

DOCUMENTOS

Por
Egberto Bermúdez

Gnecco Rangel Pava, *Aires Guamalenses*

Documento

Sabemos muy poco de este abogado oriundo del Magdalena que nació en 1913 y que en 1947 contribuyó con su libro *El país de Pocabuy* a la consolidación del mito de un pasado indígena heroico en aquella región de la costa Atlántica colombiana. Su otra obra conocida es este trabajo sobre las tradiciones musicales y orales de Nuestra Señora del Carmen de Barrancas, o Guamal, y sus alrededores, pueblo del Magdalena que históricamente formó parte de la órbita cultural de Mompox, que entre los siglos XVII y XIX fue el centro administrativo y comercial de dicha zona.

En el momento de escribir sus libros a mediados del siglo XX, Rangel Pava vivía en El Banco y frecuentaba los ambientes intelectuales de Bogotá, lo que lo llevó a la Editorial Kelly, imprenta cuyo director era Jorge Gómez Borrás y en la que se reunían y publicaban a su costo muchos intelectuales de aquella época. Allí, Rangel Pava conoció a Lucas Caballero (Klim) quien prologa, con su inconfundible estilo, la obra de que tratamos. Klim enmarca las dos obras de Rangel en el género “folklórico”, una afirmación muy significativa de cómo veían los intelectuales del centro los escauceos históricos de sus colegas de la periferia. Por otra parte, el prologuista destaca el carácter intuitivo y espontáneo del joven escritor costeño, quien “no entropa en ninguna de las capillas literarias que se disputan como perros el hueso de la popularidad” (p.ii).

En esencia, Rangel narra, con intención literaria, escenas sueltas a manera de capítulos sobre la vida de aquel pueblo, sus creencias, sus fiestas y sus personajes destacados. La ubicación social del autor era la del patriciado pueblerino de la región y desde ella mira con simpatía a la gente del pueblo, aportando valiosos comentarios sobre las relaciones con los músicos, ubicados en los estratos bajos y medios de la población. Así pues, los músicos, la música y el baile, así como su gran importancia a nivel comunitario y religioso, se constituyen en pilares de la obra. En consecuencia, las notas que siguen están orientadas a su valoración como una fuente esencial sobre las actividades musicales en la costa Atlántica colombiana en la primera mitad del siglo XX y, en particular, a destacar sus transcripciones musicales, que constituyen como un conjunto —junto con las notas que las acompañan— un documento único, tanto a nivel regional como nacional, sobre este importante aspecto de la investigación musical.

Con su obra de 1947, Rangel Pava participó del importante movimiento de afirmación de la identidad local de la costa Atlántica que en ese momento creó, un clima fundamental para la nacionalización de géneros musicales como el porro y el vallenato, para la consolidación del prestigio literario de García Márquez y para la llegada al ámbito nacional de artistas como Alejandro Obregón y Enrique Grau. Con contadas excepciones (Jorge Artel, Manuel Zapata Olivella), los intelectuales y artistas que participaron en este movimiento le dieron la espalda a la población negra, a la cual ignoraron a pesar de ser la columna vertebral de la cultura expresiva de la región. Este “costeñismo” sin negros optó por buscar artificialmente un pasado indígena que nunca existió, ignorando también de paso a los indígenas reales, aquellos que sí vieron, estudiaron y pusieron en el centro de la discusión cultural antropólogos como Gerardo Reichel-Dolmatoff. Para nuestro autor, los protagonistas de la historia de su pueblo son solamente los indios chimilas y los españoles. Los habitantes actuales debían a los primeros “su fisonomía, su sentimiento religioso y su carácter franco y dominante” y a los segundos “su lengua, su religión, sus costumbres, su genio alegre y bullanguero, su arrojo y su valentía” (p. 24). Los negros, los históricos y los reales, no son mencionados en la obra. Sólo unos pocos “briosos mulatos” hacen efímera aparición en la discusión de los bailes del pueblo llano (p. 112).

