

GENTIL MONTAÑA Y SU PRÁCTICA COMO REQUINTISTA

ANÁLISIS DE SUS DISCOS Y RETRATO DEL CONTEXTO HISTÓRICO

YEISSON ALEXANDER MEJÍA

COD. 2012275021

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MÚSICAL

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ D.C. 2019

GENTIL MONTAÑA Y SU PRÁCTICA COMO REQUINTISTA

ANÁLISIS DE SUS DISCOS Y RETRATO DEL CONTEXTO HISTÓRICO

YEISSON ALEXANDER MEJÍA

COD. 2012275021

ASESOR

JAIME ARIAS


UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MÚSICAL

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ DC. 2019

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2	


1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	GENTIL MONTAÑA Y SU PRÁCTICA COMO REQUINTISTA. ANÁLISIS DE SUS DISCOS Y RETRATO DEL CONTEXTO HISTÓRICO.
Autor(es)	Mejía Escudero Yessica, Alexander
Director	Jaime Arias
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2020. 108 pág.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. UPN.
Palabras Claves	Gentil Montaña, historia de vida, guitarra requinto, bolero en Colombia, grillos, música de trío.

2. Descripción
<p>Este trabajo de grado se basa en la creación de historia de vida donde se narra las características de lo que fue la práctica musical de Gentil Montaña como intérprete en la guitarra requinto, a su vez una descripción histórica de las particularidades del compositor en su trasiego como músico noctámbulo en la Bogotá de los años 50 a 70. En este trabajo se logra ampliar aspectos biográficos del músico, no sólo desde una mirada técnica o teórica musical, sino que con una visión fenomenológica donde se brinda un panorama de sus prácticas musicales empíricas, y cómo se vio permeada su estética musical por el entorno socio-cultural que le rodeó, reconstruyendo, por medio de la reconstrucción histórica, el trasiego del intérprete por todo un universo musical concebido en la noche, siendo en este caso particular la música de trío y con una gran relevancia para Montaña, el género bolero.</p>

3. Fuentes
<ul style="list-style-type: none"> • A. contratiempo. (2012). https://www.youtube.com/watch?v=U12544069L. Obtenido de Biblioteca Nacional de Colombia • Alvarado Arias, G. G. (2012). <i>Homenaje a Gentil Montaña. Conversación en tiempo de bolero</i>. (C. Pagano, Entrevistador) Bogotá. • Martínez, F. (1992). <i>Como tocar guitarra con acordes disonantes</i>. Bogotá: Artes Gráficas Raoda. • Pared, F. (2018). <i>Pedagogía de la serenata</i>. Pedagogía de la serenata, 31. Bogotá. • Dewey, J. (1989). <i>Cómo pensarlos</i>. Barcelona: Paidós. • Perilla, I. (04 de abril de 2019). <i>Señal Memoria</i>. Obtenido de https://www.señalmemoria.co/articulos/entre-bolero-y-valleato-con-los-hermanos-montana-en-la-radio-nacional-0

4. Contenidos
<p>Este proyecto de investigación se condensa en cuatro capítulos donde se van desarrollando diferentes propuestas. En el primer capítulo se enmarca el planteamiento del problema que sugiere la casi inexistencia de material bibliográfico donde se evidencien las prácticas musicales que tuviera Gentil Montaña cuando este fuera parte del medio musical bolerístico, donde el maestro fuera ubicado en un espacio temporal que contextualizara sus prácticas musicales y sus relaciones sociales.</p> <p>El capítulo dos, es el aparte de la reconstrucción histórica de los tríos de bolero en Colombia, así mismo se trata sobre su creación y desarrollo en torno a la sociedad de los años allí tratados.</p> <p>En el capítulo tres, la investigación se centra en el maestro Gentil Montaña, ya puesto en un contexto que ha sido trazado en los capítulos anteriores. Los hechos allí descritos son trans-venales a los apartados ya desarrollados, pues los anteriores dan soporte histórico en la lectura de lo que fue la vida artística de Montaña en los años mencionados a continuación.</p> <p>Por último, el capítulo cuatro aborda la etapa de Gentil Montaña en Europa, donde se evidencia que continúa por la misma línea de experiencias en torno a la música popular y el requinto. Estando allí, las músicas de características populares siguieron siendo parte de su quehacer como músico y su práctica era alternada con la producción para guitarra solista.</p> <p>Adicionalmente, se adjuntan las transcripciones de las entrevistas realizadas que se dejan a disposición para ser consultadas y seguir ampliando el tema en palabras de quienes junto con Gentil Montaña construyeron la historia de su vida.</p>


5. Metodología

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR629GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 2	

La ruta metodológica aplicada en este proyecto de investigación está delimitada dentro de la perspectiva cualitativa, pues busca describir las cualidades y características particulares del fenómeno que se está reconstruyendo, a la vez que observa de manera holística el entorno y el contexto en que se desarrolló el objeto de estudio. Está enmarcada en el paradigma fenomenológico, puesto que pretende sumergirse en los contextos en que sucedieron las expresiones sociales y musicales por observar, abstrayendo narraciones de actores que fueron participantes directos de los sucesos que transcurrieron alrededor del trasgar bobero y artístico de Genil Montaña. La recolección de la información se realizó en dos etapas: La primera etapa fue una recolección de la información en medios físicos como los son audios, videos y en la documentación existente sobre el compositor, que abarcaban los periodos y las características de los aproximadamente 20 años de su etapa como requintista. Como segunda etapa, se consultó en fuentes primarias, por los actores y personajes que tuvieron contacto directo con el sujeto de la investigación que contribuyeron en la construcción biográfica.

6. Conclusiones

- Se retoman las teorías del conocimiento expresadas en la introducción de este trabajo, se considera que son fundamentales para contribuir a que los saberes no se estancan y a que estén en constante movimiento, pues mientras más se sabe de algo o de alguien, más fácil es comprenderlo y conectar estos conocimientos en nuevos saberes.
- Es justo reconocer la importancia que tuvo el ambiente musical empírico en Genil Montaña, ya que fue direccionando lo que a futuro sería su producción musical. El experimentar con distintos géneros, tocar con una amplia cantidad de músicos, y el palpar la diversidad musical que encontró en la floresta de los años cuarenta, fueron forjando sus bases compositivas e interpretativas y definiendo ese estilo tan característico en su obra.

Elaborado por:	Yoswin Alexander Mejía Escudero
Revisado por:	
Fecha de elaboración del Resumen:	10 3 20

Resumen

Este trabajo de grado se basa en la creación de historia de vida donde se narran las características de lo que fue la práctica musical de Gentil Montaña como intérprete en la guitarra requinto, a su vez una descripción histórica de las particularidades del compositor en su trasegar como músico noctámbulo en la Bogotá de los años 50 a 70. En este trabajo se logra ampliar aspectos biográficos del músico, no sólo desde una mirada técnica o teórica musical, sino que con una visión fenomenológica donde se brinda un panorama de sus prácticas musicales empíricas, y cómo se vio permeada su estética musical por el entorno socio-cultural que le rodeó, reconstruyendo, por medio de la reconstrucción histórica, el trasegar del intérprete por todo un entorno musical concebido en la noche, siendo en este caso particular la música de tríos y con una gran relevancia para Montaña, el género bolero.

Abstract

This degree work is based on the creation of life history where the characteristics of what was the musical practice of Gentil Montaña as an interpreter on the requinto guitar are narrated, in turn a historical description of the composer's particularities in his rack as night owl musician in Bogotá from the 50s to 70s. In this work it is possible to expand the biographical aspects of the musician, not only from a technical or theoretical musical perspective, but with a phenomenological vision that provides an overview of his empirical musical practices, and how his musical aesthetic was permeated by the socio-cultural environment that surrounded him, reconstructing, through historical reconstruction, the performer's trash through an entire musical environment conceived at night, being in this particular case the music of trios and with great relevance for Montaña, the bolero music.

Agradecimientos

Agradecimientos especiales al maestro Raúl Montaña, por las largas horas de reminiscencias en torno a tiempos idos, ya que sin estas evocaciones no se hubiese podido desarrollar esta historia con tal precisión.

A Diana Castro, quien con su inagotable firmeza fue pilar fundamental en las difíciles jornadas de trabajo de campo.

A mi familia que desde la distancia secundan cada paso que doy.

Al maestro Carlos Montaña, por su siempre dispuesta amistad.

Al maestro Jaime Arias, por ser parte fundamental en el rumbo de esta investigación.

Contenido

LISTA DE ILUSTRACIONES Y EJEMPLOS.....	9
LISTA DE TABLAS.....	10
ANEXOS DIGITALES (CDR).....	11
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I.....	3
1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	3
1.2 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN.....	4
1.3 ANTECEDENTES	4
1.4 JUSTIFICACIÓN.....	5
1.5 OBJETIVO GENERAL.....	5
1.6 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	6
CAPÍTULO II.....	7
2. MARCO TEÓRICO.....	7
2.1 METODOLOGÍA.....	7
2.1.1 ESTADO DEL ARTE.....	7
2.2 REFERENTES CONCEPTUALES.....	16
2.2.1 DESARROLLO DE LA INSTRUMENTACIÓN EN LOS TRÍOS DE BOLERO	16
2.2.2 PARTICULARIDADES DEL BOLERO DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX EN BARRANQUILLA Y BOGOTÁ.....	22
2.2.3 DIFUSIÓN DE LA MÚSICA DE TRÍOS.....	23
2.2.4 LOS GRILLES Y CLUBES MUSICALES CAPITALINOS. RESGUARDOS DE LOS TRÍOS.....	27
CAPÍTULO III.....	31
3.1 PRIMEROS AÑOS DE GENTIL MONTAÑA EN BOGOTÁ	31
3.2 TRES VOCES, TRES SONIDOS.....	36
3.3 DÉJAME QUERERTE	40
3.4 YOLIMA PÉREZ CON LOS TRISÓNICOS.....	46
3.5 ETAPA LABORAL EN GRILLES	50
3.6 CARLOS BURBANO Y LOS MONTAÑA	55
CAPÍTULO IV	66
4.1 VIAJE A EUROPA	66
CONCLUSIONES.....	71
REFERENCIAS.....	73

ANEXOS	75
1.1 ENTREVISTA A CARLOS MONTAÑA, REALIZADA EL 14 DE MAYO DE 2019	75
1.2 ENTREVISTA TELEFÓNICA A RAÚL MONTAÑA, REALIZADA EL 27 DE SEPTIEMBRE DE 2019	81
1.3 ENTREVISTA A RAÚL MONTAÑA, REALIZADA EL 4 DE OCTUBRE DE 2019	86
1.4 ENTREVISTA TELEFÓNICA A CARLOS BURBANO, REALIZADA EL 22 OCTUBRE DE 2019.....	93
1.5 ENTREVISTA PERSONAL A GILMA VIUDA DE MONTAÑA, REALIZADA EL 25 DE OCTUBRE DE 2019 .	96
1.6 ENTREVISTA PERSONAL A FRANK MICHAEL ALBARRACÍN, REALIZADA EL 25 DE OCTUBRE DE 2019 .	98
1.7 ENTREVISTA PERSONAL A RAÚL MONTAÑA, REALIZADA EL 25 DE OCTUBRE DE 2019	99
2. LETRA Y COMPOSICIÓN DE GENTIL MONTAÑA.....	100
3. ACUSE DE RECIBO Y AGRADECIMIENTO DONACIÓN APORTE BIBLIOGRÁFICO Y DOCUMENTAL. BIBLIOTECA NACIONAL DE COLOMBIA.....	101

LISTA DE ILUSTRACIONES Y EJEMPLOS

Ilustración 1: Trío Los Calavera: José de la Cruz Pacheco, José Luis García Rosales y Luis Miranda Neri.	17
Ilustración 2: Trío Los Panchos. Hernando Avilés, Chucho Navarro y Alfredo “Güero” Gil.	19
Ilustración 3: Acompañamiento del bolero en la guitarra.	20
Ilustración 4: Introducción del bolero, “Gotitas de dolor”. Ejecución del requinto por Gastón Guerrero. .	21
Ilustración 5: Te Amo. Composición de Jorge Añez. 1928.....	24
Ilustración 6: Tríos originarios de la ciudad de Barranquilla.	25
Ilustración 7: Transmisiones radiales del Trío los Panchos en Colombia en la emisora Nuevo Mundo, abril de 1951	26
Ilustración 8: Dos integrantes del Trío Los Tres Diamantes en el Club Camucol. De izquierda a derecha Enrique Quezada y Saúl Sedano. ¿1970?.....	29
Ilustración 9: Principales grilles de la década del 60 en Bogotá	30
Ilustración 10: Los Trisónicos en su primera transmisión radial. Emisora Nuevo Mundo, 1957.	38
Ilustración 11: Portada del LP, Déjame quererte, Los Trisónicos.....	40
Ilustración 12: Introducción del bolero Déjame quererte, letra de Luz Diva Barrio, música de Raúl Montaña, ejecución del requinto por Gentil Montaña, 1957.....	43
Ilustración 13: Canciones de José A. Morales. LP, 12 – 271, Sonolux, 1965.....	48
Ilustración 14: Carátula LP, Color y ritmo de Colombia vol.2, Sherwin Williams de Colombia S.A.-Lucas-Sonolux-Producciones Terra SW, S.F.....	49
Ilustración 15: Cartelera ubicada en el Grill As de Copas donde se anuncia a Los Trisónicos como parte del espectáculo, ¿1962?.....	51
Ilustración 16: Recorte tomado de la revista Cromos, donde se menciona por primera vez al Trío Los Trisónicos como parte del show de la noche en el Grill Waldorf.	52
Ilustración 17: Recorte tomado de la revista Cromos, donde se menciona por primera vez al Trío Los Trisónicos como parte del show de la noche en el Grill Waldorf.	52
Ilustración 18: Foto tomada en el Grill As de copas. De derecha a izquierda: Kiko Bejarano, Raúl Montaña y Carlos Montaña, 1964.	54
Ilustración 19: Portada y LP de la producción Déjame quererte, discos Impacto, 1975.....	55
Ilustración 20: Transcripción de la introducción de bolero Desvelo de amor, arreglo musical de Gentil Montaña, ejecución del primer requinto por Carlos Montaña y segundo requinto por Gentil Montaña.....	59
Ilustración 21: Portada y LP de la producción Canciones lindas de Pedro Flores, sello discográfico sin identificar, 1975.	62
Ilustración 22: Portada y LP de la producción “Para que no me olvides”, sello discográfico sin identificar, 1975.....	64
Ejemplo 1: Melodía correspondiente al intercambio modal de IVm, las notas en amarillos son las que hacen parte del acorde IVm.....	44
Ejemplo 2: Motivo 1, sexta agregada.....	44
Ejemplo 3: Agregaciones de 9na y 7ma	45
Ejemplo 4: Acorde Ebadd9, bIIImaj7 en Re mayor.	45
Ejemplo 5: Unísono y movimiento contrario.	60
Ejemplo 6: Movimiento contrario.	60

Ejemplo 7: Movimiento armónico por cuartas, background.	61
--	----

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Modelo para el estado del arte	8
Tabla 2. Ficha sinóptica. Estado del arte. Manual de Etnomusicología.	9
Tabla 3. Ficha sinóptica. Estado del arte. De la guitarra andina colombiana a la guitarra clásica y viceversa.	10
Tabla 4. Ficha sinóptica. Estado del arte. Fenomenología del bolero.	11
Tabla 5. Ficha sinóptica. Estado del arte. Tras las huellas del saber pedagógico.	12
Tabla 6. Ficha sinóptica. Los discos de gentil montaña en los años sesenta: análisis de repertorio e interpretación.	13
Tabla 7: Ficha sinóptica. El bolero en Colombia. Un viejo amor.	14
Tabla 8: Ficha sinóptica. Pa' que se acabe la vaina.	15
Tabla 9: Organización por título y autor. Álbum " Déjame quererte"	43
Tabla 10: Organización de la producción "El romántico recuerdo de Rafael Hernández" por título.	58
Tabla 11: Progresión armónica compases 5 al 7.	61
Tabla 13: Organización de la producción "Canciones lindas de Pedro Flores" por título.	63
Tabla 14: Organización de la producción "Para que no me olvides" por título.	65
Tabla 15: Carátula LP Hommage à Agustín Barrios Mangoré, discografía sin identificar, año sin identificar.	68

ANEXOS DIGITALES (CDR)

- **AUDIOS**

- 01 Los Isleños - Gotitas de dolor
- 02 Los Trisónicos - Déjame quererte
- 03 Los Trisónicos - Ilusión perdida
- 04 Los Trisónicos – Ojitos Color De Almendra
- 05 Los Trisónicos – El Indio Abandona’o
- 06 Romántico recuerdo de Rafael Hernández
- 07 Gentil y Cacharro - Ave María Lola

- **ENTREVISTAS: Todas la citadas en el trabajo.**

- **IMÁGENES**

- **TRANSCRIPCIONES**

INTRODUCCIÓN

El quehacer musical es el resultado de un amplio número de saberes musicales aprendidos, así como un sinfín de horas reflexionando sobre sí mismo para lograr expresar en la acción este cúmulo de saberes y convertirlos en un resultado musical acorde con sus pretensiones. Por tal motivo, este se encuentra en constante reelaboración de sus conocimientos y de sus prácticas hasta lograr hacer de ellas unas experiencias que retroalimentan sus propios saberes. Citando a Dewey en su trabajo que lleva por título *Cómo pensamos*, este nos habla de la reflexión sobre lo aprendido diciendo que *La experiencia es la recuperación de un saber que nos antecede. Ello significa que una práctica se convierte en experiencia sólo cuando aquella es pensada, esto es, cuando se reconoce como producto de un saber o una cultura.* (Dewey, 1989)

La premisa recién mencionada reconoce la importancia del hacer y la posterior reflexión sobre determinadas acciones. Desde un punto de vista musical, se podría definir que la práctica musical -sea interpretativa, puesta en escena o compositiva- trabaja en función del crecimiento profesional del artista y contribuye en la construcción de su personalidad creativa una vez estas experiencias son analizadas por medio de la razón. Entendiendo tales conceptos, es posible asentir en que todo el trasegar artístico y el cúmulo de vivencias de determinado sujeto brinda una lectura clara sobre su obra, a la vez que amplía las posibilidades de que terceros puedan pensar en tales prácticas y convertirlas en saberes que están en constante reelaboración, de allí lo fundamental de la reconstrucción histórica y las historias de vida para la comprensión y ampliación de los saberes.

En la presente investigación, se plantea el desarrollo de una historia de vida donde se narran las características de lo que fue la práctica musical de Gentil Montaña como intérprete en la guitarra requinto, a su vez una descripción histórica de las particularidades del compositor en su trasegar como músico noctámbulo en la Bogotá de los años 40 a 70. Se reconoce según las indagaciones previas a la realización de este proyecto, que no se ha profundizado de manera pertinente en la descripción y reconstrucción del desarrollo musical empírico de Gentil Montaña en el periodo mencionado.

Este trabajo busca lograr una ampliación de los aspectos biográficos del músico, no sólo desde una mirada técnica o teórica musical, sino con una visión fenomenológica que brinde un panorama de sus prácticas musicales empíricas y, tal vez, cómo se vio permeada su estética por el entorno socio-

cultural que le rodeó, reconstruyendo, a partir de una historia de vida, el trasegar del intérprete por todo un entorno musical concebido en la noche, siendo en este caso particular la música de Tríos y con una gran relevancia para Montaña, el género bolero.

Continuando con lo anterior, se considera importante visibilizar, por medio de la narración histórica, aspectos de la vida de Gentil Montaña que, según lo consultado y hasta el momento, solo se han podido evidenciar documentados en pocos capítulos, pero que es contrastante con la gran mención que se suele hacer del periodo de “serenatero”, del intérprete, por personas que le conocieran, colegas de Montaña en el círculo social de lo bohemio, admiradores de los trabajos discográficos del autor que son compartidos en medios musicales muy cerrados, requintistas que reconocen el virtuosismo de sus ejecuciones y estudiantes o maestros que han escuchado la “leyenda” que es esta parte de su vida. Asimismo, se busca contribuir en ampliar la documentación sobre el artista que sea una fuente para el análisis y comprensión de su vida y obra.

