical. O sea que desaparece la “pugna de las dos tonalidades”, dominante y tónica, que presenta el $\frac{3}{4}$ ”. (H. Restrepo, 71)

Este ritmo musical se interpreta principalmente por medio del tiple; “cuando escuchamos bambucos acompañados con tiple vemos respaldada la tesis del 6/8, porque el rasgado inconfundible lo da este instrumento precisamente en los puntos “Uno y dos” (hacia abajo y hacia arriba) resaltando así la esencia rítmica natural y sentida en nuestro bambuco colombiano”. (H. Restrepo 72). Algunas piezas del Maestro Morales que se integran a este género son “Acuarela campesina”, “Ayer me echaron del pueblo”, “Bambuquito de mi tierra”, “Campesina santandereana”, “Chinita bogotanita”, “Dende que murió mi negra”, “El corazón de la caña”, “El delantal de la china”, “Hiedra de amor”, “La hiedra”, “María Antonia”, “Pañuelito de algodón”, “Prefiero no verte”, “Recordar es sufrir”, entre otras.

También se encuentra la danza. Se considera que es un aire procedente de Cuba derivado de la contradanza. Fue el siglo XX el periodo en el que tuvo su mayor afianzamiento. Se escribe en compás de dos tiempos, realiza una figuración de tresillos y su ritmo está en 6/8. Se considera que es una variante lenta del pasillo o del vals. Entre las composiciones de Morales que cumplen con estas características se ubican “Bucarella”, “Contigo se fueron”, “Caperucita”, “Chinita del campo”, “Luz Alba”, “La niña del pueblo”, “Mariaelena”, “Me duelen tus penas”, “Qué ingrata eres”, “Victoria”, entre otras.

Igualmente, es importante el pasillo, cuyo nombre viene de “paso” para aludir a pasos menudos. En principio el pasillo se interpretaba con la bandola, el tiple y la guitarra. Después se agregaron instrumentos de viento. Algunas piezas de Morales que se pueden ubicar en este

ritmo son “Así tenía que ser”, “Aunque lo niegues”, “Camino de pozo azul”, “Camino viejo”, “Doña Rosario”, “Lina María”, “Michín”, “Mi carta”, “Noches de Bogotá”, “Pescador, lucero y río”, “Tendrás que llorar”, “Un rinconcito amable”, “Viejo tiplecito”, entre otras.

Por último, se encuentra el vals que descende del waltz austriaco. En Latinoamérica se consolidó en los años 1800 generando un nuevo aire folclórico. En Colombia pueden distinguirse tres vales: el andino, el llanero y el costeño. Las composiciones de Morales que pueden ubicarse en este género son “El compás del amor”, “Amores y amoríos”, “Cenizas al viento”, “Charalá”, “Dos penas y un amor”, “Error”, “Invasión de amor”, “Los besos que yo te di”, “Marta Isabel”, “Recuerdos de una vieja canción”, “Tiempo perdido”, “Tengo celos”, “Tu sombra”, “Amistad”, “Pueblito Viejo”, entre otras.

Estos ritmos colombianos se vieron acompañados principalmente por el tiple, uno de los instrumentos más representativos de la música andina. José Morales lo interpretaba. Las características de este instrumento musical son las siguientes:

Su tamaño es un poco inferior al de una guitarra común, pero tiene un mayor número de cuerdas, en total doce que enriquecen aún más la armonía de una composición. Su origen remonta al cuatro (instrumento musical de la familia de cuerda pulsada que posee solamente cuatro cuerdas), pero la diferencia radica en que a cada sección le triplicaron el encordado conformando un instrumento de doce cuerdas divididas en cuatro secciones. “El tiple se le tuvo por mucho tiempo como un instrumento del bajo pueblo. Por lo tanto, quien se preciara de provenir de familia distinguida, de alcurnia, estaba obligado a rechazar su aprendizaje”. (Portaccio 226) Era un instrumento del cual ese llamado “bajo pueblo” se nutría musicalmente y muy común para acompañar fiestas y encuentros públicos.

Aspectos biográficos del compositor

A continuación, se exponen algunos datos biográficos del maestro José Alejandro Morales López. Ellos permitirán contextualizar el ambiente histórico sobre el cual se elaboraron las piezas musicales a estudiar en esta investigación.

Él nació el 19 de marzo de 1913. Su lugar de nacimiento se atribuye al Socorro (Santander) aunque hay algunas discrepancias en torno a este dato histórico, pero esta investigación no tiene el objetivo de aclarar ello. Vivió sus primeros años en dicho pueblo, allí aprendió el oficio de la sastrería y ejerció labores en el Juzgado Civil del Socorro. Con respecto a su formación escolar, es poco lo que se sabe, pero en la escritura de sus composiciones se puede dar a conocer que tuvo una buena formación, por lo menos en las letras. Se vinculó a varios grupos musicales a través del canto y la interpretación del tiple desde temprana edad. Ello le abrió un panorama de participación dentro de la música y le permitió afianzar el sentimiento regional haciendo uso de la interpretación de ritmos musicales andinos.

En 1935 decidió viajar para asentarse en Bogotá con la ayuda del ministro de Guerra Marco A. Aulí, quien le ofreció trabajar en una maestranza en la Escuela de Caballería de Usaquén. A pesar de ello, su interés por la música no se extinguió y lo afianzó con el apoyo y cercanía del tiplista Francisco (Pacho) Benavides. Respecto a su labor como compositor inició su trayectoria en 1936 con la obra “Marta”, un tango que habla de una mujer de cabaret que se enamora, deja lo que tiene, queda embarazada, su pareja la abandona y pierde todo. La composición culmina con un reclamo que el pueblo le hace por haber cometido ese error y cómo quedó después de su partida. Posteriormente, se incluyeron a su repertorio piezas como “Socorranita” en 1939.

Sus cualidades artísticas le permitieron ser reconocido en la capital como un cantante e intérprete muy preparado en el instrumento del tiple. Posteriormente, entró en el campo de la

radio. Ello le permitió expandir aún más sus composiciones. Ya en la década de los cuarenta y cincuenta, canciones como “María Antonia”, “Campesina santandereana”, “Pueblito viejo”, entre otras., causaron un impacto popular pues fueron las primeras en grabarse y expandirse con rapidez. Esta labor de grabación la hizo en apoyo de Pacho Benavides a través de Sonolux. Luego con los años muchas de sus composiciones comenzaron a ganar popularidad y prestigio en la música colombiana, se volvieron parte de la tradición oral del pueblo colombiano.

Otro oficio al que se dedicó José Morales fue al periodismo. Tuvo la oportunidad de liderar la revista *Santanderes y Oriente*. Allí logró desenvolverse aún más en las letras haciendo comentarios y columnas en torno a temas políticos y sociales. Seguido a ello, trabajó como relacionista en Sonolux donde conoció a quien sería uno de sus amigos más cercanos, el maestro Jaime Llano González.

Todo este ejercicio de composición e interpretación le permitió a Morales alcanzar un reconocimiento artístico y personal muy amplio a través de honores y condecoraciones que se le brindaron. Entre ellas estuvieron la Orden del Arriero, el Caballero del Guabina, el premio Pedro Morales Pino, la Orden José Acevedo y Gómez, la Gran Cruz (Orden de Bucaramanga), la Orden de Pacandé, y otras más.

En septiembre de 1978 comenzó a decaer en salud y murió de una neumonía el día veintidós de este mismo mes. Los actos que se realizaron en honor a Morales fueron bastantes y muy significativos, tanto así que su funeral fue el primero que se transmitió en Colombia a través de la televisión. Sus restos reposan en el Socorro (Santander) en el Museo Casa de Cultura del Socorro “Horacio Rodríguez Plata”. Actualmente, el Socorro, en ánimo de mantener vivo el recuerdo de su compositor, realiza anualmente el Concurso Nacional de la Canción Inédita José A. Morales en el mes de septiembre.

Dentro del campo de la interpretación, José Morales siempre se preocupó porque sus canciones fueran bien ensambladas. Por ello, consideró dentro del grupo de buenos intérpretes a Garzón y Collazos, los hermanos Jaime y Mario Martínez, Jaime Llano González y Orión Rangel. A ellos confió gran parte de sus obras y en ellos el éxito de interpretación fue rotundo. Puno Ardila en su obra *Un tiple y un corazón* (1998) reafirma la premisa anterior señalando lo siguiente: “ya había la posibilidad de los intérpretes, en los años cuarenta, cuando los radioteatros tenían audiencia para las presentaciones en vivo. Los Hermanos Martínez asumieron la obra de José Morales como propia y fueron los más autorizados junto a Jaime Llano González”. (73)

Otro elemento interesante dentro del campo de la composición en Morales es que sus piezas musicales siempre se acompañan por instrumentos andinos, en especial del tiple, que era su instrumento principal. Él tuvo dos tiples que marcaron su carrera artística, el primero fue el “Faraón”, elaborado en pino y cedro, creado por Ciro Calvo. En algún momento de su vida Morales decidió donárselo a Luis José García Argüello y actualmente reposa en el Museo Casa de la Cultura del Socorro “Horacio Rodríguez Plata”. Y el segundo fue el “Monarca” el cual lo acompañó en sus últimos años de vida y es conservado por su familia.

Hacer un estudio sobre un compositor puede motivar a generar cuestiones como las siguientes ¿qué lo motivó a componer? ¿En qué momentos sentía que era hora de escribir una composición? Ardila pone en su libro algo que puede ayudar a responder estas cuestiones:

Dicen quienes tuvieron la suerte de conocer a José A. Morales que él componía sus canciones sin tener un motivo aparente, que todos los días estaba en plan de componer alguna cosa. Aunque eventualmente sus temas tenían una dedicatoria, un nombre propio, un sitio exacto, él sencillamente se inspiraba en la luna, en la noche, en el paisaje, en una mujer, en una anécdota...vivía en un perfecto trance de poesía. (87)

Una de las dificultades más inquietantes a las que se puede enfrentar un análisis literario en torno a la poesía popular es el hecho de que ella, al tener un carácter fuertemente oral, corra el riesgo de perder su original propósito e intención. El modo de componer con un tipo de lenguaje, signos de puntuación específicos, distribución de versos, ritmo y otros elementos más puede verse transgredido por el tiempo y la amplitud de su transmisión. Morales López creó un corpus musical y literario cuya reproducción superó la oralidad tradicional aprovechando medios de transmisión masiva como la radio y los archivos discográficos.

La mayor dificultad que aquí se viene a dar es el hecho de que con cada interpretación que se le da a una composición de Morales puede correrse el riesgo de que se pierda su sentido original. En ocasiones sus canciones han sido interpretadas de una manera tan académica que el propósito inicial se ha perdido, otros intérpretes han considerado la opción de modificar la letra tergiversando toda la intención del compositor. Y es necesario advertir que el hecho de que Morales nunca haya hecho público su archivo personal, puede evidenciar su deseo de que la gente aprendiera sus canciones y las hiciera circular oralmente.

Fundamentos para el análisis de las composiciones de José Morales

Hacer un análisis de las composiciones del maestro José Alejandro Morales López implica comprender cómo en él hay rastros de su historia personal, pero también de su entorno, de su pueblo. Hay un pasado, pero también una crítica a su presente y la realidad del país. Los análisis de las diez composiciones que a continuación se presentan abordan aspectos esenciales que para esta investigación corresponde pertinente tenerlos presentes para cada canción.

Como elemento precedente para el análisis de las composiciones, se expone un campo introductorio que consolida desde la lingüística algunos aspectos clave en las composiciones de

Morales. A pesar de que la intención original de la investigación no es hacer un análisis lingüístico, esta área si permite comprobar cómo algunas variantes léxicas y regionalismos adquieren sentido a través de la música, enriquecen aún más la intención que quiso mostrar José Morales y se acomodan a un género musical colombiano regido bajo un ritmo y métrica particular.

En primer lugar, se analizarán algunos rastros socioculturales, que pongan en contexto la composición viendo la realidad histórica, social, política, económica, religiosa y cultural que de fondo se busca expresar. Las composiciones de José Morales son muy cercanas al contexto del pueblo colombiano en el siglo XX.

En segundo lugar, se estudiarán las características estructurales y descriptivas de las composiciones. Cómo conforman en sí una creación artística y cómo dicha canción sigue o no una tradición oral. Las composiciones del maestro Morales tienen una información que comunicar, hay ejes temáticos que es necesario desarmar para entender cuál es el panorama y lo que desea transmitir el compositor. Cada estrofa lleva en sí una articulación narrativa y poética cargada de intensidad y afectividad. Estos aspectos influyen en el pueblo y permiten acoger aún mejor la composición, permiten elaborar un proceso de apropiación.

En tercer lugar, es necesario comprender la estructura de estas obras poéticas desde otra perspectiva no solamente literaria sino también musical. En ella las frases de una composición se enriquecen con expresiones como el “tempo”, la “dinámica”, el “acento”, la “tonalidad” y el “carácter”, elementos vistos en el segundo capítulo de esta investigación. Es necesario interpretar cómo se desenvuelven los elementos que cada composición, pero desde el campo de la musicalidad el cual le da un mayor sustento o énfasis a los poemas.

Las obras que a continuación se dan a conocer se organizaron conforme a los ritmos principales que el maestro José Alejandro Morales López más usó. Ellas se distribuyen en cuatro

secciones. En la primera se ubican los bambucos (de ellos se eligieron cinco para analizar en esta investigación), en la segunda los pasillos (de ellos se escogieron tres), en la tercera se analizó una danza y en la cuarta un vals. Para completar así, una selección de diez composiciones a estudiar. Como aporte a esta investigación se decidió agregar un anexo con otras quince composiciones que pueden servir de apoyo para entender la forma de creación poética y musical del maestro Morales.



Ilustración 7

ANÁLISIS DE LAS CANCIONES DEL MAESTRO JOSÉ ALEJANDRO MORALES LÓPEZ

Apartado introductorio

Descripción lingüística general

Con respecto a los aspectos lingüísticos de las composiciones del maestro José A. Morales se destacan aquellas variables lingüísticas regionales y estilísticas que se hacen explícitas en la escritura y permanecen en el tiempo como registro de marcas de la oralidad del español campesino santandereano. Esta descripción es fundamental en el sentido en que los aspectos fonéticos, fonológicos, léxicos, sintácticos, estilísticos y morfológicos se unen estrechamente con el análisis musical. Las partituras abordan estos elementos, pero dentro de otras concepciones y es necesario tenerlos presente dentro del análisis poético y musical. Por ejemplo, en la obra de Morales se presenta la elisión de algunos fonemas, esto se vincula estrechamente con cada canción y permite que cada verso se acomode adecuadamente al ritmo sobre el cual se interpreta la obra.

Aspectos fonéticos y fonológicos

Como rastro de la manifestación oral se pueden observar variantes regionales como el fenómeno de debucalización que consiste en la realización del fonema /f/ fricativa labiodental sorda como [h] fricativa, glotal sorda, al inicio de sílaba y palabra, tal es el caso de /firmar/ → [hirmar]; /familia/ → [hamilia]; /finkas/ → [hinkas]; /falta/ → [halta]; también ocurre en posición intermedia /defensa/ → [dehensa].

De igual manera, se encuentra una variación fonética en la realización del fonema /b/ oclusiva bilabial sonora como /g/ oclusiva velar sonora en palabras como: /bolber/ → [golβer] y /bweno/ → [gweno].

También es posible observar en composiciones como “Un tiple y un corazón”, “Dende murió mi negra” y “Matica de caña dulce”, la aparición del fenómeno de apócope en el que se observan palabras como la preposición /para/ → [pa] que sufren la elisión de los fonemas (consonántico y vocálico) al final de la sílaba /ra/. Esto se puede ver en versos como “y un corazón pa’ templarlo”, “porque ella se fué **pal** cielo”, “Es **pa** decirle a mi china”.

Esta elisión también se puede encontrar en expresiones como “raboegallo” o en el verso “hasta debajo e’ las piedras” en los que se evidencia la elisión de la oclusiva alveolar sonora /d/ en la palabra /de/. También, se encuentra que en la expresión /por aki/ → [poaki] hay una elisión de la vibrante simple /r/ y de la primera sílaba en la palabra /estoy/ → [toi].

En relación con lo anterior, se puede afirmar que se evidencian variantes regionales que pertenecen al dialecto santandereano y que también se encuentran en dialectos como el antioqueño-caldense y el cundiboyacense. Esto corresponde a la cercanía de las regiones dialectales y a la cercanía temporal de los registros escritos. De ahí que, la aparición de la debucalización de la fricativa /f/ y el cambio de la consonante bilabial /b/ se encuentre en registros escritos del dialecto antioqueño.

Además de los estudios del español cundiboyacense, Camilo Díaz Romero en su tesis doctoral titulada *Sobre las realizaciones alofónicas aspiradas y debucalizadas de los fonemas fricativos del español hablado en Boyacá, Colombia: observaciones fonéticas y fonológico-tipológicas exploratorias* (2017), describe dos tipos de realizaciones fonéticas que se han encontrado en el español hablado en Boyacá, Colombia. Entre ellas el fenómeno de la debucalización observable en realizaciones debucalizadas como (e.g. /felis/ → [helis] 'feliz').

Aspectos léxicos

Por otro parte, en las composiciones del maestro José A. Morales se observan variantes léxicas o regionalismos que son indicios del español santandereano rural. Estos ítems léxicos aluden a la realidad histórica, social y política del campesino de la época, de manera que, el léxico retrata la realidad de los hablantes y su manera de referirse a distintas entidades. Con frecuencia se observan ítems léxicos asociados a campos léxicos como la indumentaria del campesino e instrumentos de trabajo en el campo (alpargatas o chocatos, taleguera, trapiches, machete) y la vivienda (tierra y rancho). A su vez, hay alusión constante a ítems léxicos como “tiple” y “guabina” que se podrían ubicar en el campo semántico de instrumentos musicales y géneros de música colombiana en canciones como “Campesina santandereana”.

Sin duda, el léxico es el medio por el cual el compositor establece relación entre la cotidianidad del trabajo en el campo, el diario vivir en la zona rural y el sentimiento por la familia, la mujer, el territorio y la patria. Un breve ejemplo de ello se encuentra en los versos 1, 2, 9, 10, 17, 18 de la composición “El corazón de la caña”, por medio de los cuales, se compara el dolor tras la acción del corte de la caña con el dolor que acarrea la aniquilación de vidas, posiblemente humanas, que deja huellas en el sentir de la patria.

Lo mismo cortan las vidas
por el placer de cortarlas,
para que quede la tierra
con dolores en el alma.
Un funeral de luceros
cubre la piel de la Patria.

Para ejemplificar lo anterior, se han tomado algunos ítems léxicos cuya frecuencia de uso es alta en la región geográfica del compositor. Los ejemplos citados están acompañados de

las definiciones que indican la procedencia del uso de las palabras y a lo qué hacen referencia.

Las variantes se toman del registro del ALEC y las definiciones del DÍCOL.

toítico adj. *Cund.-boy., nar. rur.* Todo. *Deme toítico eso patrona, yo me lo llevo en el caballo.* (WEB. DÍCOL 441).

Patrón. *f.* Formula de tratamiento de los sirvientes a los dueños de la casa. Mapa 79 lámina 86. ALEC. Empleada en el departamento de Santander.

Rancho m. **1** vivienda campesina con techo de paja. *Un día de su vida, con fiebres de mocedad, cabalgando sin rumbo, paso por el rancho donde vivían Rosa y sus padres.* (CORPES). **3** *afect. inf.* Casa, hogar- *ya le echamos el ojo al ranchito, quizá nos vamos para allá.* (CORPES). (DÍCOL 394).

Mujer. En el ALEC se registra bajo la variante de fórmula de tratamiento para designar a la esposa. Se emplea en Santander, pero tiene un uso extendido a lo largo del país. Mapa 6. ALEC.

Otro aspecto relevante es el uso de la interjección *ay* en composiciones como “Dende que murió mi negra” en versos como: “**ay.. ay...** qué triste quedó mi rancho/ **ay.. ay...** sábelo Dios hasta cuándo”. El uso de dicha interjección contribuye con la expresión de un sentimiento que se vive con intensidad, en este caso, la tristeza.

Por otro lado, se presentan algunas alusiones nominales en composiciones como “María Antonia” y “Doña Rosario” en los versos “a comprarle a **María Antonia**/ todos sus besos de amor” y “No la demoro mucho **doña Rosario**/ mientras me bebo apenas un aguardiente”. También, se encuentran algunas fórmulas de tratamiento como **doña** y **usted**.

Aspectos sintácticos y estilísticos

En composiciones como “Camino viejo” y “Cabellos negros” se observa un fenómeno de focalización en el que se sitúa, en primer lugar, un sintagma preposicional (SP) antes del sintagma nominal (SN) en 1, un adjetivo (adj.) antes del sustantivo (sust.) en 2 y un sintagma adverbial (SAdv) antes del verbo en 3. Este orden en los sintagmas alude a un interés por dar relevancia a ciertos aspectos dentro de la enunciación como ocurre en los siguientes versos:

1. “porque duermen y despiertan/**en tus cabellos** al viento”
2. “vine a buscarte **viejo camino**”
3. “por donde **tantas veces pasé**”

Lo anterior se puede observar también en la composición “Ayer me echaron del pueblo” en el verso “**al patrón** que castigar” en el que se enuncia en primer lugar el objeto directo (quién sería el merecedor de un castigo por una transgresión) y en seguida, el verbo. Esto puede entenderse como una manera de dar énfasis al sujeto quien ha sido reprendido. Sin embargo, puede aparecer con el propósito de mantener la rima consonante entre el segundo, cuarto, sexto y octavo verso.

Además, se observa que hay cambio en el patrón de acentuación. No solo en palabras con acento, sino en algunos clíticos que se acomodan al patrón rítmico de la canción y que en algunos casos forman sinalefas para mantener dicho patrón.

A continuación, se presentan algunos versos con las sílabas en negrilla que reflejan lo anterior:

ayeeer mecharón del **pueblo** **porque** **meneguía** **jirmar**,
 la **seeentencia** **quel** Alcalde a yo **mihubo** de **implantar**,
porqueee tuve con mi **mano** al **patrón** que **castigar**,
 cuando**oo** quiso a mi **jam**ilia,
 llegame**la** a inresp**etar**.

Aspectos morfológicos

Finalmente, hay un rasgo morfológico notorio relacionado con el uso frecuente de diminutivos. En composiciones como “Ayer me echaron del pueblo”, “Pañuelito de algodón”, “Tiplecito viejo”, “Cuando llegan las tardes”, “Un rinconcito amable”, “Tiplecito bambuquero”, “Pueblito viejo” y “El delantal de la china” se observa el uso de diminutivos en los que la mayoría de las raíces léxicas adoptan sufijos como -ito, -ita tanto las palabras agudas que terminan en consonante como las palabras graves acabadas en vocal, tal es el caso de: “viejita”, “pañuelito”, “juntito”, “Diosito”, “costurita”, “tiplecito”, “caminito”, “rinconcito” y “farolito”, entre otras. Hay otra forma de sufijo con el que se forma el diminutivo -illo en el caso de “pajarillo”. De acuerdo con Fontanella, es posible diferenciar unos valores expresivos y otros valores sociales o sociocontextuales en el uso de los diminutivos,

los primeros ponen de manifiesto las emociones, las voliciones y los juicios del hablante, mientras que los valores sociocontextuales evocan el medio, clase social, edad, etc., de quienes usan las palabras. Estas dos clases de valores no se excluyen, sino que, por el contrario, se complementan unos a otros (563).

De acuerdo con lo anterior, el uso frecuente de los diminutivos en las composiciones aporta un matiz emotivo a las letras y contribuye a imprimir la subjetividad del compositor. Además, se crean diminutivos con valor afectivo impreso en expresiones religiosas que manifiestan lo subjetivo de la devoción como en la palabra “Diosito”. También tienen una función de destacar el objeto en el plano valorativo como en “tiple**cito** viejo” o en “Estoy buscando un rinconc**ito** amable”.

