



EL PATRIMONIO MUSICAL DE LETICIA AMAZONAS

Juan Manuel Marín Osorio

Universidad EAN
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Maestría en Gestión Cultural
Bogotá D.C, Colombia
Año 2020

EL PATRIMONIO MUSICAL DE LETICIA AMAZONAS

Juan Manuel Marín Osorio

Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de:
Magister en Gestión de la Cultura

Director (a):

Carlos Alberto Zambrano

Modalidad:

Monografía

Universidad EAN
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Maestría en Gestión Cultural
Bogotá D.C., Colombia
Año 2020

Nota de aceptación

Firma del jurado

Firma del jurado

Firma del director del trabajo de grado

Bogotá D.C. 27 - 06 - 2020

Dedicatoria:

Al marinero de Santa María de la mar de agua dulce, mi abuelo Miguel Osorio, cuyo espíritu reside en la selva amazónica.

Resumen

La región panamazonica es la morada de una exuberante vegetación, transversalizada por más de 1.000 sistemas hídricos que alimentan los casi 6.000 kilómetros del río Amazonas que co-existe con 420 poblados amerindios (ticunas, yaguas y boras en el trapecio amazónico) y una variedad de ciudades como Iquitos, Caballo Cocha, Puerto Nariño, Tabatinga, Benjamin, Tefé, Manaos, Santarém y Belém que germinan de los procesos sociales suscitados desde el siglo XVI. La ciudad de Leticia se integra a esta dinámica desde el año 1867, y naturalmente escribe una historia que se puede apreciar en la arquitectura urbana, la institucionalidad colombiana, las dinámicas económicas y en las diferentes expresiones artísticas que perviven en la actualidad. En este marco, la presente monografía se orienta a describir las músicas populares de Leticia, basadas en la mixtura rítmica y en los elementos sonoros de las culturas indígenas, que componen el patrimonio cultural de los pobladores de la actual frontera colombiana. El capítulo 1, expone los criterios que ocasionaron la investigación, y como se puede establecer conexiones entre música popular amazonense y políticas de patrimonio cultural en Colombia; el capítulo 2, estudia el periodo 1810-1867 para clarificar las raíces amerindias del poblado de Leticia y las razones de la fundación peruana en predios colombianos; el capítulo 3, se enfoca en la fundación de Leticia 1867, que crea las condiciones para que surja una sociedad nueva junto al río Amazonas, sobre todo una niñez que en su juventud y adultez, tendrán por inspiración las tensiones políticas a causa del convenio Salomón-Lozano (cap. 4) y el conflicto colombo-peruano (cap.5); el capítulo 6, se concentra en el lapso de 1934 colombianización de Leticia, hasta el año de 1991 donde Leticia se convierte en la capital del departamento del Amazonas, periodos en los cuales se intensificó una escena musical que hacia finales del siglo XX motivó las primeras conceptualizaciones sobre su origen y dará paso a unos festivales musicales que fortalecerán la creación textual y el patrón musical estilístico de Leticia. En el capítulo 7, apelando a documentos de carácter nacional como la constitución política de 1991, la ley general de cultura 397, decreto 2941 de 2009 se propone un marco normativo para la música popular de Leticia Amazonas, como un producto cultural que se debe investigar, divulgar y poner a consideración de las autoridades cívicas y/o privada de la región.

Palabras clave: Patrimonio, Música, Folclor, Amazonas, Leticia, Inmaterial, Gestión Cultural.

Abstract

The region panamazonica is the house of an exuberant vegetation, transversalizada for more than 1.000 systems fluvial that almost feed those 6.000 km² of the river Amazons that co-exists with 420 Amerindian (ticunas, yaguas and boras in the trapecio amazónico) towns and a variety of cities like Iquitos, Caballo Cocha, Puerto Nariño, Tabatinga, Benjamin, Tefé, Santarosa, Santarém and Belém that germinate of the social processes raised from the XVI century. Leticia's city is integrated to this dynamics from the year 1867, and naturally he/she writes a history that you can appreciate in the urban architecture, the Colombian institucionalidad, the economic dynamics and in the artistic different expressions that perviven at the present time. In this mark, the present monograph is guided to describe Leticia's popular musicians, based on the rhythmic mixture and the the sound elements of the indigenous cultures that compose the cultural patrimony of the residents of the Colombian current frontier. The chapter 1, it exposes the approaches that caused the investigation, and like it can settle down connections among music popular amazonense and political of cultural patrimony in Colombia; the chapter 2, he/she studies the period 1810-1867 to clarify the Amerindian roots of Leticia's town and the reasons of the Peruvian foundation in Colombian properties; the chapters 3, it is focused in Leticia's foundation 1867 that he/she believes the conditions so that a new society arises next to the river amazons, mainly a childhood that in its youth and adulthood, they will have for inspiration the political tensions because of the agreement Salomón-Lozano (cap. 4) and the colombo-Peruvian (cap.5) conflict; the chapter 6, he/she concentrates on the lapse of 1934 colombianización of Leticia, until the year of 1991 where Leticia transforms into the capital of the department of the amazons, periods in which a musical scene was intensified that it motivated the first conceptualizations on its origin toward final of the XX century and he/she will open the way to some musical festivals that the textual creation and Leticia's musical stylistic pattern will strengthen. In the chapter 7, appealing to national documents of character as the political constitution of 1991, the general law of culture 397, I decree 2941 of 2009 he/she intends a normative mark for Leticia's Amazons popular music, as a cultural product that should be investigated, to disclose and to put to consideration of the civic and/or private authorities of the region.

Keywords: Patrimony, Music, Folklore, Amazonas, Leticia, Immaterial, Cultural Management.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	16
--------------	----

CAPITULO 1

Hacia una conceptualización del patrimonio musical de Leticia

1. Justificación	19
2. Pregunta de investigación	21
3. Pertinencia del tema	21
4. Objetivo General	22
5. Objetivos específicos	22
7. Marco teórico	23
8. Metodología	28

CAPITULO 2

El conocimiento de la música popular colombiana

1. Perspectiva social del conocimiento musical	34
2. Perspectiva musicológica del conocimiento musical	36
2.1. Ampliar los conceptos de las ciencias sociales sobre el folclor nacional	36
2.2. Los artistas descubren un potencial artístico en la música folclórica	36
3. Investigaciones de Música Popular Amazonense Colombiana	37
3.1. Ana María Angulo Reyes, Sonidos del Río: experiencias musicales en la cotidianidad de la amazonía, 2006.	37
3.2. Alfonso Dávila Ribeiro, Egua... la música suena boníiito mano: músicas populares tradicionales del trapezio amazónico colombiano, 2012.	38

3.3. Cristiam Camilo Córdoba Meléndez, Fortalecimiento del idioma tikuna a través de repertorios infantiles tradicionales, 2014.	38
3.4. Fernando Picón Acuña y Pedro Bernal Méndez, Análisis de tres temas ganadores del festival internacional el pirarucú de oro, 2015.	38
4. La música de Leticia, una construcción colectiva por conocer	39
4.1. Etapa I: 1810-1867 Raíces Amerindias	40
4.2. Etapa II: 1867-1922 Irrupción Occidental	41
4.3. Etapa III: 1922-1930 Acuerdos Internacionales	41
4.4. Etapa IV: 1930-1991 Creaciones musicales de Leticia	41

CAPITULO 3

La música amerindia de Leticia 1810-1867	43
1. Contexto	43
1.1. La región Amazónica de la Nueva Granada	46
1.2. Misión Católica en Amazonas	47
1.3. La ocupación peruana de 1867	48
2. Comunidad Amerindia Ticuna (Magüta)	49
2.1. Aspectos esenciales para comprender la música indígena	50
2.2. Sonoridades Ticunas	52
3. Aspectos culturales ligados a las manifestaciones musicales	53
3.1. Dimensión Teológica	53
3.2. Dimensión Ritual	53
3.3. Dimensión Conjrativa	53
3.4. Dimensión ecológica	54

3.5. Dimensión Festiva	54
4. Aspectos organológicos	54
4.1. Semillas y Pepas Amazónicas	55
4.2. Tambores	57
4.3. Vientos	59
4.4. Accesorios ceremoniales	61
5. Otros estudios de música Ticuna	62

CAPITULO 4

La irrupción peruana de 1867 y sus formas musicales	64
1. Contexto	64
1.1. Invasión al territorio Colombiano	64
1.2. Aspectos socio políticos de la época	66
1.3. República de Colombia 1.886-1.903	67
1.4. República de Colombia 1.903-1.909	67
2. Nace el Trapecio Amazónico	68
2.1. Se consolida un poblado junto a Tabatinga – Brasil	69
2.2. La música popular gana un nuevo espacio	69
3. Supervivencias musicales de la interfluencia peruana	70
3.1. Huayno	70
3.2 Vals.	71
3.3. La cumbia amazónica, el cumbión y la tecnocumbia	72

CAPÍTULO 5

El Acuerdo que define la nacionalidad de las nacientes figuras de la música de leticiana
1922-1930

1.	Contexto	74
2.	Cuna de Artistas	76
	2.1. Características sociales de la música de Leticia	77
	2.1.1. Lauro Angulo González	78
	2.1.2. Octavio Angulo González	79
	2.1.3 Roberto Arbeláez	79
	2.1.4 Sixto Arbeláez	80

CAPÍTULO 6

	Configuración de la música popular amazonense de Leticia 1930-1991	81
1.	Contexto	81
2.	Contornos musicales	83
3.	Géneros de la música popular amazonense	84
	3.1. Estructuras musicales de la interfluencia brasilera	85
	3.1.1. Cuadrilla (<i>Quadilha</i>)	85
	3.1.2. Forró (<i>Fojó</i>)	86
	3.1.3. Xote (<i>Chóti</i>)	87
	3.1.4. Carimbó	88
	3.1.5. Lambada	89
	3.1.6. El Brega	90

3.2 Estructuras musicales de la interfluencia colombiana	
3.2.1. Danzón	90
3.2.2. Pasillo	91
3.2.3. Porro	93
3.3 Estructuras musicales de la interfluencia fronteriza	
4.3.1. Cari-Cumbia	94
4.3.2. Marcha Amazónica	95
4.3.3. Porsam	96
4. Concursos y festividades de Leticia	97
4.1 Concurso de Música Amazonense de 1958 organizado por los Padres Capuchinos	97
4.2 Concurso de creaciones Musicales de 1966 organizado por <<Acción Cultural del Amazonas>>	98
4.3 Festival de la Canción Amazonense de la Junta Regional de 1985, 1986, 1988 y 1991	99
4.4 Concurso de ritmos autóctonos del Amazonas de Extensión Cultural de 1987, 1988	100
4.5 Festival el Pirarucú de Oro de 1989, 1990, 1991	101
5. A que suena Leticia	101
5.1. Música tradicional indígena	102
5.2. Música Popular	102
5.2.1. Mestiza	102
5.2.2. Enraizada	103
5.2.3. Mixtura/Fusión	103

CAPITULO 7

La Música Popular de Leticia y sus posibilidades en la legislación cultural de Colombia

1.	Patrimonio	104
2.	Patrimonio Cultural	105
	2.1. Patrimonio musical	106
	2.2. Patrimonio y folclor musical	107
	2.3. Música Popular Colombiana	108
	2.4. Ejes regionales de la música popular colombiana	109
3.	Música Popular Amazonense (Género)	110
	3.1. Música Popular de Leticia Amazonas, patrimonio inmaterial	111
	Conclusiones	113
	Bibliografía	117
	Anexos	125

ÍNDICE DE MAPAS

Mapa 1. Panorama étnico del Amazonas 1600-1699

Mapa 2. Virreynato de la nueva granada 1810

Mapa 3. Estados Unidos de Colombia 1863-1886

Mapa 4. Comisaria especial del Amazonas 1928

ÍNDICE DE FIGURAS

- Figura 1.** Etapas de la música popular de Leticia
- Figura 2.** Sonajeros ticunas a base de semillas
- Figura 3.** Bastón de Mando con Aarú - Arutcheweru
- Figura 4.** Sonajero Ticuna tipo Maracón
- Figura 5.** Sonajero Ticuna tipo Maracas
- Figura 6.** *Tutú*
- Figura 7.** Parche del *Tutú*
- Figura 8.** Tambores ticuna
- Figura 9.** Variación del Tutú ticuna
- Figura 10.** Flauta
- Figura 11.** *Woweru*
- Figura 12.** *Tchecu*
- Figura 13.** Ocarina
- Figura 14.** Traje ceremonial - Enmascarado
- Figura 15.** Soporte de tambores
- Figura 19.** Versión del <<Huayno>>, propuesto por Alfonso Dávila Ribeiro
- Figura 20.** Versión del <<Vals>>, propuesto por Alfonso Dávila Ribeiro
- Figura 21.** Versión del <<Cumbión>>, propuesta por Alfonso Dávila Ribeiro
- Figura 22.** Leticia hacia 1924 cuando dependía de Loreto (Perú)
- Figura 23.** Entrega de Leticia 1930
- Figura 24.** Placa en honor de las fuerzas militares que participaron en el conflicto de 1932-1934
- Figura 25.** Versión de la <<Cuadrilla>>, propuesto por Alfonso Dávila Ribeiro
- Figura 26.** Versión del <<Forro>>, propuesto por Alfonso Dávila Ribeiro
- Figura 27.** Versión del <<Xóte>>, propuesta por Alfonso Dávila Ribeiro
- Figura 28.** Versión del <<Carimbó>>, propuesto por Alfonso Dávila Ribeiro

- Figura 29.** Versión del ritmo <<Brega>>, propuesto por Alfonso Dávila Ribeiro
- Figura 30.** Versión del <<Danzón>>, propuesto por Alfonso Dávila Ribeiro
- Figura 31.** Pasillo romántico leticiano <<Amanecer y Ocaso>>
- Figura 32.** Porro <<Ríos Matiz>>
- Figura 33.** Fragmento sobre el origen de la <<Cari-Cumbia>> dado por Manuel Fúquer
- Figura 34.** Versión del <<Marcha Amazónica>>, propuesta por Alfonso Dávila Ribeiro
- Figura 35.** Versión del <<Porsam>>, propuesta por Alfonso Dávila Ribeiro

Introducción

La convención de UNESCO de 1972, que fue celebrada en París con el ánimo establecer la protección del patrimonio mundial, cultural y natural, señala que “el patrimonio cultural se compone de aquello que a lo largo de la historia han creado los hombres de una nación y que, en el momento presente, seguimos creando los que vivimos en la actualidad.” (Unesco. 2007, Pág.11). Bajo esta sugerión que propone la UNESCO, se quiere desarrollar la monografía <<El Patrimonio Musical de Leticia>>, que pretende estudiar la música de Leticia como un bien inmaterial de la amazonia colombiana, que nace de las “Murgas y Formatos diversos producto de procesos de colonización y músicas indígenas de esta región cultural compartida con Brasil y Perú.” (Dávila, 2012, Pág. 7). Este tesoro amazónico, ha sobrevivido a través del tiempo y refleja el paso de: indígenas, colonos, mestizos y bracopes (brasileros, colombianos y peruanos) en la frontera sur de Colombia donde se erigió la capital.

La música amazónica que encuentra año tras año nuevos representantes y perpetuadores, se topa con un marco normativo nacional (ley 397 de 1997; decreto 2941 de 2009) que lleva a reflexionar en valores como identidad, pertenencia y salvaguarda propias de una manifestación cultural. Una sugerencia similar, se encuentra en el artículo 27 de la declaración universal de los derechos humanos publicada el 10 de diciembre de 1948, que interpela a cada ciudadano a fijar su atención en la vida cultural de los pueblos “Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten” (Humanium.org).

De este modo, se elaboró un documento sobre las músicas y expresiones sonoras indígenas relacionadas con Leticia, y donde se muestra parte de su historia, personalidades regionales, estructuras ritmo armónicas, festivales y concursos que se ocasionaron paulatinamente. Así mismo, la investigación tiende a establecer vínculos con las políticas de salvaguarda de patrimonio inmaterial que se perfilan a través de la dirección de patrimonio para “fortalecer la capacidad social de gestión que tienen los grupos humanos para salvaguardar y fomentar su PCI” (Dirección de Patrimonio - Mincultura), y de esta forma fortalecer valores sociales de identidad y pertenencia en la ciudadanía fronteriza.

En la línea de lo expuesto, se adoptó un desarrollo textual que se nutrió selectivamente de dos grades fuentes: 1, La tradición oral. 2, Fuentes escritas. En cuanto a la primera, se incluyó las memorias, los relatos, las notas periodísticas, las partituras de artistas amazonenses que generosamente expresaron su versión de las músicas de Leticia. En cuanto a las fuentes escritas, se acudió a pesquisas relacionadas con la historia nacional, hechos coyunturales de la región amazónica y políticas públicas concernientes a temas de patrimonio cultural inmaterial. Ambas herramientas, condujeron a presentar una versión actual de un arte popular amazonense con características urbanas.

Ahora bien, se abordó el concepto de patrimonio inmaterial comprendido como “la producción humana misma, a la forma en la que se expresan individuos, se relacionan éstos dentro de las sociedades, o cómo los grupos humanos se diferencian de otros.” (Mincultura. Pág. 20), porque en sí, la música popular de Leticia es una manifestación que habla y canta la historia civil, religiosa y militar de una comunidad que logra crecer en medio de las adversidades, y debido a la fuerza simbólica que irradia a través de sus textos, sus formas de interpretación y la manera como se concibió la obra musical gozan en cierta medida de popularidad y aprecio por sectores diversos de la población fronteriza. Esta aceptación e identificación social y su vínculo con el desarrollo histórico son los detonantes principales para considerar una génesis entre patrimonio cultural inmaterial y música popular amazonense de vertiente leticiana.

La historiadora Cecilia Bákula Budge, representando a la Unesco 2010-2012 en la República del Perú, hace una definición de patrimonio que cala muy bien con las ideas presentadas en este documento. Para Bákula el patrimonio es “lo que se recibe de los padres y que por lo tanto es de uno por derecho propio sin que ello sea discutible. En un sentido más amplio que el particular o familiar, puede referirse a una nación e involucra no sólo los bienes materiales sino también los espirituales e inmateriales que le son propios y que en conjunto, tipifica, diferencia e individualiza a un grupo humano. (Budge. 2007. Pág.11). Ahora bien, al tratarse esta investigación de un tema patrimonial, el planteamiento de Cecilia invita a considerar las memorias, las anécdotas y la historia, en la medida que permitan conocer vestigios, huellas, o alguna pista para comprender el proceso compositivo de un hecho cultural de una región en particular.

Bajo estos conceptos, la investigación denominada <<el patrimonio musical de Leticia>>, enfrentará la tesonera labor de exponer las expresiones y conocimientos que son inherentes a la comunidad de Leticia, y documentarlas bajo la óptica patrimonio cultural, para que las generaciones presentes y futuras continúen en la búsqueda de proyectos que atiendan problemáticas reales del gremio musical leticiano.

CAPITULO 1

HACIA UNA CONCEPTUALIZACION DEL PATRIMONIO MUSICAL DE LETICIA

1. Justificación

Leticia el centro urbano más sureño de Colombia, a quien se le encargó la noble misión de representar los confines y/o inicios del territorio nacional, aunque vetada de comunicación terrestre con la totalidad del país, guarda una conexión fluvial con otros poblados amazónicos que han permeado su historia, su política, su arquitectura, su población... y la musicalidad que tiene su génesis en las: “*Murgas y Formatos diversos producto de procesos de colonización y músicas indígenas de esta región cultural compartida con Brasil y Perú.*” (Dávila, 2012, Pág. 7).

Esta musicalidad leticiana fruto de diversos ensambles y murgas, se nutrió lentamente con las mejores capacidades instrumentales, literarias, interpretativas y vocales de un puñado de juglares que indeterminadamente coincidieron en una misma corporalidad territorial. Aunque “*la amazonía alberga músicas de 40 mil años antes de la conquista con distintos niveles de desarrollo*” (Richard Carlín, 1993. Pág. 106), cabe señalar, que el origen de la música popular de Leticia Amazonas, se configura hasta después de la independencia de la corona española.

Dado lo anterior, se pretende exponer secuencialmente que: a.) entre la independencia de la Nueva Granada de la corona española en 1810, y el momento en que administrativamente Leticia alcanzó una estabilidad como territorio adscrito a la república de Colombia 1991, se desarrolló una tipología de música nacional, que a 210 años de recorrido como nación, y a 153 años de fundación de Leticia, posee un índice bajo de investigaciones académica. Por otra parte, b.) se procura describir que las tipologías musicales creadas en el lapso 1810-1991, representan los valores de Colombia en el contexto de las poblaciones que se encuentra en la ribera zigzagueante del río amazonas, pero que así mismo, al nacer en uno de los cuatro nudos¹ fronterizos que se identifican en la selva amazónica, adquiere rasgos musicales trans –nacionales, que la distinguen de otras músicas populares colombianas; y, Finalmente, c.) aportar al diálogo que inició el ministerio de Cultura de Colombia, con las músicas de trapezio Amazónico, bajo la conducción del profesor Alfonso Dávila Ribeiro (Q.E.P.D), que en la

¹ Nudos: 1. Brasil, Perú, Colombia. 2. Bolivia, Brasil, Perú. 3. Venezuela, Colombia, Brasil. 4. Venezuela, Brasil, Guyanas.

actualidad se encuentra truncada por la falta de proyectos académicos que aborden sistemáticamente los procesos artísticos-culturales del Amazonas.

Esta investigación interesa a todo aquel que desee conocer el camino que la colectividad musical de Leticia recorrió, y su desenlace en la variedad de propuestas sonoras, que desde el siglo XX se fomentan en las agrupaciones de la frontera, los festivales musicales y las grabaciones fonográficas independientes.

Por otra parte, esta monografía trae a debate una temática que usualmente encuentra pocos representantes; en el orden nacional la música popular de Leticia y de la amazonía, es asociada continuamente con imaginarios que poco o nada reflejan las costumbres de la región, en palabras del folclorólogo Javier Ocampo “en las grandes urbes se ignora cómo se viven y piensan aquellos habitantes de remotas regiones” (Ocampo. Pág. 10). Dicho de otra forma, la música de Leticia, a pesar de la extensa trayectoria que posee, no ha encontrado una ruta institucional que le permita mejorar progresivamente o por lo menos un proyecto cultural que contribuya a determinar su estado. Las instituciones educativas, el sector industrial, las investigaciones, el comercio, los medios de comunicación, programas político; aunque han dado lo mejor de sí para dinamizar las músicas populares regionales, todavía tiene cuestiones por resolver, a saber: instituciones de educación superior con facultades de música, sellos discográficos al servicio de la escena amazónica, centros de formación infantil y juvenil dedicadas a la formación de músicas populares del amazonas, industrias y gestores culturales amazónicos.

En vista de lo anterior, la monografía <<patrimonio musical de Leticia>> puede incentivar procesos futuros dentro de la ciudad ya sea desde la dimensión público institucional o desde la gestión cultural particular para tomar decisiones correctas a favor de las artes populares del Amazonas. Sin lugar a dudas, la investigación creará un precedente teórico transparente, reflexivo y actual del patrimonio inmaterial de Leticia Amazonas. Además, se ha tomado la precaución de relacionar el documento, con las políticas de gestión, protección y salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial del país como la Ley 397 de 1997 (Ley General de Cultural), la Ley 1185 de 2008 (Ley de Patrimonio Cultural), y los planes de desarrollo departamentales y municipales (2020-2024), los cuales brindan herramientas para la gestión del patrimonio local y que justifican iniciativas investigativas entorno al patrimonio inmaterial.

En la línea de lo expuesto, si se logra un buen balance del fenómeno cultural que se ha enunciado, se da un paso valioso para determinar el estado del bien inmaterial. Es

preciso recordar “que para ser patrimonio cultural no se requiere ser más bello, o más fino, o tener mayor dificultad de elaboración.” (Mincultura. 2010. Pág. 11), sino que goce de un reconocimiento local y una práctica vigente. El patrimonio es un derecho social y que posee un marco jurídico regional, nacional e internacional, que contribuye a la mejora de las dificultades que pueden aquejar, pero corresponde a sus portadores tomar iniciativas que beneficien a la sociedad donde se desarrolla el bien.

Todas estas observaciones, justifican el esfuerzo de sistematizar la música popular de Leticia desde la perspectiva de la gestión cultural, factor que la diferencia de investigaciones como: <<Cartilla de iniciación Musical a las músicas populares del trapecio Amazónico>> Alfonso Dávila, 2012; <<Fortalecimiento del Idioma Tikuna a través de repertorios infantiles tradicionales>> Cristiam Córdoba, 2014; <<Sistematización y análisis del tema ganador, modalidad autor/compositor e intérprete, en el marco del festival internacional de música popular amazonense “el pirarucú de oro”, versiones 2008-2010>> Fernando Picón y Pedro Bernal, 2015; cuya dirección se enfoca en aspectos: rítmicos, armónicos, y melódicos de la música amazonense, por encima de otros valores que rodean la práctica musical.

2. Pregunta de investigación

Leticia es un poblado que se fundó el 25 de abril de 1867 en la frontera tri-nacional Colombia, Brasil y Perú; hace parte de los 7,4 millones de km² que hospeda la riqueza vegetal, hídrica y poblacional de la región amazónica. A 153 años de fundación como poblado multi-racial, desarrolló un arte popular denominado <<Música Popular Amazonense>> que se cultiva aún en la actualidad con cierta regularidad. Bajo este marco, la investigación se pregunta: **¿Cuál es el patrimonio musical que se ha configurado en Leticia Amazonas?**

3. Pertinencia del tema

El artículo 70 de la constitución política de Colombia de 1991, nos recuerda que “la cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad” y “el Estado reconoce la igualdad y dignidad de todas las que conviven en el país” (Constitución Política de Colombia, 1991, Pág. 59). En este sentido la música popular amazonense, sin la menor duda, alimenta la escena nacional en la medida que es una supervivencia artística que sin el reconocimiento de alguna autoridad cultural, permanece en la

memoria de sus pobladores, dejando a su paso elementos que se constituyen como su tesoro más valioso.

Desde el plano de las políticas públicas departamentales, la presente monografía afina perfectamente con los objetivos del plan de desarrollo municipal 2020-2024 que tiene por objeto “Implementar las medidas necesarias para la identificación, conservación, mantenimiento y promoción del patrimonio cultural material e inmaterial del departamento del Amazonas con el propósito de generar apropiación de los habitantes hacia su identidad como región.” (Plan de Desarrollo Departamental, 2020-2024, Pág. 211) Se debe considerar además, que la monografía posee una relevancia no solo en el contexto amazonense, sino que puede resultar de interés para centros universitarios, academias de folclor, antropólogos e historiadores, ministerio de cultura nacional, al abordar una región colombiana que comienza a sistematizar sus propias experiencias.

En el campo académico, la investigación <<El Patrimonio Musical de Leticia Amazonas>>, se desarrolla desde la perspectiva “desarrollo, sostenibilidad y valor compartido”, una de las líneas de investigación de la universidad EAN, programa de maestría en gestión cultural, que forma líderes capaces de intervenir diferentes escenarios sociales del país.

4. Objetivo general

Determinar los elementos claves del patrimonio musical de Leticia Amazonas.

5. Objetivos específicos

- Realizar un balance de las investigaciones sobre la música de Leticia.
- Establecer los periodos más importantes del surgimiento de la música popular amazonense y los principales artistas que impulsaron su aparición.
- Clasificar los géneros musicales de las interfluencias brasileras, peruanas y colombianas, que se desarrollan en Leticia.
- Caracterizar la música de Leticia Amazonas como un bien inmaterial.
- Establecer las relaciones entre la música de Leticia Amazonas con la legislación nacional de Colombia.

6. Marco teórico

La ley 2941 del 6 de agosto del 2009 correspondiente al Patrimonio Cultural de la nación de naturaleza inmaterial, abrió una oportunidad valiosa para que los territorios nacionales, gestores culturales y la diversidad de actores sociales, fortalezcan, estudien, preserven, protejan y divulguen aquellas manifestaciones que reconozcan como parte de su identidad local. Esta ley 2941, en su capítulo II - artículo 08, menciona que entre las manifestaciones culturales de carácter inmaterial, las artes populares - recreación de tradiciones musicales, dancísticas, literarias, audiovisuales y plásticas-, conforman uno de los doce (12) campos que albergan valores como: pertinencia, representatividad, relevancia, identidad colectiva, vigencia, equidad y responsabilidad. Considerando esta normatividad cultural, se puede afirmar la música popular del Amazonas que goza de una representatividad significativa, que ha logrado una vigencia en el tiempo, que ha tenido un impacto positivo en la vida de la región (Festival de Música Popular Amazonense desde 1989; Escuela de músicas tradicionales), perfectamente es una manifestación inmaterial correspondiente al patrimonio cultural de la nación.

Conviene subrayar que la pregunta ¿cuál es el patrimonio musical que se ha configurado en Leticia Amazonas?, permite desarrollar una investigación pormenorizada de los elementos históricos, musicales y sociales que contribuyeron al crecimiento de esta manifestación cultural. De paso se debe aclarar, que patrimonio cultural inmaterial, aunque es una expresión con un significado amplio, en la presente elaboración textual, se comprende como “la producción humana misma, a la forma en la que se expresan individuos, se relacionan éstos dentro de las sociedades, o cómo los grupos humanos se diferencian de otros.” (Patrimonio cultural para todos. 2010. Pág.20).

Ya en el contexto amazónico, el docente Alfonso Dávila (2012) en la obra <<músicas del trapezio amazónico>>, sugirió que cada espacio de la amazonía tiene unos rasgos particulares, por ello invitó a entrar en contacto directo con las tradiciones amazónicas a fin de conocer de primera mano los rasgos culturales de su musicalidad, es decir, de su patrimonio inmaterial:

(...) para que la música se practique de acuerdo con las características culturales de cada grupo indígena, será indispensable conocer sus tradiciones, hábitos y lugares. Por esto se recomienda (...), que asistan a las diferentes fiestas y rituales para que entren en contacto directo con el mundo de sus tradiciones y puedan expresar y comunicar con el cuerpo y el espíritu sus culturas a través de la música y la danza (Dávila. 2012, Pág. 57).

Sin embargo, ¿es la amazonía un espacio donde la cultura y las manifestaciones musicales se encuentran exclusivamente en los pueblos indígenas? el ministerio de cultura de Colombia en la publicación *Al Son de la tierra, músicas tradicionales de Colombia* (2017) cree que no; reconoce que si bien existen músicas antes de la llegada de los europeos al territorio amazónico, tras los acontecimientos de organización nacional, surgieron poblaciones, que construyen su identidad con los elementos culturales que confluyen en el entorno geográfico:

Las músicas tradicionales de frontera del territorio colombiano se alimentan de la variedad lingüística y racial, de nuevos ritmos que se replican desde los puertos de Manaos y Leticia en la cuenca amazónica [...] Su riqueza y supervivencia dependen de las idas y vueltas por fronteras en las que los límites territoriales se entrecruzan por la música (Mincultura Colombia. 2007, Pág. 9).

Leticia capital del departamento del Amazonas, es uno de los centros urbanos de la región amazónica colombiana, que logró cimentar una manifestación cultural o arte popular que llama <<música popular amazonense>> (Siglas MPA). Es decir, es un territorio urbano de Colombia por Ley 78 de 1981 y constitución política de 1991, que se alimenta del entorno amazónico que le garantiza los elementos básicos para su subsistencia. Allí, la MPA puede significar dos cosas: a) un fenómeno musical que suceden en toda la Amazonía independiente del país de origen, de la raza de su creador, y de la denominación político-administrativa; b) unas tipologías musicales amazónicas con un contexto determinado, y bajo circunstancias específicas. Ante esta doble significación, la investigación <<patrimonio musical de Leticia>> asume la MPA, desde la concepción b, como una música amazónica con orígenes concretos: Leticia. En otras palabras: música popular amazónica de vertiente leticiana.

Sin embargo, es bueno aclarar que la MPA posee una variedad de significados dentro del gremio musical. En unos momentos, MPA (a) se consideraba inexistente; en otras décadas se reducía a las (b) expresiones amerindias que merodeaban la quebrada de san Antonio y en general la amazonia; otras veces se creía que eran (c) las construcciones sonoras de colonos que residían en Leticia; y finalmente, MPA eran (d) las fusiones o mixturas que realizaban los artistas leticianos o colonos con vida social en Leticia motivados por amor al arte y/o concursos y festivales que se organizaron en la ciudad.

Dado este hecho, la presente investigación recurrió a los conceptos que la comunidad musical del Amazonas ha sistematizado por medio de un esfuerzo interdisciplinar. Cada investigación ha traído resultados positivos para la comprensión dentro y fuera de la región sobre el hecho cultural MPA.

El arreglista y compositor Alfonso Dávila Riveiro realizó el año de 1988, la primera conceptualización de las músicas de Leticia. Publicó un artículo que denominó *La cuenca amazónica. Músicas populares urbanas* que fue publicada en la Revista a Contratiempo No. 3, 1988: 2437. Los resultados de este último trabajo, fueron empleados para introducir cambios en el festival de ritmos autónomos organizado por extensión cultural del Amazonas en 1987-1988, dando paso al festival Pirarucú de Oro celebrado desde 1989. Ya en el 2012 la publicación *“cartilla de iniciación a la música popular amazonense”* como un ejercicio que culminó en la categorización los principales géneros del trapezio amazónico y una propuesta pedagógica para implementar en el departamento del Amazonas. La publicación tuvo fines pedagógicos, sin embargo retomó ideas sobre su concepto de la música amazonense.