CAPÍTULO I

1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Desde la aparición e implementación del requinto en nuestro país, este se ha hecho partícipe de un gran número de formatos y del desarrollo musical de los ritmos propios y ajenos de una vasta extensión del territorio nacional. Pero según las indagaciones, se evidencia que éste no llegó a difundirse en espacios académicos que inspiraran un desarrollo de su rol como instrumento con posibilidades solistas, sino que fue exclusivo de un grupo de músicas que particularmente solían tener características tradicionales. Debido a esto, ha sido categorizado como un perteneciente al argot popular y su enseñanza se da casi de manera exclusiva por medio de la tradición oral.

Existen guitarristas colombianos de gran reconocimiento internacional como lo es Gentil Montaña, que forjó sus bases musicales en las estéticas empiristas que brinda el requinto, pero trascendió en la medida en que amplió su comprensión del lenguaje musical escrito y las técnicas compositivas académicas. Aun así, la mención que se le hace a la guitarra requinto en lo concerniente a la vida y obra de Gentil Montaña, parece prescindir en los volúmenes que se refieren a las prácticas musicales del compositor.

En el caso de Montaña, la discografía consultada hace poca mención a su participación en al menos 8 álbumes en los cuales intervino como ejecutante del requinto, compositor y arreglista, así como otras cuantas grabaciones para radio y televisión e las que también participó con el mismo instrumento. Del Gentil Montaña requintista y su relación con el ambiente popular en que se desempeñó, no se ha evidenciado una construcción literaria con las suficientes precisiones cronológicas y geográficas en el medio donde éste desarrolló su práctica musical empírica, así como tampoco partituras sobre sus arreglos musicales hechos para el formato de trío de bolero, que pudiesen ser analizadas para la reflexión sobre toda la extensión de su obra musical.

1.2 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cuál fue el desarrollo histórico de Gentil Montaña como intérprete en la guitarra requinto?

1.3 ANTECEDENTES

Como primer antecedente, se hace referencia del trabajo de grado del año 2013, tomado del repositorio de Tesis de la Universidad Pedagógica Nacional, que tiene por título ***NOCIONES INTERPRETATIVAS DE PASILLO COLOMBIANO EN LA GUITARRA SOLISTA***, presentado por LUIS EDUARDO CASTELLANOS SÁNCHEZ como requisito para obtener el título de Licenciado en Música.

Como segundo antecedente, se hace referencia del trabajo de grado del año 2018, tomado del repositorio de Tesis de la Universidad Nacional de Colombia, que tiene por título ***Los discos de Gentil Montaña en los años sesenta: análisis de repertorio e interpretación***, presentado por José Fernando Perilla Vélez como requisito para obtener el título de Magíster en Musicología.

Como tercer antecedente, se hace referencia del trabajo de grado del año 2018, tomado del repositorio de Tesis de la Universidad Nacional de Colombia, que tiene por título ***Los discos de Gentil Montaña en los años sesenta: Pedagogía de la serenata: conversaciones entre el profesor y el músico***, presentado por Freyser Iván Parra Huertas como requisito parcial para obtener el título de Magíster en Educación Artística.

1.4 JUSTIFICACIÓN

Evidenciar que el aprendizaje musical es holístico en el sentido que ninguna experiencia vivida debe desligarse del pensamiento musical, ya que estas dan forma a nuestra personalidad creativa, así mismo la documentación de estas experiencias permiten la posterior reflexión a favor de transformar el conocimiento en saber. En este sentido, en el presente trabajo toma como referencia a quien sin duda es uno de los exponentes de más amplio reconocimiento en el ámbito guitarrístico mundial, Gentil Montaña, a través de la reconstrucción histórica de sus prácticas musicales en relación a la música de tríos y a la interpretación de la guitarra requinto, con la recolección de material de audio y video, se pretende ampliar el panorama musical, social y cultural de lo que conocemos sobre Montaña, que posiblemente servirá para futuros análisis y comprensiones a la obra guitarrística del compositor aquí estudiado.

A partir de este trabajo, se espera que los lectores logren dar una mirada al pasado de Gentil Montaña, no con un carácter involutivo o anacrónico, sino con la viva curiosidad de comprender cómo fueron evolucionando sus estéticas musicales hasta lograr consolidar un estilo compositivo e interpretativo que le hizo ser reconocido en los ámbitos guitarrísticos más altos y al mismo tiempo, promotor de un nacionalismo que es referente para la escuela de guitarra en Colombia. También mostrar un ejemplo de cómo todas las experiencias, sean o no de tipo académico, cimientan bases sólidas para un prometedor futuro como actores y transformadores del arte.

1.5 OBJETIVO GENERAL

Describir y analizar, por medio de una historia de vida, las prácticas musicales desarrolladas por el compositor colombiano para guitarra Gentil Montaña en relación con la ejecución de la guitarra requinto y su experiencia en los tríos de bolero, donde se destacó como instrumentista, tercera voz y arreglista.

1.6 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Describir aspectos importantes del bolero en Colombia, raíces, creación y desarrollo de la guitarra requinto, para poner en contexto al sujeto de investigación.
- Recopilar material sonoro, de video, relatos tomados de fuentes primarias y secundarias que describen el periodo de Gentil Montaña como ejecutante de la guitarra requinto.
- Describir el contexto en el que se desarrollaron las prácticas musicales del compositor.
- Relatar aspectos biográficos del periodo de Gentil Montaña como requintista de tríos.
- Analizar musicalmente piezas de la discografía en la que Gentil Montaña participó como requintista, arreglista y tercera voz.

CAPÍTULO II

2. MARCO TEÓRICO

2.1 METODOLOGÍA

La ruta metodológica aplicada en este proyecto de investigación está delimitada dentro de la perspectiva cualitativa, pues busca describir las cualidades y características particulares del fenómeno que se está reconstruyendo, a la vez que observa de manera holística el entorno y el contexto en que se desarrolló el objeto de estudio. Está enmarcada en el paradigma fenomenológico, puesto que pretende sumergirse en los contextos en que sucedieron las expresiones sociales y musicales por observar, abstrayendo narraciones de actores que pudieron ser partícipes directos de los sucesos que transcurrieron alrededor del trasegar bohemio y artístico de Gentil Montaña en su papel de músico serenatero, dirigida a una reconstrucción de tipo histórico donde se recopila en forma escrita, se organiza e se interpreta el material de sus primeras apariciones, antes de ser reconocido como un intérprete virtuoso en los instrumentos de cuerda pulsada, en este caso la guitarra Requinto.

La recolección de la información se realizará en dos etapas: La primera etapa será una recolección de la información en medios físicos como los son audios, videos y en la documentación existente sobre el compositor, que aborde los periodos y las características de los aproximadamente 20 años de su etapa como requintista. como segunda etapa, se consultará en fuentes primarias por los actores y personajes que tuvieron contacto directo con el sujeto de la investigación y contribuyan en la construcción biográfica.

2.1.1 ESTADO DEL ARTE

El formato fue tomado de la monografía que reposa en la biblioteca de la Universidad Pedagógica Nacional, titulada: “NOCIONES INTERPRETATIVAS DE PASILLO COLOMBIANO EN LA GUITARRA SOLISTA” del licenciado Luis Castellanos, quien a su vez la tomara de la monografía “Caracterización de la producción de conocimiento, sobre tecnologías de la información en la

educación musical en la Universidad Pedagógica Nacional” del licenciado Carlos García Ortiz. La estructura corresponde a una ficha sinóptica.

Tabla 1. Modelo para el estado del arte

Autor:	
Título:	
Síntesis	Palabras clave
Resumen:	Número topográfico:
Observaciones para el proyecto:	Tipo de Documento:

Autor:	Max Jardow-Pedersen	
Título:	Manual de Etnomusicología	
Síntesis		Palabras clave
Texto con componentes históricos y prácticos referentes a la investigación etnomusicológica, puede tomarse como una guía para la iniciación de trabajo etnomusicológico pues abarca aspectos detallados de sus procedimientos de indagación, recolección e interpretación de la información.		Historia Recopilación Instrumentos Transcripción Significado
Resumen:		Número topográfico:
Este texto cuenta con 7 capítulos en los cuales se abarcan temas como el origen y significado del término musicología, hasta el sentido onírico de la música.		03-2001- 011811062900
Observaciones para el proyecto:		Tipo de Documento:
Herramientas para la construcción de la parte analítica y comparativa del trabajo. Teorías para el soporte documental necesario en el marco referencial, así como los elementos que se precisan en la transcripción del material que se utilizó en esta investigación, para esto remitirse a la pág. 76.		Libro en físico

Tabla 2. Ficha sinóptica. Estado del arte. Manual de Etnomusicología.

Autor:	Raúl Fernando Madrid Sanz	
Título:	De la guitarra andina colombiana a la guitarra clásica y viceversa	
Síntesis	Palabras clave	
Análisis histórico de la guitarra en Colombia, sus etapas y desarrollo desde la creación de la cátedra de guitarra clásica a mediados de los años 80.	Conservatorio	Guitarra clásica
Resumen:	Número topográfico:	
Texto que investiga el estancamiento evolutivo que sienten algunos estudiantes de guitarra clásica en las universidades y cómo solventar esto con la creación de un nuevo repertorio nacionalista que adhiera elementos propios de la música colombiana y el nivel técnico de obras de concurso internacional.	Repositorio	Universidad EAFIT de Medellín
Observaciones para el proyecto:	Tipo de Documento:	
En uno de sus capítulos hace una pequeña reseña biográfica de Gentil Montaña en la cual menciona su periodo como requintista. Esto es transversal a mi investigación como fuente documental.	Monografía	

Tabla 3. Ficha sinóptica. Estado del arte. De la guitarra andina colombiana a la guitarra clásica y viceversa.

Autor:	Rafael Castillo Zapata	
Título:	Fenomenología del bolero	
Síntesis	Palabras clave	
Apreciaciones acerca del uso de la palabra en el bolero en cuanto al romance se refiere y toda la carga simbólica contenida en las letras que acompañan al género.	Bolero, romanticismo, cortesía, fenomenología, ser amado, reflexividad, Caribe, cultura.	
Resumen:	Número topográfico:	
En el libro están contenidas las reflexiones del autor sobre lo que para él significan las expresiones románticas del bolero y cómo su vida fue permeada en mayor medida por la cortesía hacia el ser amado, incitadas por las temáticas del mismo género.	ISBN 13: 9789800103272	
Observaciones para el proyecto:	Tipo de Documento:	
Este material amplió la calidad del lenguaje que se empleó en esta investigación, lo narrativo del libro en cuestión ofrece una amplia variedad de terminologías en rededor al bolero y a la música romántica del Caribe que en cierta medida se intentaron conjugar con el desarrollo de este trabajo monográfico.	Libro en físico	

Tabla 4. Ficha sinóptica. Estado del arte. Fenomenología del bolero.

Autor:	Nohora Patricia Moreno García	
Título:	Tras las huellas del saber pedagógico	
Síntesis		Palabras clave
En el libro se tratan teorías sobre la construcción y ampliación del conocimiento, a partir de la reflexión consciente y la construcción de nuevas prácticas educativas a través de la observación de los fenómenos que suceden en medio del quehacer del educador.		Aprendizaje, saber, recuperación de un saber, reflexión, experiencia, reconstrucción.
Resumen:		Número topográfico:
En resumen, el libro trae referencias de múltiples pensadores que dedicaron sus estudios a la comprensión y mejoramiento de la práctica educativa en beneficio del aprendizaje.		9789588226835
Observaciones para el proyecto:		Tipo de Documento:
Para mi proyecto, este libro fue un norte en cuanto a los planteamientos que se hacen sobre la construcción y ampliación de los saberes, a partir de repensar las experiencias de Gentil Montaña para comprenderlo y, a futuro se puedan ampliar los saberes musicales nacionalistas con base en la reflexión sobre este compositor.		Libro en físico

Tabla 5. Ficha sinóptica. Estado del arte. Tras las huellas del saber pedagógico.

Autor: José Fernando Perilla Vélez	
Título: Los discos de Gentil Montaña en los años sesenta: análisis de repertorio e interpretación	
Síntesis	Palabras clave
Según la planteado por el autor en el desarrollo de su trabajo monográfico, esta consiste en analizar el repertorio y las cualidades interpretativas de Gentil Montaña en sus dos primeras producciones y cómo estas fueron definiendo características nacionalistas propias aplicadas a la guitarra clásica.	Gentil Montaña, Los Trisónicos, musicología, análisis musical, guitarra requinto, industria discográfica, nacionalismo.
Resumen:	Número topográfico:
Gentil Montaña, en su quehacer como guitarrista produjo sus dos primeros trabajos discográficos en el año 70, actuando enteramente como solista, y estos son analizados por José Perilla desde 4 ópticas distintas (disco, repertorio, obra, interpretación)	Repositorio Universidad Nacional de Colombia
Observaciones para el proyecto:	Tipo de Documento:
La tesis fue útil para esta monografía, sirviendo como ejemplo en cuanto a la estructura en la que debe estar organizado un trabajo de grado que está enfocado en lo histórico y lo analítico, así como también en elementos procedimentales en la recolección y análisis de datos recogidos a través de entrevistas.	Tesis de maestría

Tabla 6. Ficha sinóptica. Los discos de gentil montaña en los años sesenta: análisis de repertorio e interpretación.

Autor: César Pagano	
Título: El bolero en Colombia. Un viejo amor	
Síntesis	Palabras clave
El autor hace un recorrido por las diferentes variantes musicales del bolero y realiza apreciaciones, tanto personales como fundamentadas, a raíz de una amplia recolección histórica en su práctica como investigador musical.	Bolero, bolero en Colombia, transmisión, Cuba, Jorge Añez, piqueteaderos, La Voz de Barranquilla, La Voz de Antioquia, Los Isleños, tres voces, serenata.
Resumen:	Número topográfico:
Consiste en la recolección de relatos históricos de distintas fuentes, la mayoría de estas primarias obtenidas de entrevistas personales, con la cuales desarrolla un ejercicio de escritura sobre el bolero, las músicas y los músicos que intervinieron en el crecimiento y declive de este género musical.	Repositorio Institucional UN
Observaciones para el proyecto:	Tipo de Documento:
Este material ofreció un amplio número de información de vital relevancia para el trabajo de investigación titulado <i>Gentil Montaña y su práctica como requintista</i> , del que si bien se extraen únicamente un par de citas, resultó una amplísima fuente documental para poder remitirme a otros autores, del mismo modo en que lo hace César Pagano, profundizan en las discusiones en torno al bolero.	Artículo de revista impreso

Tabla 7: Ficha sinóptica. El bolero en Colombia. Un viejo amor.

Autor: William Ospina	
Título: Pa' que se acabe la vaina	
Síntesis	Palabras clave
Libro que aborda las problemáticas del país y la sociedad colombiana, desde una narrativa sobre pequeños sucesos que terminaron definiendo las prácticas comunes de la tradición nacional. Es un ejercicio de memoria para erradicar el olvido en busca de la no repetición.	Colombia, memoria, violencia, narrativa, historia, recolección de fuentes.
Resumen:	Número topográfico:
	ISBN 13: 978-958-42-3714-9
Observaciones para el proyecto:	Tipo de Documento:
El libro del escritor William Ospina no intervino enteramente en el proceso, sin embargo, la lectura de éste comenzó en medio del desarrollo de este trabajo monográfico, por lo tanto, el estilo particular de la narrativa minuciosa y sin mayores pretensiones que la de contar una historia desde lo más pequeño, fue aplicada a esta investigación.	Libro en físico

Tabla 8: Ficha sinóptica. Pa' que se acabe la vaina.

2.2 REFERENTES CONCEPTUALES

2.2.1 DESARROLLO DE LA INSTRUMENTACIÓN EN LOS TRÍOS DE BOLERO

Es apropiado definir el margen con que se usará el término “trío de boleros”, o de manera abreviada “trío”, en el desarrollo de esta investigación. Se procura especificar tales diferenciaciones, ya que muchas veces el término es empleado para definir un formato musical que no siempre tiene las características propias del trío de boleros, o que en su repertorio no suele interpretar el género que le da nombre a esta alineación: el bolero.

Una de las primeras agrupaciones que se hicieran ampliamente conocidas en la década de los 30 y que su conformación fuera definiendo lo que hoy conocemos como trío de bolero, es el fundado en la provincia de Oriente, en Cuba, el Trío Matamoros, terna cuya forma tradicional de interpretar la música de la isla y con una instrumentación que se agrupó en dos voces -tenor y barítono- a cargo de Miguel Matamoros y Ciro Rodríguez, intérpretes de la guitarra prima y las maracas respectivamente, y por último Rafael Cueto en la guitarra acompañante, quienes fueron referente característico en su época. Como se puede notar en la descripción instrumental del Trío Matamoros, son tres los músicos que conforman el conjunto. Sin embargo, este formato no cumple con las características de un trío de boleros propiamente dicho, puesto que las voces que intervienen en la interpretación son sólo dos, por lo que se le considerada solamente como “trío”.

Remotamente a la isla de Cuba y de forma paralela con el Trío Matamoros, tríos de México iban definiendo a su manera y con sus músicas lo que sería el formato típico del trío de boleros. Según lo comenta Gilberto Puente en la conferencia impartida en el Teatro Pablo de Villavicencio del Instituto Sinaloense de Cultura (ISIC), en el marco del XVI Festival Internacional de Guitarra Sinaloa 2014, “*en México en la década de los 30 sólo existían dos tríos: Los Calavera y Los Tariácuri*” (Puentes, 2014). Para el maestro Gilberto Puente, estos dos tríos fueron sumando características en cuanto al estilo y a la instrumentación. En el caso del Trío Los Calaveras, interpretaban el folclor tradicional mexicano a tres guitarras, una de estas afinada una tercera mayor por encima de la afinación estándar, con el fin de lograr una tímbrica más aguda que destacara su sonoridad por encima de los otros dos instrumentos, para así lograr una función melódica en la ejecución de las introducciones.

En cuanto a las voces, emplearon el cantar a tres voces de forma homofónica con pequeños cambios, donde la primera voz -como se le llama a la voz más aguda en el argot popular- hacía las veces de solista. Si bien en este formato se aprecia una mayor cercanía al de trío de boleros, el trío Los Calavera se puede considerar como un trío ranchero, dado que su repertorio se basó mayormente en música tradicional mexicana.



Ilustración 1: Trío Los Calavera: José de la Cruz Pacheco, José Luis García Rosales y Luis Miranda Neri.

Fuente: recuperado de www.youtube.com¹

La gran transformación y el primer referente para los tríos de boleros se documenta desde “*el día 14 de mayo de 1944 en el Teatro Hispano de New York, dos mexicanos, Chucho Navarro y Alfredo Gil, y un puertorriqueño, Hernando Avilés Negrón*” (<http://www.eltriospanchos.com>, s.f.) lo moldearon a una instrumentación muy diferente, a tres voces, dos guitarras y con la incorporación de un nuevo instrumento, la guitarra requinto. Desde 1947 la popularidad de esta conformación musical alcanzó límites inesperados para quienes fueron conocidos con el recordado nombre del “Trío Los Panchos”. Hasta este momento se puede considerar que nació el primer trío de boleros, tanto por la adición de la guitarra requinto a su instrumentación, como por la interpretación de un repertorio en el que prevalecía el bolero por encima de los demás géneros.

¹ (<https://www.youtube.com/watch?v=iQKhZTQB1tE>, 2019)

Dice Víctor Armijos en sus investigaciones qué:

Por los años de 1945 aproximadamente, Alfredo Gil del Trío Los Panchos, manda a elaborar una guitarra similar al tamaño del tiple colombiano y a la que le de ahí en adelante tomaría el nombre de Requinto – nombre que se populariza por toda Latinoamérica, España, Portugal, Japón; es decir, por los lugares que viajaba el Trío Los Panchos. (Armijos, 2013)

En este instrumento, el término "requinto" obedece al mismo principio que es utilizado para definir un tipo de instrumento que en afinación es más agudo o más grave que su versión estándar. Por mencionar un ejemplo, el clarinete requinto hace referencia al mismo instrumento -clarinete soprano- afinado una cuarta por encima, pero con unas condiciones físicas de construcción que le hacen producir un timbre más agudo. En la guitarra requinto el concepto es el mismo, siendo este más pequeño que la guitarra española: su timbre es más agudo lo le otorga unas propiedades melódicas que tienen función ornamental en el bolero.

En investigaciones realizadas por el requintista ecuatoriano Víctor Armijos, ubica históricamente la aparición del requinto en el año 1510, Armijos menciona que:

“el requinto apareció como una guitarra pequeña con una escala más corta de 55 cm, (la normal, de hoy en día que se conoce tiene generalmente entre 65 ó 67 cm), fabricada por el Luthier Belchior Díaz, en el año de 1510 en Lisboa – Portugal, subsistiendo paralelamente con la guitarra común y corriente”. (Armijos, 2013)



Ilustración 2: Trío Los Panchos. Hernando Avilés, Chucho Navarro y Alfredo “Güero” Gil.

