



# Historia y Sociedad

CENTRO DE ESTUDIOS MUSICALES  
DOCUMENTACIÓN MUSICAL  
COLOMBIANA

## La cuenca amazónica

Músicas populares urbanas

Leticia, capital de la Amazonía colombiana, presenta en la actualidad un sincretismo musical propio de regiones que han sido interinfluenciadas a través de muchos años por las grandes vertientes de músicas continentales. Este sincretismo ha sido el resultado de las grandes corrientes culturales que influyeron directa o indirectamente sobre la región y que desarrollaron un proceso cultural de enorme importancia en el cuadro de la historia nacional que generalmente se conoce como marginada.

La poca información que se tiene en el país de ciertas músicas populares que se han desarrollado en los principales asentamientos urbanos de la cuenca del gran río, y que en muchos de los casos es nula, ha llamado la atención a estudiosos e investigadores.

*Alfonso Dávila Riveiro*

Alfonso Dávila, amazonense, profesor de la Academia Luis A. Calvo de Bogotá, compositor y arreglista egresado de la UPN y con estudios de composición e instrumentación con Francisco Zumaqué y Jesús Pinzón, plantea en este artículo una aproximación pionera al complejo y muy poco conocido mundo de las músicas urbanas de la región amazónica de Colombia, Brasil y Perú. El autor quiere hacer un reconocimiento muy especial por su asesoría al colega y maestro Samuel Bedoya.

Una de las metas propuestas en el presente estudio (síntesis de un ensayo más amplio titulado "MÚSICAS POPULARES URBANAS-RURALES EN LA CUENCA AMAZONICA") es permitir un acercamiento a las músicas urbanas de las llamadas zonas marginales de nuestro país, que en ningún momento han sido planteadas con claridad y que mucho menos han sido integradas al proceso de la dinámica nacional.

### 1. ANTECEDENTES

Desde el comienzo del presente siglo, muchas fueron las interfluencias culturales a que se vió sometida la hoya hidrográfica amazónica debido al expansionismo territorial del Brasil y Perú sobre territorio colombiano, dado el gran influjo comercial que



trajo consigo la "BONANZA DEL CAUCHO" y que permitió además el intercambio geo-económico entre ambos países. Por un lado el Brasil desde finales del siglo XVIII, había extendido la actividad musical mucho más allá de los principales centros, como Río de Janeiro, Bahía y Pernambuco. Las principales funciones musicales como óperas y obras con música incidental del siglo XIX, ya contaban con uno de los centros más aptos para la representación de las óperas, como lo fue el TEATRO DE LA OPERA DE MANAUS (hoy Teatro Amazonas). Fué así como en este hermoso escenario se vieron y se escucharon las BODAS DE FIGARO, BOHEMIA, EL BARBERO DE SEVILLA, CABALLERIA RUSTICANA y RIGOLETTO en las voces de Helen Porter Mitchell, El gran CARUSSO, María Feliciano de Malibrán e Hipólito Lázaro entre otros.