Años después (2014), el contrabajista leticiano Cristiam Camilo Córdoba desarrolló la investigación *“Fortalecimiento del idioma Ticuna a través de repertorios infantiles tradicionales”*, donde incluyó en los anexos, una selección de canciones indígenas y populares con el propósito de animar a la comunidad indígena de Nazareth (niños y jóvenes) a re-valorar su lengua vernácula mediante la práctica de estos repertorios. Este trabajo permitió llevar cinco temas del folclor amazonense, a las aulas escolares de la población ticuna, que representa el 95,43% de la población amazonense (Dane 2005).

Por su parte, el trompetista Fernando Picón Acuña y el cantautor Amazonense Pedro Bernal Méndez realizaron un seguimiento morfológico a tres composiciones de musicales de Leticia que llamaron: “sistematización y análisis del tema ganador, modalidad autor/compositor e intérprete, en el marco del festival internacional de música popular amazonense “el pirarucú de oro”. Estos dos grandes protagonistas nacidos en el municipio de Leticia se propusieron “sistematizar y analizar la pertinencia del tema ganador de la modalidad internacional autor/compositor e intérprete del Festival “El Pirarucú de Oro”, versiones 2008, 2009 y 2010, con la categoría Música Popular Amazonense”, teniendo como referente el principio de sistematicidad de las músicas populares del maestro Néstor Lambuley. Esta investigación ha contribuido a introducir cambios sustanciales en la reglamentación del festival celebrado anualmente. Uno de los

aportes por ejemplo, es la concepción de la mixtura amazonense, que debe ser aplicada en las composiciones leticianas.

La Universidad Nacional (sede Amazonas) acogiendo las metodologías del ministerio de cultura (Manuales para inventario de Bienes Culturales Inmuebles), lideró un inventario llamado: Patrimonio Cultural Amazonas Colombia – Construyendo memoria colectiva. Esta publicación tuvo como objetivo iniciar “un proceso de construcción de memoria e identidad cultural” (Universidad Nacional, 2011, Pág. 5), en las siguientes categorías: “*Lengua y tradición oral, Cultura culinaria, Conocimiento del medio natural y el medio ambiente, Artes populares, Producción, Organización social*” (Pantevis, 2011, Pág. 8). El inventario que realizó la Universidad Nacional, siguió a cabalidad las metodologías, y normatividades estipuladas a nivel nacional sobre el Patrimonio Colombiano (Ley General de Cultura 397 de 1977 y Ley de Patrimonio Cultural de la Nación 1185 de 2008). Contó con el apoyo de la gobernación y abarcó las poblaciones indígenas instaladas en los alrededores de Leticia.

No obstante, las investigaciones señaladas de Alfonso Dávila, Cristiam Córdoba, Fernando Picón y Pedro Bernal Méndez, si bien tienen elementos que nos acercan al desarrollo cultural de Leticia, se centran fundamentalmente en los siguientes campos: (a) pedagógico (Cartilla de Iniciación a la músicas del trapezio Amazónico 2012 y, Fortalecimiento del Idioma Ticuna a través de músicas populares, 2014); y (b) morfológico musical (sistematización y análisis del tema ganador, modalidad autor/compositor e intérprete, en el marco del festival internacional de música popular amazonense el pirarucú de oro. 2015).

En cuanto a la investigación que abrió la universidad nacional de Leticia en el año 2011; si bien incluyeron aspectos de las artes populares invocando instrumentos musicales de las comunidades indígenas cercanas a Leticia, pasaron por alto las músicas que realmente tienen origen en la capital del Amazonas. Además, faltó exponer las diferencias musicales que sucede en Leticia, ocasionadas por las interfluencias con la red de poblados fronterizos de procedencia brasilera y peruana, y más aún, porque existe una música que no guarda una línea tradicional con los cantos indígenas del Amazonas.

Considerando lo anterior, y dejando claro que las investigaciones mencionadas guardan una relevancia social importante, y para los propósitos de la monografía crean un precedente de primer orden para la construcción de la monografía en desarrollo; se continuará profundizando en la música popular de Leticia desde la óptica socio-cultural. Para ello, el capítulo 2 propone cuatro etapas, que se ampliarán en el resto del

documento, a saber: (1) raíces amerindias; (2) irrupción occidental, (3) acuerdos internacionales, (4) creaciones musicales. En un capítulo final (7), se dará un marco jurídico a todo el recorrido que se planteó en el documento, para decir que Leticia no solo fue una infraestructura aduanera y militar con orígenes loretanos, o un punto inerte donde los gobiernos centrales de Brasil-Colombia-Perú fijarían unos límites fronterizos imperiales, nacionales y/o republicanos. Se procura señalar, que Leticia es un espacio, cuya sociedad ha mostrado crecimiento en distintos aspectos de la vida social; entre ellos, los relacionados con actividades de carácter cultural: literatura, danza, comunicación social y la música como lo más representativos.

Con lo anterior, se quiere subraya que a finales del siglo XIX, y durante el trascurso del siglo XX, coexistirá una colectividad artística que edificará los cimientos de un fenómeno cultural llamado música popular amazonense (MPA), que a su vez se convertirá en uno de sus patrimonios más valiosos. La vertiente MPA leticiana, como se expondrá en los capítulos de esta investigación, se nutre década tras década de procesos sociales ligados a la aparición y desarrollo social de la actual ciudad que a 2020, cumple 153 años de fundación. Esta idea es importante reiterarla, porque desarticular esta manifestación cultural de su perspectiva socio-histórica, como selva tropical colombiana 1810, campamento y caserío loreitano de 1867, aduanilla cauchera 1887, gran rozo rodeado de pajas 1905, tierra de salvajes y miserables chozas 1914, comisaria de 1921, poblado sin infraestructura 1925, limite trasnacional de 1930, guerra colombo-peruana 1932-1934, corregimiento colombiano de 1953, municipio de 1964, y finalmente como capital del departamento del Amazonas de 1991... es hacer caso omiso de las realidades existenciales de la región, necesarias para una adecuada comprensión del patrimonio musical que se ha construido por medio de un esfuerzo mancomunado.

Este esfuerzo social, permite entrever un patrimonio amazónico-colombiano rico en historia social, lleno de estructuras musicales excepcionales, con una fortuna textual que sintoniza con los aspectos vegetales, hidrográficos y poblacionales de la panamazonía, desbordado en su aspecto multi-lingüístico, y con el sueño de encontrar una vía corporativa que le permita prevalecer ante los retos que se le presenten. Ante esto, la ley 397 de cultura, la Ley 1185 de 2008, el 6 de agosto de 2009 otorgan criterios de valoración para el conocimiento de esta manifestación amazonense.

7. Metodología

En el terreno del patrimonio cultural, el testimonio, la memoria y la historia adquieren un valor preponderante, porque permiten conocer el transitar del hombre en el tiempo y el espacio de un lugar específico. Consciente de ello, la investigación debe optar por una metodología que perpetre la oralidad del músico leticiano, y documentos académicos que permitan comprender el entorno donde la música tuvo su desarrollo.

Como en el paradigma cuantitativo “todos los datos son cuantificables” (Kerlinger, 1975), se cree conveniente aplicar las herramientas del paradigma cualitativo, las cuales “permiten examinar la forma en que los individuos perciben y experimentan los fenómenos que los rodean, profundizando en sus puntos de vista, interpretaciones y significados.” (Hernández, 2015. Pág.358). Además, seleccionado cuidadosamente algunas de sus herramientas, se podrá determinar los elementos claves de la música de Leticia que se quiere sacar a flote. ¿Cuáles son las herramientas del paradigma cualitativo? “Biografías e historias de Vida, Observación participante, Observación directa no participante, Observación mediante equipos, Entrevistas personales, Documentos, Material audiovisual.” (Hernández, 2015. Pág. 417).

Ahora bien, a partir de los conceptos anteriores y de acuerdo con los objetivos de la presente monografía, se elige (a) biografías e historias de vida; (b) entrevistas personales; (d) documentos académicos y civiles, como las herramientas correspondientes para configurar un concepto coherente entorno a las músicas populares de Leticia Amazonas.

Herramientas	Descripción	Fuente
Biografías e historias de Vida	Es una técnica de investigación sumamente meritoria y de uso habitual en las ciencias sociales, porque permite averiguar con cierto nivel de profundidad aquello que es valioso sobre un hecho en particular. En esta investigación, las <<biografías e historias de vida>>, nos permite conocer la concepción que muchos artistas tenían de sí mismos en una época determinada. Por otra parte, la prensa local, de diferentes	<ul style="list-style-type: none"> • Periódico Anaconda. Año 8. Enero-Febrero de 1996. Licencia: Ministerio de Gobierno 5913. Resolución N. 2965 de 1989. Versión Impresa. • Periódico Anaconda. Año 8. N.

	<p>épocas, permite hacernos una idea general de la vida, de una generación de compositores e intérpretes de la música popular de Leticia, que en la actualidad no resulta fácil y que ningún otro medio logro registrar.</p> <p>El número de biografías e historias que esta investigación incluirá son diez (10). Todas de diferentes épocas, y que circularon libremente en siglo XX y XXI, en la ciudad de Leticia.</p>	<p>30. Mayo-Junio de 1996. Licencia 5913. Resolución N. 2965 de 1989. Versión impresa.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Periódico Anaconda. Año 3. N. 15. Marzo de 1991. Licencia 5913. Resolución N. 2965 de 1989. Versión impresa. • Prensa amazónica, 19 años escribiendo nuestra historia. Leticia, Septiembre de 2006 Licencia Ministerio de Gobierno 1264-87/ Fundador Francisco Salas Suarez 1987. Versión impresa. • Prensa amazónica. Año 1 N° 2. Abril-Mayo de 1996. Licencia: Ministerio de Gobierno 1264. Versión impresa. • Periódico La Verdad. Dios – Patria – Cultura. Leticia – Amazonas. Del 22 al 29 de Noviembre 64. Versión Impresa. • Periódico evaluación y gestión,
--	--	--

		<p>Informativo regional del Amazonas. N° 11. Noviembre-Diciembre 2007 Leticia-Amazonas. NIT 52023356-5. Versión impresa.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Periódico Evaluación y Gestión, Informativo regional del Amazonas. N° 11. Noviembre-Diciembre 2007 Leticia-Amazonas. NIT 52023356-5. Versión impresa. • Periódico Anaconda, Libre expresión del Amazonas. Año 8. N° 33. Diciembre de 1996. Licencia 5913. Resolución N° 2965 de 1989. Versión impresa. • Periódico Anaconda, Libre expresión del Amazonas. Año 2. N° 12. Licencia 5913 Agosto de 1990. Resolución N° 1888. Versión impresa.
<p>Entrevistas personales</p>	<p>A 2020, existen testigos directos e indirectos que guardan memoria, de cómo participaron</p>	<p>Hugo Joel Erazo Ferreira. Guitarrista.</p>

	<p>en la construcción de un hecho cultural y los debates que genera las formas como se establecieron las músicas populares de Leticia. Es muy importante incluir el testimonio oral de los músicos que aún se encuentran en actividad, ya que permite ampliar la información que no ha sido consignada en alguna investigación, además puede otorgar datos inéditos a la presente investigación.</p> <p>Se incluirá un total de seis testimonios, de músicos que dejaron su impronta en los años 70, 80 y 90 del siglo XX.</p>	<p>Pedro Bernal Méndez. Cantautor Leticiano.</p> <p>Fernando Picón. Fundador y director de la banda departamental de Leticia Amazonas.</p> <p>Lauro y Octavio Angulo. (Hijos y Hermanos de los fallecidos guitarristas leticianos).</p> <p>Demetrio del Cairo. Saxofonista leticiano.</p> <p>Ray Salas. Cantautor de mixturas amazonenses.</p>
<p>Documentos Académicos y Civiles</p>	<p>En esta investigación son imperantes las leyes nacionales de cultura, que permitan dar un marco normativo a esta construcción monográfica.</p> <p>Además, se requiere tener las publicaciones académicas que incluyan temas folclóricos,</p>	<p>LEY 397 DE 1997 (Ley General de Cultura). El Título II de la Ley General de Cultura, modificado por la Ley 1185 de 2008, estableció los lineamientos generales para la gestión y la protección del patrimonio cultural de la nación. El artículo 4 da una primera definición de este patrimonio, todas las expresiones,</p>

		<p>productos y objetos representativos de la nacionalidad colombiana y dentro del cual algunos conjuntos o bienes individuales, debido a sus especiales valores simbólicos, artísticos, estéticos o históricos, requieren un especial tratamiento.</p> <p>DECRETO 2941 DE 2009. Luego de incluir el tema del patrimonio cultural inmaterial en el artículo 8 de la Ley 1185 de 2008, el 6 de agosto de 2009 se expidió el Decreto 2941 “Por el cual se reglamenta parcialmente la Ley 397 de 1997 modificada por la Ley 1185 de 2008, en lo correspondiente al patrimonio cultural de la nación de naturaleza inmaterial”</p> <p>Dávila Ribeiro Alfonso. La cuenca amazónica. Músicas Populares</p>
--	--	---

		<p>urbanas. En: Revista a Contratiempo No. 3, 1988: 2437</p> <p>Dávila Ribeiro Alfonso. Músicas Populares Tradicionales del Trapecio Amazónico Colombiano. ¡¡Egua... La música suena bonito mano!!</p> <p>Partituras y/o líneas melódicas. Archivo Secretaría de Cultura y Turismo, Gobernación de Amazonas.</p>
--	--	--

CAPITULO 2

EL CONOCIMIENTO DE LA MÚSICA POPULAR EN COLOMBIA

El ministerio de Cultura de Colombia dice que la música “por su naturaleza simbólica y por ser una de las expresiones culturales presente en todas las comunidades, enriquece la vida cotidiana, posibilita el desarrollo perceptivo, cognitivo y emocional, fortalece valores individuales y colectivos, y se constituye en uno de los fundamentos del conocimiento social e histórico.” (<https://simus.mincultura.gov.co/>). En Colombia en materia de folclor musical ya se realizaron investigaciones de música popular en las diferentes regiones de Colombia, a saber: insular, caribe, andina, caribe y pacífico. Unas desde la perspectiva social y otras enfocadas en aspectos enteramente musicales.

Esta investigación, que busca conocer los principios básicos y/o fundamentales de las músicas desarrolladas en la capital de Leticia y la riqueza social e histórica que le es congénita; se propone en este capítulo, conocer los modos de aproximación que en Colombia se han elaborado en materia de música popular, para plantear una ruta que favorezca el conocimiento de música popular amazonense de Colombia. Al final del capítulo se propone una adoptamos unas líneas teóricas para un progresivo conocimiento de la música de Leticia.

1. Perspectiva social del conocimiento musical

Respecto de la forma de conocer y comprender el patrimonio musical de una región o población determinada, folcloristas, religiosos, antropólogos, historiadores colombianos, iniciaron un camino inspirado, en trabajos de folclor extranjero, “Los estudios sobre la música popular tradicional en Colombia han estado marcados –como en otras partes del mundo- por el concepto de folklore, término que propone en 1846 William J. Thoms en el ámbito de los estudiosos y aficionados a las "antigüedades", tan de moda desde comienzos del siglo XVIII.” (Minaña, 2000, p. 36-49).

¿Qué es el folclor o folklore? etimológicamente, folk: pueblo y lore: saber (Ocampo. 1976. Pág. 11). Pero más allá de su significado, se debe saber que en su nombre se realizaron las primeras investigaciones de música popular en Colombia, que suscitaron numerosas interpretaciones sobre la organización de la música en el país. Estos aportes han contribuido positivamente a fortalecer la identidad de las regiones de Colombia porque durante mucho tiempo se creyó que las músicas extranjeras eran las

únicas que merecía estudio. Hoy, a raíz de las ideas desarrolladas por estudiosos del folclor en Colombia, se ha llegado a la aceptación de una diversidad cultural y musical entre las gentes que habitan el planeta tierra. A continuación se señala una serie de trabajos representativos sobre el folclor musical colombiano:

- Emirto de Lima, *Melodías costeñas*, (1935, 1938, 1942).
- Daniel Zamudio, *El folclore musical de Colombia*, (1936).
- Padre Francisco de Iguada, *Musicología Indígena de la amazonia colombiana*, (1938).
- Padre José Ignacio Perdomo, *Historia de la Música en Colombia*, (1945).
- Javier Ocampo López, *Manual del folclor colombiano; música y folclor de Colombia*, (1976).
- Guillermo Abadía Morales, *ABC del folclor colombiano*, (2000).

Juliana Pérez González (2007) en *La historia de la música en Colombia: actores, relaciones y tendencias*, presenta los trabajos de corte musicológico, con elementos historiográficos:

- Juan Crisóstomo Osorio, Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia, siendo la tercera historia de la música publicada en Hispanoamérica, (1879).
- José Ignacio Perdomo Escobar, La historia de la música en Colombia, (1945).
- Andrés Pardo Tovar publicó su libro La cultura musical de Colombia dentro de la colección la historia extensa de Colombia elaborada por la Academia de Historia, (1966).
- Egberto Bermúdez, & Ellie Anne Duque, Historia de la música en Santafé y Bogotá, (2000).

Sin embargo el camino no llegó a su fin. La vía que se inició en nombre del folclor para conocer las músicas colombianas, no dio abasto en todos los territorios del país. Por ello, se plantea una corriente que involucre músicos conocedores que estuvieran dispuestos a estudiar los sistemas de organización sonora en las regiones, ya que mucho de las investigaciones realizadas, carecían de un trabajo de campo decisivo. (Minaña, 2000, p. 78).

2. Perspectiva musicológica del conocimiento musical

La musicología que se define como “el estudio científico o académicos de todos los fenómenos relacionados con la música, como sus bases físicas, su historia” (Gorina. 1970. Pág.110), comienza a tomar partido en la música colombiana. El músico y doctor en antropología social Carlos Blasco, quien realizó investigaciones en esta área (El arpa llanera y su tradición en el torneo internacional de Joropo, 2016), dice que en Colombia la investigación musicológica apela a una doble motivación: (1), para mejorar los estudios que iniciaron las ciencias sociales sobre el folclor nacional, y (2), para potenciar las culturas regionales a través del estudio de sus formas culturales, “los músicos académicos de esta época desean nutrirse de las fuentes populares para sus composiciones. Motivados por los trabajos de folkloristas –e incluso trabajando en equipo con ellos, como Guillermo Abadía en el CEDIFIM- y por el éxito de los movimientos musicales “nacionalistas” en el continente, viajan por todo el país recogiendo y transcribiendo melodías indígenas, campesinas y afrocolombianas.” (Miñana. 2000. Pág. 5).

2.1 Mejorar los estudios de iniciaron las ciencias sociales sobre el folclor nacional

Era necesario dar un giro a las publicaciones musicales de las ciencias sociales, porque en ocasiones son insuficientes, para describir musicalmente a una región, “[las investigaciones de música popular colombiana] se caracterizan por ser grandes trabajos de recopilación, fruto de toda una vida, por utilizar fuentes –acríticamente- de segunda y tercera mano, por un trabajo de campo muy débil o poco sistemático, por acumulación/yuxtaposición de mucha información, por un inadecuado uso de las fuentes y casi inexistente aparato crítico, y por su enfoque folklorista.” (Miñana. 2000. Pág. 7).

2.2 Los artistas descubren un potencial artístico en la música folclórica

Se puede fortalecer la identidad regional -entre otras cosas-, cuando se profesionaliza el quehacer artístico, y esto se logra profundizando en las músicas terrígenas de cada región “Tanto las primeras transcripciones de los años 40 y 50, como éstas de los años 60 y 70, resultan “encajonadas” un poco mecánicamente en los patrones académicos de la música centroeuropea. La mayoría de ellas no resistirían una confrontación con las

grabaciones, a excepción de las de Jesús Pinzón Urrea (y tal vez Blas Emilio Atehortúa), sin lugar a dudas el que más logra aproximarse con las herramientas de la grafía musical occidental al fenómeno sonoro “salvaje” y distinto de la música indígena y popular tradicional.” (Miñana. 2000. Pág. 10)

La lectura sobre la doble dirección que toma la investigación en Colombia expuestas por el profesor Minaña, ayuda a comprender el papel que tiene el estudio de la historia en un fenómeno cultural como la música de Colombia. También conecta con ideas del musicólogo francés *Norbert Dufourcq* en su breve historia de la música “las grandes figuras no son solo el principio de épocas nuevas sino, muy principalmente, el fruto de vastos movimientos artísticos.” (Dufourcq.1963.Pág.24).

3. Investigaciones de Música Popular Amazonense Colombiana

En el caso de investigaciones que abordan directamente la temática música popular amazonense colombiana (siglas MPA), hay que señalar lo siguiente. MPA es una manifestación cultural que se practica en toda la región amazónica de Colombia (Caquetá, Guainía, Guaviare, Meta, Putumayo, Vaupés, Vichada y Amazonas), para una superficie de 483.119 Km² (41% del territorio nacional). Sin embargo, hay una serie de trabajos académicos que delimitan su campo de investigación al llamado departamento del Amazonas (109.665 km²) cuya capital es Leticia desde el 4 de julio de 1991. Estas publicaciones son las siguientes:

3.1 Ana María Angulo Reyes, *Sonidos del Río: experiencias musicales en la cotidianidad de la amazonía, 2006*

Según la misma autora, la investigación “tuvo como objetivo, efectuar un primer acercamiento a la caracterización de las expresiones musicales inmersas en la cotidianidad de los habitantes de la ribera colombiana del río Amazonas, con el fin de ilustrar la gran variedad de vocaciones rítmicas presentes en la zona, los gustos y las experiencias en torno a la música en el diario vivir, concluyendo con una reflexión derivada de la realidad social contemporánea evidenciada durante mi trabajo en la Amazonia colombiana.” (Angulo, 2006. Pág. 8). Él trabajó terminó apoyado por el ministerio de cultura, por su relevancia para la región y la riqueza en su dimensión antropológica.

3.2 Alfonso Dávila Ribeiro, *Egua... la música suena boniito mano: músicas populares tradicionales del trapezio amazónico colombiano, 2012*

El maestro Dávila docente de la universidad pedagógica nacional (UPN), realizó una de las publicaciones más importantes de músicas del trapezio amazónico y postula que "...La selva y los ríos han sido lugares ideales para el desarrollo cultural de los grupos sociales que lo habitan representados en indígenas, colonos, mestizos y bracopes (brasileros, colombianos y peruanos). Dentro de este territorio se ha dinamizado a través de la historia una compleja red de géneros musicales a la par de sus variados formatos instrumentales que dan fe de los grandes procesos socio-culturales a los que ha estado sometida esta importante región desde siglos" (Dávila, 2012. Pág.7). La conceptualización ha tenido una relevancia en la región, porque el maestro es el compositor de obras musicales que circulan en la actualidad: la palizada; Leticia nombre de mujer; Carimbozinho. Pero además, logró convocar un puñado de artistas para reflexionar sobre las elaboraciones musicales de gran parte del trapezio amazónico.

3.3 Cristiam Camilo Córdoba Meléndez, *Fortalecimiento del idioma tikuna a través de repertorios infantiles tradicionales, 2014*

Contrabajista de la universidad pedagógica nacional, que trabajó por muchos años en la corporación batuta Amazonas como director musical. Apostó por un material pedagógico que fortaleciera la lengua ticuna de la comunidad de Nazareth, con canciones populares del trapezio amazónico, "se nota que por la falta de la práctica y conceptos académicos musicales, los niños optan por escoger música occidental o músicas que escuchan en la radio y la música tradicional indígena se está desapareciendo poco a poco debido a la falta de motivación y escenarios para fortalecer en este aspecto." (Córdoba, 2014. Pág.10).

3.4 Fernando Picón Acuña y Pedro Bernal Méndez, *Análisis de tres temas ganadores del festival internacional el pirarucú de oro, 2015*

Dos estudiantes leticianos de la universidad pedagógica de Colombia, se unen para analizar tres grabaciones musicales, premiadas como las mejores composiciones del festival más importantes de música popular amazonense, defienden la relación que existe entre cultura social y configuración musical, "La categoría "Música Popular Amazonense" no puede ser ajena a los procesos históricos, sociales y culturales que

vivió el continente suramericano, específicamente la región amazónica, desde el mismo momento en que se produjo la irrupción de los europeos hacia el siglo XV. Dicha categoría, como expresión del profundo y complejo proceso de mestizaje en la región amazónica, ha logrado mixturar (hibridación) una variedad de géneros musicales cuyas raíces se encuentran en Europa, África y el Caribe.”(Picón y Bernal, 2015. Pág. 51).

4. La música de Leticia, una construcción social por conocer

En el numeral 3 de este capítulo 2, se nombró un total de 4 publicaciones de música amazonense colombiana: Angulo 2006, Dávila 2012, Córdoba 2014, Picón y Bernal 2015. Ellas realizaron una aproximación a las músicas del Amazonas, pero por los objetivos que estas se fijaron, su atención se detuvo en plantear estrategias pedagógicas, o en analizar aspectos musicales de algunas obras. Tomando estos precedentes, se propone profundizar en el desarrollo de la música que tiene como epicentro la capital Leticia. Juan Duchesne Winter, en su obra *Invitación al baile del muñeco*, la define como un municipio colombiano ubicado en un sector fronterizo, donde prevalece una población mestizo-criolla fruto de una convergencia socio-cultural:

A Leticia solo se llega por agua o por aire: se ubica a orillas del río Amazonas, en la punta sur del trapecio Colombiano, triple frontera con Brasil y Perú; es capital del departamento Amazonas, de Colombia. El departamento así llamado es uno de seis departamentos de la Amazonía Colombiana que cubre el 41% del territorio nacional (...) En Leticia se asienta una significativa población indígena migrante (cíclica y permanente) de varias etnias: tikuna, huitoto, cocama, bora, matapí, yucuna, tanimuka, miraña y andoque, pero la mayor parte de su población es mestiza-criolla (Winter, 2017. Pág. 35).

Debido a su ubicación geográfica, se encuentra distante de grandes y pequeños centros urbanos de la nación, “para la década de 1940, las comunicaciones se realizaban en aviones anfibios” (Pantevis. 2015. Pág.49). Desde 1930, el gobierno nacional ha buscado caminos para poder integrarla a las dinámicas y políticas del país, pero por razones históricas, geográficas, políticas... ha sido fácil este camino. No es fácil integrar un municipio cuya conexión terrestre es nula y que por condiciones naturales se apoya en las ventajas que ofrece los poblados vecinos (no colombiano) para compensar sus necesidades más elementales. Todo ello ha generado una sociedad con características peculiares, que se comprenden a través del estudio y la vivencia de las fronteras.

Iniciativas como las del instituto *Sinchi* (Investigaciones Amazónicas), Instituto de Investigaciones *Imani* (Universidad Nacional sede Leticia), Fundación *Gaia*, Museo Etnográfico de Leticia (Banco de la república de Leticia)... son una muestra de ese intento, por conocer hechos la compleja y milenaria vida amazónica.

Ahora bien, partiendo de que la gestión cultural es la “administración de los recursos de una organización cultural con el objetivo de ofrecer un producto o servicio que llegue al mayor número de público o consumidores, procurándoles la máxima satisfacción” (gestiuncultural.org); se hace indispensable conocer el patrimonio de Leticia, acudiendo a una metodología interdisciplinar, donde la historia, las bellas artes musicales y el patrimonio... apunten hacia un objetivo común: establecer conexiones-desconexiones de las supervivencias musicales y que se pueden apreciar en los testimonios de la comunidad leticiana, las grabaciones fonográficas, festivales locales, documentos públicos y, en literatura periodística, universitaria que al día de hoy se conoce.

Por lo anterior, planteamos cuatro (IV) etapas asociadas al departamento del Amazonas y Leticia: capítulo 3: Leticia amerindia; capítulo 4: fundación de Leticia; capítulo 5: tratados internacionales; capítulo 6: colombianización; que permiten comprender el recorrido de la música popular de Leticia de forma gradual. Es un desarrollo conceptual, que además buscó un dialogo entre los aspectos sociales, musicales, y culturales, para determinar ¿qué tipo de música e instrumentos se hacían antes de la llegada de los conquistadores europeos, peruanos y colombianos en esta región?, ¿qué instrumentos fueron introducidos en el contexto de Leticia?, ¿si hubo o no, variaciones en las músicas amerindias?, y cuál fue la actitud que la actitud tomaron los europeos, peruanos y colombianos frente a las músicas de los pueblos amerindios?. Las etapas son las siguientes:

4.1 Etapa I: 1810-1867 Raíces Amerindias

Es un ciclo que inicia con la Independencia de Colombia de España, hasta la conformación del caserío peruano junto a la quebrada de San Antonio que luego se le da el nombre de Leticia. Durante ese periodo, no es posible identificar una población indígena que fuera exterminada para construir Leticia. Sin embargo, cerca de la actual Leticia hubo una minoría ticuna, que ya tenía sus propias formas de expresión musical.

4.2 Etapa II: 1867-1922 Irrupción Occidental

Desde la fundación de Leticia en 1867, hasta la firma del tratado salomón-Lozano 1922, es un primer periodo de irrupción occidental. Durante ese lapso, aparecerá una la primera representación población, que migra desde antiguas misiones católicas y guarniciones militares, con asignaciones laborales muy específicas. En todo caso, se acordó un sitio que verá nacer la primera generación de pobladores de origen leticiano.

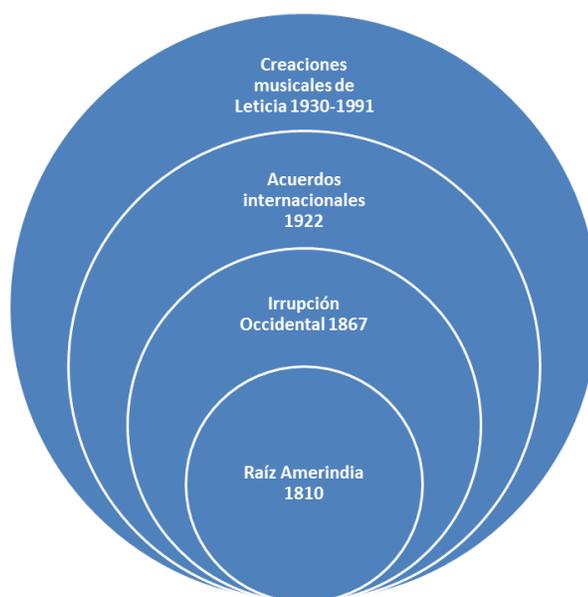
4.3 Etapa III: 1922-1930 Acuerdos Internacionales

De la firma del tratado salomón-lozano 1922, hasta la ceremonia de entrega del poblado de Leticia al gobierno de Colombia 1930. Surge un poblado producto del mestizaje racial, entre el personal que desempeñaba laborales muy puntuales en Leticia.

4.4 Etapa IV: 1930-1991 Creaciones musicales de Leticia

Del recibimiento del poblado de Leticia a las autoridades de Perú 1930, hasta la constitución de Leticia como capital del departamento del Amazonas 1991, se percibirá cambios sociales importantes. En esta época, se pasa de una escucha pasiva, a una época de propuestas musicales con la ambición de representar los valores culturales de la amazonia colombiana.

Figura 1. Etapas de la música popular de Leticia.



Fuente: Elaboración Propia.

No hay que perder de vista, que el desarrollo que se propone esta tesis, acoge ideas de los folcloristas Guillermo Abadías y Javier Ocampo. Abadías (1995), en sus trabajos de folclor consideró que no basta fijar la atención en una partitura o score, sino también en aspectos que acompañan la creación musical, por ejemplo: tipos de instrumentos, fonación lingüística, documentos físicos y la tradición oral.

Los documentos más valiosos para descubrir el carácter de una música fósil o desaparecida, no son en modo alguno las partituras, pues éstas no dan jamás la clave de “cómo sonaba” esa música antigua ni del “aire que tenía la ejecución” ni de “cuáles eran los timbres de la materia sonora”. Claves más valederas son, en cambio, “los instrumentos que producían esa música” y la fonación lingüística con que se hacía esos cantos. Y estos dos datos los suministran el arsenal organológico, es decir, los instrumentos físicos que se conservan y la tradición oral de los cantos, verificable en las tribus actuales o grupos humanos sucesores de los que produjeron esa música desaparecida (Guillermo. 1995. Pág.146).

Javier Ocampo López (1976), al igual que Guillermo Morales, también propuso la idea de profundizar en aspectos culturales, históricos y memorias de la tradición oral, que permitan una aproximación intensa y completaría a los aportes de las bellas artes musicales:

La música folclórica colombiana se estudia a través del proceso de tradición oral, tanto en la música indígena, como en la transculturada procedente de Europa, delimitando las supervivencias que se han transmitido del pasado.” (Ocampo. 1976. Pág. 26).

