SISTEMATIZACIÓN DE ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DEL REQUINTO EN LA MÚSICA CARRANGUERA: EL CASO DE DELIO TORRES

MARCO VILLARREAL OTERO

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES-ASAB
20 AÑOS PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES 1993-2013
BOGOTÁ D.C.
2013

SISTEMATIZACIÓN DE ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DEL REQUINTO EN LA MÚSICA CARRANGUERA: EL CASO DE DELIO TORRES

MARCO VILLARREAL OTERO

Trabajo de grado para optar al título de
MAESTRO EN ARTES MUSICALES

Tutor:
Manuel Bernal Martínez

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES-ASAB
20 AÑOS PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES 1993-2013
BOGOTÁ D.C.
2013

DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS

Quiero dedicar este trabajo a todas las carrangueras, carrangueros, carranguistas, carrangólogos, y carranguiados que de alguna manera se han dejado (o se dejarán) sacudir los corazones y las mentes con el sonar de los cuatro palitos, el pregonar de los versos y el sentir de esta bonita “carreta”.

De la misma manera, quiero agradecer muy especialmente a los responsables de que este cuento carranguero, cobre vida y se propague por los montes y ciudades, recolectando a su paso, quereres y amistades. Es así que a Jorge Velosa, Javier Moreno, Javier Apráez, Ramiro Zambrano, Los Hermanos Torres, José Luis Posada, Jairo Rincón, José Fernando Rivas, Jorge González, y demás músicos carrangueros de profesión y de pensamiento, les mando un abrazo de agradecimiento.

A mis compañeros de andar en el oficio de la carranga: Guafa, Efra, Poché, Jonatán, Jair, Jonathan, Manuel, Alejandro, Ángel María, Juancho, Anita, Yes, Dayana, y los demás que no nombré, por acompañarme, por dejarse acompañar y por enseñarme que la carranga se goza de todas maneras.

A Delio Torres, mi permanente maestro a distancia quien por medio de su genialidad me brindó los elementos para realizar este trabajo y para crecer como músico carranguero.

A María Clara, Mauricio, Genoveva y Manuel, muy especialmente por su incondicional, maternal y paternal apoyo antes, durante y después.

A mi familia completa por el apoyo absoluto.

A mi papá, quien con su grandeza y autenticidad se hace presente en todos los grupos anteriores.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN ……...…….1

CAPÍTULO 1. DE LA CARRANGA…….9
CONTEXTO HISTÓRICO…….....9
CARACTERÍSTICAS……...15
ESPACIOS DE PROYECCIÓN……21
PRINCIPALES EXPONENTES DEL GÉNERO……...……..22

CAPÍTULO 2. DEL INSTRUMENTO…….…….23
HISTORIA Y DESARROLLO……..23
ESTRUCTURA Y ORGANOLOGÍA……...26
TÉCNICA Y LENGUAJE…….30

CAPÍTULO 3. DEL INTÉRPRETE.
DELIO TORRES; SU CONTEXTO PERSONAL
CON LA MÚSICA Y CON EL INSTRUMENTO…....…….…..……34
INICIOS…….…..…...……...34
LOS HERMANOS TORRES…….…..……..35
JORGE VELOSA Y LOS HERMANOS TORRES……..36
ACTUALIDAD…….....38

CAPÍTULO 4. SISTEMATIZACIÓN DE LO TÉCNICO……..……39
CLASIFICACIÓN DE LAS TÉCNICAS DE EJECUCIÓN……39
CUADRO DE SÍNTESIS……..52

CONCLUSIONES……..…….60

REFERENCIAS.……..……....61

ANEXOS……...63

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Esquemas de la base ritmo-armónica del merengue tipo anacrúsico…….....19
Figura 2. Esquemas de la base ritmo-armónica del merengue tipo tético…….....20
Figura 3. Esquemas de la base ritmo-armónica de la rumba…….……20
Figura 4. Esquema del requinto……..……...27
Figura 5. Esquema de calibres de cuerdas en el requinto……..27
Figura 6. Afinación tradicional del requinto……..……28
Figura 7. Afinación moderna del requinto…….....28
Figura 8. Delio Torres……...…….....34

INTRODUCCIÓN

ANTECEDENTES

Las músicas de tradición oral en Colombia se caracterizan por ser muy diversas, dinámicas y permeables entre sí; lo que a través del tiempo ha generado influencias e interfluencias[1] entre las diferentes regiones y subregiones culturales a lo largo y ancho del territorio. De esta manera se generan relaciones entre los diferentes géneros y en dicho proceso surgen nuevas sonoridades y así sucesivamente se van consolidando tendencias que pueden llegar a convertirse a su vez en nuevos géneros.

La música carranguera es tal vez el ejemplo más palpable de lo dicho anteriormente, ya que su mismo origen obedece a este fenómeno que se presenta de manera constante a través de su historia e incluso en la actualidad. Es así que podríamos afirmar que en la carranga[2] se encuentran elementos musicales de gran parte del territorio colombiano, producto de su corta vida en relación con otras músicas de tradición oral y de su estatus de "híbrida" entre lo tradicional y lo popular como se explicará más adelante.

En la actualidad existen infinidad de grupos carrangueros no solo en el altiplano cundiboyacense y santanderes sino también en otras regiones como el sur de Colombia (Cauca, Caquetá, Putumayo, Nariño, Huila, Tolima), la región andina centro-occidental (Antioquia y eje cafetero) y los llanos orientales. Dichos grupos se gestan no solamente en contextos rurales sino también en las ciudades, como el caso de Bogotá, en donde existe gran cantidad de agrupaciones carrangueras de todos los niveles. Así mismo, día a día se producen trabajos discográficos de carranga en donde se vislumbra un género definido y consolidado, tanto desde lo musical como desde lo literario.

En el ámbito académico, la carranga está empezando a tener acogida a partir de trabajos de grado y algunas investigaciones, especialmente de corte humanístico. Sin embargo, existen pocos documentos consolidados como tal y muchos menos publicados. Dentro de lo que se ha hecho, cabe nombrar la tesis de grado de la socióloga Claudia Isabel Serrano *Imaginando con musiquita un país: Imaginarios sociales de la vida campesina andina, expresados en la música carranguera,* en donde a partir de la teoría de los imaginarios sociales se realiza un estudio y análisis crítico a través de los relatos de diversas canciones carrangueras. Por su parte el antropólogo Felipe Cárdenas presenta los siguientes textos referentes a la carranga: *Narrativas del paisaje andino colombiano: visión ecológica en la música carranguera de Jorge Velosa* (en conjunto con Mónica Montes), *Narrativa musical carranguera, You Tube y sujetos políticos en la canción de Jorge Velosa: exploraciones etnográficas* y el más reciente *Espíritu y materia carranguera: introducción sociopolítica y ambiental.*

---

[1] Interfluencia es un concepto propuesto por el músico e investigador Samuel Bedoya en su texto *Regiones, músicas y danzas campesinas: Propuestas para una investigación interregional integrada (1987)*. Dicho concepto se asume como un proceso similar al de influencia, pero que ocurre en dos sentidos y que evidencia la relación dinámica entre las músicas tradicionales.

[2] De aquí en adelante se nombrará indistintamente a este género como carranga o música carranguera.

Si nos referimos al campo de la etnomusicología, es aún menor o casi nulo el material referente a la música carranguera. Existen algunos análisis de manera general como el realizado por Renato Paone en su tesis de grado en 1999, en el que se toma la carranga de manera global, analizando los elementos morfológicos generales y realizando una contextualización histórica. Es claro que hay una gran falencia en lo referente a la sistematización de los aspectos musicales de la carranga, lo que ha hecho que hasta el momento su transmisión y comprensión se den únicamente por vía oral.

A partir de mi crianza en el campo, concretamente en Tinjacá, Boyacá, asumí la música carranguera como parte de la vida, pues prácticamente desde que nací la tuve al lado. En parte gracias a la cercanía entre Tinjacá, Ráquira, Chiquinquirá y demás poblaciones vecinas consideradas la cuna de la carranga y también al ejemplo de mi papá, quien desde su establecimiento hace casi 30 años en dicha región, se ha dedicado entre otras cosas a la composición, interpretación, gestión, difusión y enseñanza de esta música.

Eduardo (mi padre), desde joven ha sido músico empírico principalmente interpretando la guitarra. A su llegada a Tinjacá se encontró con el requinto, que comenzó a tocar desde entonces. Fue así que empezó a reunirse con músicos campesinos de la región con quienes interpretaba el -para entonces joven- repertorio carranguero, así como torbellinos, pasillos y rumbas criollas. Tiempo después, a finales de la década de 1990, creó el grupo Campo Sonoro, con el cual grabaron el disco "Cultivando la vida" en donde él compuso y arregló la mayoría de temas. Sus canciones que hablan entre otras cosas sobre la naturaleza, sobre el campo y sobre la importancia de vivir en armonía con los mismos, representan el pensamiento y el sentir de los campesinos. De esta manera, se volvieron el grupo representativo de la vereda y luego del municipio, dándose a conocer en diferentes poblaciones del departamento y fuera de él.

Posteriormente, en el año 2008 y luego de vivir muy de cerca el rechazo y la subvaloración[3] de la que es objeto la música campesina por parte de las emisoras locales y por consiguiente de la población, a mi papá se le ocurrió crear un festival de música carranguera en Tinjacá. Así, a finales del mismo año se realizó el "Primer Convite de música y arte campesino Cuna Carranguera", en homenaje al lugar en donde se gesta dicho género y con el ánimo de revivirlo en dicha región. Para este momento, el convite lleva 5 versiones y ha adquirido mucha popularidad dentro del gremio, así como entre la población y público carranguero, principalmente por su espíritu de encuentro sin competencias ni rivalidades en donde como su nombre lo dice, predomina el apoyo de parte y entre los mismos grupos.

A partir de lo anterior, mi relación con la música carranguera es muy cercana, pues desde pequeño aprendí a interpretar tanto los ritmos como los instrumentos, especialmente la guitarra y el tiple. De esta manera acompañaba a mi padre en su requinto y poco a poco, a partir de la carranga empecé a entender la música. También viví muy de cerca el

[3] A pesar de que existe un imaginario en el cual la carranga es la música más popular dentro de las emisoras locales en sectores rurales, en relación con géneros más populares como el vallenato y el corrido mexicano presenta una desventaja en cuanto al volumen y frecuencia de programación.

contexto en el cual se desarrolla la música campesina, cuya importancia vine a comprender tiempo después, cuando me trasladé a vivir a la ciudad.

Fue en el año 2005, ya establecido en Bogotá, cuando empecé a interpretar el requinto de manera permanente y con cierto rigor. Mi papá me pidió que lo reemplazara en una presentación pues había sufrido una lesión que le imposibilitaba tocar y así comencé a montar canciones carrangueras en dicho instrumento.

A partir de ese momento y paralelo a mis estudios musicales en la Universidad Distrital, mi afición por el requinto creció y de manera oral aprendí a interpretarlo. Partiendo del repertorio carranguero de Jorge Velosa, tomé como modelo la manera de interpretar del segundo requintista que ha participado en las agrupaciones de Velosa: el maestro Delio Torres. Tiempo después ingresé a algunas agrupaciones carrangueras y desde entonces me he dedicado a la profundización en el género de manera personal.

Hoy en día, teniendo como base los conocimientos teóricos de la música a partir de mis estudios en la Universidad Distrital y además la experiencia como requintista y músico carranguero, siento la necesidad de conjugar de alguna manera estos dos mundos, lo que da lugar al presente trabajo de grado.

JUSTIFICACIÓN

"La carranga tiene su cuento,
es chispazo y también lamento,
pensamiento, palabra y obra,
como dicen por ahí,
pero más que definiciones,
peroratas o mil canciones,
la carranga es lo que yo siento
y es mi forma de vivir."[4]

La música carranguera o "carranga" se gesta a partir de la concreción de una serie de características y elementos musicales y literarios propios de otras músicas de tradición oral y populares, provenientes de la misma región (Boyacá, Cundinamarca y Santander) y de otras partes del territorio colombiano. Concretamente, se nutre de la indagación y recopilación de diferentes materiales que hicieran Jorge Velosa y sus compañeros de grupo, desde los inicios del mismo a finales de la década de los 70s, que dio paso a la creación de un estilo propio. En este proceso, fue crucial el contacto permanente que el grupo tuvo con la población campesina de la región.

[4] Extracto del tema "La carranga es libertad" de Jorge Velosa Ruíz, publicado en el álbum "Surungusungo" Año 2005.

Poco a poco y a partir de la circulación de integrantes en la agrupación de Jorge Velosa, se van definiendo, estableciendo y consolidando rasgos musicales muy claros que generan un "ethos" particular, tales como: el formato y los roles instrumentales (incluyendo el manejo de las voces), los sistemas rítmicos acentuales, las bases ritmo-armónicas, los tratamientos de la melodía y la forma y aspectos literarios en cuanto a temática y versificación.

Paralelo a este proceso se van conformando agrupaciones que tienen en cuenta dichos rasgos. Así, lo que nace como una expresión particular, poco a poco se va convirtiendo en una tendencia musical. De tal forma, hoy en día se puede hablar de la carranga como un género que hace parte de nuestras músicas, con antecedentes y raíces de tradición oral. A la vez, se puede decir que cuenta con unos claros escenarios de creación, práctica y difusión, tanto en el altiplano cundiboyacense y los santanderes, como en el resto de la región andina colombiana, proyectándose como una música popular-tradicional de mucho alcance.

"De los llanos orientales,
el requinto un día se vino,
arropao entre la ruana,
del indio y el campesino,
y aquí donde usted lo ve,
chiquitico y de voz fina,
no es de familia elegante,
pero es noble cuando trina."[5]

Desde su consolidación, el tiple-requinto o requinto ha formado parte de la organología tradicional en la región andina colombiana, siendo junto con la bandola, el instrumento melódico por excelencia dentro de los diapasones. Ha tenido amplia y variada representación, que abarca desde los Santanderes hasta el Tolima Grande, con diversas maneras de ejecución dentro de diferentes géneros y lenguajes.

A pesar de esto, el requinto se ha mantenido circunscrito a ámbitos rurales, a diferencia de parientes como la bandola y el tiple, los cuales a través del conocido formato de "trío típico" andino, han sobrepasado las barreras de lo tradicional y lo popular, estableciéndose en espacios de tipo más urbano, especialmente académicos. Dicho proceso se ha dado desde la interpretación, la composición y la pedagogía, generando un acercamiento de los mismos hacia diferentes formatos, géneros y roles. Sucede algo similar con el cuatro llanero principalmente en Venezuela, en donde hoy en día forma parte de diversas agrupaciones que exploran diferentes lenguajes como el flamenco y el jazz. Estas dinámicas han ido de la mano de acercamientos investigativos de tipo musicológico que poco a poco se fortalecen, se complementan y a su vez constituyen maneras de sistematizar el lenguaje de dichos instrumentos.

[5] Extracto del tema "El requinto Carranguero" de Javier Moreno F. publicado en el álbum "Así es la vida" de Los carrangueros de Ráquira, Año 1982.

El requinto por su parte, no se ha visto involucrado en procesos de este tipo y los pocos acercamientos a ámbitos diferentes a los populares y tradicionales se han dado de la mano de intérpretes solistas que han realizado transcripciones y adaptaciones de otros repertorios e instrumentos a su lenguaje.

A pesar de lo anterior, posee infinidad de elementos interpretativos en su mayoría de tipo ornamental que nunca han sido abordados a partir de una mirada analítica y sistemática de manera profunda y concienzuda. Dichos elementos se vislumbran principalmente en la música carranguera y constituyen la esencia del instrumento en el género, a partir de su rol melódico característico.

A partir de los anteriores aspectos, enfoco mi trabajo como una manera de sistematizar el estilo del requinto con base en un intérprete.

"A mi amigo Delio Torres,
por andar de bajacocos
se le partió la mollera;
se jue pa tierra caliente,
y en un pequeño descuido
se cayó de una palmera.
Quedó como un nazareno
del golpe y del resbalón
y dice el veterinario
que es muy grave la cuestión"[6]

El origen de los aspectos técnico-interpretativos, más específicamente la gama de efectos y ornamentos que se utilizan en la música carranguera es incierto, pues corresponde a una evolución tanto en el instrumento, como en el lenguaje, que a su vez posee diversas vertientes.

Es Delio Torres quien a partir de su estilo personal en la interpretación, propone de manera concreta y coherente, una serie de elementos que poco a poco se van consolidando como el estilo carranguero del requinto. Esto obedece a la riqueza de dichos elementos y a que Torres es de los primeros requintistas dentro del género. A través de su participación como integrante del grupo de Jorge Velosa durante 10 años, ayudó a consolidar el género como tal, desde la manera de interpretar el requinto, y desde la composición y los arreglos musicales de varias canciones. Así mismo, los requintistas y grupos carrangueros que surgieron en esa época (mediados de la década de 1980), adoptaron en gran medida los elementos propuestos por Torres e inclusive hoy en día se mantiene esa tendencia a partir de la transmisión oral.

[6] Extracto del tema "El Bajacocos" autoría de Jorge Velosa y Delio Torres, publicado en el álbum "Sobando la Pita" Velosa y los Carrangueros, año 1993

De esta manera podemos decir que el estilo de Delio Torres en gran parte es el estilo predominante del requinto en la carranga. No sin desconocer el aporte que muchos otros intérpretes le han dado al género como Javier Moreno, de Los Carrangueros de Ráquira, o Jorge González, actual requintista de la agrupación de Jorge Velosa. Así también, en los últimos años se han venido desarrollando diferentes estilos en la interpretación del instrumento, ligados a maneras de concebir y manifestar el arte carranguero. Es el caso del Tocayo Vargas, ícono de la nueva tendencia carranguera en Santander y por consiguiente de los requintistas que han pasado por su agrupación.

Sin embargo, a través de los más de 30 años de existencia de la carranga, el estilo que ha predominado y marcado la pauta para la mayoría de intérpretes es el que propone y desarrolla Torres. Estilo que gesta desde sus inicios como intérprete y que desarrolla a lo largo de su carrera con Los Hermanos Torres y que más adelante, con su llegada y trabajo junto a Velosa, logra consolidar en gran escala.

Es por esto que considero relevante partir de los aspectos técnicos e interpretativos de Delio Torres, pues constituyen un amplio abanico de posibilidades interpretativas. Sin embargo dichos aspectos se encuentran dispersos y a pesar de que han trascendido de manera significativa, son muy pocos los requintistas que los han analizado, interiorizado y aplicado de manera sistemática. Estos elementos son aplicables no solamente al estilo carranguero, pues se construyen a partir del lenguaje natural, lógico y funcional del instrumento, basado en la condición física del mismo, así como de su evolución y depuración a lo largo del tiempo.

Considero que este proyecto puede aportar a la visibilización de aspectos musicales del género carranguero, en cuanto a la descripción de elementos estructurales, compositivos, interpretativos y contextuales, producto de la investigación y el análisis. Así mismo, estos aspectos pueden servir para impulsar, proyectar y ubicar a la carranga en diversos escenarios de práctica (performancia, pedagogía).

Particularmente me beneficiaré de este trabajo en gran medida, tanto como intérprete como pedagogo del requinto. Al ejecutar el instrumento, hasta el momento he manejado sus elementos técnico-interpretativos, pero de una manera intuitiva (como lo hacen la gran mayoría de requintistas), sin ser realmente conciente de cómo operan, producto de la falta de sistematización de los mismos. Esto ha hecho que a la hora de impartir mis conocimientos de manera pedagógica me haya tropezado, pues tratándose de elementos tan específicos resulta complejo explicarlos y lograr un afianzamiento eficaz por vía oral. Espero, a partir del trabajo que he realizado, mejorar mi desempeño como intérprete, arreglista y compositor, y a la vez lograr proyectar mis conocimientos de una manera más eficaz aportando a la comunidad musical.

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN.

¿Cuáles son los elementos técnico-interpretativos que constituyen el estilo del requintista Delio Torres en la música carranguera?

OBJETIVO GENERAL.

Realizar una sistematización de aspectos técnico-interpretativos del requinto en la música carranguera, centrándose en el estudio del requintista Delio Torres.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS.

- Contextualizar al género carranguero, al requinto y al intérprete a partir de su origen y desarrollo.

- Analizar los elementos técnico-interpretativos del requintista Delio Torres, a partir de obras que evidencien particularidades técnicas.

- Delimitar categorías aplicables al análisis de los elementos técnico-interpretativos del requinto en el género carranguero.

METODOLOGÍA.

Inicialmente se realizó una audición general del repertorio de Delio Torres como requintista en la agrupación de Velosa. Posteriormente se seleccionaron los temas más representativos de su estilo personal teniendo en cuenta mi conocimiento previo de algunos a partir de mi oficio como intérprete, y también como producto del análisis previo. Luego se analizaron los elementos que constituyen el denominado estilo, para a partir de los mismos establecer categorías y poder agruparlos. Con el fin de ilustrar y aterrizar las categorías en un contexto musical, se elaboró un cuadro de síntesis.

Partiendo de una documentación primaria, constituida por una entrevista al intérprete, así como una observación a su manera de ejecutar el requinto (las cuales se realizaron de manera paralela al resto de trabajo), se denominaron y se definieron los elementos técnico interpretativos teniendo como referencia la terminología académica de la música.

Para la contextualización del género carranguero, del requinto y del intérprete, se tomaron como base algunas fuentes bibliográficas consultadas, así como la entrevista realizada y mi conocimiento personal frente al tema. Las fuentes bibliográficas consultadas fueron básicamente textos de investigación referentes a la música

carranguera y a sus antecedentes, así como a un único texto en donde se habla de manera directa del requinto colombiano[7].

MARCO REFERENCIAL.

En el trabajo que se plantea se utilizaron como base los siguientes conceptos.

Música de tradición oral: Forma parte de la cultura de los diferentes pueblos y se transmite entre generaciones. Posee rasgos locales que evidencian su entorno y reflejan la cotidianidad de las culturas.

Música popular: Cualquiera que sea su origen, obedece a procesos de mediatización en donde se orienta al consumo masivo por parte de un público. En la mayoría de los casos, ésto determina algunas de sus características musicales, las cuales se rigen por estándares comerciales por encima de un sustento artístico.

Música tradicional-popular: Se origina a partir de la tradición pero se consolida posteriormente desde los mencionados procesos de mediatización.

Música Carranguera o Carranga: género dentro de las músicas tradicionales-populares colombianas de la región andina, específicamente originada en el altiplano cundiboyacense y con mayor proyección en este sector, se caracteriza entre otras cosas por su formato, su estructura, su lenguaje melodico-armónico y por las temáticas que aborda desde el aspecto literario.

Requinto: Instrumento musical de la familia de los diapasones, encargado del rol melódico principal en algunos géneros de la región andina colombiana. Su nombre coincide con otros instrumentos de tipo melódico pero con características organológicas diferentes y presentes en otras culturas.

Análisis del estilo: Tipo de aproximación a partir de los rasgos propios que caracterizan y definen a algo o alguien. Como este trabajo es un estudio de caso, dentro de la música y referente a un intérprete, dichos rasgos corresponden a los elementos interpretativos propios del mismo.