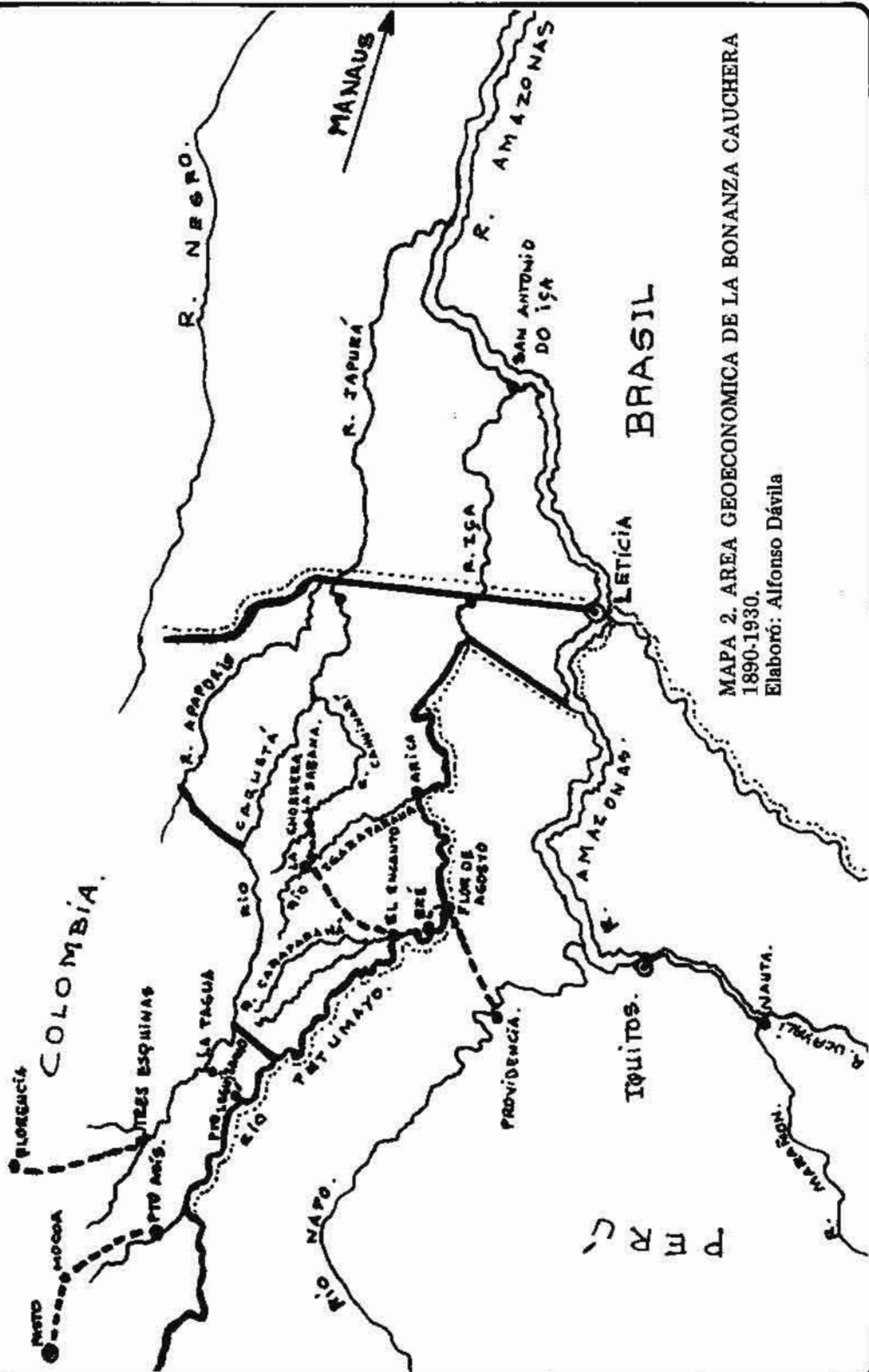
Terminado el auge del caucho en los primeros años del siglo XX, algunas músicas eruditas como óperas y zarzuelas desaparecieron quedando únicamente las músicas religiosas. Con los primeros contingentes de milicias para resguardar sus posiciones militares y puertos fronterizos aparecieron las primeras bandas militares y grupos de músicas populares "sonando" los tradicionales LUNDUS, MAXIXES, BATUQUES y SAMBAS. El intercambio cultural-económico con algunos pequeños países del circuito antillano (Curacao, Martinica, Trinidad-Tobago y Guayanas), permitió la evolución de estas músicas Afro-Brasileñas a lo que hoy se conoce en el Estado del Pará con el nombre de carimbós y sirimbós. (ver mapa 1).

Este circuito de integración fluvial partía de Belem do Pará- Santarem-Manaus - Tefé - Benjamín Constant - Tabatinga (unida hoy a Leticia por vía terrestre). Por el lado de la Amazonía peruana, Iquitos, actual capital del departamento de Loreto, era otro de los principales centros almacenadores del caucho. Por los dominios territo-

riales que ejercía el Perú sobre gran parte del sur de la actual Colombia y por la misma necesidad del dinamismo comercial se construyeron "trochas" que unían varios de los pequeños afluentes a los ríos de mayor calado (navegación). Una de estas vías unía al Río Napo con el Putumayo (desde el puerto de Providencia a Flor de Agosto sobre el río Putumayo). La otra vía unía el río Putumayo con el Cahuinarí, y desde este al Caquetá que desemboca al Amazonas. El eje comprendía: Flor de Agosto - Erê - El Encantu - La Chorrera - La Sabana - Río Cahuinarí - Río Caquetá - Amazonas - Manaus (ver mapa 2). Estas vías fueron las que más tarde, luego de frenada la explotación del caucho, sirvieron para comunicación e integración de culturas sub-regionales. La otra vía fluvial comprendía el eje Iquitos-Leticia (Bajo dominio peruano desde 1867, año de su fundación) - Manaus.