Fuente: recuperado de (<https://www.eje21.com.co>)²

Este molde de guitarra requinto, que se propagó por una gran cantidad de países gracias al éxito del Trío Los Panchos, no tuvo mayores modificaciones sino hasta 1956, cuando un joven y virtuoso requintista tuviera la intención de modificar el diapasón del instrumento para así tener un rango más amplio en el registro. Dicho por el mismo Gilberto Puentes, requintista del Trío Los Tres Reyes y quien tuvo la idea de modificar el instrumento:

“yo hice una plantilla en 1956 con un recorte (...) y el diapasón los extendí a 23 trastes y es como están todos los que andan por ahí pues son de plantilla mía, pues eso no fue invento sino es una modificación al requinto”. (Puentes, 2014)

En cuanto a la forma de interpretar el bolero a trío, una vez definida la instrumentación que constó de guitarra requinto, guitarra armonizante, segunda guitarra armonizante y/o maracas posteriormente, también se definió la interpretación del acompañamiento de las guitarras, de tal forma que suplieron la ausencia de contrabajo y del piano, característicos del formato utilizado por las orquestas que interpretaron el bolero en las primeras décadas del siglo XX y quienes fueron las primeras en grabar obras de este género.

² <https://www.eje21.com.co/2018/05/los-panchos/>. Tomada del artículo de internet titulado “Los Panchos”, escrito por Jaime Rico Salazar.

El esquema de acompañamiento para el género bolero en la guitarra, propuesto por el pedagogo Fabio Martínez (Martínez, 1992), se compone de dos planos divididos así:

The image shows a musical notation for guitar accompaniment in bolero style. It consists of two measures. The first measure has a common time signature (C) and a treble clef. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The second measure has a treble clef and a common time signature. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). Below the notes, there are labels: B1, Ac, Ac, B2, Ac, B2, Ac for the first measure; B1, R (fundamental), B3, B2 for the second measure. To the right of the second measure, the word 'Bajos' is written. Below the labels, there is a legend: 'B1 y B2= Bajo 1 y Bajo 2.' and 'AC= Acorde'.

Ilustración 3: Acompañamiento del bolero en la guitarra.

Fuente: tomado de Freyser Parra en Pedagogía de la serenata³.

En entrevista con Carlos Montaña, quien es uno de los mayores referentes en Colombia en lo que al mundo de los tríos se refiere, menciona a su manera que la popularidad del requinto en Colombia y su llegada a la capital del país fue dado por las músicas costeras de Bovea y sus Vallenatos de la siguiente manera:

“Sí, aquí pues con Los Panchos uno sabía que tocaban el requinto, pero aquí los que tocaron el requinto y lo pusieron a funcionar fue Bovea y sus vallenatos, ¿no? después de crear la introducción.... (canta) Entonces Bovea fueron los que pusieron a funcionar mucho el requinto, que sonó el requinto.” (Montaña C. , 2019)

Anterior a Bovea y sus vallenatos, algunos tríos provenientes de la costa atlántica -conformados en su mayoría en Barranquilla- ya daban su particular interpretación a la guitarra requinto como es el caso del Trío Los Isleños y su más conocida interpretación del bolero “*Gotitas de dolor*” composición de Julio Rodríguez Reyes y probablemente grabada en 1953. La ejecución del requinto fue llevada a cabo por el chocono Gastón Guerrero. En su interpretación la introducción evidencia su gusto musical, propio de la zona del pacífico colombiano.

³ A su vez fue tomado de Cómo tocar guitarra con acordes disonantes de Fabio Martínez.



Ilustración 4: Introducción del bolero, “Gotitas de dolor”. Ejecución del requinto por Gastón Guerrero.

Fuente: Transcripción propia

Cuenta el maestro Carlos Montaña una anécdota del requintista del Trío Los Isleños: “*Gastón Guerrero que era el puntero y tocaba y se ponía la guitarra por ahí (guitarra en la espalda) y eso era una hazaña pues que hiciera un ritmo y la gente era aterrada*”. (Montaña C. , 2019)

En la grabación se logra apreciar que el requinto está encordado a la manera en que lo hacía el requintista Félix Ola Martínez, del Trío de Johnny Albino y su trío San Juan conformado a finales de la década del 40; el trío lo integraban en la primera voz Johnny Albino, “Chago” Alvarado, reconocido compositor, segunda voz y guitarrista y Félix Ola Martínez, ejecutante del tres cubano quien imprimiera en la guitarra requinto su particular forma de pulsar las cuerdas con *plectro*.

Con lo anterior se hace una mención sobre la influencia de los tríos y el movimiento bolerístico de los años 30 y 40 a los músicos colombianos, quienes acogieron este género como propio y no tardaron en crear sus propias versiones de los famosos tríos del caribe. El capítulo siguiente recrea cómo este género arribó al país y se asentó en dos lugares que hicieron de él parte de lo cotidiano, Barranquilla y Bogotá.

2.2.2 PARTICULARIDADES DEL BOLERO DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX EN BARRANQUILLA Y BOGOTÁ.

*“Noche de ronda
¡qué triste pasa,
qué triste cruza
por mi balcón!”*

Noche de ronda - Agustín Lara

Este capítulo se centra en describir breve y someramente el contexto en el que se desarrolló el trío de boleros en Colombia, así como sus raíces, su llegada al país y cómo el bolero fue el género musical que sirviera de banda sonora para un grupo social, donde la bohemia, acompañada de tres voces y guitarras, utilizara su nombre para bautizar por siempre al formato musical hasta hoy conocido como “Trío de Boleros”. Desde ahora y en los capítulos siguientes se irá recreando un panorama temporal y social para ubicar al personaje por quien se crea este trabajo de investigación: el maestro Gentil Montaña.

El bolero debe en gran medida su llegada al país a las transformaciones en infraestructura propuestas para conectar las poblaciones de más potencial económico en las últimas décadas del siglo XIX. Estos procesos de mejoramiento trajeron consigo mano de obra y, junto con ellos, músicos que llevaban consigo el nuevo aire cubano, el bolero. “Se sabe que con el ingeniero y poeta Francisco Javier Cisneros (constructor de ferrocarriles, túneles y carreteras) llegaron algunos músicos cubanos, que trajeron nostalgias y alegrías y se llevaron las nativas” (Pagano C. , 1989)

Las músicas de tradición popular tienen en sí mismas la característica de la oralidad para su transmisión y expansión. En el país, poco antes que llegaran grabaciones del ritmo que se estaba gestando lejos en el caribe y casi al tiempo con la oleada de manufactureras dedicadas al transporte y cultivo de caña de azúcar, tuvo como medio de transporte toda una suerte de músicos ambulantes que reprodujeron, a modo de transistores vivos, lo que se cantaba en sus lejanas tierras. Todo un intercambio cultural era llevado a cabo entre músicos de un país a otro, a la vez que dejaban en el

imaginario de quienes escuchaban sus temas un acercamiento a lo que en años posteriores sería el género corrector y aglutinador de multitudes.

2.2.3 DIFUSIÓN DE LA MÚSICA DE TRÍOS

El bolero eliminó tiples y bandolas e incorporó a primer plano las dos guitarras acompañantes y el requinto (guitarra recortada que impusieron Los Panchos), y en segundo plano abrevó en el ritmo de bongó, timbal, maracas y clave para mayor sustentación. (Pagano C. , El bolero en Colombia. Un viejo amor., 1989)

La primera radiodifusora comercial en el país fue inaugurada en 1929, por gestión del gobierno presidencial de Miguel Abadía Méndez y propiedad del ingeniero Elías J. Pellet Buitrago. Esta nace con el nombre de “HJN”, posteriormente rebautizada como “La voz de Barranquilla” el 8 de diciembre de 1929⁴. Entre sus transmisiones se cuenta un número grande de retransmisiones de boleros procedentes de la XEW de México que llegaba a los oídos de los barranquilleros, quienes palparan el *son* y el *bolero son* del Trío Matamoros⁵, fundado tres años antes de la creación de la primera estación de radio en Colombia. Así se empieza a crear en la memoria del colectivo de la ciudad ese ritmo traído desde Cuba y México, así como la concepción de cantar a voces el ritmo del Caribe.

Luego le sigue en Bogotá la emisora HKE, el 1 de mayo de 1930, donde posiblemente sucumbiera al éxito del bolero *Te amo*, composición de Jorge Añez, quien grabara junto con Tito Guízar en

⁴ Siendo presidente de la república el doctor Miguel Abadía Méndez, se inauguró el 5 de septiembre de 1929 la primera emisora colombiana de propiedad del gobierno nacional. Tomado de: HJN, la primera emisora del Estado. <https://www.senalmemoria.co/articulos/hjn-la-primer-emisora-del-estado>

⁵ “Afirma Rafael Bassi Labarrera que en la ciudad colombiana de Barranquilla debutaron el jueves 15 de marzo de 1934 en el Teatro Colombia, estuvieron por dos semanas y realizaron cerca de doce presentaciones, siendo su última actuación, el lunes 26 de marzo en La Voz de Barranquilla. Desde entonces, cuentan los abuelos, que el Trío Matamoros entró a formar parte la vida del barranquillero de los mediados de la década del 30, que hicieron suyos “El Son De La Loma”, “El Que Siembra Su Maíz”, “La Mujer De Antonio” y otros temas con los cuales nombrarían a los bailes de carnaval de esa época” Tomado de: <http://www.herencialatina.com/Matamoros/Matamoros.htm>

Nueva York para el sello Durium en 1928, el que se considera el primer bolero colombiano según lo menciona el coleccionista e historiador del bolero Jaime Rico Salazar⁶.



Ilustración 5: *Te Amo*. Composición de Jorge Añez. 1928

Fuente: Biblioteca Nacional de Colombia

Hasta la década de los 30, en el país no se había extendido la concepción de cantar a tres voces, un ejemplo claro son el basto número de pasillos y bambucos compuestos para ser interpretados por cantantes solistas y duetos, la música interpretado a trío se debe en gran medida al bolero, *“Bambucos, pasillos, torbellinos, canciones y romanzas eran cantadas por solistas o comúnmente por dúos; el bolero trajo la costumbre de avanzar hasta constituir los tríos, que brindaban la*

⁶ “Alfonso de la Espriella, en su libro “Historia de la música colombiana a través del bolero”, asegura que Daniel Lemaitre Tono, su abuelo, compuso el primer bolero colombiano “Dime niña de ojos verdes”, sin embargo, otro erudito del tema Jaime Rico Salazar, de Anserma (Caldas), el hombre que más sabe del bolero en el mundo al decir de Armando Manzanero, sostiene que este bolero de Lemaitre era al estilo español y que por ningún lado se conoce la partitura original. Dice Rico Salazar que el primer bolero colombiano fue “Te amo”, de Jorge Añez A., el que grabó en Nueva York con Tito Guizar, en el Sello Durium, en 1928.” Tomado de:

<https://concursobolero.com/site/index.php/94-notas-del-bolero/158-el-bolero-en-colombia>

posibilidad de mayores armonizaciones” (Pagano C. , El bolero en Colombia. Un viejo amor., 1989)

La costa atlántica por la influencia de las programaciones radiales, que incluían en sus listados músicas de tríos, en la primera mitad del siglo XX, concibió un gran número de agrupaciones que se gestaron en su capital, Barranquilla; adicional a esto y parafraseando a Freyser Iván Parra en su tesis *Pedagogía de la Serenata*, sus raíces africanas posiblemente condicionaron en los barranquilleros un gusto particular por los ritmos de fiesta y baile acompañados por guitarras, maracas o guacharaca y las tres voces.

El siguiente fragmento del artículo evidencia cómo fueron los primeros momentos de las serenatas a Trío y la evolución del repertorio por causa del cambio cultural en la Costa Atlántica:

Aunque el enamorado sea el que cante desafinado, la melodía corre por cuenta de un trío de guitarras. Tríos que ya no interpretan las canciones de Los Panchos, Los Diamantes y Los Ases, sino que prefieren las composiciones vallenatas y que, a pesar de hacerlo con guitarra, tienen gran acogida entre los pobladores de Valledupar (Bolaño, 2000)



Ilustración 6: Tríos originarios de la ciudad de Barranquilla.

Fuente: (Parra, 2018)

En entrevista con Carlos Montaña, quien es uno de los mayores referentes en lo que al mundo de los tríos se refiere, menciona a su manera que el nacimiento de los tríos en Colombia y su llegada a los epicentros del País fue dado por las músicas costeras de Bovea y sus Vallenatos “Aquí con los Panchos uno sabía que tocaban el requinto, pero aquí los que tocaron el requinto y lo pusieron a funcionar fue Bovea y sus vallenatos, ¿no? después de crear la introducción.... (Canta la introducción de un paseo vallenato.) Entonces Bovea fueron los que pusieron a funcionar mucho el requinto, que sonó el requinto.” (Montaña C. , 2019)



Ilustración 7: Transmisiones radiales del Trío los Panchos en Colombia en la emisora Nuevo Mundo, abril de 1951

Fuente: Periódico El Tiempo

En la capital colombiana, la gran acogida hacia la música de tríos se pudo notar en la indagación realizada en revistas y periódicos de los años 50 y 51, donde se evidencia el amplio número de presentaciones en vivo en los diferentes lugares de entretenimiento que en mayor medida se encontraban en el centro de la ciudad; cafés, salas de cine y teatros convertían las noches bogotanas en un desfile de innumerables artistas, estos artistas caían en conmoción frente a la gran acogida del público capitalino. Un evento de gran notoriedad y de conmoción para la ciudad fue la visita por primera vez del aclamado Trío Los Panchos en el mes de abril de 1951. Esto se evidencia en las publicaciones permanentes por parte del periódico El Tiempo desde el domingo 1 de abril de 1951 hasta el jueves 5 de abril del mismo año. El diario ocupó su sección de espectáculos con el anuncio del estreno en el teatro *El Cid*, ubicado en la Cra. 9 No. 24-11, donde por el valor de \$4.00 se podría ver la matinée y una vez terminada esta, el estreno del Trío Los Panchos para una buena parte de la ciudad que no podía entrar a los clubes privados donde se reservaban el ingreso solo a cierto sector de la sociedad.

La anterior información es tomada de las indagaciones que se realizaron para esta investigación monográfica. Se lograron recuperar de los microfilms que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Colombia, en donde son contenidas las copias del periódico El tiempo. En los anexos digitales de esta monografía se hallan las copias de las páginas alusivas a las presentaciones del Trío Los Panchos del año 1951 en Colombia.

2.2.4 LOS GRILLES Y CLUBES MUSICALES CAPITALINOS. RESGUARDOS DE LOS TRÍOS.

La historia relata que en Bogotá los lugares de esparcimiento y alimentación como cafés o restaurantes diurnos o nocturnos tuvieron una aparición tardía en comparación con los cafés de París, Viena o Venecia, que tienen una trayectoria de 200 años más de antigüedad que las primeras cafeterías capitalinas. Los lugares destinados para estos propósitos solían ser compensados por casas donde se departía a veces hasta altas horas de la madrugada. Relata Auguste Le Moyne, diplomático francés radicado en Colombia entre los años 1828 y 1839, que:

A partir, pues, de la caída de la tarde, la vida de Bogotá desaparecía de las calles para el resto del día ya que no había en la ciudad ni un café ni un restaurante ni establecimientos de recreo o pasatiempo. (Patrimonio-Varios, 2015)

El siglo XX traería consigo toda una oleada de establecimientos dedicados a congregar a toda una generación de amantes de la música, las letras y sobre todo de la bohemia, como escribe respecto a los establecimientos nocturnos el melómano e historiador César Pagano en su monografía *El bolero en Colombia. Un viejo amor*, relatando que: “surgieron en las afueras de la ciudad establecimientos de recreación denominados “piqueteaderos” a donde se organizaban verdaderos paseos en el día, pero que de noche albergaban a los bohemios.” (Pagano C. , *El bolero en Colombia. Un viejo amor*, 1989). Era en éstos donde las letras y la música se unificaban en espléndidos cantos a la patria, la dicha y al amor. Los asistentes fueron testigos de los espectáculos elaborados por músicos que interpretaron canciones que hicieron eco en la sociedad de aquel entonces, boleros como *Aquellos ojos verdes*, composición del año 1929 de los músicos Adolfo Utrera y Nilo Méndez.

El quehacer musical en la capital llegó a ser una fuente rentable de ingreso a mediados de los 20, los habitantes de Bogotá se inclinaban por concurrir a lugares ajenos a sus casas para intervenir en toda suerte de juergas y debates de todo tipo que se gestaban en los llamados “piqueteaderos”, cambio notable en relación con la Bogotá de mediados del 1800 donde las tertulias mayormente se celebraban en grandes domicilios. Sólo por los embates de la primera guerra mundial, la actividad nocturna hizo una pausa debido a las difíciles condiciones sociales que traen consigo las movilizaciones armadas.

Para los músicos de vieja data en Bogotá, son de especial recordación sitios que fueron icónicos por la gran afluencia de público. En la década del 40 uno de los lugares con más presencia de músicos era la Plaza de las Nieves en el centro de Bogotá, ubicado en la carrera 8 con calle 20, llamada simplemente la 20 por los músicos que trabajaron allí entre los años 53 y 54. En el lugar había una serie de pequeños establecimientos que recibían a gran parte de la elite capitalina, así mismo, tenían acogida grupos que estaban a la orden del día para amenizar los encuentros que se llevaban a cabo allí, o que eran llevados a residencias privadas donde se contaban largas horas de música.

Los músicos, que llegaban a ser más de 120, se encontraban en su mayoría en la calle a la espera de que pasara un vehículo cuyos pasajeros tuvieran la intención de contratar servicios musicales, tal como lo relata Carlos Montaña:

Los que eran de rango alto trabajaban en Camucol, ahí en Las Nieves, en una casa (...) ahí había un parquecito y aquí abajo los que no teníamos para pagar la cuota en Camucol(...) y cuando iba pasando el carro los músicos se le iban encima. (Montaña C. , 2019)

En la página Web del desaparecido club CAMUCOL se escribe que:

hasta el 28 de enero de 1956 la personería jurídica con la sigla CAMUCOL, siendo su primer presidente el señor Jorge Salazar Herrera. En el año de 1962 CAMUCOL se trasladó para la carrera 13 con calle 26 a ese sitio se le conocía como La Rebeca donde se hacía la serenata con la estudiantina gigante, en el año de 1973 es trasladada donde se encuentra actualmente ubicado en la Avenida Caracas N° 32 – 73. (Hernández, 2016)



Ilustración 8: Dos integrantes del Trío Los Tres Diamantes en el Club Camucol. De izquierda a derecha Enrique Quezada y Saúl Sedano. ¿1970?

Fuente: Archivo personal de Alexis Márquez.

CHAPINERO	TEUSAQUILLO	SANTA FÉ	LOS MÁRTIRES
As de Copas Cr. 13 No. 59-24	Grill Waldorf Cr. 14 No. 42-20	Grill Europa Cl. 15 No. 8-80	Grill Colombia Cr. 10 No. 24-46
La Herradura Cr. 7 No. 71-76		Leon's Grill Cl. 18 A No. 7-27	Mis Manos Cl. 23 No. 6-63
Baby Beef Av. Caracas No. 58-27			La Casbah Cl. 23 No. 6-37
Grill Sahara Av. caracas con Cl. 63			
La Zambra Cr. 3 No. 74-32			
La Pampa Cr. 13 No. 58-63			

Ilustración 9: Principales grilles de la década del 60 en Bogotá

Fuente: Elaboración propia

CAPÍTULO III

3.1 PRIMEROS AÑOS DE GENTIL MONTAÑA EN BOGOTÁ

A partir de este capítulo, la investigación se centra en el maestro Gentil Montaña, ya puesto en un contexto que ha sido recreado en los capítulos anteriores. Los hechos aquí descritos son transversales a los apartados ya desarrollados, pues los anteriores dan soporte histórico en la lectura de lo que fue la vida artística de Montaña en los años mencionados a continuación.