CAPITULO 3

LA MÚSICA AMERINDIA DE LETICIA 1810-1867

El periodo entre la independencia de Colombia y la fundación del caserío llamado San Antonio (Leticia), tuvo como protagonista a la comunidad indígena Ticuna (*magüta*²), que fue numerosa, incluso en el lapso 1810-1867. Este poblado amerindio, resistió honoríficamente las cruentas imposiciones de la cultura occidental y conserva sus manifestaciones culturales en la actualidad. Merodearon la misión católica de Loreto Ticuna (Perú) y el poblado de Tabatinga (Brasil).

Es difícil establecer la presencia de alguna institución cívica o religiosa en Leticia amerindia como sucedió en otros poblados de la ribera amazónica. Tampoco existe evidencia de un forcejeo entre pobladores ticunas y otros pobladores en el espacio de 1810 y 1867. Esta razón, permite sugerir que la música ticuna –y en general sus aspectos culturales- permanecía sin grandes sobresaltos, pero lejos de la fundación de 1867. Sin embargo, dada la cercanía al predio donde se edificó Leticia, se puede asumir como la época amerindia de Leticia. Veamos como paso.

1. Contexto

Se llama Amazonas al territorio “que tiene una extensión de 6.5 millones de kilómetros cuadrados y atesora el mayor patrimonio hídrico y genético del planeta.” (Boff, 2008. Pág. 80). Aunque es una gran selva que se extiende desde la región andina hasta el mar atlántico, no se trata de una “tierra virgen e intocable” (Boff, 2008. Pág. 80), sino que ha sido intervenida en varias oportunidades; al respecto, Evaristo Eduardo de Miranda (2007, Pág. 83, 102 y 103) afirma: “queda muy poca naturaleza intocada y no alterada por los humanos en la Amazonía...”. También se desarrolla una idea semejante en el estudio del antropólogo Viveiro de Castro (1992, Pág. 26) “la Amazonía que hoy vemos es el resultado de siglos de intervención social, del mismo modo que las sociedades que allí viven son resultado de siglos de convivencia con la propia amazonia”. Con mucho acierto William M. Denevan escribe: “la selva no debe remitirnos erróneamente a una imagen prístina de un supuesto Edén americano.” (Denevan, 1992. Pág.70)

² Hijos del agua

Esta selva continuamente perturbada, no solo fue la cuna del tradicional “paleoindio” (Cabrero, 2014. Pág 47), *Arcaico, Sambaqui*, (Castro, 1992. Pág. 1 y 2) *Tupí-guaraní, Quíchua, Inca, Omagua, Shipibo, Tapajós, Macuxí, Tupinambá, Ticuna, Cocama, Yagua, Uitoto, Carijona, Bora, Andoque, Nonuya, Tanimuka, Yucuna, Makuna y Tukano* (Dávila. 2012. Pág.6); sino que debido a los procesos de colonización, vio nacer una nueva generación de hombres y mujeres ligados a los nacientes territorios nacionales: “la selva y los ríos han sido los lugares ideales para el desarrollo cultural de los grupos sociales que los habitan representados en indígenas, colonos, mestizos y bracopes (brasileros, colombianos y peruanos). (Dávila. 2012. Pág. 7).

En este sentido, la amazonía del virreinato de la nueva granada de 1810 vivía procesos de aculturación iniciados desde la ocupación europea a territorios americanos; y que no se detuvieron con los procesos de liberación neo-granadina. Todo ello desembocó en un colapso cultural: “durante los siglos XVII y XVIII, la monarquía española fomentó la ocupación de la región a través de misioneros franciscanos y jesuitas. [por tanto] las culturas indígenas de la amazonía colapsaron cultural y físicamente frente a la expansión europea que impactó la región como si hubiese caído un meteorito gigante.”(Galeano. 2004, pág. 57).

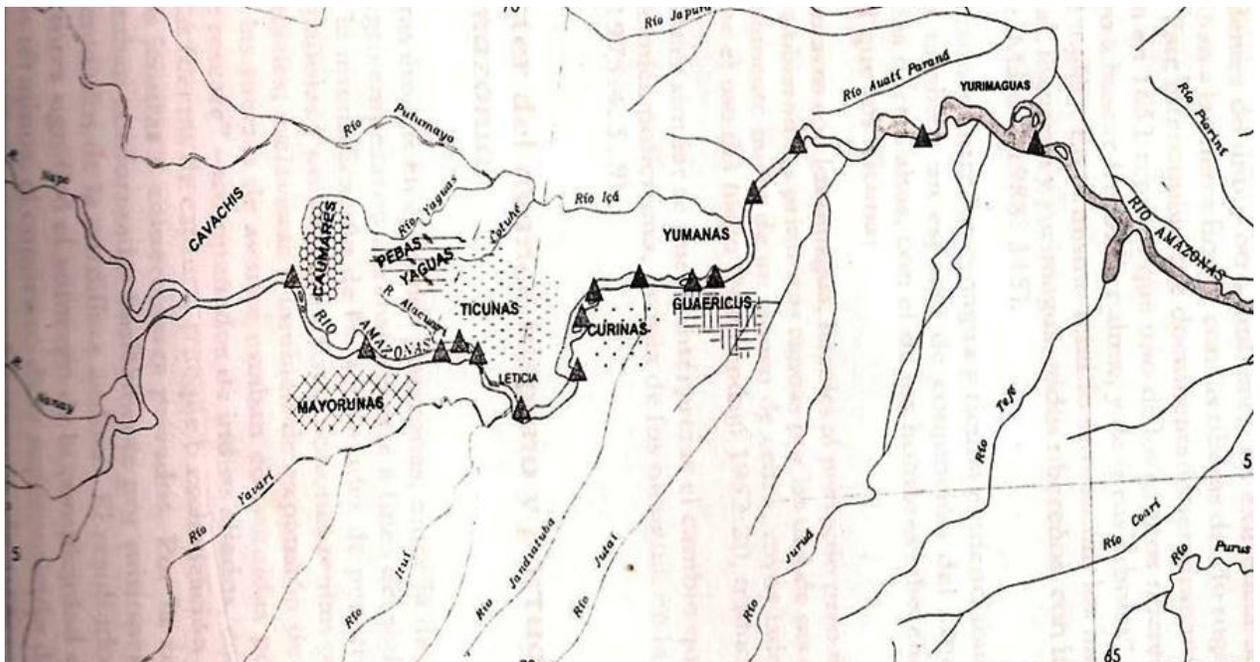
Amazonas fue un territorio, codiciado por españoles y portugueses desde antes de 1810. Francisco de Orellana en siglo XVI, inicio la travesía por sus turbias aguas, pretendiendo riquezas “Los primeros europeos que lo recorrían en toda su extensión, el capitán español Francisco de Orellana y sus huestes, hacia el año de 1541, tendrían la extraordinaria experiencia de lanzarse, sin buscarlo, aguas abajo, como si fuesen el Hades.” (Pineda, 2013. Pág. 42). Sin embargo, la corona de Portugal buscó el dominio sobre la faz amazónica “A partir de la segunda mitad del siglo XVII, la corona lusitana impulsó la colonización de la baja amazonía en busca de las drogas de *sertao*, recursos forestales de vainilla, la canela, el cacao y el algodón, apetecidos en el mercado internacional.” (Cordeiro. 1991. Pág. 24). Incluso los portugueses, una vez disuelta su relación política con España, busca extender los límites más allá de lo pactado en el tratado de Tordesillas 1494 “Cuando Portugal y España se separaron, los lusitanos habían aumentado cinco veces el territorio que originalmente les había asignado el Tratado de Tordesillas de 1494.”(Solano. 1989. Pág. 30)

Las comunidades amazónicas que se vieron impactadas por la invasión europea, fueron aquellas que se encontraban ubicadas al margen de los ríos caquetá, putumayo y Amazonas, ya que estos permitieron el desplazamiento de un sitio a otro con relativa

facilidad. En este modo, el gigante río-mar Amazonas que también pasa por la actual Leticia; condicionó y marcó una ruta que siguieron los invasores del viejo continente, y que de pasó modificó el destino de numerosas poblaciones rivereñas. Roberto Pineda, hablando del gigante indomado nos dice: “(...) [la vida del amazónico] (...) está enmarcada por las mismas dinámicas del río y del clima entre otros factores.” (Pineda, 2013. Pág. 37). Por tanto “la historia de un río es la de su cuenca y su biografía comprende, además de su historia natural, su significado como área fluvial habitada por grupos humanos, cuya civilización está enmarcada por las mismas dinámicas del río y del clima, entre otros factores.” (Pineda, 2013. Pág. 37)

En este mismo orden de ideas, Ferrán Cabrero recuerda que de todos los sectores posibles de la selva amazónica, existen dos de gran importancia, la zona de tierra firme y la zona inundable “...dos nichos ecológicos principales de la Amazonía, la vasta “tierra firme” con recursos continuamente disponibles pero muy dispersos; y la estrecha llanura de inundación o várzea (riberas inundables), en donde se alternan la escases y la abundancia según suba o baje el río de acuerdo con las estaciones lluviosa o seca.”(Pineda, 2013. Pág. 37).

Mapa 1. Panorama étnico del Amazonas 1600-1699.



Fuente: Carlos Zárate. 2008.

1.1 La región amazónica de la Nueva Granada

El rey Carlos III de España, creó la figura del “Regente” en la nueva granada. Esta figura tenía facultades que lo independizaban de virreyes y audiencias. Francisco Gutiérrez, fue un *regente* que ocasionó polémicas medidas, “generando el levantamiento de los comuneros”. (Seogecol. Pág. 10) Como consecuencia de ello, el 20 de julio se realiza el acta de independencia o acta de revolución de los neogranadinos quienes querían liberarse del yugo español. Una vez declarada la independencia neogranadina, se puede apreciar que el Amazonas se encontraba bajo la custodia de la gobernación de Popayán, y que el virreinato de la nueva granada contaba con 15 “*provincias*”³ (sogecol.edu.co).

El territorio sufrió transformaciones político administrativas en siguientes años: Provincias Unidas de la Nueva Granada 1.811-1816; República de Colombia o La Gran Colombia, 1.819; República de Colombia, 1824; Republica de la Nueva Granada 1831-1858; Confederación Neo-Granadina 1.858-1.863; Estados Unidos de Colombia 1.863-1.886; pero siempre el limite estaba condicionado por el rio Amazonas. (Dufourcq, 1963. Pág 50).

¿Quiénes ocupaban estos territorios? Sin duda alguna, que hablar del Amazonas, implica expandir nuestros conocimientos acerca del territorio y no quedarnos con ideas parciales o incompletas. Leonardo Boff (2008. Pág. 81), expresa que incluso al referirnos al indígena como un ser humano aislado del universo, es una creencia bastante superflua “La idea de que el indio es genuinamente natural representa una ecologización errónea del mismo, fruto del imaginario urbano, harto de la artificialización de la vida.”

En un sentido general, hablando de los pobladores amazónicos los músicos Fernando Picón y Pedro Bernal (2015) nos recuerdan que “Las sociedades tradicionales amazónicas, en calidad de actores naturales, hicieron presencia en la Amazonia desde hace diez mil años antes de Cristo (Domínguez. 1999. Pág. 58) y con el paso de los siglos lograron construir “grandes redes de malocas” (Acosta. 1997. Pág 269) que mostraban una organización bajo un sistema de planificación regional (Heckenberger. 2008), a través del desarrollo de un modelo original de organizar el espacio en consonancia con los delicados ecosistemas amazónicos...”

Ahora bien, para el periodo posterior a independencia de Colombia, encontramos que los pobladores de la actual Leticia, era la sociedad denominada “ticuna”. En la

³ Los españoles denominaron provincias en América a las grandes divisiones territoriales-administrativas. También a todo el territorio que queda fuera de la capital.

ilustración sociedades indígenas (Zárate. Mapa 1- Cap. 2) inscritas en el área del trapecio amazónico, hacia el siglo XVII 1600-1699 de Carlos Zárate, se recrea la zona del trapecio amazónico y las poblaciones indígenas que se encontraban identificadas en él: *ticunas, curinas, guaericus, yumanas, yurimaguas, pebas, yaguas, mayorunas, caumares, cavachis*.

Aunque la sociedad ticuna es mayoritaria en el área que ocupa la actual Leticia, también coexisten otros grupos étnicos cercanos a él: *Uitotos, Yaguas y Kokamas*. Al respecto el instituto de investigaciones de recursos biológicos *Alexander Von Humbolt* explica:

En el trapecio amazónico existen grupos Uitoto en el norte y Tikuna, hacia el sur. Cerca de Leticia hay algunos Yagua y Kokama (que tienen su grupo de referencia en el Perú). Los Tikuna se encuentran ubicados al sur de la Amazonia en el río Cothué, Caño Ventura, Santa Lucía, Buenos Aires y en la zona de influencia de Leticia. Se asientan en los resguardos de San Antonio de los Lagos, San Sebastián, El Vergel, Macedonia, Mocagua y Cothué-Putumayo en el departamento de Amazonas (Arango y Sánchez 2004).

1.2 Misión católica en Amazonas

La amazonía de la nueva granada estaba habitada por sociedades indígenas variadas, pero es claro que predominaba la presencia de la población ticuna cerca de Leticia, a saber: “Los Tikunas se localizan en Brasil, Colombia y Perú y constituyen una población de más de 45.000 personas, lo que supone que sea el pueblo más numeroso a orillas del río Amazonas.”.(Garcés, L. 2002. norte del Trapecio.).

La compleja vida indígena se vio impactada por la invasión europea que además de ser representada por soldados españoles, también fue significada por miembros de la iglesia católica, la conferencia episcopal de Colombia dice que “Desde el año 1863 la “custodia capuchina” extendió su acción pastoral a los indígenas del Putumayo, Caquetá y Amazonas, por invitación de Monseñor Manuel Caicedo, Obispo de Pasto.” (Vicariato, 2002. Pág. 45) Sin embargo, Europa había iniciado procesos de evangelización desde mucho antes, cerca del área en donde se estableció la población ticuna⁴, y donde más adelante se fundaría el estado de San Antonio “...durante los siglos XVII y XVIII. Los jesuitas de las misiones de Maynas (...) entendieron sus misiones como la mejor forma de garantizar el dominio español en la región.” (Torres-Londoño. 2008).

⁴ Maynas. Provincia del oriente peruano amazónico.

A pesar de este modelo misional con tintes políticos, en la región amazónica los religiosos jesuitas y españoles, se vieron en la necesidad de re-pensar su quehacer evangélico en un nuevo contexto “el fracaso de este modelo [misional] aproximó a los misioneros de Maynas a la visión de los jesuitas portugueses de Pará, entre ellos el padre João Daniel, que vieron en el río Amazonas como una gran fuente de riqueza, base para una ocupación sustentada en el poblamiento y la agricultura.” (Torres-Londoño. 2008). Otra razón para repensar el modelo misional fue que el Congreso Constituyente de Cúcuta celebrado en 1821, consideraba a los indígenas como ciudadanos colombianos “los indios son ciudadanos iguales al resto de colombianos (...) los nuevos ciudadanos [son] capaces de desempeñar cualquier oficio público...” (Gutiérrez, 2003. Pág.97).

1.3 La ocupación peruana de 1867

Una vez declarada la independencia de Colombia 20 de Julio de 1810, y la independencia de Perú 28 de Julio de 1821, quedan muchas tareas por resolver entre los nuevos estados.

- La relación entre el estado y las poblaciones indígenas de la nueva granada
- Las situación limítrofe entre Colombia y Perú

Las relaciones estado-indígena luego de la descolonización española, se caracterizó por ser cambiante, “La inestable situación política que caracterizó los años turbulentos de la independencia, necesariamente afectó las relaciones entre los indios y los distintos gobiernos, gobernantes y formas de poder que se sucedieron muy rápidamente unos a otros.” (Gutiérrez, 2003. Pág.97).

En cuanto a la frontera amazónica del estado colombiano con el peruano; se presentó una gran controversia sobre los legítimos límites de cada país. Colombia, insistió en que el país heredado de los españoles llegaba hasta el río Amazonas y se amparaban jurídicamente en el *uti possidetis juris*. Perú por su parte, basado en las publicaciones cartográficas de Mariano Felipe Paz Soldán, consideró que los límites nor-peruanos estaban determinados por el río Caquetá.

En este marco, una parte del territorio ticuna ubicado junto al río Amazonas, a la par occidental del fuerte portugués de Tabatinga (fundado en 1766); fue ocupado en 1867 por una tropa encabezada por Benigno Bustamante desde Loreto-Perú, para radicarse en la misión católica de la orden de los hermanos menores capuchinos, con el ánimo de continuar con la cadena de explotación del caucho y otros recursos naturales

del territorio amazónico que ya había iniciado Julio Casar Arana en la riveras de Igará Paraná y Cara Paraná. Así mismo, se pretendió frenar la expansión del Brasil, contundente en expansión territorial.

Al territorio ocupado por peruanos que limitaba con Tabatinga, se le dio el nombre de San Antonio “La capital del Departamento del Amazonas, que hoy se conoce como Leticia, fue fundada el 25 de abril de 1867, con el nombre de San Antonio, cuando la región amazónica carecía de una definición de sus límites nacionales.” (Picón. J. 2012. Pág. 99).

Con todo lo anterior, Colombia siempre consideró que el territorio donde se fundó San Antonio, le pertenecía a la población sur americana ticuna, inscrita al departamento del caquetá colombiano “...Leticia entre 1831 y 1857 perteneció al territorio nacional del **Caquetá**.” Como rectificará más adelante “en 1857 [Leticia] entró a formar parte del estado federal...” (Angulo, 2006. Pág. 10)

Mapa 2. Virreynato de la nueva granada.



Fuente: www.sogeocol.edu.co/334/virreynato1810

2. Comunidad amerindia ticuna (*Magüta*)

De los indígenas ticunas se sabe que “se ubica[n] al sur de la Amazonia [que] se extienden desde la desembocadura del río Atacuari entre Colombia y Perú hasta el río *Jutaí* en el Brasil.” (direcciondepoblaciones.org). Esta comunidad que Ferrán Cabrero describe como los “enemigos históricos de los [indígenas] omaguas” (Cabreo, 2014. Pág.

166), constituye en Colombia uno de los pueblos más numerosos del trapezio amazónico.

Esta población que “Se asientan en el río *Cotuhé*, caño Ventura, Santa Lucía, Buenos Aires y en la zona de influencia de Leticia. Sus resguardos son los de San Antonio de los Lagos, San Sebastián, El Vergel, Macedonia, Mocagua y Cothué-Putumayo, en el Departamento del Amazonas.” (direcciondepoblaciones.org), guarda cercanía con otros grupos étnicos, dependiendo del espacio donde se encuentren asentados.

Carlos Zárate, Sociólogo de la Universidad Nacional, nos dice, que “de acuerdo con los informes de algunos misioneros, de viajeros y de funcionarios del gobierno, existía una red de asentamientos o pequeños poblados netamente indígenas que existían alrededor de los poblados fronterizos fundado por militares o misioneros sin llegar a mezclarse con ellos.” (Zarate. 2008. Pág. 97). Así que independiente de los procesos sociales, la comunidad ticuna aunque dispersa en el trapezio amazónico, siempre fue un grupo representativo, cercano a la actual Leticia.

Por tanto, es muy probable que mantuvieran viva sus expresiones culturales sin mayor consternación. La música de estos pobladores también permanecieron activas, porque en cierto modo, los pobladores ticunas estaban dispersos en distintos lugares del trapezio amazónico y por otra parte, cuando presentían alguna amenaza, como buenos pobladores de tierra firme, se escabullían entre la selva.

Solo hasta 1987, son traídos algunos Ticunas al sitio donde se construirá el fuerte peruano <<Ramón Castilla>>, que era un segmento de la selva deshabitado. Dice Zárate “el distrito de Loreto de obligar por la fuerza a indígenas ticuna a prestar servicios relacionados con la construcción del fuerte ramón castilla.” (Zarate. 2008. Pág. 125).

2.1 Aspectos esenciales para comprender la música indígena

La música amerindia son aquellas manifestaciones sonoras que existen hace cuarenta (40) mil años antes de la conquista española, que hacían parte del diario vivir americano, y que lograron permanecer en muchos lugares a pesar de las difíciles condiciones que trajo la conquista europea “A la llegada de Colón en 1492, Centro y Suramérica estaban habitadas por centenares de pueblos de unos 40 mil años, con muy diferentes formas de vida y niveles de desarrollo.” (Carlín, 1993. Pág. 106).

Para el caso Amazonas colombiano, el musicólogo Egberto Bermúdez (2001, Pág. 85) en el artículo **“músicas indígena de Colombia”**, desarrolla ideas interesantes en torno a la música amerindia. Cito dos: (1). El primer trabajo de música amerindia amazónica, es gracias al compromiso del misionero capuchino Francisco de Iguala (1938) quien realizó un “...esfuerzo por sistematizar la información [musical] lograda de primera mano en la Amazonia colombiana.” (2). Para comprender la música amerindia amazónica, es importante no caer en la generalización de este fenómeno sonoro, por mucho que exista semejanza con otras expresiones culturales: “[Amazonía] es otro caso en que resulta imposible generalizar acerca de las manifestaciones culturales de todos los grupos indígenas de esta región. En términos generales podemos tomar tres zonas más o menos homo-géneas desde el punto de vista cultural: la primera es el Noreste Amazónico o zona del Vaupés, la segunda es la región ubicada entre los ríos Caquetá y Apaporis, que puede considerarse una zona de transición entre el Vaupés y la tercera, que sería la zona comprendida entre el Caquetá y los ríos Amazonas y Putumayo en la frontera con el Perú.” La sonoridad indígena que se indagará en esta primera etapa de música de leticiana, está relacionada con la tercera zona cultural que sugiere Bermúdez *poblaciones amazónicas del Perú y Brasil*.

El profesor Carlos Minaña Blanco, en el libro de Richard Carlín ***Música de la Tierra. El origen de la música y sus manifestaciones en los pueblos aborígenes del mundo actual*** aunque coincide con las ideas de Egberto Bermúdez en cuanto a no generalizar un hecho sonoro, reconoce lo difícil de identificar todas las particularidades de la música amerindia: “Sería extenso e inútil mencionar cada uno de los cientos de grupos indígenas que pueblan hoy el subcontinente, e imposible describir su música. Por eso se agrupan en grandes subregiones: el cono sur, el macizo Orinoco-amazónico, la región de los Andes, la zona del Caribe y, finalmente, Mesoamérica (México y Centroamérica). En cada región se toma uno o dos casos que ejemplifican las características de su música.” (Carlín, 1993. Pág. 105)

En la misma línea de los aportes de Carlos Minaña, Alfonso Dávila Ribeiro (2012, Pág. 57), en la publicación ***cartilla de iniciación a las músicas populares del trapezico amazónico***, sugirió sabiamente que los artistas formadores interesados en conocer la música selvática, deben participar de la vida indígena para conocer los detalles de cada forma musical

Por lo tanto, para que la música se practique de acuerdo con las características culturales de cada grupo indígena, será indispensable conocer sus tradiciones,

hábitos y lugares. Por esto se recomienda que los niños, niñas y jóvenes de las comunidades indígenas, como también de los centros urbanos como Leticia, Tabatinga, Umariacú, Puerto Nariño y Caballococha, asistan a las diferentes fiestas y rituales para que entren en contacto directo con el mundo de sus tradiciones y puedan expresar y comunicar con el cuerpo y el espíritu sus culturas a través de la música y la danza (Dávila, 2012. Pág. 57).

Dávila, insistió en que sus aportes son el inicio de una investigación que puede tomar varios años, e invitó a sus lectores para que no escatimaran esfuerzos en profundizar en la música indígena de otras regiones amazónicas, y así nutrir el acervo musical:

De esta manera [con la investigación] se reconocerá en la práctica la importancia de todas las culturas y músicas de las comunidades presentes en la región [amazónica] como lo son los Carijona, Makuna, Matapí, Miraña, Nonuya, Ocaina, Tanimuka, Tariano, Yauna, Yukuna y Yuri, de las cuales se espera realizar en el futuro investigaciones y cartillas para difundir sus patrimonios (Dávila, 2012. Pág. 57).

2.2 Sonoridades ticunas

Se puede entrever dos grandes corrientes sonoras de este legendario pueblo amazónico: 1. La tradicional étnica (heredada de sus dioses) y 2. Las expresiones musicales modernas, influenciada por los procesos de colonización. En este capítulo nos interesan las sonoridades étnicas tradicionales, previas a 1867, que son las que adornaron el paso del río en su curso hacia el oriente, en su forma más pura.

Para el pueblo ticuna, la música es el medio que tiene el individuo para comunicar la forma de comprender el entorno al cual pertenecen. La conceptualización más antigua –y corta- de la música ticuna, la podemos apreciar en el museo etnográfico de Leticia, donado por la Orden de Hermanos Capuchinos, fruto de los esfuerzos de Fray Juan Antonio Jover (q.e.p.d). Dice:

Los instrumentos musicales anuncian la entrada de las entidades espirituales a los bailes. En ocasiones los sonidos son interpretados como advertencias para las mujeres y los niños que deben esconderse de la mirada de las máscaras (Museo Etnográfico de Leticia. 1993).

3. Aspectos culturales ligados a las manifestaciones musicales

Aunque se vale del ritmo, la armonía y la melodía para su materialización, se vincula esencialmente a una serie de valores o dimensiones que logran desarrollar las individualidades o colectividades que terminan dándole significado a toda una comunidad. En ningún momento se considera que al no guardar relación con las características occidentales de arte musical, el fenómeno sonoro amerindio, sea un intento fallido de arte.

3.1 Dimensión teológica

Es en esencia una actividad que tiene un origen extra-terrestre porque la música *magüta*⁵ fue aprendida de los dioses “*Yoi e Ipi*” (Dávila, 2012.Pág 62). La llamada música ticuna, comunica a individuo amazónico con los hombres, la naturaleza y el mundo de los espíritus. *Yoi e Ipi* son espíritus que siguen en contacto con los seres humanos.

3.2 Dimensión ritual

La música ritual ticuna busca “congraciar a las fuerzas animales y vegetales para que permitan la continuidad del hombre, asegurando la reproducción biológica. Son tonadas de exaltación de la importancia del momento, por parte de los que participan del ritual.”

La pelazón es un rito que celebra la llegada de la mujer a la vida adulta ticuna. Esta ceremonia es un acto público que “...durante una semana se le prepara [a la joven] para el festejo, [y] se le retira, se le pinta el cuerpo con huito, y se le corta el cabello.” (direcciondepoblaciones.org) En dicho acto, se puede apreciar cantos representativos de la comunidad y que muchas veces son acompañados por un set instrumental de percusión.

3.3 Dimensión conjurativa

La música, los gestos, y los lugares, no solamente existen para el disfrute social, sino que puede conducir al individuo a estados que solo se alcanzan por medio de conjuros, así que la música pretende “llevar un buen tránsito a los involucrados en la ceremonia: de lo cotidiano a lo sagrado, a una nueva vida común. Estas invocaciones son de dominio

⁵ Según la tradición oral, el nombre original del pueblo ticuna significa hijos del agüa.

exclusivo del médico tradicional, que posee el saber, el poder y el reconocimiento social para circular en las esferas de lo sagrado.” (Álvarez *et al.* 2011. Pág. 41).

3.4 Dimensión ecológica

La naturaleza no solamente representa un recurso para explorar, sino que de hecho es una persona con la que se debe interactuar, “La temática general [cantos Tikunas] está relacionada con los otros seres que pueblan la selva amazónica: el pájaro carpintero, el *canangucho*, el sapo, el colibrí. Y cantores como Pastora o Alicia cantan y hablan de pájaros o, simplemente, lo son como Saturia. Mientras que Margarita y Andrés, por su parte, narran las vivencias acaecidas con su canoa o su perro.” (Torres, 2006. Pág. 7).

3.5 Dimensión festiva

También es cierto, que la música alegra la vida y la celebra. “La Fiesta de Yüüechiga (al creador), integración ticuna Brasil, Colombia y Perú... Desde cierta perspectiva, se puede entender las expresiones musicales ticuna, como una música folclórica ya que “viene de atrás en el tiempo, [y] supone antigüedad y permanencia en una cultura” (Londoño, 2008. Pág. 3).

4. Aspectos organológicos

Juan Antonio Jover (+), fraile de la orden de hermanos menores capuchinos (España), dedicó parte de su vida al servicio de las comunidades indígenas amazónicas. Cuando se radicó en Leticia, coleccionó diversos elementos de las comunidades ticunas, yaguas y huitotos; gracias a este misionero de origen catalán -del cual todavía se guarda memoria-, se conoce el set instrumental más antiguo de la comunidad indígena ticuna, que vivió en las cercanías de Leticia. El museo etnográfico del banco de la república, sede Leticia, exhibe esta obra compilatoria, que tal vez sea la evidencia más contundente, de un pasado musical que divagaba previo a la fundación de Leticia.

La compilación instrumental de Jover, adquiere un valor patrimonial importante porque aún sin una explicación musical, los instrumentos musicales son en sí mismo, evidencia de unas formas musicales que en el lapso 1810-1867 existieron en el trapezoidal amazónico y co-existieron con las formas que se introducirán posteriormente en Leticia. ¿Cuáles son estos instrumentos compilados por el padre Jover en la fraternidad nuestra señora de Monserrat Leticia, que evidencia una tipología musical indígena en las demarcaciones de Leticia?. A continuación los expondremos.

4.1 Semillas y pepas amazónicas

Básicamente son instrumentos que en el interior contienen “pepas secas del bejuco y enredadera *arú*”. (Gonzales. 1995. pág. 133). Como los demás instrumentos ticunas, son empleados en actos ceremoniales como la pelazón y la danza de los enmascarados. Estos instrumentos que son “hechos de semillas de frutos que después de secas se raspan y se pulen con un cuchillo” (Dávila. 2012. Pág 63), se amarran con firmeza al llamado <<bastón de mando>>, o simplemente se atan a los pies del músico indígena, para acompañar las tonadas que retumban en los campos acústicos la maloca⁶, fugándose por los espacios circunferenciales contruidos por maderas, chocando con el piso de greda amazónico y las extendidas y elevadas hojas de *Karaná*.

Sin duda alguna los instrumentos de semilla y pepas, son lo más representativos de la comunidad ticuna. Presentamos las supervivencias organológicas de Leticia amerindia.

Figura 2. Sonajeros ticunas a base de semillas.



Fuente: Museo Etnográfico de la biblioteca del banco de la república sede Leticia.

⁶ Construcción arquitectónica indígena, que se usa para realizar bailes y rituales de indígenas del Amazonas. En ocasiones son utilizadas como vivienda comunal.

Figura 3. Bastón de Mando con Aarú – *Arutcheweru*.



Fuente: Museo Etnográfico de la biblioteca del banco de la república sede Leticia.

Figura 4. Sonajero Ticuna tipo Maracón.



Fuente: Museo Etnográfico de la biblioteca del banco de la república sede Leticia.

Figura 5. Sonajero Ticuna tipo Maracas.



Fuente: Museo Etnográfico de la biblioteca del banco de la república sede Leticia.

4.2 Tambores

Los tambores ticunas que se preservan en la actualidad se elaboran “con madera de *espintana*, *topa* o *balso* y para los parches se usa cuero de guara, cerrillo, mico cotudo, piel de pintadillo, boa, temblón o garganta de caimán. Lo percuten generalmente los abuelos de la niña pero es posible rotarlo durante toda la noche.” (Dávila. 2012. Pág 63), y no solo tienen uso dentro de la maloca; debido al volumen que es capaz de producir se usa para convocar a los pobladores de una misma circunscripción con la finalidad de realizar una actividad grupal.

El encantador sonido del tambor, fruto de las vibraciones dentro y fuera de la maloca, impacta el estado de ánimo indígena, quienes tras bocanadas de bebidas fermentadas, encuentran nuevos significados y formas de ejecución. Además de la madera y las pieles que se emplean para su elaboración, se usa “un hilo delgado de *chambira* que hace las veces de vibrador” (Gonzales. 1995. pág. 131). Finalmente, presentamos algunos ejemplares de la compilación de Fray Antonio Jover (QEPD).

Figura 6. Tutú.



Fuente: Museo Etnográfico de la biblioteca del banco de la república sede Leticia.

Figura 7. Parche del Tutú.



Fuente: Museo Etnográfico de la biblioteca del banco de la república sede Leticia.

Figura 8. Tambores ticuna.



Fuente: Museo Etnográfico de la biblioteca del banco de la república sede Leticia.

Figura 9. Variación del *Tutú* ticuna.



Fuente: Museo Etnográfico de la biblioteca del banco de la república sede Leticia.

4.4 Vientos

Dentro de la concepción sonora de ticuna, los instrumentos que son frotados o percutidos, acompañan los cantos ceremoniales que se hacen en la maloca. Pero existe un tipo de música ticuna que hace uso de instrumentos de viento, que desarrolla unos primeros intervalos musicales ticunas. Estos instrumentos capaces de emitir líneas melódicas que evocan tonadas de la región andina.