La presencia colombiana en el trapezoido se da a partir de 1922 luego de acordada la posición sobre el Río Amazonas, según el tratado Salomón-Lozano. Aparecen así las primeras corrientes de migrantes colombianos, quienes fueron en definitiva los pioneros del actual asentamiento urbano. Luego del conflicto con el Perú (1932) Colombia "fija" la atención en Leticia y es a partir de allí cuando aparece la presencia de militares, personal civil (en su mayoría provenientes de la región andina) y religiosos franciscanos (capuchinos) españoles, y con ellos los primeros rasgos culturales en el campo de la música occidental.

Establecida Leticia como presencia colombiana en la Amazonía, aparecen las primeras formas de músicas foráneas. Del Brasil se "tocan" y se "escuchan", en los intercambios de fiestas conmemorativas, sambas, marchas, baiões, forrós, dobrados, xotes (chotises), batuques. Del Perú aparecen los primeros vals criollos, las mixtianas, marineras y hwaynos (conocidos en la región como hwaynitos). Los bam-



MAPA 2. AREA GEOECONOMICA DE LA BONANZA CAUCHERA  
1890-1930.  
Elaboró: Alfonso Dávila

bucos, pasillos, danzas y joropos son las primeras formas nacionales que se escuchan en el territorio con la primera banda fundada en Leticia bajo la dirección del maestro Luis A. Osorio. Por último a partir de la década del 40 la afluencia de los marinos colombianos procedentes de Cartagena para el refuerzo de la soberanía fluvial, en su mayoría costeños que, después de largos y demorados viajes a través de las Antillas y las ciudades brasileñas a orillas del Amazonas, llegan a Leticia, presentando en largas noches de algarabías al ritmo de congas, marimbas y tambores, cumbias, porros, calypsos y merengues.

Desde un comienzo, las músicas que tuvieron una mayor aceptación y desarrollo fueron las conocidas como "tropicales" del Brasil y el Caribe (Observar en el mapa 1 las diferentes vertientes de interfluencias a nivel continental).

Para un mejor encuadramiento sistemático de las vertientes musicales integradas al proceso de regionalización de las músicas urbanas en la cuenca amazónica es de suma importancia tener en cuenta el gran contexto de su procedencia. Por ello es prioritario mostrar por ordenamiento cada sistema y su circuito integrador.

El gran contexto comprende las vertientes:

- A) *La Brasileña - nordestina - Alto Solimões* que comprende el circuito:  
Río de Janeiro - Recife - Belem - Manaus - Tabatinga - Leticia
- B) *Loreto - Peruana*. Integrada en el circuito:  
Iquitos - Pebas - Caballococha - Ramón Castilla - Leticia
- C) *Colono - Sureña de migrantes colombianos* que comprende 2 ejes de interconexión:  
1o. Los migrantes provenientes de la Antigua provincia del Cauca