Con respecto a los valores sociocontextuales del uso de los diminutivos, Fontanella afirma que estos permiten ubicar al hablante dentro de una determinada clase social, cierto nivel cultural, la edad, el sexo. En relación con lo anterior y considerando las composiciones del maestro José A. Morales, el uso de estos diminutivos pueden dar cuenta de la influencia del contexto bogotano al que estuvo expuesto el compositor. Afirma Fontanella, respecto los hablantes bogotanos, que “en personas mayores persisten aún hábitos lingüísticos propios de otra época, en la que el contacto social se desenvolvía dentro de un ambiente de cortesía y amabilidad, propio de las pequeñas poblaciones, ambiente desplazado hoy, en parte, por el ajetreo y la indiferencia de las grandes ciudades”. (571)

ANÁLISIS PARTICULAR DE LAS COMPOSICIONES

SECCIÓN DE BAMBUCOS

1. AYER ME ECHARON DEL PUEBLO

Aspectos socio-culturales

Es una de las composiciones de José Alejandro Morales López que hacen parte del canon de música protesta y carácter social. Da a conocer el inconformismo político y social que se vivía en Colombia en buena parte del siglo XX. En este periodo la mayoría de la población aún permanecía en el campo y los pueblos, aún no se había dado, en gran medida, el exilio hacia las principales ciudades del país.

Se compuso en junio del año 1962, pleno auge en América Latina de los poderes de izquierda. Era evidente el descontento del pueblo, la miseria, la falta de liderazgo e

incompetencia de los gobernantes, la división y lucha política entre los conservadores y liberales; esto ya estaba generando asperezas. “Ayer me echaron del pueblo” recoge temas como la violencia y pobreza en los cuales los principales afectados son los campesinos, las mujeres, los niños, los marginados. Ellos carecían de un nivel económico estable que les permitiera subsistir por su cuenta. Antes bien, dependían de un patrón que les daba el salario de un jornal y en ocasiones les permitían quedarse en sus fincas.

La composición elabora una crítica social donde se hace burla del poder. Es el campesino el que castiga al patrón. Hay un interés de denunciar y quejarse porque el alcalde del pueblo está a favor del patrón que cree tener el derecho de irrespetar a su servidumbre. El campesino reclama en esta composición algo muy importante para él, el honor. Es ahora el dominador el que debe aprender del dominado la dignidad que cada persona tiene.

El campesino se rebela y a pesar de que lo echan de su pueblo, él decide volver. En él se manifiestan algunos aspectos que la canción social pone en boca del subyugado: el valor de la unidad familiar, la laboriosidad, la esperanza de que algo divino lo ve todo y hará justicia.

“Ayer me echaron del pueblo” fue una composición que José Morales presentó en el Primer festival de la canción colombiana en Villavivencio en diciembre de 1962. Se le rescató su interés por identificarse con las clases marginadas denunciando las injusticias que cometían contra ellas.

Aspectos estéticos, estructurales y descriptivos

La composición conforme al cancionero original y la intención del Maestro Morales está escrita de la siguiente manera:

Ayer me echaron del pueblo
 porque me negué a jirmar,
 la sentencia quel Alcalde
 a yo mihubo de implantar,
 porque tuve con mi mano
 al patrón que castigar,
 cuando quiso a mi familia,
 llegamela a inrespetar.

Porque uno es pobre y carece
 de jincas como el patrón,
 tan creyendo que por eso,
 también nos jalta el honor,
 entonces hay que enseñales,
 que en cuestiones del amor,
 toiticos semos iguales,
 si tenemos corazón.

Ayer me echaron de pueblo,
 mañana yo he de golver,
 porque allí dejé el rancho,
 mis hijos y mi mujer.
 Mi Diosito que es tan gueno
 me tendrá que perdonar,
 todo lo que hice y lo que haga
 en dejensa de mi hogar.

El poema está dividido en tres estrofas y sus versos son octosílabos. Sigue la estructura del ROMANCE, relata una historia alrededor de un hombre que es expulsado del pueblo por protestar frente al trato de su patrón. Es un poema narrativo. No se puede negar que en Santander la influencia del romance fue amplia y Morales dio continuidad a esta tradición vinculándola en sus canciones. Morales hace uso de la forma tradicional para hablar de algo nuevo, algo que incomoda, pero también algo que hace que el campesino se identifique y tenga voz.

Esta obra popular, al abordar temas concretos del cotidiano de gran parte del siglo XX en Colombia como la tiranía de los terratenientes, posibilitó que se diera una pronta adhesión al pueblo. Esto discrepó del estilo poético que elaboraba la poesía culta del momento como por

ejemplo la de Eduardo Carranza cuyo interés era otro. Morales abordaba temas de la actualidad del campesino mientras que los poetas cultos se direccionaban a temas de otra índole. Tal vez este sea un reproche que se le puede hacer a la poesía culta de Colombia en el siglo XX pues no abordaba temas concretos de la realidad del país.

El poeta elabora dentro de las tres octavillas dos secciones principales distribuidas cada una por cuatro versos que crean un paralelismo sintético en el que cada verso posterior completa el significado del anterior. En la primera estrofa los cuatro últimos versos aclaran la circunstancia que se da a conocer en los primeros cuatro. En la segunda estrofa, los últimos cuatro versos parecen mostrar el correctivo que el protagonista de la canción debe hacer ante la situación que sucede en los primeros cuatro versos. En la tercera estrofa, los primeros cuatro versos expresan la decisión del protagonista de volver de donde fue desterrado y menciona la razón de su regreso: el vínculo familiar. Luego, en los últimos cuatro espera un acto de redención ante todos los esfuerzos que tuvo que realizar para que se le hiciera justicia. Cabe agregar, que en la tercera estrofa los dos primeros versos desarrollan un paralelismo antitético.

La primera estrofa llama la atención en el sentido en que el verso cinco y seis describen una ruptura de sumisión del campesino con el patrón. Ahora es el campesino quien castiga al patrón.

En la interpretación musical de los Hermanos Martínez, respecto a esta composición, es interesante comprender cómo tras cada estrofa, a excepción de la tercera, se elabora un interludio instrumental. La intención radica en mantener en expectativa al oyente para saber qué sucederá con la ruptura social que se da en la primera estrofa.

La segunda estrofa al cambiar a una tonalidad menor quiere expresar el drama, el momento más intenso de la composición. Allí se encuentra la VOZ del campesino, su MODO DE PENSAR frente al trato injusto que se le está dando. Luego, en la tercera estrofa se retoma

la tonalidad mayor para mostrar que la decisión del campesino es firme y decisiva como lo expresó en la primera estrofa. Este diálogo entre música y palabra, como se abordaba en el primer capítulo, crea una nueva significación donde se compaginan la melodía, la armonía, el ritmo, la palabra, el verso, la estrofa y la repetición.

José Morales quiere darle su puesto y dignidad al campesino y a su familia. Tanto así, que en la misma letra de la canción toma como recurso estilístico la oralidad del campesino, su manera común de expresarse y algunos regionalismos de la región andina oriental. De igual manera, hay una negación por parte del campesino de dejarse reprender haciendo efectivo su error firmando una sentencia. Es su voz, su expresión la que realmente tiene autoridad y no la firma.

Con esta composición de Morales se logra elaborar un diálogo transformador entre la literatura y la música, se cuenta y se canta al mismo tiempo valiéndose de una persona que es subyugada. La música en este poema fue fundamental en la medida en que despertó expresividad en el texto escrito, generó vínculos afectivos que se preservaron en el pueblo. Esto se pudo corroborar en los testimonios recogidos y señalados en el capítulo tercero de la investigación, “fue un aliento para no considerarse sumiso al patrón” (testimonio recogido), se cantaba a escondidas del patrón.

“Ayer me echaron del pueblo” es una obra poética, un ente vivo que pertenece a la literatura latinoamericana. Pasó en el momento de su lanzamiento por el paladar del pueblo, se adhirió tanto que aún es recordada por la población de Santander y de algunas partes de Colombia como un hito de la música de Morales. Se preservó en la memoria del campesino y su interés fue mostrar con total naturalidad la situación de hostilidad.

Es una canción popular latinoamericana donde se dio un modo de ser pueblo, un reconocimiento de la realidad del país. A pesar de que fue escrita por un autor en particular,

adquirió tanta adhesión en el pueblo que fue olvidándose su compositor, prevaleció la letra de la canción y no el autor, algo que Darío Jaramillo abordó al describir la confrontación entre lo individual y colectivo.

Esta canción fue un periódico oral para darle a conocer a todo el pueblo la situación de abuso de poder. Fue una manera de leer del pueblo que en su gran mayoría no poseía una formación académica como lo ratifican los testimonios logrados en esta investigación.

Elementos de carácter musical

La composición está en ritmo de bambuco, específicamente en bambuco fiestero. Está escrita en la tonalidad de Sol mayor y en compas de 6/8. El motivo de esta canción es anacrúsico representado por una figura de negra más una de blanca ligada a un grupo de corcheas. Es el motivo que se estará evidenciando durante toda la canción.

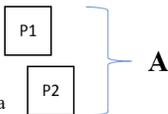
La forma corresponde al bambuco tradicional, con una introducción que sirve como interludio para diferenciar la parte A de B. El interludio es modificado antes de presentar B (interludio modificado) para modular a la tonalidad de Sol menor, tonalidad en la que se encuentra esta parte. Este tratamiento es muy usual en la música colombiana pues en esta se da el cambio de modo del tono mayor al modo menor para hacer contraste entre las partes.

La armonía de esta composición se encuentra constantemente en los bambucos tradicionales identificados como I (Sol mayor)– II (La menor)– V (Re mayor/5ta de sol) – I (Sol mayor) en el primer periodo de A. Para el segundo periodo se ve la presencia de IV (Do mayor) que cambia el modo a Do menor pues ejecuta un intercambio modal con el modo eólico.

La parte A la repite con la misma letra antes de pasar a B, mientras que después de B, la parte A se presenta con otra letra (A').

Intro – A – Interludio – A – Interludio (Mod) – B – A’**AYER ME ECHARON DEL PUEBLO****Intro – Sol mayor**

Ayer me echaron del pueblo porque me negué a jirmar,
la sentencia quel alcalde a yo me hubo de implantar,
por que tuve con mi mano al patrón que castigar,
cuando quiso a mi jamilia, quiso a mi jamilia llegamela a
inrespetar.

**Interludio – Sol menor**

Por que uno es probe y carece,
de jincas como el patrón,
tan creyendo que por eso,
también nos jalta el honor,
entonces hay que enseñales,
que en cuestiones del amor,
toiticos semos iguales
si tenemos corazón.



Ayer me echaron de pueblo,
mañana yo he de golver,
porque allí dejé el rancho
mis hijos y mi mujer.
Mí Diosito que es tan gueno
me tendrá que perdonar,
todo lo que hice y lo que haga,
lo que hice y lo que haga
en dejensa de mi hogar.



La forma de A es de dos periodos compuestos simétricos melódicamente contrastantes (6 compases + 6 compases), teniendo en cuenta que cada una de las frases es anacrúsica, es decir, que la línea melódica comienza en el tiempo débil del compás anterior. Estas dos partes se presentan en la tonalidad de Sol mayor y la sección presenta la historia de la canción donde al personaje lo sacan del pueblo por tener una idea política diferente ante una situación impuesta.

La segunda semifrase del segundo periodo es la misma construcción melódica de la segunda semifrase que del primer periodo.

La forma de B es un periodo compuesto simétrico (8+8). La última semifrase es repetitiva: “Toiticos somos iguales y tenemos corazón”. En esta sección se observa el cambio de modo a Sol menor, el cual representa el argumento principal de esta canción que es poner en equidad a todos. Generalmente en la parte del cambio modal, se hace la argumentación central de la canción. Esta parte conduce a un momento de reflexión sobre lo que está pasando en la historia al cambiarlo al modo menor.

En el final la frase “toiticos somos iguales y tenemos corazón” es repetida, esto se da porque se quiere hacer un énfasis en la frase para resaltar el argumento importante de la canción.

Ayer me echaron del pueblo

(Bambuco - José A. Morales)

The musical score is annotated with the following elements:

- Intro:** Measures 1-7.
- Main Section (Measures 8-22):**
 - Measures 8-9: *I.* (First ending)
 - Measures 10-11: *2.* (Second ending)
 - Measure 12: *Voz* (Vocal entry)
 - Measures 12-14: **A** (First phrase)
 - Measures 15-17: **P1** (First phrase continuation)
 - Measures 18-20: **2da frase** (Second phrase)
- Modal Interchange (Measures 23-29):**
 - Measures 23-25: **P2** (Second phrase continuation)
 - Measures 26-28: **1ra frase** (First phrase continuation)
 - Measures 29-30: **2da frase** (Second phrase continuation)
 - Annotation: **C - Cm** (Intercambio modal)
- Key Change (Measures 30-36):**
 - Measures 30-32: **G** (First phrase continuation)
 - Measures 33-35: **D** (Second phrase continuation)
 - Measures 36-37: **G** (Third phrase continuation)
 - Annotation: **Cambio de tono**
- Second Main Section (Measures 37-43):**
 - Measures 37-41: **B** (First phrase)
 - Measures 42-43: **1ra frase** (First phrase continuation)
 - Measures 44-46: **2da frase** (Second phrase)
- Final Section (Measures 44-51):**
 - Measures 47-51: **2da frase** (Second phrase continuation)
 - Annotation: **Frase repetitiva**

2. EL CORAZÓN DE LA CAÑA

Aspectos socio-culturales

Esta composición es otra crítica social muy fuerte que hace José Alejandro Morales López. Su diferencia a la composición anterior radica en que el campesino aquí no es el mismo con el carácter fuerte, capaz de pegarle al patrón. Ahora es una persona silenciosa, incapaz de defenderse, sumisa. Se presenta un campesino sin voz.

Quien narra la historia es alguien externo a la situación. Esta composición recrea una analogía entre la acción de cortar caña y la de cortar vidas. Al hablar del corazón de la caña, parece referirse al corazón de los campesinos que eran asesinados vilmente por las disputas políticas y sociales de los años sesenta. También puede hacer alusión a los campesinos que muchas veces fueron asesinados y explotados por los mismos dueños de los trapiches para evitarse el pago del jornal o por los grupos armados revolucionarios que empezaron a expandirse a lo largo de la segunda mitad del siglo XX por los pueblos colombianos.

Colombia vivía un proceso de industrialización de las ciudades y la expulsión de gran parte de la población en el campo y los pueblos por culpa de las disputas políticas y de la sevicia con la que los grandes terratenientes se deshacían de los campesinos para apropiarse de sus tierras. A toda esta violencia y derramamiento de sangre es a lo que se refiere la última estrofa, en ella se habla de un “funeral de luceros” que cubren la creciente patria colombiana. La noche adorna el luto, la oscuridad pareciera reinar y los luceros que acompañan el funeral son algunos más brillantes que otros.

Esta práctica fue la base no solo de la apropiación de los minifundios por parte de terratenientes, sino también el desarrollo de las agroindustrias, como las de la caña, manchadas todas por la sangre de los trabajadores.

La composición se vale de una de las fuentes de ingreso más importantes en la región comunera de Santander en gran parte del siglo XX. La caña era una actividad agrícola y

económica muy sólida, pero requería de muchos obreros y tiempo. Los testimonios del capítulo tercero lo ratifican.

Aspectos estéticos, estructurales y descriptivos

La composición conforme al cancionero original y la intención del Maestro Morales está escrita de la siguiente manera:

Una noche le cortaron
el corazón a la caña
y desde entonces se escuchan
lamentos por los trapiches,
lamentos que van diciendo
-nacidos de sus entrañas-
para qué le cortarían
el corazón a la caña.

Lo mismo cortan las vidas
por el placer de cortarlas,
para que quede la tierra
con dolores en el alma,
porque las manos labriegas
que saben acariciarla,
las cortan como a la caña
por el placer de cortarla.

Un funeral de luceros
cubre la piel de la Patria.

La composición está dividida en tres secciones las dos primeras son estrofas en forma de ROMANCE y sus versos son octosílabos. Es un romance que maneja un lenguaje sencillo y con poco uso de adjetivos, insiste en el uso del drama, las sorpresas y los versos que captan la atención del espectador.

La obra tiene al final dos versos que identifican claramente una característica de la obra musical de Morales y es su interés por ahondar en el recitado, esta sección se distingue

radicalmente de las dos estrofas anteriores, pero aun así en ella prevalece el verso octosílabo.

Al escuchar la canción se puede detallar cómo en cada uno de los dos últimos versos de la primera y segunda estrofa hay una repetición (bis). Por ejemplo, en la primera estrofa esto se hace con el propósito de cuestionar la razón de haber cortado el corazón de la caña, y en la segunda estrofa se repite con el ánimo de mostrar que se corta por el simple placer de hacerlo, pero no por una razón como tal. En esta repetición hay un juego entre el *mf* y el *p* como si se mostrara un aparente temor de protestar.

Ya en la segunda estrofa es más evidente el uso de la rima asonante en los versos pares. Esta estrofa también tiene la característica de que en todos los versos, en su última palabra, se hace presente de manera constante la vocal *a* que es fuerte, abierta y no aguda. Muy posiblemente lo hace el compositor porque es la sección de la pieza donde se oficializa la denuncia formal de lo que sucede en el drama de la canción. Hace uso de una vocal que requiere mayor abertura en la boca al momento de cantar, para luego pasar a la estrofa pareada que insiste en su último verso en la misma intención.

Se expone aquí un paralelismo sintético en el que cada verso posterior va completando el significado del verso anterior.

Esta composición es un reclamo de una masacre, es el corazón de la caña el que ha sido cortado y parece que todo alrededor funcionaba a través de este. Morales usa pocos signos de admiración e interrogación en esta canción. Teniendo en cuenta que hay algunos espacios donde estos signos se pueden agregar. Tal vez de fondo quiere mostrar el sin sabor que hay como consecuencia de la extracción del corazón de la caña, es un lamento que nace de las entrañas, es decir de lo más profundo del ser. El mismo hecho de que la canción comience en una tonalidad menor predispone al oyente a que algo no muy alentador se va a narrar.

Hay otro elemento interesante que se observa en las composiciones de Morales y que aparece en “El corazón de la caña”, es el uso de la palabra “noche” para mostrar una situación que será devastadora, también para mostrar algo oculto, que se esconde o que hace perder la calma y la estabilidad.

La estrofa que aparece al final de la composición es cantada de una manera pausada y ausente de la mayoría de la instrumentalización usada en el resto de la canción, es la frase que encierra la mayor intensidad en la composición. Es una forma de recitado. Se vale de un astro que brilla de forma intensa, pero que también se apaga, parece imposible distinguir uno ante todos los que cubren el firmamento. Este cubre la piel de la Patria, es decir la tierra sobre la que el campesino es explotado y sobre la cual atentan con su vida como lo hacen con el corazón de la caña.

Esta composición evidencia elementos fundamentales de las manifestaciones musicales y literarias presentes en América. Hay una sensibilidad, un interés por abordar el trabajo campesino, el uso de los recursos naturales (en este caso de la caña), un interés por levantar la voz ante las injusticias y de no dejar en el olvido y cuestionar aquello que no se puede callar. “El corazón de la caña” expresa una innegable simpatía de la poesía con el pueblo y la música le da firmeza al contenido a través del uso constante de la tonalidad menor.

La rima ayuda también en esta composición en el hecho de que permite que se pueda dar mayor adhesión a lo que se desea transmitir.

Elementos de carácter musical

Esta canción tiene ritmo de bambuco canción. Está escrita en la tonalidad de Do menor y su métrica en 6/8.

Este bambuco tiene un final más lento frente a toda la forma que la canción llevaba y usa una especie de recitado.

Como parte característica de la música colombiana, la introducción es usada como interludio, generalmente para repetir la parte A.

Intro – A – Interludio – A – B – A' – Final

Intro

Una noche le cortaron el corazón a la caña
y desde entonces se escuchan lamentos por los trapiches,
lamentos que van diciendo -nacidos de sus entrañas-
para qué le cortarían el corazón a la caña.

EL CORAZÓN DE LA CAÑA

A

Interludio

Lo mismo cortan las vidas por el placer de cortarlas,
para que quede la tierra con dolores en el alma,
porque las manos labriegas que saben acariciarla,
las cortan como a la caña por el placer de cortarla.
Las cortan como a la caña por el placer de cortarla.

B

A'

Un funeral de luceros cubre la piel de la Patria.

Final

La parte A tiene forma de periodo compuesto simétrico (8+ 4+4) Sin embargo, en la segunda semifrase realiza un *ritardando* para continuar con la última parte de esta segunda frase, que además es repetitiva: “¿Para qué le cortarían el corazón a la caña?”

La parte B es un periodo simple asimétrico con extensión por complemento abierto (4+4+4). Esta parte se encuentra en la relativa mayor, es decir Mi bemol mayor. A pesar de que en la última semifrase concluyó en el acorde de tónica, la frase aún continua y no termina en el acorde de tónica (Mi bemol mayor)

A' solo tiene la primera semifrase de la parte A para seguir al final.

El Corazón de la Caña

(Bambuco - José A. Morales)

A

1ra frase

7

2da frase

Periodo compuesto simétrico (8+4)

13

Frase repetitiva

B

1ra frase

19

2da frase

Periodo simple asimétrico con extensión por complemento (4+4)

25

E_b - D - G

A'

Solo primera frase de A

Extensión por complemento

31

Final - Recit...

Fine

3. PAÑUELITO DE ALGODÓN

Aspectos socio-culturales

La composición aborda la nostalgia del campesino que al no encontrar en su tierra unas justas condiciones económicas, políticas y sociales decide emprender la aventura en las grandes ciudades. Aventura que lo lleva siempre a recordar las cosas más queridas por él, el amor a su madre y el amor a su tierra. Dos amores que son uno solo ya que la madre aún vive en el rancho, en la tierra donde está su corazón y sus raíces. Pero que, debido a las circunstancias y a la falta de presencia del Estado, el protagonista ha debido abandonar.

Es una analogía entre la madre biológica y la madre tierra como una sola, representada en el pañuelo, indispensable para cualquier hombre de la época, y el uso del color blanco como símbolo de pureza y esperanza. Muchos campesinos de la época al ver las duras condiciones que se vivían en el campo decidieron dirigirse a las ciudades con la promesa de un mejor futuro.

Pero muchos otros que han vivido toda su vida en el campo, a pesar de las duras condiciones, como la madre, no abandonaron su tierra. Ellos prefirieron el abandono estatal y no la indiferencia de la ciudad. Es una clara referencia a cómo Colombia fue pasando de ser un país en su mayoría rural con muy malas condiciones, a ser un país que privilegió el desarrollo urbano y la industrialización como parte de la economía capitalista y neoliberal. Concedió, peor aún, deficientes condiciones de explotación aprovechándose de la necesidad del pueblo.

Aspectos estéticos, estructurales y descriptivos

La composición conforme al cancionero original y la intención del Maestro Morales está escrita de la siguiente manera:

Te acuerdas viejita mía
de aquel pañuelito blanco
que me regalaste el día
en que me vine del rancho?
Te acuerdas que me pediste

sollozando de emoción
que lo llevara por siempre
juntito a mi corazón?

Siendo fiel a tu recuerdo
que yo venero por santo,
como una reliquia tengo
a mi pañuelito blanco.

Pañuelo, pañuelo blanco
de costurita morada
que en sus noches de quebranto
mi viejita te bordara.
Te quiero mi pañuelito
porque dos cosas tú encierras:
el recuerdo de mi madre
y el algodón de mi tierra.