Hay tres clases de flauta, la primera es *Kowri*. Con el soplo de este instrumento se pretende imitar a las guanganas cuando beben agua, en la fiesta lo representan con gestos y movimientos. La segunda flauta se llama *Tokw*, la cual se toca en conjunto con el *iburi*. El *Tokw* debe guardarse dentro del agua después de que es fabricada para conservarla para el día de la fiesta y el *ibúri* se hace de cualquier corteza de árbol. (Davila. 2012. Pág. 63)

Para Hugo Armando Camacho Gonzales, los instrumentos de viento del amazonas, pretenden imitar “las manadas de puercos salvajes o guangas”, con el ánimo de “incentivar la abundancia de guangas y demás animales del monte (Camacho G. 2015. Pág. 238). A continuación vemos alguna de las construcciones instrumentales, de los pobladores ticunas.

Figura 10. Flauta.



Fuente: Museo Etnográfico de la biblioteca del banco de la república sede Leticia.

Figura 11. Woweru.



Fuente: Museo Etnográfico de la biblioteca del banco de la república sede Leticia.

Figura 12. Tchecu.



Fuente: Museo Etnográfico de la biblioteca del banco de la república sede Leticia.

Figura 13. Ocarina



Fuente: Museo Etnográfico de la biblioteca del banco de la república sede Leticia.

4.5 Accesorios ceremoniales

Como se ha venido exponiendo, las expresiones sonoras Ticunas, que utiliza las cálidas tímbricas que emergen de las vibraciones de su sistema instrumental, tienen una función específica dentro de las festividades grupales. Así mismo cobra valor, los trajes que se emplean a la hora de interpretar el set instrumental dentro de la maloca, donde se escenifica las creencias de tradición oral sobre la vida amazónica. Un dato no menos importante, es la forma como algunos celebrantes ticunas, adquirirían los materiales para su construcción “Previa a la de cada uno de estos materiales, el grupo hace un ¡viva! ¡Yun!, para luego proceder a cortarlos, de igual forma se hace de nuevo ¡Yun!, al momento de cargarlo para transportarlos y al instante de guardarlos en el lugar convenido”. (Camacho G. 2015. Pág. 144).

Figura 14. Traje ceremonial - Enmascarado

Fuente: Museo Etnográfico de la biblioteca del banco de la república sede Leticia.

Figura 15. Soporte de tambores

Fuente: Museo Etnográfico de la biblioteca del banco de la república sede Leticia.

5. Otros estudios de música Ticuna

La investigación ***“Inventario del patrimonio cultural del Amazonas”*** (Álvarez *et al.* 2011. Pág. 41, 48 y 50) de la universidad nacional de Leticia, pone de manifiesto dos instrumentos musicales que utiliza el nativo amazónico a la hora de su actuar musical:

- El *Iburí* “llamado también bocina o trompeta... el cual se utiliza en la Fiesta de la pelazón.” (Bolívar y Moya, 1992. Pág. 105).
- El *toku* o trompeta mayor cuya “elaboración está a cargo de los ancianos conocedores de su secreto. Está hecha de la raíz de la palma de pana madura eta (*cariniana pyriformis*).” (Álvarez *et al.* 2011. Pág. 40).

Por su parte el maestro Dávila (2012), hace una lista de instrumentos ceremoniales del pueblo ticuna. Adjunta instrumentos que ya se han mencionado y agrega nuevos: bocinas o cornetas; caparazón de *taricaya* o *torí-chipá*; pitos o flautas; Aarú o sonajeros.

CAPITULO 4

LA IRRUPCIÓN PERUANA DE 1867 Y SUS FORMAS MUSICALES

El estudio de la invasión proveniente de Loreto Perú, a la zona de la quebrada San Antonio -que más adelante tomó el nombre de Leticia-, y que Colombia por medio del tratado salomón-lozano ratificó como su límite nacional; permitirá comprender porque la música popular de la actual capital del Amazonas, se distanció de las expresiones sonoras de los pueblos indígenas que circulaban los predios de Leticia y adquiere características musicales de otras culturas.

Si bien cerca de la actual ciudad, existió una red de pueblos amerindios; el predio donde se alzó el primer asentamiento poblacional se encontraba desolado, “En el caso de la formación de Leticia y la construcción aldeaña del fuerte Ramón Castilla, el lugar no solo estaba deshabitado sino que debieron traerse peones e indígenas de otros lugares.” (Zárate. 2008. Pág 121). ¿Qué grupo indígena se desplazó a Leticia? “[se obligó la llegada de] indígenas ticuna a prestar servicios relacionados con la construcción del fuerte ramón castilla.” (Zárate. 2008. Pág 121). De esta forma entra a la escena Leticia, la tropa peruana que construyó el fuerte militar Ramón Castilla y la aduana cauchera, que de paso impuso sus costumbres.

1. Contexto

1.1 Invasión al territorio colombiano

Se ha dicho, que la visión de un edén perfecto e intacto del tejido amazónico, contrasta con los eventos sociales que padeció un porcentaje significativo de la nación ticuna, “La visión creada en las regiones andinas sobre el mundo amazónico como espacio *cuasi vacío* y ajeno a la presencia humana contrasta con la realidad de un mosaico de ecosistemas plenos de acción humana, con una larga historia de transformaciones de origen antrópico” (Fajardo, 2013. Pág. 368). Aún con todo, se debe reconocer que existen áreas amazónicas que permanecen en reserva total, “la amazonía es una región que no es homogénea. Es una región fragmentada, algunos espacios están urbanizados, otros están inmersos en la selva.” (Cortes, 2015. Pág. 7).

Leticia, es solo uno de esos espacios amazónicos, que pasó de ser un lugar homogéneo –de selva virgen-, para convertirse en la cuna de una sociedad de interacción multi-nacional. Este hecho, ocurrió luego de largas disputas políticas “la

configuración de la frontera, lejos de ser solo el resultado de un proceso endógeno, es la consecuencia de la interacción, el forcejeo y la negociación de los territorios y las territorialidades, con otras sociedades nacionales y con otros Estados.” (Zárate, 2008. Pág. 21). A partir de la llegada de migrantes peruanos en 1867 –con distintos vínculos raciales-, relacionados con el oficio de la extracción cauchera, y bajo las órdenes del capitán Benigno Bustamante, se intensifica en la comarca ticuna procesos de mestizaje y transculturización en el territorio de Leticia. De esta forma la compleja aldea *magüta* (*ticuna*) organizada entorno a prestantes caciques (Pineda, 2013. Pág. 42), se verá condicionada por la cultura del oriente peruano y la frontera brasilera de Tabatinga:

Hacia la segunda mitad del siglo XIX (1850) emerge la bonanza extractivistas de las gomas elásticas en la amazonia, en el marco de la segunda revolución industrial como fue la del automotor, coincidiendo este hecho con la repartición de la amazonia entre Brasil y Perú, como consecuencia del tratado de 1851. Ambos hechos se van a constituir en las causas que van a llevar a la fundación, por parte del Perú, del antiguo caserío de San Antonio, que después tomará el nombre de Leticia... (Picón y Bernal, 2010. Pág. 35).

San Antonio, cuyo nombre identificaba al territorio tripartito, se gesta en una frontera:

(...) fue el campamento de lo que hubiera sido el fuerte de Ramón Castilla, que nunca llegó a terminarse y funcionó en los últimos años del siglo XIX y el primer lustro del siglo XX como una pequeña aduana que intentó regular el comercio de caucho del río Amazonas existente entre Iquitos y Manaos (Aponte, 2011. Pág. 19).

Aunque se proyectó como un sector preferencial para los negocios del caucho, no tuvo el impacto esperado:

La funcionalidad de Leticia como aduana, no fue muy efectiva, ya que una buena parte del caucho colectado en el Javará no pasaba por este punto de control, sino que atravesaba por trochas desde la población de Caballococha hacia Manaos, a través de Remate de Males...” (Aponte, 2011. Pág. 19).

Hay quienes creen que el fuerte militar Ramón Castilla y la implementación de una aduana junto a Tabatinga-Brasil, fue parte de una medida política del Perú, a quienes les preocupaba la expansión brasilera:

(..) las acciones político-administrativas concentradas en Iquitos hace que el estado peruano empiece a plantear su acercamiento y presencia efectiva en la frontera con el Brasil, concretamente la quebrada San Antonio, después de la

acción demarcadora de límites de 1866, sitio que empezó a ser clave para sus intereses aduaneros y militares, pero cuyo trasfondo ocultaba cualquier intento de expansión del imperio luso-brasileño (Picón. J. 2012. Pág.30).

No se debe perder de vista que aunque funcionaba el fuerte Ramón Castilla representando los intereses peruanos, en documentos oficiales de la nueva granada (*utti posseditis*), parte del Amazonas (incluyendo San Antonio, bautizada en 1867 como Leticia, y ocupada principalmente por indígenas ticunas) conformaba el departamento del Cauca. (Angulo, 2008).

Mapa 3. Estados Unidos de Colombia 1863-1886.



Fuente: Sogeocol.com/wetyew7

1.2 Aspectos socio políticos de la época

Jairo Ramos, en su libro *Indios, Negros y Mestizos de la independencia*, dice que: “En el Nuevo Reino de Granada el proceso de mestizaje fue tan intenso durante el periodo colonial que para fines del siglo XVIII la población indígena censada no alcanzaba el 10%, (...) a lo largo del territorio neogranadino.” (Gutiérrez, 2004. Pág. 97). Por su parte, Leticia comienza a vivir su mutación racial de forma más intensa, a finales del siglo XIX, con una tasa poblacional difícil de establecer.

1.3 República de Colombia 1886-1903

Cuando finaliza la época de *los estados unidos de Colombia*, el territorio nacional comienza su *época republicana* y Amazonas en este nuevo orden, sigue adscrita al departamento del Cauca. Años atrás había comenzado la fiebre del caucho; pero hasta el año de 1902 Julio Cesar Arana (Empresario de gomas), impuso su actividad comercial con torturas, amenazas y homicidios a frente al raudal conocido como *La Chorrera*⁷.

1.4 República de Colombia 1903-1909

En 1903 Julio Arana visualizó el potencial del caucho y la mano de obra indígena, funda la sociedad cauchera “*Casa Arana Hermanos*”. Entre tanto, sucedió que la república de 1810 se despedía amargamente del departamento de Panamá, “Colombia perdió a panamá. [Y] Comienza una fase de desmembración del País que modifica la silueta heredada del régimen colonial.” (Sogeocol. Pág. 17). Como el panorama nacional no era el mejor, había rumores de un posible “separatismo” de “Cauca, Antioquia y la Costa” del resto de territorio nacional (Sogeocol. Pág. 17).

Amazonía territorio a cargo del Cauca lucía desamparado y si una sólida política nacional que los cobijara. Esta situación, fue aprovechada por caucheros peruanos, colombianos y europeos quienes avanzaron en la explotación de recursos amazónicos; a tal extremo, que una nueva sociedad no indígena, se encontraba en el corazón de la selva y en uno de los afluentes del rio putumayo con total libertad. Libertad que significó prosperidad económica para *la casa arana hermanos* que hacia el año de 1907 se convierte en la “*peruvian Amazon company*” con el ánimo radicalizar los trabajos que ya se desarrollaban entorno a la siringa; pero que contradictoriamente significó injusticia, opresión, sangre y olvido estatal para los indígenas colombianos, pues entre 1900 y 1910 murieron 40.000 aborígenes aproximadamente de la forma más atroz. (Sinchi, 2013, Pág. 169).

En 1910 el gobierno inglés envió al cónsul *Sir Roger Casement (1911)* radicado en Rio de Janeiro Brasil, para que realizara un informe sobre la casa Arana de la chorrera Amazonas, y escribió:

⁷ Confrontar: Libro Azul Británico. Informes de *Roger Casement* y otras cartas sobre las atrocidades en el putumayo. Editorial IWGIA-CAAAP. Diciembre 2011, versión en castellano.

Malocas enteras fueron incendiadas con indígenas boras adentro, Familia de huitotos, *Muinane* eran encarceladas junto a sus hijos, los padres morían por inanición, mientras sus hijos observaban su padecimiento. Cuando los niños no cumplían la cuota de cauchos, eran estrellados sus cráneos contra la tierra (...) si las cosas siguen así, la población indígena desaparecerá en diez (10) años (Sinchi, 2013, Pág. 172).

Los genocidios indígenas, no fueron causa de conflicto entre Colombia y Perú. Lo que realmente llevó a fijar la atención de ambas naciones en el Amazonas y que si originó un primer problema –que no pasó a mayores- en el año de 1911⁸, fue la situación limítrofe fluvial entre ambos países. A pesar de los exhaustivos informes de *Casement* y de una solicitud de caucheros colombianos de cará-paraná al gobierno nacional en 1902, para frenar los avances peruanos, brasileros y europeos (Calderón, 1902. Archivo Central del Cauca. Paquete 311. Legajo 57. Folios 6-8.), no se conoce algún pronunciamiento de Colombia frente a los asesinatos.

Tal vez la idea de *Henry Wickhan* de llevar plantaciones de caucho fuera del continente americano no fue descabellada, teniendo en cuenta que colateralmente reflejó un alivio a las inclementes esclavitudes indígenas. Ya en “1914 el porcentaje del caucho amazónico era apenas del 27% respecto de otros lugares de producción como los jardines de malasia e indonesia. Comenzó de esta forma, la decadencia de la goma en la amazonía hasta su extinción mercantil”. (Elías. 2008. Pág 56).

Sumado a lo anterior, y como una medida real, sobre quien tenía potestad sobre los territorios donde se realizaba los trabajos de extracción cauchera, en 1922 se firma el tratado Salomón-Lozano entre Colombia y Perú en el cual “ambas repúblicas se reparten los territorios comprendidos entre los ríos Caquetá, Napo y Amazonas. Dentro de estas se le cede a Colombia el trapecio amazónico, donde obtiene Leticia, ciudad amazónica fundada por colonos peruanos.” (Nieto. 2006. Pág. 89).

2. Nace el Trapecio Amazónico

Con la firma del tratado salomón-lozano, nace el trapecio amazónico colombiano. El trapecio amazónico, es uno de los tres complejos socioculturales de la región amazónica colombiana. Al respecto Paola García y Sandra Ruiz del instituto *humbolt*, al hablar de la

⁸ Primer conflicto Colombo-Peruano en la Pedrera, a orillas del Río Caquetá

diversidad cultural en el sur de la amazonía afirma: “se observa al menos tres complejos socioculturales diferentes con universos simbólicos particulares y maneras propias de conocer y manejar el mundo: Áreas de la selva húmeda del piedemonte y andes amazónicos; Áreas de selva húmeda de la llanura amazónica; Área del trapecio amazónico” (García y Ruiz, 1999. Pág. 267).

Leticia y Puerto Nariño, son lugares del trapecio amazónico en donde existe una organización urbanística. Este territorio fue testigos de la llegada de la raza europea, de las misiones católicas, de la invasión peruana y de, la gradual llegada de los grupos étnicos andoque, bora, cocama, inga, macuna, miraña, ocaina, huitoto, yagua, yucuna y negro (Rojas, 2008. Pág. 45), temiendo el sometimiento que generaba la extracción del caucho. Pactado los límites en el tratado salomón-lozano, el territorio leticiano presenta las siguientes características:

Al Norte limita con el corregimiento de Tarapacá Colombia. Al Occidente con el Municipio de Puerto Nariño Colombia. Al Oriente limita con el estado do Amazonas Brasil. Al Sur con el estado de Loreto Perú. La cabecera municipal se localiza entre 0 y 80 m de altitud sobre el nivel del mar y dista 1.100 kilómetros de Bogotá. El municipio tiene un área de 5968 Km² (Rojas, 2008. Pág. 45).

2.1 Se consolida un poblado junto a Tabatinga - Brasil

Con la asonada peruana al territorio colombiano de 1867, y la posterior firma del tratado salomón-lozano 1922, Leticia comienza un periodo de poblamiento que involucra rasgos culturales del oriente peruano. Aunque la mayoría de sus pobladores provienen de tierras peruanas, con la firma del tratado se cimentan las bases jurídicas para comenzar a construir una ciudad amazónica colombiana.

2.2 La música popular gana un nuevo espacio

Dado los antecedentes socio-políticos, podemos estar al tanto porque las músicas del San Antonio (Leticia) tomaron una línea de desarrollo que por un lado guardan distancia con los cantos tradicionales indígenas y por el otro, se fusiona con ellos.

Cada uno de los protagonistas –militares, españoles, portugueses, brasileros, peruanos e indígenas- inmersos en un lugar donde convivirán largo tiempo, aportaran al nacimiento de una nueva sociedad y una nueva cultura. En ese marco, no se puede

desconocer que con la presencia de una ciudadanía peruana, llega una primera influencia directa al territorio en el nacerá una sociedad colombiana.

Entre la fundación de Leticia 1867 y los primeros 30 años del siglo XX, se puede plantear dos asuntos de cara al desarrollo de la música popular de Leticia. 1) se edifica un asentamiento que permite las condiciones necesarias para subsistir y cumplir con las diversas expectativas que se tiene con el lugar. Sobre todo, aparecerá una primera niñez y juventud que en su adultez se desenvolverán como productores de la música popular de Leticia. 2) La propensión de Brasil y Perú, de apropiarse de toda la selva amazónica, por encima de los derechos jurídicos que correspondían a Colombia y Ecuador, convertirá al naciente poblado, en un hospedaje obligatorio de militares tri-nacionales; civiles peruanos, colombianos y brasileros; colonos europeos españoles y portugueses; grupos jesuitas y franciscanos; en los transeúntes cotidianos de Leticia. Con la variedad de pobladores residentes en Leticia, llega una parte de su estilo de vida. Muchos de ellos, músicos, o simplemente nómadas que disfrutaban de la música.

3. Supervivencias musicales de la interfluencia peruana

Siguiendo a Javier Ocampo (1976), una supervivencia musical es un fenómeno folclórico pasado que sobreviven en el presente y penetran el alma popular. A Leticia llegan unos pobladores cuyas costumbres corresponde a una sociedad civil, mezclada con la vida aborigen y su música de origen serreño, tendrán un nuevo espacio social que se dejará cautivar. ¿Cuáles son esas músicas?

3.1 Huayno

Es un género musical que "(...) Llegó hasta la amazonia procedente de la región andina peruana-ecuatoriana en la época del "boom del caucho". En la amazonia peruana se conoce con el nombre de Chimaichi o huayno amazónico." (Dávila. 2012. Pág. 17) El Huayno encuentra su camino en Leticia, de la mano de Francisco <<Pacho>> Vela, quien compuso el tema <<Mi Cholita>>.

Figura 16. Versión del <<Huayno>>, propuesto por Alfonso Dávila Ribeiro.

Estructura Ritmo-Armónica de Huayno.

Allegro (M.M. ♩ = c. 98)

Claves

Güiro o Güacharaca

Maracas

Congas

Bombo

Guitar

Bass

Am Am C C

Fuentes: Material multimedia ¡¡Egüa...La música suena boníiito, mano!!

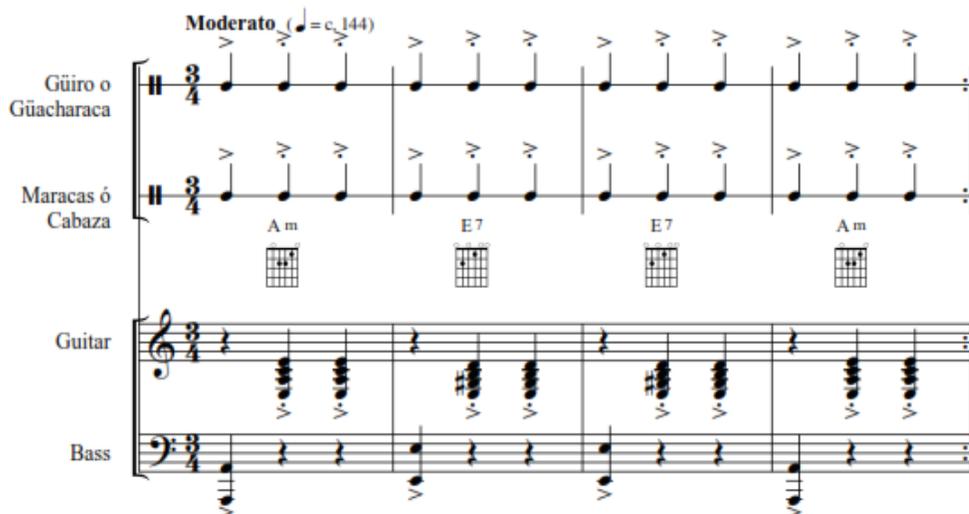
3.2 Vals

Este grandioso estilo musical practicado en diversas partes del mundo, sacude el panorama musical de Leticia durante mucho tiempo. Sonó en Leticia con la llegada de agentes estatales, siringueros y silvícolas, las formas populares proveniente de los ande peruanos. El vals fue una estructura que permitió contar aspectos de la vida de la frontera:

(...) por su tendencia romántica fue el género preferido por los “*siringueiros*” o recolectores de la goma elástica durante “la bonanza cauchera”. (...) Uno de los grandes compositores amazonenses de este género es sin duda alguna el maestro loretano Adolfo Sandoval Ruiz, conocido como “El Gardelito Loretano”, quien debido a su permanencia como comerciante por algún tiempo en la ciudad de Leticia, creara en la década de los años cincuenta el reconocido vals “Las tres fronteras” (Dávila. 2012. Pág. 17).

Figura 17. Versión del <<Vals>>, propuesto por Alfonso Dávila Ribeiro.

Estructura Ritmo-Armónica de Vals criollo.



Moderato (♩ = c. 144)

Güiro o Güacharaca

Maracas ó Cabaza

Guitar

Bass

Am E7 E7 Am

Fuente: Material multimedia ¡¡Egüa...La música suena boníito, mano!!

3.3 La cumbia amazónica, el cumbión y la tecnocumbia

Años más tarde, surge en la región amazónica del Perú la chicha amazónica, el cumbión y la tecnocumbia. Militares provenientes de la costa caribe de Colombia, con maestría interpretan musicales que impactaran y se fusionará con la música de los andes peruanos, creando un sonido psicodélico, selvático y bailable.

Estos ritmos lograron influir la escena musical leticiana, al punto de conseguir que los compositores colombianos utilicen sus células ritmo-armónicas. También las agrupaciones locales deleitaron y festejaron la vida fronteriza con estas músicas.

Sobre todo, la chicha amazónica, colocó a bandas como los wemblers de Iquitos, Juaneco y su combo... en escenarios internacionales. El tema <<Cumbión de San Francisco>> de la autoría de Alfonso Dávila, llevada a fonografía leticiana gracias a las prodigiosas manos de Hugo Erazo, es un reflejo de estas interinfluencias con el Perú.

Figura 18. Versión del <<Cumbión>>, propuesta por Alfonso Dávila Ribeiro.

CUMBIÓN DE SAN FRANCISCO
Score
Cumbión amazónico. Autor y arreglista:
Alfonso Dávila Ribeiro.

Allegro: 140.
A

The musical score is for the piece 'Cumbión de San Francisco' by Alfonso Dávila Ribeiro. It is in 2/4 time and marked 'Allegro: 140'. The score is for a band consisting of Cowbell, Guiro, Conga Drums, Electric Guitar 1, Electric Guitar 2, and Electric Bass. The key signature has two sharps (F# and C#). The score begins with a repeat sign and a first ending bracket labeled 'A'. The Cowbell part is a simple rhythmic pattern. The Guiro part consists of a continuous eighth-note pattern. The Conga Drums part features a complex rhythmic pattern with accents. The Electric Guitar 1 part has a melodic line with accents. The Electric Guitar 2 part provides a harmonic accompaniment with chords and accents. The Electric Bass part has a steady bass line with accents.

Fuente: Material multimedia ¡¡Egüa...La música suena boniiiito, mano!!

CAPÍTULO 5

EL ACUERDO DE 1922 QUE DEFINE LA NACIONALIDAD DE LAS NACIENTES FIGURAS DE LA MÚSICA LETICIANA

A 1922, existía en Leticia familias provenientes del Perú que cohabitaban con una minoría étnica ticuna (ver Capítulo 3). A pesar de esta realidad, el gobierno colombiano, se rehúsa a la posesión regular de regiones amazónicas colombianas por parte de los invasores peruanos y piden pronto una solución diplomática. Por lo anterior, el 22 de marzo de 1922, se firma el tratado Salomón-Lozano, donde se fija los límites nacionales entre Perú y Colombia, y de paso se exige la devolución de los predios donde se constate presencia peruana.

Hecho el tratado, Leticia y sus habitantes peruanos, entran a formar parte de las posesiones de Colombia, y además, se ratifica como un poblado que por Ley 96 de 1928 hace parte de la comisaria especial de putumayo. Leticia - que en el marco de la revolución Cervantina peruana, fue elevada a categoría de Comisaría Fluvial en 1921-, vio nacer una niñez que durante su vida adulta, dejan su impronta en la música popular de Leticia, y que a través de ella rinden tributo no solo a la selva, el río, las creencias populares, sino que narran aspectos sociales del lugar que los vio crecer.

1. Contexto

En el año de 1922 Fabio Lozano (Colombia) y Alberto Salomón (Perú), firman en la ciudad de Lima el tratado de límites y navegación fluvial Salomón Lozano "(...) la firma del tratado Salomón-Lozano sobre los límites de navegación fluvial entre Colombia y Perú se da el 24 de Marzo de 1922" (Dávila, 2012. Pág. 11), aprobado por el congreso de Colombia el 5 de octubre de 1925.

El tratado de carácter público entre las dos naciones, pretendió poner fin a un conflicto colindante. El pacto diplomático, obligó a desplazar cualquier institución peruana existente en el territorio la comisaria especial del putumayo, "La transformación geopolítica posterior a 1922 con el tratado Salomón-Lozano entre Colombia y Perú, introduce a Leticia, ahora una población colombiana en 1930 tras la aprobación peruana del tratado en 1928, como un nuevo actor en juego en la configuración de la frontera y desplaza a Perú del punto de control fronterizo en Leticia, hacia un pequeño poblado del

otro lado del río que recibe el nombre de Ramón Castilla e inclusive hacia Caballococha.” (Picón. J. 2010. Pág. 20).

Figura 19. Leticia hacia 1924 cuando dependía de Loreto (Perú).



Fuente: Carlos Zárate, 2008

Sobre la población de 1925, se dice que “Leticia era un poblado sin infraestructura, con 24 casas y 150 habitantes.” (Angulo, 2008. Pág. 60). Años después (1928), se convierte en el punto geográfico más significativo de la Comisaría Especial del Amazonas, al extremo de convertirse en su capital.

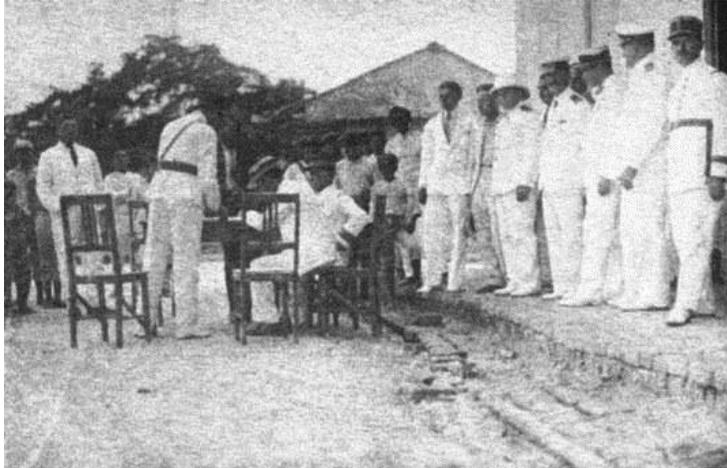
Mapa 4. Comisaría especial del Amazonas 1928.



Fuente: Atlas Cultural de la Amazonía Colombiana. Pág. 40

Ya en 1930 se hace la entrega oficial de Leticia a las autoridades colombianas, “El 17 de agosto de 1930 fue la fecha en la cual se verificó la entrega oficial de Leticia a Colombia por parte del gobierno peruano. Un pequeño grupo de representantes del Estado colombiano y de colonos que se encontraban esparcidos en la Amazonía, casi todos damnificados por la crisis de las gomas elásticas” (Zarate, et al., 2012. Pág. 102).

Figura 20. Entrega de Leticia 1930.



Fuente: Biblioteca del Banco de la república – Leticia.

2. Cuna de artistas

Aunque existe un marco jurídico que establece la nacionalidad de una niñez leticiana, había un pasado peruano y amerindio claramente afincado, que entre otras cosas se evidenciaba en la musicalidad del entorno social.

En la naciente Leticia de 1922-1930, aunque no había una disputa o prohibición de las formas musicales de la biósfera fronteriza (Indígena-Portuguesa), tuvo gran aceptación géneros musicales como: el huayno, vals, pasacalle (Cap. 4), quienes se convertirán en las estructuras musicales más importantes de Leticia “Es de mucha importancia tener en cuenta el fuerte arraigo que para la época tenían las músicas peruanas.” (Dávila. 2012. Pág. 11).

Ahora bien, independiente de las actividades que realizaban los primeros pobladores de Leticia Colombia, siempre existió un espacio para el deleite musical dentro del ámbito familiar “Las familias leticianas comparten su cotidianidad con distintas expresiones colectivas, una de ellas es la música, que escuchan todas las mañanas,

antes de salir para sus trabajos o de empezar la jornada habitual.” (Angulo. 2005. Pág 11).

2.1 Características sociales de la música de Leticia

En el trapezio amazónico, el campo familiar jugó un papel determinante para apreciar las músicas populares que circulaban en aquel entonces; sobre todo aquellas que provenían de los sistemas radiales (Radio Nacional del Perú 1925) o de colecciones fonográficas personales (existen dispositivos fonográficos desde 1877).

Entre 1922-1930 nacerá una generación social que tiene como referente musical, una variedad de músicas populares urbanas. Parece un aspecto menor, pero se debe considerar que Leticia se encuentra rodeada de expresiones culturales indígenas, que solo alimentarán la dimensión textual de las músicas populares, por encima del set instrumental. Otras ideas que se relaciona con la aparición de esta expresión cultural son las siguientes:

- Leticia era un poblado, que no contaba con una infraestructura sólida. Tampoco, hubo centros de enseñanza musical que marcara unas pautas académicas para los primeros intérpretes.
- Los hechos sociales, siempre se verán reflejado en las letras de las músicas leticianas.
- Las estructuras musicales sobre las cuales se crearan las músicas populares, son tomadas de los entornos sociales, y toman distancia de los cantos tradicionales ticunas que divagaban tanto en Tabatinga, como en Leticia.
- Los colonos que habitaron el poblado de Leticia, también participaron de la creación de la música popular amazonense.
- La fundación de Leticia, se debe a una acción política del gobierno peruano con fines políticos y comerciales, y sin embargo creo un espacio para que germinara una nueva expresión musical, que si bien no guarda una relación directa con los cantos indígenas, es un bien amazónico genuino.

Se debe agregar a lo anterior, que Leticia de los años veinte, es la cuna de los hermanos Lauro y Octavio Angulo, quienes con su talento instrumental y vocal, irrumpieron con sus tonadas musicales, la cotidianidad de Amazónica. Portaban sangre

de las tierras de *Yurimaguas*-Perú, pero sus composiciones musicales demostraban amor por Leticia y sentido de pertenecía por Colombia.

Otro par de hermanos que nacen en la década de los veinte, son Sixto y Roberto Arbeláez. No hay certeza sobre el lugar de nacimiento, pero sin duda alguna junto a los hermanos Lauro y Octavio Angulo, serán parte de la escena musical que se consolidará décadas después.

2.1.1 Lauro Angulo González

Lauro Angulo González “sobresalió en el manejo del tiple, la bandola, la guitarra y la marimba; también en la composición musical, el teatro, la poesía la declamación y el canto.” (Cueva, 2015. Pág. 23). Esta inclinación por el arte, fue la que lo llevo a destacarse en la escena de Leticia. Sobre su historia se conoce poco, pero por fuentes de quienes lo conocieron en vida, era un gran intérprete de la guitarra acústica. La prensa local, que hizo memoria de su actividad musical, lo describe como un maestro solitario, que se dejó inspirar por el entorno amazónico y logró plasmar en cada una de sus obras musicales.

Nació el 18 de Agosto de 1924 en Leticia Amazonas, cuando esta era apenas un caserío muy pequeño. Aquí pasó su niñez su juventud. Su inclinación por el arte empezó por el teatro y la música y luego se dedicó a la poesía, a la declamación y el canto, proviene de una familia de músicos; interpreta el tiple, la bandola, la guitarra y la marimba. Se destacó en los eventos cívicos de la época, como también en el deporte, especialmente en el fútbol y el atletismo en el año 1964. Viajó a la capital del departamento del Cauca donde permaneció por espacio de 20 años, vinculado siempre a la actividad cultural mediante la conformación de varios conjuntos musicales. En dicha ciudad hizo estudios elementales de gramática musical, regresó a su tierra natal a finales de 1981 vinculándose al fondo educativo regional como carpintero por varios años para luego ser trasladado a la sección de extensión cultural donde está prestando sus servicios como profesor de música, entre sus composiciones musicales están: “Isabelita, mi tierra leticiana, Rinconcito colombiano, Mi terruño de amor, celaje Amazonense”. En el campo de la poesía: “leyenda amazonense, a Leticia, trágico atardecer, y Mañanitas.”