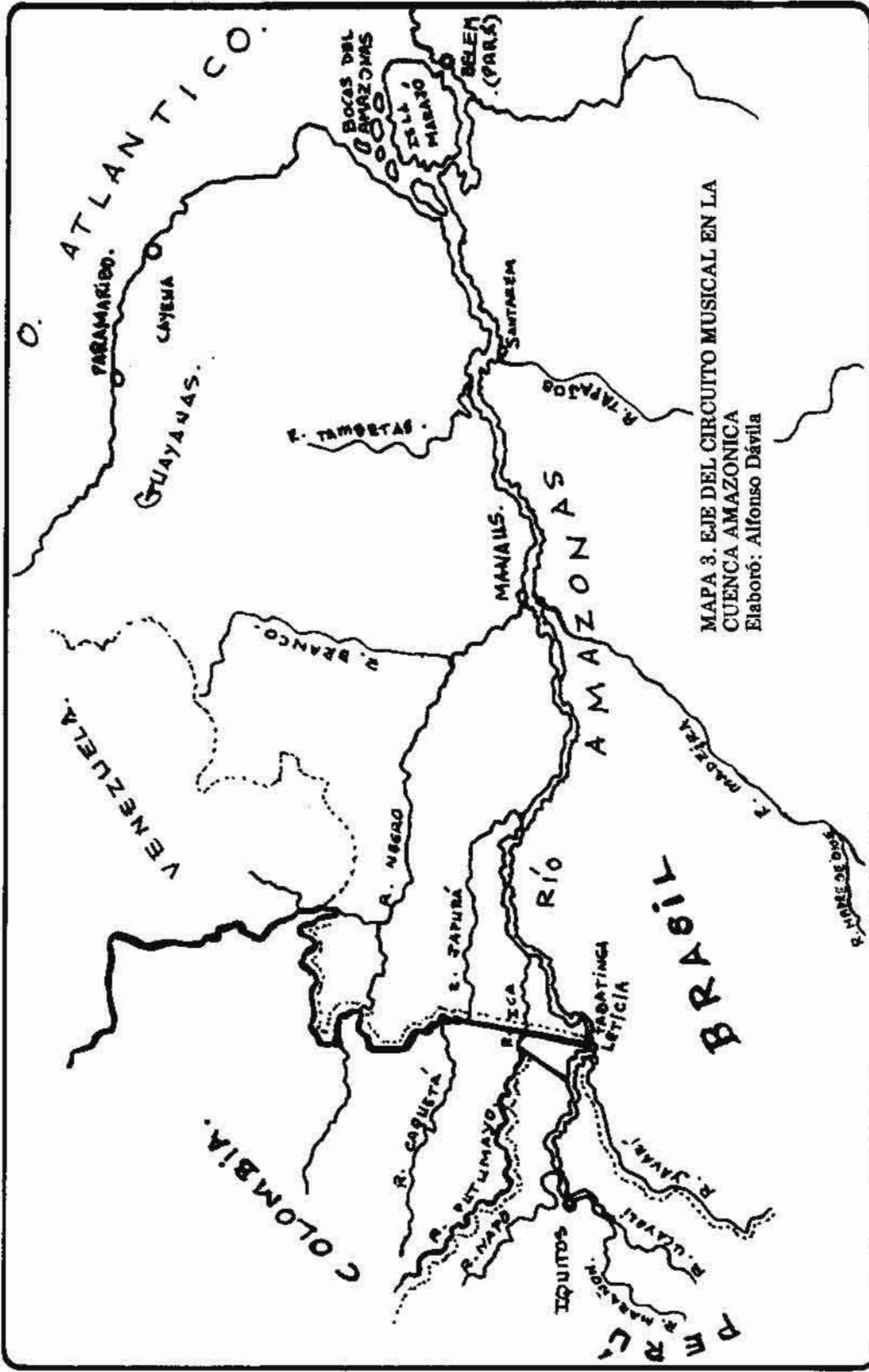
en la ruta: Pasto - Mocoa - Puerto Asís - Río Putumayo hasta su desembocadura al Amazonas en San Antonio de Içã (Brasil) y Río Amazonas arriba hasta Leticia.

y el 2o. de los colonos migrantes provenientes del Tolima grande en la ruta: Neiva - Florencia - Tres Esquinas - La Tagua - Leguízamo - Río Putumayo hasta la desembocadura (San Antonio de Içã) Río Amazonas hacia arriba a Leticia.

- D) *La Costero - Caribe* que comprende el circuito:  
Cartagena - Aruba - Trinidad - Paramaribo - Belem - Manaus - Leticia (ver mapa 1).