Como se ha dicho, la información musical es tal vez el aspecto más valioso de la obra. Remontándose a los años 1920-1922, Rangel narra las correrías alcohólico-amoroso-musicales de los jóvenes patricios del pueblo, quienes despertaban a los músicos para que los acompañaran y finalmente improvisaban “cumbias” y “zambapalos” públicos que son descritos como bailes en rueda que duraban hasta el amanecer. Habla también de las fiestas con sancocho, alcohol y música a las que llama “parrandas” aludiendo a la amplia tradición de estas reuniones en toda la costa colombiana (pp. 14-15, 17).

En capítulos sucesivos, Rangel Pava informa que todo el calendario de festividades religiosas católicas que se celebraban en el pueblo tenía una importante contraparte musical. En la última noche del año, las bandas de música acompañaban la quema del Año Viejo y después se celebraba en la calle con “manducas, cumbias y cumbiambas” con la música de “cajas, acordeones, millos y tambores” (p. 46). Las bandas de música también desarrollaban un importante papel en el carnaval, especialmente en los actos del domingo, celebrados con “pasodobles y corridos”. Entre las conocidas danzas para esta ocasión menciona la de Goleros (gallinazos), Mariposas, Chupaflor, las Farotas, Collongos (Coyongos), Paco-Pacos, Ponches, la Malla (Maya) y las Pilanderas (pp. 49-52). Una vez más, las bandas cumplían un papel fundamental en la procesión de Semana Santa y para la fiesta patronal de Nuestra Señora del Carmen, en donde también amenizaban los regocijos de la gente del pueblo que tenía los cargos de “fiesteros” (pp. 63-66). Para la fiesta de Todos los Santos, Rangel menciona el canto de coplas alusivas a las “ánimas” (pp. 69-70). La temporada que se inicia el 16 de diciembre era la más rica en bailes de todo tipo: “cumbias, manducas, salones y saraos”. La otra manifestación importante de este tiempo festivo es el “chandé” cantado y bailado por las calles del pueblo (pp. 79-81).

Su descripción del chandé es bastante pormenorizada y en ella Rangel habla de una procesión de gente cantando y bailando al son de la música de la caña de millo, tambores y guacharacas, llevando en frente un árbol adornado con faroles y que se detiene en frente de casas en las que se improvisa un círculo para el baile (p. 119). Muy parecida es su descripción de las danzas de las Pilanderas y la Malla, ambas pertenecientes al carnaval. Rangel nos cuenta que, en la primera de ellas,

las mujeres llevaban pilones reales con los que acompañaban el canto, contando además con la presencia de la música de banda (pistón... y clarinete). En cuanto a la Malla, el autor nos cuenta que era un baile en que hombres y mujeres se tomaban de las manos e iban haciendo figuras mientras cantaban. Entre estos cantos Rangel anota las coplas alusivas al *gavilán*, acompañadas del tradicional *pío-pío*, un estribillo frecuente en España y América (p. 129).

La segunda parte del libro, que contiene las transcripciones musicales mencionadas, está dedicada a los bailes populares de la zona. El tema del origen de estas manifestaciones es rápidamente tratado por Rangel, adjudicándolas a la tradición indígena. Allí quedan incluidos la flauta de millo y los tambores, y también atribuye a la influencia indígena la presencia de velas en el baile de la cumbia. Es probable que las investigaciones de Pablo González Urueña o Fernando Ortiz le proporcionaran someras noticias acerca de los bailes cantados de los indígenas del Caribe, las que el autor aplica mecánicamente a nuestro medio para proponer el ancestro indígena de “cumbiamba, zambapalo y chandé” (pp. 84-86).

Rangel Pava proporciona interesantes datos sobre la música popular de ese momento al hablarnos de los bailes llamados *manduca*, *salón* y *sarao*, que eran diferentes a los llamados *bailes de candil* (cumbiamba, zambapalo, etc.). Todos ellos eran a cielo abierto, aunque los primeros usaban música de bandas, orquestas y lo que él llama “conciertos”, probablemente refiriéndose a conjuntos que incluían predominantemente instrumentos de la orquesta sinfónica. El *salón* era más refinado que la *manduca*, y en el *sarao*, siguiendo la tradición colonial, se da paso a los trajes alegóricos (ninfas, diosas, etc.) (pp. 89-90).