Género Musical: Categoría que reúne composiciones musicales que comparten distintos criterios de afinidad[8]. En el caso específico de este trabajo, dicho término se verá aplicado básicamente a la música carranguera, la cual a través de su historia se ha constituído como tal, agrupando dentro de sí una serie de elementos musicales concretos.

---

[7] Elberto Ariza, en su texto *Requintitis, una expedición por el universo del Tiple-requinto* (2008), realiza una contextualización histórica y un posterior análisis morfológico, organológico e interpretativo del instrumento, de manera global abarcando varios géneros en donde el mismo hace presencia.

[8] Van der Merwe, Peter (1989). Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music. Oxford: Clarendon Press

CAPÍTULO 1: DE LA CARRANGA

CONTEXTO HISTÓRICO.

I. ANTECEDENTES.

A pesar de que existe cierta claridad respecto a los antecedentes de la música carranguera, éstos no han sido descritos de manera concreta y prácticamente no existen fuentes bibliográficas al respecto. No se ha elaborado aún algún documento directo y a partir de la carranga que ilustre los procesos previos de difusión, adaptación, transformación, apropiación y consolidación de las músicas antecesoras así como de la misma.

Lo único que hace una referencia a la música carranguera y a su historia, es tal vez el texto de investigación titulado "El Merengue Andino nor-oriental colombiano", presentado como trabajo de grado en la Universidad de Popayán por la autora Elizabeth Muñoz Ñañez, del cual circula un artículo publicado en la revista A contratiempo (Bogotá 1990), junto con la monografía de Renato Paone en Medellín titulada "La música carranguera" (Medellín 1990). En su texto, Elizabeth Muñoz habla del merengue andino nor-oriental como principal antecesor de la música carranguera y la sitúa como una corriente dentro del mismo.

Me permitiré realizar una cita bastante extensa de su investigación ya que como se mencionó anteriormente, constituye tal vez la fuente más importante, rigurosa y confiable referente a los antecedentes de la música carranguera.

Sobre la historia del merengue andino nor-oriental, también denominado merengue cundiboyacense o simplemente merengue campesino, Elizabeth Muñoz dice:

Hasta aquí he hablado de "merengue" pero no he aclarado de qué merengue. Es necesario hacer una precisión y diferenciación del merengue dominicano (...), del merengue vallenato tradicional, del merengue vallenato moderno y del merengue venezolano. Del merengue que hablo es de aquel que tiene proyección popular campesina y se desarrolla en la región andina de Colombia desde el Norte de Santander hasta Nariño. En cada departamento va adquiriendo características propias de la región. (…)

Casi todos los informantes coinciden en afirmar que el merengue andino surge a partir de los años 50, si tenemos en cuenta que ha habido algunos factores determinantes que después han incidido para que este nazca y se desarrolle.

"Parece que el merengue vino a aparecer a partir de los años 50" (Informante 10. Hombre. 67 años).

"Dicen que el merengue empezó a salir como en 1950 porque antes se tocaba sólo torbellino con bandola, requinto y tiple, la guitarra poco se tocaba, después apareció con el merengue; cuando empezó a salir el merengue empezaron a no dejar ir a las muchachas a las fiestas porque se bailaba cogido y no como el torbellino que era suelto " (Informante 9. Hombre. 44 años).

El surgimiento y difusión fue posible gracias especialmente a tres factores:

1. *La Radio. Los medios de comunicación han influido en el comportamiento y hábitos de la gente de Boyacá, Cundinamarca y Santander, desde los años 35 y – especialmente- 47. En especial la radio ha sido y es en la región andina un medio de difusión tanto de tipo comercial como de entretenimiento muy popular.*

   La emisora Radio Sutatenza, jugó un papel determinante en el proceso de educación y modernización en el sector campesino de Boyacá (…)

   Es así como el campesino de Boyacá empieza a reunirse alrededor del radio transistor con los programas de Acción Cultural Popular de Radio Sutatenza, donde empiezan a ser escuchados programas musicales y educativos. Los programas radiales se reforzaban con discos fonográficos didácticos, cursos por correspondencia, libros, etc. de esta forma se introducen en las regiones campesinas una serie de influencias culturales de otras partes del país y del extranjero como México (rancheras de Pedro Infante y Antonio Aguilar), como de la costa Atlántica (suenan entonces Rafael Escalona con sus merengues y paseos vallenatos), Bogotá, Medellín y Cali (bambucos y pasillos).

   Aparece un programa llamado "Por las veredas y los campos de Colombia", en el que transmitían música colombiana, especialmente vallenatos. También grababan y transmitían los conjuntos musicales campesinos. Esto motivó a la gente para que organizara conjuntos. (…)

2. *La industria disquera. Ligada a la radio surge la industria disquera en Colombia hacia los años 50 y pronto se proyecta a nivel nacional. La música del Caribe, como los merengues y paseos vallenatos, fueron los primeros ritmos que empezaron a imprimirse en el acetato, influyendo así en todo el país. (…)*

   Se impulsa la música caribeña y de compositores colombianos como Guillermo Buitrago, uno de los artistas más populares y más apreciados en Colombia, desde que en este país se inició la industria disquera, Buitrago interpretaba merengues y paseos vallenatos y éstos sirvieron como patrón y modelo para el merengue andino nor-oriental colombiano. Aunque Buitrago falleció muy joven, a él le siguieron numerosos compositores-intérpretes que continuaron con este trabajo. Después de Buitrago siguió la influencia discográfica costeña de Bovea y sus vallenatos (Rafael Escalona), el trío Fonseca, Los Alegres Camarones y Rómulo Caicedo.

3. *La Violencia. En la época de los años 40 y 50, el país vivió un período de luchas partidistas que venían desde los años 20, pero que estalló el 9 de abril de 1948, período denominado como la época de la violencia.*

   La violencia generó una gran movilidad social, hizo que el campesino fuera a lugares de trabajo donde había bares y ahí encontraba el mundo del disco y la radio. Logró un mayor intercambio de cultura. (…)

   Los informantes nos comentaban que como en Norte de Santander se manejaba bastante dinero, había bares, prostitución y cantinas donde se escuchaba música mexicana. (…)

   Se aprendían las canciones de tanto oírlas en los bares y las llevaban aprendidas a sus trabajos y así el resto de trabajadores también las aprendían. (…)

Se observa cómo la penetración del disco por los lados de Santander y Boyacá, la emigración de la gente por una violencia que los obliga a salir, da como resultado una combinación de nuevas formas culturales de otras partes con las propias de la región, es decir un nuevo producto cultural.

En el período de 1955 continuaba la convulsión política gobernada, entonces, por el general Rojas Pinilla. Nos comentaba la gente que por esa época había rancheras y merengues que hablaban de ese suceso histórico, merengues como "Rojas Pinilla", "Mi General".

En esta primera época no se desarrolla un merengue propiamente andino sino que copian y transforman los ritmos costeños, siguen sonando "La Víspera de año nuevo" y otros más de esa época.

II. INICIOS.

A partir de lo anterior, Elizabeth Muñoz plantea la división de dos grandes líneas o corrientes dentro del merengue andino: la primera de ellas, la continuación y consolidación del mismo a partir de la sonoridad y temáticas establecidas; y la segunda, la música carranguera.

A partir de la década de los 70 surge un fenómeno musical importante dentro de este género. Desde los años 77 aparece el grupo musical Los Carrangueros de Ráquira con un programa radial de provincia "Canta el pueblo" con el objeto de lograr un trabajo de contacto con la comunidad campesina, puesto que los integrantes de este grupo eran intelectuales urbanos. (…)

Con el programa lograron una comunicación de intercambio de cartas, coplas y cantos de guabina. Se dan a conocer en 1979 como grupo de música "carranguera". En radio Furatena, en Chiquinquirá, en el concurso de "Guitarra de Plata Campesina" participaron con dos temas "El carranguero" y "La Florcita y el carranguero" con el ánimo de empezar a mostrar su nueva propuesta de trabajo frente a lo que estaban haciendo con el merengue y la rumba, dando a conocer que la música carranguera era una nueva propuesta musical y cultural.

La música carranguera incluye los ritmos de rumba, merengue, joropo, guabina. Con el surgimiento de este grupo y más concretamente Jorge Velosa, denominan este merengue andino como "carranguero", pero manifestándose como un nuevo género que ellos tratan de impulsar.

Carranguero significa en Boyacá carne muerta, expresión para determinar algo acabado. El concepto que tenían los Carrangueros de Ráquira era que el merengue se estaba acabando, pero según este estudio eso no era real, puesto que los grupos musicales campesinos continúan creciendo[9]*. Se reconoce si que el requinto, instrumento propio de esa cultura tendía a desaparecer, pero no el merengue como género.*

Los campesinos hoy diferencian entre merengue y música carranguera; siguen llamando merengue a todo aquello que se identifique con la influencia del vallenato, y a la música de Velosa como carranguera.

A pesar que el merengue carranguero surge del merengue andino adquiere unas características propias que lo van identificando como un nuevo género.

La denominación de "género carranguero" se va dando poco a poco a partir de la consolidación del formato de requinto, tiple, guitarra, guacharaca y voces, así como de las temáticas abordadas. Es así como gradualmente van surgiendo agrupaciones que adoptan este modelo y se proyectan dentro del género, como por ejemplo: El Son de Allá, Los Hermanos Amado, y Los Filipichines.

Cabe resaltar que como menciona Elizabeth Muñoz, la utilización del Requinto como instrumento melódico, que hasta el momento era poco usado y en vía de extinción, es tal vez la característica más palpable y el aporte más significativo de la música carranguera, sin desconocer a requintistas como Delio Torres, Jorge Ariza y Luis Lorenzo Peña quienes desde mucho antes interpretaban música de tradición oral y popular con dicho instrumento.

Los Carrangueros de Ráquira, conformados en la ciudad de Bogotá por: Jorge Velosa (director, compositor, voz líder, riolina y guacharaca), Javier Moreno (requintista y compositor), Ramiro Zambrano (guitarrista), y Javier Apráez (tiplista), graban 3 álbumes a comienzos de la década de 1980 a través de los cuales consolidan su sonoridad. El

[9] Esta teoría la desmiente Jorge Velosa posteriormente al afirmar que la denominación de Música Carranguera obedece solo al objetivo de tener un nombre que llamara la atención, que fuera sonoro, que fuera un poco rebelde ante los nombres usados hasta el momento por los grupos.

primero de ellos titulado "Los Carrangueros de Ráquira" (1981) con temas como *La Cucharita, Julia Julia*, y *La China que yo tenía*, se dispara en las emisoras obteniendo éxito a nivel nacional e incluso hace que el grupo represente a Colombia por primera vez en el Madison Square Garden en Estados Unidos.

Posteriormente graban el segundo trabajo discográfico "Viva quien Toca" a finales de 1981, y en 1982 producen "Así es la Vida", su tercer disco con 10 temas como cada uno de los anteriores. En estos discos se resaltan los temas: *La Pirinola, La Rumba de los Animales, ¿Bailamos Señorita?* y otros más.

En 1983 se disuelve el grupo por diferencias entre los integrantes, pero Velosa sigue con la idea de la música carranguera que más adelante continuará impulsando y desarrollando. En ese mismo año graba un disco de corte más investigativo que comercial denominado "Cantas y Relatos" en donde recopila coplas y cantas de guabina en ritmo de torbellino, así como Retahílas, propias de la tradición oral cundiboyacense y de los santanderes. Para la producción de dicho álbum que aparece a manera de "paréntesis" respecto a lo que se definía como música carranguera, Velosa se acompaña de músicos no tradicionales, pero de amplia trayectoria en otros géneros quienes aportan su conocimiento tales como Lucía Pulido, Iván Benavides y Catana Bravomalo.

La grabación de Cantas y Relatos es un aporte a la historia de la carranga en la medida en que deja vislumbrar las características de las músicas de guabina y torbellino, que a su vez constituyen una de las raíces más fuertes de la música carranguera fundamentalmente por la utilización del requinto como instrumento melódico y por la manera de cantar.

III. DESARROLLO.

Desde mediados de la década del 80, más exactamente en 1984, Velosa se encuentra con los Hermanos Torres, una familia de músicos provenientes de Vélez, Santander del Sur, pero residentes en Bogotá desde hace varios años, quienes se han destacado como intérpretes de música de tradición oral y popular del altiplano cundiboyacense y santanderes. Los Hermanos Delio y Argemiro, en el requinto y la guitarra respectivamente, acompañados de su padre Juan de Jesús en el tiple, conocen a Velosa tiempo atrás por el ya mencionado programa radial "Canta el Pueblo" pero es a partir de 1984 cuando se asocian con él y se conforma el grupo "Velosa y los Hermanos Torres". La sonoridad que se establece a partir de dicha unión es la que constituye y poco a poco establece al género carranguero como tal; se caracteriza por ser más "campesina" que la del anterior grupo de Velosa, y a la vez más popular. Esto se evidencia principalmente en el manejo vocal y en los arreglos instrumentales con un tratamiento tal vez más simple pero con mucho "sabor".

Por la misma época y luego de presenciar el éxito rotundo que logran Los Carrangueros de Ráquira y ahora Velosa y Los Hermanos Torres, empiezan a surgir agrupaciones con

el mismo formato instrumental, imitando la sonoridad que se viene estableciendo. Así, en la segunda mitad de los ochentas y comienzos de los noventas aparecen grupos como: Los Hermanos Amado (de Iguaque, Boyacá), El Son de Allá (de Subachoque, Cundinamarca), Los Filipichines, Los Jeroces, Los Polirítmicos del Cocuy, Los fiesteros de Boyacá y otros. Al analizar la sonoridad de dichas agrupaciones se encuentra gran similitud con la de Velosa y los Hermanos Torres, especialmente en cuanto al lenguaje musical. La manera de interpretar el requinto es muy similar a la propuesta por Delio Torres, así como la manera de hacer "bajeos"[10] en la guitarra, se asemeja al estilo de Argemiro. A partir de esto, se puede afirmar que dicha agrupación se convierte en el paradigma dentro de la música carranguera inclusive hasta la actualidad, para la mayoría de grupos.

Posteriormente, a comienzos de la década de 1990 y después del retiro gradual de los Hermanos Torres de la agrupación con Velosa, él conforma un nuevo grupo, también de manera gradual con otros músicos, denominado esta vez "Velosa y los Carrangueros". La sonoridad de esta agrupación rompe en gran medida con lo establecido hasta el momento, producto tal vez de los conocimientos musicales un poco más académicos que poseen algunos de sus integrantes. Es así como el manejo de las segundas voces, el concepto de las líneas melódicas y los "bajeos" en la guitarra poseen una mayor elaboración y dan como resultado una textura más compleja y por consiguiente menos "popular" que la anterior.

IV. PRESENTE Y FUTURO.

En la actualidad la agrupación "Velosa y los Carrangueros" continúa su labor; a pesar de los cambios que ha tenido en algunos de sus integrantes, mantiene la propuesta sonora. Al no tener un corte tan popular y por el contrario tener una sonoridad un poco académica en relación con las anteriores agrupaciones, son pocos los grupos que se asemejan a dicha agrupación actualmente.

Por otro lado, desde hace alrededor de 10 años se viene generando una corriente carranguera proveniente de Santander, de la mano del cantante y compositor Tocayo Vargas, la cual se caracteriza entre otras cosas por ser más "arrebatada"[11]. Dicho estilo genera unas características muy claras y contrastantes en relación con el de Velosa, que para muchos resulta inapropiado. En cuanto a la poética por ejemplo, se utilizan términos soeces y explícitos; las rimas en muchos casos aluden a temas sexuales y con tono machista, de manera directa y sin ningún tapujo, lo que muchos denominan "picardía" o "picante" pero que en muchos casos se sobrepasa y contradice de alguna manera el elegante y astuto estilo literario de Velosa. El tempo de las canciones generalmente es acelerado, lo que hace que la base ritmoarmónica tienda a ser un poco más simple. El lenguaje del requinto es bastante contrastante con el tradicional, pues las líneas melódicas

[10] Término utilizado entre los músicos carrangueros que se refiere a la ejecución de los bajos por parte de la guitarra, rol característico de la misma dentro del género.
[11] Término coloquial referente a la música de tempo acelerado y ejecución ágil.

son elaboradas principalmente con el uso de cuerdas individuales, y no a doble cuerda, basado en un paradigma de "rapidez" y virtuosismo, propio de las nuevas generaciones de requintistas santandereanos.

El uso del bajo eléctrico en reemplazo de la guitarra es tal vez la tendencia más recurrente en la actualidad, lo que genera una sonoridad muy diferente, tal vez un poco más "parrandera" y potente, pero que a su vez limita y anula recursos de tipo melódico-contrapuntístico dentro del rol ritmo-armónico característico. Esta tendencia se da en muchos grupos en todas las corrientes actuales. Así mismo la llamada corriente Santandereana cada vez toma más fuerza y son muchos grupos, no solo en este departamento, los que adoptan dicho estilo.

También se están dando las llamadas "fusiones" con otros géneros como el *Rock*, el *Ska* y por supuesto la música tropical con la que se logra empatar fácilmente al coincidir en cuanto a las raíces musicales. Para lograr esto, se utilizan instrumentos como la batería, la guitarra eléctrica, los timbales, las congas, el acordeón y algunos otros. De todas maneras estas tendencias no se pueden considerar como establecidas, ya que corresponden a experimentos personales que poco a poco se irán consolidando e irán generando nuevos caminos para la carranga, género que a pesar de la gran cantidad de grupos que lo representan, sigue estando muy virgen en cuanto a su desarrollo hasta el momento.

CARACTERÍSTICAS

I. ORGANOLOGÍA Y ROLES.

A través del tiempo, la carranga se ha establecido a partir de aspectos como su temática e ideología, pero tal vez lo que más la ha definido es su formato. El conocido cuarteto carranguero ha equilibrado de manera muy natural los roles necesarios en una música concebida para el goce y el baile de quien la vive. A su vez dicho formato ha generado una riqueza textural a partir del desarrollo interpretativo de cada instrumento.

Los instrumentos presentes en el formato tradicional carranguero son:

- El Tiple Requinto o Requinto: Encargado del rol melódico principal y base ritmo-armónica.

- El Tiple: Encargado de la base ritmo-armónica.

- La Guitarra (de cuerdas de nylon): Encargada de realizar los bajos, dentro de la base ritmo-armónica así como un rol melódico secundario a partir del uso recurrente (de manera subjetiva por parte del intérprete) de contramelodías en respuesta al requinto o a la voz.

- La Guacharaca: fabricada a partir de una fibra vegetal, de cuerpo corto, más o menos 20 cms y ejecutada con trinche sencillo de 3 o 4 alambres: Encargada de realizar la base ritmo-percusiva.

Heredando la afinación tradicional del requinto y el tiple, utilizada más que todo en ámbitos campesinos y en el formato de torbellino, en la carranga estos dos instrumentos van un tono abajo respecto a la guitarra. De esta afinación, denominada también "en Bb" se dice que genera una sonoridad más opaca y más llena a la vez, principalmente en el tiple. El requinto por su parte logra un timbre más dulce y "gordo" que al afinarlo en la llamada "tónica" (igual que la guitarra).

Paralelo a la ejecución de dichos instrumentos, los integrantes del grupo se encargan de la parte vocal en donde usualmente quien interpreta la guacharaca es la voz líder del grupo y los demás realizan las segundas voces y coros. Como herencia de las diferentes vertientes que posee la carranga, como el torbellino y el merengue andino, la disposición en las segundas voces se maneja a partir de terceras paralelas y ocasionalmente sextas a partir de la voz principal y de manera diatónica. Se acostumbra reforzar la voz principal con máximo dos segundas voces, completando la tríada de los acordes de tónica, subdominante o dominante.

Por otro lado, se han experimentado sonoridades a partir de la utilización de otros instrumentos, generalmente en el rol melódico y ritmo-percusivo. Así, encontramos como elemento recurrente en el rol melódico a la llamada dulzaina, riolina o armónica, la cual a partir del uso ocasional pero significativo en algunas grabaciones de Jorge Velosa, adquiere un papel relevante en la carranga y es utilizada también por otras agrupaciones como reemplazo momentáneo del requinto.

De igual manera, en la actualidad se han utilizado muy ocasionalmente instrumentos como el acordeón y la flauta en el rol melódico, pero al ser la tímbrica del requinto lo más representativo del género carranguero y lo que le da su sello característico, resulta complejo reemplazarlo en su rol melódico de manera permantente.

En el rol ritmo-percusivo encontramos complementos o reemplazos a la guacharaca, también de manera muy ocasional y dentro de ciertas agrupaciones como por ejemplo el uso de Bongó, Congas, Tambora, Cencerro, Timbales latinos, Platillos, Claves y por supuesto Batería. Así mismo se han utilizado diferentes tipos de guacharaca, tales como la metálica utilizada en la música tropical, y la misma carranguera pero de mayor longitud y ejecutada con trinches de más alambres.

Como se había mencionado anteriormente, el uso del bajo eléctrico y en algunos casos el "*baby bass*" en reemplazo de la guitarra, es una tendencia muy frecuente en la actualidad y que al igual que los demás instrumentos nombrados, transforma sustancialmente la sonoridad tradicional de la carranga, la mayoría de las veces hacia una sonoridad más de orquesta tropical.

II. ESTRUCTURA.

A partir de sus antecedentes más directos y de la forma típica en nuestras músicas populares, la carranga cuenta con tres elementos estructurales muy definidos: las estrofas (EST.), el coro o estribillo y las intervenciones instrumentales a manera de introducciones (INTRO) o interludios (INTERL.). La alternancia entre dichos elementos comúnmente es lo que define la estructura en la carranga, en donde lo vocal se contrasta con lo instrumental, independientemente del número de estrofas o de la existencia de coro (existen canciones en donde simplemente no hay coro).

Por su parte las intervenciones instrumentales, en donde generalmente el rol melódico está a cargo del requinto, presentan 2 variables:

- Una introducción: allí se expone una melodía que puede o no coincidir con la de la voz en las estrofas o coro.
- Un interludio: puede ser un desarrollo o parte de la introducción o una nueva melodía que puede o no coincidir con la de la voz en las estrofas o coro.

Existen canciones en donde se genera un segundo interludio con las mismas características descritas anteriormente. Así mismo, las intervenciones instrumentales también se dan a pequeña escala en los contracantos, que a veces aparecen en las pausas que se generan dentro de las estrofas o coro. Dichas intervenciones, tanto las introducciones y los interludios como los contracantos, se ejecutan por lo general a partir de líneas melódicas desarrolladas por el requinto, pero en algunos casos con refuerzos melódicos o respuestas de la guitarra y/o tiple. El final de las canciones se puede dar con parte de la introducción o del interludio con un cierre conclusivo, o de manera directa con una cadencia auténtica.