La intención de los dos hermanos Montaña (Gentil y Raúl) de trasladarse a Bogotá para hacer de la música fuente de ingreso, fue por influencia de un ejecutante del bongó, de nombre Antonio Miranda Culzat, conocido por la dedicatoria compuesta por Guillermo Buitrago que lleva por título *Toño Miranda, en el Valle* quien, habiendo conocido en Ibagué las habilidades del joven Gentil Montaña para la interpretación de la música vallenata en la guitarra requinto, hace el ofrecimiento para que este se traslade a Bogotá a realizar una serie de grabaciones de temas vallenatos, composiciones de Roberto Andrade, originario de Ciénaga, Magdalena. Ya que “Toño” Miranda expresaba constantemente frente a los hermanos Gentil y Raúl que había pertenecido a la orquesta Billo’s Caracas Boys y a Los Melódicos, los hermanos Montaña confiaron su suerte a las promesas de futuras grabaciones y se desplazaron a la capital colombiana.

En una entrevista realizada para la revista *A contratiempo*, el maestro Gentil Montaña se refirió así a su traslado a Bogotá: *Vinimos con la idea de hacer de pronto un disco, llegamos acá a Bogotá sin ninguna ayuda, simplemente compramos el pasaje y nos vinimos acá y pasamos bastantes dificultades por el frío, falta de plata (...)* (A contratiempo, 2012). Vinieron en busca de posibilidades para sí mismos y para su familia, que en ese momento en su natal Purificación vivían condiciones económicas y de seguridad complejas por la situación política y social que sufrían las poblaciones del país a causa del acalorado bipartidismo de los años 50. Como relata Carlos Montaña, hermano de Gentil Montaña en entrevistas realizadas para la elaboración de esta investigación, refiriéndose a la llegada de los dos hermanos a Bogotá, dijo que dicho traslado no fue por decisión propia sino por obligación, ya que temían por su seguridad en su natal Purificación, municipio del Tolima.

Montaña llegó a la capital con 14 años, su requinto, un amplio repertorio de música colombiana que se componía en su mayoría de los géneros vallenato y tropical, y un vago conocimiento del estilo de las voces del trío de boleros, todos conocimientos traídos de su anterior práctica musical en el Tolima, donde participó en un amplio número de agrupaciones, todas de corte empírico y no del todo organizadas dado que en su mayoría sólo tenían un propósito laboral.

Gentil Montaña se armó de estas herramientas para intentar procurarse un sustento en la capital. Gentil y Raúl llegaron a Bogotá a residir a un pequeño hotel llamado Paz del Río, en la Calle 9 entre Cras. 9 y 10, a la espera de que el personaje “Toño” Miranda les contactara para las grabaciones prometidas, las cuales al pasar los días no se cumplían, en cambio, la escasez de dinero era permanente y sus obligaciones en el hotel se iban haciendo insostenibles. Frente a los constantes cobros de sus arrendatarios, Raúl Montaña, siendo el hermano mayor, se vio obligado a buscar en la calle posibles oportunidades laborales para estos dos jóvenes músicos. Es así que Raúl llegó a la Av. Jiménez con Caracas, a un sitio llamado El Farol, donde, entrada la tarde, iban los músicos a “rebuscarse” (dicho por el mismo Raúl); este se acercó a uno de los músicos que se encontraba allí y llamaba la atención por ser casi de la misma edad -18 a 20 años- y por estar impecablemente vestido. A continuación, se relata la conversación, la cual es recordada a la perfección por el maestro Raúl:

Se llamaba Oscar Cambindo, hermano del famoso atleta de Cali de apellido Cambindo; me animé a hablarle porque le vi un estuche donde se guardan las maracas:

R. Montaña: Oiga ¿usted es músico?

O. Cambindo: Sí, a la orden, ¿qué quiere?

R. M: ¿Pero usted toca algún instrumento?

O. C: No, yo canto y pues maracas. Pero ¿qué quiere?

R. M: No, es que yo también soy músico.

O. C: Pero, y ¿qué le pasa?

R. M: No, es que nosotros venimos de afuera de Bogotá y necesitamos trabajar.

O. C: Pues vengan, aquí desde las 3 de la tarde ya empezamos a llegar todos por acá.

R. M: ¿Habrá problema?

O. C: ¡No! Aquí el que quiere venir, viene.

R. M: Yo tengo un hermano

O. C: Y ¿también toca?

R. M: Sí

O. C: Pero ¿es mayor que usted?

R. M: No, es menor

O. C: Uy, pero ¡cómo!

Así, después de esta conversación, acordaron encontrarse el siguiente día para salir a trabajar los tres en las calles del centro y asegurar algún dinero. Llegado el siguiente día, los dos hermanos fueron al Farol mucho antes de las 3 de la tarde, cuando casi ningún otro músico había llegado a empezar sus labores diarias, que en su mayoría consistían en ofrecer sus servicios musicales a transeúntes y a cantar canciones que tenían un costo de un peso por cada canción. Pasadas las 3 de la tarde, Raúl y Gentil Montaña se encontraron con el también joven Oscar Cambindo, viendo cómo este último los trataba con poco agrado, tal vez por su desconfianza sobre si tan joven músico Gentil fuera o no un verdadero ejecutante del requinto y el violín, lo que hacía que Cambindo fuera esquivo con los hermanos y no los quiera escuchar sus instrumentos.

Al cabo de una hora, los hermanos se acercaron nuevamente al lugar donde se encontraba la persona que posiblemente les podría ayudar a buscar su primer sustento en la capital, a lo que este termina accediendo a hacerles una prueba de sus habilidades. Les pidió una canción que para el momento estaba muy de moda, razón por la cual lo jóvenes Montaña la tenían en su repertorio. La canción escogida por Cambindo fue *Nuestro Juramento*, en la versión de Olimpo Cárdenas. Fue con esta canción, la cual tiene cierta complejidad para el requintista por lo técnico de su introducción, que Gentil Montaña lució sus dotes en el instrumento y dejó perplejo a Oscar Cambindo, quien de inmediato accedió a salir a trabajar cuando fueran las 5:00 pm y junto a esta invitación laboral, les convida a tomar tinto mientras fuera la hora de estrenar su nueva agrupación.

Llegada la hora de salir a recorrer los pequeños bares y cafés del centro de la ciudad, precisamente un amplio número de establecimientos que se ubicaban por sobre la Carrera 13 eran los responsables de ofrecer una entrada de dinero a estos tres músicos. Como lo recuerda el maestro Raúl Montaña, fueron difíciles jornadas laborales por la gran cantidad de lugares a los que debían ir ingresando para buscar clientes, como también por el que no contaran con ropa adecuada para el frío de la ciudad, sino únicamente con la forma de vestir propia de la tierra caliente.

“Así empezamos las caminadas más verracas, íbamos de barcito en barcito, ahí donde es San Victorino no había esos comercios, había unos pequeños bares y las muchachas meseras ya conocían al negrito y les caía en gracia porque era educado y estudiaba derecho, las meseras les decía a los clientes que le den de a peso a Oscar por cada canción” (Montaña R. , 2019)

De esta manera pasaron un par de meses recorriendo los bares y cafés del centro, hasta que se establecieron en la Plaza de Las Nieves, en la Calle 20 entre Carreras 7 y 8va, para alejarse por un tiempo de lo mismo que hacían en Ibagué: cantar canciones de a peso.

La Plaza de Las Nieves, difícil lugar para un joven de tan sólo 13 años por las dificultades de estar largas horas a la intemperie y sobre todo por la incredulidad de los demás músicos y de los posibles clientes, al pensar que con tan corta edad no podría ser competente al momento de satisfacer sus gustos musicales por la supuesta inexperiencia. Es allí donde los dos hermanos Montaña conocieron a una familia de músicos apodados los “cacharros” que en palabras del maestro Raúl eran muy buenos “investigadores” y conseguían buenas serenatas, donde ya no le pagaban a peso cada canción, sino compromisos musicales más largos donde les llegaban a pagar hasta 12 pesos para cada uno. Así, en La Plaza de Las Nieves fue siendo nombrado y de a poco siendo visible en la amplísima escena de los tríos de bolero en Bogotá.

Fue tal la aceptación del maestro Montaña entre el medio de la música de tríos, que fue escalonando hasta pronto ser reconocido como un “buen elemento” -término que se suele utilizar para designar a quien se destaca musicalmente en la jerga de los tríos- y fue recogiendo un amplio número de experiencias al lado de su compañero y hermano Raúl Montaña. El hijo del maestro Gentil, Germán Montaña, en una entrevista radial del año 2012 y que lleva por título *Homenaje a Gentil Montaña*, con respecto a la incredulidad de quienes veían al joven Montaña, dice:

mi padre siendo muy niño le resultaba difícil que le creyeran, a veces venían a contratar al trío y lo veían a él muy “sardinito” entonces como que no le creían (...) cuando lo escuchaban tocar quedaban sorprendidos porque era un puntero excepcional, de hecho ya entre sus colegas le mereció el apodo del “puntero atómico”. (Albarracín Arias, 2012)

A seis meses de la llegada de los hermanos a Bogotá, un Gentil aún muy joven pero ya con cierta experiencia sobre la actividad de los tríos en Bogotá, se retiró del trabajo a cielo abierto y se vinculó a un club musical que tenía su sede en la Calle 24 con Carrera 7 llamado la Puerta del Sol, sitio en el cual había un amplio número de agrupaciones de muy buena calidad y en cuanto a lo diverso del repertorio que se tocaba allí Raúl Montaña, en la entrevista realizada para esta investigación recrea el lugar diciendo que:

se tocaba de todo, había muchos músicos del Pacífico, de la Costa Atlántica y ellos también tocaban la música tropical, allí se tocaba desde el bambuco a la música de Cuba, había muchos buenos guitarristas como “chagualo”, “Aladino”, “Lucho” Rentería que era muy bueno, Jaime Flórez. (Montaña R. , 2019)

De todo este entorno, Gentil Montaña fue ampliando su lenguaje musical en cuanto a boleros, música colombiana y música internacional.

En club la Puerta del Sol junto a su hermano Raúl, el maestro Gentil Montaña alternaba con una buena parte de las primeras voces que hacían parte del club musical mencionado. Hasta el momento no habían llegado a conformar un trío estable, sino que generalmente cumplían los compromisos laborales con un cantante oriundo de Pasto, el cual generalmente era quien hacía trío con los maestros Raúl y Gentil. El maestro Raúl recuerda la alternancia entre cantantes diciendo que no era una limitante para ellos el no tener un cantante con el cual conformar un trío estable para las labores que pudieran conseguir, el maestro dice:

Ahí conseguíamos primera voz que nos colaboraba. en esa época había muy buenos elementos y no era difícil, como nosotros no conocíamos pues se rebuscaba. Ahí había algunos buenos paisanos como Jaime Flórez Fernández, el “papi” Tovar también muy buen compositor y como paisanos nos ayudaron. (Montaña R. , 2019)

A un año de la llegada de Gentil a la capital -año 57- y asentado laboralmente en la Puerta del Sol, una visita de un músico al mismo club concluye en lo que sería el primer trío estable del maestro Montaña, con el que lograría plasmar en un LP, por primera vez, sus dotes en el requinto y profundizar en el conocimiento de las voces de trío; haciendo las veces de arreglista, dio rienda suelta a su genio compositivo y quedó allí grabada, para el recuerdo, una de sus primeras composiciones para el formato de trío, un bolero que fuera letra y música de su total inspiración.

3.2 TRES VOCES, TRES SONIDOS.

Transcurría el año 1957, el joven Gentil con sus destrezas musicales en creciente y llamando cada vez más la atención tanto del público que le escuchaba como de otros colegas músicos del ambiente bolerista, cierta noche se presentaron él y su hermano con un cantante que contribuiría a su ascenso en el medio musical de la época y, en gran medida, estas nuevas experiencias irían definiendo y dando forma a la posterior carrera profesional del maestro Montaña.

Relatando lo que fue ese primer momento del encuentro de los hermanos Gentil y Raúl con Libardo “Kiko” Bejarano, Raúl Montaña expresa lo siguiente:

Él se llamaba José Libardo Bejarano, compositor de *Corazón prisionero* y de muchas canciones. Él llegó ahí -a la Puerta del Sol- alguna noche a saludar y a tomarse unos tragos y charló y alguien nos presentó: “mire que hay unos muchachos que tocan bien”. Por curiosidad él cantó, lo acompañamos y le gustó.

El venía de Medellín, creo, de hacer el Trío Los Señores, creo que se llamaba, pero como se desintegró entonces vino a Bogotá porque en esa época todavía estaba aquí Marco Rayo con su Trío Canvall, trío muy bueno, Kiko se interesó, nos dijo: “ustedes tocan muy bien” y nosotros estábamos muy jóvenes. Kiko ya tenía mucho recorrido, sin embargo, él nos propuso ensayar porque necesitaba hacer un buen trío, ahí nació el trío. (Montaña R. , 2019)

El maestro Kiko Bejarano fue un personaje reconocido en el medio de los tríos de bolero desde el año 1953, cuando perteneciera como primera voz al trío *Marco Rayo y su trío Canvall* en su natal Palmira, Valle del Cauca, por lo cual tenía contactos en el medio artístico y gozaba de cierta aceptación en espacios radiales; reflejo de esto fue el ser invitado a participar junto a su nuevo trío a una cadena radial para su debut en vivo. El trío que hasta ese momento seguía sin tener un nombre fijo, fue recibido por el también vallecaucano “tocayo” Ceballos -que entre muchas otras atribuciones es el escritor de la letra del destacado bambuco *Rosalinda* – en la sede de Caracol Radio y desde aquí empezó una extensa escuela del maestro Montaña en el trío que fuese también bautizado por el mismo Ceballos.

Fue por el “tocayo” Ceballos que el trío integrado por Kiko Bejarano y los hermanos Montaña, fuera invitado a participar en un especial llamado la Semana Caracol en la emisora Nuevo Mundo. en aquella semana el presentador y humorista prometió hacer el lanzamiento oficial del trío a la vez que les daría nombre en el mismo momento en que los estuviera presentando en vivo. Llegado el día y el con el terceto sin nombre expectante por su nueva nominación, como lo recuerda Raúl Montaña en sus palabras, rememorando el día del debut del trío, recuerda las palabras del “tocayo” que decían así:

Bueno, tengo el gusto de presentar un trío muy joven que acaba de nacer, voy a presentarles al nuevo trío ¡Los Trisónicos! Ahí supimos que íbamos a llamarnos Los Trisónicos, idea del “tocayo” Ceballos, él fue quien nos bautizó. Se nos hizo muy raro el nombre, pero así quedó el trío. Esto fue en la emisora Nuevo Mundo en la Calle 16 entre Carrera octava y novena. (Montaña R. , 2019)

El nuevo nombre del trío les parecía demasiado extraño a los tres integrantes, por lo cual se acercaron a Ceballos a preguntarle sobre el porqué de aquel nombre tan particular, y la respuesta fue: Tres voces, tres sonidos. En adelante, el recién bautizado trío emprendió un amplio número de contratos musicales y de presentaciones radiales en varios lugares del país, haciéndose conocidos como Los Trisónicos.

A continuación, se expone un recorte de prensa donde se evidencia el momento de la primera presentación radial del Trío donde a su vez reciben el nombre de la agrupación:



Ilustración 10: Los Trisónicos en su primera transmisión radial. Emisora Nuevo Mundo, 1957.

Fuente: Archivo personal de Luis Fernando Bejarano.

En el mismo año -1957- Los Trisónicos, quienes desde su lanzamiento se codeaban con personajes reconocidos en el medio musical, artístico y político del país y del exterior, recibieron una particular oferta de interpretar música mexicana con toda la vestimenta que esta requiere, en una gira que abarcaría una buena parte del territorio nacional, acompañando a los cantantes Juan Torres e Hilda Márquez, ambos mexicanos, quienes venían acompañados del director y manager Darcy Cabral de nacionalidad brasileña, ofreciendo por diferentes teatros y cines del país un espectáculo llamado *Fiesta Mexicana*; Darcy Cabral frente a la preocupación que habían dejado los músicos de su mariachi *Camperos*, al haberse regresado a México por dificultades con Darcy, veía la posibilidad de incumplir sus compromisos ya que en el año 1.957 no habían músicos del género mariachi en Bogotá, según palabras de Raúl Montaña, afirmación real puesto que el primer grupo de música mexicana que se estableció en Bogotá llegó a comienzos del año 1958⁷.

⁷ "El gusanillo de formar un grupo mariachi -en los primeros meses de 1959- empezó porque mi mujer me lo recomendó. Arrancamos seis personas en un restaurante que se llamaba "Rafael": yo tocaba guitarrón, tenía tres violinistas, una trompeta y un guitarrista, porque aquí no se conocía la vihuela" Ver: <https://www.elspectador.com/articulo119123-colombia-50-anos-de-mera-musica-mariachi>

Los imprevistos que hicieron participe a Los Trisónicos son descritos de la siguiente manera:

“Aquí había un cantante que se hacía llamar el charro Lattuada que estaba muy atento cuando llegaba alguien de México. Lattuada se encontró con Darcy Cabral en el Hotel Regio que quedaba en el parque Santander y entonces Darcy le dijo: *tengo el problema que el mariachi se me regresó para México y con una gira aquí,* a lo que Lattuada responde: *hay que solucionar porque aquí no hay mariachi, es difícil, pero yo conozco unos muchachos que tocan de todo, para salir del paso yo creo que podía servirle.* Nos ubicaron, nos presentaron, hicimos un ensayo, no era el gran sabor mexicano, pero salimos adelante, hicimos una gira aquí y pasamos a la costa, Barranquilla, Cartagena, Montería, etc.” (Montaña R. , 2019)

El episodio anteriormente mencionado deja como referente para la historia de la música de tríos en Colombia que Gentil Montaña y el resto de integrantes de Los Trisónicos fueron el primer trío de bolero en Bogotá y posiblemente en el resto del país en utilizar la vestimenta propia de los charros mexicanos, ropajes hasta el momento exclusivos para los oriundos del país azteca que llegaban al país en la amplitud de giras que aquí se realizaban; seguramente Los Trisónicos lucieran como los primeros tríos mexicanos mencionados en el primer capítulo de esta investigación o como el aquí descrito trío Los Calavera, para precisar en la alusión en cuanto a la vestimenta que utilizaron en aquella gira del año 57 para el ballet *Fiesta Mexicana*, que además incluyeran ciudades del centro y sur del país como lo fueron las presentaciones musicales en Armenia o en Cali en la emisora *La Voz de Cali*.

Una anécdota recordada por Germán Montaña, hijo del maestro Gentil, hace mención de una función en un teatro de Armenia, donde Los Trisónicos haciendo el marco musical y el resto de los músicos eran presentados como mexicanos junto con el mariachi de Darcy Cabral, estando los dos hermanos Montaña en una habitación de hotel fueron abordados por un periodista para una entrevista, cuya primera pregunta fue: ¿Qué les parecía Colombia? (supuestamente siendo estos dos mexicanos), a la que Raúl responde que ellos no son mexicanos, que son de Purificación, Tolima, que los mexicanos eran los cantantes; frente a tal respuesta el periodista hizo evidente su disgusto por lo que creía era un embuste de parte de todos y se comunicó con el dueño del teatro y le contó su nuevo descubrimiento. El show estuvo a punto de ser cancelado hasta que Darcy Cabral explicó la situación y una vez terminado el espectáculo y siendo presenciado el éxito de la función

y de los músicos, el encargado del teatro ofreció los más amplios agradecimientos a toda la compañía musical.

En el marco de la misma gira donde hacían las veces de músicos mexicanos, Los Trisónicos, sin saberlo, son escuchados tocando las guitarras por un personaje influyente en las casas disqueras de la época, quien les sugeriría grabar su primera producción musical; fue precisamente en Barranquilla, ciudad donde el bolero siempre ha tenido un lugar privilegiado entre la bohemia de la *arenosa*, donde el trío integrado por el maestro Gentil Montaña pasa por primera vez a un estudio de grabación, (aunque Gentil no se encontrara en las mejores condiciones de salud).

3.3 DÉJAME QUERERTE



Ilustración 11: Portada del LP, Déjame quererte, Los Trisónicos

Fuente: Archivo personal de Wilmar E. Galindo.

El primer LP grabado por el guitarrista insignia llevó por nombre *Déjame quererte*, título tomado de la primera canción que introduce este LP, letra de Luz Diva Barrios, esposa de Raúl Montaña y

música del mismo Raúl. Como anteriormente se menciona en esta investigación, la producción de este trabajo discográfico tiene lugar en Barranquilla, lugar al que llegan interpretando el papel de músicos mexicanos y es cuando conocieron al señor Emilio Fortoul⁸, que entre otros era insigne en los medios comunicativos radiofónicos y la prensa de la costa caribe.