“Pañuelito de algodón” aborda temas como la nostalgia, el recuerdo y el amor. Su protagonista es un pañuelo que tras de sí guarda una significación muy amplia. Primero, porque fue hecho por la madre de quien canta y segundo, porque fue bordado con algodón de su tierra. Es un objeto que debe ir junto al corazón. El tercer capítulo de la investigación otorga aportes a este análisis, respecto al valor del pañuelo para la sociedad de gran parte del siglo XX en Colombia.

La composición está dividida en tres estrofas las cuales se elaboran dentro de la forma tradicional de la COPLA, distribuida por cuatro versos que tienen rimas en los versos pares y a veces en los impares. Morales hace uso en esta composición de una de las expresiones poéticas populares más importantes en Colombia. Aquí él continúa con la tradición literaria oral. Su copla es musicalizada y guarda sobre sí sentimientos muy fuertes asociados al amor.

Se evidencia una rima encadenada (abab -c-c). Sus versos son octosílabos. El término “viejita”, según Luis Flórez en su libro *El español hablado en Santander* (1965), es un vocativo muy afectuoso empleado por hijos adultos (61). Es una palabra que corresponde al tratamiento

de un hijo a su madre, por tanto, lo que ella le ha hecho rodea tras de sí una carga afectiva muy fuerte. La composición insiste mucho en la palabra recordar repitiéndola cuatro veces a lo largo de toda la composición en sus diferentes conjugaciones conforme a la frase en la que se menciona.

La composición tiene una estructura muy agradable que permite su comprensión rápida por el oyente por el hecho de un claro uso de las rimas, la consecución en la narración y la estructura de las estrofas.

En la segunda estrofa hay una cuarteta con características de una copla, todos sus versos son octosílabos y posee una rima asonante y continua. Es la estrofa que ratifica la promesa del hijo a su madre; la melodía acentúa esta afirmación. El recuerdo adquiere un carácter religioso, trascendental e intercesor que logra posicionarse a causa de la ausencia de la madre. El pañuelo se convierte en una reliquia, guarda sobre sí sacralidad. La segunda estrofa hace uso de expresiones musicales muy marcadas (*f*, *p*, *mf*), si se tiene en cuenta la interpretación de los Hermanos Martínez.

En la tercera estrofa se presenta rima en los primeros cuatro versos (abab). Esta estrofa concede más características del pañuelo, tiene una costura morada, su madre lo realizó en noches de quebranto, encierra el recuerdo de ella y el algodón de la tierra. Es una composición que intenta mostrar el orgullo nacional, el hecho de reconocer que las cosas que realizan los padres por los hijos permanecen cerca del corazón como el pañuelo, a pesar de las dificultades. El amor de la viejita se asocia al amor de la patria que a pesar de sus quebrantos se da a sus hijos.

Elementos de carácter musical

El ritmo de esta canción corresponde al bambuco fiestero. Se encuentra en el tono de Fa menor, modulante a Si bemol mayor. Está escrito en métrica de 3/4 originalmente. Sin embargo, en la práctica común el bambuco se prefiere escribir en 6/8 para facilidades de lectura de los intérpretes.

Los bambucos fiesteros se caracterizan por una introducción lo suficientemente larga con respecto a las partes de la canción.

Para esta canción José Morales no escoge usar la introducción como interludio, sino que expone otro material para esa sección que se encuentra en Si bemol mayor.

La parte A se repite dos veces sin ningún tipo de interrupción, no hay interludio de la introducción. Simplemente se repite inmediatamente.

Intro - A - A - B - Interludio - C - Interludio - C

PAÑUELITO DE ALGODÓN

Intro

<p>Te acuerdas viejita mía de aquel pañuelito blanco que me regalaste el día en que me vine del rancho? Te acuerdas que me pediste sollozando de emoción que lo llevara por siempre juntito a mi corazón?</p>	<p style="font-size: 2em;">}</p> <p>A</p>	<p>Pañuelo, pañuelo blanco de costurita morada que en sus noches de quebranto mi viejita te bordara. Te quiero mi pañuelito porque dos cosas tú encierras: el recuerdo de mi madre y el algodón de mi tierra.</p>	<p style="font-size: 2em;">}</p> <p>C</p>
<p>Siendo fiel a tu recuerdo que yo venero por santo, como una reliquia tengo a mi pañuelito blanco.</p>	<p style="font-size: 2em;">}</p> <p>B</p>		

Interludio

La parte A es un periodo compuesto simétrico (8+8). La primera vez que va a ser presentado después de la introducción, el primer compás es *ad libitum* (a placer, a voluntad) por lo que no tiene acompañamiento instrumental.

La parte B es un periodo compuesto simétrico (8+8). Esta sección tiene la característica de que su segunda semifrase es más lenta que la primera. En la mitad de la primera subfrase de esta semifrase se observa una pausa para la otra parte que es más lenta: “como una reliquia tengo a mi pañuelito blanco”. Este es un factor de cambio para preparar la modulación hacia Si bemol mayor.

Para iniciar esta parte, antes se ha de hacer el acorde de La bemol mayor en rasgueo para entrar en B.

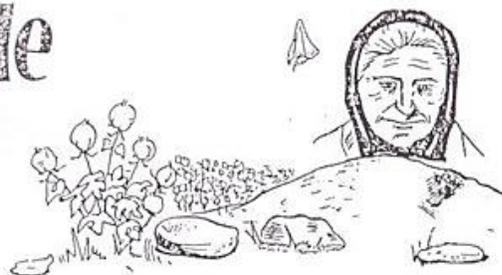
La parte C es un periodo compuesto simétrico (8+8). En la segunda semifrase también hay un *ritardando* que reduce la velocidad de la canción para caer nuevamente a *tempo*. En este caso se estaría hablando del compás número 5 de la segunda semifrase, donde existe este recurso interpretativo. Originalmente, la escritura no indica que haya un *calderón* o un *ritardando*, pero en la práctica común es costumbre hacer esta especie de cortes, sobre todo para los bambucos tradicionales como esta canción.

En esta misma parte se puede observar que el primer compás de la primera semifrase es *ad libitum* como pasa en A.

Para terminar la canción, la segunda semifrase después de la pausa, no regresa a *tempo* sino que se mantiene *ad libitum*.

pañuelito de algodón

-BAMBUCO-



Intro

ff

mf

#

A Te acuerdas vieji ta mi a dea

Ira frase Motivo

Ad libitum

Periodo compuesto simétrico (8-8)

quel pa ñueli to blan co que me re galas teel di a en

que me vi ne del van cho ~~te que~~ ~~da~~ que me pe dis te so

2da frase

llo zan do dee mo eion que lo lle va ra por si em pre jun

ti tea mi co ra zan

B *Sien do*

Acorde Ab

1ra frase

Periodo compuesto simétrico (8-8)

fiel a tu re eiter do que yo re ne ro

por san to co mou na re li qui ten go

2da frase

Mas lento...

a mi pa ñue li to blan co

Preparación a cambio de tono

Cambio de tono

4. CAMPESINA SANTANDEREANA

Aspectos socio-culturales

Esta composición elabora una descripción de la mujer que trabaja en el campo. La asocia con las flores, la miel, las rosas y las frutas. Hay un uso evidente de la flora andina colombiana. La mujer es la causante de una obsesión en el hombre, su belleza causa inestabilidad. Morales elabora una idealización de la mujer, ella es perfecta en la canción, no tiene debilidades. Esta idealización es heredada de la sensibilidad romántica en el siglo XIX. También parece estar asociada a la tierra entendida como terruño, por todas las imágenes de la naturaleza con las cuales se la describe.

Esta composición es muy regionalista en el hecho de que quiere darle a conocer a quien la escuche que la mujer santandereana es hermosa como la naturaleza, cautiva y hace que el hombre se fije en ella.

Aspectos estéticos, estructurales y descriptivos

La composición conforme al cancionero original y la intención del Maestro Morales está escrita de la siguiente manera:

Campesina santandereana
eres mi flor de romero,
por tu amor yo vivo loco,
si no me besas me muero;
me muero porque en tus labios
tienes miel de mis cañales,
que saben a lo que huelen
las rosas de mis rosales.

Cuando bailas la guabina

con tu camión de olán,
hay algo entre tu corpiño
que tiembla como un volcán;
es el volcán de tus senos
al ritmo de tu cintura,
campesina santandereana
sabor de fruta madura.

José Morales en este bambuco hace nuevamente uso de una forma poética tradicional: la COPLA. Al mismo tiempo, aborda algunos tópicos de la poesía amorosa. En esta composición no se da de una manera objetiva una descripción de la mujer sino se elabora una descripción idealizada de la campesina santandereana. Morales no ve a una mujer y la copia de su cotidiano vivir. Antes bien, la presenta muy ensalzada.

La composición tiene dos estrofas compuestas por ocho versos cada una, conforme a su estructura cada estrofa se puede dividir en dos y formar coplas a partir de cuartetos. Se evidencia rima en los versos pares. El acto de admiración de la feminidad está basado en tres cualidades propias: su olor, su sabor y la manera como se ve. Quien canta es un hombre que se encuentra admirado de las cualidades físicas de la mujer y su admiración es tan profunda que se siente morir si ella no lo besa (verso cuatro de la primera estrofa)

En la segunda estrofa la mujer baila un ritmo tradicional colombiano, la guabina. Es un aire típico de la región andina colombiana sobre todo en los departamentos de Santander, Boyacá, Tolima y Huila. Su riqueza se da en que este ritmo se interpreta con instrumentos musicales como el requinto, el tiple y la percusión haciendo que su danza sea más sencilla, agradable y fiestera. Además, es uno de los pocos bailes colombianos donde se agarra a la pareja; esto la hacía mucho más popular. Por ello, la obsesión de sentir los senos que tiemblan como un volcán.

En este baile “la mujer lleva falda oscura y enaguas blancas que dejan ver el encaje, alpargatas con galones negros, blusa bordada, mantilla corta que cae a la espalda y sombrero de paja y además con montera también, como en el hombre”. (Portaccio 121). La campesina de la composición lleva un camisón de olán que es una tira de tela plegada. También lleva un corpiño que es una prenda ajustada interior que se lleva sobre la camisa, llega hasta la cintura, es abierta por delante y se cierra con cordones o botones. Se encarga de sostener el pecho haciendo que se pronuncien los senos.

El compositor se vale de la guabina para hacer dar firmeza a la hermosura de la mujer porque en este aire colombiano la mujer es más expresiva usando galanteos, evoluciones, coqueteos y en varios momentos no solo el hombre busca a la mujer, sino que ella también lo hace. Aunque en esta composición se sigue detallando una imagen de la mujer pasiva. Hay un modelo de relación donde la mujer se muestra y el hombre se siente atraído.

Es una de las pocas composiciones donde se ve una presencia erótica de la mujer, se habla de sus senos que se estremecen y tiemblan. Los senos son una cualidad propia de la feminidad y el interés de la obra musical no es denigrarlos, al compararlos con un tipo de relieve preponderante y común de los Andes colombianos. Antes bien, se pretende mostrar que ellos desvían la vista de quien los admira, se estremecen al ritmo de la cintura.

Esta canción fue escrita en medio de una concepción de la mujer que era sumisa, obediente, pasiva, trabajadora, muy presta a los oficios de la casa y el cuidado de los hijos. La mujer independientemente de su condición social se preocupaba por demostrar ser virtuosa, recatada y pulcra. El capítulo tercero amplía un poco más el concepto de la mujer en todo el corpus poético de José Morales.

Elementos de carácter musical

El ritmo de esta canción es bambuco. La tonalidad es Do mayor modulante a Do menor, en métrica de 6/8.

Esta canción, así como “Pueblito viejo”, es una de las más conocidas de José Alejandro Morales, por lo que muchas versiones en diferentes formatos se han presentado. Por ejemplo, Gustavo Yepes realizó una versión para coro de esta canción. Además, esta canción también es considerada canción de concurso, como “Cuando llegan las tardes”. En repetidas ocasiones se ha presentado en festivales de música colombiana.

La introducción, como no podía faltar en esta canción, es usada como interludio.

A y B son periodos compuestos simétricos repetitivos (8+8). Según la interpretación, en las frases se pueden realizar *ad libitum*, sobre todo al inicio de los periodos, como las versiones más tradicionales, por ejemplo, la realizada por Silva y Villalba.

Generalmente, se repite la última semifrase de cada periodo: “que saben a lo que huelen las rosas de mis rosales y campesina santandereana sabor de fruta madura”.

Intro - A – Interludio – A – Interludio – B – Interludio – B

Intro

Campeſina ſantandereana
eres mi flor de romero,
por tu amor yo vivo loco,
ſi no me besas me muero;
me muero porque tus labios
tienen miel de mis cañales,
que ſaben a lo que huelen
las rosas de mis rosales.



A

CAMPESINA SANTANDEREANA

Interludio

Cuando bailas la guabina,
con tu camisón de olán,
hay algo entre tu corpiño,
que tiembla como un volcán;
es el volcán de tus ſenos
al ritmo de tu cintura,
campeſina ſantandereana,
ſabor de fruta madura.



B

Interludio



CAMPESINA SANTANDEREANA

~BAMBUCO~



Intro

A

Campe sina santan de reana

1ra frase

Periodo
compuesto
simétrico
(8-8)

e res mi flór de ro me ro por tu amor yo vi ro lo co si no me be sas

me muero, me muero por que en tus la bios tie nes miel de mis ca ña les

2da frase

que sa ben a lo que hue len las ro sas de mis ro sa les

Interludio

B *Quando bailas la Guabina con tu ca mi sòn de olàn*

hay algo entre tu cor pi ño que tiémbla como un volcàn

es el volcàn de tu se no al ritmo de tu cintu ra

compe sina san ton de rea na sabor de fru ta ma du ra

compe sina san ton de rea na sabor de fru ta ma du ra

Annotations: Cambio de tono, 1ra frase, 2da frase, Ad libitum, Frase repetitiva, Periodo compuesto simétrico (8-8)

5. MARIA ANTONIA

Aspectos socio-culturales

Composición elaborada el 2 de febrero de 1949. José Alejandro Morales López ofrece un bambuco que habla de una mujer que comercia sus besos. No es la mujer típica del hogar

que cuida a sus hijos. Parece ser una mujer soltera con un negocio propio; es una mujer autónoma que maneja su propia economía. Algo poco común en la estructura social de la primera mitad del siglo XX en Colombia. La presencia del campo en las composiciones de Morales aún es muy fuerte, teniendo presente que la compone estando asentado en Bogotá.

María Antonia es una mujer que vive al otro lado del río. Esta realidad la vincula ya desde un primer plano como una persona marginada. Además de ello, en la composición se agrega que es una gitana. Generalmente, en España este tipo de población es marginada, nómada, son de población errante y en ocasiones con costumbres disonantes. En el ambiente del continente americano los gitanos también adquirieron estas características (los testimonios del tercer capítulo apoyan la premisa).

María Antonia no es una mujer del pueblo, sus costumbres son distintas; por eso cautiva al compositor, es una mujer con gracia y simpatía que se ha ganado el corazón del hombre que le visita. Ella le vende besos, algo que a simple vista puede hacer pensar que es una mujer prostituta. Ella es una ventera, algo que ratifica aún más la premisa anterior pues normalmente este término se asocia más al campo de la prostitución. Ella no es una campesina, ni es santandereana. El beso era en este periodo histórico algo muy reservado, confinado prácticamente a quien ya estaba casado; por tal razón no era común que una mujer vendiera besos y el hombre se los comprara.

Ella está distanciada de quien la está describiendo, pero el río no es un impedimento para lograr encontrarse y permanecer allí con el amor. Algo que en “Pescador, lucero y río” se mostró de otra manera. Allí el río sintió envidia del amor del pescador con el lucero y lo mató.

Puno Ardila, respecto a esta canción agrega un testimonio de Luis Carlos Capitanejo quien asegura que la idea de la canción

Surgió de un ambiente socorrano, sobre las márgenes del río Fonce, en donde hoy existe el puente Baraya. En una de las riberas vivía Pedro José Albornoz, un amante de la música colombiana que era reconocido por las parrandas que organizaba en su casa y en donde su generosidad era una de las características principales. Al otro lado del río vivía una jovencita que José Morales frecuentaba.

En Baraya, la manera de cruzar el río Fonce era por medio de un cable, y había un gancho para cruzar sin pagar el pasaje, recurso que utilizaba José por las mañanas para visitar a la muchacha. “Allá va José, carajo”- decía donde Pedro cuando el compositor se colgaba con el gancho y comenzaba con la dura tarea de atravesar el río-. (95-96)

Conforme a dicho testimonio y si realmente es verídico se puede pensar que esta composición tendría la característica de ser un poema autobiográfico donde no se muestra la típica mujer campesina recatada, que se guarda y se preserva. No es una mujer decente de un pueblo y que se casa. Es una mujer que representa el cuerpo, el erotismo. Lo que no se encontraba o no se podía lograr en las mujeres del pueblo de una manera tan fácil.

Aspectos estéticos, estructurales y descriptivos

La composición conforme al cancionero original y la intención del Maestro Morales está escrita de la siguiente manera:

María Antonia es la ventera
 más linda que he conocido,
 tiene una tienda de besos
 al otro lado del río,
 a donde voy todos los días
 desde antes que salga el sol,
 a comprarle a María Antonia,

todos sus besos de amor.

Ella vende y yo le compro
 su mercancía por mayor
 y se la pago con besos
 nacidos del corazón;
 por eso es que María Antonia
 la del otro lado del río
 es la ventera más linda,
 más linda que he conocido.

María Antonia la del río
 es una bella gitana,
 tiene un cuerpo de palmera
 y una boquita de grana;
 por eso es que todos los días
 desde antes que salga el sol,
 yo le compro a María Antonia
 todos sus besos de amor.

La composición tiene tres estrofas distribuidas en ocho versos, elabora un paralelismo sintético, usa el octosílabo. El poema inicia con el nombre de la mujer protagonista y centro de la narración. José Morales hace esto en varias de sus composiciones. La figura femenina es muy importante para él y la reconoce llamándolas por un nombre propio, esto se ve en canciones como “Clarita”, “Doña Rosario”, “Esperanza Gallón”, “Graciélita”, “Luz María”, “Mi señora Popayán”, “Marta Isabel”, “María de Jesús”, “María Enriqueta”, “Marta”, “María Helena”, “Merceditas Baquero”, “Mi señora Anunciación”, “Rosa”, “Sarita Consuegra” y “Victoria”.

El oficio de María Antonia es ser ventera. La estrofa aclara lo que vende, besos. Quien canta madruga a comprarlos todos los días. Hay un gusto por ellos para ir todos los días a adquirirlos. En esta estrofa hay una persona obsesionada por una mujer que presta un servicio. Él se ha convertido adicto a ellos pues los compra todos los días.

En la segunda estrofa se dice que él compra la mercancía por mayor de la ventera y la paga con besos. La intensidad de los labios que besan en esta composición es muy marcada. El beso es la razón por la cual el hombre acude con frecuencia a la ventera y ella no se los niega.

En la tercera estrofa se describe a María Antonia desde su posición social hasta sus características físicas asociadas a la naturaleza colombiana. En este caso, la palmera porque puede ser alta, se bambolea suave y ligeramente, es imponente, se adorna por las flores y frutos que produce. Y atribuye a la boca que lo cautiva el color rojo intenso (grana), un color que despierta pasión y deseo. Algo totalmente contrario a composiciones como “Pañuelito de algodón” donde el color que predomina es el blanco y tiene relación con la mujer madre.

Elementos de carácter musical

Esta canción es un bambuco. La tonalidad es Si menor modulante a Si mayor en métrica de 6/8. La introducción funciona como interludio para diferenciar las partes.

Tanto A como B son periodos compuestos simétricos repetitivos (8+8). Son repetitivos en la última frase como “yo le compro a María Antonia todos sus besos de amor” en la parte B.

La parte B' es la misma B pero con un texto diferente. En la parte B se encuentra la modulación de modo a Si mayor solo rasgueando los acordes de Dominante y Tónica.

El primer compás de la parte B no tiene acompañamiento instrumental.

En la segunda frase de B se retoma nuevamente la tonalidad menor, al presentar esa frase no en Si mayor, sino en Si menor para concluir la canción en la tonalidad original.

En la partitura se encuentra una coda, pero en verdad hace parte de B' solo que varía el *tempo* añadiendo *ritardando*.

Intro – A – Interludio – A – Interludio – B – Interludio – B – B'

Intro

María Antonia es la ventera
mas linda que he conocido,
tiene una tienda de besos
al otro lado del rio,
a donde voy todos los días
desde antes que salga el sol,
a comprarle a María Antonia,
todos sus besos de amor.

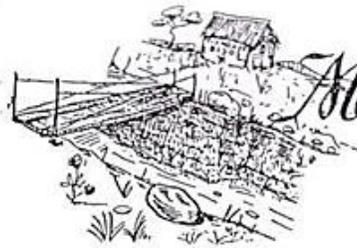
A**Interludio**

Ella vende y yo le compro
su mercancía por mayor
y se la pago con besos,
nacidos del corazón;
por eso es que María Antonia
la del otro lado del río
es la ventera mas linda,
mas linda que he conocido.

B**Interludio****MARIA ANTONIA**

María Antonia la del río,
es una bella gitana,
tiene un cuerpo de palmera
y una boquita que grana;
por eso es que todos los días
desde antes que salga el sol,
I yo le compro a María Antonia,
todos sus besos de amor. I

B'



Maria Antonia

-BAMBUCO-

Intro

A

Ma riañto nia esta vente ra más lin da q'he co no ci do

Periodo
compuesto
simétrico
(8-8)

tie neu na tien da de be sos al o tro la do del ri o

a don de voy to los di as des de antes q' sal ga el sol..

a com prar lea Ma riañto nia to dos sus be sos de amor

Frase repetitiva

a com prar la Ma ria n to nia to dos sus be sos.. dea mor. Al .8. y

B Yo la ven dēy yo le com pro su mer can cia por ma yor..i

y se la pa go con be sos na ci dos del co ra zó..n

por eso es q. Ma ria n to nia la del o tro la o el ri o es la ven tera

más lin da más lin da q. he co no ci do. no ci do. D. C. y

Yo le com pro Ma ria n to nia to dos sus be sos dea mo.. r.



Ilustración 8

SECCIÓN DE PASILLOS

6. PESCADOR, LUCERO Y RIO

Aspectos socio-culturales

El pescador es la figura del hombre trabajador que hace su labor en horas donde la mayoría no labora. Es de noche y se encuentra a la espera de encontrar el sustento diario. Este se lleva la sorpresa de pescar algo que no es común y lo lleva a un lugar sobre tierra. No lo hace permanecer en su barca. Morales en otras composiciones aborda diversidad de labores de los campesinos de la región andina, pero en esta señala una particularidad, parece que cambia de escenario.

Leer la composición remite a dirigir el pensamiento a un ambiente de trabajo del campesino el cual era la pesca. Prácticamente en ninguna otra composición de Morales se aborda esto. En el tercer capítulo, conforme a los testimonios, se puede conocer más ampliamente cómo era la labor del campesino que se dedicaba a la pesca.

De igual forma se hace mención de los bohíos los cuales se construyen en sitios húmedos a las riveras de los grandes ríos. Este tipo de construcciones, en su mayoría, carecen de ventanas. Por ello, tal vez, el pescador pretendía llevar lo que encontró allí para que nadie más lo viera.

El pescador, es humilde, paciente y responsable, a pesar de que su trabajo no es estable. Depende de lo que pesque diariamente para obtener su jornal. Se gana lo que tiene honestamente, adquiere un terreno, un sustento con el cual sostener a su familia, ese es el lucero.

El lucero puede representar, además, su mismo hogar que defiende y resguarda en el bohío. Pero, en contraposición, se encuentra el río como personaje antagónico. El río no acepta perder. Muchas veces al campesino, como le sucede al pescador, le roban su lucero y tras de esto lo asesinan.