El Amor que siente por la música, la habilidad que posee para los instrumentos y su sencillez. Uno de los grandes valores de la música Amazonense, destacándose también como ejemplo para la juventud presente y futura (Periódico Anaconda. 1996).

2.1.2 Octavio Angulo González

Octavio Angulo González fue el hermano menor de Lauro Angulo, nació en 1930 en el municipio de Leticia, también “manejó con destreza la guitarra y el tiple. De ahí que con el primero interpretó con mucha maestría temas representativos del vals criollo peruano...” (Cueva, 2015. Pág. 23). Don Octavio, conformó diversas agrupaciones y tríos, algunos de ellos son: <<Los Tigrillos del Amazonas>>, trio <<Los hermanos Gonzales>>, y el Trío <<Amazonas>>. Octavio, y compartió los acordes de su guitarra con músicos de la escena local de la períodos subsiguientes: <<Chepe Erazo>>, <<Oliva de Parra>>, <<Ricardo Marín>>, <<Moisés Triana>>, <<Luis Mario Hoyos>>, <<José Antonio Álzate>>.

Se ocupa del arreglo musical de un representativa composición regional llamada <<Paisaje Tropical>> de Ricardo Marín, y de la popular composición <<Indio Amazonense>> de Roger Gómez.

2.1.3 Roberto Arbeláez

Es recordado con especial por la interpretación del vals <<Las tres fronteras>> de Adolfo Sandoval, y por la autoría e interpretación de la marcha amazónica <<Orgullo Leticiano>>. La prensa local, permite conocer algo de su vida y trabajo musical.

Con motivo de celebrarse los 124 años de la fundación de Leticia, se publica a continuación un poema que es una verdadera joya literaria y que a pesar de su gran aporte inicial a la música amazonense permanece en el olvido por los compositores e intérpretes regionales, quedándose en el autor y en algunos músicos ya entrados en años. Y así, sí: “No hay derecho”.

El autor actualmente tiene 65 años; nació en la misma fecha que apareció el Niño Dios en la tierra. Sin embargo, no puede precisar el lugar exacto donde lloró por primera vez porque sus padres preocupados por el conflicto colombo-peruano y siempre, como dice el escritor colombiano Jairo Aníbal Niño en el cuento “Zoro”, buscando “el país de los patos verdes y de las bestias apacibles”, no permanecía en un sitio definido.

Por eso no sería nada extraño afirmar que nació en la mitad del río Putumayo, entre Leguizamo y Puerto Asís, tal como le sucedió al protagonista de “El Lazarrillo de Tormes”, clásico de la literatura española, cuando dice: “Mi nacimiento fue dentro del río Tormes...”

De sus manos, curtidas por el sol y el agua, todavía no se desprende de una guitarra brasilera que tiene cuarenta años, compañera vital de las melodías de

sus canciones, de días de trabajo constante y de noches de bohemia. (Periódico Anaconda. Marzo-Abril de 1998)

2.1.4 Sixto Arbeláez

Nace el 16 de Marzo de 1924 Sixto Arbeláez Nascimento, Militar que dedico toda su creatividad a la música Amazonense desde Leticia. Una de las obras más representativas de este gran compositor es <<Tierra de Paz>>, cuya estructura musical fue denominada, décadas posteriores como <<calipso amazónico>>.

CAPITULO 6

CONFIGURACIÓN DE LA MÚSICA POPULAR AMAZONENSE DE LETICIA 1930-1991

El lapso 1930 – 1991, es una delimitación que se realiza esta investigación para enfatizar en un periodo donde la música de Leticia se fortaleció significativamente. Si bien, previo al acuerdo salomón-lozano 1922, la invasión de 1867, y la independencia de Colombia 1810, ya existía una tipología musical en el territorio de Leticia (étnica-peruana-portuguesa); los mismas circunstancias fomentaron el surgimiento de una nueva cultura con expresiones musicales variadas, que se aleja de los cantos tradicionales indígenas y se intensifica con la llegada de colonias colombianas a Leticia.

Paulatinamente los artistas de la región de una y otra época inspirados en: las músicas populares que confluían en un punto de la selva amazónica, en el ecosistema compartido con Brasil y Perú, en las decisiones político-administrativas de las capitales de cada nación, en los enfrentamientos militares, en la grandeza natural del Amazonas, en el multilinguaje fronterizo, las forma de acentuar palabras, las jergas, la mitología indígena, en la puesta en escena de instrumentos musicales occidentales etc., fueron creando una línea cultural que el tiempo permitió nutrir, y que desde una mirada retrospectiva, hace parte del acervo patrimonial del Amazonas.

1. Contexto

Como se indicó en el capítulo anterior, el territorio de Leticia –que siempre le perteneció a Colombia- tuvo que ser reiteradamente certificada mediante el tratado de 1922, y para el año 1930, se hace el protocolo de recibimiento entre Perú y Colombia, a raíz de la fundación de un fuerte militar llamado “Ramón Castilla”.

Una vez se da la entrega del trapezio amazónico en Leticia, es necesario ejercer soberanía sobre él. Si con la invasión peruana de 1867, se debilitó la vida étnica en Leticia, con la entrega de 1930 se acentuará aún más la transculturación, “(...) el día 17 de agosto de 1930. Se inicia para el Estado colombiano el proceso de nacionalizar o colombianizar la oferta de servicios en el caserío, entre ellos los servicios educativos y culturales como soportes fundamentales de la identidad nacional en un espacio tri-nacional (...)” (Picón y Bernal, 2010. Pág. 36).

Con lo antepuesto, en 1931 Amazonas se convierte en una intendencia que hace parte de los territorios nacionales de Colombia. Por su parte Perú, considera que el

documento salomón-lozano no representa los intereses del Perú, pero además, había utilidades económicas -basada en la extracción de recursos naturales- que estaban en juego y que no podían ser desdeñados fácilmente. Por esta razón en “[1931] el gobierno peruano negó el acuerdo y trato de apoderarse por la fuerza del trapecio amazónico y de Leticia.” (Angulo, 2008. Pág.10).

El ministerio de defensa nacional trato de resolver esta situación diplomáticamente con la mediación del gobierno de Brasil, pero al mismo tiempo se preparó para cualquier circunstancia adversa en la que se tuviera que usar las fuerzas militares:

Se hicieron varias gestiones sin resultados para arreglar pacíficamente la situación... [Pero] La agresión del Perú continuó en busca de ocupar el trapecio Amazónico. En vista de los hechos, el Consejo de la Sociedad de Naciones interviene nombrando un comité de tres miembros (Irlanda, España y Guatemala) para que procuren la conciliación. El consejo apeló a la vigencia del Tratado Salomón-Lozano de 1922, en el que consta que el trapecio de Leticia pertenece a Colombia. De esta manera, se exigía la evacuación de tropas peruanas que, respaldadas por el departamento de Loreto, tenían todavía en su poder el caserío de Leticia (Ministerio de Defensa nacional, 1994. Pág. 27).

El conflicto colombo peruano se extendió por un periodo de dos años 1932 y 1934, dando como resultado la victoria para el pueblo colombiano. El gobierno mediante un esfuerzo significativo, tuvo que fortalecer sus fuerzas armadas, fluviales y aéreas.

Figura 21. Placa en honor de las fuerzas militares que participaron en el conflicto de 1932-1934, ubicada en la plaza principal de Leticia.



Fuente: Parque Santander de Leticia, 2020.

Colombia pasó por varias organizaciones político-administrativas y Amazonas de la misma manera las vivió: 1943 regresa a la antigua figura de Comisaría Especial del Amazonas; 1951: Intendencia Nacional del Amazonas; 1957: vuelve a ser Comisaría del Amazonas. (Seogecol.com).

Luego de vivir las inclemencias de la extracción de la madera, del caucho, se comienza a padecer brotes de narcotráfico y “durante los 70s y los 80s, se presentó un auge económico producto del tráfico de cocaína.” (Clodovif. 2006. Pág. 45). Para el año de 1989 Amazonas junto con Guainía, Guaviare, Vaupés y Vichada, lucen el estatus de Comisaria o “territorios nacionales”. (Lima. 2006. Pág. 45).

Finalmente en 1991 se convierte en la capital del departamento del Amazonas. 1991 en general, es un año crucial para Colombia; entre otras cosas, porque se establece una nueva constitución política, y Leticia corrobora, su condición de capital (Souza. 2006. Pág. 45).

2. Contornos musicales

Leticia capital del Amazonas, aunque no guarda la infraestructura de una gran urbe, se convierte en un recinto estratégico de Colombia para atender las necesidades del sur del país; por esta razón llegan a la frontera instituciones públicas, religiosas y militares que respaldan el mismo objetivo.

Fortalecido el municipio de Leticia, queda habilitado para seguir interactuando de la mejor manera con otras poblaciones que así lo requieran. Esta integración es la que permite constituir -entre otros temas- unos contornos o circuitos musicales que enriquecerán por varias décadas la nueva sociedad transfronteriza. De conformidad con anterior, queremos hacer énfasis en dos cuestiones:

- Jurídicamente, Leticia es la capital del departamento del Amazonas, y como tal, junto a otros departamentos colombianos conforman la región amazónica.
- Geográficamente, Leticia es un poblado que tiene cercanía con municipios que existen desde antes de su fundación. Tabatinga (Brasil), Ticunas (Amazonas), Caballococha y Loreto Ticuna (Perú), son los poblados más cercanos a ella. Mientras no hubo presencia colombiana, fueron estos pueblos quienes suministraron los elementos básicos para la subsistencia de sus trabajadores. Luego, cuando se intensifica la presencia de Colombia en estos territorios, Leticia comienza a tomar una

nueva dirección social, sin perder las relaciones naturales e históricas que la geografía le otorgó.

Ambas cuestiones son determinantes en la antropología social de Leticia, y sobre todo permitirá comprender los orígenes de la música popular que los artistas de la región construyeron al paso del tiempo. Básicamente, como una música que nace de los puentes (contornos) jurídicos y geográficos que se extiende entre Leticia y otras regiones.

Tres contornos vamos a resaltar en la presente investigación: (1) Contorno occidental (Perú): Iquitos-Caballo Cocha- Santa Rosa- Leticia; (2) Contorno oriental (Brasil): *Tabatinga-Benjamín Costant-Tefe-Manaos- Belem de Para*; (3) Contorno Norte (Colombia): 1. los migrantes provenientes del interior de Colombia.

3. Géneros de la música popular amazense

Tras años de investigación el maestro Alfonso Dávila (2012), investiga el fenómeno de la triple frontera, que luego fue publicado el ministerio de cultura de Colombia con el nombre de "*Egua... la música suena boniito*", titula que agasaja la jerga local del leticiano. Dávila músico de la selva, y protagonista de la gesta amazónica, presenta evidencias fonográficas, fotográficas, etno-musicales... y una recopilación de estructuras ritmo-armónicas que realizó con la colaboración de destacados artistas de Leticia. Las estructuras musicales que allí se estiman, son prototipos que se analizaron con base a grabaciones fonográficas en dialogo con sus creadores, lo que no quiere decir que sean las únicas formas que existan de las músicas populares de Leticia. Es más los moldes actuales de esta manifestación artística han seguido evolucionando y en ocasiones se desdibujan de los patrones que iremos a señalar.

Por otra parte, la tradición oral que existe en la actualidad sobre estas músicas, y el testimonio directo que ofrece el dialogo con algunos compositores, permite seguir incluyendo datos sobre esta construcción social, en la que criollos, indígenas, grupos religiosos, inmigrantes, comerciantes, franciscanos, jesuitas, lasallistas, siringueros, militares, silvícolas, diplomáticos y funcionarios estatales, cautivados u obligados por imaginarios que aluden al <<Paraíso>>, al <<país de las Amazonas>>, a <<El Dorado>>, al <<país de la canela>>, a la <<tierra de aucas>>, de <<salvajes>>, de <<brujos>>, de <<infielos>> y de <<caníbales>>. [...] <<Tierra baldía>>, <<paraíso del diablo>>, <<infierno verde>>, <<tierra sin hombres para hombres sin tierra>>, <<pulmón del

mundo>>, <<paraíso de la biodiversidad>>, <<mar de agua dulce>> y hoy ha vuelto a resurgir con fuerza la imagen de la Amazonia como <<Tierra Prometida>>, como <<la Nueva Jerusalén>> (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2014, Pág. 11), se encuentran en un mismo cuerpo territorial, y al son de Porsam, Cari-Cumbia, Carimbó, Boi, Lambada, Xote, Forro, Brega, Maxixe, Huayno, Vals, Lundú, Chicha, Cumbión, Cantos rituales de tradición indígena, Bambuco, Pasillo, Danza y, sin mentir una lista amplia de géneros musicales que vienen y van por los miles de kilómetros del río Amazonas, le ponen otra dinámica a la vida amazonense donde hay tanto por preservar, festejar, exigir y contar.

3.1 Estructuras musicales de la interfluencia brasilera

3.1.1 Cuadrilla (*Quadrilha*)

Es un género musical que tiene elementos del género marcha. Tuvo acogida en los Estados Unidos, en Brasil desde el siglo XIX y, Su práctica sigue vigente la amazonia brasileña durante las fiestas juninas y en las ejecuciones musicales de los músicos de la ribera colombiana. (Dávila, 2012. Pág. 16). Uno de los instrumentos que caracteriza este género es la *rabeca*. Según la tradición oral, Octaviano Angulo (Padre de Lauro, Octavio y Abel Angulo), logró interpretar este instrumento, fruto de las amistades que tenía en san Javier de Tabatinga-Brasil. En Puerto Nariño Amazonas, encontró su representante más versátil: Emiliano Pinedo.

Este género musical toma fuerza en Leticia, y puerto Nariño. Sobre todo en temporadas de concursos y festividades de la ciudad, se logra apreciar la forma como se ejecuta. En el marco del festival Pirarucú de Oro, encuentra su mejor versión en la categoría llamada: murgas amazonenses.

Utiliza un set instrumental pequeño, que es integrado por: *Rabeca*, Dulzaina, güiro de madera, sonajero de semillas amazónicas. Las obras en forma de cuadrilla, narran experiencias cotidianas del vivir amazónico.

Figura 22. Versión de la <<Cuadrilla>>, propuesta por Alfonso Dávila Ribeiro

Wúka tá airú
CUADRILLA

Allegro: 120. Transcripción: Alfonso Dávila Ribeiro.



The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Guiro, Accordion, Tenor, and Violín o Rabeca. The second system includes parts for Gro., Acc., T., and Vln. The Guiro part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Accordion part has a melodic line with some chords. The Tenor and Violín o Rabeca parts are mostly rests. The second system continues the Guiro and Accordion parts, with the Violín part having some melodic lines.

Fuente: Material multimedia ¡¡Egüa...La música suena boníito, mano!!

3.1.2 Forró (Fojó)

Este género nace en el Estado de Ceará, región nordeste del Brasil, y encuentra sus cuotas más amplias de creatividad en la familia Gonzaga intérpretes de la *safón*. (Dávila, 2012. Pág. 16). Llega a Leticia en la década de los años cincuenta y encuentra un lugar en las composiciones mixturadas de Pedro Bernal <<Todo El Mundo>> y Armando Londoño <<añoranzas>>.

Las versiones leticianas de Forro, se apoyan en el teclado eléctrico que imita la voz de la *Safón* brasilera. Además involucra, un set instrumental de percusión antillana: maracas, claves, congas, güiro. En bajo eléctrico acompaña con ostinatos rítmicos. La guitarra eléctrica varía según creatividad del intérprete.

Figura 23. Versión del <<Forro>>, propuesto por Alfonso Dávila Ribeiro.

Estructura Ritmo-Armónica de Forró(Fojó).

Allegro (M.M. = c. 201)

The musical score is for a piece in 4/4 time, marked 'Allegro' with a tempo of approximately 201 beats per minute. It features seven staves: Claves, Güiro o Güacharaca, Maracas ó Cabaza, Congas, Bombo, Guitar, and Bass. The Claves, Güiro, and Maracas parts consist of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The Congas part features a more complex rhythmic pattern with accents. The Bombo part is a simple eighth-note pattern. The Guitar part is a chordal accompaniment with a steady eighth-note rhythm. The Bass part is a simple eighth-note pattern. The score includes chord diagrams for Dm, Gm7, A7, and Dm.

Fuente: Material multimedia ¡¡Egüa...La música suena boniito, mano!!

3.1.3 Xote (Chóti)

El género Chóti originario del nordeste brasileiro, hizo su aparición en Leticia y Puerto Nariño en la década de los años cincuenta y fue muy bien acogido en los bailes populares. Safón, Zabumba, Zurdo y Triangulo, son el factor más importante de su organología. Con toda seguridad, fue es un género que no faltó en el repertorio de los músicos de la triple frontera, acomodando el set instrumental.

El xote se aprecia en las festividades musicales de Leticia. El set instrumental varía respecto de las formas pernambucanas. Maracas, Güiro de madera, claves, tambores indígenas, dulzainas.... son un ejemplo de los cambios que se introdujeron en la amazonía.

Figura 24. Versión del <<Xóte>>, propuesta por Alfonso Dávila Ribeiro

**Estructura Ritmo-Armónica
de Xóte (Chóti).**

Moderato (♩ = c. 86)



Fuente: Material multimedia ¡¡Egüa...La música suena boniito, mano!!

3.1.4 Carimbó

Nace en *Belem do Pará*, de las hibridaciones indígenas y africanas en el caribe amazónico. El nombre se le debe de la lengua tupí, se refiere a porta ese nombre. Comienza a circular con gran éxito por *Quirino Gonçalves*, conocido como “Pinduca” a partir de la década de los setenta en los centros urbanos, incluyendo los poblados de *Manaos*, *Benjamín Constant*, *Tabatinga*, Leticia e Iquitos. (Dávila, 2012).

Se puede percibir su influencia en las composiciones de Alfonso Dávila, Pedro Bernal, Ray Salas, Armando Londoño y en un sinnúmero de músicos de la escena local que lo interpretaron gustosamente, variando sus células rítmicas, adecuándolos a su capacidad interpretativa. Este género musical, continúa vigente en diferentes agrupaciones de la frontera <<Amalewua>>, y la célebre agrupación <<Omacha>>, son algunos de sus representantes.

Figura 25. Versión del «Carimbó», propuesto por Alfonso Dávila Ribeiro.

Estructura Ritmo-Armónica de Carimbó.

Allegro (M.M. ♩ = c. 190)

Claves

Güiro o Güacharaca

Maracas

Congas

Bombo

Guitar

Bass

D m

G m7

A7

D m

Fuente: Material multimedia ¡¡Egüa...La música suena boniito, mano!!

3.1.5 Lambada

Migra desde Pará con la guitarra de Joaquín de Lima (*Mestre Vieira*), Oseas y *sua maravilhosa guitarra, agnaldo do sax, rosivaldo y manael Cordeiro...* Logró mantener una línea instrumental y otras veces incluyó una representación vocal. Animó muchas verbenas de la ribera amazónica, incluyendo Tabatinga-Brasil y Leticia Colombia.

El guitarrista leticiano Hugo Erazo, para sorpresa de varios pobladores del país vecino, realizó composiciones al estilo de las poderosas *guitarradas* brasileras mostrando sus grandes dotes para la interpretación y ejecución instrumental.

3.1.6 El Brega

Fue conocido como el bolero o calipso amazónico, “se difundió en todos los rincones de la amazonia. Su probable origen está en el bolero antillano y en las baladas que tuvieron mucha difusión y uso en los años sesenta por parte de los músicos de la amazonia brasileña. Posee rasgos muy similares al Calipso de Trinidad y Tobago. (Dávila, 2012. Pág. 17). En Leticia y gran parte del Brasil fue conocido el trabajo de Pedro Bernal, quien fue una figura prominente de este género romántico. Algunas obras del maestro Bernal con la base de brega son: <<Mulata>>, y <<Lluvia de Amor>>.

Figura 26. Versión del ritmo <<Brega>>, propuesto por Alfonso Dávila Ribeiro.

**Estructura Ritmo-Armónica
de Brega o Calipso Amazónico.**



Fuente: Material multimedia ;;Egüa...La música suena boniito, mano!!

3.2 Estructuras musicales de la interfluencia colombiana

3.2.1 Danzón (Danza)

La Danza o Danzón “es un ritmo que está muy ligado a la habanera y al danzón cubano. En el interior del país se desarrolla principalmente en el ámbito instrumental.” (Villamil, 2013. Pág. 28). En Leticia hace su aparición en los años 40 con la obra <<Pirarucú>> del maestro Luis Alberto Osorio Scarpetta proveniente del Huila.

La versión del danzón que gozó de popularidad en Leticia, fue la forma mixturada que se desarrolló a finales del siglo XX. Esta versión involucró dos guitarras acústicas, un set de percusión antillana, bajo eléctrico y un teclado eléctrico.

Figura 27. Versión del <<Danzón>>, propuesto por Alfonso Dávila Ribeiro.

Estructura Ritmo-Armónica de Danzón.

The musical score is for a 4/4 piece in the key of D minor, marked Moderato with a tempo of approximately 168 beats per minute. The score is divided into six parts: Claves, Güiro o Güacharaca, Maracas, Congas, Guitar, and Bass. The Claves part features a simple rhythmic pattern of quarter notes. The Güiro o Güacharaca part has a steady eighth-note accompaniment. The Maracas part follows a similar quarter-note pattern. The Congas part uses a mix of quarter and eighth notes with rests. The Guitar part provides harmonic support with a sequence of chords: Dm, Gm7, A7, and Dm, each with a specific fingering diagram. The Bass part plays a simple eighth-note bass line.

Fuente: Material multimedia ¡¡Egüa...La música suena boniito, mano!!

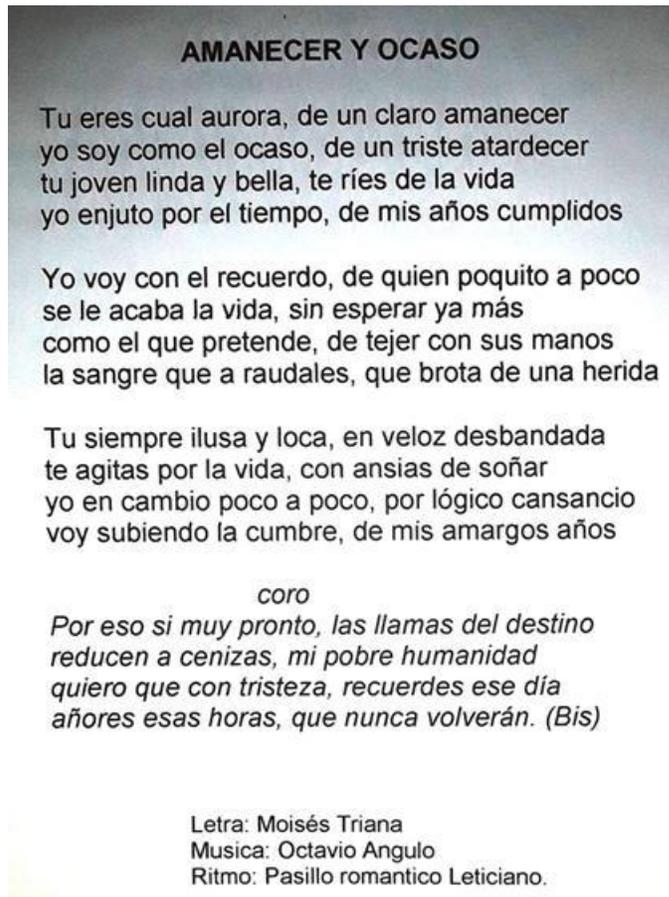
3.2.2 Pasillo

El pasillo es un ritmo proveniente de la zona andina Colombia, y que a su vez es una ramificación del Vals. Hace presencia en Leticia, mediante la composición <<Amanecer y Ocaso>> de Moisés Triana y Octavio Angulo y, el pasillo-instrumental <<Laura María>> de Hugo Joel Erazo.

. El pasillo que se cultivó en Leticia, fue igual de dulce y evocador como el que se labró Colombia, Ecuador, Panamá, Venezuela y tiene como base la guitarra acústica.

Octavio Angulo, compuso obras musicales bajo los patrones provenientes de la región andina de Colombia. Un ejemplo es el pasillo romántico leticiano, es <<Amanecer y Ocaso>>.

Figura 28. Pasillo romántico leticiano <<Amanecer y Ocaso>>.



AMANECER Y OCASO

Tu eres cual aurora, de un claro amanecer
yo soy como el ocaso, de un triste atardecer
tu joven linda y bella, te ríes de la vida
yo enjuto por el tiempo, de mis años cumplidos

Yo voy con el recuerdo, de quien poquito a poco
se le acaba la vida, sin esperar ya más
como el que pretende, de tejer con sus manos
la sangre que a raudales, que brota de una herida

Tu siempre ilusa y loca, en veloz desbandada
te agitas por la vida, con ansias de soñar
yo en cambio poco a poco, por lógico cansancio
voy subiendo la cumbre, de mis amargos años

coro

*Por eso si muy pronto, las llamas del destino
reducen a cenizas, mi pobre humanidad
quiero que con tristeza, recuerdes ese día
añores esas horas, que nunca volverán. (Bis)*

Letra: Moisés Triana
Musica: Octavio Angulo
Ritmo: Pasillo romantico Leticiano.

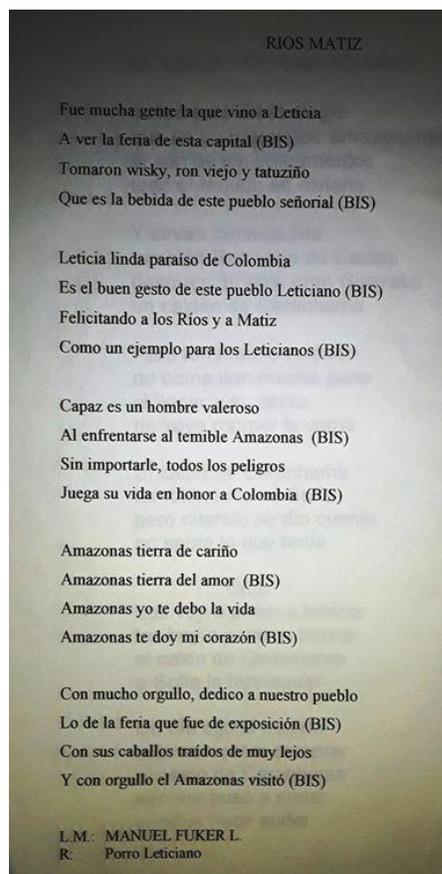
Fuente: Archivo de la Familia Angulo.

3.2.3 Porro

Para el guitarrista Andrés Villamil (2013. Pág. 61), el porro “es un ritmo proveniente de la cumbia. [...] Se caracteriza por el protagonismo del redoblante y es también llamado gaita.” Comienza a escucharse en Leticia por la influencia del Apostadero Fluvial Colombiano y sus músicos/soldados provenientes de la costa caribe colombiana (Puerto Colombia), por la circulación de músicas a través de radio (victrolas) y *Long Play* y, las composiciones de artistas radicados en Leticia. Algunos ejemplo son: <<Paraíso de Colombia>>, <<Timaná>> de Oliva Parra; <<Ríos Matiz>> de Manuel Fúquer.

No existe un estudio que exponga, cómo debería sonar el porro de Leticia. Sin embargo los intérpretes y compositores de Leticia, componían e interpretaban este género caribeño con la guitarra acústica. Rio Matiz, es una de las supervivencias musicales del porro leticiano.

Figura 29. Porro <<Ríos Matiz>>



Fuente: Archivo de la Familia Angulo.

3.3 Estructuras musicales de las interfluencia fronteriza

3.3.1 Cari-Cumbia

Es un género musical que tomó fuerza en los años setentas. Su estructura combina aspectos del carimbó y la cumbia caribe colombiana. El artista brasileiro *Pinduca* estructuró obras bajo esta combinación muchas de sus obras, así como muchos otros artistas del caribe amazónico.

El tema <<La Conga>> del maestro Manuel Fúquer Lima, es un ejemplo de esta apropiación que se dio en Leticia. Fúquer trabajó algún tiempo para discos fuentes de Colombia, quien se encargó de internacionalizar la composición con arreglos de la sonora dinamita. A continuación un fragmento de la construcción de la pieza musical, en ritmo de caricumbia.

Figura 30. Fragmento sobre el origen de la <<Cari-Cumbia>> dado por Manuel Fúquer.

En 1986 nació la inspiración para componer en ritmo de caricumbia un tema sobre este animalito, pero nunca me imaginé que fuera ir tan lejos. Recuerdo que inicialmente recibí un gran apoyo de la emisora Ondas del Amazonas y de muchas personas y entidades que sí creen en mis canciones. A mediados del 87, por sugerencia de María Victoria Alvarez y el profesor Alejandro Cueva Ramírez, miembros de la JUNTA REGIONAL DE CULTURA, recibí una invitación, junto con otros compositores amazonenses, para presentar nuestros temas al doctor Conrado Domínguez, gerente general de Discos Fuentes. Esa noche en el hotel Anaconda toqué dos veces "La Conga". Lo cierto fue que los llevó a Medellín para estudiar las composiciones y ver si realmente valía la pena para que fueran grabados. Fue tanta mi

3.3.2 Marcha Amazónica

Es un género que nos remite fácilmente a los himnos patrios que decoraron los actos cívicos de la tri-frontera y a la presencia militar colombiana. Durante la época 1930-1991 fue utilizado para expresar el fervor patrio e inspiró letras que representativas del folclor local. Nos dice Dávila (2012):

Entre las marchas patrióticas peruanas más destacadas podemos citar: “Leticia” y “Rescate de Leticia”. Del Brasil es muy conocido en nuestro contexto el samba-marcha “Cachaça”. Por el lado colombiano podemos destacar la marcha patriótica del maestro Jorge Áñez “Los Sucesos de Leticia”, dedicada a los soldados colombianos que por esos años combatían en las selvas del sur y la marcha amazónica “Orgullo Leticiano” del compositor leticiano Roberto Arbeláez, tema que fue y sigue siendo para muchos el himno de Leticia

Figura 31. Versión del <<Marcha Amazónica>>, propuesta por Alfonso Dávila Ribeiro.

**Estructura Ritmo-Armónica
de Marcha amazónica o pasacalle..**

Allegro (M.M. ♩ = c. 130)

The musical score is arranged in five staves. The top staff is for Güiro o Güacharaca, followed by Maracas, Congas, Guitar, and Bass. The time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of approximately 130 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The guitar part includes chord diagrams for Am and E7. The bass part provides a steady rhythmic accompaniment.

Fuente: Material multimedia ¡¡Egüa...La música suena boniito, mano!!

3.3.3 Porsam

El porsam de Leticia, es una estructura musical que se desarrolló en la década de los setenta, por la combinación de la samba brasileira, porro colombiano y danzón cubano.

Ricardo Marín y Octavio Angulo fueron los artífices de ésta peculiar forma musical que se evidencia en la obra <<Paisaje Tropical>>, cautivando por largo tiempo a los oyentes e intérpretes musicales de la triple frontera amazónica.

La mixtura porsam es una de las más recordadas a finales del siglo XX, su aparición reforzó la idea de que es posible, una mixtura en tiempos paralelos con los ritmos que circulaban en Leticia y Tabatinga.

Figura 32. Versión del <<Porsam>>, propuesta por Alfonso Dávila Ribeiro.

Estructura Ritmo-Armónica de Porsam.

Allegro (M.M. = c. 180)



The musical score is arranged in a grand staff with six parts: Claves, Güiro o Güacharaca, Maracas, Congas, Guitar, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Claves part features a steady eighth-note pattern. The Güiro o Güacharaca part has a similar eighth-note pattern with accents. The Maracas part consists of a continuous eighth-note accompaniment. The Congas part includes a mix of eighth notes and rests, with some notes marked with 'x' to indicate specific rhythmic patterns. The Guitar part shows a series of chords: D, D, A7, and A7, with a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass part provides a simple eighth-note accompaniment.

Fuente: Material multimedia ¡¡Egüa...La música suena boniito, mano!!

4. Concursos y festivales musicales de Leticia

Muchos de los patrones musicales que presentamos en el numeral anterior (3), tienen su origen en los concursos y festivales que se fundaron en Leticia. Pero ¿Qué motivo la aparición de estos eventos?, a manera de hipótesis planteamos tres caminos que bien podrían complementarse unos con otros: (1) la historia social de Leticia; (2) las invitaciones de otras regiones del país, para incentivar la participación de los artistas amazónicos en eventos culturales de Colombia; (3) el deseo de una música amazónica que expresara los valores de la región.

Los concursos y festivales de Leticia contribuyeron a dinamizar la búsqueda de una identidad musical amazonense; pero en sí mismas, estas actividades, se convierten en fiestas identificadoras de la región y por tanto, hacen parte de la riqueza patrimonial de Leticia. Haremos un recuento de ellos.