En la entrevista realizada al maestro Raúl Montaña, nos ubica en el lugar donde se les hizo la propuesta para la producción del primer disco de Los Trisónicos, diciendo lo siguiente:

En algún momento estando en Barranquilla, el señor Emilio Fortoul, dueño de Discos Tropical, nos escuchó, se nos presentó y nos dijo que le gustaría hacer un trabajo con nosotros. Hicimos el primer disco que grabamos con canciones de Kiko, canciones de Gentil, canciones de mi esposa y mías. (Montaña R. , 2019)

La historia relatada por Raúl Montaña cuenta que estando en Barranquilla, el joven Gentil ya acostumbrado al frío de Bogotá, pasaba la mayor parte del día departiendo en la piscina, tal como lo haría un adolescente que quiere sacar todo el provecho de ese momento de esparcimiento, pues la única diversión que conoce es el trabajo. Estas jornadas de natación dejan una gran molestia en uno de los oídos de Gentil causada por el agua de la piscina, lo que produjo gran hinchazón y dolor. Así pasó un par de días anhelando el regreso a Bogotá para, de alguna forma, poder ser examinado y curado, y es el último día de su estadía en la “arenosa”, cuando llega Kiko con la noticia de que grabarían un LP donde podrían plasmar las composiciones de los tres, a los que los hermanos Montaña responden que sí, pero con notorio disgusto por la condición de Gentil.

La producción completa se logra grabar en solo dos días. Gentil, con tal molestia, no logra cantar lo suficientemente fuerte como para que su voz sobresalga en el audio, sin embargo, se destaca la gran calidad interpretativa y la limpieza del requinto que se logra apreciar en la grabación.

El trabajo discográfico consta de doce canciones de las cuales nueve son del género bolero, una del género canción, un pasaje y un torbellino; en esta producción se puede escuchar la primera composición grabada por el maestro Gentil Montaña de la cual se tenga registro sonoro, se trata del bolero *Ilusión perdida* que fuera concebido enteramente por la inspiración del maestro Montaña. Tanto la letra como los arreglos musicales fueron creados por él cuando no superaba los

⁸ Colombian label established in the 1940s. Was owned by (Industrias Fonograficas) Discos Tropical from Barranquilla, founded by Emilio Fortou Pereira in 1945. Tomado de: <https://www.discogs.com/es/label/200851-Tropical>

16 años de edad y cuyo nombre empezaba a ser mencionado con mayor frecuencia en el ámbito bolerístico, espacio que le dispondría los contactos necesarios para más adelante dar un enorme salto a la guitarra de concierto.

El LP tuvo cierta aceptación entre el público, sin embargo, en ningún momento este material discográfico se convirtió en una fuente de ingresos importante en el tema de ventas y regalías, pero por el contrario fue un objeto de orgullo y satisfacción el hecho de plasmar allí sus composiciones, motivo por el cual este material fue la carta de presentación del trío y complacencia para sus integrantes, como en el caso particular del maestro Kiko Bejarano, quien hasta sus últimos días no dejó de mencionar con agrado su experiencia al lado de los dos hermanos Montaña, según palabras de su hijo.

En la siguiente lista se muestra la producción titulada *Déjame quererte*, en la que se organizan las canciones tal como se encuentra en el LP original:

DÉJAME QUERERTE, LOS TRISÓNICOS, LP, DISCOS TROPICAL, 1957

LADO A:

TÍTULO	AUTOR	
1. Déjame quererte	Luz Diva Barrios-Raúl Montaña	Bolero
2. Ilusión perdida	Gentil Montaña	Bolero
3. Amor de mis amores	Kiko Bejarano – Gentil Montaña	Bolero
4. No vuelvas amor mío	Kiko Bejarano – Irma Peñaloza	Bolero
5. De ti me enamoré	Luz Diva Barrios	Bolero
6. Siloé	Argemiro Bejarano	Bolero

LADO B:

7. Prisionero de amor	Kiko Bejarano	Canción
8. Dime por qué	Kiko Bejarano	Bolero
9. ¿Por qué me olvidas?	Jacinta Montaña	Bolero

10.	Vuélveme a querer	Pedro Flórez	Bolero
11.	Desilusión	DRA	Pasaje
12.	El maíz mojado	DRA	Torbellino

Tabla 9: Organización por título y autor. Álbum " Déjame quererte "

Como se aprecia en la anterior tabla, la escogencia de las canciones que quedarían allí plasmadas son en su mayoría autoría de personas del círculo familiar de los tres integrantes del trío. Es por eso que en palabras de quien escribe esta monografía, el LP es una producción sentimental y emotiva que refleja las intenciones de compartir, con quien escuche estas canciones, la producción de su familia y plasmar en el trabajo discográfico sus nombres, quienes en realidad eran la motivación para que los tres incansables trabajaban esas largas y agotadoras jornadas musicales, siempre lejos de sus lugares de origen y, como es el caso de los hermanos Montaña, solamente en compañía el uno del otro.

Déjame Quererte
Bolero

Luz Diva Barrio
Los Trisónicos

Guitarra Requinto 

Req.Gtr. 

Req.Gtr. 

Ilustración 12: Introducción del bolero Déjame quererte, letra de Luz Diva Barrio, música de Raúl Montaña, ejecución del requinto por Gentil Montaña, 1957.

Fuente: transcripción propia

En cuanto al plano armónico, tanto la introducción, como la obra en general, tienen la particularidad de la utilización del bII^{maj} como sustituto tanto del IV^m como del V⁷. En la introducción este

cambio armónico es presentado en tres de los seis compases que componen el total del preámbulo de la pieza, por lo que es un rasgo relevante de la idea armónica que da forma a la pieza en general. En el compás dos se presenta por primera vez esta característica armónica, que se sigue utilizando en reemplazo del IVm y el V grado respectivamente.

Melódicamente en el requinto, se ejecuta una línea melódica muy propia de los requintistas de trío de bolero, cuando la armonía sustituye el IV por el mismo grado pero menor. En el caso de *Déjame quererte* que está escrita en la tonalidad de Re el IV grado menor corresponde a Sol menor, el requinto enfatiza sobre el tercero y quinto grado del acorde del IVm, un aporte de la escala armónica mayor:



Ejemplo 1: Melodía correspondiente al intercambio modal de IVm, las notas en amarillos son las que hacen parte del acorde IVm.

La introducción cuenta con un motivo principal que se repite dos veces y ocupa dos compases. Melódicamente es un arpeggio descendente del acorde de Re con la adición del sexto grado del acorde que le imprime una sonoridad particular. Las notas en amarillo son las extrañas al acorde de Re, siendo notoria la duración de la última nota ya que no pertenece a las notas de la tríada:



Ejemplo 2: Motivo 1, sexta agregada

En el compás 5 de la pieza, es evidente cómo se destacan las notas extrañas a la tríada resaltando la novena y la séptima en las triada ejecutadas, entre los pulsos 1 y 2 la triada de Fa sostenido

menor resuelve a su novena, lo mismo en los pulsos tres y cuatro del compás prevalece la séptima mayor en el arpeggio de D mayor:



Ejemplo 3: Agregaciones de 9na y 7ma

Por último, para cerrar la intervención del requinto en la introducción, Gentil Montaña ejecuta el acorde Ebadd9⁹, utilizando y destacando las firmes intenciones de que este intercambio sea característico en la pieza musical:



Ejemplo 4: Acorde Ebadd9, bIIImaj7 en Re mayor.

La utilización de todas estas agregaciones en la línea melódica del requinto, evidencia el conocimiento y la sensibilidad que ya había adquirido el maestro Gentil Montaña a la corta edad de 16 años. Estas cualidades fueron conseguidas posiblemente al estar en constante relación con músicos que dominaban tanto el bolero como músicas del exterior, donde este tipo de sonoridades suelen ser más común que en la música tradicional colombiana de la época, haciendo referencia a la música vallenata, a los pasillos y bambucos tradicionales que Gentil Montaña usualmente interpretaba en el instrumento.

Como lo recuerda Raúl Montaña, para el desarrollo de esta monografía, refiriéndose a las influencias musicales externas que había tenido Gentil desde que empezó a hacer parte de los músicos de la Puerta del sol: “había muchos músicos del pacífico de la costa atlántica –en la puerta

⁹ Sustituto tritonal o acorde construido sobre el quinto bemol del acorde correspondiente.

del sol- y ellos también tocaban la música tropical, allí se tocaba desde el bambuco a la música de cuba, hubieron muchos buenos guitarristas como “chagualo”, “Aladino”, “Lucho” Rentería que era muy bueno...” (Montaña R. , 2019) como ya se había mencionado antes en esta misma investigación, lo competitivo que el joven requintista debía ser y la escucha constata de grandes músicos a la que estaba expuesto fueron forjando un gusto particular en las interpretaciones y creaciones de Gentil Montaña desde sus escasos 16 años.

En términos de dificultad técnica, se puede clasificar la introducción ejecutada por Gentil Montaña en el bolero *Déjame quererte* como de nivel medio, puesto que el tempo en que se encuentra la pieza se aproxima a 85bpm, la mayor parte de la línea melódica se compone rítmicamente en semicorcheas y para un ejecutante del requinto tanto el tempo como la figuración no corresponden una dificultad muy avanzada. La introducción tiene su atractivo en los colores armónicos y en el gusto de la interpretación, que en este caso se hace muy al estilo de las introducciones ejecutadas por el requintista Félix Ola Martínez del Trío San Juan.

3.4 YOLIMA PÉREZ CON LOS TRISÓNICOS.



Ilustración 13: 78rpm Yolima Pérez con los Trisónicos.

Fuente: Archivo personal de Yeisson Alexander Mejía Escudero.

Como se mencionaba en capítulos anteriores, el viaje emprendido por los hermanos Montaña desde Ibagué hasta Bogotá, fue estimulado mayormente por la idea de grabar un disco para el Sello

Vergara, en el cual ejercerían de guitarristas en una serie de canciones del género vallenato. Dicha propuesta no se desarrolló, sin embargo, Los Trisónicos, sí pasaron por los estudios de grabación del Sello Vergara en Bogotá. Fue haciendo de acompañantes con sus voces y guitarras a una artista que lograba un importante ascenso en el medio musical colombiano como lo fue Yolima Pérez¹⁰.

En la década del 60, sale a la luz pública un disco de 78rpm, que en cuya etiqueta lleva la inscripción *Yolima Pérez con los Trisónicos*. En el transcurso de la investigación no se ha logrado datar con certeza el año de producción de este trabajo, así como tampoco se asegura que Gentil Montaña hiciera parte en la grabación. En conversaciones con Raúl Montaña, él menciona que el Maestro Gentil ejecutó el requinto en este 78 revoluciones, diciendo que: Nosotros (con Gentil) grabamos en el sello Vergara, pero con las hermanitas Pérez, un trabajo discográfico que hicieron las hermanas Pérez, en sello Vergara le acompañamos a ellas con nuestras guitarras (Montaña R. , 2019)

La producción se organizó de la siguiente manera:

YOLIMA PEREZ CON LOS TRISÓNICOS, 78RPM, SELLO VERGARA, 6073-A y B, ¿1960?

LADO A:

TÍTULO	AUTOR	GENERO
1. Calla corazón	Don Fabián	Bolero

LADO B:

1. Desilusión	J. Vicente Torrealba	Pasaje Llanero
---------------	----------------------	----------------

¹⁰ La carrera de Yolima empezó a sus 5 años, cuando se embarcó junto a su hermana, Aida, en el mundo artístico. Juntas, y con la dirección artística de su padre, Benjamín Pérez, formaron el dúo "Las Hermanitas Pérez", el cual produjo uno de los éxitos más grandes de la historia musical Colombiana, la canción "Encadenados". <http://yolima-perez.com/#page-4>

Debido al mal estado en que se encuentra la copia del 78rpm no se ha podido analizar la música contenida allí, por tal motivo no se asegura completamente que Gentil Montaña más que por los comentarios expresados por el maestro Raúl Montaña.

Es pertinente aclarar que se encuentran otras producciones musicales en las cuales figura el Trio Los Trisónicos como los autores de tales producciones. Una de estas, en las cuales se da crédito a Los Trisónicos es la que lleva por título *Color y ritmo de Colombia Vol.2* y la canción allí interpretada es el bambuco *El indio abandonado*. Tal producción se podría datar del año 1968, pero en esta grabación no intervino Gentil Montaña, aquí quien toca el requinto y canta la tercera voz es su hermano Carlos Montaña, en la primera voz interviene Carlos Castro y no Kiko Bejarano.

La otra producción musical en que se menciona a Los Trisónicos se titula *José A. Morales: sus canciones, sus intérpretes*. La canción allí mencionada es el bambuco: *Ojitos color de almendra* también producida entre los años 1960s. Aquí interviene en el requinto Carlos Montaña y en la primera voz el ecuatoriano Carlos Castro.

La primera fuente en que se encontraron los bambucos *El indio abandonado* y *Ojitos color de almendra*, datan del año 1965 y pertenecen al álbum que lleva por nombre *Canciones de José A. Morales*. Las dos canciones son idénticas a las que aparecen en los otros dos álbumes donde también son incluidas, por lo que se afirma que fueron reediciones que se incluyeron posteriormente en los LP *Color y ritmo de Colombia Vol.2* y *José A. Morales: sus canciones, sus intérpretes*.

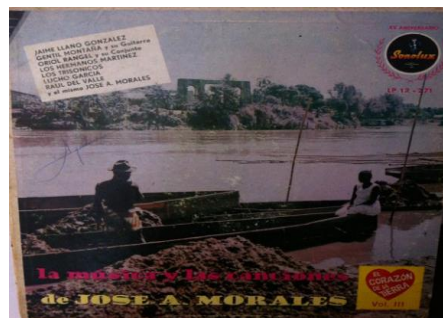


Ilustración 14: *Canciones de José A. Morales*. LP, 12 – 271, Sonolux, 1965.

Fuente: www.discogs.com¹¹

¹¹ Ver: <https://www.discogs.com/es/Various-Canciones-De-Jose-A-Morales/release/4644588>



Ilustración 15: Carátula LP, Color y ritmo de Colombia vol.2, Sherwin Williams de Colombia S.A.-Lucas-Sonolux-Producciones Terra SW, S.F.

Fuente: www.museomusicalquindio.com¹²

Como se menciona anteriormente y se evidencia en la *Tabla 9*, la canción que lleva por título *Ilusión Perdida* es enteramente composición y arreglos de Gentil Montaña. A continuación, se incluyen las tres primeras estrofas de la composición del maestro Montaña para ilustrar estos tres versos de la canción:

Ilusión Perdida

Letra y música: Gentil Montaña

Yo que tanto te quería,
con toda mi alma,
con el corazón.

Yo que tanto había soñado
vivir muy felices,
felices los dos.

¹² Ver: http://www.museomusicalquindio.com/discografia-detalle-id-755-t-color_y_ritmo_de_colombia_vol_2

Pero nunca había pensado

en que tu cariño

no fuera para mí.¹³

La letra de la canción podría ser calificada dentro del género del desamor, es evidente que se le canta al amor no correspondido, al ser amado que está destinado a compartir su ser con otro y el enamorado se ve obligado a conservar la imagen del idilio y de lo que hasta la tercera estrofa nos habla de lo que no pudo ser.

3.5 ETAPA LABORAL EN GRILLES

Para el desarrollo de este capítulo se hizo una extensa investigación en fuentes documentales primarias y secundarias, la búsqueda de las fuentes secundarias se basó en la exhaustiva indagación en periódicos y revistas en el periodo comprendido entre el año 1957 y hasta Diciembre de 1970, donde se evidenció la labor nocturna del trío Los Trisónicos en establecimientos públicos y comerciales; tal indagación se efectuó con el fin de verificar y dar validez a las entrevistas realizadas en el desarrollo de esta investigación. Se expondrán en este capítulo los recortes de prensa más y las fotografías ilustrativas más relevantes para el capítulo.

Según recuerda el maestro Raúl Montaña, estando Los Trisónicos ya conformados y musicalmente sólidos, transcurría el año 1959, estos comienzan a trabajar en unos de los grilles reconocidos en la capital, el grill Waldorf con ubicación en la Carrera 14 # 42-20, donde el trío integrado por Kiko Bejarano, Raúl y Gentil Montaña encontraron una fuente de ingreso constante que les permitiera establecerse en un sitio fijo, a la vez que se iban haciendo cada vez más conocidos en el medio musical bogotano. Allí transcurrían sus jornadas laborales haciendo shows nocturnos, música

¹³ En el anexo 2 se adjunta la letra completa de la canción.

colombiana de las costas y del interior, boleros y música internacional ya aprendidas por los jóvenes Montaña gracias a la experiencia que tenía el maestro Kiko con sus anteriores tríos.

En el estuvieron trabajando por alrededor de un año, hasta que una noche recibieron el llamado de una de las personas que se encontraba presenciando el espectáculo y resultó ser Alberto Navarro, dueño de uno de los establecimientos de más prestigio en la Bogotá de los años 50. El lugar, llamado As de Copas, recibía la más alta corte de personajes ilustres de la política, las letras y las artes del mundo. En esa misma noche fueron presentados con Alberto Navarro quien, en palabras de Raúl Montaña, lo recuerda de esta manera:

“nosotros no sabíamos quién era ese señor que nos dijo: “muchachos ustedes cantan muy bien” ya para despedirse dijo: “mire yo tengo un restaurante y me gustaría charlar con ustedes, mire aquí está mi tarjeta a ver si llegamos a algún acuerdo” Uno había oído hablar que este era un sitio muy elegante, yo fui a hablar con don Alberto y sí, llegamos a un acuerdo y seguimos trabajando ahí, eso fue más o menos como el año 58”. (Montaña R. , 2019)



Ilustración 16: Cartelera ubicada en el Grill As de Copas donde se anuncia a Los Trisónicos como parte del espectáculo, ¿1962?

Fuente: archivo personal de Luis Fernando Bejarano.

Según las búsquedas realizadas en la revista Cromos, en la cual se incluía una sección llamada *Capitalinas*, en donde se hacía una especie de pauta publicitaria de los grilles que ofrecían espectáculos musicales, a la vez que se mencionaban los artistas que intervenían en cada show.

Esta indagación se hizo para corroborar las fechas mencionadas por el maestro Raúl Montaña en párrafos anteriores y se evidencia que las fechas no corresponden en su totalidad. A continuación, se mostrarán los recortes de la revista Cromos donde se anuncia el espectáculo de los Trisónicos, junto con el sitio y la fecha de la publicación:

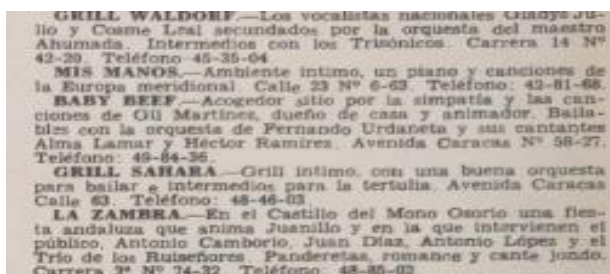


Ilustración 17: Recorte tomado de la revista Cromos, donde se menciona por primera vez al Trío Los Trisónicos como parte del show de la noche en el Grill Waldorf.

Fuente: Revista Cromos, 20 junio 1960.

Como se evidencia en la imagen anterior, Los Trisónicos son mencionados como intermediarios entre la función de la orquesta del maestro Ahumada. En la búsqueda realizada, esta es la primera publicación en que Los Trisónicos son parte de la cartelera del Grill Waldorf. En la misma publicación de la revista Cromos, en el As de Copas se anuncian tres espectáculos, ninguno a cargo de Los Trisónicos.

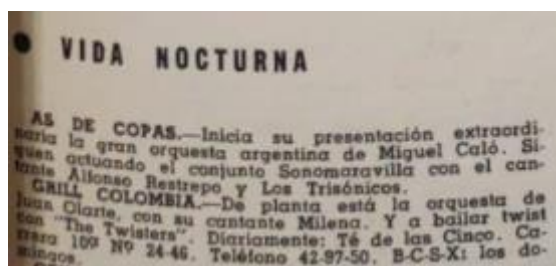


Ilustración 18: Recorte tomado de la revista Cromos, donde se menciona por primera vez al Trío Los Trisónicos como parte del show de la noche en el Grill Waldorf.

Fuente: Revista Cromos, 12 de marzo 1962.