De esta manera, las posibilidades más comunes de alternar lo instrumental con lo vocal, generando diferentes subtipos de estructuras son:

- Solamente con introducción la cual se repite dependiendo del número de estrofas:

  INTRO/EST.1 – CORO/INTRO/ EST.2 – CORO/INTRO/ EST.3 – CORO/ INTRO/EST.4 – CORO/ FINAL

  También:

  INTRO/EST.1 – CORO/INTRO/ EST.2 – CORO/FINAL

- Con introducción y un interludio que se repiten dependiendo del número de estrofas:

  INTRO/EST.1 – CORO/INTERL./EST.2 – CORO/INTRO/EST.3 – CORO/INTERL./EST.4 – CORO/FINAL
  (Forma más común)

También:

INTRO/EST.1 – CORO/INTERL./EST.2 – CORO/INTERL./EST.3 – CORO/INTERL/EST.4 – CORO/FINAL

También:

INTRO/ EST.1 – CORO/INTERL./EST.2 – CORO/FINAL

- Con introducción y dos interludios que se repiten dependiendo del número de estrofas:

  INTRO/EST.1 – CORO/INTERL.1/EST.2 – CORO/INTERL.2/ EST.3 – CORO/INTERL.1/EST.4 – CORO/FINAL

  También:

  INTRO/EST.1 – CORO/INTERL.1/EST.2 – CORO/INTERL.2/ EST.3 – CORO/INTERL.1/EST.4 – CORO/INTRO/EST.5 – CORO/FINAL

Respecto al tratamiento de la parte vocal, en estrofas y coro, se utiliza predominantemente la forma típica del romance español a manera de cuartetas octosílabas o heptasílabas. Las estrofas por lo general constan de una o dos coplas de 4 versos cada una con rima asonante o consonante en los pares. El coro o estribillo generalmente presenta las mismas características pero sobre una sola copla.

Las segundas voces aparecen cuando hay repetición total o parcial de las estrofas, y casi siempre en el coro. Como se menciona antes, la utilización de terceras y sextas es el recurso más característico en el refuerzo de la voz principal en la música carranguera. A partir de esto, es común escuchar segundas voces y coros por encima de la voz principal y con impostación y/o uso de falsete.

III. ARMONÍA.

La carranga a través de su historia y también como derivada del merengue andino y previamente del vallenato, conserva la simpleza armónica, característica de dichos géneros. De esta manera, predomina el uso del modo mayor como tendencia característica, así como la utilización de las tres regiones tonales (tónica, subdominante y dominante) por medio de los grados I, IV y V7, con eventuales tonicalizaciones y sustituciones diatónicas. La utilización de tríadas en tónica y subdominante es constante y muy esporádicamente aparecen agregaciones como sextas y novenas. Esto se da sin ninguna aplicación conceptual previa y más como producto de una sonoridad buscada por los intérpretes.

Las progresiones oscilan entre las tres regiones y usualmente se guarda el paso a subdominante para el coro; para esto generalmente se tonicaliza el IV grado por medio de un I7. Las cadencias más usuales son la auténtica y la plagal y usualmente la rota cuando hay sustitución del I por el VIm. Algunos tiplistas ocasionalmente utilizan sustituciones y agregaciones, por lo general en dominantes secundarias a partir de disminuidos, generando así un lenguaje armónico más cromático. El uso de las segundas y terceras posiciones de los acordes genera a su vez, tensiones como novenas, oncenas y trecenas. Este lenguaje no es muy usual y corresponde sólo a ciertos tiplistas de trayectoria y es una tendencia que se da recientemente.

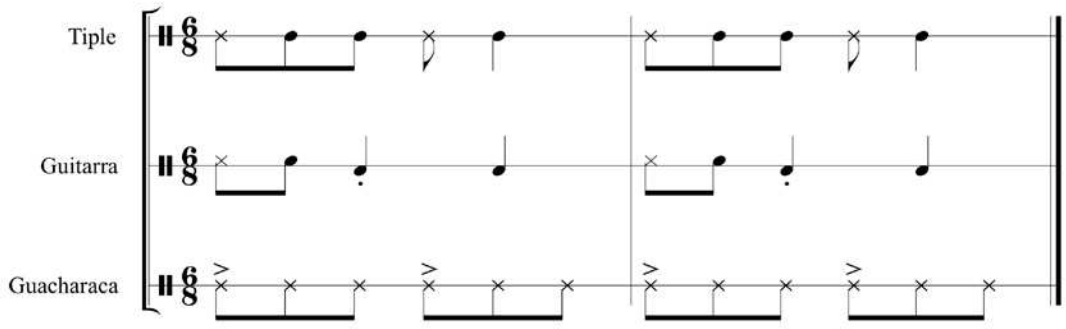
IV. GÉNEROS Y RITMOS.

A partir del merengue andino, la carranga toma sus dos maneras de acentuación tradicionales dentro del sistema bimétrico de 3/4 - 6/8 y las traduce a los dos principales tipos de merengue carranguero:

El anacrúsico:[12]

Derivado del merengue vallenato y del bambuco, también llamado "merengue carranguero" o "merengue interiorano". De este tipo de merengue existen las variantes o denominaciones dadas en su mayoría por Velosa: Bambuco Raspado, Merengue Guasquito, Merengue Atravesado, Merengue Bambuqueado, Rumba Amarrada (en relación con la Rumba Criolla), Merengue Cañanguero, Merengue Arriao, Merengue Arrebatao, Merengue Juguetón, Bambuco Fiestero, Rumba Criolla, Bamburengue sureño, Sanjuanero, Merengue fiestero, Merengue Parrandero, Merelao, Rajaleña Merengueado, Merengue Arracachero, Merengue Guascarrilero y otros dependiendo de su autor.

Figura 1. Esquemas de la base ritmo-armónica del merengue tipo anacrúsico[13]:



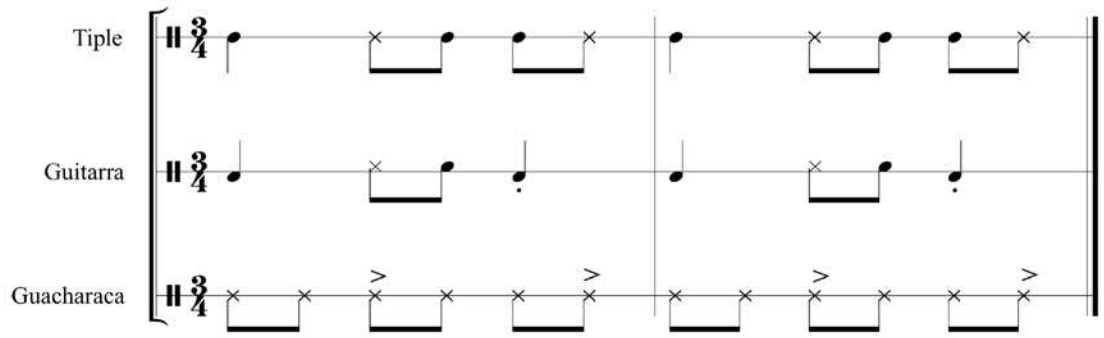
[12] Tético y Anacrúsico son denominaciones dadas por los autores de la cartilla ¡Viva quien Toca! del Ministerio de Cultura a partir del tipo de acentuación.

[13] En todos los esquemas, las figuras representadas con una X en el tiple y la guitarra, corresponden al apagado característico que ejecutan dichos instrumentos en la base ritmo-armónica dentro de los diferentes géneros.

El Tético.

Derivado del pasillo, el joropo y el torbellino, también llamado “merengue joropeado” o “merengue orientano”. De este tipo existen las variantes o denominaciones: Merengue Chiguano, Merengue Pasajero, Merengue Redovado, Merengue Guabiniado, Son Paisa, Merengue Atorbellinado, Torbellino Reinoso y otros.

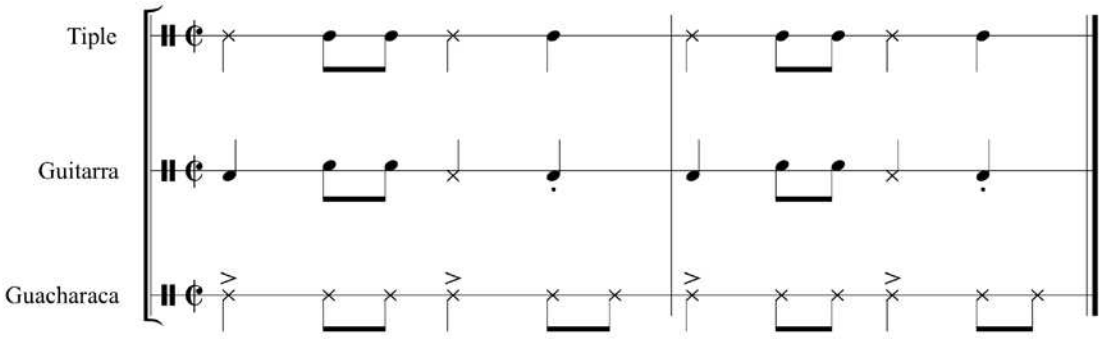
Figura 2. Esquemas de la base ritmo-armónica del merengue tipo tético:



El otro género existente en la música carranguera es la Rumba; contrario al merengue, posee un sistema métrico binario, derivado de las músicas caribeñas como el paseo, el son y el porro, y en algunos casos del corrido mejicano. Esta denominación de Rumba está relacionada con una de las variantes de la Rumba Criolla bogotana de la década de 1940, que tuvo estas mismas influencias.

Al igual que el merengue, y también a partir de la propuesta de Velosa, la rumba posee diferentes variantes como son: Rumba Ligera, Rumba Paseada, Rumba Corrida, Rumba Jalada, Rumba Ronda, Rumba Guabineada, Rumba-Rap, Rumba-Son, Rumba Menoreada, Rumba Paseo y otras.

Figura 3. Esquemas de la base ritmo-armónica de la rumba:



Las denominaciones anteriores obedecen a factores como el tempo, la temática, las células ritmo-melódicas, la manera de cantar, el modo (mayor o menor), el ciclo

armónico, los melotipos empleados, el rasgueo o golpe, la influencia de otro género o ritmo, o simplemente el ethos particular de cada canción. Uno de los objetivos de Velosa al denominar con tanta particuaridad los ritmos es el de vincular o relacionar a la carranga con otros géneros presentes en otras regiones del país y fuera de él. Es así que desde la carranga se llega al Torbellino, al Bambuco, al Currulao, al Vallenato, al Joropo, a la Guabina, a la música andina sureña, hasta géneros foráneos como el Corrido mejicano y el Son cubano.

ESPACIOS DE PROYECCIÓN

A través del tiempo, la música carranguera ha logrado posicionarse en diferentes espacios, luchando contra el comercio musical y contra géneros netamente comerciales, y también adaptándose a formatos lejanos a su condición, como es el caso de la orquesta sinfónica recientemente. Pese a esto, la carranga ha mantenido dos espacios concretos de proyección a lo largo de su historia con públicos muy definidos y opuestos: los campesinos (tanto los residentes en veredas y sectores rurales como quienes han migrado a pueblos y ciudades) y algunas personas de corte intelectual, quienes se han identificado con el sentido de denuncia y exaltación de lo propio, presente siempre en las líricas de Velosa. Sin duda el primer grupo es el más significativo y al cual la carranga le ha apuntado siempre, conquistándolo poco a poco ya que, al ser un género tan joven y en gran medida derivado de otros, ha necesitado el argumento de sus textos y la alegría de su música para ser aceptado y apropiado por los campesinos quienes antes preferían lo impuesto por la radio y medios de comunicación.

En los últimos años, ha ocurrido que a partir de la convocatoria por parte de alcaldías y casas de la cultura a concursos dentro del género carranguero, han surgido infinidad de agrupaciones, conformadas en su mayoría por jóvenes. Los mismos se han ido apropiando del género y por medio de él muchas veces representan a su vereda, su municipio o su familia. En el sector urbano también han surgido muchos grupos (generalmente de familias campesinas que han migrado) que se rebuscan el trabajo en festividades familiares, serenatas, convocatorias gubernamentales, festivales, encuentros y de igual manera concursos o en cualquier otro espacio donde la carranga sea bienvenida.

Actualmente la carranga ha llegado a grandes auditorios y espacios diferentes a los comunes, de la mano de Jorge Velosa, quien a partir de la producción de "Carranga Sinfónica" en el 2011, disparó la popularidad del género, sobre todo desde los medios de comunicación, llegándole a un público diferente, acostumbrado a otras maneras de hacer música.

De todas maneras, en comparación con otros géneros tradicionales-populares como el Vallenato, la carranga está en un grado de popularidad inferior, con un público selecto y como se dijo anteriormente, muy virgen aún en cuanto a su desarrollo. En espacios

académicos está empezando a figurar a partir de trabajos de grado y algunas investigaciones, pero musicalmente, no se ha realizado prácticamente ninguna propuesta.

PRINCIPALES EXPONENTES DEL GÉNERO

A través de su historia, la carranga se ha nutrido de infinidad de agrupaciones que a su vez han asumido el oficio de diferentes maneras. Hay quienes se dedican y viven de interpretarla, otros que combinan esta labor con otras dentro de la música, y otros, la gran mayoría, que no viven de la música pero que dedican un espacio de su vida a la interpretación del género carranguero. En este último grupo se encuentran principalmente las agrupaciones campesinas, las cuales combinan sus labores de agricultura, ganadería y demás oficios rurales con la música.

De esta manera hay agrupaciones que cuentan con trabajos discográficos, otras que están en proceso de realizar su primera grabación y otras que simplemente se dedican a interpretar lo que otros han compuesto. El haber grabado o no, otorga en el medio carranguero el título de "grupo profesional" y el de "grupo aficionado" a quienes no han grabado. Dichas denominaciones surgen principalmente a partir de los ya mencionados concursos.

Dentro de las principales agrupaciones carrangueras, que por su antigüedad, por su nivel interpretativo o por su propuesta musical se han destacado, encontramos a: Velosa y los Carrangueros, El Tocayo Vargas, Los Filipichines, Los Hermanos Torres, Los Hermanos Amado, El pueblo Canta, El Son de Allá, Los Fiesteros de Boyacá, Los del Pueblo, Sol Nacer, Campo Sonoro, Los Dotores de la Carranga y otros.

Así mismo en la carranga se han gestado agrupaciones con enfoques diferentes, saliéndose del concepto clásico del género, pero manteniendo ciertos elementos característicos. Dentro de esta tendencia cabe mencionar a: Pataló, San Miguelito, Velo de Oza, Skarranga, Grupo Yerbabuena y Fulanitos, entre otros.

CAPÍTULO 2: DEL INSTRUMENTO.

HISTORIA Y DESARROLLO

I. ORÍGENES.

Del Tiple-Requinto o Requinto-Tiple, o simplemente Requinto, se conoce poco y de manera confusa acerca de su origen. Al ser un instrumento "mestizo" por naturaleza y con muchas adaptaciones y transformaciones a lo largo del tiempo, es imposible señalar con certeza el momento, lugar y contexto en los cuales se estableció como tal. Así mismo, al pertenecer a una familia de cordófonos de cuerda pulsada de origen europeo (principalmente hispano), que están regados por toda América, en donde se encuentran instrumentos como el laúd, la vihuela, la guitarra, la bandurria, el cuatro, la bandola y por supuesto el tiple, su pariente más cercano, ocurre que a partir de las diferentes denominaciones dadas a los mismos, se suelen confundir entre sí, sobre todo en los textos en los que se hace referencia.

Particularmente con la denominación de "Requinto", la cual hace referencia a cordófonos de registro agudo y de cuerpo pequeño, aparecen a su vez una cantidad de variantes que dependen básicamente de la región en donde tienen presencia. Es así que además del requinto colombiano existen por ejemplo el Requinto Jarocho (Méjico), el requinto aragonés (España), la guitarra requinto (también denominada puntera), presente en varios países, y el requinto peruano, que hace alusión a un instrumento y al parecer a un género musical.

Referente al requinto colombiano hay una hipótesis que dice que junto con el tiple son derivados de una familia de cordófonos propios de la orinoquía colombo-venezolana, entre los que se encuentran el Guitarro, el Bandolón y el Bandolín. No existe claridad alguna respecto a cuál de los anteriores corresponde el requinto y hay varias versiones particulares. Estos instrumentos aún existen en algunas regiones de los llanos pero están a punto de desaparecer, pues el uso del formato típico de joropo los ha desplazado enormemente.

También se dice que el requinto es derivado del tiple correspondiendo a una adaptación del mismo para un rol melódico. Sin embargo, existe una teoría opuesta que dice que primero surgió el requinto y al mismo se le adaptaron bordones (cuerdas entorchadas), generando un nuevo instrumento de registro más grave.

Dichas teorías son confusas y la mayoría de ellas corresponden a testimonios personales o se generan a partir de hipótesis muy generales y muchas veces vagas. Lo que sí es claro es que el Tiple y el Requinto actuales, corresponden a una misma concepción en cuanto a su forma, su afinación y sus escenarios. Se dice que donde hay requinto siempre hay tiple y su historia así lo demuestra.

II. GÉNEROS, REPERTORIO E INTÉRPRETES.

A lo largo del tiempo, el requinto se ha consolidado en ciertas subregiones dentro de la región andina colombiana como el instrumento melódico característico de los géneros que se ejecutan con el mismo. En algunos casos, dichos géneros corresponden a manifestaciones específicas de ciertas regiones, y en otros a unas de tipo más transversal.

De esta manera, hoy en día podemos clasificar el repertorio del requinto en tres grandes bloques a partir de los géneros en donde tiene presencia:

1. El torbellino y la guabina[14].

   Al ser el género de mayor tradición en cuanto al uso del requinto como instrumento melódico, el mismo ha logrado un alto desarrollo estilístico y gran virtuosismo en lo interpretativo. Se desconoce desde hace cuánto se "puntea" el torbellino con requinto, pero lo cierto es que por medio del mismo, dicho género ha establecido sus principales características melódicas, así como el elemento improvisativo que tanto lo define.

   En el Torbellino instrumental, el requinto se desenvuelve dentro del rol melódico a partir de la improvisación, basada en melotipos o frases dentro del ciclo armónico característico de dicho género. En las cantas de guabina, en donde las intervenciones instrumentales se dan entre las coplas cantadas, el requinto mantiene el mismo comportamiento que en el torbellino instrumental.

   A partir de la organización de las frases o melotipos usados en la improvisación del género, algunos intérpretes han compuesto obras instrumentales de torbellino, las cuales poseen un discurso organizado, con una estructura fija y en donde finalmente no hay lugar para la improvisación. Sin embargo sucede que a partir de dichas obras, muchos requintistas toman los melotipos usados y los recopilan para así mismo crear su propio discurso torbellinero.

   Hoy en día sigue siendo el torbellino el más importante dentro de los géneros interpretados con el requinto, pues además de ser el más antiguo, explota de manera permanente y dinámica las virtudes de dicho instrumento.

2. Géneros andinos transversales (Requinto instrumental).

   Principalmente el bambuco y el pasillo al tener presencia en toda la región andina, adquieren características propias dependiendo fundamentalmente del lugar específico donde se manifiestan. Así mismo mantienen ciertos elementos clave (principalmente en el aspecto rítmico-acentual) que los identifican de

[14] La denominación de Guabina, en este caso hace referencia a la interpretada en Santander y Boyacá, de origen campesino y también denominada cantas de guabina o canto guabinero.

manera global. Es así como en Santander por ejemplo, gracias a la tradición torbellinera, algunos intérpretes se acercan a géneros como los mencionados Pasillo, Bambuco, Danza, Vals y otros, adaptándolos a la sonoridad del requinto. Jorge Ariza es tal vez el requintista más importante hasta el momento, ya que fue el primero en grabar obras interpretadas en requinto solista. Dentro del trabajo de Ariza lo más representativo es la adaptación instrumental que él hace de las rumbas criollas más populares, compuestas por Milciades Garavito y Emilio Sierra y a partir de las cuales adquiere tanto éxito como intérprete.

Lo anterior supone tal vez un "destete" por parte del requinto hacia el torbellino, pues hasta el momento sólo se utilizaba dentro de este género. A partir de esto se empieza a generar una tradición y una escuela de "requinto instrumental", la cual inicialmente toma obras del cancionero colombiano de la región andina y las adapta al requinto. La mayoría de obras están concebidas y desarrolladas (desde el punto de vista melódico) para la bandola y dentro del formato de trío típico, lo cual supone una lógica interpretativa distinta a la del requinto, basada en la fisionomía de la misma.

A partir de lo anterior, la escuela de requinto instrumental se caracteriza entre otras cosas por la velocidad en la interpretación y el virtuosismo en ese sentido, aunque paralelo a esta tendencia, se siguen gestando obras a partir del lenguaje natural del instrumento. Los torbellinos instrumentales también hacen parte del repertorio de dicha escuela y a lo largo de la historia han ido transformándose, seguramente por el concepto bandolístico que se impone en los últimos años en la mayoría de intérpretes solistas. De hecho, los requintistas instrumentales en su repertorio siempre tienen torbellinos del mismo tipo.

Dentro de los principales requintistas instrumentales, de Jorge Ariza en adelante y entre los cuales algunos son también compositores, encontramos nombres como: Luis Lorenzo Peña, Eugenio Ariza, Juan de Jesús Torres, Héctor Ariza, Gilberto Bedoya, Hermes Espitia, Pedro Nel Martínez, Liber Mateus, Edwin Castañeda, Yasser Luna, Álvaro Quiroga, Eulogio Mesa, Elberto Ariza y otros.

Como caso aparte dentro de los géneros transversales está el Rajaleña; subgénero propio del departamento del Huila, considerado dentro del género de bambuco, con unas características estructurales muy definidas y una sonoridad muy particular. Allí el requinto desde hace mucho tiempo forma parte de la organología tradicional y representa a partir del rol melódico, la sonoridad característica de dicho ritmo.

3. La música carranguera.

A partir de la apropiación del formato de Requinto, Tiple, Guitarra y Guacharaca, por parte de los Carrangueros de Ráquira a finales de la década de 1970, el

requinto se consolida como el instrumento más representativo en el género carranguero. A partir de los elementos interpretativos del torbellino, así como el aporte que hacen intérpretes instrumentales como Jorge Ariza y Luis Lorenzo Peña y finalmente de los primeros requintistas carrangueros como Javier Moreno y especialmente Delio Torres, se proponen y desarrollan los ya renombrados aspectos estilísticos del requinto en el género carranguero, los cuales a través del tiempo se consolidan, haciendo que hoy en día junto con el torbellino, sea la carranga el género en donde el requinto tiene mayor cabida, mayor dinamismo y mayor proyección.

Dentro de la Carranga encontramos los siguientes intérpretes más relevantes desde sus inicios hasta la actualidad y algunos de los cuales se destacan también en el repertorio instrumental como: Javier Moreno, Delio Torres, Jorge González, Libardo González, Jaime Castro, Álvaro Suesca, Jacinto Amado, Luis Quintana, José Fernando Villaveces, Luis Hernando Hernández y otros.

ESTRUCTURA Y ORGANOLOGÍA.

Como resultado de adaptaciones y transformaciones a partir de antepasados como el laúd, la vihuela, la guitarra barroca y otros, el requinto conserva los principios físicos de dichos instrumentos y a partir de los mismos, una lógica interpretativa común. Sin embargo, a partir de dichas transformaciones se generan elementos particulares que lo definen y lo caracterizan y que a su vez constituyen la sonoridad de los géneros en donde opera.