Aspectos estéticos, estructurales y descriptivos

La composición conforme al cancionero original y la intención del Maestro Morales está escrita de la siguiente manera:

Cuentan que hubo un pescador barquero
que pescaba de noche en el río,
que una vez con su red pescó un lucero,
y feliz lo llevó a su bohío.

Que desde entonces se iluminó el bohío,
porque tenía allí a su lucero,
que no quiso volver más por el río,
desde esa noche el pescador barquero.

Y dicen que de pronto se oscureció el bohío
y sin vida encontraron al barquero,
porque de celos se desbordó aquel río,
entró al bohío y se robó el lucero.

La pieza musical está distribuida en tres estrofas de cuatro versos cada una (cuarteta), sus versos tienden al endecasílabo. En todas las tres estrofas se presenta una rima consonante entre los versos 1 y 3, 2 y 4. También hay una rima encadenada (ABAB). La canción se caracteriza por tener un paralelismo sintético en cada una de las estrofas.

Esta composición del maestro Morales es abundante en imágenes, su insistencia prevalece en las figuras del pescador, el río y el lucero como el título mismo de la canción lo expresa. El pescador es un personaje sin voz, pero al cual se atribuyen buena parte de las

acciones de la obra. Es él el que encuentra el lucero, su pesca no continúa ante lo grandioso que ha encontrado, lleva el lucero al bohío, lo guarda y muere junto a él.

Por el lucero es que el río siente celos y causa el desenlace de la historia. Es el tesoro de toda la composición, el pescador lo gana por su esfuerzo y trabajo, el río lo roba sin importar lo que tenga que hacer, así tenga que inundar el bohío y matar al pescador. La envidia del río es la que irrumpe la paz y el equilibrio, por tanto, este último ejerce la función antagónica de la metáfora, se encarga de destruir la narración pausada y romántica que hasta el momento se iba desarrollando. La obra tiene en sí un tono más bien legendario.

El pescador al obtener el lucero conquista sus sueños, aquello que aspira. José Morales lo representa como un objeto celeste, prácticamente inalcanzable, algo que supera todo, pero que al mirar al cielo puede ser visto por todos. El pescador puede tomar con sus manos al lucero, le es suyo, es su posesión.

Parece que el pescador no solamente estaba pescando en el río, también en el cielo. Estaba hallando un sentido de sí, lo estaba haciendo en la noche, momento de incertidumbre y soledad. Pero el lucero ilumina lo que es propio del pescador, su bohío.

En la segunda y tercera estrofa hay un juego de luz en el primer verso. Morales insiste en mostrar cómo la llegada del lucero ilumina el bohío, pero la llegada del río lo hace oscurecer. Los personajes se asocian con una presencia o ausencia de luz.

Es una composición realizada por el maestro Morales en 1970 momento en el cual se está viviendo el periodo del Frente Nacional, surgen los grupos armados como el Ejército de Liberación Nacional (ELN) y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). El pueblo, representado en el pescador, está en medio la “horrible noche”, a pesar de ello debe salir a trabajar para obtener su jornal, arriesgándose a morir y ser atentado por los ríos que pueden destruirle sus sueños y sus posesiones más preciadas.

Este poema se puede leer en dos sentidos. El primero a partir de un sentido legendario ahistórico. El segundo desde el contexto en el cual se escribió la composición. La interpretación anteriormente expuesta corresponde al segundo sentido. Ciertamente, los dos modos de analizar el poema pueden darse, pero se ha optado por la segunda por la posible intención de Morales de haber querido expresar la realidad de Colombia en los años setenta del siglo XX, especialmente la de su región de Santander donde la pesca era uno de los principales sustentos económicos.

“Pescador, lucero y río” es un poema enriquecido por las características de la poesía popular latinoamericana, se evidencian sentimientos de ironía, amor, melancolía y esperanza. Es una composición clara que comunica malos tiempos, hay un inconformismo. Se expresa aquí una literatura del mundo rural donde el “carácter” musical complementa la idea de la obra. Es una de las composiciones donde más se ve la relación del contenido de la canción con su musicalización. El uso de los tiempos, de la armonía, de la tonalidad y los acentos dispone al oyente a ponerse en el lugar del pescador.

Elementos de carácter musical

El ritmo de esta canción es pasillo canción. Está escrita en el tono de Re mayor con métrica de $\frac{3}{4}$.

Cabe mencionar que esta canción es de las más representativas de la música colombiana con respecto al pasillo canción. De hecho, muchos pasillos tienen la forma de esta canción.

En este pasillo se usa solo una parte de la introducción para retomar la canción desde B. Esta ya no actúa como interludio, sino como puente.

Las tres partes son periodos compuestos simétricos (8+8), la única diferencia es que en la parte C la última semifrase se repite: “entró al bohío y se robó al lucero”; y que la parte B está

escrita en Re menor, un cambio de modo mayor-menor solo dando un acorde arpegiado antes de entrar a B.

Intro – A – B- C – Puente – B – C

Intro

Cuentan que hubo un pescador barquero
que pescaba de noche en el río,
que una vez con su red pescó un lucero,
y feliz lo llevó a su bohío.

}
} **A**
}

Que desde entonces se iluminó el bohío,
porque tenía allí a su lucero,
que no quiso volver más por el río,
desde esa noche, el pescador barquero.

}
} **B**
}

Y dicen que de pronto se oscureció el
bohío
y sin vida encontraron al barquero,
porque de celos se desbordó aquel río,
entró al bohío y se robó el lucero.

}
} **C**
}

PESCADOR, LUCERO Y RIO

Puente

Pescador, Lucero y Río

Pasillo

José A. Morales

Interpreta Hermanos Martínez

Tenor

Baritone

A

D A7

Cuen tan que hu boun pes ca dor bar que ro que pes ca ba de no che

1ra frase

Periodo compuesto asimétrico (7+9)

6

T

B

D D7 G

en el ri o queu na vez con su red pes cóun lu ce ro

2da frase

12

T

B

A7 D

y fe liz lo lle vo y fe liz lo lle vo a su bo hi o que des deen

Ira frase

Cambio de tono

18

T

B

Dm A7

ton ces sei lu mi nóel bo hi o por que te ni a a lli a su lu

Periodo compuesto simétrico (8+8)

2 Pescador lucero y Rio

24 Dm D7 Gm Dm

T
ce ro que no qui zo vol ver mas por el ri o des dee sa no che

B
2da frase

31 A7 Dm C D B7

T
el pes ca dor bar que ro y di cen que de pron to seos cu re cioel bo

B
1ra frase

36 Em A7 D D7

T
hi o y sin vi da en con tra ron al bar que ro por que de ce los

B
2da frase

43 G A7 D

T
se des bor doa quel rio o en troal bo hi o y se ro boal lu ce ro

B

49 B7 Em A7

T
en troal bo hi o y se ro boal lu ce ro

B
Frase repetitiva/melódicamente contrastante

Periodo compuesto simétrico (8-8)

7. VIEJO TIPLECITO

Aspectos socio-culturales

En esta composición se exalta la importancia de la música, representada en el tiple, como cohesionadora de una estructura social de una nación. Es quien canta el que confronta al tiple haciéndole un reclamo por el hecho de verlo inútil y sin sentido colgado de un clavo. El tiple representa para Colombia un instrumento emblemático de la música tradicional. Él es testigo de la historia de la nación. Desde el periodo colonial, su interpretación se ha ejecutado y el compositor reconoce su valiosa participación. Por eso, confronta al tiple porque cuelga y lo han vuelto viejo.

José Morales pretende mostrar un reconocimiento de gratitud al tiple por todo lo que para él significa, fue su instrumento principal, con él comenzó su carrera artística en compañía de tiplistas como Pacho Benavidez. Pero también, le hace un reclamo al instrumento reconociendo que sus cualidades de sencillez y valor no pueden quedarse en el olvido esperando que el tiempo las destruya.

En los últimos versos de la tercera estrofa, el compositor reconoce en el tiple el sentimiento materno de llevar en las entrañas a la nación, y sobre él se sobrecoge el espacio geográfico del territorio colombiano.

Es una canción patriótica y de reclamo al pueblo colombiano porque está colgando su historia y todo lo que ella es, hay una protesta por no dejar en el olvido la tradición cultural e histórica de la nación.

Es de resaltar en esta composición el uso de un contenido religioso. El tiple es asociado con el Redentor que es colgado en la cruz, hay una impotencia porque quienes lo ven colgado

no reconocen el valor que posee y de la historia de la que ha sido testigo, no hay quién acuda a su defensa.

Además, al tiple se le atribuye la sencillez presente en la amapola que se da como ofertorio en el altar de la Virgen. Esto expresa que el compositor le quiere dar un carácter sagrado al instrumento dignificándolo como ofrenda a la madre del Redentor que cuelga sostenido por los clavos como el tiple. El instrumento se ofrece a una mujer, que, así como ella cobijó a su hijo colgado en la cruz en su vientre, también el tiple cobija sobre sus entrañas al pueblo que también cuelga y en ocasiones es impotente de tomar sus decisiones y mostrar lo que puede alcanzar. Gustavo Adolfo Bécquer, representante del Romanticismo español, tiene un poema similar y que puede ser interesante citar en el análisis de esta composición:

“Rima VII”

Del salón en el ángulo oscuro
de su dueña tal vez olvidada,
silenciosa y cubierta de polvo
veíase el arpa.

¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas
como el pájaro duerme en las ramas,
esperando la mano de nieve
que sabe arrancarlas!

-¡Ay!- pensé-; ¡Cuántas veces el genio
así duerme en el fondo del alma,
y una voz, como Lázaro, espera que le diga:
«Levántate y anda!»

Aspectos estéticos, estructurales y descriptivos

La composición conforme al cancionero original y la intención del Maestro Morales está escrita de la siguiente manera:

Tiplecito,
 viejo tiplecito
 que cuelgas de un clavo
 como un Redentor;
 en tus cuerdas tensas
 hoy mudas de olvido
 se oyó muchas veces
 cantarle a la vida,
 cantarle al amor.

Eres, viejo tiple,
 cofre de ilusión,
 que guardas recuerdos
 de un tiempo mejor,
 cuando confidente
 en noches de orgía
 con tus melodías
 cantó un corazón.

Tiplecito viejo,
 eres tan sencillo
 como el agua pura,
 como el pajarillo
 que empieza a cantar;
 como la amapola
 que la campesina
 muy tímidamente
 le deja a la Virgen
 al pie del altar.
 Pero también eres
 tiplecito viejo,
 clarín y bandera,
 alma comunera,
 rencor y querer;
 ya que en tus entrañas
 llevas las montañas,
 los ríos y los valles
 de esta tierra altiva
 que nos vió nacer.

La composición está dividida en tres estrofas. Los versos tienden al hexasílabo. En la primera estrofa sus versos parecen a simple vista distribuidos por máximo cuatro palabras.

Desde el principio el compositor quiere mostrar las características propias del protagonista de la composición que es el tiple, este permanece en silencio y soledad, en la escasez de la palabra.

La canción inicia en una tonalidad menor con la intención de mostrar el drama y la desolación. Los cuatro primeros versos insisten en el recitado propio de las composiciones de José Morales para darle una distinción al contenido que se expondrá; de igual manera, manifiestan la primera impresión de quien canta al encontrarse de frente con el tiple que, tras los versos siguientes, él mismo describirá a partir de sus recuerdos. Estos versos iniciales tienen una amplia similitud con la segunda estrofa de la canción “Solo” del mismo compositor donde cita lo siguiente:

Yo no sé hasta cuando
seguiré llevando
esta cruz a costas
como un Redentor,
pues la suerte impía
me clavó sus garras,
en la abierta herida
que dejó ese amor.

En la segunda estrofa la melodía adquiere otra forma, es una expresión distinta más alegre que la frase de la primera estrofa, esta sección expresa más nostalgia, ilusión; en el tiple hay más que un instrumento, hay recuerdos.

En la tercera estrofa la melodía adquiere toda la fuerza, el compositor estima las dos cualidades más importantes de la obra musical. El tiple es sencillo, pero también es valiente y aguerrido como el alma comunera. El tiple adquiere personificación, se le atribuyen entrañas donde se hospeda a la tierra colombiana, en él se congrega la Patria.

Muy posiblemente esta composición fue pensada por José Morales para ser interpretada a través del instrumento del tiple. Con este mismo acto ya el compositor está dignificando al

tiple, bajándolo del clavo de donde cuelga, como lo dice la letra de la canción. Morales resucita el tiple bajándolo de su olvido y lo renueva. Ya no es un inservible tiple.

Alrededor de la composición “Viejo tiplecito” hay un elemento muy importante que se ve en toda la obra musical y poética de Morales. Se da el uso de palabras que en más de dos canciones son constantes. Para el compositor estas palabras tienen importancia, encadenan el contenido poético y marcan la intensidad en la pieza musical. La primera es “viejo”, se menciona cuatro veces en la composición; “recordar”, es el verbo sobre el cual se desenvuelve la idea general de la segunda estrofa; y “olvido”, es el estado en el cual se encuentra el tiple a lo largo de toda la canción, es lo que hace despertar la nostalgia en quien canta la composición.

Elementos de carácter musical

El ritmo de esta canción es pasillo-canción, se encuentra en la tonalidad de Sol menor modulante a Sol mayor escrita en compas de $\frac{3}{4}$.

Esta canción tiene la particularidad de que a la parte A le precede un recitado, aunque tiene un ritmo escrito, los intérpretes escogen la duración de las palabras en esa parte (*Recitado*). Además, esta parte se encuentra escrita en compás de $\frac{2}{4}$.

En la mayoría de las versiones interpretativas la introducción no aparece. A pesar de ello, si se encuentra escrita, pero en este caso no funciona como interludio. Aparece en cambio un puente que toma características de la parte C para hacer repetir desde C' y acabar la canción.

El inicio de todas las partes es anacrúsico.

Se encuentran dos partes claramente diferenciadas, una más lenta y otra más rápida.

Intro – Recit. – A – B – B' – C – C' – D – Puente – C' – D

**TIPLECITO
VIEJO**

Intro (opcional)

Tiplecito viejo que cuelgas de
 un clavo como un redentor. } **Reci**
 En tus cuerdas tensas, hoy } **t**
 mudas de olvido, }
 se oyó muchas veces cantarle a } **A**
 la vida, cantarle al amor. }
 Eres viejo tiple cofre de }
 ilusión }
 que guardas recuerdos de un } **B**
 tiempo mejor }
 cuando confidente en noches }
 de orgía }
 con tus melodías cantó un }
 corazón. }

Tiplecito viejo, eres tan sencillo }
 como el agua pura, como el pajarillo } **C**
 que empieza a cantar, }
 como la amapola que la campesina }
 muy tímidamente le deja a la Virgen al }
 pié del altar. }
 Pero también eres, tiplecito viejo, } **C**
 clarín y bandera, alma comunera, }
 rencor y querer, }
 ya que en tus entrañas llevas las }
 montañas, }
 los ríos y valles de esta tierra altiva } **D**
 que nos vió nacer. }

Puente

A es un periodo simple simétrico (4+4).

B es un periodo simple simétrico (4+4)

B' es un periodo simple simétrico (4+4). En la última semifrase se observa que hay un *calderón*, eso significa que detiene el tiempo para preparar a la parte C que cambia la velocidad. Además, toma elementos melódicos de B.

C es un periodo compuesto simétrico (8+8). Aquí se encuentra el cambio de *tempo* que se señala como *movido*, además se presenta en tonalidad de Sol mayor.

C' es un periodo simple simétrico (4+4). En la primera semifrase toma elementos de C y en la segunda semifrase expone un nuevo material melódico.

D es un periodo simple simétrico (4+4).

Generalmente, la parte D es repetitiva pues es usual repetir la 2da semifrase: *que nos vió nacer*.



VIEJO TIPLECITO

-PASILLO-CANCION-

Intro

Recit

Voz *Tiple cito viejo tiple cito que cuelgas de un clavo como un Reden-*

A

tor En tus cuerdas ten sas hoy mu das de ol vi do sea yo muchas

Periodo simple simétrico (4+4)

B

re case cantar le a la vi da cantar vol a mor

Periodo compuesto simétrico (8-8)

fre dei lu sion que guardas re cuer dos de un tiempo me jor cuando confi

dente en no chas de orgi a con tus melo di cis cantó un cara zón...

C

Periodo compuesto simétrico (8+8)

Ti ple cito vie jo e res tan sen ci llo co mo la gua para e am e i pa ja.

rit *Movido*

Cambio de tono

1ra frase

ri llo que empie za a can tar co mo la ama po ta que ta com pe si na

2da frase

mu y ti mi da men te le de ja a la Vir gen ol pie de la al tar C' pe ro tam bién é res

1ra frase

ti ple cito vie jo el a rin y ban de ra el ma co mu ne ra ren cor y que rer

2da frase

Periodo simple simétrico (4+4)

D

Ya que en tus en tra ñas lle vas las mon ta ñas los rios y los val les de es ta tie rra al

1ra frase

2da frase

ti va que nos vió na cer

Frase repetitiva

Periodo simple simétrico (4+4)

8. DOÑA ROSARIO

Aspectos socio-culturales

Esta obra se desarrolla en una tienda, al parecer sobre el camino. Ella es atendida por una mujer mayor, casada al parecer. A su nombre se le atribuye “señora” como reconocimiento de respeto y cordialidad. La mujer tiene cerrada su tienda, pero el hombre irrumpe la tranquilidad de la noche y pide abrir.

La canción muestra uno de los medios por los cuales los pueblos solventaban su economía, las tiendas fueron lugares de encuentro y abastecimiento de las familias del campo y del casco urbano. La mujer de la composición vende licor y tabacos. Es una tienda donde se acostumbra a escuchar borrachos desahogar sus penas y alegrías. La mujer ya lo sabe y por eso prefiere no irrumpir con su voz, solamente escucha.

Es una mujer humilde y trabajadora, sabe que cada trago es un ingreso más para su negocio y no puede desaprovechar la ocasión. Su economía y sustento diario se basa en ello.

El hombre muestra la compensación justa por lo que ha consumido. Por eso, pide la cuenta, tiene intención de pagar porque sabe que en esa tienda siempre encontrará un refugio para sus penas.

Aspectos estéticos, estructurales y descriptivos

La composición conforme al cancionero original y la intención del Maestro Morales está escrita de la siguiente manera:

Mi señora Rosario muy buenas noches
 abrame Ud. su tienda solo un momento,
 porque vengo cansado desde muy lejos
 y traigo el alma enferma de sufrimiento.

No la demoro mucho doña Rosario,
 mientras me bebo apenas un aguardiente
 y me fumo un tabaco de esos baratos
 y le cuento un poquito sobre mi suerte.

Muchas gracias señora por darme albergue
 y dejar que le cuente mi triste historia;
 pero deme otro trago doña Rosario
 que el primer aguardiente me supo a gloria.

Desde entonces señora voy por el mundo
 bendiciendo a los seres que no han querido,
 porque ellos no saben como es la vida
 cuando se lleva plena de odio y olvido;
 ya le conté mi historia y sigo mi marcha,
 pero deme otro trago y con él la cuenta
 porque he de volver pronto doña Rosario
 y espero que Ud. siempre me abra su puerta.

La composición posee tres estrofas. Toda la obra puede analizarse a partir de cuartetas en modo de arte mayor, es decir que sus versos poseen un número de sílabas igual o superior al endecasílabo. Por lo general la poesía popular está organizada en arte menor pues se puede memorizar con mayor rapidez y facilidad por el pueblo. Además hace uso de versos iguales o inferiores al decasílabo. El arte mayor se asocia más a la poesía culta porque la escritura entra a participar de una manera más prevalente. Muy posiblemente, José Alejandro Morales usa versos en modo de arte mayor porque el ritmo del pasillo le permite vincular mayores palabras en la composición. Su interés no radica en la escrituralidad del verso sino en la amplitud que le posibilita el ritmo del pasillo para contar más de la narración que expone.

“Doña Rosario” es una canción que rompe con la tradición literaria oral, no corresponde a un género en especial. A ella se le adhiere el apelativo “Doña” que generalmente se dirige a mujeres de mayor edad o a mujeres casadas. Rosario se dedica solamente a escuchar.

La primera estrofa inicia, así como en el poema “María Antonia”, con el nombre de la mujer: “Mi señora Rosario”. Desde allí se puede pensar que la mujer ocupará un protagonismo importante en la composición. Es de noche, por tanto, lo que sucederá tendrá que ver con sufrimiento, angustia, dolor, soledad, como se ha visto en otras composiciones de Morales donde se hace mención de la noche. Efectivamente, los versos 3 y 4 sustentan la premisa anterior.

La señora Rosario es otra comerciante, tiene una tienda, pero ella es mayor, no tiene las mismas características de María Antonia. Su tienda está cerrada, no es hora de atender. El hombre insiste en que se le abra, quiere desahogar su sufrimiento y tomarse un aguardiente y fumarse un tabaco barato. Estos versos expresan que el hombre no es de clase alta, sino media-baja. El aguardiente es una bebida muy popular en Colombia, sobre todo en la región andina, era una de las bebidas más exquisitas para el campesino. El guarapo ayudaba a saciar la sed y compartir el diario en el jornal, pero el aguardiente ya tenía una connotación distinta. El hombre solicita un tabaco barato, algo común entre el campesino como medio para relajarse y distanciarse un poco del cotidiano de la vida. El tabaco era algo cultivado y comercializado por el campesino colombiano; no era difícil para acceder a este.

La segunda estrofa, remite a pensar que la señora Rosario accedió a la súplica del hombre. En ninguna parte de la canción ella tiene voz. Solamente se dedica a escuchar y brindar albergue. El verso tres parece mostrar que el sufrimiento no bastó con un trago, necesita de más para seguir contando su desconsuelo.

La tercera estrofa narra lo que el hombre ha aprendido de su sufrida experiencia, bendice a los hombres que no han querido, los considera prácticamente privilegiados porque no han pasado por lo que el hombre está viviendo. Él lleva una vida de odio y olvido. A partir del quinto verso se va dando el desenlace del encuentro con la mujer, él se ha desahogado con ella y le

pide un último trago prometiéndole su regreso, es decir, que su sufrimiento no se extinguirá. Sabe que volverá a caer, pero también sabe que una mujer lo escuchará.

Elementos de carácter musical

Esta canción está en ritmo de pasillo. La tonalidad es La menor modulante a La mayor, en métrica de $\frac{3}{4}$. La introducción se utiliza como interludio. Esta canción tiene una característica importante en el hecho de que las frases de esta canción son mucho más largas que todas las piezas anteriores, ya que el pasillo se está acomodando a narrar una historia. Por lo tanto, las frases son irregulares, en su mayoría. Además, se distinguen tres grandes partes: 1) se encuentra en La menor; 2) se encuentra en Do mayor y realiza la modulación al nuevo tono y 3) se encuentra en La mayor.