Su discusión sobre los llamados bailes de candil es, sin duda, la más interesante de la obra. En primer lugar, Rangel Pava establece la diferencia entre *cumbiamba* y *cumbia* (aunque ambas eran bailadas en un círculo de parejas alrededor de los músicos) y añade que el *porro* es una de las modalidades de esta última. Rangel indica que la primera tiene música de acordeón o caña de millo mientras que en la segunda se baila con una orquesta o banda. Además menciona el *fandango*, indicando que también se le llama *corrido* o *paseo*, probablemente refiriéndose a sus

variedades. En este aparte, el autor nos indica que en la *cumbia* son importantes las coplas y que en la partitura que anexa, esas coplas fueron “musicalizadas” por el compositor Andrés C. Rojas (pp. 93-94). Es probable que cuando Rangel se refiere a este último y dice que la partitura de la *cumbia* con coplas “traen su música”, esté en realidad hablando de una transcripción. Esto a su vez nos lleva a presumir que todas las transcripciones son del mencionado compositor, de quien no tenemos noticia alguna. Es posible que sea uno de tantos músicos profesionales con buena formación que eran frecuentes en las iglesias y bandas en las ciudades de la costa colombiana desde la segunda mitad del siglo XIX, tradición de la cual fueron herederos muchos músicos que sobresalieron en el panorama de la músicaailable de la primera mitad del siglo XX como Ángel M. Camacho y Cano, Adolfo Mejía, Luis E. Bermúdez y Francisco Galán, entre otros.

Además de establecer la diferencia entre la *cumbia* de orquesta o banda y la *cumbiamba* con música de “acordeón o millo”, dice que estos últimos instrumentos se acompañaban del tambor cónico y la *guacharaca*, naturalmente aludiendo al conjunto musical del estilo que unos años después comenzaría a llamarse “vallenato”. Y en consonancia con lo que vendría después, Rangel Pava indica que las modalidades de la *cumbiamba* eran el *merengue*, el *son* y la *puya*, añadiendo que “con mucha frecuencia se les ve... traer los aires del fandango y regalarles la dulzura de las notas del acordeón dándole a esta parodia el nombre de corrido o paseo” (pp. 99-101). Tendríamos, así, una valiosa fuente sobre la consolidación temprana de todos los subgéneros de lo que —como dijimos— unos años después se llamaría vallenato.

Para finalizar su discusión de los bailes de candil, Rangel se refiere al *mapalé* o *currulao* y al *zambapalo*. Ambos son definidos como bailes cantados con acompañamiento de palmas en los que se da mucho valor a los *piques* de la improvisación de sus coplas. Por otra parte nos dice que los dos tienen tambor, maracas y *guacharaca* y que la diferencia entre el *zambapalo* y el *currulao* es que el primero tiene además una tambora y usa una “nota más movida y de mayor alborozo” (p. 111-112).

Después de su descripción de las dos danzas de carnaval mencionadas, la sección conclusiva está dedicada a las *décimas*,

cantadas, según Rangel, cuando “el tufo del aguardiente se ha propagado un tanto por los aposentos de la cabeza del cantador”. Se trata de la llamada *glosa*, es decir una cuarteta octosílaba cuyos cuatro versos son los versos finales obligatorios de cuatro décimas. En su texto Rangel explica el argumento de uno de sus ejemplos que se inspira en un suceso real, en donde predominan la crítica y el comentario social.

Como hemos visto, la obra de Rangel, y en especial sus partituras y los comentarios alusivos a ellas, constituyen, un cuerpo de información fundamental para la comprensión de la música tradicional y popular de la costa Atlántica colombiana en la primera parte del siglo XX.

AIRES GUAMALENSES

Gnecco Rangel Pava, Bogotá: [Ed. Del autor],
1948, 149 pp. Fotografía: Egberto Bermúdez.