I. PARTES

Al igual que los cordófonos de cuerda pulsada, también llamados instrumentos de diapasón, el requinto posee unas partes básicas comunes tales como: (ver gráfica 4)

1. Caja de resonancia

A su vez se constituye por:

a. Tapa Armónica
b. Aros
c. Fondo
d. Puente
e. Boca

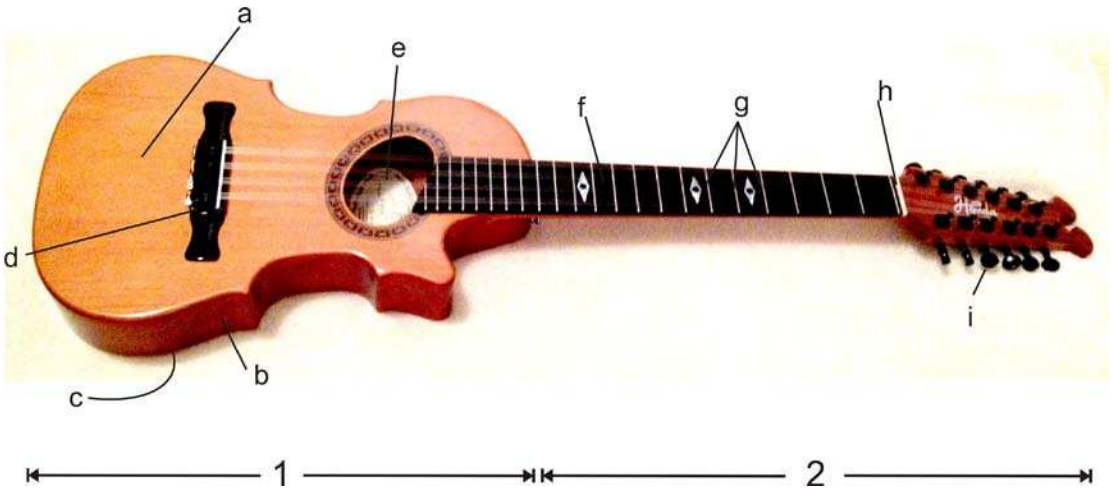
2. Brazo y Cabeza

Conformado por:

f. Diapasón
g. Trastes
h. Pontezuela
i. Clavijero

Las cuerdas por su parte van desde el puente hasta el clavijero, pasando por la boca, por el diapasón con los trastes y luego por la pontezuela.

Figura 4. Esquema del requinto:



El requinto posee en la actualidad 12 cuerdas lisas de acero[15], distribuidas en cuatro órdenes triples (del mismo calibre y afinación cada uno) con las características expuestas en la siguiente tabla:

Figura 5. Esquema de calibres de cuerdas en el requinto.

Orden	**Cuerda**		**Calibre (pulgadas)**	**Altura**
①	3 o 2	Lisa	0.009	D4 – E4
②	3	Lisa	0.0065 – 0.0070	A4 – B4
③	3	Lisa	0.0075 - 0.0080	F4 – G4
④	3 o 2	Lisa	0.009 – 0.010	C4 – D4

[15] Originalmente el requinto poseía no 12 sino 10 cuerdas, distribuidas en dos ordenes dobles a los extremos y dos triples en el centro con la misma disposición que la actual
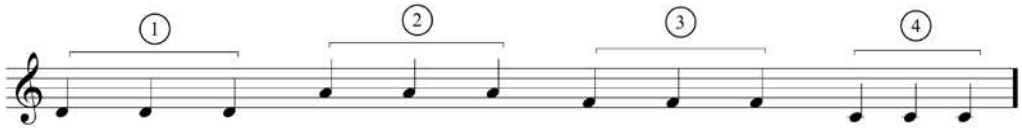
II. AFINACIÓN.

Tal vez la característica más significativa del requinto es su afinación ya que, posee una disposición conocida como "entrante" o "re-entrante"[16]. Dicha característica a su vez genera una sonoridad muy particular que en muy pocos instrumentos de plectro está presente y que en el requinto genera una serie de posibilidades melódicas únicas.

A partir de la disposición mencionada, a lo largo del tiempo han existido dos tipos de afinación los cuales han sido adoptados por los diferentes géneros en donde el requinto tiene presencia.
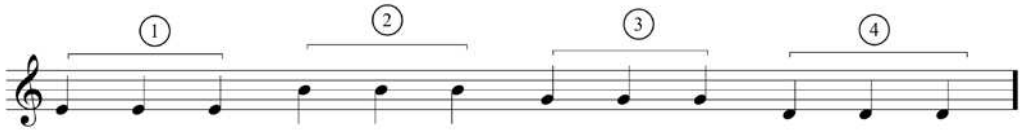
La primera manera corresponde a la denominada "afinación tradicional" o "en Si bemol", en la cual sus cuatro ordenes corresponden a la disposición de las 4 primeras cuerdas de la guitarra pero en un tono abajo y con la disposición entrante entre primero y segundo orden. De esta manera el requinto se establece como un instrumento transpositor, y resulta un poco complejo para los instrumentos acompañantes no transportados (como la guitarra), operar en ciertas tonalidades. Esta afinación se caracteriza por generar una tímbrica opaca, "pastosa" y dulce en el requinto.

Figura 6. Afinación tradicional del requinto:



El segundo tipo de afinación corresponde al denominado "en la tónica", "en Do", o "afinación moderna", la cual corresponde a las 4 primeras cuerdas de la guitarra pero a partir de la 2da van una octava arriba, como producto de la afinación entrante. Se caracteriza por ser brillante, seca, y de mucha proyección y se genera también por la comodidad de tocar en el mismo tono que la guitarra y demás instrumentos, sin la necesidad de transportar. Al igual que con la afinación tradicional, cuando el requinto se afina en la tónica, el tiple también lo hace para conservar la tímbrica particular.

Figura 7. Afinación moderna del requinto:



[16] La afinación entrante o re-entrante corresponde a una manera de distribuir las cuerdas en donde se rompe con la secuencia interválica descendente, partiendo de la primera cuerda como la más aguda y llegando a la última como la más grave. En este tipo de afinación generalmente la más aguda corresponde a la segunda, y la primera por su parte se afina una octava abajo de lo que sería en la afinación secuencial. Instrumentos como el requinto, el cuatro venezolano, el tres cubano (antiguamente) y el Ukelele, poseen dicha manera de distribución.

Estas afinaciones por su parte generan dos sonoridades bastante diferentes en un mismo instrumento, así como dos tensiones en las cuerdas, que a su vez generan diferentes posibilidades en la interpretación. Así mismo, estas diferencias han hecho que los géneros se adapten mejor a una o a otra manera de afinar, dando como resultado una clara división en cuanto al repertorio a partir de los tipos de afinación.

Es así que en el torbellino por ejemplo, anteriormente se utilizaba la afinación tradicional y los melotipos se desarrollaban a partir de dicha sonoridad, pero hoy en día son cada vez más los intérpretes y agrupaciones de este formato, que han optado por subir un tono el requinto (y por consiguiente el tiple), obteniendo más brillo en el sonido. Al tener mayor tensión, se puede ejecutar con mayor agilidad, generando a su vez melotipos más veloces.

Sucede lo mismo con el repertorio instrumental (géneros andinos), en donde, como se mencionaba anteriormente, la mayoría de temas corresponden a versiones originales para bandola, de ejecución ágil y sonoridad brillante, características óptimas para la afinación aguda del requinto.

Por su parte la música carranguera se ha caracterizado por conservar la afinación tradicional y con excepción de algunos grupos que afinan medio tono o un tono arriba de la misma, ésta constituye el paradigma entre la gran mayoría de agrupaciones.

III. AMPLIFICACIÓN.

Los instrumentos musicales de diapasón (salvo los eléctricos), entre muchas características comunes que poseen, se distinguen por tener poca proyección en cuanto al volumen se refiere, en comparación con otras familias como los metales y la percusión. De esta manera requieren ser amplificados para ser escuchados en recintos grandes o cuando hacen parte de ensambles con otros instrumentos de mayor proyección. Así mismo a lo largo del tiempo se han desarrollado maneras de incrementar su volumen a partir del uso de equipos electrónicos de amplificación.
El requinto por su parte, como instrumento melódico necesita destacarse por encima de los que ejecutan el acompañamiento en los diferentes casos. Para esto, con el tiempo y también dependiendo de los géneros y de los espacios de proyección, se han utilizado diferentes maneras de amplificación tales como:

- Micrófono de aire (dinámico): con las mismas características que los micrófonos vocales, se ubica al frente del instrumento recogiendo su sonido natural pero con el riesgo permanente de generar retroalimentación debido a la caja de resonancia del requinto, por lo cual no soporta mucho volumen. Es muy utilizado por los requintistas instrumentales que al estar sentados no requieren moverse mientras tocan. En la música carranguera se utilizó originalmente por Los Carrangueros de Ráquira, cuando no existían otras alternativas de amplificación.

- Micrófono magnético: Ubicado por lo general en la boca del instrumento, recoge la vibración de las cuerdas por medio de un imán. Tiene la ventaja que admite un alto nivel de volumen, pero distorsiona la señal original, dando como resultado un sonido bastante "eléctrico". Aparece como primera alternativa diferente a los micrófonos de aire y desde entonces es usado por algunos requintistas carrangueros.

- Micrófono de contacto: Ubicado sobre la tapa del instrumento, recoge la vibración de la misma. Algunos Luthiers de tiples y especialmente de requintos , utilizan este tipo de micrófono como alternativa de amplificación ya que su sonido es muy natural y "acústico". De todas maneras, al igual que los micrófonos dinámicos, generan retroalimentación a partir de ciertos decibeles y por otro lado al tener un sonido tan acústico, el mismo no es muy definido y no resultan muy apropiados para un rol melódico como el del requinto.

- Micrófono de barra (piezoeléctrico): Ubicado debajo del puente y generalmente conectado a un preamplificador con ecualizador incorporado, que por lo general va instalado en los aros del instrumento. Transmite la vibración de las cuerdas contra el puente y envía la señal al preamplificador en donde existe la posibilidad de ecualizar y controlar la ganancia y otros parámetros dependiendo del modelo del mismo. A pesar de poder controlar la calidad del sonido desde el mismo instrumento por medio del preamplificador, la señal resultante no es del todo natural, aunque si de muy buena calidad, sobre todo cuando el preamplificador es de buena calidad. Es así que este sistema de amplificación es el más utilizado actualmente en la carranga, al ser un género popular y de proyección en escenarios grandes como parques y plazas de pueblo. De igual manera los intérpretes instrumentales también lo utilizan cuando es requerido, y la mayoría de Luthiers lo están instalando en sus instrumentos.

TÉCNICA Y LENGUAJE.

I. UBICACIÓN.

Del cuerpo e instrumento.

A partir de los géneros que se interpretan en el requinto y de sus características interpretativas, surgen dos posiciones básicas tanto del cuerpo como del instrumento para la sujeción del mismo:

- Con el cuerpo sentado y el requinto sobre las piernas: Utilizada especialmente para la ejecución del repertorio instrumental y en algunos casos dentro del formato de torbellino. Existen variantes en la ubicación del requinto en donde algunos prefieren apoyar al mismo sobre la pierna derecha y otros sobre la izquierda. De la misma manera hay quienes optan por ubicarlo de manera diagonal y otros más horizontalmente utilizando un posapié.

- Con el cuerpo de pie y el requinto suspendido en el cuello y hombros mediante un cordel: utilizada en la música carranguera principalmente, en el formato rajaleñero del Huila, y en algunos casos dentro del formato de torbellino. Varía dependiendo si se utiliza la llamada "manito" que sujeta al requinto desde la boca y se suspende en el cuello solamente o si se utiliza una correa que sujeta al instrumento ya sea desde sus puntos extremos (caja y brazo) o solamente desde la caja.

De las manos:

Dependiendo de la ubicación del cuerpo y del instrumento en el mismo, y del repertorio interpretado, las manos cambian también su ubicación sustancialmente.

La mano izquierda o la encargada de operar en el diapasón, presenta dos posiciones básicas:

- Tipo Guitarra Clásica: con el dedo pulgar siempre detrás del diapasón y ubicado de manera centrada. Se utiliza generalmente en el repertorio instrumental.

- Tipo Guitarra Eléctrica: con el dedo pulgar en la parte superior del diapasón y asomado hacia la región del diapasón y trastes. Se utiliza sobre todo en la música carranguera en donde la mano recorre permanentemente el diapasón de manera horizontal.

La mano derecha o la encargada de pulsar las cuerdas, varía más que su posición, la región de ataque ya que la misma proporciona diferencias tímbricas, propias de cada género interpretado. Así, existen tres regiones básicas para pulsar las cuerdas:

- Cerca al puente: Genera un sonido metálico y seco, rico en frecuencias agudas, propio del repertorio instrumental y del torbellino.

- Sobre la boca: Genera un sonido equilibrado pero rico en frecuencias medias, propio de todos los géneros interpretados.

- Sobre los trastes: Genera un sonido pastoso y dulce, rico en frecuencias medias-graves, propio de la música carranguera.

II. RECURSOS DE ATAQUE.

Así como se generan diferentes regiones de ataque, existen a su vez maneras de pulsar las cuerdas por medio de tres elementos básicos como son:

- El plectro, plumilla o *pic*: utilizado en los diferentes géneros por la mayoría de intérpretes en la actualidad. Su calibre depende de la tensión de las cuerdas pero sobretodo del gusto del requintista; se utilizan con calibres entre 0.40 y 0.60 mm y de un tamaño medio.

- La cuchilla de afeitar: utilizada anteriormente de manera común por intérpretes de torbellino y repertorio instrumental. En la actualidad son pocos los que la siguen utilizando.

- La uña del dedo pulgar: de uso poco frecuente, se conocen muy pocos requintistas que han optado por esta manera de pulsación (únicamente dentro del género carranguero), la cual genera mucho peso en el sonido pero a su vez resulta compleja para controlar la estabilidad y direccionalidad en el ataque.

A partir del uso del plectro como principal recurso de ataque, se generan diferentes maneras de "plumear", las cuales también se encargan de caracterizar a los géneros en donde el requinto está presente. Es así que a partir de parámetros como la dirección de la mano, la cantidad de cuerdas que se afectan en cada plumada, la manera de acentuar y de apagar el sonido, la frecuencia de ataque y otros más, se establecen posibilidades interpretativas diferentes en cada género. Dentro de las mismas encontramos al trémolo, al redoble y al stacatto como principales recursos de la mano derecha, junto con las diferentes plumadas que más adelante serán descritas.

III. DIGITACIÓN.

En lo referente a la mano izquierda o la que opera sobre el diapasón, también existen una serie de recursos que articulan las maneras de ataque provenientes del plectro. La combinación de las dos manos es la que, en definitiva genera el lenguaje característico del requinto y por consiguiente de los diferentes géneros. De esta manera, a partir de la digitación se establecen las alturas y se construyen los acordes; también se generan algunos efectos y ornamentos propios de ciertos géneros, los cuales en algunos casos se complementan con la pluma. Dentro de dichos efectos encontramos por ejemplo el *glissando* como principal elemento estilístico del requinto, utilizado de diversas maneras en todos los géneros mencionados y otros como el vibrato y los ligados, más específicos de ciertos géneros como la carranga.

IV. LENGUAJE

A partir de los elementos técnicos descritos anteriormente, así como de la organología del instrumento, se generan lenguajes propios que sustentan y caracterizan a los géneros interpretados mediante el requinto. De esta manera se construyen los idiolectos de los mismos y de manera particular en cada intérprete, en donde se incorporan además los roles y las maneras propias de tratar la forma y la estructura.

Así, en los géneros instrumentales por ejemplo, en donde el rol del requinto es netamente melódico, el idiolecto del intérprete se basa en elementos como la limpieza y la claridad, la rapidez, la expresividad y el peso en el sonido. En el torbellino por su parte, además de lo anterior, entra en juego la creatividad y la capacidad de organización del discurso improvisativo.

En el caso de la carranga, entran a jugar elementos de otro tipo, además de algunos de los ya descritos, que constituyen el idiolecto del requintista carranguero. Dichos elementos están más relacionados con aspectos como el tratamiento de la forma y con la manera de articular y ornamentar las frases melódicas establecidas.

En parte gracias a la utilización de dos cuerdas (órdenes) simultáneas, que constituye una de las características melódicas más importantes de la carranga, se generan infinidad de posibilidades articulatorias y en la ornamentación de las líneas melódicas que a su vez forman parte del rol melódico principal. Esto se da a partir de los elementos de digitación desde el diapasón y de los recursos de ataque desde la pluma descritos anteriormente, así como de la simultaneidad de los mismos.

Respecto al tratamiento de la forma, ocurre que al ser la carranga un género vocal-instrumental, su estructura obedece por un lado a la simultaneidad entre estos dos elementos y por otro a la alternancia del rol melódico por parte de la voz y el requinto. De esta manera, el requintista carranguero se desenvuelve tanto en su rol melódico principal, como en el acompañamiento, en donde debe tener en cuenta elementos ritmo-armónicos relevantes tales como los rasgueos, las acentuaciones y los apagados a partir de la métrica, y los mapas de acordes en el diapasón. Paralelo a estos elementos aparece un rol melódico secundario ocasional, encargado de hacer respuestas melódicas o "contracantos" a las voces tanto en estrofas como en el coro. Para este rol, el requintista debe tener en cuenta tanto elementos articulatorios y ornamentales como armónicos ya que casi siempre dichos contracantos marcan el paso de una región tonal a otra.

Un tercer elemento que es tal vez imposible de describir y analizar, y que constituye gran parte del idiolecto del requintista carranguero, es el denominado "viaje" o "sabor". Esta cualidad se genera principalmente a partir de la experiencia y la vivencia dentro del género, como ocurre en la gran mayoría de músicas de tradición oral. De esta manera es posible señalar que nunca serán suficientes los elementos técnicos a la hora de interpretar ciertas músicas, y en la carranga como descendiente de géneros tradicionales y populares ocurre de manera evidente.

CAPÍTULO 3: EL INTÉRPRETE.
DELIO TORRES; SU CONTEXTO PERSONAL CON LA MÚSICA Y CON EL INSTRUMENTO.

Figura 8. Delio Torres.



INICIOS.

Oriundo de la provincia de Vélez (Santander del sur) nació el 20 de Junio de 1952 en el seno de una familia musical. Desde muy pequeño y por enseñaza de su padre, don Juan de Jesús Torres, músico de trayectoria de la región, aprendió a interpretar el Tiple-Requinto. A la edad de 10 años participó y ganó como mejor intérprete en el *Festival del Tiple y la Guabina*, que para entonces (1962) celebraba su segunda versión. Este festival se sigue realizando en la actualidad.

Posteriormente se traslada junto con su familia a Venezuela en donde permanece una temporada durante la cual según cuenta, olvida el requinto. Luego regresa a Colombia y retoma la música junto con su hermano Argemiro (q.e.p.d) denominándose "Los Hermanitos Torres." Este grupo goza de gran reconocimiento en toda la provincia, por su impecable interpretación de la música tradicional a tan corta edad. Es así que recorren pueblos como Guavatá, Jesús María, Landázuri, Chipatá, Bolívar y otros más, a son de torbellinos, merengues, guabinas, etc.

Para esta época aparece en la escena musical nacional el reconocido requintista Jorge Ariza, quien alcanza gran fama por ser el primero en grabar un disco de Requinto. Se destacan sus versiones instrumentales de Rumbas criollas como *Mariquiteña, Que vivan los Novios, Trago a los músicos* y otras tantas. Desde su requinto interpreta también: Pasillos, Guabinas, Torbellinos, Valses, Bambucos, Danzas, Boleros, y otros tantos ritmos populares. De su autoría se destacan el bambuco *Tunjuelito*, e innumerables torbellinos como: *Esto es Torbellino, Torbellino Veleño, Torbellino Chipateño, A Bolívar mi pueblo*, entre otros.

Jorge Ariza realiza innumerables presentaciones en toda la provincia de Vélez de donde es oriundo y Torres por su parte se dedica a observar su estilo y manera de interpretar el requinto, apropiándose así de muchas de sus técnicas. Al respecto comenta: "Jorge tenía una fuerza en la plumada impresionante y hacía tronar ese requinto". La cercanía con Jorge Ariza iba más allá del vínculo a través del requinto, pues Ariza estudió en la primaria con su padre Juan de Jesús en Vélez y se reencuentran cuando el primero regresa, siendo famoso. Cuenta Torres que Jorge Ariza al enterarse que este es hijo de Don Juan de Jesús le pide que toque el requinto y queda asombrado con su manera de interpretar.

Luego de su gran éxito a nivel nacional e internacional, Jorge Ariza se separa de su tiplista original, Antonio Castillo. Por su parte, Don Juan Torres, entra a acompañarlo en el tiple y cuando Ariza se emborrachaba, Don Juan tomaba el requinto.

Así, Delio Torres inicialmente desarrolla su estilo en el requinto a partir de la enseñanza de su padre y posteriormente de la observación de Jorge Ariza.

LOS HERMANOS TORRES

A la edad de 16 años, y después de terminar la primaria, Torres se traslada definitivamente a Bogotá con toda su familia y empieza a trabajar con la Universidad Javeriana en el departamento de biología. Cuenta que dicho trabajo lo consigue gracias a la música; pues fue contratado para que diera una serenata a la directora del departamento, quien era santandereana (veleña) y al oírlo quedó encantada con su manera de interpretar el requinto y de esta manera decidió darle trabajo. Torres combinaba esta labor con sus estudios de secundaria en las noches y paralelo a esto siguió tocando requinto. En la Javeriana permanece trabajando 17 años.

Por esta misma época, *Los hermanos Torres* (Delio, su hermano Argemiro, y su padre Juan), además de sus presentaciones habituales en pueblos y festivales, empiezan a trabajar en el popular programa "La Hora de los Novios" de Radio Santa Fe. Cuenta que todos los domingos de 6 a 8 PM tocaban en vivo y en directo, en el teatro de la emisora, con público presente y con transmisión radial por Amplitud Modulada para todo el país. Comenta que no solo interpretaban música tradicional del interior, debido a la alta y variada audiencia, también tenían que tocar géneros como: balada, bolero, corrido,

joropo, vallenato, etc. De esta manera eran muy queridos por los asistentes (aprox. 200 personas) y por los radioescuchas.

Fue a través de este programa que alguien de la disquera CBS los conoció y les propuso grabar un disco, denominado *La Reina* con temas como: "No lo comprendo" y "Mi morenita". Luego grabaron más producciones discográficas con el mismo estilo campesino-popular, en donde Torres interpretaba además del requinto, guitarra puntera, guitarra eléctrica, cuatro llanero y en algunos casos tiple. También usaban acordeón y violín en el rol melódico, acompañado de *Guitarra marcante* y guacharaca[17]. De esta etapa hay canciones muy conocidas como: "La media arepa", "Chinita ingrata", "El venadito" y muchas otras. De la media arepa particularmente, cuenta que fue un mosaico de merengues que armó su padre a partir de temas parranderos que recopiló durante su juventud y que arregló junto a Delio Torres.

La fama de Los Hermanos Torres se da principalmente desde mediados de la década del 70, hasta mediados de los 80s cuando se asocian con Jorge Velosa.

JORGE VELOSA Y LOS HERMANOS TORRES

A partir del repertorio tradicional y popular que Los Hermanos Torres interpretaron durante la década de 1970 y principios de 1980, se da el posterior encuentro con Jorge Velosa. Esto ocurre gracias al programa "Canta el Pueblo" que Velosa tenía en Radio Furatena en la ciudad de Chiquinquirá, junto con sus compañeros de Los Carrangueros de Ráquira iniciando los 80s. Velosa invitaba grupos de música campesina de todo el altiplano cundiboyacense y Santanderes a tocar en la emisora o ponía discos de quienes habían grabado y fue así como conoció a los Hermanos Torres. Cuenta Delio Torres que a Velosa le gustaba cómo ellos interpretaban la música tradicional (guabinas, pasillos, bambucos, torbellinos) pero desconocía que ellos interpretaban también la denominada *música guasca* (merengues, joropos, paseos)[18].