## 2. MESO - CONTEXTO DEL EJE BRASILEÑO - COLOMBIANO PERUANO

*Belem - Manaus - Leticia - Iquitos*. Conforman un eje sobre el cual en diferentes sentidos vectoriales se ha desarrollado un proceso cultural-musical de gran importancia en el contexto internacional. El área conocida como Hoya Hidrográfica Amazónica ha presentado, como resultado de corrientes que han contribuido a través de años de intercambio geo-económico, diferentes formas de músicas populares que superviven en la actualidad. En el Brasil septentrional, Belem do Pará, Santarem, Barcarena, Manaus y pequeños poblados ribereños de los afluentes del Amazonas son "trajinadas" las músicas populares tales como dobrados (marchas militares), mambos, rumbas, baiões (baiones), xotes (chotises), lambadas, cirriás, sirimbós y carimbós. De estas formas quizá las que más se han difundido y evolucionado en el circuito amazónico son las 4 últimas. En ellas la influencia hispanocaribe continúa viva hasta hoy. Es así como la sección rítmica, línea del canto y el tratamiento instrumental es de evidente influencia cubana. Las lambadas y carimbós presentan por un



MAPA 3. EJE DEL CIRCUITO MUSICAL EN LA CUENCA AMAZONICA  
Elaboró: Alfonso Dávila

lado en sus líneas melódicas y progresiones armónicas(I-IV-V7-IV-I), características indiscutibles de sonotipos antillanos, mientras que las estructuras rítmicas muestran características propias de las músicas afro-brasileñas (ver partitura y análisis del Carimbó de Pinduca titulado "Gira-gira minhina-da," traduce: Gire, gire, muchachada).

### ANALISIS DE UN CARIMBO

El citado carimbó de Pinduca, "Gira, gira, minhina-da", presenta en su línea melódica rasgos comunes y afines al porro colombiano. La instrumentación integrada por los cobres, siempre presenta una pregunta realizada por las trompetas y sucesivamente una respuesta encomendada al bloque de saxos y trombones, mostrando claramente una similitud formal con algunos porros interpretados por las bandas pelayeras.

La armonía siempre encomendada a la guitarra presenta un orden progresivo de los grados I-IV-V7-IV-I con una alternancia rítmica así:



muy característica en las cadencias antillanas de beguines, mentós y calypsos y parecidos en alguna forma a golpes de acompañamiento rítmico elemental para guitarra en porros, cumbias y paseos vallenatos.

La sección básica del ritmo está destinada a un gran tambor llamado también *carimbó*, que presenta en su estructura global el ritmotipo



cuya figuración sincopada es la más característica en los sambas urbanos.

El bajo presenta la siguiente rítmica



donde se muestra claramente las mutaciones propias que aparecen en algunas de nuestras músicas costeras de procedencias caribes.

Las percusiones de manos como cho-calhos, ganzás (guaches o guazás) y reco-recos (guacharacas), llevan las células rítmicas:



propias de cumbias y porros. Las maracas o cabaças presentan siempre la matriz



(ver partitura)

En algunos de los recientes carimbós las claves, presentan la rítmica



propia del Guaguancó cubano y manejado muy frecuentemente en la salsa.

# GIRA GIRA MENHINADA (carimbó)

Letra y música, Pinduca  
Transcripción, A. Dávila

2 saxos y  
1 trombón

Voz

1 Trompetas  
2

Reco-recos

Maracas

Bombo

Guitarra eléct.

Bajo eléct.

1 2

Gi- ra,

gi-ra me-nhi-na- da, gi- ra, gi- ra sem pa-rar Gi- ra

simile G G D D A7 A7 D D

gi-ra me- nhi-na- da, gi- ra, gi- ra sem pa-rar

G G D D A7 A7 D D



Uno de los máximos representantes de esta expresión musical en la amazonia-paraense es el popular "Pinduca", conocido como "O rei do carimbó", quien con su producción discográfica ha inundado la cuenca amazónica desde el Brasil hasta el Perú (Iquitos).

En el Perú propiamente en Iquitos, agrupaciones y orquestas musicales desarrollaron a partir de la década del 60 una forma popular de música a la que llamaron "*Cumbia tropical*", muy similar a la actual lambada del estado del Pará. Esta cumbia tropical es la

misma que hoy se conoce con el nombre de *Chicha*, que no es otra cosa que la combinación de Cumbia Tropical y Hwayno. Uno de los máximos representantes de este tipo de música tropical en la Amazonía Peruana es Juaneco quien con su combo ha sido reconocido en el ámbito latino. Conjuntos peruanos como los Yaguas, y otros han estado en continuos intercambios con Leticia, cuando por altos costos económicos y dificultades en el transporte no se contrataban orquestas o conjuntos del interior del país.