Intro – A – B – Interludio – C – D

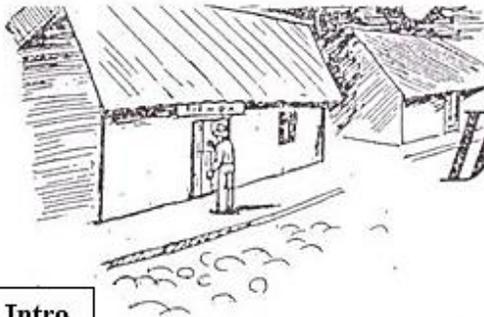
<p>Intro</p> <p>1 Mi señora rosario muy buenas noches abrame Ud. su tienda solo un momento, porque vengo cansado desde muy lejos y traigo el alma enferma de sufrimiento. No la demoro mucho doña Rosario, mientras me bebo apenas un aguardiente y me fumo un tabaco de esos baratos y le cuento un poquito sobre mi suerte.</p> <p>2 Muchas gracias señora por darme albergue y dejar que le cuente mi triste historia; Pero deme otro trago doña Rosario Que el primer aguardiente me supo a gloria.</p>	<p style="text-align: center;">}</p> <p style="text-align: center;">}</p> <p style="text-align: center;">}</p>	<p style="text-align: center;">A</p> <p style="text-align: center;">B</p> <p style="text-align: center;">C</p>	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center; width: fit-content; margin: 0 auto;">DOÑA ROSARIO</div>	<p style="text-align: center;">}</p> <p style="text-align: center;">}</p> <p style="text-align: center;">}</p>	<p style="text-align: center;">D</p> <p style="text-align: center;">D'</p>	<p style="text-align: center;">}</p> <p style="text-align: center;">}</p>
--	--	--	--	--	--	---

A es un periodo compuesto asimétrico abierto (6+8). El último acorde en este periodo es Mi mayor, es decir la dominante, no resolvió a tónica sino hasta el siguiente periodo.

B es un periodo compuesto asimétrico (6+8)

C es un periodo compuesto asimétrico con extensión por complemento (8+8+3). El complemento ocurre porque sí se llega al acorde de tónica menor, pero no acaba la frase porque la extensión es la que modulara al nuevo tono.

D es un periodo compuesto simétrico (8+8). La parte D' es la misma melodía en la primera frase, pero con otra letra. Para la segunda frase presenta material melódico que viene de A para acabar la canción.



Doña Rosario

-PASILLO-CANCION-

Intro

A Mi se ñora Ro sa rio muy buenas no ches

1 Ira frase

a brame usted en tien da so le un no men to por que ren go can sa do desde muy

2da frase

le jos y trai go el al ma en fer ma de su fri mien to

Periodo compuesto asimétrico (6-8)

B no la de mo ro mucho Do ña Ro sa rio mien tras me be bo a

Ira frase

Periodo compuesto asimétrico (6-8)

pe nas un a guar dien te y me sa moun ta ba co dee sos ba.

2da frase

ra tes y le cuento in po qui to so bre mi suerte

C Mu chas gra cias se ño ra por dar me al ber gue

2

1ra frase

y de jar que le cuente mi tris te his to ria pe ro de meo tro

2da frase

tra go Do ña Ro sa rio pe ro de meo tro tra go Do ña Ro

sa rio que el pri me ra guar diente me su po a glo ria

Extensión por complemento

D Des de enton ces se ño ra voy por el mun do

3

Cambio de tono

1ra frase

Período compuesto simétrico (8-8)

ben di cien do a los se res que no han que ri do por que que los no

2da frase

SECCIÓN DE DANZA

9. CUANDO LLEGAN LAS TARDES

Aspectos socio-culturales

José Alejandro Morales presenta en esta composición una descripción detallada de su espacio geográfico, por sus características parece ser el espacio rural, en el cual las alas doradas referidas a la luminosidad del sol son visibles en el cielo.

Se da a conocer una sección del día que parece ubicarse al momento de la llegada del ocaso, el camino se salpica de sol, todo el camino no está iluminado en su totalidad. El trabajador campesino ha terminado su jornal, y en vez de dirigirse a su rancho a descansar toma otro rumbo, se va a ver con una mujer. El campesino tiene voz en esta canción, él mismo es el que está narrando su acontecer.

La escena anterior puede hacer suponer que la relación que estaba surgiendo entre los dos no era algo formal, por tanto, debían verse casi que a escondidas.

En este caso hay un elemento interesante, en la primera estrofa es la mujer la que toma la iniciativa de esperar al hombre, toma la iniciativa de ser pasiva. Ella lo espera para verlo y besarlo. La segunda estrofa rompe la secuencia, ya no es la mujer la que espera, ahora es el hombre quien lo hace. Luego, se lleva la sorpresa de que la mujer no le corresponde, nunca llega. Seguidamente explica la razón, su mujer ha muerto y no le queda más que resignarse y regresar a su rancho. El lapso que sucede en este estado de desolación va desde la tarde hasta casi la luz de la aurora.

Aspectos estéticos, estructurales y descriptivos

La composición conforme al cancionero original y la intención del Maestro Morales está escrita de la siguiente manera:

Cuando llegan las tardes
 con sus alas doradas,
 yo me voy a esperarte
 por aquél caminito
 salpicado de sol.
 Donde tú muchas veces
 me esperabas dichosa,
 con los brazos abiertos
 y los labios sedientos
 de infinita pasión.

Y esperando que llegues
 me sorprende la noche,
 abrazado al recuerdo
 de tu fiel corazón.
 Más al ver que no vienes
 maldigo a mi suerte,
 maldigo a la muerte
 que me robó tu amor,
 y regreso a mi rancho,
 con la luz de la aurora,
 por el mismo camino
 salpicado de sol.

Es un poema sentimental, en canciones populares como esta es interesante observar cómo el hombre posee fragilidad, se siente morir de amor. Morales aquí se apoya en una tradición de canciones sentimentales; fenómeno que en México se estaba consolidando a través de los boleros y las rancheras, y en Argentina se estaba solidificando por medio del tango.

En las canciones populares se presenta esa tradición de ver al hombre frágil, que llora, que sufre y tal es el caso de “Cuando llegan las tardes”. Morales mantiene la canción como espacio para expresar la sensibilidad, algo que no era tan común y permitido fuera de ese

espacio. El hombre santandereano se identificaba por ser su estricto y severo en su carácter y comportamiento, Morales le da en esta composición la oportunidad de expresar su sensibilidad.

El poema tiende al heptasílabo en sus versos y rompe con el esquema de seguir un género tradicional oral. Presenta imágenes poéticas muy interesantes como las alas doradas, el camino salpicado de sol, los labios sedientos de pasión. Es una estrofa marcada por la luz que emite el sol, ella inunda las calles, el firmamento, hay una escena romántica de la mujer que espera feliz a su hombre y tras de sí ella se encuentra ansiosa de besarlo.

La segunda estrofa propone una temática distinta, la música ayuda a comprenderlo mejor. Hay un cambio de forma. Se hace evidente la ausencia de la mujer. En los primeros seis versos parece que la mujer ha abandonado al hombre o es un amor que ya no es correspondido, pero a partir del verso siete se comprende que la ausencia tiene una razón, la muerte. Morales busca mostrar cómo esta condición, por la que todo ser humano debe pasar, roba el amor.

La composición termina recorriendo el mismo camino con el que se inició la narración, el camino salpicado de sol.

Elementos de carácter musical

La canción tiene ritmo de danza. Se encuentra en la tonalidad de Mi bemol mayor, en métrica de 2/4.

Esta canción como práctica común es canción de concurso, eso quiere decir que es muy frecuentemente interpretada en los festivales de música colombiana, como el famoso *Mono Nuñez*. Las interpretaciones recientes de esta canción ya son versiones de la “nueva ola de la música colombiana”. Sin embargo, para este análisis se tomará la versión interpretada por el mismo maestro Morales en compañía de Gentil Montaña.

No se encuentra algún registro de partitura sobre la canción.

Para diferenciar las partes solo se agrega un puente que toma elementos melódicos de C.

Intro – A – B – A – B – C – D – Puente - C – D

Intro

Cuando llegan las tardes con sus alas doradas,
yo me voy a esperarte por aquel caminito
salpicado de sol.

} A

Donde tú muchas veces me esperabas dichosa,
con los brazos abiertos y los labios sedientos
de infinita pasión.

} B

Y esperando que llegues
me sorprende la noche,

abrazado al recuerdo de tu fiel corazón.

} C

Mas al ver que no vienes maldigo a mi suerte,
maldigo a la muerte que me robó tu amor.

y regreso a mi rancho, con la luz de la aurora,
por el mismo camino salpicado de sol.

} D

CUANDO LLEGAN LAS TARDES

Interludio

A, B y C son periodos simples simétricos (4+4)

D es un periodo compuesto asimétrico (5+8). La primera frase es más pequeña que la segunda, por la acentuación de la melodía y la armonía, pues la primera frase queda abierta (es decir, no termina en acorde de tónica), mientras que la segunda si le da fin al periodo.

Mas al ver que no vienes maldigo a mi suerte,
maldigo a la muerte que me robó tu amor,
y regreso a mi rancho con la luz de la aurora,
por el mismo camino salpicado de sol.

} 1ra frase (5)
} 2da frase (8)
} D

Periodo compuesto
asimétrico
(5+8)

SECCIÓN DE VALS

10. PUEBLITO VIEJO

Aspectos socio-culturales

“Pueblito Viejo” es la obra más reconocida del maestro José Alejandro Morales a nivel nacional e internacional. Hasta donde alcanzó a diligenciar el maestro en su cancionero personal, se puede encontrar cómo la composición hizo presencia en más de treinta y cinco discos cuyos seriales se encuentran allí diligenciados. Años póstumos a su muerte no faltó el interés de seguir haciendo extensiva la composición, creando nuevas interpretaciones o dando arraigo a las ya existentes.

Los pueblos, en especial centros de educación como las escuelas y colegios de Colombia, hicieron de las canciones de Morales una expresión de la identidad nacional, sobre todo “Pueblito viejo”. Fue tanta su expansión que el compositor en muchas ocasiones pasó a un segundo plano. Se popularizó la obra musical hasta el punto de que muchos aprendieron su letra, pero desconocieron a su compositor. Esta es una de las principales características de la poesía popular, elemento que se pudo observar en el segundo capítulo de esta investigación.

Colombia se identificó con la letra de la canción, halló una expresión de patria tan fuerte que, si esta composición se hubiera compuesto en el siglo XIX, durante el periodo de consolidación de las naciones, muy posiblemente habría adquirido tanta fuerza como la obtuvo en el periodo original de su elaboración.

“Pueblito viejo” describe al pueblo colombiano en su estructura física, pero también da a conocer la personalidad del colombiano que tiene la esperanza de regresar a su origen. Quien la escuche se puede atribuir a sí mismo esta canción y se sentirá irrumpido, afectado por la letra. Las casas pequeñas, las calles por las que se vivieron periodos de juventud, amor y alegría se esperan encontrar nuevamente, tal vez no iguales, Por lo menos, sobre ellas, se espera que alumbre la misma luz del cielo, como se narra en el verso quince de la segunda estrofa.

Hay una transmisión de nostalgia muy fuerte, pero además un anhelo de volver al pueblo viejo para terminar allí lo empezado: la vida. Esta obra fue muy acogida por aquellos que tuvieron que abandonar su pueblo o el campo con el propósito de encontrar mejores opciones de progresar en el país. Muchas familias tuvieron que exiliarse de sus parcelas y casas por causa de los enfrentamientos y disputas entre partidos políticos, las crisis económicas, el conflicto armado que estaba tomando mayor fuerza en los pueblos. A estas personas, en especial, es a quienes se dirige esta composición.

Llegar a aventurar en la ciudad tuvo que ser algo muy difícil para quien tenía que salir del pueblo y esta canción despierta en quien se encuentra lejos de su tierra una esperanza de volver, por ello es tan vinculante. Así sea volver para morir allí.

El mismo José Alejandro Morales López, en una ocasión en la cual le preguntaron sobre su obra musical “Pueblito viejo”, expresó que la había compuesto en honor al Socorro (Santander).

Aspectos estéticos, estructurales y descriptivos

La composición conforme al cancionero original y la intención del Maestro Morales está escrita de la siguiente manera:

Lunita consentida
 colgada del cielo,
 como un farolito
 que puso mi Dios,
 para que alumbraras
 las noches calladas,
 de este pueblo viejo
 de mi corazón.

Pueblito de mis cuitas,
 de casas pequeñitas,
 por tus calles tranquilas
 corrió mi juventud;
 en ti aprendí a querer
 por la primera vez
 y nunca me enseñaste
 lo que es la ingratitud.
 Hoy que vuelvo a tus lares
 trayendo mis cantares,
 y con el alma enferma
 de tanto padecer,
 quiero pueblito viejo
 morirme aquí en tu suelo,
 bajo la luz del cielo
 que un día me vio nacer.

La composición posee dos estrofas que no son parejas en la cantidad de versos que las componen. Morales no continúa en este poema con una estructura tradicional literaria y oral, algo que sí se denota en los bambucos. La primera estrofa inicia haciendo la descripción de un astro, la Luna. Morales insiste constantemente en sus composiciones en hacer uso de los astros del cielo para expresar situaciones afectivas muy fuertes, esto se observó en “Pescador, lucero y río”, obra anteriormente estudiada, y ahora se hace explícito en esta composición.

“Pueblito viejo” hace uso de la noche de manera implícita. La Luna expresa su luminosidad en la oscuridad y es asociada en la canción a un farol puesto por la divinidad. Hay

una carga afectiva muy fuerte en la primera estrofa al hacer mención del pueblo que ocupa un lugar muy importante en el corazón de quien canta la canción.

En la segunda estrofa el compositor hace mención de todo lo que vive en su pueblo viejo. Vive desgracias o circunstancias adversas, pero también allí aprende a querer, vive los momentos más trascendentales de su vida.

Al parecer quien tiene la voz en la composición no se encuentra en su pueblo, está recordando, pero en la segunda estrofa regresa, hace presencia física sobre su pasado. Viene enfermo de padecer, y espera ser acogido nuevamente por el pueblo viejo, morir allí.

Elementos de carácter musical

La canción se encuentra en ritmo de vals. La tonalidad es Do menor modulante a Do mayor, escrita en $\frac{3}{4}$. Obedece a la forma tradicional de la interpretación del vals que se verá en la construcción de la forma.

Como es usual, la introducción funciona como interludio. El puente usa elementos melódicos de B para enlazar con la repetición de C.

Todas las partes son periodos compuestos simétricos (8+8). La modulación ocurre en B al cambiar el modo a Do mayor. El motivo se repite en cada una de las frases de los periodos. El motivo es acéfalo.

Intro – A – Interludio – A – B – C – Puente – C

Intro

Lunita consentida
colgada del cielo,
como un farolito
que puso mi Dios,
para que alumbraras
las noches calladas
de este pueblo viejo
de mi corazón.

A

PUEBLITO VIEJO

Hoy que vuelvo a tus lares
trayendo mis cantares,
y con el alma enferma
de tanto padecer,
quiero pueblito viejo
morirme aquí en tu suelo,
bajo la luz del cielo
que un día me vio nacer.

C

Interludio

Pueblito de mis cuitas,
de casas pequeñitas,
por tus calles tranquilas
corrió mi juventud;
en tí aprendí a querer
por la primera vez
y nunca me enseñaste
lo que es la ingratitud.

B

Puente

Pueblito Viejo

Vals

José A. Morales

Interpreta Garzón y Collazos

A

Motivo acéfalo

Tenor

Baritone

1ra frase

li to que pu so mi dios pa ra quea lum bra ra las no ches ca lla das

2da frase

B

13

T

B

dees te pue blo vie jo de mi co ra zon pue bli to de mis cui tas

Cambio de tono

1ra frase

de ca sas pe que ñi tas por tus ca lles tran qui las co rrió mi ju ven tud

Periodo compuesto simétrico (8-8)

Periodo compuesto simétrico (8-8)

Detailed description of the musical score: The score is for a waltz in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It is divided into two main sections, A and B. Section A starts at measure 1 and ends at measure 12. Section B starts at measure 13 and ends at measure 20. The Tenor part is written in a soprano clef (C4) and the Baritone part in a bass clef (C2). The lyrics are in Spanish. Annotations include: 'Motivo acéfalo' (headless motif) circled in red in the Tenor part at measures 1-4; '1ra frase' (1st phrase) in the Baritone part at measures 1-4; '2da frase' (2nd phrase) in the Baritone part at measures 5-8; 'Cambio de tono' (change of tone) in the Baritone part at measure 13; '1ra frase' (1st phrase) in the Baritone part at measures 14-17; and two boxes labeled 'Periodo compuesto simétrico (8-8)' (Symmetrical compound period (8-8)) at measures 6-8 and 14-17. Chords are indicated above the Tenor staff: Bm, Em, F#7, and B.

2

Pueblito Viejo

25

T 8

por tia pren dia que rer por la pri me ra vez y nun ca meen se

B 2da frase

30

T 8

ñaz te lo ques lain gra ti tud hoy que ven goa tus la res

B 1ra frase

C B

Periodo
compuesto
simétrico
(8-8)

35

T 8

tra yen do mis can ta res y con el al maen fer ma de tan to pa de

B B7

40

T 8

cer que ro pue bli to vie jo mo rir a quien tu sue lo ba jo la luz del

B 2da frase

E F#7 B

46

T 8

cie lo que un di a me vio na cer

B

Los poemas cantados anteriormente analizados son evidencia de un fuerte arraigo de José Alejandro Morales López a la cultura rural y al territorio en el cual nació y vivió. Su interés por la realidad del campesino, las diversas facetas de la mujer, la riqueza y belleza de la naturaleza, y la identificación con el pueblo colombiano a través de una revalorización de su historia, sus géneros musicales más distinguidos, su arquitectura y sus tradiciones hicieron que el país se identificara con sus poemas.

Sus composiciones guardaron en sí una amplitud de imágenes y versos con un estilo escritural sencillo y en algunas con rastros de una tradición oral heredada a través de siglos precedentes; esto logró una mayor adhesión y expansión aprovechando medios de transmisión oral como la radio, la producción discográfica y el diálogo cotidiano del campesino en su día de trabajo en el campo.



Ilustración 9

CONCLUSIONES

Esta investigación ha logrado demostrar cómo la obra poética de José Alejandro Morales López merece el lugar en los estudios literarios orales en Colombia. Sus poemas enriquecidos a través de la música se dieron a conocer en el siglo XX en Colombia por medios de expansión oral como la radio y la producción discográfica. Sus composiciones lograron ser interpretadas, escuchadas y adheridas por el pueblo hasta el punto en que se convirtieron parte de la identidad colombiana.

Morales hizo que por medio de su creación se consolidara un sentimiento nacional y una conciencia colectiva, algo que en los postulados teóricos de Gisela Beutler son dos elementos esenciales para la tradición oral popular. Obras que lograron tal acogida fueron “Pueblito viejo”, “Campesina santandereana”, “Ayer me echaron del pueblo”, “Pescador, lucero y río”, “Yo también tuve veinte años”, entre otras.

Él compuso sus poemas para ser divulgados oralmente y en principio fue reconocido como el autor de sus obras, se insertó en lo que Freja de la Hoz llama las dinámicas de transmisión de la oralidad. Poco a poco su obra comenzó a pertenecerle al pueblo quien la hizo su voz frente al reclamo de las injusticias sociales en el país. De igual manera, su obra fue un medio a través del cual se expresó variedad de sentimientos en torno a la patria, a la naturaleza, a la mujer y al campesino.

La acogida del corpus poético de José Alejandro Morales López fue arrolladora. De hecho, hasta 1978, año en el cual él muere, sus composiciones lograron adquirir participación en una gran cantidad de producciones discográficas. Cualquier compositor hubiera deseado alcanzar para ese momento histórico en el que se estaba consolidando ese tipo de transmisión oral lo que José Morales alcanzó.

A continuación, se da a conocer una lista de poemas cantados de Morales y el número de veces en los cuales se les tuvo en cuenta en producciones discográficas nacionales e internacionales, todo ello para comprender la magnitud de su acogida: “Pueblito viejo”, más de treinta y cinco producciones; “Ayer me echaron del pueblo”, más de diez; “Aunque lo niegues”, más de doce; “Camino viejo”, más de siete; “Campesina santandereana”, más de diez; “Consigna” más de ocho; “Doña Rosario” más de ocho; “El corazón de la caña” más de seis”; “Mi carta” más de siete; “María Antonia” más de siete; “Soberbia” más de nueve; entre otras.

Lo anterior, sin contar el número de emisoras en las que era escuchado y la cantidad de veces en que transmitían sus composiciones. Esto fue favorable para él como compositor. Pero, la extensiva acogida también direccionó sus obras a una imparable y desenfrenada transformación por quienes deseaban hacerlas suya y adherirlas a su repertorio. Algunos intérpretes modificaron sus letras, acortaron versos y las convirtieron en obras academicistas que se regían bajo la estricta observancia de la partitura. Todos estos cambios que el pueblo fue realizando en la obra de Morales, como consecuencia del auge de popularidad, fueron transformándolo y dejándolo de ver como una figura inmutable. En palabras de Freja de la Hoz, pasó a ser un autor que se colectivizó, algo que corresponde a una de las características propias del autor en la literatura oral.

Fue tal la acogida de las canciones de Morales en Colombia que, en espacios sociales como celebraciones culturales de las alcaldías municipales, actividades educativas de las escuelas rurales y los colegios sus obras se interpretaron y aún hoy se siguen interpretando en fechas en las que se rinde honor a la patria. Es de resaltar el hecho de que el pasado 7 de agosto de 2019 en la principal celebración conmemorativa del Bicentenario de la Batalla de Boyacá, el poema cantado “Pueblito viejo” fue uno de los puntos principales de la celebración. Cuarenta años después de la muerte del compositor aún se escuchan sus obras, se han convertido en parte

de la tradición oral de Colombia por su espontaneidad. Pero, ha surgido el momento en el cual el autor ha comenzado a desaparecer. Muchos conocen las canciones, pero ya no saben quién es su compositor. Sus poemas han pasado a ser un bien común.

Otra característica que hizo que la obra de Morales se insertara rápidamente en el pueblo y prevaleciera hasta hoy es el uso de un lenguaje sencillo y la vinculación de algunas variantes lingüísticas del ambiente geográfico donde vivió sus años de infancia, adolescencia y parte de su adultez; el Socorro (Santander). Por ejemplo, canciones como “Ayer me echaron del pueblo” se valieron de estas expresiones regionales con el propósito de que el campesino se sintiera más identificado con el deseo de no quedarse callado y protestar.

Lo anterior fue creando una red simbólica en la que el pueblo se identificó y comprendió el mensaje de fondo de las canciones. De igual manera, otro aspecto que permitió su pronta adhesión fue cómo sus poemas expresaron una realidad cultural, en este caso a través de la música. Esto es algo fundamental que Carlos Pacheco resalta como elemento esencial dentro de los procesos que se dan en torno a la oralidad. En Morales se puede comprender la realidad social colombiana andina del siglo XX, en especial aquella que se asentó sobre la cordillera oriental donde se ubica el departamento de Santander.

Morales invitó al pueblo a interiorizar su obra poética a través del sonido generando una percepción particular de las cosas, algo característico de la oralidad en los postulados teóricos de Walter Ong. Por ello, el compositor no hizo público en vida un consolidado escrito de sus obras. Dejó que el pueblo las escuchara e interpretara a su modo. Otros fueron los que mientras él vivió registraron sus piezas en partituras, como lo hizo Jaime Llano, en ánimo de preservar la intención del compositor. Realmente, es imposible estudiar la obra poética de Morales sin el contenido musical, ella complementa el mensaje que se desea transmitir, hace que la métrica de

los versos se mida de una manera distinta en varias ocasiones, se vale de ritmos colombianos como el bambuco, el pasillo, la danza y el vals para apoyar lo que desea transmitir.

Otro elemento importante que esta investigación pudo corroborar a partir de las composiciones elegidas es que Morales sí da continuidad a expresiones de la tradición oral en Colombia, en sus canciones es prevalente el uso del romance y la copla. Géneros populares que se adhirieron en América tras la presencia de los españoles quienes, por la tradición medieval y el Siglo de Oro, insertaron este tipo de géneros en el diario vivir del pueblo. Pero lo interesante en la obra de Morales es que la tradición de estos géneros solo permanece cuando Morales usa el ritmo musical del bambuco. En este los versos prevalecen en la forma del octosílabo, hace un mayor uso de las octavillas, elabora algunos recitados que son propios del compositor, se vale de la rima y del paralelismo para afianzar la sonoridad y memorización, elementos propios de la poesía popular.