4.1 Concurso de Música Amazonense de 1958 organizado por los Padres Capuchinos

Este concurso gozó de una sola versión. Como se planteó en el párrafo anterior, tuvo su origen en las invitaciones recibidas de instituciones culturales del país. Así que en 1.958, la Orden de Hermanos Menores Capuchinos, responsables de la <<escuela de varones de Leticia>> y de las administraciones de los sacramentos de la iglesia católica, organizan el concurso de música amazonense.

Varias veces la Comisaría del Amazonas ha sido invitada oficialmente por centros de cultura folclórica del país, para participar en concursos de música regional. Desgraciadamente nunca hemos podido contribuir por ser tan escasos, por no decir nulo, nuestro repertorio musical. Tenemos que formar nuestra música regional. ¿Podremos?...La naturaleza es tan pródiga con nosotros que todos deberíamos hablar cantando: ríos, selva, cielo, noches, atardeceres, tempestades... todo es aquí soberbio, inspirador. Así pues, desde este momento, desde hoy mismo abrimos un “Concurso de Música Original”, en el que pueden tomar parte músicos y aficionados tanto de la región como de fuera de ella, mientras se trate de temas propios del Amazonas Colombiano. Es para todos conocidísimo las composiciones: Ruiseñor, Pirarucú y Tambaquí de Luis Alberto Osorio; Piraña y otros pasillos de Arturo Rojas. ¿Por qué lo que estos pudieron no lo podremos realizar nosotros? Poder es querer, reza el adagio. Manos a la obra, leticianos (Prefectura Apostólica de Leticia. Semanario Hoja Parroquial No. 217 del 19 de abril de 1958).

El cantautor de la ciudad de Iquitos (Perú), Roberto Sandoval, participó con el vals “Las tres Fronteras” y autorizó a Roberto Arbeláez, músico residente en Leticia, para que lo interpretara en su ausencia. La composición recuerda la hermandad que existe entre los poblados de Tabatinga, Ramón Castillas y Leticia, guardianes del río y la selva amazónica.

4.2 Concurso de Creaciones Musicales de 1966 organizado por <<Acción Cultural del Amazonas>>

El 15 de octubre de 1965 se funda “Acción cultural del Amazonas”, una institución que tiene por objeto, fortalecer los procesos culturales de Leticia. Esta iniciativa, estuvo liderada por Humberto Campos, Octavio Angulo y Oliva de Parra.

Con el auspicio de acción Cultural, se organiza el 28 de febrero de 1966 el concurso de Creaciones Musicales. Sin embargo, hasta el 12 de Marzo de 1966 se publica las bases del concurso en la prensa <<Amanecer Amazónico>> de la actual fraternidad Nuestra Señora de Monserrat:

- 1 Con fecha 1 de Marzo. Se abre un CONCURSO DE CREACIONES MUSICALES con el propósito de que los aficionados busquen el ritmo musical de estas selvas amazónicas.
- 2 Pueden tomar parte en el concurso, aficionados Nacionales y Extranjeros, solo se exige que sean residentes en el territorio de la comisaría Especial del Amazonas.
- 3 Las composiciones serán presentadas por sus autores – en el escenario del teatro de la Casa de la Cultura- interpretadas por conjuntos musicales, por orquestas, o por un solo cantante.
- 4 Todas las composiciones presentadas serán gravadas y quedarán de propiedad de “ACCION CULTURAL DEL AMAZONAS” (12 de Marzo de 1966. Periódico: Amanecer Amazónico).

El objetivo de este evento se dirigía a encontrar un ritmo musical que representara a la selva amazónica. El 4 de mayo de 1966 se desarrolla la actividad de la siguiente manera:

La señorita Luz Rueda, coordinadora del núcleo educativo, dirigió unas palabras al público asistente sobre la música colombiana y sus distintos géneros. Se dio luego comienzo al concurso del cual participaron el trío amazonas y el conjunto del Apostadero.

El trío “Amazonas” presentó las siguientes composiciones: Es mi Tierra, Himno a

Leticia, Mi noviecito. El conjunto del Apostadero interpretó: Es mi Orgullo, Mi ofrenda, Boca sin Tranca. Ambos conjuntos fueron calurosamente aplaudidos. Sus directores señores: Octavio Angulo y Rodolfo Tinoco mostraron una vez más su entusiasmo y sus dotes artísticos que permitieron que este acto resultara tan lucido. (12 de Marzo de 1966. Periódico: Amanecer Amazónico).

La crónica de CICERON, nos advierte que previo al concurso de música, la señorita Luz Rueda manifiesta unas palabras relacionadas con las músicas populares de Colombia. Por fortuna, la misma prensa local registra la breve alocución de la siguiente manera:

El panorama musical nos ofrece una variedad que viene desde la música primitiva, pasando por la gregoriana, religiosa, clásica, romántica, brillante y folclórica, para enumerar solo las más importantes.

En esta pequeña charla hablaremos un poco de la música folclórica en contraste con el estilo que comúnmente llamamos clásico.

(...) El certamen que se inicia esta noche es de trascendental importancia. Con la música del Amazonas cerramos el cuadro musical de Colombia. Nuestra música cantada en la cordillera, en los valles, en las playas, en el llano. Es ahora en las distantes riberas del Amazonas, que se levante el cantar de un pueblo para unirse al concierto Nacional. (12 de Marzo de 1966. Periódico: Amanecer Amazónico).

En esta significativa alocución, podemos detallar hacia donde se pretendía impulsar las músicas desde este primer evento realizado en Leticia, a saber: Que se levantara el cantar de un pueblo desde las distantes riberas, para unirse al concierto nacional y que hablara de la idiosincrasia, espiritualidad, belleza natural, las características culturales y la vida de esta región.

4.3 Festival de la Canción Amazonense de la Junta Regional de 1985, 1986, 1988 y 1991

El <<Festival de la Canción Amazonense>>, contó con cuatro (4) versiones. (a) Primera versión, acta Nro. 002 de enero 25 de 1985; (b) Segunda versión, acta Nro. 005 del 8 de Julio de 1986; (c) Tercera versión, 28, 29 y 30 de septiembre de 1988; (c) Cuarta versión, del año 1991.

El objetivo de los festivales de la canción, según el testimonio del gestor cultural Alejandro Cueva era “descubrir nuevos valores en el campo de la composición e interpretación, en rescatar y preservar los temas musicales y de impulsar y divulgar la

música amazonense”, tal como figura en los objetivos de las bases del festival. (Alejandro Cueva Ramírez. Algo para la historia de un verdadero festival. En: Periódico regional Anaconda, edición de marzo de 1991, p. 8).

El legado musical que dejó las cuatro versiones del festival es invaluable. En él, se robustece el papel de intérpretes y del compositores amazonense, entre ellos: Pedro Bernal M. Ganador de la “Lira de Oro” de la Sociedad de Autores y Compositores del Colombia (SAYCO); Carlo A. Pinto; Manuel Fúquer L; Raimundo Salas con el tema “Portón de Suramérica”; Tomas Pereira con “Leticia 85”; Amparo Márquez S. con “Leticia florece y aclama”; Remberto Suarez con “Su majestad la selva”; Manuel Fúquer con “La Conga”; Eduardo Saurith con “Leticia es testigo”; Esmeralda Fúquer con “El Ticuna” de M. Fúquer; Amparo Márquez con “Cumbia Leticiana” de A. Dávila; Rosalía Ahué; Ledemiro Saurith con “Aunque pasen los años”; Luis García con “Mi Tierra” de D. Morales; Manuel Fúquer, autor de “León Dormido”...entre otros.

Antes de este festival, ya existía una movida musical importante representada en agrupaciones como: Banda musical de Osorio, Banda de la guarnición, Banda Parroquial de Julio Cesar Viana (1954), Banda del batallón de 1956, Ritmos del Amazonas de Chepe Erazo (1957), Grupos Musicales con base a guitarras (años 50 y 60), Los Tigrillos del Amazonas de Octavio Angulo y Fray Fermín, Los Ticunas del 66, Trío Amazonas, Agrupación Tukandeira, Amazonas: Ritmo y Onda del 1975, Voces del Sur, Academia musical José Morales de Pacho Vela, Grupo Folclórico del Amazonas y Trio Bola-Bola, Los Nativos

4.4 Concurso de ritmos autóctonos del Amazonas de Extensión Cultural de 1987, 1988

Cuando la luz eléctrica comienza a suministrarse permanentemente en la ciudad de Leticia, nace el Concurso de Ritmos Autóctonos. Esta festividad fue organizada por la oficina de Extensión cultural del Amazonas, con el objetivo de “encontrar un ritmo y una danza que identificara la cultura amazónica colombiana en el contexto nacional” (Alejandro Cueva Ramírez, 2013. 25 años del Festival de la Confraternidad Amazónica. Bogotá, editorial Gente Nueva, p. 24.). Se realizan dos versiones de este concurso.

Con especial aprecio se recuerda la participación de Ricardo Marín, con el tema “La Curupíra” en ritmo de “Porsam”. Este hecho lo analiza Jorge Picón Acuña para expresar lo siguiente: “Era la primera vez que en el contexto de la triple frontera

conformada por Colombia, Perú y Brasil se escuchaba un ritmo con ese nombre, mezcla de porro colombiano y samba de Brasil, aspecto que representó un significativo avance en la búsqueda de una identidad musical amazónica consecuente con la confluencia de ritmos sobre la ciudad de Leticia y las posibilidades de mezcla que podían originarse a partir de los mismos”. (Picón & Bernal. Pág. 46).

4.5 Festival el Pirarucú de Oro de 1989, 1990, 1991

El 23 de Diciembre de 1987, se realizó en Leticia el <<Encuentro de música popular amazonense>>. Al encuentro asistieron: Nory Erazo. Pedro Bernal. Gustavo Navia. Armando Londoño. Alfonso Dávila. Pastor Aldana. Lauro Angulo. Ricardo Marín. Pablo Parménidez. Hugo Erazo. Manuel Gonzalvis. El encuentro, permitió la elaboración de un documento publicado en 1988 cuyo título es “La cuenca amazónica. Músicas populares urbanas. En: Revista a Contratiempo No. 3, 1988: 2437”. Una sistematización de la Música Popular Amazonense que de alguna manera, impulsó la creación del festival Pirarucú de Oro.

Ya en 1989 se realiza el Festival Internacional de Música Popular Amazonense “El Pirarucú de Oro”. Éste bajo la coordinación de doña Nury Campos de Bastidas, directora del Extensión Cultural del Amazonas y con la asesoría y dirección artística-musical del maestro Alfonso Dávila Ribeiro con el objetivo “Propiciar un espacio de encuentro, interpretación, integración, dinamización y divulgación de los diferentes géneros musicales que confluyen en Leticia y localidades cercanas y los géneros creados a partir de la fusión de ritmos de la triple frontera”. (Picón & Bernal. 2015. Pág.56).

El festival Pirarucú el único festival que prevalece en la actualidad. A través del tiempo sigue apoyando el trabajo del artista amazonense. Ha transformado mucho de sus procesos como se puede ver en las ordenanzas 028 de 1997; 005 de 2006; 026 de 2008 y 030 de 2009.

5. A que suena Leticia

Luego de hacer una aproximación a los aspectos básicos de la historia social de Leticia Amazonas, a las expresiones sonoras de la comunidad Ticuna, a las estructuras musicales fruto de las interfluencias culturales y a los festivales y concursos desde mediados del siglo XX, queremos plantear lo siguiente.

En ciencias sociales se habla de “*Mestizaje, multilingüismo, identidades múltiples y transnacionalismo [como] signos que forman parte de la cotidianidad [del transeúnte fronterizo]*” (Zárate, 2008. Pág. 16). Y junto a estos conceptos, mestizaje, identidades... esta investigación propone considerar la música tradicional indígena y la música popular amazonense (mestiza-enraizada-mixturada), como signos de la interculturalidad que sucede en Leticia. Signos que se expresan en dos tendencias de un mismo fenómeno cultural: Música Popular Amazonense.

5.1 Música tradicional indígena

Son las manifestaciones sonoras de los pueblos amerindios. Cada sociedad (clan) indígena tiene una visión de ella y le da sentido particular. Fueron los Ticunas (*Magúta*), el pueblo dueño de los predios donde fue cimentada la ciudad de Leticia, y probablemente no fundaron un género musical, porque todas sus manifestaciones musicales obedecen a otras lógicas culturales.

5.2 Música popular

La música popular en el contexto amazónico, hace referencia a las formas sonoras que desarrollaron culturas no indígenas, con un sistema musical de tradición occidental. En Leticia se puede entrever distintas formas de música popular, que van desde la forma <<cantada>> y la <<forma instrumental>>, todas ellas relacionadas con los eventos históricos que vivió la ciudad.

Son tres (3) formas de música popularizadas por los artistas que coexisten en Leticia: Mestiza, Enraizada y Mixturada.

5.2.1 Música mestiza

La música popular mestiza, hace referencia a todas aquellas construcciones musicales hechas por comunidades indígenas con ritmos como el forro, la tecno-cumbia.

Aunque el set instrumental involucra guitarra acústica/eléctrica, organeta, con alguna percusión tradicional empleadas en los ritos de las culturas indígenas, el elemento lingüístico es vernáculo, es decir, el dialecto de cada comunidad permanece intacto.

5.2.2 Música Enraizada

Por razones estatales, convenía fortalecer la presencia de Colombia en la frontera amazónica. Así que Leticia, se convirtió el lugar de residencia de diversas colonias colombianas.

La migración de personas provenientes de diversas regiones hasta la periferia sur de Colombia, aumento el flujo de identidades en un sitio tan reducido como la frontera. Las colonias, trajeron sus formas musicales, que terminaron tomando nuevas características en la región.

Una de esas características, es el nuevo set instrumental con que se interpreta las músicas ultra-amazónicas y, por otra parte las temáticas que abordan las letras: mitología, vida de frontera, ecología, personajes de Leticia.

5.2.3 Música Mixtura/Fusión

Es un hecho musical que ha tomado fuerza en la actualidad, pero que tiene su origen previo a la constitución de Leticia como capital del Amazonas.

La mixtura tiene como rasgo, la combinación, la restructuración y ejecución de las células rítmicas, armónicas y melódicas, el tempo, las dinámicas, etc., que hace el músico y las agrupaciones de Leticia con instrumentos de diversos géneros musicales y de varias épocas, en una misma composición musical.

Existe en la ciudad una sana discusión de su significado y de cuál es la forma que mejor representaría la interculturalidad y la permanente hibridación que se vive en esta joven ciudad. Lo cierto es que es un hecho que pervive en la frontera, y que identifica a gran parte de las composiciones de Leticia.

CAPITULO 7

LA MÚSICA POPULAR DE LETICIA Y SUS POSIBILIDADES EN LA LEGISLACIÓN CULTURAL DE COLOMBIA

La gestión cultural, es un campo de las ciencias sociales, que se ocupa de la correcta “administración de los recursos de una organización cultural, con el objetivo de ofrecer un producto o servicio que llegue al mayor número de público o consumidores, procurándoles la máxima satisfacción.”⁹ En este orden de ideas, la música popular de Leticia, se convierte en el recurso cultural amazonense, que nos ocupa investigar desde la perspectiva de la gestión cultural.

Por ello, este capítulo busca establecer las conexiones entre patrimonio cultural, música popular amazonense leticiana, y gestión cultural; involucrando en la medida necesaria, datos de otras ciencias que permitan la mejor de las aproximaciones al fenómeno cultural. Todo esto, en aras de tomar las mejores decisiones, que puedan beneficiar a la sociedad creadora, portadora y heredera del bien inmaterial, así como a los interesados en profundizar en este campo de estudio.

1. Patrimonio

La Unesco define *patrimonio* como “el legado que recibimos del pasado, que vivimos en el presente y que transmitiremos a las generaciones futuras” (unesco.org); afirma además, que cada país puede llegar a sus propias definiciones, “la terminología relativa al patrimonio no ha sido simplificada ni normalizada a nivel de país. (...) En última instancia sigue siendo prerrogativa de cada país formular su propia terminología e interpretación del patrimonio.” (Unesco. 2002. Pág. 134). En este orden de ideas, es necesario conocer las ilustraciones que Colombia hace del término, y que decididamente a través de la constitución política de 1991, y de la ley 397 de 1997, asocia con la palabra cultura.

⁹ Del artículo: La profesión de la gestión cultural: definición y retos, concedido por el autor Jorge Bernardez Lopez al Portal Iberoamericano de Gestión Cultural para su difusión a través del Boletín GC. Se basa en la ponencia del mismo título presentada el 24 de Abril de 2003 durante el I Foro Atlántico de Gestión Cultural “*gestionARTES 03*”, organizado por la Asociación Canaria de Gestores Culturales en La Laguna (Tenerife).

2. Patrimonio Cultural

La constitución política de Colombia 1991, aunque no define ni cultura, ni patrimonio, menciona cinco (5) veces la palabra cultura en los artículos 44, 67, 70, 71; y 10 veces la palabra patrimonio en los artículos 42, 62, 63, 72, 88, 122, 277, 313 y 333. De los varios usos que le da a los dos términos, llama la atención que en los artículos 72, 313 y 333 los une como una sola expresión <<patrimonio cultural>>. Para la carta magna del país, la cultura también hace parte de la riqueza social de Colombia que debe tener un espacio en las políticas nacionales, departamentales y locales, en aras de un progreso social.

Por otra el ministerio de cultura (antes Colcultura), para lograr una mejor planificación e implementación de las políticas estatales, crea la *ley general 397*. Allí se define la cultura como un conjunto de rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y emocionales que identifican a los grupos humanos. Al igual que la constitución, insiste en mantener el binomio <<**patrimonio y cultura**>> dentro de sus títulos y artículos:

Es obligación del Estado y de las personas valorar, proteger y difundir el **Patrimonio Cultural** de la Nación (Título I, art. 1. # 5).

El Estado garantiza a los grupos étnicos y lingüísticos, a las comunidades negras y raizales y a los pueblos indígenas el derecho a conservar, enriquecer y difundir su identidad y **patrimonio cultural**, a generar el conocimiento de las mismas según sus propias tradiciones y a beneficiarse de una educación que asegure estos derechos (Título I, art. 1. # 6).

Del papel del Estado en relación con la cultura. Las funciones y los servicios del Estado en relación con la cultura se cumplirán en conformidad con lo dispuesto en el artículo anterior, teniendo en cuenta que el objetivo primordial de la política estatal sobre la materia son la preservación del **Patrimonio Cultural** de la Nación y el apoyo y el estímulo a las personas, comunidades e instituciones que desarrollen o promuevan las expresiones artísticas y culturales en los ámbitos locales, regionales y nacional (Título I, Artículo 2).

Más adelante, la misma ley 397 en el título II, art. 4, define qué quiere decir binomio <<patrimonio cultural>> y explica que un conjunto de bienes y valores, que revela una identidad territorial:

El patrimonio cultural de la Nación está constituido por todos los bienes y valores culturales que son expresión de la nacionalidad colombiana, tales como la tradición, las costumbres y los hábitos, así como el conjunto de bienes

inmateriales y materiales, muebles e inmuebles, que poseen un especial interés histórico, artístico, estético, plástico, arquitectónico, urbano, arqueológico, ambiental, ecológico, lingüístico, sonoro, musical, audiovisual, fílmico, científico, testimonial, documental, literario, bibliográfico, museológico, antropológico y las manifestaciones, los productos y las representaciones de la cultura popular (Ley 397, título II, art. 4).

Considerando lo anterior, el patrimonio cultural, es una construcción tiempo-espacial permanente, de una sociedad que valora el saber, las artes, la estética... como herramientas dignas para lograr un bienestar y un progreso territorial. Ahora bien, patrimonio cultural es un concepto rico y extenso; para el caso de esta tesis, nos proponemos hacer una aproximación al significado de **<<patrimonio musical>>** cómo una profundización entre los muchos, que puede realizar el patrimonio cultural, a saber: expresiones culturales; bienes materiales e inmateriales; muebles e inmuebles culturales; las manifestaciones culturales, los productos y las representaciones de la cultura popular.

2.1 Patrimonio musical

Una primera aproximación, parte de Gloria Millán (2012, pág. 26) quien nos dice que el patrimonio musical es el “conjunto de bienes materiales e inmateriales, instituciones, creaciones, expresiones y prácticas musicales que constituyen por su valor y arraigo, referente social y cultural, y contribuyen a la conformación de la memoria colectiva”. Es decir, cualquier práctica que se materialice en un producto, canto, set instrumental, material fonográfico, puesta en escena... que identifique a un colectivo social y enriquezca la memoria colectiva, puede representar un verdadero patrimonio musical.

El decreto 2941 (2009, cap. II) que reglamenta el patrimonio cultural de Colombia de naturaleza inmaterial (PCI), incluye a las bellas artes musicales [Artes Populares], junto a las lenguas y tradición oral, conocimiento tradicional sobre la naturaleza y el universo, medicina tradicional, producción tradicional, técnicas y tradiciones asociadas a la fabricación de objetos artesanales, actos festivos y lúdicos, eventos religiosos tradicionales de carácter colectivo, conocimientos y técnicas tradicionales asociadas al hábitat; como uno de los campos que se debe gestionar y proteger, porque son “testimonio de la identidad cultural nacional en el presente y en el futuro.”(Cap. 1, Art 4. Decreto 2941 de 2009).

En el mismo capítulo II, artículo 8, define las artes populares, como aquellas que están relacionadas con la “recreación de tradiciones musicales, dancísticas, literarias, audiovisuales y plásticas que son perpetuadas por las mismas comunidades.”¹⁰ Desde esta perspectiva, se puede indicar, que la música como un arte popular, es una demostración de la cultura nacional colombiana, que hace parte del patrimonio inmaterial que cuenta con un sustento jurídico que exige una acción contundente de parte del estado, de sus diversas instituciones, y de la ciudadanía portadora del bien.

2.2 Patrimonio y folclor musical

El folclor musical (*folk*: pueblo y *lore*: saber popular) (Ocampo, 1976. Pág. 11), es ese segmento del patrimonio musical, que se especializa en el conocimiento de los fenómenos sonoros de cada una de las regiones de un lugar determinado. Es decir, el folclor musical, es el estudio de las erudiciones sonoras de un pueblo “...que posee supervivencias de muchos siglos de duración, ya sean auténticas, sin mezcla alguna; o aculturadas, con diversidad de elementos en su conformación.” (Ocampo, 1976. Pág. 13).

En esta línea de ideas, lo más importante es dar cuenta de un hecho que tiene un antigüedad - continuidad en la historia de una sociedad, y no tanto su originalidad, y nivel de desarrollo; el historiador Javier Ocampo recuerda, “para que sea “pueblo” protagonista del folclor, no importa el grado de civilización, clase social o estamento; lo que interesa es la expresión de supervivencias de hechos antiguos, de muchos siglos de duración. Una fiesta de San Juan, un tiple, una copla, un torbellino, una comida típica, una superstición, un cuento folclórico, un juego de turmequé o tejo, una cumbia, una ruana, etc.”(Ocampo, 1976. Pág. 13).

En el contexto de la música popular colombiana, el folclor musical es “...lo que en los siglos del coloniaje fue patrimonio de los grupos sociales superiores. Algunas danzas, romances, instrumentos y otras costumbres de la sociedad española, se trasculturaron en el Nuevo Reino de Granada; dejaron el ruedo de la corte y las ciudades españolas; se trasladaron a los salones aristócratas peninsulares y criollos, y con el tiempo se hundieron en sociedades campesinas, convirtiéndose por un proceso de folclorización en

¹⁰ Capítulo 2, Artículo 8. Decreto 2941 de 2009

el “lore” o “saber popular”, transmitido de generación en generación, por tradición.” (Ocampo, 1976. Pág. 16).

2.3 Música Popular Colombiana

En 1970 Manuel Valls Gorina escribió “Desde tiempo inmemorial, junto a las manifestaciones artísticas llamadas sabias y eruditas, se ha desarrollado un tipo de expresión cultural ingenua, espontánea, directa y vivaz, nacida generalmente en los estamentos inferiores de la sociedad o en medios rurales y que hasta épocas recientes no ha merecido la atención de estudiosos...” (Valls, 1970. Pág. 132). La música popular colombiana, definitivamente es una manifestación cultural que expresa los procesos sociales que rodearon a las distintas regiones del país. No existe una sola música nacional, existen músicas –en plural-, que representa la identidad de una diversidad territorial.

Al expresar hechos sociales de épocas diversas, es válido realizar una aproximación a la tradición oral que se genera a partir de ella, parafraseando las ideas de Javier Ocampo (1976) la música folclórica colombiana se estudia a través del proceso de tradición oral, tanto en la música indígena, como en la transculturada procedente de Europa, delimitando las supervivencias que se han transmitido del pasado.

Por otra parte, Guillermo Morales (1995.Pág. 146) en ABC del folclor musical precisas, además de entrarnos en las partituras y la tradición oral, es necesario conocer el set instrumental que nace junto a las diferentes manifestaciones sonoras del país; “(...) Claves más valederas son, en cambio, “los instrumentos que producían esa música” y la fonación lingüística con que se hacía esos cantos. Y estos dos datos los suministran el arsenal organológico, es decir, los instrumentos físicos que se conservan y la tradición oral de los cantos, verificable en las tribus actuales o grupos humanos sucesores de los que produjeron esa música desaparecida.”

Por ende, el ministerio de cultura de Colombia, reconoce que existen músicas populares variadas, que “Colombia posee una gran diversidad de expresiones musicales como producto de un continuo proceso de mestizaje de sus grupos sociales, de la rica variedad geográfica y cultural de sus regiones y de un diálogo cada vez más activo con las manifestaciones del mundo” (www.mincultura.gov.co).

Por lo anterior, para una adecuada aproximación a las músicas populares, es prudente hacerlo desde la perspectiva regional y no tanto territorial, “Es más lógico establecer la división del territorio nacional, no por departamentos que son divisiones políticas o administrativas variables con frecuencia, ya que de los nueve estados colombianos existentes desde 1863 hasta 1886, hoy son treinta y dos departamentos. La división ecológica es más estable y por ello desde 1938 se fijó en México (Guillermo Abadía y Antonio García) la división por zonas o regiones así: región andina o de la cordillera, región caribe o del litoral atlántico, región pacífica o del litoral pacífico y región llanera o de los llanos orientales.” (Abadía, 1995. Pág. 45).

2.4 Ejes regionales de la música popular colombiana

Siguiendo las ideas de Guillermo Abadías Morales (1995) y, Javier Ocampo (1976) sobre las músicas regionales, quiero traer a colación dos ideas muy concisas, sobre la importancia de abordar un hecho desde la perspectiva territorial. 1. Estudiar un hecho cultural por regiones naturales, es más estable que hacerlo por principios político administrativos, “[el estudio de la música] se organizó por regiones ecológicas, no exactamente por departamentales, y con inclusión de los temas básicos que esta materia necesita.”(Abadía, 1995. Pág. 13); 2. Las identidades regionales, enriquecen el acervo cultural de la nación, “en un país que tiende a la diversidad regional, a la micro-región, al micro-clima y la micro-cultura. Precisamente este destino micro-culturado es el que ha estimulado el regionalismo y sus manifestaciones en el folclor regional colombiano.” (Ocampo. 1976. Pág. 79).

Más tarde, y como eco de las investigaciones anteriores, el ministerio de cultura de Colombia (2012), optó por usar el término “ejes musicales”, para de hablar de las múltiples sonoridad del país. Por sí mismo “el concepto “ejes” permite identificar las músicas de la tradición con relación al territorio que prioritariamente las ha producido y en donde generan un fuerte arraigo social y por ende, una especial identidad. Este concepto además hace referencia a los formatos musicales y a los géneros más representativos.

Aquí una lista representativa, de los grandes ejes de música popular colombiana, que nombra el ministerio de Cultura¹¹:

¹¹ Lista tomada de: Dávila. Egua. Pág. 5, 6

- Eje Trapecio Amazónico: Murgas y Formatos diversos producto de procesos de colonización y músicas indígenas de esta región cultural compartida con Brasil y Perú.
- Eje caribe islas: formato de calipso con música de shiotís, calipso, zoca y otros
- Eje caribe oriental: formato de acordeón y guitarras con músicas vallenatas de son, merengue, puya y paseo.
- Eje caribe occidental: formatos de gaita, pito atravesao, tambora, baile, cantao, banda pelayera y músicas de cumbia, bullerengue, porro, fandango y otros.
- Eje pacifico norte: formato de chirimía con músicas de porro chocono, abozos y prácticas vocales.
- Eje pacifico sur: formato de marimba con músicas de currulao y practicas vocales.
- Eje Andino Centro Oriente: Formato de torbellino, estudiantinas, trios, grupo carranguero y otros.
- Eje Andino Centro Occidente: Formatos campesinos, estudiantinas, practicas vocales, entre otros, con músicas de bambuco, pasillo, shotís, rumba, parranda paisa y otros.
- Eje Andino Centro Sur: Formato de rajaleña y cucambas, trios, duetos vocales, con música de guabina, sanjuanero, caña, bambuco fiestero, rajaleña y otros.
- Eje Andino Sur Occidente: Formatos campesinos de bandas de flautas, violines caucanos, andino sureño, con músicas de bambuco caucano, marcha, sanjuanito, pasillo huayno y otros.
- Eje Llanos: Formatos de arpa, bandola llanera, cuatro y capachos, con músicas de joropo.

3. Música Popular Amazonense (Género)

La música popular amazonense o MPA, es un neologismo empleado a finales del siglo XX y comienzos del XXI, para designar los fenómenos sonoros de toda la región amazónica; el término, abarca las músicas de los departamentos de Amazonas, Caquetá, Guainía, Guaviare, Meta, Putumayo y Vaupés, e incluso cubre las sonoridades de países pana-amazónicos como Brasil, Perú, Venezuela, Bolivia, Ecuador, Guayanas, Guyana Francesa y Surinam.

Sin embargo, MPA, en el contexto del trapecio amazónico son: “[las] Murgas y Formatos diversos producto de procesos de colonización y músicas indígenas de esta región cultural compartida con Brasil y Perú.” (Dávila, 2012, Pág. 7). Aun cuando existe diferencia entre música primitiva y folclórica, que como dice Javier Ocampo, “...la primera [primitiva] se encuentra en las culturas iliteratas o “etnográficas y son objeto de estudio de la etno-musicología. La música folclórica se aquella en áreas culturales en contacto permanente con la civilización y presentan supervivencias musicales de épocas

anteriores....”¹²; MPA es un género de música popular colombiana, que incluye expresiones musicales indígenas y urbanas, que se derivan de los procesos sociales concurrenciosos en la selva Amazónica y sus ríos.

3.1 Música Popular de Leticia Amazonas, patrimonio inmaterial

Los maestros Pedro Bernal y Fernando Picón (2015, Pág. 52), naturales de Leticia Amazonas; en la monografía “análisis de tres temas ganadores del festival del pirarucú de oro”, perspicaces en la reflexión de la música amazonense, hablan de categorías o subcategorías de la MPA. Para ellos, protagonistas indiscutibles del folclor leticiano, comprenden las subcategorías como “aires musicales” que integran la diversidad folclórica y musical amazonense. Según la versión de Bernal y Picón, la música popular amazonense de Leticia es:

(...) el conjunto de géneros musicales propios del campo simbólico de la cuenca amazónica, como expresión estética de la hibridación ocasionada por la influencia de las corrientes musicales continentales, asociadas a los procesos históricos, económicos y culturales del poblamiento regional amazónico. De manera específica, la música popular amazonense se vivifica con la sonoridad y circulación de géneros afro-brasileños (baiao, forró, xoti, brega, lambada y carimbo, entre los más representativos); géneros andino-peruanos (huayno, marcha y vals) y géneros caribeños colombianos (cumbia, porros y boleros, entre los más representativos) (Picón & Bernal. Pág. 52).

Por su parte, Dávila Ribeiro (2012, Pág. 15) entiende la MPA como la palabra que encierra tres tipologías de músicas que suceden en la Amazonía:

1. Folclor Musical Indígena: sonoridades de tradicionales de las comunidades indígenas, que existen muchos antes de la presencia europea en América.
2. Folclor Musical Mestizo: música indígena elaborada con instrumentos occidentales, consecuencia de los procesos de migración e inmigración.
3. Folclor Musical Híbrido: música que nace en los centros urbanos de la Amazonía, como producto de hechos militares, políticos, geográficos, religiosos, culturales

¹² Ocampo, Javier. Música y Folclor de Colombia. Pág. 25, 26

entre otros. En el departamento del Amazonas, existen dos municipios: Puerto Nariño y Leticia ciudad capital.

En síntesis, la música popular de Leticia, es un aire o sub-género de la MPA que nace de un sector artístico multi-étnico, ubicado en la punta sur-oriental del trapecio amazónico, quienes asimilaron una variedad de géneros musicales foráneos y aprendieron a ejecutarlos en instrumentos trasculturados, fusionándolos de manera espontánea, adaptando la armonía, la melodía, el ritmo, el timbre... a su comprensión personal para crear y recrear un sinnúmero de canciones con rasgos híbridos, que narran diversos aspectos de la vida regional, que unifica el río Amazonas.