Cuando Los Carrangueros de Ráquira se dividen en 1982, Jorge Velosa dura alrededor de un año sin grupo base y graba el álbum *Cantas y relatos (1983)* del cual se habló anteriormente.

Posteriormente en 1984 Velosa invita a los Hermanos Torres a asociarse con él para continuar con el proyecto que traía desde años atrás con Los Carrangueros de Ráquira. Es así como se forma el grupo *Jorge Velosa y Los Hermanos Torres*, el cual en sus inicios estaba conformado por Don Juan Torres en el tiple, Argemiro Torres en la guitarra, Delio

[17] La guitarra marcante es la misma guitarra española común, solo que por el rol que cumple de "marcar" los bajos en ciertas músicas tradicionales-populares es denominada de esta manera. Funciona como acompañante de la guitarra puntera.

[18] La música guasca, también denominada merengue campesino o merengue andino, es la antecesora directa de la música carranguera, y esto se evidencia en sus rasgos armónicos, melódicos y en los sistemas métrico-acentuales.

Torres en el requinto y Velosa en la voz líder y guacharaca. El "afinque" y bagaje producto de la infinidad de géneros populares y tradicionales que interpretaban Los Hermanos Torres desde tiempo atrás, conjugados con la poética y narrativa propias de Velosa a partir de sus investigaciones previas, su recorrido con los Carrangueros de Ráquira, y principalmente su talento natural, constituyeron los elementos necesarios para que esta agrupación gozara de gran aceptación en todo el país, e incluso en el extranjero. Así, para muchos esta etapa es considerada como la más representativa dentro de la amplia y aún presente carrera musical de Velosa.

Con esta alineación graban 5 producciones discográficas (una por año) denominadas: *Pa' los pies y el corazón (1984), Con alma, vida y sombrero (1985), Entre chiste y chanza (1986), Alegría Carranguera (1987) y El que canta sus penas espanta (1988).* De aquí se destacan éxitos como: *Por fin se van a casar, Te digo adiós, Las Diabluras, La Gotica de agua, La muchacha del conejo, La rumba coja* y muchos otros.

En 1989 don Juan Torres se retira del grupo y para el siguiente disco: *A ojo cerrado* Delio graba el tiple además del requinto. Pronto ingresa Jairo Rincón, bandolista del grupo Cuatro Palos a tocar el tiple y con él graban el disco *De mil Amores (1990).*

Es justo en este momento en el cual el grupo deja de llamarse *Jorge Velosa y los Hermanos Torres*, pues en 1992 Argemiro abandona la agrupación y no tiene sentido seguir nombrándola de esa manera. A partir de ese momento se denominan *Velosa y los Carrangueros*; nombre que se mantiene hasta la actualidad.

Con el ingreso del nuevo guitarrista, José Luís Posada, graban una producción basada en temas de otros autores con algunos de Velosa y el grupo, denominada: *Harina de otro costal (1992).* Por su parte en 1993, Torres realiza su última grabación como requintista del grupo de Jorge Velosa denominada: *Sobando la pita*. Para este momento, el tiplista Jairo Rincón ha abandonado el grupo y en su lugar ha ingresado Jorge González Virviescas, requintista del grupo Nueva Cultura.

Finalmente Torres se retira del grupo, y Jorge González toma el puesto de requintista, el cual mantiene hasta la actualidad.

En su paso por el grupo con Jorge Velosa, Delio Torres además de interpretar el requinto, se encarga en muchos casos de crear la música de las canciones en donde el diseño melódico del requinto, así como los ornamentos y demás aspectos interpretativos nacen de su inspiración, producto del conocimiento empírico. También es autor total y co-autor de muchos otros temas, así como segunda voz permanente en los coros. Su aporte a la sonoridad del grupo fue clave, ya que además de lo anterior, siempre estuvo presente en el proceso de producción de los discos, específicamente en la mezcla de los mismos, exceptuando el último que grabó.

ACTUALIDAD.

Luego de su salida del grupo con Jorge Velosa, Torres deja de tocar lo que para ese momento ya se denomina *Música Carranguera*, por un período de 5 años. Posteriormente se asocia con el cantautor boyacense Jaime Castro Guerrero, proveniente de la población de Tinjacá y quien como integrante del grupo *Los Filipichines* contaba para ese entonces con una amplia trayectoria dentro del género.

Con Jaime Castro, Torres realiza 5 producciones discográficas entre finales de los 90s y mediados de la primera década del 2000.

Paralelo a esto, Torres junto con su hermano Argemiro y su padre Juan, retoma el grupo de Los Hermanos Torres, el cual se dedica a recopilar el repertorio que interpretaban en los 70s y 80s. Posteriormente, a finales del 2009 fallece Argemiro en un accidente doméstico.

En el 2012 su padre realiza una recopilación de temas propios en donde él toca el requinto y Delio participa como Tiplista, Guitarrista y cuatrista acompañante, y también como requintista en algunos temas.

En la actualidad Torres sigue interpretando el requinto en su grupo Los Hermanos Torres, nombre que mantiene como homenaje a su hermano Argemiro. El grupo está constituido por Jaime Castro en la voz y otros integrantes en el tiple y la guitarra o bajo. También es invitado ocasionalmente a tocar con Jaime Castro y los Filipichines.

Durante su trayectoria como requintista pero también como arreglista y compositor, Torres se ha caracterizado por su inigualable "sentimiento" y expresividad. Estos aspectos constituyen el sello que lo identifica frente a la mayoría de requintistas, ya que para él la agilidad y la rapidez pasan a un segundo plano. Su filosofía respecto a la música es, por encima de todo, expresar; Delio dice que prefiere equivocarse tocando pero lograr transmitir y llegarle a la gente, en lugar de tocar limpio, rápido y sin corazón.

Para ampliar lo descrito en este capítulo se recomienda consultar el Anexo 1.

CAPÍTULO 4. SISTEMATIZACIÓN DE LO TÉCNICO.

CLASIFICACIÓN DE LAS TÉCNICAS DE EJECUCIÓN

I. CRITERIO DE SELECCIÓN PARA LA ESCOGENCIA DE LAS CANCIONES.

Para la selección del repertorio a analizar, tuve en cuenta principalmente mi conocimiento previo del mismo, derivado de mi oficio como requintista carranguero. De las 95 canciones dentro de 9 álbumes que grabó Delio Torres en su paso por el grupo de Jorge Velosa, tomé como base aquellas en las que se sabía de antemano que existían elementos particulares de tipo técnico u ornamental y a partir de las mismas llegar a lo común.

De esta manera se elaboró un cuadro de síntesis en donde se discriminan principalmente el tipo de efecto u ornamento, su ocurrencia (número de veces en las que aparece dentro de la canción), si el mismo tiene presencia relevante en otras canciones, así como su nivel de uso en general, dentro del total de canciones grabadas por el intérprete con Velosa. Los niveles de uso fueron 4: Escaso (cuando hay de 1 a 3 canciones en donde aparece), Bajo (cuando hay de 4 a 10 canciones en donde aparece), Medio (cuando hay de 10 a 25 canciones en donde aparece) y Alto (cuando hay más de 25 canciones en donde aparece).

A partir de los ítems anteriores resultaron 34 canciones en donde se evidencian infinidad de elementos, la mayoría de los cuales tienen un nivel de uso bajo o escaso, pero que sumados constituyen un amplio abanico de posibilidades interpretativas (ver Anexo 2).

Respecto a los ritmos básicos que constituyen la música carranguera, dentro de las 34 canciones analizadas, 12 corresponden a Rumbas (sistema métrico binario) y 22 a Merengues, de los cuales 17 son de acentuación tipo bambuco (anacrúsicos), y 5 de sistema pasillo o "joropeados". Para las mismas, encontramos diferentes denominaciones específicas que dependen del "sabor" particular del tema, así como de la época en que fue grabado. Cabe anotar que el porcentaje de aparición de cada ritmo básico dentro del total de canciones analizadas, es el equivalente aproximado al total dentro del repertorio de Jorge Velosa.

II. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS (ver Anexo 3).

Con el fin de clasificar y analizar los elementos encontrados en el repertorio de Delio Torres, se establecieron las siguientes categorías:

1. Mano derecha o pluma**:** (afecta sobretodo lo rítmico y lo tímbrico)

A. Tipo de plumada:

1. En cuerdas individuales: hace referencia al uso de los cuatro órdenes del instrumento, utilizados de manera individual, creando melodías al unísono. Puede darse de manera:

- Descendente[19]
- Alternada (prácticamente no la usa)

2. En doble cuerda adyacente: hace referencia al uso de manera simultánea de dos órdenes que se encuentran vecinos. Puede darse de manera:

- Descendente:
  - No apoyada[20]
  - Apoyada
    a. Rápida (sin ritmo)
    b. Lenta (figurada) La más común.

- Ascendente:
  - No apoyada (no la usa)
  - Apoyada

- Alternada (la usa sobretodo en pasajes rápidos):
  - Atacando una cuerda por movimiento[21]
  - Atacando las dos cuerdas por movimiento

3. En doble cuerda no adyacente: hace referencia al uso de manera seguida de dos órdenes no adyacentes, generalmente el 2do y el 4to para generar el intervalo de sexta. Las posibilidades son:

[19] Los denominaciones: ascendente, descendente y alternada, hacen referencia al movimiento que realiza la pluma sobre las cuerdas.

[20] La plumada no apoyada corresponde al ataque sobre dos órdenes en donde se afectan ambos con el mismo. Contraria a la plumada apoyada en la cual se separa el ataque al pasar por un orden y frenar en el siguiente para atacarlo posteriormente.

[21] En el merengue carranguero de sistema anacrúsico en 6/8 se suele alternar a partir de la figuración, es decir alternando eventos de 3 corcheas empezando siempre descendente

- Descendente
- Alternada (no la usa)

B. Región de ataque: a pesar de la variedad tímbrica del requinto, resultante de los diferentes lugares de ataque, en la música carranguera y concretamente el intérprete utiliza dos que son:

1. Boca-Trastes: Comprende de la mitad de la boca hasta el traste 18 o 19 aprox. Genera una sonoridad dulce o pastosa, la más característica dentro del estilo carranguero.

2. Boca-Puente: Comprende de la mitad de la boca hasta el puente. Genera una sonoridad seca y brillante, propia de otros géneros como el torbellino.

C. Efectos

1. Trémolo: movimiento de la plumada de manera alternada y rápida, se da:

   - En cuerdas individuales
   - En doble cuerda adyacente

2. *Stacatto*[22]: corte o pausa en la duración de una nota por acción de la palma de la mano contra las cuerdas (otros intérpretes lo producen con la otra mano, aflojando ligeramente la digitación sobre el diapasón). En este caso se genera:

   - En cuerdas individuales
   - En doble cuerda adyacente

3. Rasgueos: conjunto de elementos propios de las bases ritmo-armónicas, los cuales se componen por los siguientes elementos que al ejecutarse afectan todas las cuerdas.

   - Plumada descendente
   - Plumada ascendente:
     - Plaqué (golpe seco)
     - Arpegio (arrastrado, como un trapeo[23])
   - Apagado (se realiza de la misma manera que el *stacatto* pero sobre todas las cuerdas)

[22] El *stacatto* también se puede producir con la mano que opera sobre el diapasón; sin embargo Delio Torres no utiliza esta técnica.
[23] El trapeo es un efecto particular de la música llanera, ejecutado en la bandola llanera.

Dependiendo del ritmo específico se alternan de la siguiente manera:

- Sistema anacrúsico: apagado – plumada ascendente – plumada descendente – apagado – plumada descendente.
- Sistema tético: plumada descendente – apagado – plumada ascendente – plumada descendente – apagado.
- Rumba: apagado – plumada descendente – plumada ascendente – apagado – plumada descendente.

D. Ornamentos: recursos que adornan una línea melódica.

1. Redoble: duplicación de la duración de notas cortas o semicortas, (pulso o primera división)

   - En cuerdas individuales
   - En doble cuerda

2. Mano Izquierda o Diapasón**:** (afecta especialmente lo referente a la altura)

A. Mapas (prototipos):

1. De acordes: hace referencia a las posiciones en las que se puede hacer una misma tríada, variando el orden en que aparecen sus grados pero sin considerarse una inversión. Se usan en contexto melódico a manera de arpegio figurado y en rol acompañante para variar la sonoridad dentro de la armonía. Las posibilidades son:

   - Primera posición
   - Segunda posición
   - Tercera posición

2. De escalas: Sobre todo con el uso de dobles cuerdas se generan mapas que se trasladan dependiendo de la tonalidad y que varían a partir de la combinación de cuerdas.

   - En cuerdas sueltas: debido a la disposición entrante en donde se cuenta con pocas cuerdas para realizar una escala a más de una octava, resulta muy complejo generar mapas prototipo para cuerdas sueltas. Se generan melodías de registro corto o se interrumpe abruptamente la curva melódica al cambiar entre cuerdas 1 y 2, rompiendo la octava.

   - En doble cuerda adyacente (3eras o 6tas):

- Entre cuarta y tercera (3eras paralelas): no es muy usado por la baja tensión en la 4ta que le quita peso y solides al sonido.
- Entre tercera y segunda (3eras paralelas): el más usado para este intervalo
- Entre segunda y primera (6tas paralelas)

3. Arpegios a 2 cuerdas a partir del prototipo de 3eras: partiendo de 3eras mayores o menores dentro de una escala mayor a 2 cuerdas, se generan tríadas diatónicas sobre cada grado al agregar una tercera adicional sobre la cuerda inferior.

4. Inversión de intervalos en cuerdas adyacentes: Al romper con las posiciones establecidas en los mapas prototipo, se genera el intervalo opuesto. Ocurre pasando por el tritono correspondiente o directamente

   - De 3era a 6ta
   - De 6ta a 3era

B. Efectos:

1. *Glissando*: consiste en conectar dos grados sin generar pausa en el sonido. Es un efecto usado más como adorno dentro de *acciacaturas* y apoyaturas.

   - Ascendente (de nota(s) grave a aguda):
     - En cuerdas individuales
     - En doble cuerda (resultante de plumada descendente no apoyada)

   - Descendente (de nota(s) aguda a grave) no se determina nota de llegada cuando es largo:
     - En cuerdas individuales
     - En doble cuerda (resultante de plumada descendente no apoyada)

   El *glissando* tanto ascendente como descendente puede realizarse de varias maneras:

   - Con preparación (apoyatura/*acciacatura*): ataque previo en la(s) nota(s) de arranque.
   - Sin preparación (dentro de la figuración): sin ataque previo en la nota de arranque.
   - Con falsa preparación (Apoyatura/*acciacatura*): ataque durante el recorrido, generalmente empezando(cuando se parte de una o dos cuerdas al aire)

2. *Portamento*: existen las mismas variantes que para el *glissando* pero atacando la nota de llegada. Al usarse el *glissando* dentro de apoyaturas/*acciacaturas*, el *portamento* no es muy evidente.

3. Ligado: dentro de la estructura (ritmo) de la melodía, es un asunto de articulación de un intervalo o conjunto de intervalos en donde no se ataca la nota de llegada sino solamente de la cual se parte, cambiando de dedo en dicho proceso (diferencia con el *glissando*). Los ligados obedecen a una figuración determinada y pueden ocurrir entre grados conjuntos o por salto y de manera ascendente o descendente.

   En el lenguaje del requinto se usa más la apoyatura/*acciacatura* porque le da más fuerza o énfasis a la nota de llegada.

   - Entre grados conjuntos

     - Ascendente:
       a. En cuerdas individuales
       b. En doble cuerda: sólo desde o hasta cuerdas al aire.

     - Descendente:
       a. En cuerdas individuales
       b. En doble cuerda: sólo desde o hasta cuerdas al aire

   - Por salto

     - Ascendente:
       a. En cuerdas individuales
       b. En doble cuerda: sólo desde o hasta cuerdas al aire.

     - Descendente:
       a. En cuerdas individuales
       b. En doble cuerda: sólo desde o hasta cuerdas al aire

4. Vibrato: Por ejecutarse sobre cuerdas de acero, se realiza moviendo los dedos de manera rápida ascendente y descendente a lo ancho del diapasón, sobre un mismo traste (similar a los *bends* en la guitarra eléctrica). Por la tensión y ubicación de las cuerdas, se acostumbra ejecutarse sobre las cuerdas 2, 3 y 4.

   - En cuerdas individuales
   - En doble cuerda

5. Armónicos naturales: en el estilo carranguero predomina el uso de los que se producen en traste XII

C. Ornamentos:

1. Apoyatura/*Acciacatura* (se diferencian por la duración, la 1era es mas larga): Corresponden a un tipo de adorno que afecta la duración de las notas en donde a la nota principal se le roba parte de su tiempo. Pueden ocurrir a manera de retardo, realizándose sobre la nota anterior, o a manera de anticipo llegando en el tiempo anterior a la nota afectada. En el requinto pueden ser ligadas, es decir cambiando de dedos (en cuerdas individuales sobretodo), por *glissando* (manteniendo dedo), o combinada (cuando se ejecuta en doble cuerda). Igualmente puede ocurrir en grados conjuntos o por salto.[24]

   - Por grados conjuntos

     - Ascendente:

       a. En cuerdas individuales (cuando cambia de dedo es similar al *hammer-on* de la guitarra eléctrica)

       b. En doble cuerda:

          con el mismo ataque (las dos notas ligadas o por *glissando*)

          combinado (una cuerda ligada y la otra por *glissando*): se da cuando hay cambio de tercera o sexta

          consecutiva: Puede ser con el mismo ataque o combinado pero consiste en repetir el efecto 3 veces de manera ágil. Propio del merengue en sus dos formas

       c. En 3 o 4 cuerdas (acorde completo)

     - Descendente :

       a. En cuerdas individuales (cuando cambia de dedo es similar al *pull-off* de la guitarra eléctrica)

       b. En doble cuerda :
          el mismo ataque (las dos notas ligadas o por *glissando*)

          combinado (una cuerda ligada y la otra por *glissando*): se da cuando hay cambio de tercera o sexta

       c. En 3 o 4 cuerdas (acorde completo) no es usado

   - Por salto

[24] El *glissando* en este caso se utiliza para articular un ornamento, diferente a cuando se utiliza de manera plena como efecto particular.

- Ascendente:

  a. En cuerdas individuales (cuando cambia de dedo es similar al *hammer-on* de la guitarra eléctrica)

  b. En doble cuerda (cuando hay arrastre es el mismo *glissando* común):

     con el mismo ataque (las dos notas ligadas o por *glissando*, si se ligan deben partir de cuerdas al aire)

     combinado (una cuerda ligada y la otra por *glisando*) No se da porque es imposible ligar una cuerda mientras se *glissa* la otra en movimientos por salto.

  c. En 3 o 4 cuerdas (acorde completo) no es usado

- Descendente:

  a. En cuerdas individuales (cuando cambia de dedo es similar al *pull-off* de la guitarra eléctrica)

  b. En doble cuerda :

     el mismo ataque (las dos notas ligadas o por *glissando*) (No usado)

     combinado (una cuerda ligada y la otra por *glissando*): No se da porque es imposible ligar una cuerda mientras se glissa la otra en movimientos por salto.

  c. En 3 o 4 cuerdas (acorde completo) no es usado

2. Mordente: puede ser ligado o por *glissando*, tanto ascendente como descendente y generalmente por grados conjuntos. De manera articulada, es decir atacando la nota que borda, no es usado por el intérprete.

   - En cuerdas individuales:

     - por grado conjunto
     - por salto

   - En doble cuerda (siempre por grado conjunto):

     - sobre las dos cuerdas

- sobre una de ellas (plumada no apoyada)

3. Trino (muy poco usual): Se hace sobre una cuerda.

3. Efectos y ornamentos resultantes de la combinación de manos:

A. *Glissando* y *portamento* tremolados: Se genera al ejecutar de manera simultánea el trémolo y el *glissando*.

1. En cuerdas individuales

2. En doble cuerda (no es común en el intérprete entre cuerdas 1 y 2)

B. *Glissandos* a doble cuerda con ataque separado de cada nota: Es el resultante del movimiento entre grados en mapas prototipo a dos cuerdas en donde la plumada ataca cada una por separado.

1. Movimiento ascendente (de nota grave a aguda)

- Plumada descendente apoyada
- Plumada alternada

2. Movimiento descendente (de nota aguda a grave)

- Plumada descendente apoyada
- Plumada alternada (No es muy usual)

C. Apoyatura/*acciacatura* sobre cuerda inferior dentro de plumadas a doble cuerda: Rompe momentáneamente con el intervalo común dentro de los mapas prototipo y se realiza con el dedo 3 o 4, dependiendo de la posición de los dedos. Solamente por grado conjunto y siempre de nota aguda a grave y en cuando la plumada ataca cada cuerda por separado.

1. Plumada descendente apoyada
2. Plumada alternada

D. Mordente sobre cuerda inferior dentro de plumadas a doble cuerda: se da de la misma manera que la apoyatura y *acciacatura*, pero a manera de bordado y siempre por grado conjunto:

1. Plumada descendente apoyada

2. Plumada alternada

En las categorías anteriores se vislumbran una infinidad de posibilidades técnicas e interpretativas, que tratadas de manera individual no lograrían generar un discurso interpretativo sólido, pero que al combinarse unas con otras permanentemente, dan como resultado lo que se considera como la esencia del requinto en la música carranguera. Así, en una frase corta se pueden encontrar hasta 5 elementos diferentes, los cuales al variarlos o reemplazarlos por otros generan contrastes en la línea melódica de manera notoria.

III. CARACTERIZACIÓN DEL ESTILO PERSONAL (IDIOLECTO).

A partir de los elementos descritos previamente y la manera como los aplica, Delio Torres construye su manera de interpretar el requinto, la cual como se dijo anteriormente, se sustenta en la mezcla y alternancia de los mismos en gran medida, y es allí donde está la relevancia como intérprete del instrumento.

Después de evidenciar dichos elementos, su nivel de uso y su aplicación dentro de las canciones, es relevante clarificar la manera específica como operan, dentro de los roles y usos característicos del instrumento en el género carranguero. A partir de dichos roles, se construye lo que denominamos la Caracterización del estilo personal.

1. Rol melódico:

   1.1 Principal

   En introducciones, interludios y finales

   A partir de la estructura común de la música carranguera en donde se alternan las intervenciones instrumentales con las estrofas y coro, Torres utiliza diferentes subestructuras en el rol melódico principal.
   Estas pueden ser:

   1. Una introducción que se repite dependiendo del número de estrofas, por ejemplo:

      INTRO/EST.1 – CORO/INTRO/ EST.2 – CORO/INTRO/ EST.3 – CORO/ INTRO/EST.4 – CORO /FINAL[25]

      También:

[25] Los finales a veces los realiza el requinto con un fragmento del INTRO o INTERL., pero generalmente corresponden al final del coro con un cierre anacrúsico sobre tónica, de dos corcheas sobre el tercer tiempo del 3/4 que resuelven al primero del compás siguiente sobre unidad de pulso.