Enrico Rangel Parra

Quimales
QUIMALENSES



BANCO DE LA REPUBLICA
BIBLIOTECA JOSE ANTONIO ALONSO
CATALOGACION @lvif

EDITORIAL
KELLY
BOGOTA

CUMBIA

Anda de vi lla vi lla la bar que tasnliberla a pa a

segu rar la en la o rilla hay que te ne la ela va a a a n

va la muje que sea co que e ta no se la dejes al vie

en to o la mismo que en la bar que ta do mi na la sus inten

es tos la

Anda de villa en villa
 la barqueta en libertá,
 pa asegurala en la orilla
 hay que tenela clavá.

CORO

Clávala, compa, clávala

MERE AGUE

avido

la muje' que quie re a un hombre pa po de lo do-o mi na a - a

a - a no te aflijas ni te a sombres es mejo or que no ten gas na. a no

a la

Dob. al. c/s

La mujé que quiere un hombre
pa podelo dominá;
no te aflijas ni te asombres,
mejó que no tengas ná.

No quiero mujé con trilla
ni que sufra de percance;
la potranca de mi silla
no quiero que otro la amanse.

A mi la mujé me inquina;
malhaya yo fuera gallo,
pa hacé de mi capa un sayo
con toitas las gallinas.

El derecho de escogé
pa mis penas me otorgaron
a tiempo que me quitaron
el de podelas tené.

SÓN

que si mi amor entienda de ra lo que tengo yo entendío - o que si mi va - o no
 andaría tan perdío - o ni de congoja supiera no e ra
 que si mi

28 al 55

Que si mi amor entendiera
 lo que tengo yo entendío,
 no andaría tan perdío,
 ni de congojas supiera.

Primero quise una blanca
 y después una morena,
 en siendo la tierra buena
 la misma yuca se arranca.
 No escribo porque no sé,

y me tiene sin cuidao,
 que más vale un beso dao
 que doscientos en un papé.

El capricho e la mujé
 se parece a la fortuna,
 no tiene que ve con cuna
 cuando se mete a queré.

PUYA

allegro

f si quie res pa las mu jee res al secre to - o - o de domi ná

fin gi les que no - o las que res quie ren de las de ver dá a

si quie res te ne me e me dí o el a mor de una mu jer

bus ca en tu som bra bra el sen tí o de tu mo do e pro ce dé e

co mo la som bra se vá - cuan do que re mos pi sar la
co mo se vie ne de trá cuan do que re mos de jar la

4f

Si quieres pa las mujeres
el secreto e dominá,
fingiles que no las quieres
queriéndolas de verdá.

Si quieres tené medlo
el amor de una mujé,
buscá en tu sombra el sentío
de tu modo e procedé.

MAPALE O CURRULAO

con un pa ja ro que canta tie ne el campo sin patí - a con
 un son de su garganta tie ne mi pecho a legri - a con
 un son de su garganta tie ne mi pecho a legri - a con el
 me vi nea encon trá en mitá de mi cami no o y
 fue como la albo rá de mi pe no so desti no y
 fue como la albo rá de mi pe no so desti no con

Con un pájaro que canta
 tiene el campo simpatía,
 con un son de su garganta
 tiene mi pecho alegría.

CORO.— Tiene mi pecho alegría.

Con él me vine a encontrá
 en mitá de mi camino,
 y fue como la alborá
 de mi penoso destino.

CORO.— De mi penoso destino.

ZAMBAPALO

Re co gome el di vi di i ve que ya lo que to guar da re co
o gome el di vi di i ve pa ra re co ge el di vi di i ve hay que sa be lo ven
tia re co o gome el di vi di i ve di cen que wa ria la gume pa va
tra to es muy a sea re co o gome el di vi di i ve na o soy mu je
de car du me pa ve ni me a re tra ta a a re ce
o ge me el vi di i ve no qui se ha ber te ofendia ni te
qui sea tor man ta re co ge me el di ri di ve

PIE Recogeme el dividive
que ya lo quiero guardá.