Ya en los pasillos, danzas y vals las formas tradicionales orales no son tan evidentes o en muchos casos no se adoptan. Hay una distribución del verso elaborado en arte mayor, sobre todo en los pasillos. En este ritmo se evidencia el uso del verso libre y una distribución de estrofas más amplio ya que la métrica de dicho género permite elaborar un mayor fraseo, teniendo presente que generalmente en Morales las estrofas se organizan en cuartetos. Ya en las danzas y los vales la estructura de las frases es más corta, sus estrofas son bastante irregulares y en ocasiones no elaboran rima, hay una ruptura total con las formas tradicionales orales. De igual manera, es interesante descubrir cómo en Morales no se presenta en ninguna de sus piezas el uso de la Décima y el Villancico. La décima fue más usada en la costa colombiana y no tuvo tanta fuerza en la región andina oriental.

Otra característica de la obra de José Alejandro Morales López es que, a pesar de que él venía de una tradición musical en la cual muchos compositores exponían sus habilidades

artísticas por medio de la creación de un repertorio para una “misa criolla”, usando ritmos musicales tradicionales, él no se encamina por esta perspectiva. Pero, en sus obras si se evidencia una influencia fuerte de la religiosidad, algunas de ellas son: “Así”, “Aquella noche”, “Amistad”, “Amor es.....”, “Ayer me echaron del pueblo”, “Campanitas parroquiales”, “Carbonerito”, “Chinita bogotanita”, “Chinita de Girardot”, “El cartujo”, “El puente del juramento”, “Linda china colombiana”, “Me duelen tus penas”, “Me volví viejo”, “María de Jesús”, “Mujer de mi vida”, “Mi señora Anunciación”, “Parcelita blanca”, “Pañuelito de algodón”, “Pueblito viejo”, “Qué pena me da”, “Soberbia”, “Solo”, “Sin ponerte cruz”, “Tus ojos linda morena”, “Tu juramento”, “Un rinconcito amable” y “Viejo tiplecito”. En estas composiciones se resalta la presencia de Dios como mediador, consuelo, aquél de quien procede el perdón, redentor y posibilitador de que se sacralice algo. La presencia la Virgen María es más escasa, pero ella en las composiciones en las que se le hace mención siempre se da a conocer como la receptora de las flores y los dones de cantor, ella es premiada siempre con algo, es una mujer digna.

Morales es un compositor que aborda con amplitud el rol de la mujer colombiana del siglo XX. Sus poemas son enriquecedores en el sentido en que presentan mujeres jóvenes, adultas, campesinas, del pueblo, sensuales, cultas, prudentes, recatadas. En el análisis de las composiciones elegidas para esta investigación se pudo observar diversidad en la personalidad de la mujer.

En la obra “María Antonia” se resalta una mujer sensual, marginada, que vende besos, gitana, identificada con el color grana que es un rojo intenso; en “Pañuelito de algodón” se presenta la mujer que es madre, que se preocupa por su hijo, que le borda a su hijo un pañuelo (tradicción muy común en las familias colombianas del siglo XX), sensible, que representa a la misma patria, se identifica con el color blanco del algodón de la tierra mostrando pureza; en

“Campesina santandereana” hay una idealización de la mujer, ella es hermosa, se compara a la flor del romero que es generalmente azul violeta pálido, rosa o blanco, también baila, su cuerpo no pasa desapercibido, es joven, sabe a fruta madura, es una mujer que cautiva los sentidos del hombre; en “Doña Rosario” se presenta una mujer adulta, que atiende un negocio donde vende aguardiente y tabacos, pasiva, oyente, dispuesta a su trabajo, su ambiente redonda en la oscuridad de la noche; en “Cuando llegan las tardes” se presenta una mujer que está enamorada, es joven, bastante afectuosa, que espera ansiosa a su amado en el atardecer cuando el sol salpica el camino con colores intensos y cálidos, que conquista al hombre, limitada por su condición humana, que ha muerto.

Muchas mujeres en José Alejandro Morales tienen nombre, no son anónimas, las dignifica y exalta, pero también las acusa de sus dolores y desgracias. Se presenta a la mujer que mueve al hombre tanto a su felicidad como a su desdicha, ella es madre, esposa, hija, novia, amiga; su insistencia en el vestir es una manera de dignificarla y mostrar cómo a pesar de que podía ser muy pobre nunca dejaba de ser elegante.

Las composiciones de Morales donde se hace presente la figura femenina junto con sus cualidades y virtudes son: “Así eres tú”, “Campesina santandereana”, “Clarita”, “Chinita del campo”, “Chinita bogotanita”, “Chinita de Girardot”, “Dende que murió mi negra”, “Doña Rosario”, “El delantal de la china”, “El cantar del río”, “Esperanza Gallón”, “Gracielita”, “Invasión de amor”, “Jueguito de amor”, “La hiedra”, “Luz María”, “La niña”, “La culpa la tuvo el viento”, “Linda china colombiana”, “Luz del mundo”, “La niña del pueblo”, “La flor y tú”, “La negra mía”, “Mala mujer”, “Mi monita”, “María Isabel”, “María de Jesús”, “María Enriqueta”, “Mujer traviesa”, “María Antonia”, “Marta”, “Mírame mujer”, “Mujer de mi vida”, “María Helena”, “Mi última canción”, “Matica de caña dulce”, “Mi pobre amor”, “Merceditas Baquero”, “Mi señora Anunciación”, “Niña morena”, “No me dejes esperando”, “No llores

niña”, “Parcelita blanca”, “Pañuelito de algodón”, “Perjura”, “Princesa de pasión”, “Quebradita cantarina”, “Qué sabes tú”, “¿Quién te hizo llorar?”, “Rosa”, “Súplica”, “Sarita Consuegra”, “Señora Bucaramanga”, “Se casa la reina”, “Socorranita”, “Tus ojos linda morena”, “Tu recuerdo”, “Te vas”, “Viejo querido” y “Victoria”.

Morales en sus poemas elabora otra característica particular. Hace uso de algunas palabras que para él tienen importancia en la medida en que las vincula en gran parte de sus composiciones. Sobre ellas se dispone la temática de la obra, genera estados en los personajes que participan en la composición y en ocasiones irrumpen en el desenlace de la narración poética.

La primera palabra es **noche**, a ella se le da uso cuando la composición adhiere en sí sentimientos de incertidumbre, angustia, duelo, desesperación, soledad y nostalgia. Algunas de las composiciones en las que se puede encontrar ello son “Pescador, Lucero y Río”, “Así eres tú”, “Aquella noche”, “Anoche estuve pensando”, “Cabellos negros”, “Doña Rosario”, “En el silencio”, “El cartujo”, “En busca del mar”, “En una noche de abril”, “La calle de mi perdición”, “Noches de Bogotá”, “Niña morena”, “Pañuelito de algodón”, “Pueblito Viejo”, “Recuerdos viejos”, “Cuando llegan las tardes”, “Se casa la reina”, “Tu recuerdo” y “Un año más”.

La segunda palabra es **viejo**, su presencia en las obras del compositor no es superficial, sobre todo se hace explícita en aquellas obras compuestas entre los años 1960 a 1978, donde pareciera que hubiera una obsesión y cuestionamiento en torno a esta palabra. Este periodo histórico corresponde a los últimos años de vida de Morales. Algunas composiciones en las cuales se puede comprobar esto son “Camino viejo”, “El tabacalero”, “Los árboles”, “Me volví viejo”, “Pañuelito de algodón”, “Pueblito viejo”, “Pelón Santamarta”, “Recuerdos viejos”, “Recuerdo de una vieja canción”, “Tu sombra” y “Viejo querido”.

Le tercera palabra que se hace constante en las canciones de Morales es **recordar** (en sus diversas conjugaciones). Para el compositor es una palabra que se compagina a un sentimiento muy profundo, volver al corazón. El recuerdo causa nostalgia, amor, obsesión, pero también provoca una laceración del corazón, una angustia latente en quien ha vivido malas experiencias en su vida o el olvido no ha llegado aún. Las composiciones en las que se puede encontrar esto son “Amor es.....”, “Camino viejo”, “Contigo se fueron”, “Cenizas al viento”, “Cabellos Negros”, “Consigna”, “Cuando llegan las tardes”, “El jardín de tu recuerdo”, “En el silencio”, “Los labriegos”, “Mala mujer”, “Me volví viejo”, “Marta”, “Noches de Bogotá”, “Pañuelito de algodón”, “Recuerdos viejos”, “Recordar es sufrir”, “Recuerdos de una vieja canción”, “Tu recuerdo”, “Tu juramento” y “Una rosa para recordar”.

Y la cuarta palabra que más presencia hace en toda la obra de Morales es el **olvido**. Es un proceso sanador que para el compositor causa dolor, pero sabe que debe vivirse para que todo resulte mejor, esta palabra la adhiere a la mujer, a la injusticia, a su patria, a sí mismo, a la familia, a objetos que pudieron marcar dentro de la narración de la composición algo doloroso. Además, se puede ver la contraposición en algunos poemas donde el compositor muestra que es mejor no olvidar algo que ha sido muy significativo, olvidar se convierte en perder la experiencia de amar.

Las obras en las que se encuentra la descripción anterior son “Aunque lo niegues”, “Así tenía que ser”, “Collar de canciones”, “Consigna”, “Cuando llegan las tardes”, “Canta Colombia”, “Charalá”, “En el silencio”, “En los ojos se te nota”, “El puente del juramento”, “Error”, “Graciélita”, “La historia de los amantes”, “Mi señora Popayán”, “Mala mujer”, “Me volví viejo”, “Mujer traviesa”, “Mi última canción”, “Merceditas Baquero”, “Mi perdición”, “Noches de Bogotá”, “Tu cruel olvido”, “No me canten más ese bambuco”, “Niña morena”, “Perdón y olvido”, “Plegaria para el olvido”, “Para olvidarte”, “Qué fácil fue olvidarte”,

“Remordimiento”, “Sin ponerte cruz”, “Tu cruel olvido”, “Tu sombra”, “Te vas”, “Tres corazones”, “Tu juramento”, “Vete..... No más” y “Ya se acabaron los machos”.

Uno de los principales logros de esta investigación fue la posibilidad de tener acceso al archivo escrito de José Alejandro Morales López, en este el compositor compiló a través de un folio la lista de sus poemas. El documento tiene las siguientes características: está organizado de manera alfabética, Morales anexa a cada canción el código de producción discográfica donde se ha interpretado, registra en algunos poemas cantados el año de composición y en todos se ratifica autenticidad a través de la firma del compositor.

La accesibilidad a este documento permitió comprender las diversas variaciones que ha tenido la letra de sus composiciones. Se pudo hallar la original distribución de los versos dentro de los poemas, el estilo escritural de Morales, la ortografía que tenía y la manera como ponía sobre el papel las variables lingüísticas regionales. De hecho, hay composiciones dentro de su archivo cuyo sustento auditivo no reposa en ningún registro sonoro, algo que tendrá que estudiarse con mayor profundidad en otra investigación.

José Morales nunca tuvo la intención de publicar dicho documento, fue hallado inesperadamente después de su muerte por un familiar. Su interés no radicó en que el pueblo leyera lo que había registrado a través de su máquina de escribir, a él le interesó más ser escuchado que leído. Pero con el hallazgo de su archivo se pudo corroborar un aspecto interesante y es cómo sus composiciones tienen una estrecha vinculación con la música, ella ratifica el sentir de lo que se expresa de manera escrita, organiza los versos de una manera distinta, la enumeración de las sílabas en ocasiones cambia, la distribución de las estrofas se ve afectada por los cambios de tonalidad y el carácter dentro de las piezas.

Sin duda, el autor que se ubica dentro de la literatura oral no tiene como intención primordial poner por escrito su obra y en esto Morales rompe el esquema, en él hay una clara

autoría, una escritura definida y se presenta una reproducción de su obra que supera la oralidad tradicional.

Esta investigación promovió un tema poco común en los estudios literarios en Colombia, es necesario reconocer que en compositores como José Alejandro Morales López hay una riqueza literaria oral que no puede pasar desapercibida, hay poesía oral. Se ha dado entonces, un primer paso para abordar la obra compositiva de Morales desde la literatura y la cultura. Es importante que en ánimo de enriquecer los estudios orales en el país exista el interés de dar continuidad a investigaciones como esta que nutran la riqueza de los pueblos y las tradiciones colombianas aportando elementos que ayuden a comprender las diferentes manifestaciones de la lengua y su preservación.



Ilustración 10

ANEXO

SECCIÓN DE BAMBUCOS

UN TIPLE Y UN CORAZÓN

Características

Esta es una canción alegre que resalta la importancia de la música para el día a día del campesino, el tiple es el protagonista central, el que contagia la alegría de ser un campesino orgulloso de su origen y de sus costumbres, es el instrumento de identidad nacional. Por eso para reforzar esto último se hace énfasis en lo oral dentro de la letra, no solo se usan expresiones como *raboegallo*, sino que también se hacen las inflexiones lexicales necesarias que imitan el hablado popular.

Ello permite comprender la importancia que tiene el sistema de las relaciones culturales en una sociedad. Cómo estas relaciones entretejen el entramado que permite que haya una cohesión social que va más allá de los lazos de sangre o de compadrazgo. La música como expresión de un tipo de cultura que a su vez da cuenta de la forma como una sociedad se relaciona con su entorno más inmediato.

La composición conforme al cancionero original y la intención del Maestro Morales está escrita de la siguiente manera:

Soy un campesino alegre
de machete y alpargatas,

al hombro mi ruana blanca,
 raboegallo y jipijapa;
 jamás he sentido tristeza
 porque nací en una tierra,
 donde se siente alegría
 hasta debajo e' las piedras.

Mis haberes son un tiple
 y un corazón pa' temparlo,
 y con ellos por el mundo
 voy siempre alegre cantando.
 Mientras yo tenga ese tiple
 y un corazón pa' temparlo,
 las penas que a mí me lleguen
 pierden su tiempo llegando.
 Las penas que a mí me lleguen
 pierden su ' tiempo llegando.

Un tiple y un corazón,
 son los haberes que tengo.

Esta canción tiene ritmo de bambuco. Se encuentra en la tonalidad de Sol mayor y está escrita en métrica de 6/8. Lamentablemente, no se encontró una partitura escrita en la colección del cancionero y la antología de partituras de esta composición. Pero se tiene la referencia auditiva con la cual se permiten desarrollar las siguientes afirmaciones.

Se vuelve a encontrar la introducción como interludio para diferenciar las partes. Sin embargo, se puede observar el estilo de recitado que en las anteriores piezas ya ha sido mencionado (Final). En este caso presenta un nuevo material melódico con referencia a la parte

A

Intro – A – Interludio – A – B- Interludio – B – Final

Intro

Soy un campesino alegre de machete y
alpargatas,
al hombro mi ruana blanca, raboegallo y
jipijapa;
jamás he sentido tristeza porque nací en
una tierra,
donde se siente alegría hasta debajo e' las
piedras.

A**UN TIPLÉ Y UN CORAZÓN****Interludio**

Mis haberes son un tiple y un corazón pa'
templarlo
y con ellos por el mundo voy siempre
alegre cantando.

B

Mientras yo tenga este tiple y un corazón
pa' templarlo,
las penas que a mí me lleguen pierden su
tiempo llegando.

Interludio

Un tiple y un corazón, son los haberes que
tengo.

Final

La parte A es un periodo compuesto simétrico (8+8). La repetición de esta parte se realiza con la misma letra.

La parte B es un periodo compuesto simétrico melódicamente contrastante y repetitivo (8+8). La repetición que realiza se ubica en la segunda semifrase de este periodo: *las penas que a mí me lleguen pierden su tiempo llegando.*

La forma de esta canción es la forma típica de la interpretación del bambuco tradicional.

NO ME CANTES MÁS ESE BAMBUCO**Características**

En esta composición se muestra una identificación con el bambuco, un género muy importante en Colombia, esto remite un sentimiento de identidad que busca expresar el sentir

de desamor del campesino. En este tipo de composiciones se puede ver cómo la música también crea un sentido de pertenencia frente a un grupo social que se ve identificado con las letras y ritmos de un tipo específico de música. Es un sentimiento no solo de desamor o desengaño frente a la mujer que se va, sino cómo este género es el que logra expresar lo que parece que se queda corto así no más.

La composición conforme al cancionero original y la intención del Maestro Morales está escrita de la siguiente manera:

No me canten más ese bambuco
porque sus notas me hacen llorar,
con él aprendí a querer,
con él también a olvidar,
por eso no canten ese bambuco
que me recuerda a una mujer,
que quise mucho y que me quiso,
pero se fue para no volver.
Que quise mucho y que me quiso
pero se fué para no volver.

No me canten más ese bambuco
porque la música y el dolor,
cuando se juntan en una sólo
hieren el alma y el corazón;
por eso quiero que viejos amigos,
nunca sus notas volver a oír,
porque aunque dulces, bellas y alegres
al escucharlas me hacen sufrir.

El ritmo de esta canción es bambuco. Se encuentra en la tonalidad de La menor modulante a La mayor y está escrita en 6/8.

La canción posee introducción que sirve como interludio.

El análisis de esta canción tiene una particularidad a diferencia de las que hasta el momento se han analizado, la repartición de las frases no es tan organizada, sino que es muy desigual, pero a pesar de esto se pueden encontrar los siguientes elementos:

Al final no aparece la forma de recitado, sino que toma elementos melódicos de la primera semifrase de A para terminar la canción (A')

Intro – A – B – Interludio – A – B – C – C' – A'

NO ME CANTEN MÁS ESE BAMBUCO

Intro

No me canten más ese bambuco
 porque sus notas me hacen llorar,
 con él aprendí a querer,
 con él también a olvidar,
 por eso no canten ese bambuco
 que me recuerda a una mujer
 que quise mucho y que me quiso,
 pero se fué para no volver.

} **A**

} **B**

No me canten más ese bambuco
 porque la música y el dolor,
 cuando se juntan en una sólo
 hieren el alma y el corazón;
 por eso quiero buenos amigos
 nunca sus notas volver a oír,
 porque aunque dulces, bellas y alegres
 al escucharlas me hacen sufrir.
 No me canten más ese bambuco,
 no me canten más ese bambuco
 porque sus notas, porque sus notas me
 hacen llorar.

} **C**

} **C'**

} **A'**

Interludio

A es un periodo compuesto asimétrico abierto (6+5). Lo anterior quiere decir que el acorde último del periodo no corresponde a la tónica (La menor), sino que termina en III grado (Do mayor).

Es muy usual en la música popular encontrar la construcción de las frases no simétricas a diferencia de la música clásica, que generalmente es simple (4+4) o compuesta (8+8). En este caso, se observa un ejemplo (6+5) en donde el periodo no concluye y queda abierto para la siguiente parte. En efecto, la segunda semifrase es más corta que la primera.

B es un periodo compuesto simétrico repetitivo (8+8). La última semifrase se repite: *que quise mucho y me quiso, pero se fue para no volver*. Después de pasar el interludio y al volver a presentar esta parte, el último acorde es el modulante de forma abrupta (La mayor) para presentar la siguiente parte en ese tono.

C es un periodo compuesto asimétrico como A (6+5). Sin embargo, expone materiales muy diferentes a esa parte ya que se encuentra en otro tono, La mayor.

C' es un periodo compuesto asimétrico repetitivo (6+8), pues toma elementos de la primera semifrase de C y expone otro material melódico en la segunda semifrase para enlazar con la parte A'. Repite la última semifrase: *porque aunque dulces, bellas y alegres al escucharlas me hacen sufrir*.

CABELLOS NEGROS

Características

En esta composición hay una comparación del cabello de la mujer con uno de los símbolos que identifican a las naciones como es la bandera. En este caso el color que se resalta es el negro como estandarte que se identifica en lo alto como una bandera. En los cabellos negros florecen los recuerdos. El compositor parece que ve un entorno completamente rodeado de oscuridad, no distingue el día de la noche, parece que no hay un rumbo y lo único que queda es ver las penas que flotan como banderas en la oscuridad.

La composición conforme al cancionero original y la intención del Maestro Morales está escrita de la siguiente manera:

COMO BANDERAS AL VIENTO

FLOTAN TUS NEGROS CABELLOS,
CABELLOS DONDE LA NOCHE
SE DUERME CON SUS LUCEROS
Y DONDE DESPIERTA EL DÍA
EN FLORACIÓN DE RECUERDOS.

TUS OJOS COMO LA NOCHE,
LA NOCHE COMO TU PELO,
SON NEGROS COMO LAS PENAS,
COMO LAS PENAS QUE SIENTO,
POR ESO EL DÍA Y LA NOCHE
SON ETERNOS PORQUE DUERMEN,
PORQUE DUERMEN Y DESPIERTAN
EN TUS CABELLOS AL VIENTO.

El ritmo de esta canción es Bambuco. Se encuentra en el tono Mi bemol mayor y en métrica de 6/8.

Esta canción usa la introducción como interludio.

Lamentablemente, esta investigación no encontró registro escrito en partitura de esta canción para sustentar un poco más el análisis, pero con el audio se pueden destacar las siguientes cualidades:

En la canción es usual que tanto el inicio de A y C son compases sin acompañamiento instrumental, por lo que puede ser *ad libitum* para después retomar el *tempo*.

Intro – A – Interludio – A- B – C – Interludio – B – C

Intro

Como banderas al viento
flotan tus negros cabellos,
cabellos donde la noche
se duerme con sus luceros
y donde despierta el día
en floración de recuerdos.

CABELLOS NEGROS

A

Interludio

Tus ojos como la noche,
la noche como tu pelo,
son negros como las penas,
como las penas que siento,

B

Por eso el día y la noche
son eternos porque duermen,
porque duermen y despiertan
en tus cabellos al viento.

C

Interludio

La parte A es un periodo simple asimétrico con extensión por complemento (4+8). La resolución si se encuentra en el cuarto compás de la segunda frase. Sin embargo, la frase no acaba pues para terminar retoma elementos de la primera frase para terminar el periodo en 4 compases más: *Y donde despierta el día en floración de recuerdos.*

La parte B y C son periodos simples simétricos (4+4).

LOS ÁRBOLES**Características**

En esta composición existe una clara referencia al olvido, específicamente aquél que se le atribuye al corazón cuando falta amor y prevalecen los dolores, esta referencia cobra aún más

relevancia al pensar en la situación de olvido que han vivido históricamente las comunidades rurales en nuestro país.

Se prefiere la muerte al olvido porque ya se vive el olvido de un Estado preocupado por la industrialización que condena al campo a seguir en el atraso, a seguir a la orilla del río. La relación con el olvido en los campesinos es algo vivo, es algo real y por eso prefieren morir de amor a vivir condenado a otro tipo más de olvido.

De nuevo se usa la indispensable relación entre el hombre y la naturaleza para darle mayor fuerza al relato.

La composición conforme al cancionero original y la intención del Maestro Morales está escrita de la siguiente manera:

Aquél árbol que nos diera
a veces su fresca sombra,
se murió como la alondra
que allí tuviera su nido,
porque los árboles viejos
que los deja a un lado el río,
prefieren más bien morir
que vivir en el olvido.

Como esos árboles viejos
se mueren los corazones,
cuando les falta el amor,
cuando le sobran dolores.
Por eso al ver que no fué
tu corazón con el mío,
se me murió como ese árbol
que lo dejó a un lado el río.

Se encuentra en ritmo de bambuco. La tonalidad de esta canción es Re menor, escrita en 6/8. La introducción funciona como interludio. La forma de la canción es presentada como se muestra en la práctica común.

Es muy usual encontrar esta forma donde todos los periodos son simples y simétricos, como varios casos que se han llevado a cabo en este análisis. Además, que posean cuatro partes.