En la publicación encontrada se data la participación de los Trisónicos en el Grill As de Copas únicamente desde el mes de marzo de 1962, una diferencia de aproximadamente dos años en relación al relato del maestro Raúl Montaña. La posible razón de la no correspondencia de las fechas se puede deber a dos razones sustanciales, la primera a aspectos de la memoria, donde las recordaciones de fechas suelen ser aproximadas y no del todo precisas, dada la cantidad de tiempo transcurrida hasta el día de hoy para el maestro Raúl Montaña; y la segunda, el trío se encontraba en una condición de itinerancia en la que no eran músicos del planta sino ocasionales, razón por la cual en las publicaciones de la revista no eran mencionados.

Los Trisónicos, conformados por Kiko Bejarano, Raúl y Gentil Montaña, permanecieron en el Grill As de Copas hasta 1963, cuando Gentil decidió dejar el trío e iniciar labores musicales con un personaje de la época llamado Domingo González, quien fue el encargado de iniciar al maestro Gentil Montaña en la guitarra de concierto junto con el aprendizaje de la lectura de la notación musical. Menciona Raúl Montaña que Domingo González y Gentil, desde que trabajaban en el As de Copas, se consagraban al estudio de la gramática en los intermedios de sus presentaciones en el grill, siendo el solfeo hablado en tiempo de rondas la primera lección que Montaña recibiera de Domingo González.

Domingo, español y buen músico, estructurado, un personaje, (...) se acompañaba con la guitarra y como aquí había más inclinación por la música española, ese señor se convirtió en un personaje, lo quería la altísima sociedad de aquí, don Alberto siempre le tuvo abierta la puerta a Domingo para cuando quisiera ir, entonces el maestro Domingo González tuvo la oportunidad de conocer a Gentil mucho tiempo en el As de Copas, llegó el punto en que Gentil trabaja con Los Trisónicos pero también Domingo González trabajó él solo un tiempo. Domingo, viendo las condiciones y las posibilidades guitarrísticas de Gentil, vio que podía ser un buen guitarrista y él fue el que lo inició, *¿por qué no estudia usted la guitarra clásica?* le decía, *usted tiene mucha facilidad*, y él lo inició con el término musical. (Montaña R. , 2019)

En el mismo año -1963- Domingo González y Gentil empezaron a trabajar en un restaurante de nombre *Enrique VIII*, ubicado en el Centro Comercial Los Héroes sobre la carrera 19 A con 78: allí estos dos interpretan repertorio de música española y latinoamericana que desde la época del

As de Copas le enseña Domingo a Gentil silbando y/o cantando las introducciones, hasta que llegó el momento en que González insistió a Gentil que todo lo que este interpretara en la guitarra debía ser aprendido por medio del lenguaje musical escrito.



Ilustración 19: Foto tomada en el Grill As de copas. De derecha a izquierda: Kiko Bejarano, Raúl Montaña y Carlos Montaña, 1964.

Fuente: Archivo personal Luis Fernando Bejarano.

Respecto a la permanencia y continuación de las actividades laborales y musicales del trío Los Trisónicos en el As de copas, una vez Gentil dejó de trabajar allí, continuaron hasta el año 1972 como parte del espectáculo en el grill, regularmente cambiando de integrantes como fue el caso de Carlos Burbano, primera voz que reemplazaría a Kiko Bejarano por un tiempo aproximado de un año y otros cuantos según se necesitara en el momento. En la misma década del 70 participan en dos producciones musicales ya mencionadas aquí y en adelante se ocupan en cumplir compromisos laborales tanto privados como públicas en restaurantes de la ciudad.

Más tarde, el nombre Los Trisónicos deja de ser utilizado por los dos hermanos y pasan a ser conocidos como el *Trío Hermanos Montaña*, siendo así como son mencionados hasta el día de hoy al asistir a sus compromisos laborales. En 1965 se conoció el Trío Hermanos Montaña en una serie de transmisiones radiales en las que Gentil, Carlos y Raúl hacían el marco musical a las presentaciones de Berenice Chávez, de allí se rescata el paseo vallenato *La Cañaguatera* de Ismael

Carrillo, en la voz de Carlos Montaña y el requinto de Gentil Montaña. “Esta interpretación se incluyó en una serie de grabaciones realizadas para el programa *Por los caminos de Colombia*, dirigido por Andrés Pardo Tovar.” (Perilla, 2019)

3.6 CARLOS BURBANO Y LOS MONTAÑA



Ilustración 20: Portada y LP de la producción Déjame quererte, discos Impacto, 1975.

Fuente: archivo personal Carlos Montaña.

Transcurría el año 1975 y el maestro Gentil Montaña ya iba adquiriendo cierto reconocimiento en el ámbito de la guitarra de concierto. Muestra de ello es su primer recital nueve años antes en el Teatro *Lido* en Medellín, el 9 de noviembre de 1964¹⁴, así como un creciente número de grabaciones de guitarra solista entre las que se destacan los discos *Gentil Montaña y su guitarra* (1964) y *Gentil Montaña Vol. 2* (1965). Fueron estas sus dos primeras producciones enteramente

¹⁴ La fecha es tomada de la tesis de maestría ya citada en esta monografía y que lleva por título *Los discos de Gentil Montaña en los años sesenta: análisis de repertorio e interpretación*, escrita por el musicólogo José Fernando Perilla Vélez.

realizadas por el mismo interprete en calidad de solista de guitarra. En el transcurso de finales de los años sesenta y principios de los setenta, el maestro Montaña no realizó producciones importantes con el requinto, solamente hizo de este instrumento una eventual fuente de sustento, alternándolo con sus estudios de guitarra y los conciertos que se iban haciendo más frecuentes.

Las producciones discográficas con tríos para Gentil retornaron en 1975, cuando recibió la propuesta de Carlos Burbano de realizar un proyecto de gran calidad técnica y musical. El maestro Burbano recibió el ofrecimiento del puertorriqueño Rafael Ortiz de la Vega, empresario musical, quien ya había escuchado la voz de Burbano en otros tríos y le encomendó hacer un trío *fuera de lo normal*, con el que se haría un amplio número de grabaciones discográficas que serían comercializadas en Puerto Rico y posiblemente traería consigo una serie de giras que recorrerían buena parte del país extranjero.

Luego de aceptar la oferta, el trío pasó a llamarse *Carlos Burbano y los hermanos Montaña*, integrado en la primera voz y guitarra por Carlos Burbano, segunda voz y primer requinto Carlos Montaña, Segundo Requinto y tercera voz Gentil Montaña. Se desplazaron a Medellín a realizar las respectivas grabaciones de las canciones que integrarían cada una de las producciones; el proceso de ensamble musical por lo general se hacía en poco tiempo y en algunas canciones se hacía al mismo momento de estar grabando, según Carlos Montaña.

Las producciones grabadas, que llegaron a ser alrededor de cinco LP, como lo expresa Carlos Burbano y que de las cuales se lograron rescatar tres para esta investigación, nunca llegaron a comercializarse en Colombia y la gira prevista fue cancelada pocos días antes de emprender el viaje a Puerto Rico por un incumplimiento en los términos que consistió en el cambio de las carátulas del LP en Homenaje a Rafael Hernández: donde decía *Carlos Burbano y los hermanos Montaña* fue reemplazado sin consentimiento de los hermanos Montaña por *Carlos Burbano y sus Gentiles*, razón que disgustó a Gentil Montaña y pidió la inmediata cancelación de la gira al país tico.

Carlos Montaña, quien también se viera afectado por lo ocurrido respecto al cambio de nombre del trío, lo recuerda con estas palabras:

“Hubo un convenio para la gira de Puerto Rico que íbamos a alternar con Los Condes, y antes de cada presentación Gentil iba a tocar tres temas con su guitarra, ese era el trato. Gentil se entusiasmó, pero el día de la despedida nos invitó Nidia Paredes a una comida, cogió Nidia el disco que llevó Burbano y se puso a mirarlo en una lámpara, Nidia lo empezó a pelar y tenía un papel encima, cuando lo quitó decía, Carlos Burbano y sus Gentiles, ahí se acabó el trío, se perdió todo”. (Montaña C. , 2019)

En el país, la producción en Homenaje a Rafael Hernández tuvo una amplia difusión entre los músicos, pues goza de unas demostraciones de virtuosismo en las introducciones que se ejecutaron a dos requintos y en la calidad musical de los arreglos. Esta grabación sigue siendo referente para los músicos de trío en Colombia, pasados unos 44 años desde que fue concebida. “Grabamos éxitos de Rafael Hernández, éxitos de Pedro Flórez, en Medellín grabamos para codiscos, música colombiana, música mexicana, covers imitando a Los Panchos” (Burbano, 2019)

Carlos Burbano expresa que continuaron con una larga amistad que duró alrededor de 53 años, desde que estos se conocieran en un Club Musical en Cali que tenía por nombre *Rumaguai*: allí llegaría Gentil Montaña que no superaba los 18 años de edad, junto a sus hermanos Raúl y Carlos, en medio del compartir musical de los recién llegados y los tríos que trabajaban allí fue amplia la sorpresa al ver el despliegue de habilidades del joven Gentil. “Llegaron allá y sorpresa de todos fue que un niño tan pequeño hiciera una demostración de habilidad en su requinto, en su instrumento que dejó sorprendido a todos viejos, porque ya la mayoría pues pasaba de los 25, 22, 28, 30 años” (Burbano, 2019)

**EL ROMÁNTICO RECUERDO DE RAFAEL HERNÁNDEZ, CARLOS BURBANO Y
LOS MONTAÑA, LP, DISCO IMPACTO, ¿1975?**

LADO A:

TÍTULO

2. Ahora seremos felices
3. Desvelo de amor
4. Silencio
5. Enamorado de ti
6. No me quieras tanto

LADO B:

7. Perfume de gardenias
8. Traición
9. Congoja
10. Campanitas de cristal
11. Canción del alma

Tabla 10: Organización de la producción "El romántico recuerdo de Rafael Hernández" por título.

Desvelo de amor

Bolero

Rafael Hernández

Gentil Montaña

The image displays a musical score for the bolero 'Desvelo de amor' by Rafael Hernández, arranged by Gentil Montaña. The score is written for two guitar requintos (Rq. Gtr. 1 and Rq. Gtr. 2) in a 4/4 time signature with a key signature of one flat (Bb). The score is divided into three systems. The first system shows the initial measures with intricate sixteenth-note patterns and triplets. The second system continues the melodic and rhythmic development. The third system features more complex rhythmic patterns, including multiple triplets and sixteenth-note runs. The notation includes various accidentals, slurs, and dynamic markings typical of a guitar score.

Ilustración 21: Transcripción de la introducción de bolero Desvelo de amor, arreglo musical de Gentil Montaña, ejecución del primer requinto por Carlos Montaña y segundo requinto por Gentil Montaña.

Fuente: Transcripción propia.

Para el análisis de la obra *Desvelo de amor*, se transcribió en la tonalidad de Sol menor, en el audio recuperado del LP original la tonalidad se ubica entre Sol sostenido y Sol menor sin llegar a una tonalidad precisa, debido posiblemente a lo antiguo de la grabación y el paso al formato digital. Para el desarrollo de la monografía se realizó la transcripción en la tonalidad Sol menor para facilitar la lectura en el instrumento.

La introducción compuesta por Gentil Montaña se aleja en gran medida del paralelismo con el que se solía tratar la ejecución de dos requintos en las introducciones y adornos, en la música de tríos

en los que generalmente se mueven en intervalos de 3^{ra} y 6^{ta}. En el primer compás se observa una técnica novedosa en el tratamiento de los requintos, se comienza el preludio al unísono y en las tres últimas notas del compás, se desencadena un movimiento contrario que resuelva en la fundamental y la tercera del acorde de VI grado de la tonalidad de Sol menor.



Ejemplo 5: Unísono y movimiento contrario.



Ejemplo 6: Movimiento contrario.

En el ejemplo 6, que corresponde al compás 3 de la introducción se hace uso del modo *Eólico* de Sol menor, empleando el V grado menor de la tonalidad. En la antepenúltima nota del compás se realiza el unísono entre las dos voces de la melodía, para preparar el movimiento contrario que en este caso resuelve en la nota Re al unísono. La preparación y el empleo del movimiento contrario es similar al del ejemplo 5, con la única diferencia en la resolución.

Otro material nuevo que aparece en la construcción de esta composición y que resulta ser novedoso, en cuanto al método en que se realizan las melodías a dos requintos en la música de tríos, es la que se emplea en los compases 5, 6 y 7 de la introducción. Se toman elementos muy propios del jazz como lo es el *background* armónico; en este caso el segundo requinto ejecutado por Gentil Montaña realiza el piso armónico, que consiste en tocar las notas que corresponden a la 3^{ra} y la 7^{ma} de la nota fundamental.

En el pulso 3 del compás 5, el primer requinto construye la triada de Sol mayor en inversión 6/4 descendente; a su vez el segundo requinto, en el mismo pulso, toca las notas que corresponden a la 7^{ma} menor y a la 3^{ra} mayor del acorde de Sol. En adelante, hasta el segundo pulso del compás 7 el movimiento armónico se realiza por cuartas en donde cada acorde es mayor con 7^{ma} menor.

Compás 5		Compas 6		Compás 7	
Pulsos	Pulsos	Pulsos	Pulsos	Pulsos	Pulsos
1 y 2	3 y 4	1 y 2	3 y 4	1 y 2	3 y 4
Re mayor	Sol mayor	Do mayor	Fa mayor	Si bemol mayor	Nuevo motivo

Tabla 11: Progresión armónica compases 5 al 7.

The musical notation shows three measures of music. The first measure (measure 5) starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a sharp sign. It contains a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The second measure (measure 6) continues this pattern. The third measure (measure 7) concludes the progression. Notes are color-coded: yellow for the major triad of the new chord, blue for the 7th minor, and red for the 3rd major.

Ejemplo 7: Movimiento armónico por cuartas, background.

Las notas en amarillo corresponden a la triada mayor del nuevo acorde de la progresión, las notas en azul a la 7^{ma} menor del acorde, las notas en rojo son la 3^{ra} mayor del acorde.



Ilustración 22: Portada y LP de la producción Canciones lindas de Pedro Flores, sello discográfico sin identificar, 1975.

Fuente: archivo personal Carlos Burbano.

La producción *Canciones lindas de Pedro Flores* como bien su nombre lo indica, se desplegó con las canciones más exitosas del compositor boricua. Es, por lo tanto, un despliegue de sabor latino similar a la producción en homenaje a Rafael Hernández –también puertorriqueño-. Es notorio que la dirección comercial de estas dos producciones fue orientada a promocionarse en Puerto Rico por la familiaridad de este país con la música de los dos compositores mencionados.

Se adiciona un aparte biográfico de Pedro Flores, como contexto de lo anteriormente mencionado:

La vida del compositor puertorriqueño Pedro Flores fue siempre una lucha campal junto al dolor, "único amigo y compañero inseparable en la trayectoria increíble de mi existencia", al decir de sus propios recuerdos. Le tocó nacer bajo el signo de Piscis, el 9 de marzo de 1894, en una humilde villa pesquera de Naguabo, al amparo de una familia de extrema pobreza económica. Sus padres, Julián y Eulalia Córdova, luchaban por mantener a doce hijos durante los años difíciles del traspaso colonial. (Ramos, 2016)

**CANCIONES LINDAS DE PEDRO FLORES, CARLOS BURBANO Y LOS MONTAÑA,
LP, ¿1975?**

LADO A

TÍTULO

1. Obsesión
2. Irresistible
3. Margie
4. Hay que saber perder
5. Bajo un palmar
6. Amor

LADO B:

7. Mil gracias
8. Perdón
9. Amor perdido
10. Qué extraña es la vida
11. Tú serás mía
12. Venganza

Tabla 12: Organización de la producción "Canciones lindas de Pedro Flores" por título.

Fuente: Archivo personal Carlos Burbano.

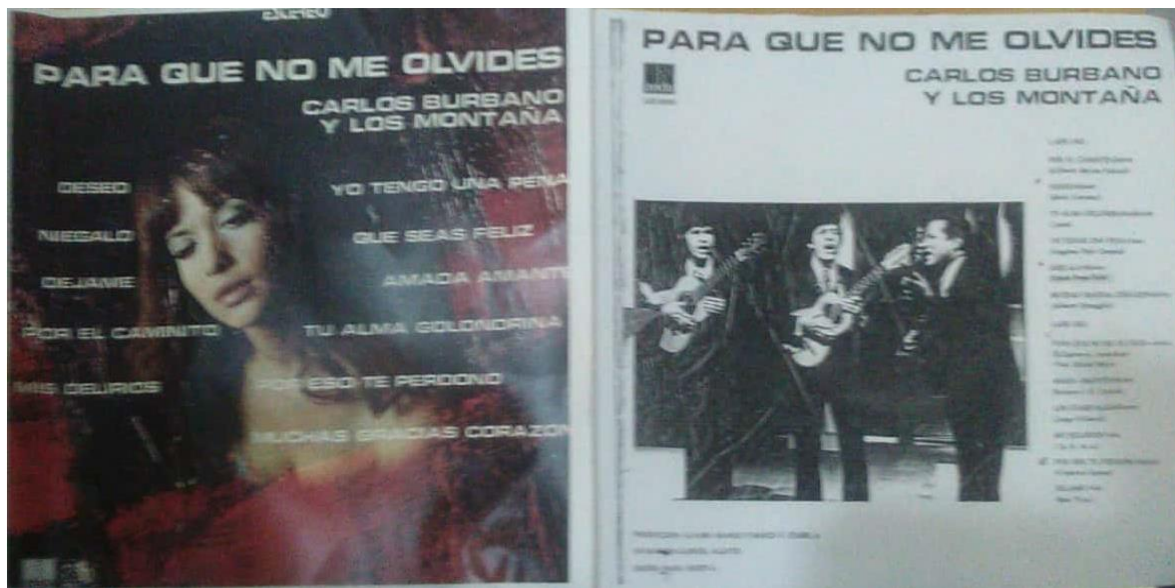


Ilustración 23: Portada y LP de la producción “Para que no me olvides”, sello discográfico sin identificar, 1975.

Fuente: archivo personal Carlos Burbano.

Esta producción establece un punto de diferenciación con respecto a los trabajos musicales anteriores, ya que los géneros que componen el LP no son mayoritariamente boleros, sino baladas y Pasillos. En la entrevista que se le realiza a Carlos Montaña, asegura que el proceso de grabación no fue previamente preparado, sino que en el estudio de grabación se iban escogiendo los adornos al mismo tiempo en que se iba interpretando. Lo mismo pasa con las voces que, como bien se puede apreciar en varias canciones de este trabajo, cantan al unísono a diferencia del elaborado trabajo de las tres voces de las otras producciones.

Por su parte, en conversaciones con Carlos Burbano, este asegura que las canciones eran escogidas por personas diferentes al trío, generalmente por el productor o por personas del estudio de grabación, señal de que posiblemente tanto Gentil Montaña como los otros dos músicos estuvieran improvisando sobre cada tema.

**PARA QUE NO ME OLVIDES, CARLOS BURBANO Y LOS MONTAÑA, LP, DISCOS
ZEIDA. 1975.**

LADO A

TÍTULO

1. Por el caminito
2. Deseo
3. Tu alma golondrina
4. Yo tengo una pena
5. Niégalo
6. Muchas gracias corazón

LADO B:

7. Para que no me olvides
8. Amada amante
9. Los guadales
10. Mis delirios
11. Por eso te perdono
12. Déjame

Tabla 13: Organización de la producción "Para que no me olvides" por título.

CAPÍTULO IV

4.1 VIAJE A EUROPA

La etapa de Gentil Montaña en Europa continúa por la misma línea de experiencias en torno a la música popular y el requinto. Estando allá, las músicas de características populares siguieron siendo parte de su quehacer como músico y su práctica era alternada con la producción discográfica de un LP para guitarra sola llamado *Gentil Montaña, Hommage à Agustin Barrios Mangoré*, de la cual en Colombia no se difundió un amplio número de copias debido al hurto de la matriz original. En Europa la historia sigue contando un gran número de sobresaltos y sobre todo mucha música hecha en el requinto.

El trasegar de Gentil Montaña en Europa empezó en España entre finales de 1979 y principios de 1980, cuando fue invitado con la promesa de ofrecer un recital en la Embajada de Colombia en España y la oferta de futuras series de conciertos que harían enaltecer su obra en el país extranjero. La invitación fue extendida por el entonces embajador Belisario Betancourt, quien insistentemente escribía a Gentil para que le visitara.