INTRO/EST.1 – CORO/INTRO/ EST.2 – CORO/FINAL

2. Una introducción y un interludio que se repiten dependiendo del número de estrofas, por ejemplo:

   (Forma más común)
   INTRO/EST.1 – CORO/INTERL./EST.2 – CORO/INTRO/EST.3 – CORO/INTERL./EST.4 – CORO/FINAL

   También:

   INTRO/EST.1 – CORO/INTERL./EST.2 – CORO/INTERL./EST.3 – CORO/INTERL/EST.4 – CORO/FINAL

   También:

   INTRO/ EST.1 – CORO/INTERL./EST.2 – CORO/FINAL

3. Una introducción y dos interludios que repite dependiendo del número de estrofas, por ejemplo:

   INTRO/EST.1 – CORO/INTERL.1/EST.2 – CORO/INTERL.2/ EST.3 – CORO/INTERL.1/EST.4 – CORO/FINAL

   También:

   INTRO/EST.1 – CORO/INTERL.1/EST.2 – CORO/INTERL.2/ EST.3 – CORO/INTERL.1/EST.4 – CORO/INTRO/EST.5 – CORO/FINAL

Dentro del rol melódico principal, Delio Torres utiliza como herramienta predominante el uso de mapas prototipo sobre cuerdas dobles, contrastando el uso de terceras entre cuerdas 2 y 3 principalmente, con el uso de sextas en cuerdas 1 y 2. De esta manera se generan líneas melódicas sencillas en cuanto a su figuración, por grados conjuntos predominantemente, con saltos ocasionales que van desde 3era hasta 8va que se varían por las posibilidades de plumada, los *stacattos* y los redobles en la mano derecha, así como los adornos, principalmente *acciacaturas* y apoyaturas a partir de ligados. La riqueza de este tipo de melodías se fundamenta en los adornos y las articulaciones que el intérprete le da, a partir del uso de las dos cuerdas de manera simultánea.

La utilización de las cuerdas individuales o "sueltas" es, después de las cuerdas dobles, el recurso más usado por el intérprete a la hora de generar melodías. A partir de éste, se construyen líneas melódicas más elaboradas en cuanto a su figuración pero mucho menos adornadas que las anteriores. Generalmente estas melodías corresponden a arpegios sobre las regiones tonales, secuencias melódicas basadas en figuración como bordados, notas de paso, etc.

Con el fin de dar claridad a las líneas melódicas ejecutadas en cuerdas sueltas, Torres utiliza el efecto del *stacatto* permanentemente, combinado con la plumada descendente, técnica según argumenta él mismo, le da más peso y "sabor" a lo que interpreta, así sea más complejo de realizar cuando corresponde a un pasaje ágil. Esta tendencia va en contravía de los requintistas de repertorio instrumental en la actualidad, los cuales al abordar un cancionero bandolístico principalmente, en el que la mayoría de melodías están construidas sobre cuerdas sueltas, alternan la plumada para lograr mayor agilidad.

Los ornamentos y efectos utilizados sobre las cuerdas individuales son los mismos descritos anteriormente, pero con menos posibilidades de simultaneidad y alternancia.

El requintista construye el rol melódico principal a partir de la combinación y alternancia de líneas melódicas con cuerdas dobles y con cuerdas individuales, generalmente entre frases, a manera de pregunta y respuesta o como variación o contraste de las mismas.

Las introducciones y los interludios están basados ocasionalmente en la melodía de la voz en las estrofas y coro. Esto se da en mayor o menor grado de similitud dependiendo la canción y no existe un parámetro al respecto. También aparecen en las introducciones e interludios, líneas melódicas totalmente diferentes a las cantadas. Regularmente los interludios son derivados de la introducción ya sea tomando parte de este y desarrollándolo de manera diferente o haciendo un fragmento del mismo. El uso de las terceras y sextas en cuerdas dobles se usa como elemento contrastante entre introducciones e interludios.

1.2 Secundario

A. En contracantos

Es propio del intérprete, generar frases melódicas cortas entre las estrofas, entre el coro o previo al mismo, en momentos donde las voces respiran o se toman una pausa entre un verso y otro. Corresponden a imitaciones de la línea melódica de la voz, así como a frases cortas independientes que generalmente

se basan en pregunta-respuesta, factor derivado del paso de tónica a dominante (pregunta) y el posterior regreso a tónica (respuesta). Es un rol que a veces comparte o alterna con la guitarra, la cual por medio de bajos realiza los respectivos contracantos. Este recurso es derivado principalmente del vallenato.

Torres maneja 2 maneras básicas de contracantos:

1. Sobre cuerdas dobles por movimiento diatónico o cromático entre dos grados del acorde de manera ascendente o descendente. Armoniza el acorde que esté operando en el momento del contracanto, por medio de cromatismos o grados conjuntos entre dos de los grados de la tríada. También sucede por *acciacaturas* o apoyaturas sobre los mismos o por imitación de la línea melódica de las estrofas. Utiliza los diferentes tipos de plumada y ornamentos sobre doble cuerda. Es la manera más utilizada por el intérprete de generar contracantos.

2. Por arpegio sobre cuerdas individuales: Se armoniza la región tonal por arpegio ascendente, descendente o por salto entre las notas del acorde, con el uso de cuerdas individuales. Este tipo de contracanto no es tan utilizado por el intérprete.

B. Como melodía secundaria en las estrofas

A pesar de que no es muy usual, en algunos casos refuerza la línea melódica de la voz líder por movimiento paralelo o independiente, guardando una homorritmia. En los pocos ejemplos que existen, se usan secuencias melódicas a doble cuerda o arpegios sobre el acorde o región tonal.

2. <u>Base ritmo-armónica</u>:

En estrofas y coro

Utiliza la misma estructura acompañante que el tiple, solo que con el uso de la pluma en vez de los dedos (y uñas) de la mano derecha. El intérprete usa primeras posiciones (rara vez 2das o 3eras) de los acordes de tónica, subdominante y dominante. También tonicaliza el IV grado por medio del I7. Para la base ritmo-armónica se utilizan los 3 tipos de ataque descritos anteriormente.

Para comprender dentro de un contexto más real los elementos descritos anteriormente, su agrupación a partir de las categorías y su aplicación, se presenta a continuación, un cuadro de síntesis elaborado a partir del repertorio seleccionado.

Álbum	Tema	Género/Ritmo	Composición	Efecto u Ornamento particular	Ocurrencia	Nivel de uso en general	Presencia relevante en otras canciones	Comentarios
Pa los pies y el corazón (1984)	Por fin se van a casar	Rumba ligera	Letra y música: Jorge Velosa Ruiz	Glissando descendente sobre doble cuerda en plumada no apoyada. Misma acciacatura descendente en doble cuerda.	4 (en INTRO)	Medio	La rumba del padre Adán (1985)	Sobre una misma frase melódica que se presenta en cuerdas 2-3 y repite en 1-2. Se genera del 3er grado al 2do y del 4to al 3ero.
				Glissando descendente sobre doble cuerda en plumada apoyada.	4 (en INTRO)	Medio	El besito soñador (1989)	Para cerrar la intervención melódica. Consiste en un movimiento descendente brusco sin un punto de llegada determinado.
				Stacatto sobre doble cuerda adyacente.	4 (en INTRO)	Alto	La lengua chismosa (1987)	En este caso sobre cuerdas 4-3, y 3-2

	Te digo adiós	Merengue Joropeado	Letra y música: Jorge Velosa Ruiz	Inversión de intervalos en cuerdas adyacentes: de 6ta a 3era	2 (en contra-cantos PRE-CORO)	Escaso	La tatequieta (1993)	Resolución de intervalo de 6ta a 3era pasando por tritono. Se realiza mediante plumada ascendente apoyada y entre cuerdas 1-2
				Mapas prototipo: Escalas a doble cuerda adyacente en 3eras, cuerdas 1 y 2	3 (1 en INTRO y 2 en contra-cantos)	Medio	Chinita Boyacacuna (mismo álbum)	Generalmente se contrasta con el uso de terceras. Se expone un motivo y se repite o complementa con el intervalo opuesto.
				Plumada ascendente apoyada en doble cuerda adyacente.	12 (1 en INTRO, 7 en EST. y 4 en PRE-CORO)	Escaso	El corazón remitente (1985), Solita con mi chinito (1990)	Es un efecto visto solamente en 3 canciones, el cual se logra atacando las cuerdas de abajo hacia arriba, empezando por la 1era y apoyando en la 2da.

				Redoble sobre doble cuerda adyacente.	3 (1 en INTRO y 2 en EST. 2 y 4)	Alto	Si me olvidaste (1993)	Subdivide la primera figura del motivo inicial. Ser realiza sobre cuerdas 1-2
				Glissando tremolado sobre doble cuerda adyacente (corto).	4 (en INTRO e INTERL.)	Bajo	Si me olvidaste (1993)	Al realizarse entre grados conjuntos no es muy evidente. Resulta de la aparición del trémolo antes de caer en la nota de llegada.
	Amorcitos en Domingo	Merengue	Letra y música: Jorge Velosa Ruiz	Acciacatura ascendente por salto en doble cuerda adyacente.	3 (en INTERL.)	Escaso	Los Trabalenguas (1985)	Parte de cuerdas al aire 1-2 y brinca hasta los diferentes grados.

	Caballito de Acero	Merengue Carranguero	Letra y música: Jorge Velosa Ruiz	Plumada alternada en doble cuerda adyacente, atacando una por movimiento	2 (en INTRO)	Bajo	La Dioselina (1992)	A pesar del fraseo cada 3 corcheas, se mantiente la alternancia en la plumada. Dentro del merengue es poco usual no destacar el fraseo con la plumada.
				Plumada alternada en doble cuerda adyacente atacando las dos por movimiento.	4 (en INTRO e INTERL.)	Bajo	Chinita Boyacacuna (mismo álbum), El Celestino (1993)	Se contrasta en esta canción con el otro tipo de plumada alternada.
				Trino sobre una cuerda.	2 (en INTERL.)	Escaso		Se realiza sobre la 3era cuerda en el primer traste de manera ágil y continua. Algunas veces suena doble a manera de mordente inferior y otras triple. Solo aparece en esta canción.

Con alma, vida y sombrero (1985)	El corazón Remitente	Merengue Orientano	Autor: Jorge Velosa Ruiz	Mordente sobre cuerda inferior en plumada descendente apoyada.	1 (en INTERL.)	Bajo	Me echó la novia (1987), Solita con mi chinito (1990)	Es un ornamento muy leve y casi imperceptible. En este caso lo utiliza sobre un grado en las cuerdas 1-2
				Glissando tremolado sobre doble cuerda adyacente (corto)	1 (en INTERL.)	Bajo	Si me olvidaste (1993)	Se tremolan varios grados seguidos dentro de una melodía y esto automáticamente genera el glissando tremolado, pues no se suspende el ataque ni la digitación.
				Plumada descendente apoyada lenta (figurada) en doble cuerda adyacente.	3 (en INTERL. 1, 2 y 4)	Alto	El besito soñador (1989)	Se contrasta con el interludio 2 en donde por el contrario se repite el ataque no apoyado sobre el mismo grado, generando la misma figuración.

	Los trabalenguas	Rumba Paseada	Autor: Jorge Velosa Ruiz	Acciacatura ascendente por grado conjunto en cuerdas individuales y en doble cuerda adyacente. Resultante de mismo ataque con la mano izquierda.	1 (en INTRO)	Medio	El Gato goloso (1992) El burrito Colorao (1985)	Se realiza por medio de glissando ascendente y se repite a doble cuerda.
				Región de ataque: Boca-puente	5 (4 en INTRO y 1 en FINAL)	Bajo	El corazón remitente (mismo álbum)	Plumada descendente entre la boca y el puente en las cuerdas 2, 3 y 4 individualmente. Esta región de ataque no es muy usada por el intérprete y genera una tímbrica seca y brillante.
Entre chiste y chanza (1986)	Por qué me celas	Merengue	Letra: Jorge Velosa Ruiz Música: Delio Torres A	Acciacatura descendente sobre cuerda inferior dentro de plumada apoyada doble cuerda adyacente.	2 (en INTRO)	Bajo	El birimbao (1987)	Se realiza sobre cuerdas 3-4 y se repite sobre 1-2.(uso relevante de mapa prototipo sobre 3-4)
				Inversión de intervalos en cuerdas adyacentes: de 3era a 6ta	2 (en INTRO)	Escaso	Las Siete Yerbas (1989)	Resolución de intervalo de 3era a 6ta pasando por tritono en cuerdas 3- 4.

				Glissando ascendente sin preparación	2 (en INTRO)	Escaso		No es muy común ya que pierde fuerza la nota de llegada al no ser atacada ni adornada por acciacatura.
				Mapas prototipo: Escalas a doble cuerda adyacente en 3eras, cuerdas 3 y 4	2 (en INTRO)	Bajo	El birimbao (1987), Corazoncito llanero (1986)	Es poco común el uso de las cuerdas 3-4 a manera de mapa prototipo.
Alegría Carranguera (1987)	El perrito de José	Rumba Ronda	Autor: Jorge Velosa Ruiz	Ligado ascendente por grado conjunto en cuerdas individuales	3 (en INTRO)	Escaso		Hace parte de la figuración dentro de la línea melódica.
				Apoyatura ascendente sobre cuerdas individuales	3 (2 en INTERL. y 1 en FINAL)	Bajo		No es muy común encontrar apoyaturas tan lentas.
	Pajarito Mentiroso	Merengue Joropeado	Autor: Jorge Velosa Ruiz	Mordente sobre cuerdas individuales por grado conjunto	1 (en INTRO)	Medio	Yo también soy un boyaco (1989), Me echó la novia (mismo álbum)	En este caso se utiliza para ornamentar una nota larga y que esta no pierda si resonancia.

				Acciacatura consecutiva con ataque combinado, sobre doble cuerda adyacente	3 (en INTERL.)	Bajo	Si me olvidaste (1993)	Se da de manera diatónica entre tercer y cuarto grado de la escala repitiéndose 3 veces entre cuerdas 2-3.
	La Demanda del vecino	Rumba merengueada*	Letra: Jorge Velosa Ruiz Música: Delio Torres A	Ligado ascendente por salto en cuerdas individuales	3 (1 en INTRO y 2 en INTERL. 1)	Escaso		Podría considerarse una apoyatura por salto.
	La lengua chismosa	Rumba corrida	Autor: Jorge Velosa Ruiz	Stacatto sobre doble cuerda adyacente.	2 (en INTRO)	Alto	Por fin se van a casar (1984)	Obedece a una secuencia extensa en donde se mantiene este tipo de efecto.
				Mapas prototipo: Escalas a doble cuerda adyacente en 3eras, cuerdas 2 y 3	2 (en INTRO)	Alto	Estrellita Errante (1988), La Carrangosa (1989)	Como ocurre en esta canción, es muy común desarrollar toda una intervención melódica sobre estas cuerdas.

				Acciacatura ascendente por grado conjunto en doble cuerda adyacente con ataque combinado en la mano izquierda.	2 (en INTRO)	Alto	La Dioselina (1992)	Se da cuando se cambia de tercera menor a mayor o viceversa. Ocurre lo mismo en sextas.
				Plumada descendente no apoyada en doble cuerda adyacente.	2 (en INTRO)	Alto	La muchacha del conejo (1986)	Obedece a una secuencia extensa en donde se mantiene este tipo de plumada.
El que canta sus penas espanta (1988)	Estrellita Errante	Rumba	Autor: Jorge Velosa Ruiz	Glissando tremolado sobre doble cuerda adyacente (largo)	2 (en INTERL. y 2do INTRO)	Bajo	El viejito de mi tierra (1986)	Con recorrido de una octava
				Plumada descendente apoyada en doble cuerda adyacente. (rápida)	Permanente mente	Medio	Pajarito mentiroso (1987)	Se usa generalmente al final de frases y no altera el ritmo, simplemente retarda la nota de la cuerda inferior y fragmenta el intervalo.

				Vibrato sobre doble cuerda adyacente	4 (en INTRO e INTERL.)	Medio	Solita con mi chinito (1990), Es por tu amor (1985), Si me olvidaste (1993)	Al final de las frases y en notas largas, es posible sobretodo en cuerdas 3-4 (se realiza más sobre la 4ta) y en centrales lejos de la pontezuela. En este caso lo realiza de las dos maneras
				Armónicos naturales	1 (contra-canto de última estrofa)	Escaso	Los fines de año me ponen triste (1985)	Sobre traste 12 entre cuerdas 2, 3 y 4 al aire.
	Me voy de viaje	Merengue	Letra: Jorge Velosa Ruiz Música: Delio Torres A	Acciacatura consecutiva con el mismo ataque sobre doble cuerda adyacente.	1 (en 2do INTRO)	Escaso	Si me olvidaste (1993), Pajarito Mentiroso (1987)	Se da de manera cromática tonicalizando el 4to grado entre cuerdas 1-2
	El Borrador	Merengue	Letra: Jorge Velosa Ruiz Música: Delio Torres A	Plumada descendente en doble cuerda no adyacente	1 (en INTRO)	Bajo	Canto a mi Vereda (1990)	Entre cuerdas 4-2, saltando rápidamente entre las mismas.

A ojo cerrado (1989)	El besito soñador	Rumba	Letra: Jorge Velosa Ruiz Música: Delio Torres A	Glissando descendente sobre cuerdas individuales.	2 (en INTRO)	Bajo	La muchacha del conejo (1986)	Desde 1er grado en tónica y desde 2do en dominante, sin punto de llegada determinado.
				Glissando a doble cuerda con ataque separado de cada nota. Por movimiento ascendente y descendente; plumada descendente apoyada	4 (en INTRO e INTERL.)	Alto	Por fin se van a casar (1984)	Es el resultante del movimiento entre grados en mapas prototipo a dos cuerdas en donde la plumada ataca cada una por separado.
	No me escribes, no me llamas	Rumba corrida	Autor: Jorge Velosa Ruiz	Glissando ascendente en doble cuerda	4 (en INTRO e INTERL.)	Alto	No te voy a olvidar (1990)	Aparece como una acciacatura por salto en doble cuerda.
	La Carrangosa	Rumba	Letra: Jorge Velosa Ruiz Música: Delio Torres A	Arpegios a 2 cuerdas a partir del prototipo de 3eras.	2 (en INTERL.)	Escaso	Bella y Bonita	Se usa la cuerda inferior para dar los grados intermedio y superior del acorde. (característico del torbellino)

				Mapas prototipo: Acorde en primera posición dentro de contexto melódico	5 (3 en INTRO y 2 en INTERL.)	Medio	El corazón remitente (1985)	Se realiza sobre primera posición del arpegio de tónica y en los interludios se hace a la octava sobre el traste XII
				Mapas prototipo: Acorde en segunda posición dentro de contexto melódico	3 (en INTRO)	Bajo	El borrador (1988)	Se realiza sobre la segunda posición del arpegio de tónica.
	El cielo dice que sí	Rumba*	Autor: Jorge Velosa Ruiz	Mordente sobre cuerdas individuales por salto.	2 (en INTRO)	Escaso		Sobre 2da cuerda entre los grados 6 y 8.
	Vengo de Iguaque	Merengue	Autor: Jorge Velosa Ruiz	Trémolo sobre cuerdas individuales	2 (en INTERL. 1)	Bajo	La de la esquina (1988)	Sobre cuerdas 1, 2 y 3 respectivamente, ejecutando el arpegio descendente de la isotónica en traste XV

				Glissando tremolado sobre cuerdas individuales.	2 (en INTERL. 1)	Escaso		Sobre cuerda 1 haciendo arpegio de isotónica de manera ascendente.
De mil amores (1990)	Arriba Corazón	Merengue atravesado	Letra: Jorge Velosa Ruiz Música: Delio Torres A	Mordente sobre cuerda superior en dobles cuerdas	1 (en INTRO)	Escaso		Es complejo realizar un mordente en posición de 3era mayor sobre cuerdas centrales porque hay que trasladar el dedo 4 hacia arriba y delante de los dedos 2 y 3 que se encuentran sobre el mismo traste.
	No te voy a olvidar	Rumba corrida	Letra: Jorge Velosa Ruiz Música: Delio Torres A	Mordente en doble cuerda afectando las dos.	2 (en INTRO la 2da y 4ta vez)	Bajo	El santo y seña (mismo álbum), Estrellita errante (1988)	Se realiza entre el 4to y 5to grado entre las cuerdas centrales
				Glissando ascendente sobre dobles cuerdas	4 (en INTRO)	Alto	La quitasueño (mismo álbum)	Se genera atacando antes de arrancar, en el grado siguiente al punto de partida.

				Acciacaturas sobre cuerda inferior dentro de línea melódica en cuerdas centrales.	4 (en INTRO)	Bajo	La Tía Carmela (mismo álbum)	Se genera un intervalo de cuarta.
				Inversión de intervalos en cuerdas adyacentes: de 3era a 6ta	1 (en FINAL)	Bajo	No me escribes, no me llamas, Las siete yerbas (1989)	En este caso se realiza entre cuerdas 2-3. Usualmente aparece en finales de frase o de tema.
	Solita con mi chinito	Merengue Carranguero	Letra y música: Jorge Velosa Ruiz	Portamento	4 (en INTRO)	Bajo	La rumba Coja (1986)	Se ataca el punto de llegada claramente sin previa acciacatura. Este tipo de glissando no es muy común dentro de saltos por la poca fuerza que posee.

	El Santo y seña	Merengue Carranguero	Letra: Jorge Velosa Ruiz Música: Delio Torres A	Mordente en doble cuerda afectando las dos.	2 (en INTERL.)	Bajo	No te voy a olvidar (mismo álbum), Estrellita Errante (1988)	Se realiza entre el 3ero y 4to grado y entre el 2do y el 3ero respectivamente de las cuerdas centrales.
				Vibrato sobre cuerdas individuales	1 (en INTRO)	Bajo		Es un efecto leve al que recurre pocas veces en cuerdas individuales.
	El Golosito	Merengue Carranguero	Letra y música: Jorge Velosa Ruiz	Glissando ascendente con falsa preparación.	4 (en INTRO)	Escaso		Se parte desde un punto indeterminado, entre cuerdas 1-2
	La Quitasueño	Merengue Carranguero	Letra y música: Jorge Velosa Ruiz	Acciacatura ascendente sobre tres cuerdas	3 (en EST. 2, 3 y 4)	Escaso	La Jilomena, El santo y seña (mismo álbum)	Se usa sobretodo en los finales de canciones.
	Canto a mi vereda	Merengue Carranguero	Letra y música: Jorge Velosa Ruiz	Uso del intervalo de 6ta entre cuerdas no adyacentes con plumada descendente	2 (en INTRO)	Escaso	El borrador (1988)	Entre cuerdas 4-2 y al final resuelve entre 2-1.