Por otra parte, al ser una manifestación cultural que contribuye a la construcción de la memoria colectiva y al fortalecimiento de la identidad local, encarna valores de la vida amazónica colombiana. En ese orden de ideas, las disposiciones que hemos señalado de la constitución política de 1991, La Ley General 397, el decreto 2941 sobre patrimonio inmaterial, junto a las pocas y valiosas investigaciones que de ella se han hecho, respaldan toda acción posterior que se quiera realizar en materia de emprendimientos culturales, con base a su reconocimiento.

CONCLUSIONES

Una de las consideraciones que debe formularse quien se ocupe de cualquier acontecimiento cultural, es apreciar previamente, el vínculo que existe entre la historia, la cultura y la geografía; en palabras de Ricardo Silva: “La historia, cualquiera que sea su desarrollo, mira el pasado en búsqueda de la verdad. Sobre todo si es una verdad surgida de instantes estelares, en que el valor, el coraje, la abnegación, la capacidad de sufrir y de luchar se confunde en acto luminoso, para configurarse en horas de gloria que todos los pueblos atesoran en la memoria de la patria histórica.” (Silva. 2004. Pág. 43).

En la investigación <<El Patrimonio Musical de Leticia Amazonas>>, hemos hecho un recorrido por los elementos que conforman la música de Leticia, teniendo en cuenta diversos aspectos históricos, para plantear hacia el final de la monografía, las posibilidades que esta construcción social tiene en la legislación cultural de Colombia. Ahora planteamos unas conclusiones, a partir del recorrido que hemos realizado.

1. Un fenómeno cultura diversificado

La música popular de Leticia es una manifestación artística que a través de los años ha dejado un legado importante, que se puede divisar en:

- Un set instrumental Amazónico proveniente de los años 1810-1867. En el trapezio amazónico, los pobladores ticunas tenían sus propias expresiones sonoras. Si bien no hubo una apropiación de las formas musicales indígenas, algunos de sus instrumentos musicales hacen parte de la tradición musical de Leticia.
- Un nuevo escenario para el desarrollo de músicas amazónicas 1867-1922. Con la fundación de Leticia, se habilita en la región amazónica un espacio para el desarrollo de una nueva sociedad y de paso para un nuevo desarrollo cultural.
- Generaciones de músicos amazonenses 1922-1991. Los hijos de los primeros pobladores de Leticia, desarrollaron cualidades relacionadas con las bellas artes musicales.
- Estructuras musicales variadas 1934-1991. Fruto de la actividad musical de agrupaciones artísticas de Leticia y compositores locales, nace un cancionero local, con estructuras musicales variadas que se alimenta de culturas brasileñas, peruanas y colombianas.

- Concursos y Festivales Amazónicos 1958, 1966, 1985, 1989. Se convierten en eventos que fortalecen las actividades musicales de la región.
- Investigaciones de Música Popular Amazonense. Comienza a existir una línea de investigación, relacionada con las creaciones musicales que aparecieron en el siglo XX.
- Fonogramas. Fruto del esfuerzo individual e institucional. Existe una cantidad importante de músicas populares de Leticia que han sido grabadas.
- Partituras. Aunque la música de Leticia no viene de una tradición académica, existe unas transcripciones de algunas piezas musicales.

Todos ellos se constituyen como unos recursos que puede ser administrado y gestionado para beneficio de sus actores y de la población en general. Algunas ideas con base a estos productos:

- Amazonas *Workshop* (Taller Anual): Reunir a todo un compendio de músicos, emprendedores sociales, expertos en educación, medio ambiente, agricultura, economía, estudiantes universitarios y creadores de la ribera del Amazonas para educar, debatir, informar e inspirar sobre los actuales retos que viven alrededor del río sur americano.
- Investigación sobre la música tradicional y popular. La falta de diálogo entre los países de la cuenca del Amazonas ha frustrado la mejora en la utilización de los recursos relacionados con la música tradicional y popular. Por ello, siempre existirá la necesidad de conceptualizar este hecho cultural que se presenta en una biosfera compartida, con equipo multidisciplinar.
- Proyectos culturales inter-fronterizos. Sin dejar de lado las diferencias de cada país, es importante conocer las oportunidades que se puedan presentar en un espacio interconectado. Tres centros urbanos amazónicos, donde muchas veces se tiene las mismas necesidades, en donde crece más rápido la población demográfica, que las oportunidades laborales..., se hace necesario trabajar creativamente en el mismo espacio para afrontar el desempleo, la educación, la violencia y la formación integral de los habitantes de la región.
- Turismo y Música. Se puede fortalecer el turismo amazónico, aprovechando la riqueza de las músicas tradicionales y populares. Estas músicas que fomentan la

empatía y la interculturalidad pueden trabajar articuladamente con los objetivos que se trazan los intereses provenientes del sector turístico.

- Educación. Las instituciones cívicas de la región, han apoyado procesos de iniciación musical a niños y jóvenes de la región durante diferentes épocas. En la actualidad estos procesos se han mantenido, aun cuando quedan asuntos por mejorar. Pero por otra parte, la formación profesional de quienes se decidan a realizar música, todavía es un tema pendiente en la amazonía colombiana y particularmente en Leticia, no existe la oferta que brinde la opción para el desarrollo de este bello arte. Por esto se requiere (a) Una facultad de Educación superior para los músicos de la región, y/o (b) trabajar de la mano con el ministerio de cultura de Colombia y las autoridades locales acceder a la profesionalizar a los músicos amazónico.

2. Generaciones musicales

La música de Leticia comienza a tomar un curso alterno al canto tradicional que se practica en las comunidades indígenas, forjando una forma musical folclórica nueva que hoy hace parte de la riqueza cultural de Colombia. Identificamos varias generaciones de músicos amazónicos que tienen que ver con esta construcción cultural.

Primera Generación. Construyeron una identidad. Conformada por los hijos de los primeros pobladores de Leticia. Estudiantes de las misiones, actividades militares... Nacieron a finales de los años 10, 20, 30,40 del siglo XX. Otros simplemente, ni son hijos de los primeros pobladores de Leticia, ni estudiaron con los frailes, y militares de Leticia, pero guardan algún vínculo (Amistad) con la amazonía.

Segunda Generación. Construyeron una historia. Conformada por los hijos de los músicos de la primera generación. Estudiantes de los maestros de primera. Nacieron a finales de los años 50, 60, 70 del siglo XX. Otros simplemente, ni son hijos, ni estudiaron con los maestros de primera generación, pero guardan algún vínculo (Amistad) con sus hijos u estudiantes. Muchos de los maestros de la segunda generación, conocieron a los maestros de primera generación, y valores musicales de la tercera y cuarta generación.

Tercera Generación. Construyen una historia (la propia). Conformada por los hijos de los músicos de la segunda generación. Estudiantes de los maestros de primera y segunda generación. Nacieron a finales de los años 80, 90 del siglo XX y los años diez (10) de del siglo XXI. Otros simplemente, ni son hijos, ni estudiaron con los maestros de primera y segunda generación, pero guardan algún vínculo (Amistad) con sus hijos u

estudiantes. Lo especial de la tercera generación es que conocieron directamente a muchos de los músicos de primera, segunda y tercera generación, y conocerán la cuarta generación de músicos leticianos, que los músicos de primera y segunda generación no conocieron. Algunos músicos de esta última generación son: <<Yerit Pineda>>, <<Pilin>>, <<Jair Ipuchima>>, <<Cristiam Córdoba>>, <<Andrés Marín>>, <<Cesar Cueva>>, <<Diego Vargas>>, <<Patermina>>, <<Mangüaré>>, <<Hermanos Amias>>, <<Dinastía Ipuchima>>, <<Yerit Pineda>>, <<Cristiam Córdoba>>, <<Chepe Erazo>>, <<Kamu Kamu>>, <<Entre tres>>, <<Juancho Nois-Rock Ama-sónico>>, <<Los Jueísimos de la Frontera>>, <<Amalewua>>, <<Omacha>>, entre otros.

Todas las generaciones, tienen como bases de la creación artística cuatro aspectos (1). La geografía a la que pertenecen. (2). Las vivencias del hombre y la mujer de Leticia. (3). Los instrumentos indígenas y occidentales. (4). Los géneros musicales de frontera. (4). Las realidades del departamento del Amazonas.

3. La música popular de Leticia como un fenómeno cultural que debe ser evaluado por las autoridades culturales locales y nacionales

La historia de la música popular de Leticia, es tan larga como el olvido al que el destino le ha impuesto. Si es cierto que por la doctrina de *utti poseditis de 1810* Amazonas le perteneció a Colombia desde la época de la nueva granada (capítulo 3), a 2020 ha tenido un camino largo de construcción social que sigue vigente en la memoria local.

Hemos dicho que el patrimonio musical es el conjunto de bienes materiales e inmateriales, instituciones, creaciones, expresiones y prácticas musicales que constituyen por su valor y arraigo, referente social y cultural, y contribuyen a la conformación de la memoria colectiva. Por esto uno de los pasos que sigue a la investigación sobre el fenómeno musical del Amazonas, tendrá que sintonizar con una evaluación pública que se realice de este bien social, para que las autoridades departamentales, tomen basadas en el diagnóstico social que de ella se hace.

Ahora bien, esta investigación, es un precedente que puede aportar a la declaración y reconocimiento de las músicas populares del Amazonas como un patrimonio de orden local, teniendo en cuenta que no existe en la actualidad instituciones o investigadores que se ocupen de este fenómeno cultural. Si un estudio concienzudo sobre el camino que ha recorrido este bien amazónico, otras operaciones no tendrían un soporte suficientemente sólido que den luces para crear emprendimientos que fortalezcan la riqueza social del Amazonas.

BIBLIOGRAFÍA

- Angulo Reyes, Ana María. *Sonidos del Río: experiencias musicales en la cotidianidad de la amazonía*. Ministerio de Cultura. Año 2006. Pág. 7, 9, 10, 60
- Acosta, Bernardino. Estructura y dinámica social, cultural y económica del área P.A.T. En: Zonificación ambiental para el plan maestro colombo-brasilero. Año 1997. Bogotá D.C. Pág. 269
- Aguas Diana, Álvarez Ana, Barbosa Cesar, Huerfano Ángela, Pantevis Johana, Quiceno Iván. Patrimonio Cultural Amazonas Colombia. Construyendo memoria colectiva. Ediciones Universidad Nacional de Colombia. Año 2011. Pág. 40, 41, 45, 70
- Aponte, Motta Jorge. Leticia y Tabatinga: Transformación de un espacio urbano fronterizo. Trabajo de maestría. Universidad Nacional de Colombia, sede Amazonía. Leticia-Amazonas. Pág. 19, 20
- Alcaldía municipal de Leticia. Plan de Desarrollo. De la mano con la comunidad. Municipio de Leticia – Amazonas. 2008-2011. (José Ricaurte Rojas Guerrero. Alcalde). Pág. 37
- Ministerio de Cultura de Colombia. Ley 96 de 1928
- Abadías Morales, Guillermo. ABC del Folklore Colombiano. Editorial Panamericana. Santa fe de Bogotá, 1995. Pág. 13, 18, 146
- Biblioteca del Banco de la república. Artículo: La expansión colonial y el colapso indígena. Museo etnográfico del banco de la república. Recuperado de: www.bancodelarepublica.com/374747/jdf77//pág
- Boletín Cultural y Bibliográfico. Volumen XLVII 84 – 2013. Biblioteca Luis Ángel Arango. El río Amazonas: un gigante indomado. Una mirada hacia su historia contemporánea (1500 – 2010). Pág. 64

- Belkis, Johana; Bolivar, Joaqui; Blanca, Aidee; Moya Ortiz. Prácticas culturales de crianza del pueblo indígena ticuna. Ediciones Universidad distrital Francisco José de Caldas. Año 2005. Pág. 105
- Bernárdez López, Jorge. Artículo: La profesión de la gestión cultural: definición y retos, concedido por el autor al Portal Iberoamericano de Gestión Cultural para su difusión a través del Boletín GC. Se basa en la ponencia del mismo título presentada el 24 de Abril de 2003 durante el I Foro Atlántico de Gestión Cultural “*gestionARTES 03*”, organizado por la Asociación Canaria de Gestores Culturales en La Laguna (Tenerife)
- Boff, Leonardo. Opción tierra. La salvación para la tierra no cae del cielo. Ediciones Terra, Petrópolis, Año, 2008. Pág. 80, 81
- Cabrero I Miret, Ferrán. Omaguas, Cataclismo Amazónico. Tesis para acceder al título de doctor en arqueología pre-histórica. Universidad Autónoma de Barcelona. Año 2014. Pág. 47, 53, 166
- Carlín, Richard. Música de la Tierra. El origen de la música y sus manifestaciones en los pueblos aborígenes del mundo actual. Editorial Voluntad S.A. Año 1993. Pág. 105, 106
- Calderón, José Gregorio. Caucheros colombianos del Cará-Paraná solicitan protección gubernamental frente al avance peruano. Calderón, José Gregorio et al. (1902). Archivo Central del Cauca. Archivo de la Gobernación. Paquete 311. Legajo 57. Folios 6-8.
- Centro Amazónico de Antropología y aplicación práctica. Libro Azul Británico. Informes de Roger Casement y otras cartas sobre las atrocidades en el putumayo. Editorial IWGIA-CAAAP. Diciembre 2011, versión en castellano. Pág. 8

- Córdoba Meléndez, Cristiam Camilo. *Fortalecimiento del idioma tikuna a través de repertorios infantiles tradicionales*. Monografía de Grado. Universidad pedagógica Nacional. Año 2014. Bogotá D.C. Pág. 10
- Cortés Garzón, Liliana. *Amazónicos: Un estudio de pintores amazónicos actuales*. Doctorado en historia del arte y musicología. Universidad de Barcelona. Pág. 7
- Constitución política de Colombia 1991. Artículos 44, 67, 70, 71, 72 42, 62, 63, 72, 88, 122, 277, 313 y 333.
- Centro nacional de memoria histórica. PUTUMAYO: La Vorágine De Las Caucherías. Memoria y Testimonio. (Primera Parte). Bogotá CNMH, 2014. Pág. 11
- Cueva Ramírez, Alejandro. *Pacho (o "Chulito") Vela, el maestro y artista*. Editorial Gente Nueva. Año 2015. Pág. 23
- Dávila Ribeiro, Alfonso. *Egua... la música suena boníito mano: músicas populares tradicionales del trapezio amazónico colombiano*. Año 2012. Imprenta Nacional. Pág. 5, 6, 7, 11, 15, 36, 57
- Dávila Ribeiro, Alfonso. *La cuenca amazónica*. Músicas populares urbanas. En: Revista a Contratiempo No. 3. Ediciones: Dimensión Educativa, Año 1988. Pág. 28
- Duchesne Winter, Juan. *Invitación al baile del muñeco. Máscara, pensamiento y territorio en el Amazonas*. Ediciones Aurora. Bogotá, D.C., julio de 2017. Pág. 35
- Denevan, William M. *The native population of the America in 1942*. En: *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 82, No 3. Año. 1992. Pág. 36
- Domínguez, Camilo. *El hombre y su medio*. Ediciones Mangüaré. Año: 1999. Leticia- Amazonas. Pág. 78
- Dirección Nacional de Poblaciones. *Caracterización de los Pueblos Indígenas*. Año: 1998. Pág. 1, 7

Eduardo de Miranda, Evaristo. *Quando o Amazonas corria para o pacifico*, Vozes, Petropolis. Año 2007. Pág. 83, 102 y 103

Fajardo Montaña, Darío. Colonización y Urbanización en la Amazonía. Artículo: La Amazonía Colombiana en su fase agrícola. Año 2007. Ediciones Universidad de la Amazonía. Pág. 368

Garcés, Claudia Leonor. Los indígenas en la frontera, Brasil-Guyana Francesa. Una Visión Histórica. Ediciones Universidad Nacional de Colombia. Año: 2012. Pág. 18

Gutiérrez Ramos, Jairo. Indios, Negros y mestizos de la independencia. Cap 4. Los indios de la nueva granada y las guerras de independencia. Heraclio Bonilla, Editor. Editorial Planeta colombiana S.A. Pág. 97, 98

Gobernación del Amazonas. Artículo: Historia del departamento del Amazonas. Recuperado de: www.GobernacióndelAmazonas.com

Instituto Humboldt. Artículo. Diversidad Cultural del sur de la amazonía colombiana. Paola García; Sandra Lucia Ruiz. Año 1999. Pág. 267

Instituto geográfico Agustín Codazzi. Mapas digitales. 2001, Pdf tomado de www.seogecol.org Pág. 7, 9, 10, 17

Ley general de Cultura 397. Título I, artículo 1, numeral 1, 5, 6. Título I, Artículo 2. Título II, artículo 4

Londoño, M. E. (1988, 2008). Música Popular Tradicional e Identidad Cultural. En R. A. 3, El Método Kodály en Colombia (págs. 3,7). Bogotá, D.C: 1.

Ministerio de Cultura de Colombia. Sistema nacional de información musical. Recuperado de: <https://simus.mincultura.gov.co/>

Miñana Blasco, Carlos. Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. Artículo publicado en A Contratiempo.

Revista de música en la cultura, Bogotá, N° 11 (2000) pág. 36-49. ISSN 0121-2362. Pág. 1, 7, 10

Ministerio de Defensa Nacional. Conflicto Amazónico. Edición conmemorativa de los 60 años de finalización del conflicto con el Perú. Primera edición 1994, Bogotá D.C. Pág. 27

Millán, Gloria (2012) Aportes a la documentación musical del coloquio: El sentido de la documentación en las artes. Revista A Contratiempo No. 19. Recuperado el 20 de Junio de 2013. Recuperado de <http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co>

Ministerio de Cultura. Lineamientos inventarios de patrimonio inmaterial. Documento 2941 de 2009 Capítulo 1, Artículo 4; Capítulo 2, Artículo 8.

Miñana, Carlos (2000) Entre el folclor y la etnomusicología. Revista A Contratiempo, No. 11. Recuperado el 25 de Julio, 2013. En: www.acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co

Ocampo López, Javier. Música y Folclor de Colombia. Editores Plaza & Janés. Colombia S.A. Año 1976 Bogotá D.C. Pág. 11, 13, 16, 25, 26, 79

Pérez González, Juliana. La historia de la música en Colombia: actores, relaciones y tendencias. Año 2007. Pág. 3

Picón, Fernando y Bernal, Pedro. *Análisis de tres temas ganadores del festival internacional el pirarucú de oro*. Monografía de Grado. Universidad Pedagógica Nacional. Año 2015. Bogotá D.C. Pág. 25, 30, 51, 52

Pineda Camacho, Roberto. El Río Amazonas: un gigante indomado. Una mirada hacia su historia contemporánea (1500-2010). Pág. 37, 42

Periódico digital razón pública. Artículo: comentario a la publicación <<La Transformación Urbana de Leticia>>. Recuperado de www.razonpublica.com

Periódico Anaconda. Año 8. Enero-Febrero de 1996. Licencia: Ministerio de Gobierno 5913. Resolución N. 2965 de 1989. Versión Impresa

Periódico Anaconda. Año 8. N. 30. Mayo-Junio de 1996. Licencia 5913. Resolución N. 2965 de 1989

Periódico Anaconda. Año 3. N. 15. Marzo de 1991. Licencia 5913. Resolución N. 2965 de 1989. Versión impresa

Prensa amazónica, 19 años escribiendo nuestra historia. Leticia, Septiembre de 2006
Licencia Ministerio de Gobierno 1264-87/ Fundador Francisco Salas Suarez 1987.
Versión impresa

Prensa amazónica. Año 1 N° 2. Abril-Mayo de 1996. Licencia: Ministerio de Gobierno 1264. Versión impresa

Periódico La Verdad. Dios – Patria – Cultura. Leticia – Amazonas. Del 22 al 29 de Noviembre 64. Versión Impresa

Periódico evaluación y gestión, Informativo regional del Amazonas. N° 11. Noviembre-Diciembre 2007 Leticia-Amazonas. NIT 52023356-5. Versión impresa

Periódico Evaluación y Gestión, Informativo regional del Amazonas. N° 11. Noviembre-Diciembre 2007 Leticia-Amazonas. NIT 52023356-5. Versión impresa

Periódico Anaconda, Libre expresión del Amazonas. Año 8. N° 33. Diciembre de 1996. Licencia 5913. Resolución N° 2965 de 1989. Versión impresa

Periódico Anaconda, Libre expresión del Amazonas. Año 2. N° 12. Licencia 5913 Agosto de 1990. Resolución N° 1888. Versión impresa

Picón, Jorge. Leticia, la transformación urbana de una ciudad amazónica y fronteriza. 1867-1960. Año 2012. Editorial Gente Nueva. Pág. 30

Puerta Zuluaga, David. Los caminos del tiple. Ediciones AMP. Citando Atahualpa Yupanqui. Bogotá D.C. Pág. 9, 13, 14, 28, 60, 80

Periódico Tres Naciones, Información Amazónica. Año 1. N 7 Mayo 1991 Licencia Min-Gobierno N 6326 Leticia Colombia. Versión Impresa

Portal Bbc. Artículo: Henry Wickham: el hombre que le arrebató la producción de caucho al Amazonas. Recuperado de: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-44851428>

Torres Londoño, Fernando. Visiones jesuíticas del Amazonas en la Colonia: de la misión como dominio espiritual a la exploración de las riquezas del río vistas como tesoro. Anuario Colombiano de historia Social y de la Cultura, 39(1), 183-213. Año 1012. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/34166/41413>

Torres, Juana. Cantos Tikunas. (*Magütagü arü wiyae*). Ediciones: Terra Nova. Bogotá 2006. Trabajo de campo: Juana Torres en resguardo: Tikuna-Cocama-Yagua. Pág. 7

UNESCO. Artículo: El papel del gestor cultural en Latinoamérica. Año 2009. Recuperado de: <http://www.unesco.org/new/es/santiago/culture/cultural-heritage/>

UNESCO. Informe: Indicadores sociales de la Unesco. Año 2005. Recuperado de: www.unesco.org/jvbdsfkb/jfj/jnkfdj/Culturaindicadores

Villamil, Andrés. Guitarra Colombiana. Explorando la música colombiana a través de la guitarra. Ediciones: ECA-Musik. Bogotá D.C. Pág. 61

Valls Gorina, Manuel. Aproximación a la música. Biblioteca básica 1970 SALVAT Editores. S.A Impreso en España. Pág. 132,134, 135

Viveiro de Castro, E. *Sociedades indígenas e natureza na Amazonia: tempo e presença*, n. 261. Año 1992. Pág. 26

Vicariato Apostólico de Leticia. Artículo: histórica del vicariato apostólico de Leticia. Año: 2004. Recuperado de: www.vicariatodeleticia.com/743686/msdj

Zarate, Carlos. Espacios urbanos y sociedades transfronterizas. Artículo: Leticia, La transformación urbana de una ciudad amazónica y fronteriza. Autor: Jorge Picón. Año 2012. Ediciones universidad nacional de Colombia. Pág. 33, 50, 87, 102

Zárate, Carlos. Silvícolas, sirringueros y agentes estatales. El surgimiento de una sociedad transfronteriza en la amazonia 1880-1932. Ediciones Universidad Nacional de Colombia. Año 2008. Bogotá-Colombia. Pág. 16, 21, 65, 89

Anexo No.1

Prensa Regional y Música Popular de Leticia Amazonas

Dice Atahualpa Yupanqui “Los pobres forman los versos con sus viejos dolores. Después vienen los señores con un cuaderno en la mano, copian el canto paisano y presumen de escritores.”¹³ En estos anexos, se presentan las notas que fueron publicadas por periódicos regionales, con relación a compositores e intérpretes de música popular amazonense. Durante décadas a falta de estudios musi-culturales en la región, estas divulgaciones, junto a fonogramas dispersos en la sociedad y la oralidad leticiana se convierten en la única evidencia del desarrollo artístico en la capital de Amazonas.

La monografía incluye partes cortas de estas publicaciones, pero es importante reunir las completas en un solo lugar, a fin de apreciar con facilidad su redacción original, ya que la mayoría de los periódicos donde fueron impresas estas biografías no se encuentran en circulación. Sin lugar a dudas, estas transcripciones contribuyen a una mejor comprensión de la música popular amazonense.

- Prensa Amazónica. Año 1. Julio-Agosto de 1996. Licencia: Ministerio de Gobierno 1264:

Lauro Angulo González. ¡El maestro Solitario!

Nació el 18 de Agosto de 1924 en Leticia Amazonas, cuando esta era apenas un caserío muy pequeño. Aquí pasó su niñez su juventud. Su inclinación por el arte empezó por el teatro y la música y luego se dedicó a la poesía, a la declamación y el canto, proviene de una familia de músicos; interpreta el tiple, la bandola, la guitarra y la marimba. Se destacó en los eventos cívicos de la época, como también en el deporte, especialmente en el fútbol y el atletismo en el año 1964. Viajó a la capital del departamento del Cauca donde permaneció por espacio de 20 años, vinculado siempre a la actividad cultural mediante la conformación de varios conjuntos musicales. En dicha ciudad hizo estudios elementales de gramática musical, regresó a su tierra natal a finales de 1981 vinculándose al fondo educativo regional como carpintero por varios años para luego ser trasladado a la sección de extensión cultural donde está prestando sus servicios como profesor de música, entre sus composiciones musicales están: “Isabelita, mi tierra leticiana, Rinconcito colombiano, Mi terruño de amor, celaje Amazonense”. En el campo de la poesía: “leyenda amazonense, a Leticia, trágico atardecer, y Mañanitas.”

El Amor que siente por la música, la habilidad que posee para los instrumentos y su sencillez. Uno de los grandes valores de la música Amazonense, destacándose también como ejemplo para la juventud presente y futura.

¹³ Esta cita se encuentra en: David puerta Zuluaga. Los caminos del tiple. Ediciones AMP. Citando Atahualpa Yupanqui. Pág. 9

- Periódico: Tres Naciones, Información Amazónica. Año 1. N 7 Mayo 1991 Licencia Min-Gobierno N 6326 Leticia Colombia. Versión Impresa:

Roberto Arbeláez Nascimento. En rescate de un notable compositor. “Orgullo Leticiano”: un poema para el cumpleaños de Leticia

Por: A.C.R.

Con motivo de celebrarse los 124 años de la fundación de Leticia, se publica a continuación un poema que es una verdadera joya literaria y que a pesar de su gran aporte inicial a la música amazonense permanece en el olvido por los compositores e intérpretes regionales, quedándose en el autor y en algunos músicos ya entrados en años. Y así, sí: “No hay derecho”.

El autor actualmente tiene 65 años; nació en la misma fecha que apareció el Niño Dios en la tierra. Sin embargo, no puede precisar el lugar exacto donde lloró por primera vez porque sus padres preocupados por el conflicto colombo-peruano y siempre, como dice el escritor colombiano Jairo Aníbal Niño en el cuento “Zoro”, buscando “el país de los patos verdes y de las bestias apacibles”, no permanecía en un sitio definido.

Por eso no sería nada extraño afirmar que nació en la mitad del río Putumayo, entre Leguízamo y Puerto Asís, tal como le sucedió al protagonista de “El Lazarrillo de Tormes”, clásico de la literatura española, cuando dice: “Mi nacimiento fue dentro del río Tormes...”

En su niñez jugó al lado de Liborio “Leticiano” Guzmán, otrora gran futbolista amazonense que se desempeñó en varios equipos profesionales en la época dorada del fútbol colombiano. Y ya de músico alternó con “Chepe” Erazo, Manuel “Flaco” Araujo, Héctor “Peruca” Rojas, Octavio Angulo y Manuel y Alejandro Gonzalvis, entre otros.

Pertenece a la primera generación de leticianos que vivió toda su existencia en río bañándose en el majestuoso río Amazonas, y en la selva, cazando dantas, chigüiro, venado y borugas.

En 1990 regresó del Brasil, después de veinticinco años de ausencia, con el fin de radicarse en Leticia. Pero para sorpresa de él y de su familia no encontró un lugarcito donde vivir sus últimos días: todo estaba ocupado. De ahí que viva en el barrio de invasión La Esperanza, sin luz a menos de diez metros de la termoeléctrica de Leticia y sin agua a menos de quince metro de la quebrada San Antonio, frontera natural entre Colombia y Brasil, debido a que el mismo permanece contaminado por el desecho combustibles, que cada tres días expulsa la central termoeléctrica.

De sus manos, curtidas por el sol y el agua, todavía no se desprende de una guitarra brasilera que tiene cuarenta años, compañera vital de las melodías de sus canciones, de días de trabajo constante y de noches de bohemia.

Es hermano de Sixto y Juan, reconocidos patriarcas de Leticia. Su nombre y apellidos: Roberto Arbeláez Nascimento.

La letra de “Orgullo Leticiano” es así:

Orgullo Leticiano

Como el azul del cielo de los mares
Así es el cielo de mi pueblo amazonense,
Lejano puerto de nuestra capital
Mucho orgullo de tus hijos leticianos.
Así es mi tierra bella y bendita
Cuna de mujeres y varones nobles,
Llegado el caso hacerte respetar
Daremos con tesón nuestro noble corazón.
Leticia, rincón patrio de Colombia
Tierra de belleza incomparable
Por ser ejemplos de noblezas puras
Con orgullo tus hijos te nombramos.
Gigantes selvas te abrazan
Con sus ricos y bravos afluentes;
Putumayo, Orteguzaza y Caquetá,
Tierra de nobles colonos.
Al rugir de tus olas con las brisas
Se ondula muy altivo nuestro bello tricolor
Al conjunto se divisan dos pendones,
Dos república vecinas del Perú y del Brasil.
Leticia, rincón patrio de Colombia
....Gigantes selvas te abrazan
....Al rugir de tus olas con las brisas.

- Periódico Anaconda. Año 8. Enero-Febrero de 1996. Licencia: Ministerio de Gobierno 5913. Resolución N. 2965 de 1989. Versión Impresa:

Luis Alberto Osorio Scarpetta. Autor y compositor del <<Pirarucú>>

Por: Alfonso Dávila Ribeiro.
Investigador, arreglista y compositor amazonense.

¿Qué leticiano a calor de unas cuantas <<caipiriñas>> no ha escuchado, cantado o interpretado el popular tema <<pirarucú>> o en la lejanía a través de su melodía no ha evocado al terruño amado?

¿Pero qué conocemos acerca de su autor y compositor? Aquí una pequeña semblanza del maestro Luis A. Osorio

Nació el 24 de septiembre de 1914 en Gigante (Huila). Fueron sus padres: Clemente Osorio y María de Jesús Scarpetta. Adelantó sus estudios en la escuela Santa Cecilia de Gigante y por espacio de siete años en el conservatorio Antonio María Valencia de Cali, donde curso las cátedras de: armonía, contrapunto, composición e instrumentación para banda y orquesta sinfónica.

Trabajó durante seis años, en el entonces famoso conservatorio del Tolima. Fue profesor en los colegios de Zipaquirá, Gigante y, en la normal departamental de Señoritas de Neiva.

En calidad de director organizó, conformó y dirigió numerosas bandas municipales, entre ellas las de: Florencia (Caquetá); Pital, Campoalegre, Aipe, Garzón y Pitalito (Huila); Cajamarca, Venadillo (Tolima); Girardot, Zipaquirá, Fusagasugá (Cundinamarca) y Leticia (Amazonas) a éstas les imprimió un alto nivel interpretativo hasta ubicarlas entre las mejores del país. Según las palabras del maestro huilense Papi Tovar <<Era el único director que ponía a todos los músicos de pié y los hacía cantar a dos y tres voces>> Hecho confirmado por el maestro Ramón Sáenz, compañero de aventuras musicales en la amazonía.

Fue gran intérprete de la guitarra, trompeta y el trombón, además de excelente arreglista. Autor de gran cantidad de canciones reconocidas en el panorama nacional: <<Flor del campo>>, <<Alma del Huila>> (pasillos); <<Río Neiva>>, <<Tardes sobre el río>> (guabinas); Pirarucú, "Reyes del balompié" (picaritos); <<Adeus terra de Brasil>> y Amazonas (boleros); y el <<Rruiseñor>> (pasillo-canción) estas últimas compuestas durante su permanencia en la región al frente de la banda de la Brigada del Ejército.

Llegó a Leticia luego de fundar la banda del batallón Juanambri de Florencia por la vía interfluvial río Orteguzarío, Caquetá-La Tagua-Pto Leguizamo-río Putumayo-río Amazonas, a bordo del vapor <<Ciudad Neiva>>, en la década del cuarenta.

Como hombre de las montañas andinas cultivó siempre los géneros musicales propios de esta región; bambuco, pasillos, guabinas, vales etc., pero dado a las interfluencias afro-cubanas que en esos años hacían furor en el continente, compuso

danza, danzones, guarachas y rumbas antillanas. Un ejemplo de estas es el <<Pirarucú>>.

Fue, tal vez, el primer compositor colombiano que utilizó el interlenguaje en sus temas, al insertar en ellos unas estrofas en español y otras en portugués como en el caso del tema <<Adeus terra do Brasil>>.

En el contexto musical-literario se sus obras refleja el sentido vernáculo y tras-humante de su vida, unas veces optimistas y alegre, otras veces románticos o sencillamente triste y melancólico.