Intro – A – B – Interludio – A – B – C – D – Interludio – C – D

Intro

Aquél árbol que nos diera
a veces su fresca sombra,
se murió como la alondra
que allí tuviera su nido,

}
} **A**
}

porque los árboles viejos
que los deja a un lado el río,
prefieren más bien morir
que vivir en el olvido.

}
} **B**
}

LOS ÁRBOLES

Interludio

Como esos árboles viejos se mueren
los corazones, cuando les falta el amor
cuando le sobran dolores.

}
} **C**
}

Por eso al ver que no fué tu corazón
con el mío, se me murió

como ese árbol que lo dejo a un lado el río.

}
} **D**
}

Interludio

A, B, C y D son periodos simples simétricos repetitivos (4+4). Primero se presentan A y B, luego el interludio, Se presentan todas las 4 partes, regresa el interludio y para terminar solo se presentan C y D.

En la parte C es usual que en la frase *cuando les falta el amor, cuando les sobran dolores* se haga *ad libitum* sin acompañamiento instrumental. Esto es obedeciendo a la interpretación tradicional del grupo de Garzón y Collazos.

The image shows a musical score for 'Tiplecito Bambuquero' in 8/8 time. The score is divided into four staves. The first staff (measures 1-5) is labeled 'A' and 'Periodo simple simétrico (4+4)'. It features two 'Inicio anacrúsico' (anacrusis) points circled in red. The second staff (measures 6-10) is labeled 'B' and 'Periodo simple simétrico (4+4)'. It contains a '2da frase' (2nd phrase) and a '1ra frase' (1st phrase). The third staff (measures 11-15) is labeled '2da frase'. The fourth staff (measures 16-20) is labeled 'C' and 'Barra de repetición: Intro, A y B'. It includes a red circle around a measure and a repeat sign.

TIPLECITO BAMBUQUERO

Características

En esta composición se observan características que ya se han encontrado en otros análisis. La música expresa, a través de sus letras e instrumentos, la relación entre hombre-naturaleza y más exactamente en esta canción el sentimiento de arraigo frente a la tierra donde

nace el campesino, tierra que define no solo un sistema de relaciones sociales, económicas y políticas, sino que sirve como una forma de identidad colectiva.

En este sentido a partir de esta composición también se puede hablar de los procesos de memoria que se relacionan con el día a día de las personas. El tiple es el objeto que le permite al protagonista recordar los sentimientos que le invoca el bambuco, la guabina, los paisajes, las mañanas en el campo y que generan un sentimiento de pertenencia y de construcción de una identidad que parte desde el individuo, pero que se relaciona totalmente con un sistema cultural.

La composición conforme al cancionero original y la intención del Maestro Morales está escrita de la siguiente manera:

Tiplecito bambuquero,
 tiplecito embrujador,
 eres tú mi compañero
 en mi alegría y dolo;
 por eso es que yo te quiero
 como si fueras mi amor,
 tiplecito bambuquero,
 tiplecito embrujador.

Cuántas veces la mañana
 tú y yo hemos visto llegar
 al pié de esa ventana
 donde voy siempre a cantar;
 y cuando pulsan mis manos
 tu embrujado diapasón,
 siento que tú y yo lloramos
 como un solo corazón.

Tiplecito embrujador
 eres igual de sincero
 en las manos de un señor
 o en las manos de un arriero;
 por eso es que tus bambucos
 y tus guabinas lejanas
 son retazos de paisaje

de mi tierra colombiana.

El ritmo de esta canción es bambuco. La tonalidad es Do menor modulante a Do mayor, en métrica de 6/8. En esta canción la introducción funciona como interludio.

Ningún periodo es de inicio tácito (en el primer tiempo del compás), sino anacrúsico.

Es una generalidad en la música colombiana que los inicios sean de este tipo, como se ha visto a lo largo del análisis.

El primer compás de cada periodo es *ad libitum* sin acompañamiento instrumental.

Intro - A - B - Interludio - A - B - Interludio (mod) - C - Interludio - A' - B'

Intro

Tiplecito bambuquero,
Tiplecito embrujador, eres tú
mi compañero En mi alegría
y dolo;

por eso es que yo te quiero
como si fueras mi amor,
tiplecito bambuquero
Tiplecito embrujador.

A

B

TIPLECITO BAMBUQUERO

Interludio

Cuántas veces la mañana
tú y yo hemos visto llegar
al pié de esa ventana
Donde voy siempre a cantar;
y cuando pulsan mis manos
tu embrujado diapasón,
siento que tú y yo lloramos
como un sólo corazón.

C

Interludio

Tiplecito embrujador
eres igual de sincero
en las manos de un señor
o en las manos de un arriero;
por eso es que tus bambucos
y tus guabinas lejanas
son retazos de paisaje
de mi tierra colombiana.

A'

B'

La parte A es un periodo compuesto simétrico (6+6)

La parte B es un periodo simple simétrico (4+4).

La parte C es un periodo compuesto simétrico (8+8). El interludio que le precede cambia su acorde Tónica a Do mayor, ya no es menor como se presentó la primera vez (*Interludio mod*).

Las partes señaladas como A' y B' son los mismos priosos que A y B, pero con diferente texto.

EL JARDIN DE TU RECUERDO

Características

La composición conforme al cancionero original y la intención del Maestro Morales está escrita de la siguiente manera:

Ayer recogí una rosa
del jardín de tu recuerdo,
pero encontré que esa rosa
tenía sus pétalos muertos;
porque las flores sin riego
y sin besos los amores,
se mueren poquito a poco,
poquito a poco se mueren.

Por eso el jardín de tu recuerdo,
por falta de la fuente de tu cariño
hoy se encuentra muerto;
También mi vida se está muriendo
porque le faltan tus dulces besos,
tus dulces besos desde hace tiempo.

El ritmo de esta canción es bambuco. La tonalidad es Sol mayor en métrica de 6/8.

La introducción en esta canción funciona como interludio y como final.

A diferencia de la mayoría de los bambucos, los periodos no son de inicio anacrúsico, sino acéfalo. Eso quiere decir que la primera figura de corchea del primer *tempo* no aparece.

Intro - A - A' - Interludio - B - C - Interludio - B - C - Final

Intro

Ayer recogí una rosa del
jardín de tus recuerdo, pero
encontré que esa rosa
tenía sus pétalos muertos;
porque las flores sin riego y
sin besos los amores, se
mueren poquito a poco,
poquito a poco se mueren.

A

A'

Interludio

Por eso el jardín de tu
recuerdo, por causa de la
fuente de tu cariño hoy se
encuentra muerto;
también mi vida se está
muriendo porque le faltan tus
dulces besos, tus dulces
besos desde hace tiempo.

B

C

EL JARDÍN DE TU RECUERDO

Interludio/Final

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of five staves of music. Measure numbers 15, 20, 24, 29, and 34 are indicated at the start of their respective staves. The score is annotated with several elements:

- Measure 15:** Labeled 'B'. A red oval highlights the first eighth note, with a box below it saying '1ra frase' and 'Inicio acéfalo'.
- Measures 15-20:** A blue bracket above the staff spans these measures, with a box below it saying 'Periodo simple simétrico (4+4)'.
- Measure 20:** A red oval highlights the eighth note, with a box below it saying '2da frase'.
- Measures 20-24:** A blue bracket above the staff spans these measures, with a box below it saying 'Periodo simple asimétrico con extensión por aumento (4+4+3)'.
- Measure 24:** Labeled 'C'. A red oval highlights the eighth note, with a box below it saying '1ra frase'.
- Measures 24-29:** A blue bracket above the staff spans these measures, with a box below it saying '2da frase'.
- Measure 34:** Labeled 'Ad libitum' and 'Fine'. A red oval highlights the eighth note, with a box below it saying 'Extensión por aumento'.

A es un periodo simple simétrico repetitivo (4+4). A' es la repetición de la misma forma de A pero con diferente texto.

En A' se repite la última semifrase: *se mueren poquito a poco, poquito a poco se mueren.*

B es un periodo simple simétrico (4+4). El primer compás de este periodo se interpreta *ad libitum* sin acompañamiento instrumental.

C es un periodo simple asimétrico con extensión por aumento (4+4+3). El compás número 4 de este periodo no termina en tónica (Sol mayor), sino que termina en la Dominante (Re mayor), eso extiende la segunda frase hasta llegar al final de la canción, que son tres compases más. La semifrase mencionada, que es la extensión por aumento, se interpreta *ad libitum*.

MATICA DE CAÑA DULCE

Características

La composición conforme al cancionero original y la intención del Maestro Morales está escrita de la siguiente manera:

Matica de caña dulce
nacida en camino real,
si en este pedío me ayudas
yo no te deajo cortar;
Es pa decirle a mi china
si poaquí vuelve a pasar,
que por su amor yo toy loco
y no la puedo olvidar.

Decíle que toy muy triste
porque no la he vuelto a ver,
que si es que ya no me quiere
o que tiene otro querer;
matica de caña dulce
ayúdame a conseguir
que mi china no me deje,
porque me voy a morir.

El ritmo de la canción es bambuco. La tonalidad es Re menor modulante a Re mayor, en métrica de 6/8.

Tiene la forma tradicional de interpretación de un bambuco. La introducción se usa como interludio, y se toman elementos de B para construir el puente. A y B son periodos compuestos simétricos (8+8).

La parte A inicia *ad libitum* y repite ese mismo efecto en la segunda frase.

En la parte B, es en la segunda frase donde se encuentra *ad libitum*. En esta parte también se encuentra la modulación a Re mayor. La frase comienza en ese tono inmediatamente.

Intro – A – Interludio – A – B – Puente – B

Intro

Matica de caña dulce nacida en camino real, si en este pedío me ayudas yo no te deajo cortar; es pa decirle a mi china si poaquí vuelve a pasar, que por su amor yo toy loco y no la puedo olvidar.

MATICA DE CAÑA DULCE

A

Interludio

Decile que toy muy triste porque no la he vuelto a ver, que si es que ya no me quiere o que tiene otro querer; matica de caña dulce ayudame a conseguir que mi china no me deje porque me voy a morir.

B

Puente

A

y no la puedo olvidar

2da frase

vi da ar

Cambio de tono

B

De ci le que toy muy tris te porque no la he vuel to a ver

1ra frase

Motivo

Periodo compuesto simétrico (8+8)

toa ve... er que si es que ya no me quie re oes que tie ne otro que rer ma ti ca de ca ña dul ce a yí da mea

LA HIEDRA

Características

La composición conforme al cancionero original y la intención del Maestro Morales está escrita de la siguiente manera:

Yo la corté de raíz
como se corta la hiedra,
pero ella volvió a prender
como se prende a la piedra,
por eso llevo esa hiedra
prendida en todo mi ser,
porque es la hiedra maldita
del amor de una mujer.

No sé cómo voy a hacer
para poder arrancarla,
si cada vez que lo intento
se prende más a mi alma,
por eso ya he de llevarla
como una cruel maldición,
hasta que de tanto amarla,
me quede sin corazón.

El ritmo de la canción es bambuco. La tonalidad es Si menor modulante a Si mayor, en métrica de 6/8.

La introducción se usa como interludio. Parecido al número anterior, A y B son periodos compuestos simétricos (8+8). El primer compás de cada periodo inicia sin acompañamiento instrumental.

En la repetición de A se repite la frase: *porque es la hidra maldita del amor de una mujer.*

En la repetición de B la última frase se repite con cambios armónicos, sugiriéndolo como una *Coda*: *Hasta que de tanto amarla, me quede sin corazón.*

En B se presenta la modulación, que en la parte anterior después de la repetición se presenta como unos acordes rasgueados para definir el nuevo tono.

Intro - A – Interludio – A – B – Interludio – B – Coda

Intro

Yo la corté de raíz como se corta la hiedra, pero ella volvió a prender como se prende a la piedra,
Por eso llevo esa hiedra, prendida en todo mi ser, porque es la hiedra maldita del amor de una mujer.

A

LA HIEDRA

Interludio

No sé cómo voy a hacer para poder arrancarla, si cada vez que lo intento se prende más a mi alma,
por eso yo he de llevarla como una cruel maldición, hasta que de tanto amarla, me quede sin corazón.

B

*Coda hasta que de tanto amarla, me quede sin corazón.

Interludio

DENDE QUE MURIÓ MI NEGRA

Características

Si bien la intención de la canción es mostrar un sentimiento de tristeza frente a la pérdida de la esposa, también se encuentra cómo dentro de la canción hay una tajante división de roles

que cumple tanto el hombre como la mujer dentro del sistema organizacional de las sociedades rurales. Mientras el hombre es el encargado del surco, del cultivo, la mujer es la encargada de todo el resto: cocinar, lavar, mantener el rancho, acompañar al esposo al pueblo y de tener los hijos y criarlos. En este sentido la canción muestra el desigual reparto de cargas dentro de la composición familiar de los campesinos.

Se considera que porque el campesino es el que cultiva entonces es el que hace la mayor parte, pero el trabajo de la mujer triplica lo hecho por el hombre y eso queda claro con la composición. Esto demuestra como el sistema patriarcal era y aún en algunas zonas es el que sigue rigiendo la forma como se llevan las relaciones dentro de las familias rurales.

La composición conforme al cancionero original y la intención del Maestro Morales está escrita de la siguiente manera:

Dende que murió mi negra,
 qué triste quedó mi rancho,
 ya no hay flóres en el campo
 ni frutos me da el naranjo,
 la vaca el perro y el gato
 por ella viven llorando;
 ay.. ay... qué triste quedó mi rancho
 ay.. ay... sábelo Dios hasta cuando.

Cuando bajo a la quebrada
 me pongo a mirar la piedra,
 donde mi ropa lavaba
 cantando canciones tiernas,
 y al ver que no está mi negra
 me agarra un gran desespero,
 pero vuelvo y me consuelo
 porque ella se fué pal cielo.

Dende que murió mi negra
 qué triste quedó mi rancho,
 ya no hay quien me haga un bocao

ni al surco lleve el guarapo,
 ni quien me cabrestié el macho
 con la carga pal poblao;
 ay.. ay... qué triste quedó mi rancho,
 ay.. ay... sábelo Dios hasta cuando.

Lo que más me parte el alma
 es no quedarme ni un crío
 que una parte de su ausencia,
 el me la hubiera suplío,
 por eso cuando me acuerdo
 me agarra un gran desespero,
 pero vuelvo y me consuelo
 porque ambos tan en el cielo.

Se encuentra en el ritmo de Bambuco. Su tonalidad es Re mayor, modulante a Sol mayor en métrica de $\frac{3}{4}$ originalmente, pero interpretado en la práctica común como 6/8.

En el análisis de estas piezas musicales, este es el primero que su modulación no corresponde a un cambio de modo, como de Sol menor a Sol mayor, sino que corresponde a un nuevo foco tonal.

Se encuentra un motivo rítmico que da inicio a la mayoría de las frases. A nivel melódico, cada presentación del motivo es diferente.

Esta canción usa la introducción como interludio para repetir toda la forma, pero con diferente letra.

Intro - A - B - C - D - Interludio - A - B' - C - D'

DENDE QUE MURIÓ MI NEGRA

Intro

Dende que murió mi negra qué triste
quedó mi rancho,
ya no hay flóres en el campo ni frutos
me da el naranjo,
la vaca, el perro y el gato por ella viven
llorando;
Ay..ay... qué triste quedó mi rancho
Ay..ay... sábelo Dios hasta cuando.
Cuando bajo a la quebrada me pongo a
mirar la piedra,
donde mi ropa lavaba cantando
canciones tiernas,
y al ver que no está mi negra me agarra
un gran desespero,
pero vuelvo y me consuelo porque ella
se fué pal cielo.

Dende que murió mi negra qué triste quedó mi
rancho,
ya no hay quien me haga un bocaao, ni al surco
lleve el guarapo,
ni quien me cabrestié el macho con la carga pal
poblaao;
Ay.. Ay... qué triste quedó mi rancho, ay..ay...
sábelo Dios hasta cuando.
Lo que más me parte el alma es no me quedarme
ni un crío
que una parte de su ausencia, el me la hubiera
suplío,
por eso cuando me acuerdo me agarra un gran
desespero,
pero vuelvo y me consuelo porque ambos tan en
el cielo.

Interludio

La parte A, B y C son periodos simples simétricos (4+4)

La parte D es un periodo compuesto simétrico melódicamente contrastante (8+8). En esta parte se encuentran secciones más recitadas al inicio de cada una de las frases.

Las partes señaladas como B' y D' no cambian en la estructura de sus frases, solo se repite toda la forma con otro texto.

La modulación a Sol mayor se presenta en los últimos acordes que se realizan en la parte C.

EL DELANTAL DE LA CHINA

Características

La composición conforme al cancionero original y la intención del Maestro Morales está escrita de la siguiente manera:

El delantal de la china
de arandelita rosada,
lo conservo entre mi armario
como una joya robada,
porque él recogió en silencio
las lágrimas de sus ojos
y le rosó muchas veces
la flór de sus labios rojos.

El delantal de la china
fué fiel y mudo testigo
de todas aquellas horas
en que ella estuvo conmigo;
por eso el delantalcito
perdura como un trofeo
entre su mismo perfume
de yerbabuena y poleo.

Esta canción es un bambuco. La tonalidad es La mayor modulante a La menor en métrica de 6/8. Nótese que generalmente la modulación siempre ocurre de menor a mayor, pero también puede pasar lo contrario, como en esta canción.

Antes de pasar a la parte C, uno de los interludios no recae en la tónica mayor (La mayor) sino en la tónica menor (la menor), realizando así la modulación. La introducción funciona como interludio.

Intro - A - B - Interludio - A - B - Interludio (mod) - C - D

El delantal de la china
(Bambuco)

	<p>Intro</p> <p>El delantal de la china^{Si_m} de arandelita rosada,^{5aLA LA} lo conservo entre mi armario^{Si_m} como una joya robada,^{5aLA 5a} porque recogió en silencio^{Si_m} las lágrimas de sus ojos^{5aLA 5a} y le rozó muchas veces^{5aLA} la flor de sus labios rojos,^{LA} El delantal de la china.^{5aLA LA}</p> <p>Interludio</p>		<p>El delantal de la china.^{LA m 5aLA} fue fiel y mudo testigo^{5aLA LA_m} fue fiel y mudo testigo^{5aLA LA_m} de todas aquellas horas^{DO} en que ella estuvo conmigo;^{5aDO DO} por eso el delantalcito^{5aLA LA_m} perdura como un trofeo,^{5aLA LA_m} entre su mismo perfume^{5aLA LA_m} de yerbabuena y poleo.^{5aLA LA_m} El delantal de la china.^{5aLA LA}</p>	
A			C	
B			D	

The image displays a musical score with three distinct periods labeled A, B, and C. Period A (measures 12-15) is a simple symmetric period (4+4) starting with a red oval highlighting a 'Motivo ritmo-mel' and a blue box for '1ra frase'. Period B (measures 16-19) is a simple asymmetric period with extension by increase (4+4+1), featuring a red oval for a motif and blue boxes for '1ra frase' and '2da frase'. Period C (measures 20-23) is a simple symmetric repetitive period (4+4), marked with a green box for 'Cambio de tono' and a purple box for 'Extensión por aumento'. The score includes vocal lines with lyrics like 'To Coda' and 'C. al Coda', and various annotations such as 'Voz', '2da frase', and 'Extensión por aumento'.

A es un periodo simple simétrico (4+4). El primer compás de este periodo es *ad libitum*, escrito con calderones en las notas. Lo que significa que el intérprete es libre de dar su duración.

El primer compás de este periodo es muy importante para la obra, porque va a ser un motivo ritmo-melódico que se repite en varios momentos de la canción haciendo que algunos periodos tengan extensiones con ese motivo.

B es un periodo simple asimétrico con extensión por aumento (4+4+1). El periodo acaba en su cuarto compás de la segunda frase, pero se extiende todavía más para incluir el motivo primero de A.

C es un periodo simple simétrico repetitivo (4+4). La última semifrase de la primera frase se repite: *fue fiel* y *mudo testigo*.

D es un periodo simple asimétrico con extensión por aumento (4+4+1). Aquí sucede el mismo fenómeno que en B.

SECCIÓN DE PASILLOS

CAMINO VIEJO

Características

En esta composición podemos encontrar un sentimiento de nostalgia hacia un pasado en donde aún había una esperanza de un futuro mejor. Al nombrar la escuela de doña Inés se piensa cómo el protagonista, al recordar estos momentos, recuerda también la emoción de sentir que con este recorrido por el camino viejo fue construyendo sus sueños. Sin embargo, después de aventurarse a la vida y darse cuenta de las duras condiciones que debían vivir los campesinos y las personas venidas del campo a la ciudad, su regreso al camino viejo le hace encontrar que ya las flores no florecen y que la escuela ya no está.

No solo se habla de un recuerdo pasado nostálgico sino de un futuro incierto y gris, en ruinas, para el campesino de la época. Esto refleja asimismo el proceso social, económico y político que significó el paso a una economía capitalista, a un mayor desarrollo industrial y por lo tanto una necesidad de mano de obra barata venida en su mayoría del campo que sufría la cruel violencia bipartidista. El campesino regresa con las esperanzas rotas y las manos vacías, y encuentra las ruinas de lo que fue su vereda.

La composición conforme al cancionero original y la intención del Maestro Morales está escrita de la siguiente manera:

CAMINO VIEJO DE MI VEREDA
POR DONDE TANTAS VECES PASÉ,

LLEVANDO AL HOMBRO MI TALEGUERA,
 CON MIS CUADERNOS Y MI PIZARRA,
 RUMBO A LA ESCUELA DE DOÑA INÉS.
 RECUERDO MUCHO QUE EN TUS ORILLAS,
 CRECÍA LA MALVA, LAS CLAVELLINAS,
 LAS AMAPOLAS Y EL GIRASOL,
 Y QUE LAS AVES EN LA MAÑANA
 TRINOS CANTABAN LLENOS DE AMOR.

HOY QUE REGRESO A MI VEREDA
 DESPUÉS DE TANTO VAGAR SIN FE,
 VINE A BUSCARTE VIEJO CAMINO,
 CAMINO VIEJO DE MI NIÑEZ,
 Y CON TRISTEZA, SÓLO HE ENCONTRADO
 -SEGURAMENTE POR TU VEJEZ-
 QUE YA NO EXISTEN LAS CLAVELLINAS,
 LAS AMAPOLAS NI EL GIRASOL,
 Y SOLO QUEDAN LAS VIEJAS RUINAS
 DE AQUELLA ESCUELA DE DOÑA INÉS.

CAMINO VIEJO, VIEJO CAMINO,
 GRATO RECUERDO DE MI NIÑEZ.

Esta canción tiene ritmo de vals. Esta escrita en la tonalidad de Re menor en una métrica de $\frac{3}{4}$.

Este vals no posee una modulación definitiva para ninguna de las partes, como se pudo apreciar en *Ayer me echaron del pueblo*. Simplemente en la parte B, inicia la frase sobre el tercer grado (III-Fa Mayor para esta canción) que es la relativa mayor de Re menor.

La introducción la usa como interludio para repetir las partes de A y A', pero no lo usa para cambiar a las partes; ya que usa un puente que diferencia a B de C y que usa también como final.

Intro – A – A' – Interludio – A – A' – B – Puente – C – Final

CAMINO VIEJO

Intro

Camino viejo de mi vereda
por donde tantas veces pasé,
llevando al hombro la taleguera
con mis cuadernos y mi pizarra,
rumbo a la escuela de doña Inés.

A

Recuerdo mucho que en tus orillas,
crecían la malva, las clavellinas,
las amapolas y el girasol,
y que las aves en la mañana
trinos cantaban llenos de amor.