				Uso de melodía sobre la voz en estrofas	1 (en ultima EST.)	Bajo	La Tía Carmela (mismo álbum), Dos corazoncitos (1992), Amorcitos en Domingo	Entre cuerdas 3-4 o 2-3
				Acciacatura descendente por salto en cuerdas individuales.	1 (en último INTERL.)	Bajo	La muchacha del conejo (1986)	En dos posiciones, una sobre cuerda 2 y otra sobre 3.
				Redoble sobre cuerdas individuales	2 (1 en INTRO y 1 en 2do INTERL.)	Medio		Se utiliza como ornamento para variar la figuración dentro de la melodía.
Harina de otro costal (1992)	Bella y bonita	Rumba	Luis Arturo Cárdenas	Arpegios a 2 cuerdas a partir del prototipo de 3eras.	4 (en INTRO e INTERL.)	Escaso	La Carrangosa (1989)	Se realiza alterando un grado diatónico la cuerda inferior, el cual genera tensión sobre la secuencia establecida sobre el mapa prototipo en cuerdas 2-3.

	Una pena y dos penitas	Rumba	José A. Tambo	Glissando ascendente sobre cuerdas individuales. Misma acciacatura por salto en cuerdas individuales.	1 (en INTRO)	Alto	El gato goloso (mismo álbum), Por fin se van a casar (1984)	El efecto de glissando se utiliza como herramienta para los ornamentos. La acciacatura es el más común.
				Ligado descendente por grado conjunto y por salto	1 (en INTRO)	Escaso		Se alternan dependiendo de la armonía. En V7 es salto y en VI va por grado conjunto.
	Te olvidaré	Merengue	José A. Herrera	Mapas prototipo: Acorde en tercera posición dentro de contexto melódico	2 (en INTRO)	Escaso		Se realiza sobre la tercera posición del acorde de tónica. De ahí se genera el motivo que luego repite en las otras posiciones.

	La Dioselina	Merengue	Letra: Jorge Velosa Ruiz Música: Delio Torres A	Plumada alternada entre 2 y 3	4 (en INTRO e INTERL.)	Bajo	La burra de Mottato, Dos corazoncitos (mismo álbum)	La plumada alternada está muy presente en este disco y reemplaza a la descendente apoyada en pasajes de mayor agilidad.
Sobando la pita (1993)	El boyaco currambero	Rumba	Letra: Jorge Velosa Ruiz Música: Delio Torres A	Interrupción de la curva melódica por cambio entre cuerdas 1 y 2	2 (en INTRO)	Bajo	El pachulí (1988)	Se interrumpe abruptamente la curva melódica al cambiar entre cuerdas 1-2, rompiendo la octava y por consiguiente la secuencia que se traía. Es una tendencia muy común en los requintistas antiguos.
				Plumada descendente en cuerdas individuales.	2 (en INTRO)	Alto	La burra de Mottato (1992), La carrangosa (1989), El corazón remitente (1985)	A pesar de la velocidad media que posee la intervención melódica, esta se ejecuta en su totalidad con la plumada descendente

				Stacatto sobre cuerdas individuales.	2 (en INTRO)	Medio	La burra de Mottato (1992), La carrangosa (1989), La muchacha del conejo	Se utiliza sobretodo para melodías sobre arpegios
	Si me olvidaste	Merengue	Letra: Jorge Velosa Ruiz Música: Delio Torres A	Acciacatura consecutiva con el mismo ataque sobre doble cuerda adyacente.	2 (en INTRO)	Escaso	Me voy de viaje (1988)	Se genera de manera cromática sobre el 5to grado de la escala en cuerdas 2-3.
				Glissando tremolado sobre doble cuerda adyacente (corto)	1 (en INTERL.)	Bajo	El corazón remitente (1985)	Se tremolan varios grados seguidos dentro de una melodía y glisándolos entre sí.
	El Bajacocos	Merengue	Letra: Jorge Velosa Ruiz Música: Delio Torres A y J.V.R	Plumada alternada sobre cuerdas individuales	1 (en INTRO)	Escaso	La burra de Mottato (1992)	Es de las características principales del intérprete el no utilizar esta técnica. Se encuentra en pasajes muy rápidos y muy específicos y no a manera de secuencia.

	Tan solito y achicopalao	Merengue	Letra y música: Jorge Velosa Ruiz	Plumada alternada con figuración de 3 corcheas	2 (en INTRO)	Bajo	Te olvidaré (1992) Buscar	Sobre cuerdas 1-2 y 2-3. Fraseo y plumada complejos. Se usa dentro del 6/8 (m. carranguero) para agrupar 3 corcheas en donde la alternancia se rompe entre la ultima corchea de un grupo y la primera del sig. (al final de la frase).
				Glissando a doble cuerda con ataque separado de cada nota. Por movimiento ascendente y descendente; plumada alternada	2 (en INTRO)	Escaso		Es el resultante del movimiento entre grados en mapas prototipo a dos cuerdas en donde la plumada ataca cada una por separado.

CONCLUSIONES

El desarrollo del presente estudio de caso permite confirmar, de manera directa y palpable, lo siguiente: primero, que las músicas de tradición oral, o las derivadas de las mismas, están constituidas por una serie de elementos musicales que son diversos y abundantes. Segundo, que a raíz de un análisis sistemático, este conjunto de elementos revelan y explican la complejidad de dichas músicas. Además, aporta a la idea de que estas músicas incorporan diversas dinámicas y procesos culturales que van más allá de lo musical.

Respecto al género, al instrumento y al intérprete estudiados, es gratificante encontrar una continua y permanente interrelación entre los mismos ya que esto vislumbra de manera clara, la trascendencia que cada uno tiene para los otros. Es así como dentro del género carranguero y dentro del universo del requinto, Delio Torres es un elemento necesario y un referente imprescindible. De la misma manera, con la carranga como escenario, tanto el instrumento como el intérprete logran proyectarse como entes representativos. Para cerrar el triángulo como símbolo de la interrelación, se sitúa al requinto como puente conector entre intérprete y género, como medio de expresión y como elemento receptor y recolector del lenguaje tanto general de la carranga como particular del requintista.

Al adentrarme en el análisis del estilo y la posterior sistematización, me encuentro con un complejo universo de recursos interpretativos derivados de la intuición y la genialidad de un músico empírico, quien además logra conjugarlos de manera permanente y coherente a través de su discurso. Esta forma de interpretación intuitiva, da como resultado un lenguaje natural y lógico dentro de un instrumento con rasgos y posibilidades muy particulares.

Por otro lado, como ya se ha sugerido a lo largo de este trabajo, la carranga y el requinto no han sido abordados de una manera sistemática que permita incorporarlos en espacios académicos y pedagógicos. La importancia de un análisis de este estilo, no radica en "ponerle corbatín a la carranga". Al contrario, consiste en generarle alternativas que no solamente motiven su preservación, sino también su evolución en coherencia con el contexto del que surgió.

REFERENCIAS

Ariza, Elberto. (2008) *Requintitis, una expedición por el universo del tiple requinto*. Cortiple.

Cárdenas, Felipe. (2012) *Espíritu y materia carranguera: Introducción sociopolítica y ambiental.* Bogotá: Universidad de la Sabana.

Cárdenas, Luis Arturo. (1993) *Harina de otro costal*. Medellín: Discos Fuentes.

Franco, Efraín; Lambuley, Nestor; y Sossa, Jorge. (2008) *¡Viva quien toca!, cartilla de iniciación musical.* Bogotá: Ministerio de cultura.

González, José Libardo. (2006) *Método teórico práctico para requinto,* Bogotá: Joseph L. Gonbelt.

Herrera José A. (1993) *Harina de otro costal*. Medellín: Discos Fuentes.

Moreno, Javier; Velosa, Jorge. (1982) *Así es la vida.* Bogotá: FM Discos y Cintas.

Muñoz, Elizabeth. (1990) *Merengue andino nororiental colombiano.* Popayán: Universidad del Cauca.

Paone, Renato (1990) *La música carranguera*. Medellín: Escuela Popular de Arte.

Serrano, Claudia Isabel (2011) *Imaginando con musiquita un país.* Bogotá: Fundación para la investigación y la cultura.

Tambo, José A. (1992) *Harina de otro costal*. Medellín: Discos Fuentes.

Velosa, Jorge. (1981) *Los Carrangueros de Ráquira.* Bogotá: FM Discos y Cintas.

Velosa, Jorge. (1983) *La cucharita y no sé qué más.* Bogotá: Carlos Valencia Editores.

Velosa, Jorge. (1984) *Pa' los pies y el corazón*. Bogotá: FM Discos y Cintas.

Velosa, Jorge. (1985) *Con alma, vida y sombrero*. Bogotá: FM Discos y Cintas.

Velosa, Jorge. (1998) *Encantos Verdes.* Medellín: Discos Fuentes.

Velosa, Jorge. (2005) *Surungusungo.* Bogotá: MTM Ltda.

Velosa, Jorge, Torres, Delio. (1986) *Entre chiste y chanza*. Medellín: Discos Fuentes.

Velosa, Jorge; Torres, Delio. (1987) *Alegría Carranguera.* Medellín: Discos Fuentes.

Velosa, Jorge, Torres, Delio. (1988) *El que canta sus penas espanta*. Medellin: Discos Fuentes

Velosa, Jorge, Torres, Delio. (1989) *A ojo cerrado*. Medellín: Discos Fuentes.

Velosa, Jorge, Torres, Delio. (1990) *De mil amores*. Medellín: Discos Fuentes.

Velosa, Jorge, Torres, Delio (1992) *Harina de otro costal*. Medellin: Discos Fuentes.

Velosa, Jorge, Torres, Delio. (1993) *Sobando la pita*. Medellín: Discos Fuentes.

ANEXOS

- ANEXO 1: TRANSCRIPCIÓN DE ENTREVISTA REALIZADA A DELIO TORRES.
- ANEXO 2: SELECCIÓN DE CANCIONES
- ANEXO 3: VIDEOS ILUSTRATIVOS DE CATEGORÍAS DE ANÁLISIS.

ANEXO 1

Entrevista a Delio Torres

MARCO: ¿Usted cuantos discos ha grabado con don Jaime?

DELIO: Con Jaime llevo como cinco cds

MARCO: ¿Y usted comenzó a trabajar con él a penas se salió de trabajar con Velosa?

DELIO: No. Yo duré con Jorge 10 años y me retiré y duré como 5 años, como 4 años sin hacer, tampoco quería saber nada de música y nos dedicamos con mi hermano a hacer un trabajo de rancheras, un trabajo de rancheras y boleritos, y grabamos ese trabajo con mi hermano

MARCO: ¿Con guitarra puntera y marcante?

DELIO: Si, no y trompeta y todo, con todos los de la ley. Y entonces, ahí como pa' dejar ese trabajo, uno tenía sus canciones por ahí. Vainas que a uno se le ocurren hacer rancheras y corridos y boleritos, entonces quise hacer un cd como para dejar… Y bueno, gustó el cd, gustó, 3000 copias se vendieron, totalmente entonces, pero ya después como…

MARCO: *(interrumpiendo)* Eso fue como en el 92, 93, 94… a mediados de los 90 mejor dicho

DELIO: No, eso fue como en el 95 yo creo, yo me retiré en el 93 con Jorge, 94, 95 sí

Amigo MARCO: ¿Y vivía acá en Bogotá?

DELIO: Yo siempre he vivido acá, sí

MARCO: El último disco que usted grabó fue Sobando la Pita, ¿cierto?

DELIO: Si, pero ese no me gustó

MARCO: Quedó más mala esa grabación ¡ushh!

DELIO: Muy mala, ¡un sonido horrible!

MARCO: ¡Horrible!

DELIO: Uno, uno… Yo me pongo a analizar y es el peor que grabamos

MARCO: El peor. De todos los que ha grabado Velosa…

DELIO: *(Interrumpiendo)* Por eso no gustó

MARCO: Pero sabe que tiene unas canciones tan bonitas

DELIO: Las canciones son muy bonitas, pero muy mal… el estudio yo no sé el grabador…

MARCO: ¿Y eso dónde grabaron?

DELIO: En un estudio aquí en Bogotá… Jorge por allá un amigo le consiguió, yo no sé… Pero no ese es el peor trabajo para mí

MARCO: ¡Pésimo! El tiple no se oye, el requinto se oye todo…

DELIO: Latoso, eso se oye horrible.

MARCO: La guitarra de… cuando uno oye ese disco en equipo, eh, como que distorsiona, distorsiona, si, si. Lástima.

DELIO: No me gustó no. Yo llamé a Jorge después… es el peor trabajo que hemos hecho, no me gustó para nada

MARCO: Debían remasterizarlo…

(silencio)

DELIO: El último que hicimos pa' Jaimito fue el de… ah! El de los 20 años… no, fue el de Homenaje a Pedro Beltrán fue el que yo le grabé. 20 canciones. 20 canciones esa vaina

MARCO: Yo no tengo casi nada de él

DELIO: *(Señalando)* Allá está toda la colección, vea, allá, toda la colección. Eso ya no se consigue, esa música ya no se consigue.

MARCO: Yo he visto algunos allá en la Jiménez en San Victorino.

DELIO: Y el último que Jaime grabó fue el de la *(carraspea)* El camino de herradura. Ah! No! La recopilación de 20 éxitos, si.

MARCO: Bonito el que grabó con su papá, oiga, yo lo estaba oyendo

DELIO: ¿Si? Hay temas muy bonitos ahí

MARCO: Casi todos son grabados con él tocando requinto ¿cierto?

DELIO: Yo toqué las primeras 6 melodías

MARCO: Si las primeras 6, si yo me acuerdo

DELIO: De ahí en adelante todo lo grabó papá

MARCO: La quinta especialmente, creo que es, que me gusta mucho, que es como una… todas son instrumentales casi pero esta es…

DELIO: Lamento campesino ¿será? un pasillito, muy bonito *(lo tararea)* ¿Si?

MARCO: Si, si ,si, si

DELIO: Ese es de mi papá, muy bonito

MARCO: Su papá tocaba tiple con Jorge Ariza ¿cierto?

DELIO: Si claro. Pues yo tengo un trabajo que grabé hace más de 15 años, que lo grabé con… con el tiplista de Jorge (Velosa) cuando salió mi papá, con Jairo Rincón y el guitarrista, José Luis Posada

MARCO: Con José Luis Posada, que bien

DELIO: Y ahí lo grabamos, y es un trabajo que lo voy a sacar algún día a grabar, con requinto tiple y guitarra, muy bonito

MARCO: Y esos materiales, usted los tiene, uno cómo consigue eso

DELIO: Si los tengo pero eso no se puede sacar todavía hasta que no salga en cd

MARCO: Lástima, porque pa' poder tocar eso… Es que hay muchas canciones que vale la pena retomar

DELIO: Desafortunadamente, uno, yo no sé, la música colombiana instrumental, es difícil, uno toca por ahí una que otra, una rumba por ahí, no sé

MARCO: No y la tendencia de ahorita de la gente es tocar rápido, entonces los requintistas de hoy en día es a tocar rápido y ya. A mí no me gusta eso.

DELIO: Se pierden muchas cosas ahí

MARCO: ¡Uy, claro! No, pues es que yo vea, ahorita estoy… Yo estudié en la ASAB, en la distrital y terminé materias hace más de dos años, desde que trabajo en la Calvo

DELIO: ¿Música?

MARCO: Si, si. Y, bueno, yo con mi tesis he dado vueltas ahí, componer una cosa, componer otra, hasta que dije, ah!, quiero investigar, hacer alguna cosa con la carranga. Y en la carranga nadie ha hecho, nadie se ha sentado a codificar, no codificar, sino como a organizar como toda la interpretación en el requinto, tiene más cosas que cualquier cosa, en requinto. Uno se pone a mirar por ejemplo pasillos y ese repertorio de Gilberto Bedoya y

pues claro, tiene una habilidad como de rapidez pero no tiene todos los ornamentos que tiene la carranga

DELIO: Pues es decir, el toca muy bien, es un duro pa' ejecutar, pero como digue, uno que le llegue al corazón, al alma, no

MARCO: Así la mayoría de gente, que toca requinto

DELIO: Y así está ocurriendo con la carranga también

MARCO: Exacto. Exactamente. Entonces yo dije bueno, yo quiero como organizar eso y pues yo trato de aplicar lo que más puedo a eso, de meterle lo más adornado posible, el sentimiento ahí de por medio. Pero yo sé que mucha gente no lo hace también porque no lo entiende.

DELIO: Pero usted está tocando bien, está tocando bonito, es decir,

MARCO: A mí me gusta metérmele por ese lado

DELIO: Si, está bien, está chévere. No dejarse uno llevar porque que es el duro, el verraco. No, toque lo que usted sienta y pa' que vea que le va bien, y coja un estilo propio

MARCO: Exacto

DELIO: Eso es lo que hay qué hacer

MARCO: Si, exacto. Entonces yo dije, bueno, voy a partir pues de los grupos que ha tenido Velosa que son como la base del cuento de la carranga. Entonces bueno, Javier grabó tres discos, usted grabó 9 y pues Jorge ha grabado… no me acuerdo cuantos, pero bueno. Coger algunas canciones de cada etapa analizar la vaina y pues ver qué hace cada uno. Igual yo sé que cuando uno graba hace cosas que después cuando va a tocar uno no las hace o hace otras y más usted que yo sé que usted hace todo más desde la percepción.

DELIO: Si, no no se rige uno como a un esquema exacto como la partitura que tiene que seguir y seguir exacto

MARCO: No, y eso es lo bonito de la música tradicional

DELIO: Uno le mete variedad en un momento dado

MARCO: Eso es lo bonito de la música tradicional que cada vez suena diferente y cada persona lo toca a su manera y por eso le llega a la gente también. Entonces lo que yo hice, iba a hacer era eso.

DELIO: Si, como una tesis, o qué?

MARCO: Exacto, también es como la investigación un poco, pedagógica un poco… Entonces lo que yo voy a hacer finalmente, pues el tutor mío me dijo vea, escoja solamente uno de los requintistas y yo pues a Delio que es el…

DELIO: Pero un momentico, ¿no lo puede hacer con varios requintistas, es decir, con varios estilos diferentes? Y usted dice, mire, entre este y este hay una diferencia, entre este y esta hay otra diferencia, por esto, esto y esto…

MARCO: Ese es un proyecto a largo plazo que quiero hacer, lo que yo voy a hacer es como un estudio de caso, en este caso con usted, digamos. Y después, claro, yo quiero dedicarme a investigar la carranga y a trabajar a partir de eso pues toda la vida, hacer una maestría o algo así de investigación. Pues por ahora, para el pregrado como tal, como los alcances no pueden ser más, me dijeron y yo pienso lo mismo, como coger solamente una persona y estudiarla bien. Y vea lo que me puse a hacer, cogí todas las grabaciones que usted hizo con Velosa, canción por canción, sobre todo las que yo sé que usted grabó y que tienen como cositas raras, juepucha, y salieron… tengo una tabla de Excel que salieron como 30 canciones y como 50 posibilidades diferentes de que el glissando así, de que ligado aquí, que el ligado allá, una cantidad de cosas.

DELIO: Una cantidad de cosas. Yo no las distingo, yo las hago pero yo no sé cómo se llama cada cosa de esas

MARCO: Claro, es que ese es el punto al que yo quiero llegar, porque seguramente no se sabe.

DELIO: No..Lo más seguro es eso

MARCO: Seguramente, lo que pasa es que… hay dos opciones: o inventársele el nombre o usar esas posibilidades como usar los nombres de otros instrumentos, de eso mismo en otros instrumentos. Hay cosas que usted hace por ejemplo que en guitarra se llama de tal manera o que en piano se llama de tal otra manera. La idea mía no es escribir eso en partitura porque pues, pa' qué, pero sí como saber que existen por lo menos, porque o si no eso se pierde. … Cuando usted deje de tocar, el que no le paró bolas… Entonces yo lo que hice fue eso, como hacer una tablita con tal, nombre de la canción, el efecto raro que yo encuentro y como una descripción de cada efecto

DELIO: Y en qué canciones encontró efectos, así como…

MARCO: ¡Uff!

DELIO: ¿En hartas?

MARCO: Ahí tengo como un cuestionario de preguntas que me toca hacer pues unas como biográficas como usted de dónde es y ese tipo de vainas, otras como de su paso por el grupo de Velosa…

DELIO: ¿Usted sabe de dónde soy yo?

MARCO: De Vélez ¿no?

DELIO: Si

MARCO: ¿Del pueblo?

DELIO: De Vélez, Santander. Si, del pueblo

MARCO: Ya… Pero, ¿usted todavía tiene familia allá?

DELIO: No, yo hace mucho tiempo que no voy allá, hace más de 20 años

MARCO: Ni siquiera el año ante pasado que… yo por ahí vi en internet que en festival de la guabina le iban a hacer un homenaje.

DELIO: Si, pues a mí me informaron, pero después yo no sé qué pasó

MARCO: Qué vaina, yo pensé que… yo iba a ir a ese…

DELIO: Nadie es profeta en su tierra *(se ríe)*

MARCO: Eso es cierto

DELIO: A mí me quieren más en Boyacá que en Santander, seguro

MARCO: No, eso sí seguro, seguro que sí

DELIO: Yo he estado por… cuando nosotros íbamos a Santander, pues si, la acogida y tal por Jorge y todo pero no es lo mismo que en Boyacá. Uno en Boyacá siente que la gente lo quiere mucho. Nos quiere pues, en general a los músicos.

MARCO: Y vea que paradójicamente, yo mirando hoy en día como los caminos que ha cogido la carranga, la manera como la gente toca en Boyacá es más como… la manera pues, como yo toco, como usted toca que es como más sencillito, más sentido. Hoy en día, si usted se da cuenta, por ejemplo, pues lo que hace el Tocayo Vargas, más que lo que él hace, los requintistas y el concepto es una vaina ahí…

DELIO: Ese estilo es como más santandereano

MARCO: Más arrebatado

DELIO: Si, más arrebatado, como Juan Eulogio tambien…

MARCO: Oiga pero a mí se me hace extraño por ejemplo, la época en que usted aprendió, ¿ese estilo así arrebatado en Santander ya se daba o es de últimamente?

DELIO: Pues yo, mi estilo lo tomé gran parte… a ver le cuento la historia. Yo en el año 1962 participé en el concurso de la guabina y el tiple en Vélez, era el segundo festival de la guabina y el tiple, y yo participé tocando torbellino con… y me gané ese concurso como mejor torbellino interpretado. Cuando eso, La Flota Mercante Grancolombiana, que existía que era la Flota Mercante Grancolombiana que viajaba a Estados Unidos, y donó un pasaje de ida y regreso a Estados Unidos, para una gira para el grupo que saliera ganador, y nosotros nos lo ganamos pero mi papá como, yo no sé, estaba como en otras vainas, eso no le paró muchas bolas y eso se perdió, nosotros no fuimos a reclamar ni a decir, bueno, dónde está, nosotros somos los ganadores de este concurso… Entonces, prácticamente yo fui uno de los pioneros del requinto, después fue que salió Jorge Ariza, pero yo tenía cuando eso como 10 años o 9 años, y me gané ese concurso, y ahí, yo comencé a tocar pasillos, aprendí a tocar rumbas porque mi papá me explicaba, me enseñaba. Mi papá siempre ha sido requintista, ha sido músico de toda la vida y él me enseñó muchas cosas de ahí. El me explicaba y yo las cogía, las ensayaba y las montaba, porque pues se facilitaba, a uno se le facilita la música, pues cuando tiene talento pues se facilita. Y entonces después, duramos un tiempo ahí en Veléz, y por circunstancias de la vida y porque mi papá era como muy aventurero, entonces arrancamos allá pa' Venezuela, y me olvidé ahí ya del requinto *(se ríe)*. Y allá en Venezuela entonces duramos un tiempo y yo me puse ahí a estudiar y después se aburrió mi papá allá y otra vez pa' Colombia. Y así nos la pasábamos, hicimos como tres o cuatro viajes.