Luis A. Osorio hombre desprendido del dinero vivió de lo que produjo como profesor de música sin dejar a su familia tan siquiera el dinero que demandaba el sepelio.

A consecuencia de un síncope cardíaco falleció el 5 de diciembre de 1978 en la ciudad de Neiva. Sus restos después de ser velados en la Asamblea Departamental, fueron trasladados a su tierra natal Gigante, donde le dieron cristiana sepultura.

En su tumba un epitafio dice: <<en Gigante nací...>>.

- Periódico Anaconda. Año 8. N. 30. Mayo-Junio de 1996. Licencia 5913. Resolución N. 2965 de 1989:

Doña Oliva Sánchez de Parra

Por: Alfonso Dávila Ribeiro

“Alma mater y fundadora de ACCION CULTURAL DEL AMAZONAS” primera institución al servicio de la cultura leticiana.

Autora y compositora de “paraíso de Colombia” y “Puerto Leticia”, primeros temas de la música popular amazonense llevados a la impresión discográfica.

Nació el 23 de Julio de 1921 en Timaná (Huila). Fueron sus padres Evaristo y Diódora.

El 26 de enero de 1946 después de cinco años de noviazgo contrajo matrimonio católico con dos Custodio Parra Rojas, también oriundo en Timaná.

El viaje de Luna de miel que los debiera conducir a Leticia los llevó por el siguiente recorrido: Timaná-Florencia: a bordo del bus de don Pascual López. Venecia-Tres Esquinas: a bordo de un remolcador que se empleó luego de seis horas de viaje, lo que obligó a don Custodio a contratar los servicios de un boga para llegar oportunamente a Tres Esquinas y tomar trimotor de la F.A.C, que cubría el itinerario los días 11 de cada mes.

Después de hacer el recorrido Tres Esquinas-Leguízamo-Araracuara-La Pedrera-Tarapacá llegaron finalmente a Leticia el día 11 de febrero de 1946.

Doña Oliva recuerda las músicas que por esa época “sonaba” en Leticia, del Perú se escuchaban los valeses “La Flor de la Canela” y “Alma, Corazón y Vida” y algunos huaynos. Las músicas caribeñas se hacían presentes con el bolero “Borra” de Alberto Granados y la rumba antillana “Cachita”. Del Brasil hacían su aparición las sambas y algunos *baiones* de Luis Gonzaga.

También recuerda las retretas que hacía la banda de la guarnición interpretando las músicas del interior del país entre las cuales se destacaban los bambucos y el pasillo “Chiquitín”, que años más tarde sirviera como pieza de baile para los “Gigantes” y los “Cabezones” durante las fiestas patrias y religiosas que se celebraban en el atrio de la Iglesia Parroquial.

Lo que más recuerda de la banda era la hermosa interpretación que hacía del tema “Pirarucú” del maestro L.A. Osorio, famoso ya por esa época.

Señala doña Oliva “La banda estaba integrada totalmente por músicos del interior del país, entre ellos: Ramón Sáenz (barítono), Helí Ordoñez (clarinete), el “Cabo” Bahamón (trombón), Arturo Rojas (trompeta), Pedro Fernández (clarinete), Ramón Galindo (redoblante), Curro (platillos).

Al lado de su esposo don Custodio fueron integrándose a otros personajes que por esos años construían los cimientos de nuestra futura y heterogénea sociedad. “Leticia era un remanso de paz” –añade doña Oliva- era hermoso departir al lado de Alfonso Galindo, Rafael Wandurruaga, Marco Tulio Valencia, Humberto Campos, Alejandro Cueva Arturo Villareal, Francisco Landázuri, Vicente Guzmán, Luis Hernando Tuta; como también disfrutar al lado de Antonio Castro “Bananito”, Francisco Lemus “Barba Azul”, “El Negro” Filónico, “El Loco”, Gonzáles, “Pirulí” y “Maní Toláo”.

De la década de 1950 recuerda las actividades culturales-deportivas realizadas por los misioneros capuchinos y lasallistas a la cabeza del hermano Eduardo Camilo, como también la irrupción musical que hacían en el panorama leticiano “Chepe” Erazo y los hermanos Roberto, Sixto y Juan Arbeláez.

Llegarían la década del 60, en la cual doña Oliva, definitivamente comienza a marcar la pauta en la región.

A mediados de 1964, es la principal artífice de la llevada a Leticia de Emeterio y Felipe “Los Tolimenses” nadie podrá olvidar aquella espléndida velada nocturna ofrecida por el primer dueto cómico-musical de Colombia, desde el balcón de la antigua casa Comisarial al público presente en la esquina del Parque Orellana.

Continuando con su pujante labor socio-cultural, el 15 de octubre de 1965, bajo la orientación del maestro Humberto Campos y la mediación del maestro Octavio Angulo, fundó la primera institución al servicio de la cultura leticiano con el nombre de “Acción Cultural del Amazonas”.

Después de disuelto el Club del Comercio se instaló en su sede Acción Cultural del Amazonas en el mes de marzo de 1966. Se inauguró la biblioteca pública y se proclamó oficialmente a la sede de Acción Cultural del Amazonas como la “Casa de la Cultura de Leticia”.

Desde entonces su ininterrumpida labor continuó con la organización y creación de los dos primeros conjuntos locales: “Los Ticunas del 66” y “Amazonas”, dirigidos por los maestros Fabio Perea Soria y Abel Vela, respectivamente.

En 1967 durante uno de los programas en la Casa de la Cultura, se estrenó el conocido tema de música popular amazonense “Paraíso de Colombia”, con letra y música de su autoría, en las voces del dueto integrado por Susana Ataíde y Abel el Tal es el éxito en el medio leticiano que al año siguiente (1968) se graba en Medellín un disco de 68 R.P.M. bajo la dirección del maestro Francisco Sumaqué, en el cual se

incluía por vez primera dos temas regionales titulados: “Paraíso de Colombia” (porro) y “Puerto Leticia” (Bambuco).

En su tesonera e inagotable labor constructiva, un día de 1973 tuvo la ingeniosa idea de crear la primera emisora local. Con la ayuda de don Custodio contactaron en Timaná a “Toño” Molina quien les construyó e instaló el primer transmisor de 3 vatios de potencia en Leticia. Así nació “La voz Cultural del Amazonas”, que sería el pilar de “Ondas del Amazonas”. Germán Parra (su hijo), Alfonso Tamayo, Danilo Abadía, Giovanni Bedoya, Henry Porras y el chileno Juan Carlos, fueron los primeros “locutores” invitados a transmitir las primeras señales que escasamente llegaban a cinco cuerdas de distancia. Días más tarde por invitación de doña Oliva, llegaría la primera voz femenina de la radio amazense: Gloria Elena Revelo.

Ese mismo año germinó en la mente de doña Oliva, la idea de realizar el Primer Festival Turístico del Amazonas con participación de delegaciones culturales del Perú y del Brasil. Como invitado especial asistió el maestro Rafael Escalona, acompañado del “Rey Vallenato” Alberto Pacheco y el cantante Beto Martínez. Este festival sirvió de trampolín para que nuevos valores de la música regional se hicieran conocer, entre ellos: Istmenia Pizano, el “Mexicano” Ramón López, Armando Bernal y un inquieto niño hacía sus primeros “pinitos” despertando aplausos del nutrido público: Pedro Bernal.

Así mismo fueron exitosas las presentaciones que hizo el grupo de danzas entre quienes se destacaban: Inés Infante, Rosario Silva, Ruth Marina Beleño, Fabiola Revelo, Álvaro Porras, Pastor Fernández y Fernando Beleño, entre otros.... Por esos días otra orquesta causaba furor en Leticia: “Amazonas, Ritmo y Onda”... otra palpitante idea de doña Oliva.

En 1980 con el ánimo de apoyar la candidatura de Ivonne Maritza, al Reinado Nacional de la Belleza fue partícipe de la edición del L.P. “Amazonas 80” con cinco de sus composiciones.

En Junio de 1981 se traslada con su familia a Santafé de Bogotá y luego de residenciarse por algunos años en Miami y ciudad de Panamá regresa nuevamente a Santafé de Bogotá.

Hoy doña Oliva disfruta la paz hogareña al lado de su esposo don Custodio y de sus hijos: Evelio, Zafira, German, Mario “Toyo”, Oliva del Pilar “Olivita”, Carlos Alberto “El Negro” y Francisca Elena.

Entre sus composiciones se destacan: “Paraíso de Colombia” (porro), “Puerto Leticia” (bambuco), “Cachaza” y “Pirarucú” (Sanjuanero), “Ivonne Martiza” (porro), “Timaná” (porro), Francisca Elena (porro) y “No quiero verte llorar” (bolero inédito) piezas que siempre fueron acompañadas por el maestro Octavio Angulo y su hijo Mario Custodio “Toyo”.

A través de sus composiciones se percibe la sencillez y pureza de su espíritu emprendedor dinámico y altruista. Al igual que otro huilense L.A. Osorio, siempre dentro de su temática tiende un puente entre las músicas de las montañas andinas sureñas y las formas caribes arraigadas al trópico amazónico.

Con Doña Oliva y el maestro Osorio se dinamiza una de las grandes interfluencias musicales inscritas en el contexto amazónico a través del circuito Andino-Amazónico.

- Periódico Anaconda. Año 8. N. 30. Mayo-Junio de 1996. Licencia 5913. Resolución N. 2965 de 1989:

Hugo Joel Erazo Ferreira. <<Dedos de oro>>

Nació el 07 de Julio de 1958 en Leticia (Amazonas). Sus progenitores son: José Emilio Erazo, de Cumbitara (Nariño) e Irma Ferreira, de procedencia brasileña. Aprendió a seguir la música con lápices sobre distintos elementos de sastrería; observó atentamente las cualidades multi-instrumentales de su padre Chepe y, de su hermano mayor Nory.

Aparte de los primeros acordes para guitarra que fueron explicados por Don Daniel Vallejo (Abuelo), no hubo profesor que guiara la formación instrumental que inició con tan solo once años; un *Long Play* con información musical, la <<vena musical>> que heredó de sus familiares y, un oído competentemente desarrollado, le bastaron para convertirse en el guitarrista más importante de la triple frontera Amazónica.

En calidad de instrumentista conformó y/o dirigió agrupaciones musicales, dúos y tríos; entre ellos: <<Los Amazónicos>>; <<Nueva Generación>>; <<Madera>>; <<Los Yacurunas>>; <<Dúo Nory Erazo & Hugo Erazo>>; <<Dúo Armado Londoño & Hugo Erazo>>; <<Dúo Pedro Bernal & Hugo Erazo>>; <<Dúo Héctor Góez & Hugo Erazo>>; <<Trío Pedro Bernal, Nory Erazo y Hugo Erazo>>; guardó cercanía con otros músicos de la escena local como <<Lauro, Octavio y Custodio Angulo, Sixto y Roberto Arbeláez, José Ramírez, Manuel Gonzalvis, Alfonso Dávila...>>. Manejó géneros amazónicos como la chicha peruana, el carimbó, la guitarrada, el forro y el huayno; como hijo del maestro José <<chepe>> Erazo proveniente de la región andina de Colombia, interpretó con maestría: bambucos, pasillos, guabinas, vales etc. Dadas las interfluencias afro-cubanas que hicieron furor en la escala panamazónica, dominó géneros populares como el bolero, el danzón, el porro y la cumbia.

Fue profesor en el programa de extensión cultural de la gobernación del Amazonas y, en la escuela municipal de música tradicional y popular en el municipio de Leticia. Pionero de la <<mixtura fronteriza>> que emplea células rítmicas, armónicas y melódicas que convergen en Leticia y municipios vecinos. Su trabajo artístico refleja: belleza, disciplina, creatividad, identidad y originalidad.

Ha participado en distintas grabaciones fonográficas para artistas locales. El pasillo de su autoría <<Laura María>> hace parte de la compilación ¡Esto se compone, maestro!, realizada por el ministerio de cultura de Colombia. Grabó en la ciudad de Manaos-Brasil, un acústico junto a Nory Erazo y Pedro Bernal, en los estudios del guitarrista paraense Rosilvado Cordeiro.

Hugo Erazo el cuarto de cinco (5) hijos <<Nory, Nelson, Emilio (Q.E.P.D) y Julia Erazo>>; es el guitarrista número uno (1) de la triple frontera, con dedos y corazón de oro, querido y respetado por la ciudadanía que conoce su obra; digno representante de la cultura amazonense.

- Periódico Anaconda. Año 3. N. 15. Marzo de 1991. Licencia 5913. Resolución N. 2965 de 1989. Versión impresa:

Pedro Bernal. 18 años de vida artística

Por: Federico Duarte

“Surgió en medio de la selva transpirando ritmo, movimiento y musicalidad.” Tomado de revista Prisma

“Es la conjunción de la fantasía brasilera y la ardentía colombiana”

“La Voz de Oro del Amazonas”

En el presente año, el destacado interprete Pedro Bernal Méndez cumple 18 años de actividad artística.

Enhorabuena, Pedro, una felicitación y un reconocimiento sincero al trabajo, capacidad, superación y éxitos alcanzados durante estos 18 años.

Por tal motivo la Lotería de los territorios Nacionales y el Periódico ofrecen, en la presente edición, una semblanza de esta estelar figura del talento amazonense.

Es un hombre analítico y preciso en sus conceptos y definiciones. Consiente del terreno que aún falta recorrer y de los esfuerzos que ellos implican. Sencillo, amable y desenfadado como la mayoría de sus paisanos.

Nace en Leticia punto de múltiples influencias culturales. De madre brasilera y padre colombiano, con vecinos peruanos y rodeado de comunidades indígenas a orillas del rio Amazonas.

Los recuerdos más antiguos que viven en la mente de Pedro con relación al canto se remontan a los centros literarios de la antigua Anexa de Varones, allí en medio de la poesía, literatura, música y canto recibió sus primeros aplausos cuando interpretaba baladas de Rafael. Surgía silvestre como la vegetación amazónica, su punto de mira y ejemplo lo constituían los muchachos afiebrados a la música, entre ellos su hermano mayor Armando, además observa con interés y placer los ensayos y presentaciones de los “Amazónicos” y de ellos aprendió mucho.

La voz de oro del Amazonas

“Fue el maestro Pacho Vela quien me descubrió, me había escuchado cantar y resolvió darme la oportunidad”, Además me dijo: “Tu vas a ser la voz de Oro del Amazonas” esta sentencia hoy -20 años después- aún retumba en mi memoria y me compromete con un trabajo serio y profundo en favor de mi tierra”.

En 1972 se celebró el I Festival Turístico del Amazonas en la ciudad de Leticia, al cual concurren intérpretes de Ecuador, Perú, Brasil y Colombia. Pedro Bernal un niño de 11 años da inicio a una brillante carrera, representando a Colombia, ocupa el octavo lugar, excelente para su edad.

De 1972 a 1991 son 19 años, sin embargo, Pedro no contabiliza un año que estuvo totalmente alejado de la actividad artística.

El siguiente paso fue integrarse a una de las últimas murgas que existieron en Leticia.

“Yo forme parte de <<Los Nativos>> animábamos fiestas y bailes en el pueblo, actuábamos sin amplificación, a todo pulmón, caja, guacharacas y en ocasiones dulzainas”.

El cantor del río

Su progreso es rápido y notorio, por lo que es invitado a formar parte de “Los Amazónicos”.

“Era como un sueño compartir con Mario Carvalho, Alfonso Dávila, Nory Erazo y otros. Todo cambio micrófonos, amplificación, luces, escenarios, clubes. Recorrimos el río llevando la música tropical colombiana de puerto en puerto hasta Manaus”.

Pedro además de ser cantante de los “Amazónicos” realizaba un show de media noche, comienza a ser conocido en esta zona del Brasil. Con cada nueva gira se nutre de elementos, ritos y melodías de la cuenca, como nuevos estilos y foras que incorpora a sus conocimientos. En Tabatinga tiene la oportunidad de hacer coro a intérpretes de consagrados del interior del Brasil, así conoció a Altemar Dutra, José Augusto Odair José, Fernando Braga.

SE CONSOLIDA UNA CARRERA

Las Grabaciones

En 1980 con ocasión del Reinado Nacional de Belleza, al único que el Amazonas ha llevado representante, la señorita Maritza Gómez Lugo, se grava un disco con temas de los compositores regionales. Pedro colabora con su tema “Leticia te Amo” y solicita ser su interprete; al ser aceptada su solicitud viaja a Bogotá y grabar su primer tema, convirtiéndose en el primer amazonense en grabar.

En 1985 concursó con <<Mariquiña>> en el I Festival de la Canción Amazonense, organizado por la Junta regional de Cultura, ocupando el primer puesto tanto en composición como en interpretación.

Por este mismo tiempo, se encontraba abiertas las inscripciones para el III Concurso de Intérpretes de música Colombiana. Toma parte en este concurso, en el que se inscriben 500 participantes que se irán eliminando en rondas sucesivas hasta quedar 25 finalistas.

Una llamada telefónica le informa que su casete ha quedado entre los finalistas.

“Imagínese la sorpresa y la alegría. Me fui con mi guitarra y con ella, al hombro, llegué al Teatro Colón de Bogotá, escenario de la final donde obtuve una Mención de Honor, y la Distinción que se grabará el tema <<Mariquiña>> en el disco editado por Colcultura en honor al maestro Orión Rangel”.

En 1986 durante una de sus presentaciones en Tabatinga, conoce a “Pinduca” excelente músico brasileiro quien se interesa en la voz de Pedro y decide llevar un casete. La Voz gustó.

Pedro viaja a *Belem do Pará* donde graba un *L.P* (larga duración), realiza una gira por el nordeste brasileño que incluye la hermosa *isla do Marajó* en la desembocadura del Río Mar.

Este larga duración aparecen temas como: *Passaro da Vida; Morena do Para; Chuva de Amor; Amor, Amor*. Uno tras otro alcanzando éxitos rotundos y llegan con gran fuerza a la frontera e, Tabatinga y Leticia, donde también son éxitos.

Buga 88

Gracias a las gestiones del maestro Alfonso Dávila y a la colaboración de las autoridades y de la ciudadanía de Leticia, logra participar en el Festival Internacional de Buga 1988. Esta participación es un Salto cualitativo en la evolución artística de Pedro Bernal. Grandes orquestas, arreglos musicales, ensayos, público conecedor, escenarios de primer orden, amplio despliegue informativo, transmisión en directo de Ondas del Amazonas para Leticia. A todos estos elementos debe enfrentarse llevando en su corazón dos compromisos, el individual y el de ser el representante de una ciudad, un país, un continente ¡La amazonía! las autoridades civiles de Leticia los distinguen como el "Embajador cultural del Amazonas".

Su participación en el certamen es excelente, ocupa el tercer lugar, interpretando el tema de su inspiración "Amazonas".

En 1989 participa en la celebración de los 25 años de la Lotería de los Territorios Nacionales.

En 1990 gana el "Nemequeme de Oro" y realiza grabaciones para televisión.

Con lujo de detalles, demostró sus cualidades y posibilidades como actor durante la filmación de "La Vorágine" y en varios videos para Inravisión lo ha hecho con igual o mejor nivel.

Homenaje al Amazonas

Gracias a la política del doctor Mario González V, gerente de la lotería de los Territorios Nacionales, se ha hecho posible la feliz realidad de grabar un disco en el que la mayoría de sus componentes son amazonenses: Alfonso Dávila, director musical de proyecto; Pedro Bernal Méndez, intérprete y compositor; Armando Londoño, intérprete y compositor.

El disco es un súper sencillo que lleva por título "homenaje al Amazonas" contiene cuatro temas: Pedro Bernal interpreta "Mariquiña" y "Amazonas" temas de su inspiración y "Nombre de Mujer" cuyo autor es Alfonso Dávila.

<<Mariquiña>> vuelve al acetato este hermoso tema que identifica en lo más recóndito la cultura leticiana su ritmo y sentimiento.

<<Amazonas>> un grito de identidad que nace en las entrañas de Leticia para el mundo.

<<Nombre de Mujer>> homenaje a la mujer y a la historia de Leticia.

<<Añoranzas>> interpretada por Armando Londoño con el acompañamiento de la India Meliyará.

Estamos seguros de que esta nueva incursión del talento amazonense será un éxito.

¿Qué viene ahora para Pedro Bernal?

"Seguir estudiando la música tanto universal como regional y profundizar en lo referente al problema de la interpretación, técnicas, géneros, continuar la formación como músico por lo cual debo abandonar la ciudad de Leticia por tres o cuatro años para estudiar en Bogotá".

- Prensa Amazónica, 19 años escribiendo nuestra historia. Leticia, Septiembre de 2006
Licencia Ministerio de Gobierno 1264-87/ Fundador Francisco Salas Suarez 1987.
Versión impresa:

José Mendoza y Rosita

José Mendoza en compañía de su esposa **Rosita**. El mismo que en muchas ocasiones nos deleitó con sus deliciosos turronec y panes de sabor a maná. Fue un excelente compositor; en muchas tardes bajo un árbol de pomarrosa entonaba su guitarra y nos deleitaba con sus canciones que nos hablaba del amor por Leticia.

Jesús <<Chucho>> Fajardo; <<Chepe Ramírez>>; Demetrio del Cairo

El ex-alcalde Jesús <<Chucho>> Fajardo (q.e.p.d) el maestro Chepe Ramírez (q.e.p.d) en compañía del saxofonista Demetrio Delcairo. Músicos de grandes dotes e iniciadores de tríos y cuartetos en los albores de los años 60.

- PRENSA AMAZÓNICA. Año 1 N° 2. Abril-Mayo de 1996. Licencia: Ministerio de Gobierno 1264. Versión impresa:

Pablo Parménides Martínez, lanza el grito del Yacuruna

Inspirado en las nostalgias notas musicales del desaparecido maestro “Pacho Vela”, se inicia este gran baluarte de nuestra cultura amazónica, en los albores de los años 70.

Pablo Parménidez Martínez, es dicharachero, polifacético, creativo y enteramente regionalista. Son múltiples sus facetas que van desde el largo trajinar por los coros estudiantiles y religiosos, hasta cantante líder de distinguidas orquestas locales y director de teatro.

En definitiva la agrupación “Son Cuatro” que funda y dirige ve y siente la realidad del destino que lo marca definitivamente para la música.

La verdad es que Pablo Martínez, conocido popularmente como “el pastuso” en los últimos años ha demostrado que posee madera fina y talento artístico para rato.

El pueblo ha sido testigo de los logros obtenidos en los recientes festivales culturales de Leticia y Tabatinga.

En varias ocasiones se ha alzado con las preseas doradas de estos encuentros anuales y en la radio con su marcado regionalismo y profesionalismo se constituyó en una de las voces más afamadas del departamento.

Con el apoyo y colaboración financiera del fondo mixto para la promoción del arte y la cultura del Amazonas, crea el primer grupo folklórico de la región, la cual quiso denominar “el grito del Yacuruna”, que en lengua nativa significa <<Madre del Agua>>. Pastuso, recorre los mismos trechos experimentales de notables grupos brasileños, como raíces Caboclas y Uirapurú Angar.

- Periódico: La Verdad. Dios – Patria – Cultura. Leticia – Amazonas. Del 22 al 29 de Noviembre 64. Versión Impresa:

Fray Fermín de Lizarraga y Los Tigrillos del Amazonas. ¡Se van los tigrillos!

Con motivo de la próxima gira que efectuaran por las principales ciudades de Colombia, los TIGRILLOS DEL AMAZONAS, quiero presentar al distinguido público leticiano, un pequeño comentario al respecto.

Los “TIGRILLOS” son un conjunto nativo de niños, alegres y dinámicos, todos ellos alumnos de la Escuela-Internado de Puerto Nariño, que bajo la sabia dirección técnica y artística del R.P. Fermín de Lizarraga y del profesor Abel Vega, tendrán el gran honor de representar al Amazonas ante el exigente público capitalino.

Sin lugar a duda, este es un acontecimiento sensacional, de primera magnitud, único en la historia del Amazonas, el cual se ha podido llevar a cabo gracias al celo patriótico mostrado por la Prefectura, la Comisaría y el comercio de Leticia en general, que por su interés y valiosa cooperación han hecho realidad este sueño tan acariciado por estos jóvenes muchachos.

Ni que decir tiene que “LOS TIGRILLOS” nos deben llenar de orgullo, ya que son como un espejo en el cual se pueden ver los altos valores morales, intelectuales, culturales y artísticos, rico fruto cosechado después de ardua labor realizada por las órdenes religiosas, secundadas por los educadores que operan en esta región.

El próximo día 22 de este mes actuaran en el TEATRO LETICIA como despedida, antes de la citada Gira. Desde estas páginas invito al público de Leticia a brindarles un cariñoso homenaje en la seguridad de que no hemos de quedar defraudados y alcanzarán la meta que se proponen. ¡HONOR, GLORIA Y ORGULLO PARA COLOMBIA Y EL AMAZONAS!

- Periódico: EVALUACIÓN y GESTION, Informativo regional del Amazonas. N° 11. Noviembre-Diciembre 2007 Leticia-Amazonas. NIT 52023356-5. Versión impresa:

Agrupación Tukandeira

Durante la semana del 23 de Noviembre se presentó el grupo musical <<Tukandeira>> (expresión del portugués que hace referencia a una hormiga de la región) en el banco de la república, agrupación dirigida por el maestro Manuel Fuker Lima, quien creó “Tukandeira” el 25 de abril de 1985. La presentación del grupo estuvo acompañada por el maestro Pedro Cerón Hurtado, quienes interpretaron sus canciones, un espacio que les brinda el área cultural de la biblioteca del Banco de la República con el objetivo de fortalecer la cultura de nuestra región. La voz femenina está a cargo de Liberata, hija del maestro Fuker. Temas como “Le Canto Al Amazonas”, “Cumbia Linda” y “La Conga” entre otros, hicieron parte de su repertorio y donde estuvo también presente “La Voz del Lobo Silvestre del Amazonas”.

- Periódico: EVALUACIÓN y GESTION, Informativo regional del Amazonas. N° 11. Noviembre-Diciembre 2007 Leticia-Amazonas. NIT 52023356-5. Versión impresa:

Pedro Cerón Hurtado. “La Voz del Lobo Silvestre del Amazonas”

Pedro Cerón Hurtado, popularmente conocido como “La voz del lobo silvestre del Amazonas”, nacido en Puerto Asís, Putumayo. Estudio en el internado de San Rafael y tuvo como profesor al maestro Alfonso Dávila, conocido popularmente como “Bailarín”, un gran profesor de música, destacado a nivel nacional.

PEG: ¿De dónde aparece este pseudónimo?

RPC: “Como sabemos el lobo vive en la selva y tiene una voz resonante, yo soy un lobo porque vivo en el campo.

PEG: ¿De dónde viene el talento musical?

RPC: “Desde mi infancia, en Puerto Leguízamo, me gustó la música de cuerda y con el apoyo del maestro Adelmo Cuellar, empecé a tocar la guitarra. El primer tema que compuse se llamó, “Yuquita con Aji”, porque comíamos mucha yuca con ají y lulo, de ahí nació esta composición y después me trasladé a <<El Encanto>> y estudie con el maestro Alfonso Dávila Ribeiro, quien fue mi primer maestro de estudio y también me enseñó a interpretar la música de cuerda”.

PEG: ¿En su familia alguien interpretaba algún instrumento musical?

RPC: “Mis tíos son músicos de muchos años y viven en Florencia, Caquetá, y tocaban guitarra, tiple y bandola.”

PEG: La vida musical no es fácil y para algunos artistas las puertas se abren a muy temprana edad y para otro se les presenta la oportunidad cuando ya se encuentran en la etapa madura, ¿para usted está comenzando esta fase?

RPC: “Estando en Puerto Alegría, Amazonas, tuve acceso a la promoción y tuve la oportunidad de concursar a nivel nacional con una composición “Le Canto Al Amazonas”, con la cual gané. En esa época yo no conocía la ciudad de Leticia, comencé a indagar sobre la capital y otros lugares del Departamento y describí un paisaje a través de la canción, fue un trabajo muy gratificante

PEG: Maestro ¿Cuántos temas inéditos tiene guardados en el baúl de los éxitos?

RPC: “He escrito varias canciones, las cuales son inéditas, entre ellas encontramos “Mi querida Leticia”, “De la ciudad de Leticia”, “Leticia, Leticia” y “Ajcico picante”.

PEG: ¿Qué opina de los festivales musicales donde las nuevas generaciones pueden mostrar sus talentos?

RPC: “Me siento contento y me gusta componer y por su puesto participar para que la comunidad escuche mis canciones. El comercio, los periodistas y medios de comunicación me felicitan y respetan mi trabajo por la calidad de las composiciones y realmente me aprecian.”

PEG: ¿Ya tiene listo los temas musicales para la grabación de su primer trabajo musical?

RPC: “En la actualidad tengo nueve temas listos y para el mes de diciembre espero lanzarlos. De igual manera invito a los mandatarios para que apoyen la cultura y las expresiones artísticas lo cual es importante para abiar la mentalidad de las personas.”

PEG: Maestro Cerón, ¿cuál es el verdadero ritmo del Amazonas?

RPC: “Mi ritmo musical, es conocido como “*chambira*”. Es un sonido que ha gustado y nace de los instrumentos de cuerda, para mi esta música nunca pasa de moda y gusta a todas las generaciones. Otros dicen que mi ritmo es “guasca”. En fin, ha pegado. “Venga Mañana Mi Amor”, es el tema que recomiendo para el fin de año.

- Periódico ANACONDA, Libre expresión del Amazonas. Año 8. N° 33. Diciembre de 1996. Licencia 5913. Resolución N° 2965 de 1989. Versión impresa:

Ray Salas. Voz Revelación Amazonense

Digno de admirar el gran trabajo musical amazonense puesto a consideración del público colombiano en este fin de año por parte del joven, cantautor Ray Salas.

Este talento leticiano con el apoyo y producción de Pedro Fernández Yoldi, reúnen en una cinta magnetofónica 10 canciones del acervo musical de los países del Brasil, Perú y Colombia, con un mensaje netamente ecológico.

Los temas incluidos son ritmos modernos y de fusión de estos países: carimbó, pagoyi, aires sierra peruana, caribeños, cumbias, baladas y alegóricos a Leticia, hacen el honor a la destacada música popular amazonense.

Zarapaté, *Leticiana Gostosa* y *Cherosa*, Amazonas *Sueño o Realidad*, Juan el Pescador, Leticia *Portón de Suramérica*, Amazonas *S.O.S.*, *Ensoñadora*, son entre otros los nombres de los temas que encuentran en el Casette que ya está en el mercado, el cual no debe faltar en su discoteca familiar, y con el apoyo de nuestras gentes, Ray Salas y su Grupo Selva Virgen, integrado por promesas del canto y la ejecución musical regional demuestran su gran esfuerzo por alcanzar un alto nivel en el mercado discográfico de nuestro país.

Desde ahora, preparan lo que será su segundo trabajo con el respaldo comercial de la Casa discográfica, <<Discos Fuentes>> de la ciudad de Medellín, con aires rumberos y gozones recogiendo un poco las experiencias de los afamados grupos cariocas.

Las obras musicales amazonense han tenido eco, no solo con este cantautor, sino en talentos como Pedro Bernal, Armando Londoño, Pablo Martínez, Jhon Charles Álvarez, José Ramírez, Esmeralda Fuker, Sixto Arbeláez, Amparo Márquez y el gran semillero de músicos, como los que integran el grupo Selva Virgen que respaldan a la gran voz de Ray Salas: Juan Carlos Polanía, Jairo Vega, Estanislao Mariño, Francisco Dosrey, Carlos Ameri Pinto, Rómel Barbosa y Félix el Gato Salas.

- Periódico ANACONDA, Libre expresión del Amazonas. Año 2. N° 12. Licencia 5913 Agosto de 1990. Resolución N° 1888. Versión impresa:

Walverine Dorey Rocha. Leticia en el “Festi-Buga” 90

Por segunda vez, el Amazonas tendrá representación en uno de los eventos Artísticos más importantes que se realizan en el país.

Buga <<la ciudad señora>>, anualmente celebra el festival Nacional e Internacional de intérpretes de la canción, a partir del 13 de Agosto.

Para ello se efectuó una selección de aspirantes mediante el lleno de algunos requisitos, exigidos por la coordinación general del evento, otorgándole este derecho a la leticiana WALVERINE DOREY, quien se destacará por sus cualidades artísticas.

Para ellos, ha escogido dos temas para su interpretación: <<CIERTA PERSONA>> (Michael Sullivan y Massas) y <<SOLO>> (Francisco Wilder Dorey Rocha). Los arreglos musicales del Maestro Alfonso Dávila, un amazonense, Director de la academia Luis A. Calvo de la ciudad de Bogotá.

Walverine Dorey Rocha, ha realizado presentaciones en la televisión, en dominguísimo con J. Mario Valencia.

Ante la magnífica representación del Amazonas, esperamos una buena posición en los finalistas. Estará acompañada del canta-autor Pedro Bernal, quien ocupó el 4° lugar en el mismo festival en 1988, y Pedro Atilio Sáenz, quienes tendrán las relaciones públicas de la representante. Ondas del Amazonas cubrirá con radio Guadalajara de Buga los detalles para el Amazonas.