A'**Interludio**

Hoy que regreso a mi vereda
después de tanto vagar sin fe,
vine a buscarte, viejo camino,
camino viejo de mi niñez,
y con tristeza, sólo he encontrado,
-seguramente por tu vejez-
que ya no existen las clavellinas,
las amapolas ni el girasol,
y solo quedan las viejas ruinas
de aquella escuela de doña Inés.
Camino viejo, viejo camino,
grato recuerdo de mi niñez.

B**Puente****C****Final**

La forma de A es un periodo simple asimétrico con extensión por aumento (4+6), ya que en la segunda semifrase de esta parte revuelve más tarde al acorde de tónica, es decir, Re menor.

La forma de A' es otro periodo simple asimétrico (6+4). Al contrario de la parte A, en esta la prolongación ocurre en la primera semifrase y no en la segunda. En la repetición antes de pasar a B se realiza un corte para dar paso a esa parte.

La forma de B es un periodo simple simétrico (4+4)

La forma de C es un periodo simple simétrico (4+4)

Es importante resaltar la función que realiza el puente en esta canción, ya que usa una forma de recitado que ayuda a reforzar la idea que se quiere transmitir. En la música colombiana es usual encontrar este tipo de puentes. Sin embargo, en muy poca música como esta, se usa ese puente como el final de la canción.

UN RINCONCITO AMABLE

Características

Esta corta composición adquiere en sí un carácter religioso, el compositor está describiendo su tumba. De igual manera, se acoge a los preceptos de su religión, algo que para el campesino es muy importante. La religión configura un sistema de relaciones que sirven de sustento social, político, económico y espiritual para una comunidad. La muerte se entiende como el culmen de la vida terrenal y descanso el cuerpo enfermo, además es el medio que como señala el Evangelio, permite alcanzar el rostro de Dios. El protagonista insiste en un lugar sereno, apaciguado, inundado de naturaleza y cuidado, sembrando en él un huerto. Hay tras de sí un rito donde la tumba el protagonista espera que se le dé su dignificación.

El periodo histórico en el cual se escribe esta pieza musical está rodeado por un interés de separar la Iglesia y Estado en muchos asuntos tanto políticos como sociales, pero no se puede evitar afirmar cómo el catolicismo se arraigó enormemente en la población colombiana.

La composición conforme al cancionero original y la intención del Maestro Morales está escrita de la siguiente manera:

Estoy buscando un rinconcito amable,
donde descansa en paz mi cuerpo enfermo,
para que se confunda con la tierra
como lo manda el Evangelio.

Un rinconcito donde nazcan flores
y donde con el tiempo se conserve un huerto,
para que canten las aves sus amores
como lo hizo quién allí está muerto.

Estoy buscando un rinconcito amable donde

descanse al fin mi cuerpo enfermo.

El ritmo de esta canción es pasillo. Se encuentra en la tonalidad de Sol mayor en métrica de $\frac{3}{4}$

La introducción funciona como interludio para repetir A.

Es importante tener en cuenta que todas las partes son anacrúsicas, así mismo los periodos se completan con los tiempos faltantes de la anacrusa con la que comienzan

Intro - A - B - C - D - Interludio - A- B- C - D

Intro

Estoy buscando un
rinconcito amable,
donde descanse en paz
mi cuerpo enfermo,

A

para que se confunda
con la tierra
como lo manda el
Evangelio.

B

Un rincocito donde
nazcan flores
y con el tiempo se
cultive un huerto,

C

donde canten las aves
sus amores
como lo hizo quien allí
está muerto.

D

Interludio

UN RINCONCITO AMABLE

A es un periodo simple simétrico (4+4).

B es un periodo simple simétrico (4+4). En la última semifrase se realiza una pausa para seguir a *tempo*. Este fenómeno ya se había encontrado en una de las piezas anteriores.

C es un periodo simple simétrico (4+4)

D es un periodo simple simétrico repetitivo (4+4). La repetición se encuentra: *para que canten las aves sus amores, como lo hizo quien allí está muerto*. La melodía varía en las repeticiones, pues la primera se acerca más a la región de Dominante (V grado - Re mayor) y la segunda a la región de Tónica (I grado – Sol mayor).

MI CARTA

Características

La composición conforme al cancionero original y la intención del Maestro Morales está escrita de la siguiente manera:

Mi carta te llegará muy tarde,
te llegará muy tarde.
Porque ha de ser
la última que te escriba,
la última que te escriba.
Por ella tú sabrás si te he querido
por ella has de saber cuanto he sufrido.

Tarde te ha de llegar
porque fué escrita,
meditando palabra
por palabra,
hasta verter en ella
la amargura,
que tu traición
ha dejado en mi alma.

Por eso cuando leas esa carta,
cuando leas esta carta,
no vayas a sentir
piedad por mi abandono,

porque en vez de pedirle a Dios
 que te castigue
 desde mi soledad
 yo te perdono.
 Desde mi soledad
 Yo te perdono.

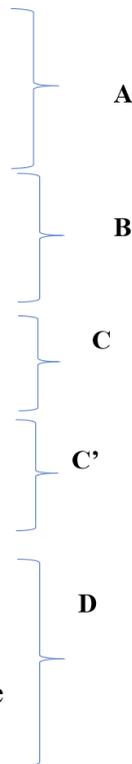
Esta canción tiene como ritmo pasillo. La tonalidad es Re mayor, en métrica de $\frac{3}{4}$.

La introducción de este pasillo no se encuentra en tónica, sino en subdominante (Sol mayor. Es muy usual que la introducción se encuentre en esa región).

Intro - A - B - C - C' - D - Interludio - C - C' - D

Intro

Mi carta te llegará muy tarde,
 te llegará muy tarde.
 Porque ha de ser la última que te
 escriba, la última que te escriba.
 Por ella tu sabrás si te he querido,
 por ella habrás de saber cuanto he
 sufrido.
 Tarde te ha de llegar porque fué
 escrita,
 meditando palabra por palabra,
 hasta verter en ella la amargura,
 que tu traición ha dejado en mi alma.
 Por eso cuando leas esta carta,
 cuando leas esta carta, no vayas a
 sentir piedad por mi abandono,
 porque en vez de pedirle a Dios que te
 castigue desde mi soledad yo te
 perdono. Desde mi soledad yo te
 perdono.



MI CARTA

Interludio

A es un periodo compuesto asimétrico (6+4)

B es un periodo simple simétrico (4+4)

C es un periodo simple simétrico (4+4). La C' es la misma forma, pero con diferente letra.

D es un periodo compuesto asimétrico repetitivo (9+8). La última frase se repite: *Desde mi soledad yo te perdono.*

SECCIÓN DE VALS

CENIZAS AL VIENTO

Características

El contexto en el que se desarrolla esta composición es un amor que debe olvidarse, pero para ello acude a espacios geográficos rurales donde hace un oficio diario del campesino que es recoger leña, ello se hace para la estufa del hogar, para encender fuego y preparar los alimentos. Aquí se pretende destruir algo con el fuego, acrisolar un amor que debe olvidarse y dejar que el viento se lleve todo. El campesino tira prácticamente sobre sí su sensibilidad, el hombre severo y duro, ahora se vale del fuego para aprender a olvidar.

La composición conforme al cancionero original y la intención del Maestro Morales está escrita de la siguiente manera:

Yo me voy hasta el monte mañana,
 yo me voy a cortar leña verde,
 para hacer una hoguera y en ella,
 y en ella echar a quemar tu cariño.
 Recoger de ese amor las cenizas
 y después arrojarlas al viento,

y saber que no queda de tí,
no queda de tí ni siquiera el recuerdo.

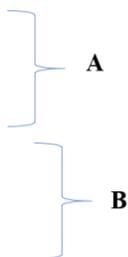
Todos esos dolores que en el alma dejan,
los viejos amores,
solamente se curan de todos sus males,
con nuevos amores;
por eso hoy me marchó, por eso hoy te marchas,
sin que pase nada,
porque esas cenizas yo las tiro al viento
para que no quede de tí ni el recuerdo.

El ritmo es Vals. Se encuentra en la tonalidad de La menor modulante a La mayor y está escrita en $\frac{3}{4}$.

Intro – A - B – Interludio - A- B – C – C’-Coda

Intro

Yo me voy hasta el monte mañana,
yo me voy a cortar leña verde,
para hacer una hoguera y en ella,
en ella echar a quemar tu cariño.
Recoger de ese amor las cenizas,
y después arrojarlas al viento,
saber que no queda de tí,
no queda de tí ni siquiera el recuerdo.



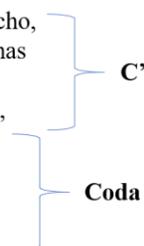
Interludio

Todos esos dolores
que en el alma dejan
los viejos amores,
solamente se curan
de todos sus males
con nuevos amores;



CENIZAS AL VIENTO

por eso hoy me marchó,
por eso hoy te marchas
sin que pase nada,
por que esas cenizas,
yo las tiro al viento
para que no quede
de tí ni el recuerdo.



En esta canción aparece un elemento llamado *Coda*, eso traduce que es una “cola” de la canción para acabar. Se reconoce porque está reafirmando la Tónica (La mayor) usando siempre la Dominante (Mi mayor) y su respectiva resolución. Esto se aprecia en la letra *para que no quede de tí ni el recuerdo*.

En todos los periodos se encuentra un inicio anacrúsico, que es el motivo que se presenta en todas las frases, escritas como dos figuras de corchea seguidas de tres figuras de negra.

En la partitura no se contempla la interpretación de toda la forma, simplemente se encuentran las partes. La interpretación como se muestra en el orden de la forma es de la usual interpretación de esta música. Generalmente, la música escrita que se encuentra no tiene indicaciones de las repeticiones o la existencia de interludios, pues ya se sobreentiende que el que la lea ya conoce la forma usual de la interpretación.

A es un periodo compuesto simétrico (8+8)

B es un periodo compuesto simétrico (8+8)

The image shows a musical score with five staves. The first staff starts at measure 15 and contains a phrase labeled 'A' with a red circle around its beginning, marked 'Inicio anacrúsico'. A blue bracket above it spans two measures, labeled 'Periodo compuesto simétrico (8+8)'. The second staff starts at measure 22 and contains two phrases: '1ra frase' and '2da frase', both under blue brackets. The third staff starts at measure 29 and contains a phrase labeled 'B' with a red circle around its beginning, marked 'Inicio anacrúsico'. A blue bracket above it spans two measures, labeled 'Periodo compuesto simétrico (8+8)'. The fourth staff starts at measure 36 and contains a phrase labeled '1ra frase' under a blue bracket. The fifth staff starts at measure 43 and contains a phrase labeled 'C' with a red circle around its beginning, marked 'Cambio de tono'. A blue bracket above it spans two measures, labeled 'Periodo compuesto simétrico (6+6)'. The word 'Voz' is written below the first staff.

C es un periodo compuesto simétrico (6+6) En esta parte ocurre la modulación a La Mayor, tonalidad en la que acabará la canción. No hay preparación en la parte anterior para modular, simplemente se presenta el nuevo modo de forma súbita.

C' es un periodo compuesto simétrico (6+6). Toma elementos melódicos de la primera frase de C y después en su segunda frase expone un nuevo material melódico.

The image displays a musical score with five systems of staves, annotated to analyze its structure. The first system (measures 43-50) contains a period labeled 'C' (8+8), a 'Motivo' (motif), and two phrases. The second system (measures 50-58) contains a period labeled 'C'' (8+8) and two phrases. The third system (measures 58-66) contains 'Elementos de C' (elements of C) and two phrases. The fourth system (measures 66-74) contains a 'Coda' and two phrases. The fifth system (measures 74-82) contains 'Nuevo material melódico' (new melodic material). The annotations highlight the symmetrical structure and the reuse of melodic elements from period C in period C'.

SOBERBIA

Características

Dos elementos se pueden destacar de esta composición. El primero es la adopción de actitudes cristianas para dar acento a actitudes como la humildad, en este caso asociada a Jesús, ejemplo a seguir. En este sentido también se hace la relación con la naturaleza, en específico con el agua, como esta corre humilde para saciar la sed de todos.

El segundo de los elementos que se puede resaltar es el reproche del campesino por la falta de humildad de la mujer. Esa situación puede ser motivada por el imaginario de que en la ciudad se puede vivir mejor que en el campo, situación muy fuerte en la época, lo que hace que la mujer rechace y vea como menos al campesino que decide trabajar la tierra. Él no tiene nada, porque quiere en realidad salir de esa lógica y buscar un futuro mejor en la ciudad. Por eso la necesidad del campesino de comparar la humildad con su realidad tanto religiosa como social.

La composición conforme al cancionero original y la intención del Maestro Morales está escrita de la siguiente manera:

Dizque no me quieres porque soy humilde,
 porque nada valgo, porque nada tengo;
 porque mis pasiones son menos que el polvo
 que inconcientemente cada rato vuela.

Humilde fué el dulce Jesús Nazareno
 cubierto de llagas, de fé y de tristeza;
 Humilde se esconde por entre las zarzas
 la débil violeta.

Humilde es el agua que baja cantando
 de las altas peñas,
 y tú la soberbia luces las violetas
 y bebes el agua y a Jesús le pides;
 dizque no me quieres porque soy humilde,
 porque nada valgo, porque nada tengo.

La canción tiene como ritmo pasillo-canción. La tonalidad es Si bemol mayor modulante a Mi bemol mayor, en métrica de $\frac{3}{4}$. La introducción de esta canción funciona como interludio. La coda en esta canción se refiere a la frase:

Intro - A - B - C - Coda - Interludio - B - C - Coda

Intro

SOBERBIA

Dizque no me quieres
 porque soy humilde,
 porque nada valgo,
 porque nada tengo;
 porque mis pasiones,
 son menos que el polvo
 que inconcientemente
 cada rato vuela.

A

Humilde fué el dulce
 Jesús Nazareno
 cubierto de llagas, de fé y
 de tristeza;
 Humilde se esconde
 por entre las zarzas
 la débil violeta.

B

Humilde es el agua
 que baja cantando
 de las altas peñas,
 y tú la soberbia,
 luces las violetas
 y bebes el agua
 y a Jesús le pides;

C

Dizque no me quieres
 porque soy humilde,
 porque nada valgo,
 porque nada tengo.

Coda

Interludio

A *por q. mis pasiones son menos que el polvo q. inconcientemente cada rato vuela.*

2da frase

Periodo simple asimétrico (4+6)

vuela.

Cambio de tono

B *Humilde fué el*

y hi la so ber bía lu ces las rio le las y be bes el
 a gua ya Je sús le pi des Díz q. no me quie res por q. soy hu-
 milde por q. na da val go por q. na da ten go.

2da frase
 Extensión por aumento
 CODA
 Eb
 Característico el acorde de tónica y dominante
 Bb Fm7

A es un periodo compuesto asimétrico (4+6). La primera frase es más corta que la segunda frase. Antes de pasar a B se realiza la modulación a Sol mayor, usando dos acordes de Dominante de Sol (Re) y la nueva tónica (Sol)

B es un periodo simple simétrico (4+4).

C es un periodo simple asimétrico con extensión por aumento (4+4+2). La segunda frase requiere dos compases más para terminar: *bebes el agua y a Jesús le pides.*

Al inicio de esta segunda frase ocurre un *ad libitum* para retomar a *tempo* en el segundo compás.

OBRAS CITADAS

Acosta, Leonardo. *El Acervo Popular Latinoamericano*. en Gómez Zoila (prólogo, selección y notas). *Musicología en Latinoamérica*. Editorial Arte y Literatura, 1984.

Aguirre, Mirta. *La lírica castellana hasta los Siglos del Oro*. Tomo I. Editorial Arte y Literatura, 1977.

Almoína de Carrera, Pilar. *Lineamientos históricos y estéticos para el análisis interpretativo de la literatura oral tradicional*. Comisión de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2000.

Arango, Manuel A. *Lengua y música. Contribución a una lingüística musical*. Instituto Caro y Cuervo, 1966.

Ardila, Puno. *Un Tiple y un Corazón*. Sistema & Computadores Ltda, 1998

Beutler, Gisela. *Estudios sobre el Romancero Español en Colombia*. Instituto Caro y Cuervo, 1977.

Castro, Favio. Director. *Corazón de la Tierra*. Ediciones Oriente, 1957.

Catalán, Diego. *Arte poética del romancero oral*. Parte 1. Siglo XXI de España editores. 1997.

Díaz Roig, Mercedes. *Estudio y notas sobre el romancero*. El Colegio de México. 1986.

Díaz Romero, Camilo E. *Sobre las realizaciones alofónicas aspiradas y debucalizadas de los fonemas fricativos del español hablado en Boyacá, Colombia: observaciones fonéticas y fonológico-tipológicas exploratorias*. (Doctor en lingüística), Universidad del País Vasco Eskal Herriko Unibertsitatea, 2017.

Esteban, Ángel, et al. *Literatura y música popular en Hispanoamérica*. IV Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos. Método ediciones, 2002.

Facioline, Héctor A. “¿Es la música literatura?”. *El Espectador*. Octubre 16, 2016.

Fontanella, M. *Algunas observaciones sobre el diminutivo en Bogotá*. Thesaurus: boletín del Instituto Caro y Cuervo, vol. 17, 1962, pp. 556-573.

Flórez, Luis. *El español hablado en Santander*. Instituto Caro y Cuervo, 1965.

Freja de la Hoz, Adrián F. *La literatura Oral en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia, 2015.

Frenk Alatorre, Margit. *Lírica Hispánica de tipo Popular*. Universidad Nacional de México, 1966.

Frenk Alatorre Margit. *Estudios sobre lírica antigua*. Castalia, 1978.

Frenk Alatorre, Margit. *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. Fondo de Cultura Económica. 2006.

González Martínez, Juan M. *El sentido de la obra musical y literaria. Aproximación semiótica*. Universidad de Murcia. 1999.

González Pérez, Aurelio. *El romancero en América*. Editorial Síntesis. 2003

Instituto Caro y Cuervo. *ALEC*. 22 may. 2019, <http://alec.caroycuervo.gov.co/alec-interactivo.php>

Jaramillo Agudelo, Darío. *Poesía en la Canción Popular Latinoamericana*. Pre-textos, 2008.

Kucharski, Rosa. *La música, vehículo de expresión cultural*. Ministerio de Cultura. Secretaría técnica, 1980.

López Estrada, Francisco. *Introducción a la Literatura Medieval Española*. Editorial Gredos, 1952.

Menéndez Pidal, Ramón. *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí) teoría e historia*. Vol. I. Espasa- Calpe, 1953.

Miguel, U., y Eloy, Rodolfo. *Poesía Popular del Norte de Santander*. Imprenta del departamento de Cúcuta, 1940.

Ministerio de cultura e Instituto Caro y Cuervo. *Diccionario de Colombianismos*. (1ª Edición). Ministerio de cultura, 2018

Martínez, Jose L., prólogo y selección. *América en el pensamiento de Alfonso Reyes*. Fondo de Cultura Económica, 2012.

Muelas Herraiz, Martín, y Juan José Gómez Brihuega. *Leer y entender la poesía: Poesía popular*. Ediciones de la Universidad de Castilla, 2004.

Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica, 1993

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Editorial de Ciencias Sociales, 1983

Otero Muñoz, Gustavo. *La Literatura colonial de Colombia*. Bolivia, 1928.

Pacheco, Carlos. “Sobre la construcción de lo rural y lo oral en la literatura hispanoamericana”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 42, 1995, pp. 57-71.

Pardo Tovar, Andrés. *La poesía popular colombiana y sus orígenes españoles*. Tercer mundo, 1966.

Pernon, Gérard. *Dictionnaire de la Musique*. Ouest-France, 1984.

Pimentel-Anduiza, Luz Aurora. “Qué es la literatura comparada y cómo se puede usar en la enseñanza de la literatura”. *Anuario de Letras Modernas*, vol. 4, 1988-1990, pp. 91-108.

Pizarro, Ana, editora. *América Latina: Palabra, literatura y cultura*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.

Portaccio, José. *Colombia y su música*. Vol. 2, Disformas Triviño Ltda, 1995.

Real Academia Española: Banco de datos (CORDE). *Corpus diacrónico del español*. 22 may. 2019, <http://www.rae.es>

Restrepo, Antonio J. *El cancionero de Antioquia*. Bedout ed., 1955.

Restrepo, Hernán. *A mí cánteme un bambuco*. Ediciones Autores Antioqueños, 1986.

Sánchez Suárez, Benhur. *Arte, Música y Literatura*. Editorial Printer Colombiana, 1987.

Ubidia Abdón, et al. *Poesía Popular andina*. Tomo II. IADAP, 1983.

Suñen, Luis. “De la Nada de Nabokov al todo de Hölderlin”. *Mercurio*, vol. 148, febrero 2013, pp. 8-10.

Vega Gutiérrez, Emilia E. *Música y Literatura, lenguajes en contrapunto: una aproximación desde la historia de la música a Metropolitanas de R.H. Moreno Durán*. (Profesional en Estudios Literarios), Pontificia Universidad Javeriana, 2014.

XXIV Festival Mono Núñez. Cancionero José A. Morales. Fundación Promúsica, 1998

Yances Torres, Roberto. *La décima en Colombia*. Ediciones Gobernación de Córdoba. 2002.

Zumthor, Paul. *La letra y la voz de la “literatura” medieval*. Ediciones Cátedra. 1989.

OBRAS CONSULTADAS

Aínsa, Fernando. “Composición musical y estructura narrativa. Las nuevas intertextualidades del arte latinoamericano”. *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*. Editorial Arte y Literatura, 2002, pp. 183-202.

Bautista Plaza, Juan. *El lenguaje de la música*. Universidad Central de Venezuela. Dirección de cultura, 1966.

Bohórquez Moreno, Blanca, Y. *Música y Literatura: Un acercamiento de los jóvenes a la lectura desde un ambiente musical a partir de la novela ¡Qué viva la música! De Andrés Caicedo*. Maestría en Comunicación-Educación. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2016.

García Villarán, Antonio. “Las nueve musas, la inspiración”. *BIBLID*. Vol. 3, 2010, pp. 11-17.

Guillén, Claudio. *Entre lo Uno y lo Diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Editorial Crítica, 1985.

González, César. *La música del universo. Apuntes sobre la noción de armonía en Platón*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1994

González Martínez, Juan M. “Factores condicionantes en la transposición literatura-música”. *Anuario Musical*, Vol. 64, enero-diciembre 2009, pp. 259-278.

Graves, Robert. *Los mitos griegos I*. Alianza Editorial, 2013.

López Ojeda, Ester. “Literatura y Música” *BROCAR*, Vol. 37, 2013, pp. 121-143.

Llobet Lleó, Enrique. “Música y literatura”, en Aullón de Haro (Editor). *Metodologías comparatistas y Literatura Comparada*. Clásicos Dykinson, 2012, pp. 395-410.

Marulanda Morales, Octavio. *Lecturas de Música Colombiana*. Vol. 2, Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Alcaldía Mayor de Bogotá, 1990.

Melo, Sharyn D. *Música y Literatura: La pluralidad textual de la canción*. (Pregrado Licenciatura en Educación básica con énfasis en humanidades y lengua castellana). Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2018.

Molina y Vedia, Delfina. “¿En qué consiste la musicalidad del habla?” *Boletín Instituto Caro y Cuervo*, Tomo IV, Núm. 1. Librería Voluntad, 1948.

Quiñones Pardo, Octavio. *Interpretación de la poesía popular*. Editorial Centro-instituto Gráfico, 1947.

Rendón, María Alexandra. *Literatura y Música*. Universidad Santo Tomás, 2008.

Tomiche, Anne y Zieger, Karl. *Investigación en literatura general y comparada en Francia. Balance y perspectivas*. Programa editorial Universidad del Valle, 2017.

Villanueva, Darío. “Comparatismo e iluminación recíproca de las artes: Música y Literatura”. *Tropelias. Revista de literatura y literatura comparada*. Vol. 22, 2014, pp. 185-193.



Ilustración