MARCO: ¿y usted estaba chiquito todavía, usted estaba niño?

DELIO: Claro, entonces ya como por ahí una… a la edad de qué, unos 14 años, yo creo, con mi hermano ahí en Vélez tocábamos y asistíamos a concursos al Bolivar, por ahí a Chipatá, y ganábamos todo, porque prácticamente éramos los únicos, jeje, sardinos así que tocaban, cuando eso. Ahorita hay mucho requintista, ¿no? ¡Hay buenos! Y entonces después fue que mi papá se conoció con, mucho más adelante, con Jorge Ariza, después de que Jorge Ariza, él yo creo que en esa época fue cuando sacó, cuando grabó Mariquiteña, eso fue como en el …

MARCO: En el 70?

DELIO: Como en el 70, algo así. Y entonces fue cuando la pegó, la pegó duro, durísimo. Es que uno se pone a analizar, pero increíble que una melodía de un requinto, un tiple haya llegado tan lejos porque es que llegó a… llegó muchísimo lejos, pero mucho. Entonces duraron un tiempo y, yo sin embargo, cuando Jorge iba a Vélez a las fiestas yo iba, yo no volví a concursar, sino pues yo no tocaba requinto sino que tocaba con mi hermano y ahí nos la pasábamos de parranda en parranda y eso.

MARCO: Y ustedes ya se llamaban Los Hermanos Torres

DELIO: Los Hermanitos Torres, cuando eso nos llamábamos los hermanitos porque éramos chiquitos *(se ríe)* Pero todavía sigo siendo chiquito *(se ríe)*

AMIGO MARCO: ¿Usted era el menor?

DELIO: No, yo era el mayor. Mi hermano murió hace poco. Murió mi hermano hace dos años y pico. Y entonces, pues Jorge Ariza cuando iba a las fiestas, yo lo escuchaba, tocar y todo, en sano juicio porque ya después empezaba a tomar aguardiente y ya no… Pero cuando él… yo me acuerdo que el estilo de Jorge es un estilo particular, tenía una fuerza en la plumada tan verraca! Era una vaina impresionante.

MARCO: Es que se le sentía ahhh! ¿Y eso era con cuchilla que tocaba él?

DELIO: Con cuchilla y con pluma también tocaba. Y entonces yo le ponía mucho cuidado cuando él ejecutaba. Y un buen día llegué yo y él estaba tocando y él se enteró que yo era el hijo de Juan Torres y claro, ellos eran amigos desde jóvenes, desde la escuela, entonces me soltó el requinto, me puso a tocar, y yo toqué ahí unas, como unas tres y me fui porque eso ya era de borrachera y a mí no me gustaba, nunca me ha gustado el trago ni nada de esas vainas y ahí comenzó todo el proceso de Jorge Ariza y terminó, después se separó de Antonio Castillo y entonces buscó a mi papá, y mi papá lo acompaño como 4 años tocando el tiple. Pero en ese transcurrir de tiempo yo no, yo no me dediqué a la música así de lleno sino que me vine para Bogotá, y acá me metí a trabajar con la Universidad Javeriana, y ahí fue que comencé a trabajar.
Y por la música conseguí yo ese puesto: tuvimos una serenata en ese entonces a la directora del departamento de biología de la Universidad Javeriana y pues yo no sabía, ni idea, sino que nos invitaron a darle la serenata y fuimos allá a la serenata y ella era santandereana, ella ya murió, santandereana de Vélez, precisamente, y entonces claro, le encantaba su música su veleñita y sus pasillos, y eso quedó encantada conmigo y dijo "no, yo lo tengo que ayudar", porque uno chino, yo tenía 16 años, y sí me ayudó a meter allá en la universidad.

MARCO: ¿Usted estudió allá en la Javeriana?

DELIO: No, yo hice mis primeros… ahí yo venía de terminar la primaria y me tocó empezar a estudiar bachillerato, en la noche, y entonces ahí duré como 17 años… Mejor dicho, si me pongo a contarle todo, aquí no acabo ni esta tarde *(se ríe)*

MARCO: Tranquilo que eso… por nosotros…

DELIO: Y eso le cuento, así inicié yo, básicamente, aprendiéndole al maestro Jorge Ariza, que yo lo admiraba mucho por su toque.

MARCO: ¿Y en qué momento grabaron o tocaron o se hicieron famosos con Los Hermanos Torres y La Media Arepa y todas esas vainas?

DELIO: Bueno, entonces ya aquí en Bogotá, eh… nosotros… cómo es la cuestión

MARCO: Pero eso fue antes de Velosa

DELIO: Claro. En la hora de los novios de Radio Santafé, me acuerdo tanto, duramos 5 años tocando en vivo, todos los domingos había un programa de 6 a 8 de la hora de los novios, se llamaba, es decir, con gente ahí, en directo. Eso era tenaz mano, pero duro duro porque era a nivel nacional y con público ahí en un teatro. Pero nosotros no tocábamos

solamente música colombiana, tocábamos de todo: baladas, boleros, merengues, hasta ranchera cantábamos, de todo. La gente nos quería muchísimo, cuando llegábamos nosotros eso la gente se emocionaba.. cabían como unas 200 personas en ese… eso la gente hacía fila para entrar. De ahí fue que alguien se presentó, alguien de la CBS y que por qué no grabábamos un disco y ahí donde empezamos

MARCO: Y usted ¿ahí toca con don Juan, también?

DELIO: Si, un disco que se llama La Reina

MARCO: La reina, que es famoso, claro

DELIO: Ese fue el primero que grabamos nosotros con CBS ahí está No lo comprendo, Mi morenita, hay una cantidad de temas ahí

MARCO: Y esos temas digamos que, uno oye hoy en día la Media arepa por ejemplo y a uno le suena como carranguero pero pues en esa época eso no…

DELIO: Si, no, la media arepa… es que nosotros teníamos un estilo así como… es decir, nosotros prácticamente iniciamos la carranga, ese es el estilo campesinito y todo

MARCO: Y eso fue antes de que Velosa tocara con los carrangueros de Ráquira

DELIO: ¡Uff! Mucho más antes, pero mucho antes

MARCO: Y ustedes usaban guitarra, tiple, requinto

DELIO: De todo, ahí como está… *(Diciéndole a la mujer que se encuentra en el lugar)* usted no tiene el cd ese de, esta… *Saca de una bolsa)* En este cd, no sé si lo tiene usted

MARCO: No lo tengo

DELIO: Esta es una recopilación de todo lo que hemos grabado 23 temas hay acá, o 20. Este no es original simplemente lo sacamos, papá lo sacó, dice "A bailar merengue con los hermanos Torres" y ríase usted los temas que hay ahí.

MARCO: ¿Y son grabaciones originales?

DELIO: Originales, todo eso es original de nosotros

MARCO: La danza del garabato, claro, chinita ingrata, claro, qué verraquera esta vaina

DELIO: *(diciéndole a la esposa)* Dónde sacamos una copia de este cd para dárselo a… hágame el favor… *(a Marco)* Pa' que se lo lleve usted y lo tenga ahí

MARCO: Claro. Es un tesoro mejor dicho

DELIO: Ah! Bueno, la media arepa fueron temas que arreglamos con mi papá. Papá tenía en la cabeza esos temas desde hace mucho, desde joven, desde joven tocaba por ahí en fiestas y le gustaba mucho. Mi papá siemrpe ha sido fanático de la música, pero fanático es fanático. El se la pasa a toda hora jodiendo con su música. Y entonces entre los dos arreglamos esos temas y acomodamos ese mosaico.

MARCO: Y ahí el formato ya era con requinto, ¿o con puntera?

DELIO: No, eso es con requinto. Claro que ahí hay puntera también, hay guitarra eléctrica, hay con acordeón, creo que hay uno

MARCO: Y todos los tocaba usted?

DELIO: No el acordeón si lo tocaba un man. Yo con el acordeón no he podido nunca, me gana, esa vaina no, molesto y saco algo pero no… Ole chino quiubo *(llega el bajista de los hermanos Torres y se saludan)*

DELIO: Si hermano entonces eso ha sido una larga historia. Y nosotros como también grabábamos guabinas, torbellinos y todo eso, a Jorge le gustó, pero esos se conocieron con papá, porque así fue que se conocieron porque a Jorge le gustaba… él tenía un programa en Chiquinquirá y entonces allá…

MARCO: Claro, Canta el pueblo, yo tengo grabaciones de eso

DELIO: El colocaba esas guabinas y torbellinos, pero él, él creía que nosotros tocábamos solo eso, guabinas y torbellinos. Usted va a ver hace cuanto que nosotros grabamos eso, eso tiene más de 40 años de grabado y eso ahí hay merengues, hay paseos, hay de todo. Tengo dos paseos que yo grabé ahí

MARCO: Ese del campesino rebelde, si me acuerdo

DELIO: El campesino rebelde es de mi papá

Amigo de MARCO: ¿Y eso ya tenía nombre así como hoy en día se conoce rumba, merengue….?

DELIO: Si, es que antes a la música así le decían guasca, música guasca. Sino que ahora, ahora… a mí me gusta más el término o el nombre de "música campesina", que ni carranga siquiera no me gusta, que ni carranga, me gusta más como música campesina.

MARCO: Si claro. Hay gente que le dice merengue campesino, pero yo asocio ese término a la guitarra puntera

DELIO: Ah! Pero Jaime tiene un tema que se llama "merengue campesino" si lo ha escuchado *(canta)* 'Merenguito campesino' Ese habla de eso, de esa época. Bonito.

MARCO: Bonito ese tema, sí, yo lo quiero montar

DELIO: Y entonces ahí está todo. Después de que nos juntamos con Jaime, Pues lo único es que ahí no está nada de lo que yo grabé con Jorge, no eso es sólo de Hermanos Torres, pero para que crea usted que nosotros sí iniciamos primero que Jorge, mucho antes que Jorge

MARCO: Ya entiendo..

DELIO: Mucha gente cree que toda la música que yo le hice a Jorge, pues la hizo él.

MARCO: Claro no, es que eso por ejemplo yo en el cuadro que estoy haciendo, la mayoría de canciones dicen música y letra él y otras dicen música de usted y letra de él. Yo por ejemplo…

DELIO: *(Interrumpiendo)* Pero casi toda es música mía. Porque él… ponga cuidado a lo que él hacía: chino, tengo este sonsito taratata tatatata *(tatarea)* No más. Usted qué hace ahí, siga ahí, por dónde coge, entonces a mí me tocaba desarrollar toda la idea, desarrollar y hasta acomodar todo, ¿ve? Precisamente por eso fue que mi papá pelió con Jorge, y se retiró del grupo, porque él veía que Jorge, que él no me reconocía el trabajo que yo hacía, entonces mi papá se emberracó y dijo no… Usted habla a mi papá y él tiene bronca por ahí. Y cuando le dije que si iba a Tinjacá y que iba a ir Jorge "no yo no voy por allá" *(rie)* Mi papá es muy rencoroso, es jodido.

MARCO: A la próxima los ponemos en días diferentes o yo no sé, porque es que….

DELIO: Y estos temas, son temas que uno dice… Amor con garabato, por ejemplo, eso no tiene ni… no se sabe de quién es, dice "derechos reservados de autor". Auu! la mayoría *(conversa con otra persona)*

MARCO: Y entonces, ¿ustedes cómo grababan, grababan por canales o grababan en bloque, con Velosa y en general?

DELIO: No, grabábamos por canales…

MARCO: Es que nosotros hemos visto que las grabaciones del requinto se sienten… además de la manera que usted toca se siente como … como lleno, como con eco, como si le metieran como un efecto ahí, algunas ¿no? Obviamente "Sobando la pita" no

DELIO: No ese "Sobando la pita" es cuento aparte.

MARCO: Pero los primeros…

DELIO: *(Interrumpiendo) ¿*Sabe por qué ocurrió eso? Pues no es por dármelas, pero yo no asistí a esa mezcla, mano. Por eso fue, porque yo siempre…. Yo decía 'no' yo tenía que estar en la mezcla, 'no que yo voy a ir' 'no hermano, yo quiero estar en la mezcla)

MARCO: Yo ahorita oyendo un disco que grabaron con don Jaime, yo no sé si es por un efecto que le meten o qué o pareciera que usted grabó el requinto conectado, o sea lo grabó seguramente con micrófono aéreo y conectado también

DELIO: Si claro, no, solo conectado, porque ahora se graba así para no tener que colocar micrófono ahí al lado porque cualquier cosita se… directo, usted lo graba directo a la consola, que se siente un poquito más eléctrico

MARCO: Más eléctrico, si, excacto…

DELIO: Lo que sí grabamos nosotros con Jaime directo directo, "Vivencias", ¿cierto? Nosotros no duramos nada ahí mano, cómo salió, una verraquera, y esa es una canción muy bonita con todo el ritmo y con todo el sabor

MARCO: ¿y usted en esa época con qué requintos tocaba?

DELIO: Uy! Tenía varios, pero no requintos finos, yo hasta ahora es que tengo requinto fino *(ríe)* Yo tenía requintos ordinarios como los que aparecen por acá

MARCO: Sí, los que aparecen en las carátulas

DELIO: Baraticos. Y eso que hay uno que me regaló Jorge que de Chiquinquirá que Jaime lo tiene acá porque eso lo transformó totalmente el Jaime, porque pues eh… ya también como hasta los palos cambian, si uno cambia, si uno va pa' viejito… entonces van cambiando como el sonido, pero esos requintos … no sé si de pronto el requinto pero eso va más que todo como en la digitación

MARCO: Y ustedes cómo amplificaban eso por allá en los 80, cuando lo tocaban con Velosa y antes, así con micrófono o eran electroacústicos

DELIO: Nosotros cargábamos unos micrófonos hi, hi, ¿cómo es que se llaman? ¿Hi fi?

MARCO: De los que se meten en…

Amigo MARCO: Creo que sí. Los cuadraditos esos

DELIO: Si unos blancos que comprábamos, ¡uy! ¡Muy buenos! Nadie los tenía *(riendo)* Nosotros disfrutábamos de sonido porque como cuando eso era un camello tocar porque tocaba directo y nosotros llegábamos y conectábamos nuestros micrófonos y ¡hmm! ¡Esa vaina retumbaba! Y a la gente le gustaba mucho

MARCO: ¿Esos eran los que se ponían en la boca?

DELIO: En la boca.

MARCO: Me acuerdo de mi papá cuando comenzó a tocar, ellos usaban de los baratos, eran negritos con unos punticos dorados. ¡Eran una chanda!

DELIO: ¡Ah, no! Esos ya eran después. De los que yo le digo eran totalmente blancos pero de una potencia increíble. Antes de la función uno los colocaba, eso los pegaba yo con cinta y todo, y listo, Pero muy buenos, muy buenos.

MARCO: Esas cosas son…

DELIO: Detalles. Ya ahorita todo está moderno y hay cosas más…

Amigo MARCO: ¿Y de eso no hay grabaciones en video?

DELIO: No. Video nosotros hicimos, lo único que hicimos de video fue La Riolina y Don Chinche por ahí varias veces

MARCO: Eso era lo que le quería preguntar, esos dos… Don Chinche, pues si, conocido, ¿La Riolina era otro programa de televisión o de radio?

DELIO: Si, de televisión. Hicimos como 30 capítulos con Jorge básicamente y nosotros dos, asistimos ahí también

MARCO: ¿Y era un programa cultural, o cómo era la vaina?

DELIO: Como del campo, pero bonito, chistoso, mostrando las cosas del campo

Amigo MARCO: Y tocaban ahí…

DELIO: Y claro, y tocábamos ahí. A mi me encantaría conseguirme algunos capítulos de ahí pero eso toca es con Jorge, Jorge es el que sabe, él tiene la clave, a dónde se pueden conseguir. Porque ni siquiera los programas que hicimos con Jorge Barón, que fueron hartísimos, no… Yo creo que Jorge los debe tener, pero ese Jorge es muy egoísta, ese no da ni…

MARCO: Vea que mi papá es amigo de Fabio Forero que es primo de Javier Moreno y él me pasó a mí toda una cantidad de cosas, entre ellas el requinto de Javier, yo tengo el requinto de Javier de palo

DELIO: ¿Usted lo tiene? ¡Ay! Hermano, cuándo me lo deja ver

MARCO: Claro un día de estos

DELIO: Y lo tiene qué, ¿aca?

MARCO: Si, yo vivo ahí cerquita a la Universidad Nacional. Un día lo invito

DELIO: *(Interrumpiendo)* ¿Aquí en Bogotá?

MARCO: Si. Es un requinto, mejor dicho, hecho a machete, mejor dicho. Y también me pasó 10 casettes del programa este "Canta el pueblo", unas fotos por ahí, y un disco de unas canciones de Javier Moreno

DELIO: Hablando de Javier Moreno mire, era otro estilo de tocar el requinto, ¿si lo nota usted? Muy diferente a la mayoría de nosotros, porque lo interpretaba solo con la uña, él no utilizaba pluma ni nada, pero le daba un sabor a esa vaina, como rico, ¿cierto? Tenía su swing tenía su sabor el hombre pa' tocar. Puede que no sea tan pulido pero le daba un…

MARCO: Como en "Flores para María

DELIO: Ese es el mejor ejemplo que usted puede coger, hermano.

MARCO: Hace un trino por arriba, cómo hace eso, yo trataba con la uña y no…

DELIO: No, es que con la uña es muy difícil,

MARCO: Muy jodido, claro. Pero sí, a mí las canciones de Javier… mejor dicho, yo lo que más siento de lo que ha grabado Velosa es eso y lo de ustedes…

DELIO: No es que… ahorita es demasiado pulido, y es que la música… Mire yo tengo una vaina y es… yo de pronto, en las presentaciones de pronto la embarro en una … puede que la embarre pero yo no me preocupo porque la embarro o no la embarro, yo no me preocupo por tocar perfecto porque 'no me muevo, hijuemadre hasta que …' no, porque lo que yo interpreto es lo que yo siento, lo que interpreto, y se lo doy a mi gente, a la gente que esté ahí. Uno qué hace ahí, usted ahí quieto hermano, puede que uno por estar molestando una cosa u otra, le puede que la embarre, en un momento dado, una mala pisada o algo y se le oye… pero bueno, eso son cosas que son pasables . Porque yo digo, yo ya no estoy pa' concursos, si fuera a concursar si, porque una pelada de esas no se la pasa a uno el jurado, pero yo no estoy pa' concursos hermano, yo estoy es pa' divertir a la gente *(ríe)*

MARCO: Yo tampoco, nosotros tampoco. Vea que yo concursos solamente participé en uno y fue porque yo toco con Guafa…

DELIO: Hole, ¿qué es de la vida de Guafa?

MARCO: Ahí anda, eso con ellos casi no nos vemos, salen pocas funciones...

DELIO: Es que es complicado, es decir, además, manejar un grupo manejar gente, manejar... Nosotros hemos tenido más problemas, con los bajistas, con los tiplistas, incumplidos…

Amigo MARCO: ¿Y usted conoció a los otros requintistas de Velosa? ¿usted no conoció a Javier?

DELIO: Si. Póngale cuidado… Antes de grabar la cucharita, nosotros vivíamos en el barrio La Estrada y allá tenía mi papá un negocio de guitarras, un almacén de instrumentos, y

entonces un día estábamos allí en la casa, yo no sé Jorge cómo se consiguió la dirección y llegó, y nos pusimos a hablar, él a presentarnos… primero a felicitarnos que por lo que teníamos grabado, por la cantidad de temas que teníamos grabados y esas cosas pero después dijo 'mire, nosotros tenemos estos temas de pronto pues para ver si, si hay opción de grabarlas', entonces me pusieron a tocar ahí, sacamos el requinto y el tiple y entonces Javier se puso a interpretar La Cucharita y la Julia y todo eso

MARCO: ¿Ellos ya las habían grabado?

DELIO: No. Estaban en el proceso hasta ahora, y pues yo no le paré ni muchas bolas porque yo acostumbrado ya aquí en Bogotá a tocar música más estilizadita, como más si, más moderna como pasillos, como rumbas, en requinto pero con otro estilo, pero el estilo de Javier me pareció como bonito, si, como particular, como muy campesinito

MARCO: Y eso que él era de acá

DELIO: Si, exacto, pero tenía su forma de interpretar y ahí duramos toda la tarde, me acuerdo fue un domingo, toda la tarde y hablamos cháchara y todo eso. Después nos despedimos y se fueron. Yo me enteré de Jorge hasta cuando grabó la cucharita como a los 4 o 5 meses. Ahí fue cuando yo me enteré y vea usted hasta dónde ha llegado esa cucharita, jeje, la cantidad de grupos que hay, la cantidad de seguidores, todo eso

MARCO: Claro, además después cuando entró a tocar con Velosa seguramente le tocaba tocar todo ese repertorio

DELIO: Yo toqué la cucharita, si no fueron 450 veces… por ahí pasa la cuenta

MARCO: Nosotros llevamos como 100 veces y ya no queremos…

DELIO: No! *(ríe)* Yo recorrí, claro, con Jorge recorrimos más de medio país

MARCO: Y ustedes salieron de Colombia, obviamente

DELIO: Si, nosotros estuvimos en Estados Unidos haciendo unos toques allá y, en Estados Unidos no más

MARCO: Yo el primer recuerdo que tengo de ver a Velosa en vivo fue en el 90 en Sáchica, ellos habían grabado *De mil amores*, y ahí estaba, claro, ahí estaba Jairo con el tiple

DELIO: Para mí el cd que más me ha gustado se llama… donde está 'Palomita de ojos verdes', 'Las siete hierbas'…

MARCO: Ese es… 'A ojo cerrado' Que es un disco de colores. Yo tengo toda la colección de acetatos

DELIO: ¡Uich! Ese disco si nos quedó pero hermosísimo,

MARCO: Ahí está ‘La carrangosa’ ahí está, ‘Yo también soy un boyaco’, ‘No me escribes, no me llamas’ está ahí también. Y nosotros hace poco descubrimos… pues la hemos oído toda la vida pero así que la tocamos un día y dijimos ‘que tan bonita’, La carrangosa

DELIO: *(la tararea)* Esa como que es música mía, no me acuerdo.

MARCO: Yo tengo eso anotado, ahorita lo miramos. Cuál otra es… ah! ‘El besito soñador’ esa es una verraquera esa canción

DELIO: Un temazo. Mire que cuando a mí se me ocurrió esa melodía, yo no me la podía quitar, duré tres días con esa verraca melodía, ole, yo se la dí… ‘Jorge mire esa melodía’ y entonces él le hizo la letra. Pero yo no me quitaba esa melodía, a toda hora era con esa melodía, hasta soñaba con esa melodía, curiosa esa vaina ¿no?

MARCO: Es muy bonita, muy bonita. Otra bonita es ‘Estrellita herrante’, esa por ejemplo es una de las que yo, analizándola, le encontré una cantidad de vainas

DELIO: Esa tiene un trabajo de ejecución… no es fácil, para tocarla… Es que hay una forma de tocar así y una forma de tocar así *(haciendo la demostración y saca el requinto y empieza a tocar)*