### 3. MICRO-CONTEXTO: "LA CONFLUENCIA EN LETICIA".

En Leticia confluyen en la actualidad músicas con rasgos provenientes de las diferentes vertientes. Este proceso social histórico ha contribuido a la conformación de una nueva identidad musical.

Desde los primeros sambas urbanos procedentes de Río de Janeiro, los dobrados (marchas militares), forrós, xotes, lambadas de pescadores, los carimbós que a partir de 1973 se tomaron a Leticia, hasta los porros, cumbias, paseos y sones vallenatos se han integrado para dinamizar lo que actualmente se presenta como un sincretismo musical regional.

A partir de la década del 50 a nuestros días muchas han sido las agrupaciones musicales, tales como orquestas, conjuntos, tríos, cuartetos que se

han conformado en la ciudad, así como también muchos ha sido los procesos musicales por los cuales ha pasado. La llegada del maestro CHEPE ERAZO (condiscípulo de Lucho Bermúdez), quien además de sentar un gran precedente en la formación erudita, significó un cambio en la formación y participación de músicos netamente leticianos. Es así como la Gran Orquesta de Chepe Erazo, integrada en su totalidad por músicos leticianos entre ellos: el profesor y condiscípulo PACHO VELA (q.e.p.d.), Manuel Araujo, Marcelino Domínguez, Jorge Rincón (q.e.p.d.) y Manuel Gonçalves, llevaron a la máxima expresión obras y piezas compuestas con los primeros rasgos transicionales. Por otro lado la afluencia popular de acordeoneros brasileños como: El mono José Bento, José Bautista y Chico Duó, gestores de las primeras "batucadas" leticianas que arraigaron en alguna forma el quehacer musical del leticiano.



CHEPE ERAZO Y SU ORQUESTA. En el antiguo hotel Victoria Regia (1957). De izda. a dcha.: Maestro José Emilio Erazo (†), Manuel "El Flaco" Araujo, Marcelino Do-

mínguez, Jorge Picón (†), Alejandro Gonçalves, Francisco "Pacho" Vela (†) y Manuel "Caimán" Gonçalves.



Músicos y compositores amazonenses participantes de un Encuentro de Música Popular Amazoneña. Leticia, 23/XII/87. De izquierda a derecha: Nory Erazo, Pedro Bernal, Dr. Gustavo Navia (Comisario Especial del Ama-

zonas), Armando Londoño, Alfonso Dávila, Justo Pastor Aldana (Secretario de Educación), Lauro Angulo. Sentados: Manuel Fúquer, Ricardo Marín, Pablo Martínez, Hugo Erazo y Manuel Gonçalves.

De las viejas canciones populares elaboradas por compositores como: El maestro Luis Alberto Osorio, Sixto y Roberto Arbeláez, Doña Oliva de Parra, Adolfo Sandoval, Alberto Galdino, Nicolás Contreras, Octavio Angulo y Ricardo Marín, a la época actual, la ciudad ha pasado, por un largo proceso de transición musical.

Es de notable importancia la contribución de músicos instrumentistas leticianos de esta vieja época como Héctor "Perucca" Rojas, Raimundo Góez, Miguel Padilla, José "Hoyeros" Ramírez, Abel Vela, José Demetrio Cairo y Fabio Perea.

Como un resultado obvio de tales procesos hoy "suenan" en Leticia: PORROSAMBAS, MARIQUINHAS, CARIMBOS Y TANGARANAS, teniendo como principales exponentes a Ricardo Marín, Octavio Angulo, Pedro Ber-

nal, Manuel Fúquer, Hugo y Nory Erazo (hijos del difunto Chepe Erazo) Pablo Martínez y Alfonso Dávila.

Orquestas y conjuntos instrumentales, integrados en la actualidad por músicos colombianos de padres brasileños y/o peruanos y conjuntos brasileños integrados por jóvenes colombianos (y peruanos en su minoría) están en continuo "sonar" en Leticia y Tabatinga permitiendo que cada uno de los rasgos musicales se fundan en una masa sonora propia de este entorno fronterizo.

A continuación, y para ilustrar musicalmente lo dicho hasta aquí, presento las partituras del porrosam PARAISO TROPICAL, letra de Ricardo Marín y música de Octavio Angulo, y la MARIQUINHA, con letra y música de Pedro Bernal.