El maestro Montaña vendió un Renault 4 que tenía en ese entonces y se procuró así un dinero para viajar a Madrid y cumplir con lo prometido: tocar música de su país en España. Habiendo dado un par de conciertos en Madrid, se enfrentó a la desilusión de ser llamado a tocar en almuerzos que se ofrecían en la embajada y que allí era un músico más que pasaba desapercibido frente a los presentes. Recordando las palabras de Gilma Arias, esposa de Gentil, rememora a Gentil diciendo que él quería tocar para que su música fuera escuchada y apreciada. En España sucedía lo contrario, pues se convirtió en quien amenizaba los eventos sociales que se celebraban allí.

“Gentil se fue donde un conocido a París porque se le estaba acabando la plata, allí llegó a una casa donde había músicos latinos llamada *La Escala*. Gentil con la trayectoria que tenía iba a trabajar, yo estaba en Colombia, entonces se puso a trabajar. Un señor de nombre Quintín le prestó un requinto y empezaron a tocar y le fue muy bien”. (Arias, 2019) El maestro Gentil comienza a tocar en tres pizzerías en París. Allí se encontró con otro colombiano conocido suyo de la época de la 20, apodado “cacharro”. Estos hacen dueto y emprenden a trabajar en establecimientos de comida

donde Gentil rápidamente se ganó el cariño y la admiración de los dueños, quienes veían en él un gran músico y un gran ser humano.

En una de estas jornadas laborales que solían ser nocturnas, llegó a verle tocar una nieta de Agustín Barrios Mangoré, quien habiendo sido informada por un personaje de nombre Pedro Leguizamón de las cualidades de Gentil en la guitarra clásica. Una vez la nieta y heredera de Mangoré escuchó a Gentil en la guitarra, de inmediato hacen el acuerdo verbal de grabar un LP en homenaje a su tío, para lo cual le dio una lista de canciones al maestro Montaña y coordinaron los plazos de las grabaciones que se realizarían siempre en horas de la mañana en un estudio de grabación parisino.

El periodo siguiente fue seguramente el espacio de más agotamiento del maestro Montaña en su carrera artística. Las largas horas de estudio de la guitarra para la grabación del LP que se avecinaba, alternadas con las jornadas nocturnas en las pizzerías junto a su compañero Hernán “cacharro” que duraban hasta pasada la media noche y le hacían retornar a casa entre las dos y tres de la mañana, para al mismo día tenía que dirigirse al estudio de grabación a las diez de la mañana a continuar con el disco homenaje a Barrios Mangoré. Estas correrías le procuraron muchas veces extremos estados de agotamiento físico y mental, al punto en que cierto día sufrió un desmayo por el que tuvo que ser llevado por urgencias a un hospital en París.

Fue en estas difíciles condiciones que logró plasmar en un LP un exquisito trabajo discográfico, que no le procuró muchos ingresos económicos en el momento, pues el trato era que se le pagaba poco, pero se le daba la matriz original para que siguiera haciendo copias del trabajo, matriz que fue hurtada a su regreso a Colombia y por lo que no pudo conservar sino una copia del trabajo. Aunque esta investigación se centra en los momentos y en las producciones discográficas en las que Gentil se desempeñó como requintista, vale mostrar un retrato de este LP que fue producto de tan incommensurable esfuerzo.



Tabla 14: Carátula LP Hommage à Agustín Barrios Mangoré, discografía sin identificar, año sin identificar.

Fuente: Fundación Artística Gentil Montaña.

Un suceso que no suele ser mencionado abiertamente transcurrió en un invierno parisino, en el que el maestro Gentil Montaña sufrió una caída y se fracturó una muñeca. Frank Michael Montaña, su hijo, lo recuerda así:

“Hay algo muy serio y muy fuerte y es que mi papá se fracturó la mano izquierda, yo tuve una conversación bastante larga con mi papá cuando veníamos de regreso de París, llegamos al aeropuerto a las once de la noche y el vuelo salía a las seis de la mañana. Entonces Germán, mi papá y yo, esperando en el aeropuerto y hablando, mi padre nos contó muchas de esas cosas, finalmente con el tema del señor “X ” (...) prácticamente este señor lo estaba extorsionando, debía hacer lo que éste dijera o si no él llamaba a la prensa en Colombia y decía que Gentil en Francia estaba mendigando, pero allá está bien visto ver artistas de buen nivel tocando en el metro y en los restaurantes, el respeto por el artista es diferente, sin embargo este señor lo tenía llamémosle extorsionado, diciéndole que iba a decir eso en Colombia, por eso a Gentil le tocaba de noche trabajar y de día a escondidas hacer la grabación del

disco de Mangoré, para no tener problemas con él, que decía que se le iba a tirar la carrera”. (Albarracín, 2019)

Gentil frente a estas amenazas y discordias donde se ve perturbada su salud al punto de que no pudiera tocar guitarra, producto de la fractura de muñeca consecuencia de estas personas mal intencionadas, se vio en la necesidad de retirarse de los lugares en que trabajaba y buscar trabajo con su hermano Carlos, que también se encontraba residiendo en París. Trabajábamos en un sitio que se llamaba La Escala, porque Gentil se tuvo que distanciar.

“Un día me llegó Gentil a un lugar que se llamaba El Mariachi, cerca al Arco del Triunfo, me dijo que se había separado del compañero, yo trabajaba con unos argentinos y paraguayos, ganaba bien, pero viendo a mi hermano así me salí y nos fuimos a trabajar los dos, entonces empecé a hacer melodía, montamos repertorio, fuimos a trabajar donde un gitano y le tocamos música de Django Rehindhart.” (Montaña C. , 2019)

Gentil estuvo establecido siete años en París, salvo unos viajes cortos a Alemania y siete meses en Grecia. “Él siempre estudiaba la música clásica y en la noche trabajaba en las pizzerías, luego le salió un viaje a Grecia, iban con arpa, con “cacharro” y otro señor. Entonces nos fuimos a Grecia como seis o siete meses y a él le pagaron muy bien, tocaban música tropical y colombiana. Ahí es cuando él tenía lo del disco con “cacharro”, terminó el trabajo y quiso que nos regresáramos a Colombia”. (Arias, 2019)

El disco con “cacharro” fue una producción que se hizo justamente con el músico así apodado, no se logró encontrar el material completo porque a Colombia sólo llegaron unas 4 copias que fueron traídas por la esposa de Gentil sin que su pareja lo supiera. Las canciones que se lograron encontrar fueron sólo tres, la primera lleva por título *Ave María Lola*, cantada a dueto con acompañamiento de guitarras y percusión, la primera voz la hizo “cacharro” y la segunda a cargo de Gentil, se puede apreciar perfectamente el tono de su voz; la segunda canción recuperada fue cantada enteramente por el maestro Gentil, y es la composición del maestro Tobías Enrique Pumarejo, titulada *Cállate Corazón*; en la tercera no se ha podido identificar el nombre ni el autor, es un son cubano cuyos versos dictan así: Nuestra Colombia es todo un ensueño, el verde, el verde llama.

Gentil llegó de nuevo a Colombia y sus labores se centraron en la enseñanza de la interpretación de la música para guitarra. dictando clases personalizadas en su casa. Es así como fue gestando otro fruto de su producción personal, la *Fundación Artística Gentil Montaña*.

El maestro Montaña, hasta sus últimos días de vida, continuó tocando el requinto, ya no como su sustento y el de los suyos, sino buscando la satisfacción que le producían el instrumento y la música que hicieron de él la gran leyenda y que aún pasados ocho años de su fallecimiento sigue siendo. Su familia recuerda y extraña el placer del compartir las tertulias familiares donde Gentil hallaba la oportunidad de tocar el requinto e interpretar los boleros del Trío San Juan, trío que siempre fue su favorito hasta los últimos días de su vida y con el cual enmarcó el arduo trasegar que fue su vida: un bolero o un bambuco siempre marcaron el ritmo de sus pasos.

Estando ya tan enfermo Gentil, había un computador a la entrada de la fundación, él se ponía a poner al Trío San Juan y me decía: *hermano ese es mucho sabor*, refiriéndose al requinto de Ola, ese era su gusto personal. (Montaña R. , 2019)

CONCLUSIONES

Es complejo dar una conclusión al presente trabajo de monografía por dos razones sustanciales: la primera consiste en que quien escribe esta narración en parte experimentó situaciones similares a los complejos momentos que vivió el maestro Gentil en su llegada a Bogotá. Mi experiencia musical con la guitarra clásica hace admirar la obra de este gran compositor, pero mi práctica como requintista de trío y mi fuerte percepción hacia el bolero, me hace apreciar en lo más profundo cada una de las difíciles historias sobre Gentil Montaña, que fueron surgiendo de boca de los entrevistados. Había una suerte de efecto espejo en la que todo músico que se ha enfrentado a las vicisitudes que trae el hacer música en la calle puede verse reflejado y que para quien escribe estas líneas siempre estuvieron relacionadas con sus experiencias personales.

Para expresar el segundo motivo, se cita al fallecido vocalista de la banda colombiana Kraken, Elkin Ramírez, cuando dice que *todo hombre es una historia*. En el caso particular de este trabajo es la historia de un gigante, por lo tanto, la historia aún continua, debe seguir siendo desarrollada y es para guardar *en mitad del alma* como lo cantaría Johnny Albino y su Trío San Juan en el bolero *Cosas como tú*, composición del poeta colombiano Ernesto Liévano Hoffman.

En cuanto a lo técnico, esta labor contribuye en la comprensión musical de la obra de Gentil Montaña, entender este periodo ayuda a la academia a ampliar la perspectiva que se tiene del maestro Montaña y a tener un ángulo de visión distinto cuando se interprete o se analice la obra del guitarrista insignia. También, hace visible una historia que fue rechazada por algunos círculos musicales en los cuales se tiende a desconocer el esfuerzo y la dedicación que desde siempre fueron pilares fundamentales en Montaña, de alguna forma lo aquí escrito podría inspirar y confortar a músicos que realizan este arte en difíciles condiciones.

Se retoman las teorías del conocimiento expresadas en la introducción de este trabajo, se considera que son fundamentales para contribuir a que los saberes no se estanquen y a que estén en constante movimiento, pues mientras más se sabe de algo o de alguien, más fácil es comprenderlo y convertir estos conocimientos en nuevos saberes.

Es justo reconocer la importancia que tuvo el ambiente musical empírico en Gentil Montaña, ya que fue direccionando lo que a futuro sería su producción musical. El experimentar con distintos

géneros, tocar con una amplia cantidad de músicos, y el palpar la diversidad musical que encontró en la Bogotá de los años cuarenta, fueron forjando sus bases compositivas e interpretativas y definiendo ese estilo tan característico en su obra. Citando las palabras de su hijo Frank Montaña, quien da la razón a lo esencial de estas experiencias, se incluye una parte de la transcripción a la entrevista que se le realizó:

Realmente fue fundamental el paso a paso de Gentil Montaña desde sus inicios, desde su niñez junto a mi tío, sus idas a Armero siendo niño, conocer del repertorio de la música popular de la época es decir la música nuestra, tener todo ese paso de la música popular, ser parte de uno de los mejores tríos de la época junto a mi tío, Los Trisónicos, poder alternar con los Tres Reyes que fue uno de los tríos más importantes del mundo y lo sigue siendo. Toda esa experiencia finalmente desencadenó en lo que ya en su labor compositiva Gentil Montaña propuso, lo que hizo finalmente fue reunir todo eso y ponerlo en sus obras y poder tener todos esos recursos guitarrísticos musicales en sus manos y poder ejecutar, hablando de una forma de tocar muy de él, claro, era precisamente todo el recorrido que él había tenido de niño aplicado a su guitarra. (Albarracín, 2019)

Se señala que es un trabajo que continúa abierto para futuras ampliaciones, ya que el compositor y guitarrista continuó produciendo magistrales obras compositivas, tanto para guitarra como para otros formatos que le merecieron los más grandes galardones a nivel mundial. En total fueron 68 años de vida, la mayor parte de estos entregados enteramente a la música.

REFERENCIAS

- A contratiempo. (2012). <https://www.youtube.com>. Obtenido de Biblioteca Nacional de Colombia: <https://www.youtube.com/watch?v=nYIf54dOt9I>
- Albarracín Arias, G. G. (2012). Homenaje a Gentil Montaña. *Conversación en tiempo de bolero*. (C. Pagano, Entrevistador) Bogotá. Recuperado el Agosto de 2019
- Albarracín, M. (25 de octubre de 2019). Entrevista personal. (Y. Mejía, Entrevistador)
- Arias, G. (25 de octubre de 2019). Entrevista personal. (Y. Mejía, Entrevistador)
- Armijos, V. (2013). *Festival del requinto ecuatoriano*. Obtenido de http://www.festivaldelrequintoecuadoriano.com/index.php?option=com_content&view=section&layout=blog&id=5&Itemid=2
- Bolaño, P. (2000). Serenatas vallenatas sirven para enamorar. *El tiempo*. Obtenido de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1293328>
- Burbano, C. (22 de octubre de 2019). Entrevista telefónica. (Y. Mejía, Entrevistador)
- Dewey, J. (1989). *Cómo pensamos*. Barcelona: Paidós.
- Hernández, D. (2016). <https://camucol.wordpress.com>. Obtenido de CAMUCOL: <https://camucol.wordpress.com/2016/08/24/historia/>
- <http://www.eltriospanchos.com>. (s.f.). Obtenido de <http://www.eltriospanchos.com/historia-del-trio/>
- <https://www.eje21.com.co>. (s.f.). Obtenido de <https://www.eje21.com.co/site/wp-content/uploads/2018/05/Los-Panchos-Aviles.jpg>
- <https://www.youtube.com/watch?v=iQKhZTQB1tE>. (10 de marzo de 2019). *Youtube.com*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=iQKhZTQB1tE>
- Martínez, F. (1992). *Como tocar guitarra con acordes disonantes*. Bogotá: Artes Gráficas Rueda.
- Montaña, C. (14 de mayo de 2019). entrevista personal. (Y. Mejía, Entrevistador)
- Montaña, R. (27 de septiembre de 2019). Entrevista personal. (Y. Mejía, Entrevistador)
- Pagano, C. (1989). El bolero en Colombia. Un viejo amor. *Revista de la Universidad Nacional*, 40.
- Pagano, C. (1989). El bolero en Colombia. Un viejo amor. *Revista de la Universidad Nacional*, 39.
- Pagano, C. (1989). El bolero en Colombia. Un viejo amor. *Revista de la Universidad Nacional*, 45.
- Parra, F. (2018). Pedagogía de la serenata. *Pedagogía de la serenata*., 31. Bogotá.
- Patrimonio-Varios, I. D. (2015). <https://idpc.gov.co>. Obtenido de <https://idpc.gov.co>: <https://idpc.gov.co/publicaciones/producto/impudicobrebaje/>

Perilla, J. (04 de Abril de 2019). *Señal Memoria*. Obtenido de <https://www.senalmemoria.co/articulos/entre-bolero-y-vallenato-con-los-hermanos-montana-en-la-radio-nacional-0>

Puentes, G. (7 de Marzo de 2014). <https://www.youtube.com>. Obtenido de culturasinloa: <https://www.youtube.com/watch?v=lyi-CEVCJcw>

Ramos, J. (2016). *Fundación Nacional para la cultura popular*. Obtenido de Fundación Nacional para la cultura popular: <https://prpop.org/biografias/pedro-flores/>

ANEXOS

1.1 ENTREVISTA A CARLOS MONTAÑA, REALIZADA EL 14 DE MAYO DE 2019

C. Sí, Aquí pues con Los Panchos, uno sabía que tocaban el requinto, pero aquí los tocaron el requinto y lo pusieron a funcionar fue Bovea y sus vallenatos, ¿no? después de crear la introducción.... (canta) Entonces Bovea fueron los que pusieron a funcionar mucho el requinto, que se sonó, que sonó el requinto porque en ese tiempo me acuerdo que hubo un trío, tríos que uno conocía, “Los Isleños” por decir, pues sonaba no, (son gotitas de dolor.) Pero el requinto que se escuchó fuerte fue por Bovea, pero era un trío vallenato, Bovea y sus vallenatos que fue como empezó el vallenato, con requinto, pero en ese tiempo estaban “Los Isleños”. Estaba Santander Díaz que era el armonizante, Gastón Guerrero que era el puntero y tocaba y se ponía la guitarra por ahí (Guitarra en la espalda) y eso era una hazaña pues que hiciera un ritmo y la gente era aterrada, bueno, pero se inspiró en esa vaina.

E. ¿Gastón Guerrero aún vive?

C. No él ya murió.

E. Él vivía por acá en estos lados de Chapinero ¿no?

C. Sí, él vivía por acá, Oscar Fajardo que era la primera voz de “Los Isleños” murió también, ya los tres de los isleños ya se fueron, pero ese fue el trío inn en esa época, yo creo que sería año 55 yo creo, los isleños, y había otro trío que pegó mucho también que fue...

Pero nosotros nos levantamos en el caso de Gentil escuchando buena música, no como lo que se escucha ahora.

J. ¿Qué edades tienen ustedes cuando llegaron a Bogotá?

C. Yo estaba por ahí de unos 8 años, Gentil tenía por ahí unos 11.

J. ¿Fue que la familia decidió emigrar para acá a Bogotá?

C. Tocó a la brava, alguno incluso nos dividimos, a mí me mandaron para Ibagué donde mi abuelita, mi papá se trajo a Gentil para acá con otras hermanas, bueno así por la vaina eso de la violencia, entonces eso fue lo que hizo que la familia nos tuvimos que ir.

E. ¿No fue una decisión propia, sino que les tocó venirse?

C. La violencia, eso allá en Purificación echaban candado a las casas y como las casas eran de paja les metían candela y mataban a las personas así, eso fue tremendo y mi papá pues él, en ese tiempo existía esa vaina de que gritaban no sé qué “Viva el partido conservador” y otro “vivan los liberales” no sé qué.

E. ¿Pero llegaron ustedes acá a Bogotá y tenían en mente que iban a hacer alguna producción musical o ustedes no venían a eso?

C. No, en cero, lo que pasa es que nosotros desde esa época, Gentil en esa época incluso no tocaba la guitarra, el instrumento de él era el violín.

J. ¿Su padre también tocaba la guitarra o algo?

C. El violín, él era buen violinista, esos pasillos, tocaba de todo.

J. ¿Mas violín que guitarra entonces?

C. Entonces gentil en esa época el instrumento era el violín y él tocaba el violín lo ponía sobre la pierna porque no le alcanzaba acá la manito entonces lo tocaba así.

J. ¿Ah, como un chelo?

C. Como un chelo, lo ponía aquí en rodilla y lo tocaba era así, pero se fajaba unos pasillos increíbles. Entonces nosotros en esa época nos tocó de Purificación a Ibagué, en Ibagué estábamos un tiempito pues la cosa como grave, por eso nosotros pasamos un tiempo en nuestro estudio que fue tan difícil en esa época pues no teníamos sitio, entonces mi papá en ese tiempo pues las amistades como mi papá llegó a tener también económicamente bien, vivíamos bien allá en purificación, todo bien.

E. Maestro, ¿cómo les llegaba la música a ustedes?

C. En ese tiempo era los 78 o el radio, porque allá el que tenía un sonido tenía mucho billete o el que tuviera un televisor en ese tiempo era lío, no había, entonces nosotros empezamos en la casa de mi papá pues él fue prácticamente el de la música, mi papá tocaba el violín ganó algo en el

conservatorio, un concurso que había de música colombiana, él tocaba muy bien los pasillos en la guitarra.

Y entonces la vida de nosotros fue esa, aquí y allá. Entonces qué pasó, empezó el semillero por Gentil, porque Gentil desde pequeño mi papá tenía que mantener la guitarra por allá colgada, porque él dónde veía la guitarra allá llegaba y comenzaba a darle, ya se le veía la onda, la música. Un día gentil con una escoba bajó la guitarra porque la colgaban. Gentil tocó violín como hasta los trece años, pero ya tocaba también la guitarra, ¿no?

E. ¿En ese momento él no punteaba?

C. No, nada de eso, el punteo de él era con el violín, el hacía las introducciones todo con el violín.

J. ¿Y en qué momento empiezan a ver que con eso podían vivir?

C. Ya en el año, como en el 57, Gentil en Ibagué empezó a ver que tenía forma de ganarse la plata.

J. ¿Cantando serenatas y tocando?

C. Trabajando en ese tiempo como le decían a los que trabajábamos así, que íbamos de tienda en tienda, le decían los tamaleros, en ese tiempo no se le había dado el valor a esto y para variar en realidad eran de un rango muy mmm, el que tocaba la guitarra era porque hacía el baldosín, o hacía ladrillo, adobe, entonces cogía la guitarrita y se ganaba tres pesos. En ese tiempo la canción valía un peso y la promoción eran tres por dos.