CORO RECOJEME EL DIVIDIVE.

ENTROJE Pa recogé el dividive
hay que sabelo ventia.

CORO RECOJEME EL DIVIDIVE.

PIE Dicen que María Gume
pa ventialo es muy aseá.

CORO RECOJEME EL DIVIDIVE.

ENTROJE (La Gume) No soy mujé de cardume
pa venime a retratá.

CORO RECOJEME EL DIVIDIVE.

CHANDÉ

chan dé chan dé por a qui metete Te e de ci le a la saba
 ye que le can te al niño pepe chan e por los caminos
 pe cho pa di cha sa le se re na chan e bus can do el di vi
 le cho en no che de noche buena chan e na pue ca ma fue pe
 se bre don de na ció la ale gría a chau dé que el dí de una
 fiebre resplan de ció como el día chan

CORO Chandé . . e . . e . . chandé,
 chandé por aquí metete,
 decile a la Sabayé
 que le cante al niño Pepe.

Por los caminos del pecho
 la dicha sale serena,

CORO Chandé . e . , chandé, chandé por aquí metete.
 Buscando el divino lecho
 en noche de noche buena.

CORO Chandé . e . , chandé, chandé por aquí metete.
 No fue cama, fue pesebre
 donde nació la alegría.

CORO Chandé . e . , chandé, chandé por aquí metete.
 que en el ardó de una fiebre
 resplandeció como el día.

CORO Chandé . e . , chandé, chandé por aquí metete.

LAS PILANDERAS

Handwritten musical score for 'Las Pilanderas'. It consists of five staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (Bb). The lyrics are written below the notes. The score includes markings for 'Coro' and '1ª voz'.

a las pi lan de ras que se van ma ña na a las pi lan
 de ras que se van ma ña na. yó Tam bien me voy
 con la capi ta na yó Tam bien me voy con la capi ta na des
 pier ta sies tas dor mida que en no che clara y se re na solito se deja el
 nido pa ra con ju rar las penas.

CORO A las pilanderas
 que se van mañana;
 yo también me voy
 con la capitana.

Despierta si estás dormido,
 que en noche clara y serena
 solito se deja el nido
 para conjurar las penas.

CORO

Un cielo bien estrellao
 se asoma por tu ventana,
 y en aroma delicao
 se despierta la mañana.

CORO

Un pajarito en su nido
 se emborracha con la luna,
 despierta si estás dormido
 que te llama la fortuna.

MALLA

coro *mf*

pio pio pio llo rá ga vi lán ga vi lán ga ra pa te ro pio pio

pio llo rá ga vi lán ga vi lán ga ra pa te ro pio pio

pio llo rá ga vi lán yo le vi a se pas ti an pio pio

pio llo rá ga vi lán el cui dao di su go le ro pio pio

pio llo rá ga vi lán wa jor te ne ga vi lán an pio pio

pio llo rá ga vi lán ga vi lán ga ra pa te ro pio pio n ro 

LAS DÉCIMAS

Lento

en una noche se re na del her mo so a bril se re no
 u na car ta pa re cie que con su ma no escri bió ya se lo san to mo
 re no que con su ma no escri bió ya se lo san to mo re no
 consta en ella en reali dad lo po qui to que de bía a do to dos se despe
 dia a por que iba a la eter ni da a con su in ten ción sin pie dad
 resol vió sin pe na al gun a aban donar la for tu na más co mo la muer te
 a terra a resol vió via jar por tie rra en una noche de lu na

En una noche sin luna
del hermoso abril sereno,
una carta apareció
que con su mano escribió
José los Santos Moreno.

Consta en ella en realidad,
lo poquito que debía;
de todos se despedía
porque iba a la eternidad.
Con su intención sin piedad
resolvió, sin pena alguna,
abandonar la fortuna;
mas como la muerte aterra,
resolvió viajar por tierra,
en una noche sin luna.

Comienza la mala fé;
es culpable Florentino;