# PAISAJE TROPICAL (porro-sam)

Letra, Ricardo Marín  
Música, Octavio Angulo  
Transcripción, A. Dávila

## Voz

Guacharaca  
Maracas  
Congas

A- ma- zo- nas, A- ma- zo- nas

A A C#m7

Detailed description: This system shows the vocal line and three percussion instruments. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are "A- ma- zo- nas, A- ma- zo- nas". The Guacharaca part is on a single staff with a treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The Maracas part is on a single staff with a treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The Congas part is on a single staff with a bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes. Chords A and C#m7 are indicated below the bass line.

yo te can- to con to- da mi ins- pi- ra- ción

C#m7 F#7 F#7 Bm7 simile

Detailed description: This system continues the vocal line and bass line. The vocal line has lyrics "yo te can- to con to- da mi ins- pi- ra- ción". The bass line has chords C#m7, F#7, F#7, and Bm7. The word "simile" is written above the final chord. The percussion parts are marked with a slash, indicating they continue from the previous system.

por- que to- dos tus lu- ga- res

Bm7 D Bm7 E7

Detailed description: This system continues the vocal line and bass line. The vocal line has lyrics "por- que to- dos tus lu- ga- res". The bass line has chords Bm7, D, Bm7, and E7. The percussion parts are marked with a slash, indicating they continue from the previous system.

son del mun- do la me- jor re- cor- da- ción.

E7 Bm7 E7 A6

Detailed description: This system concludes the vocal line and bass line. The vocal line has lyrics "son del mun- do la me- jor re- cor- da- ción." The bass line has chords E7, Bm7, E7, and A6. The percussion parts are marked with a slash, indicating they continue from the previous system.

# MARIQUINHA

Letra y música, Pedro Bernal  
Transcripción, A. Dávila

## Voz (pregón)

The musical score is arranged in three systems. Each system contains staves for Voice (pregón), Guitarra, Bajo, Percusiones de mano, and Congas. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The lyrics are written under the voice staff.

**System 1:**

- Voz: o le o la.
- Guitarra: E, C7, C7, Bb, F, C7

**System 2:**

- Voz: o le lo
- Guitarra: C7, E, C7, C7, Bb, F

**System 3:**

- Voz: la la ya. Do-ña Ma-ri- qui-ña quie-re ir a pa-se-
- Guitarra: C7, C7, C7, Bb, F

ar. Yo la con- vi-do con FranciscaySe-bas- tia-na. Se vaa Los  
 C7 C7 B7 F C7

La-gos se vaalncra al Ta- ca- na,se vaal OchoyBen-ja- mfn  
 C7 Bb F C7 Bb F C7

## BIBLIOGRAFIA

Appleby, David P. *La música del Brasil*, FCE, México, 1985.

Alvarenga, Oneida. *Música popular brasileira*, FCE.

Castro Caicedo, Germán. *Perdido en el Amazonas*, Plaza y Janés, Bogotá, 1983.

Uribe Piedrahíta, César. *Toa*, Bogotá.

Andrade, Mario de, *Ensaio sobre a música brasileira*, Americ, Rio de Janeiro, 1943.

Almeida, Laurindo. *Latin Percussion Instruments and Rhythms*, Gwyn, New York, 1962.

Rivera, José Eustasio. *La vorágine*.

Morales, Humberto. *Latin American Percussion*, WarnerBross, New York.

*Atlas Universal y de Colombia*, Aguilar, Bogotá, 1986.

Jover, Antonio. *Recordando nuestra historia amazónica*, Revista Maguaré, Leticia, 1986.

Rocha, Picky de. *Opera en el Amazonas*, Revista Amazonía, Leticia, 1982.

Estrella Calderón, Hermenegildo. *Una vía terrestre en la historia amazónica*, Revista Maguaré, Leticia, 196.

Cueva Ramírez, Alejandro. *Un acercamiento a la forma de ser del leticiano*, Revista Maguaré, Leticia, 1986.

## INFORMANTES

Rosa Ríos, Leticia, 1985  
 Manuel Araújo, Bogotá, 1987  
 Sixto Arbeláez, Leticia, 1983