E. ¿En el momento que Gentil llegó a Ibagué con quién hizo trío?

C. Hizo un grupo con un señor Virgilio que era raso raso también, pero él no era egoísta, él veía un muchacho que esto y camine lo echaba al grupo. Veían, había dos bongoseros, congas, el cantante, era un grupo diga usted de 7 u 8 personas.

E. ¿Y Gentil era el guitarrista acompañante?

C. Y Gentil entraba como acompañante.

E. ¿Pero Gentil también cantaba?

C. Por ahí los coritos. En ese tiempo yo tocaba el tiple.

J. ¿Cómo era el trío? ¿Eran tres guitarras?

C. Gentil se inició con mi hermano Raúl, este tocaba el tiple, Gentil con el violín y otro con unas maracas, imagínese ese trío tan... y el que cantaba le decían polla ronca porque era afónico, pero cuando cantaba el tipo tenía una voz y Gentil pues un peladito, imagínese.

E. ¿Eso fue en el año 57?

C. No eso fue más o menos año 55.

E. Mucho antes.

C. En ese tiempo Gentil pelaito, salía a ganarse la papita porque estaba dura la cosa. Había mucho desorden, uno hacía lo que el papá o la mamá dijeran, eso sí la platica llegaba directamente a mi papá.

Cuando Gentil empezó un trío que valía la pena fue cuando hicieron los Trisónicos, pero ya trajinamos mucho, eso fue PE ese señor pues ya trabajaba, Kiko Bejarano, muy bonita voz, se interesó en Gentil y en Raúl e hicieron el trío. En esa época Gentil tendría 15 años y Gentil era el que le dirigía las voces.

Gentil estuvo con Raúl en la 20, en ese tiempo no eran los Montaña. Los Montaña vinieron a figurar cuando hicimos el trabajo con Carlos Burbano en el 70, era para vender los discos en Puerto Rico con un señor que venía de por allá, Carlos Burbano y nosotros pues los Montaña, desde ahí empezó a figurar el nombre.

En el 60 Llegaron Los Tres Reyes al As de Copas, Gentil me trajo de la casa para conocer a Gilberto, Avilés llamó a Gilberto para que viera tocar a Gentil, Gilberto se quedó mirando a Gentil y para variar Gentil tocó un pasillo, a lo que Gilberto dijo que hacer introducciones es complejo, pero mantener esa velocidad es más difícil, porque Gentil en esa época tocaba Patasdilo, Vino Tinto. Gilberto quedó aterrado de verlo y de hacer algunas introducciones sin capodastro.

Gentil estuvo con Los Trisónicos digamos hasta el 61, porque ahí llegó un señor Domingo González, español, gracias a él aprendió a conocer el pentagrama, un día le falló el puntero a Domingo González y vio capacidades en Gentil, habló con el patrón y le dijo que trabajaran, Gentil ganaba con el trío y con el dúo.

Gentil donde más trabajó fue en el As de Copas, allí llegaba José Alfredo Jiménez, Virginia López, también trabajaron en el Waldorf, pero el sitio inn en Bogotá era el As de Copas, donde queda

Aquarium en la 59 con 13. Don Alberto montó un sitio que se llamó La Bomba, para incluir orquesta, entonces Gentil tocaba era guitarra eléctrica. Gentil hizo un grupo con mi hermano Frank en la eléctrica, Plinio Córdoba en la batería, tocaban mucho 5/4, se hacían bossa nova. Gentil era muy exclusivo con la guitarra eléctrica, Frank tenía como 15 y él fue el que tocó el bajo con los Montaña.

En la producción Gentil era el que hacía todo, pero para seleccionar y el que cobraba era Kiko y Raúl. Gentil se aburrió de eso, nunca le dieron el crédito. Los Trisónicos tocaban de todo, grabaron un bolero al que Gentil le hizo música, era de la mujer de Raúl, *Déjame quererte*, dos boleros de Gentil, *Por qué me olvidas*, de mi mamá.

Gentil escuchaba Los Panchos, Los Diamantes, El Trio San Juan, luego los Ases, nosotros estábamos de 5 o 6 años y ya escuchábamos Los Panchos en Ibagué, los Caballeros fueron como de los últimos tríos que se escucharon; en ese tiempo no los escuchaba uno, luego rematan Los Tres Reyes.

Cuando Gentil conoció a Domingo, vio la oportunidad de salirse de los tríos para dedicarse a la guitarra clásica, gentil escuchó a Segovia y creía que eran dos guitarras, es cuando empieza a tocar *La gata golosa* en guitarra sola. Por eso Gentil es el que trae la guitarra clásica a Colombia, había algunos, pero eran de bajo perfil. Domingo González luego lo ubicó con Daniel Baquero, para que siguiera estudiando la gramática musical.

En Los Trisónicos tocaban música cubana, popurrís mexicanos, un montón de música que no grabaron.

Cuando grabamos con Carlos Burbano, Gentil hacía un tema, yo hacía otro, incluso hicimos uno a última hora porque quedaba faltando un tema, yo hice *No me quieras tanto* porque quedaba faltando una canción, las otras canciones nos dividíamos. Yo haría por ahí unos tres, hice *Ahora seremos felices*, un Vals, Gentil les sacaba la segunda de una, grabamos con las letras en frente porque no las sabíamos, al lado escribíamos dónde iba el adorno del requinto, nos mirábamos para que alguno adornara, eso fue berraco.

Al As de Copas llegó Virginia López, ella estaba trabajando en La Pampa, y como tenía problemas con sus músicos le recomendaron que fuera al As de copas a ver un muchacho que tocaba muy bien el requinto. Nos mandó llamar con un mesero y no reconocimos, se presentó y nos dijo que

sonaba muy bonito el cuarteto que teníamos allí, pero que no iba a dañar el cuarteto porque nos necesitaba, nos propuso ir a México seis meses, luego a Japón a un contrato por dos años. A Gentil no le gustaba viajar.

Yo me retiré del restaurante Tierra Colombiana para irme a Francia. Daniel Rosell me llamó, él era del Trío Carabel, me dijo que me mandaban pasajes y allá nos encontramos con Gentil. Tuvimos que trabajar los dos, yo hacía primera voz y hacíamos música de Django Rehindhart. En París trabajamos porque él tuvo que separarse de un personaje con el que grabaron, hicieron un paseo vallenato en el que cantó Gentil. Trabajamos pasando el plato para recibir dinero en los restaurantes, poníamos de entrada un billete de 10 francos para que la gente nos diera dinero. Aparte las pizzerías nos daban una base, tocábamos bolero, música colombiana, tocábamos música cantada en portugués y un día nos encontramos a unos brasileños y nos hablaron en portugués, pero no sabíamos nada, nos dijeron que lo hacíamos perfecto.

Trabajábamos en un sitio que se llamaba La Escala, porque gentil se tuvo que distanciar. Un día me llegó Gentil a un lugar que se llamaba El Mariachi, cerca al Arco del Triunfo, me dijo que se había separado del compañero. Yo trabajaba con unos argentinos y paraguayos, ganaba bien, pero viendo a mi hermano así me salí y nos fuimos a trabajar los dos. Entonces empecé a hacer melodía, montamos repertorio, fuimos a trabajar donde un gitano y le tocamos música de Django Rehindhart. Nos contrató, luego nos daba propina. Él era guitarrista, Gentil me hacía el acompañamiento siempre.

Hubo un convenio para la gira de Puerto Rico que íbamos a alternar con Los Condes, y antes de cada presentación Gentil iba a tocar tres temas con su guitarra, ese era el trato. Gentil se entusiasmó, pero el día de la despedida nos invitó Nidia Paredes a una comida, cogió Nidia el disco que llevó Burbano y se puso a mirarlo en una lámpara. Nidia lo empezó a pelar y tenía un papel encima, cuando lo quitó decía, Carlos Burbano y sus Gentiles, ahí se acabó el trío, se perdió todo.

La inicial E: indica las preguntas realizadas por Yeisson Mejía

La inicial J: indica las preguntas realizadas por Jaime Arias

La inicial C: son las respuestas de Carlos Montaña.

1.2 ENTREVISTA TELEFÓNICA A RAÚL MONTAÑA, REALIZADA EL 27 DE SEPTIEMBRE DE 2019

¿Cuánto duraron en la Plaza de Las Nieves?

R. Ahí duramos poquitos meses porque yo fui a averiguar, en esa época el mejor sitio que había era La Puerta del Sol, Carrera 7 con 24.

¿Más o menos cuántos meses duraron ustedes trabajando en la calle, maestro?

R. Por lo menos unos cuatro o seis meses, póngale seis meses.

Exactamente ¿fue en el año 56 o 57 cuando ustedes llegaron a Bogotá?

R. En el 56. Subimos gentil y yo a Bogotá, después de La Plaza de Las Nieves que duramos como seis meses pasamos a La Puerta del Sol donde había muy buenos músicos, guitarristas, voces, habían muy buenos músicos ahí en esa época, muy organizados, todo mundo tenía su grupo organizado en fin.

¿Ustedes llegaron como dueto?

R. Gentil y yo sí, ahí conseguimos primera voz que nos colaboraba. En esa época había muy buenos elementos y no era difícil, como nosotros no conocíamos a alguien pues se rebuscaba. Ahí había algunos buenos paisanos como Jaime Flórez Fernández, el “papi” Tovar también muy buen compositor y como paisanos nos ayudaron y ahí poco a poco fue cuestión de tiempo y ahí llegó un momento en que ya le cogimos el ritmo, ahí en La Puerta del Sol.

¿En la puerta del sol qué repertorio se tocaba?

R. Ahí, de todo, había muchos músicos del Pacífico de la Costa Atlántica y ellos también tocaban la música tropical. Allí se tocaba desde el bambuco a la música de Cuba, hubo muchos buenos guitarristas como “chagualo”, “Aladino”, Lucho Rentería que era muy bueno, Jaime Flórez.

¿Tal vez el músico conocido como rancho de paja?

R. Gustavo. Él no estuvo ahí, es más joven que nosotros. Él llegó acá a Bogotá. Lo cierto es que lo conocimos en chapinero en un centro musical.

¿De quién fue la idea de formar Los Trisónicos? ¿de “Kiko” Bejarano?

R. Nos conocimos en La Puerta del Sol una noche, él se llamaba José Libardo Bejarano, compositor de *Corazón prisionero* y de muchas canciones. Él llegó ahí alguna noche a saludar y a tomarse unos tragos y charló y alguien nos presentó “mire que hay unos muchachos que tocan bien” y por curiosidad él cantó, lo acompañamos y le gustó. Él venía de Medellín, creo, de hacer el Trío Los Señores, creo que se llamaba, pero como se desintegró entonces vino a Bogotá porque en esa época todavía estaba aquí Marco Rayo con su Trío Canvall, trío muy bueno. Kiko se interesó, nos dijo: “ustedes tocan muy bien” y nosotros estábamos muy jóvenes, Kiko ya tenía mucho recorrido. Sin embargo, él nos propuso ensayar, que necesitaba hacer un buen trío, ahí nació el trío.

¿Año 57?

R. Sí ya fue el año 57.

¿Cómo fue la historia del nombre del trío?

R. Kiko ya estaba metido en el ambiente con el Trío de Marco Rayo y su Trío Canvall, ellos muy amigos del tocayo Ceballos. Entonces Kiko le dijo al tocayo Ceballos que tenía el trío, pero ahí no teníamos ni nombre. Tocayo nos programó y tal semana haríamos el programa, - ¿Y cómo se llama el trío? - preguntó Ceballos, Kiko le respondió que no tenía nombre todavía, entonces tocayo Ceballos dijo que se encargaba de ponerle nombre al trío. Fuimos al programa y no sabíamos cómo se iba a llamar, tocayo Ceballos anunció: Bueno, tengo el gusto de presentar un trío muy joven que acaba de nacer y toda la cuestión, voy a presentarles al nuevo Trío Los Trisónicos” ahí supimos que íbamos a llamarnos Los Trisónicos, idea del tocayo Ceballos, él fue quien nos bautizó. Se nos hizo muy raro el nombre, pero así quedó el trío. Esto fue en la emisora Nuevo Mundo Calle 16 con carrera octava y novena.

¿Qué explicación les dio el tocayo Ceballos sobre el nombre del trío?

R. Tres voces, tres sonidos.

¿Cómo llega el primer LP?

R. Aquí llegó un señor Darcy Cabral, brasileño, creo, con el Mariachi Los Camperos. Ahí venía Juan Torres, un gran cantante mexicano, venía Hilda Márquez, mexicana. Entonces él vino acá con el mariachi y resulta que el mariachi no sé qué pasó, pero los músicos se regresaron a México. Aquí quedó él porque en esa época aquí no había mariachi, es decir, aquí los primeros músicos de guitarra que se pusieron un traje de mariachi fuimos nosotros, Los Trisónicos, el primer grupo que aquí utilizó vestido de charro fue Los Trisónicos. Aquí había un cantante que se hacía llamar el charro Lattuada, que estaba muy atento cuando llegaba alguien de México. Lattuada se encontró con Darcy Cabral en el Hotel Regio, que quedaba en el Parque Santander y entonces Darcy le dijo “Tengo el problema que el mariachi se me regresó para México y con una gira aquí”. El charro le dijo “hay que solucionar porque aquí no hay mariachi, es difícil, pero yo conozco unos muchachos que tocan de todo, para salir del paso yo creo que podía servirle” Nos ubicaron, nos presentaron, hicimos un ensayo, no era el gran sabor mexicano pero salimos adelante, hicimos una gira aquí y pasamos a la Costa, Barranquilla, Cartagena, Montería.

¿En barranquilla les propusieron grabar el Lp?

R. Sí, en algún momento estando en Barranquilla el señor Emilio Fortoul dueño de discos “Tropical” nos escuchó, se nos presentó y nos dijo que le gustaría hacer un trabajo con nosotros, hicimos el primer disco que grabamos con canciones de Kiko, canciones de Gentil, canciones de mi esposa y mías.

¿Déjame *quererte* es letra de su esposa?

R. Sí, de mi señora llamada Luz Diva Barrios, y música mía.

¿Cómo fue la experiencia en el “As de copas”?

R. En esa época era el sitio inn de Bogotá, donde iba la alta corte del país, conocimos al actual alcalde que en esa época estaba de novio y le cantamos.

¿Hasta qué año trabajaron en el As de Copas?

R. Hasta el año 1972

En un recorte de prensa del año 60 dice que trabajaron en el Grill Waldorf, ¿es cierto?

R. Ahí nos conoció el dueño del As de Copas, en la Avenida Caracas con Calle 42. Una noche fue don Alberto con unos amigos al Waldorf, nosotros ya trabajábamos ahí. Nosotros no sabíamos quién era ese señor que nos dijo: “Muchachos, ustedes cantan muy bien” Ya para despedirse dijo: “Mire yo tengo un restaurante y me gustaría charlar con ustedes, mire aquí está mi tarjeta a ver si llegamos a algún acuerdo”. Uno había oído hablar que este era un sitio muy elegante, yo fui a hablar con don Alberto y sí, llegamos a un acuerdo y seguimos trabajando ahí. Eso fue más o menos como el año 58 hasta el año 1972 cuando Gentil se separó del trío y empezó a estudiar la guitarra clásica con el maestro Domingo González, español. Gentil se va a estudiar y sigue trabajando con Domingo González que fue un personaje aquí en Bogotá muy querido por toda la sociedad y se fue con Gentil a trabajar a la Torre de Oro o algo así, en el Centro Comercial los Héroes, y yo seguí en el As de Copas con mi hermano Carlos.

¿Qué hizo que Montaña dejara los tríos y el requinto?

Por las capacidades guitarrísticas de él, es que Domingo, español y buen músico, estructurado, un personaje, no era un gran guitarrista, se acompañaba con la guitarra y como aquí había más inclinación por la música española ese señor se convirtió en un personaje, lo quería la altísima sociedad de aquí. Don Alberto siempre le tuvo abierta la puerta a Domingo para cuando quisiera ir. Entonces el maestro Domingo González tuvo la oportunidad de conocer a Gentil mucho tiempo en el As de Copas. Llegó el punto en que Gentil trabaja con Los Trisónicos pero también Domingo González trabajó él solo un tiempo. Domingo, viendo las condiciones y las posibilidades guitarrísticas de Gentil, vio que podía ser un buen guitarrista y él fue el que lo inició. “¿porque no estudia usted la guitarra clásica?” le decía, “usted tiene mucha facilidad” y él lo inició con el término musical.

Gentil siguió estudiando y lo primero que Gentil empezó a practicar en la guitarra clásica fue una fuga de Bach, eso es decir mucho, fue lo primero que empezó a aprenderse en la música clásica para guitarra.

Nosotros nunca pensamos que íbamos a vivir de la música y entonces por situaciones de inseguridad nos trasladamos a Ibagué y ahí sí empezamos en la música.

El que nos entusiasmó a venirnos acá a Bogotá fue un muchacho bongosero famoso que fue Toño Miranda, tocó una etapa con la Orquesta Billos Caracas, entonces él nos conoció en Ibagué y se

entusiasmo y nos dijo “Camine, vamos que allá el señor Vergara que don Gregorio Vergara” y por aquí nos trajo y eso fue una lucha.

¿Qué pensaban ustedes siendo tan jóvenes llegar a Bogotá?

R. Veníamos con la idea de conseguir la vida. Ahí no tuvimos nada en la cabeza, el único que nos metió la idea de grabar fue “Toño” Miranda con don Gregorio Vergara, cosa que al fin nunca pasó. Nosotros grabamos en el sello Vergara, pero con las hermanitas Pérez, un trabajo discográfico que hicieron las hermanas Pérez, en sello Vergara le acompañamos a ellas con nuestras guitarras.

Antes de llegar a la Plaza de Las Nieves, ya hay una historia anterior de esa aquí en Bogotá. Llegamos a eso, hicimos el cursito ahí en la Plaza de Las Nieves, pasamos a la 24 y de ahí al Waldorf y así sucesivamente.

Nos untamos de la vida musical, de la guitarra, de la canción, del bolero, del bambuco, por eso nosotros nos volvimos tan versátiles. Primero en Ibagué empezamos a tocar música de Julio Bovea, vallenatos de Alberto Fernández, *La casa en el aire*, ahí hicimos el curso de la música tropical. Ya aquí en Bogotá la música de cuba que nosotros no ignoramos, el cha cha cha también se aprendió en esa época, por eso nosotros tuvimos esa facilidad, esa mecánica, por eso seguramente la guitarra nos sonaba bien, seguramente, y las voces, el primer curso cantando lo hicimos con Kiko, nosotros no cantábamos, no se nos ocurría cantar, teníamos en la cabeza tocar la guitarra, lo de cantar para nosotros como que no existía.

La inicial R: son las respuestas de Carlos Montaña.

Las preguntas fueron realizadas por el entrevistador Yeisson Alexander Mejía.

1.3 ENTREVISTA A RAÚL MONTAÑA, REALIZADA EL 4 DE OCTUBRE DE 2019

Nosotros estábamos todavía en el As de Copas, ellos vinieron en el 61, 62 o 63. Ellos vinieron como show al As de Copas, los trajo don Alberto Peñaranda. Era un sitio supremamente importante, muy exclusivo en aquella época y la gente que iba allá era hincha de nosotros – que el obispo, que el cardenal, fiscales, senadores- Llegó el show de los Reyes, Gilberto llegó con un dedo enyesado, pero era como película. Él ya había oído decir que había un trío ahí y eran Los Trisónicos, y ya Gentil volaba con el requinto, nosotros grandes admiradores. Las dos primeras canciones que cantó un trío en Bogotá fuimos nosotros, porque las introducciones eran muy complicadas y Gentil rápidamente ya se las sabía. Ellos hicieron el show y luego nosotros cantamos y la gente se estaba enloqueciendo con nosotros más que con los mismos Reyes. En el segundo piso estaba Hernando Avilés en el mostrador pidiendo algo y ya él había escuchado al trío.

Hernando Avilés no fue a buscar y la conversación transcurrió así:

H. Avilés: Muchachos ¿cuál es el requintista?

R. Montaña: Aquí mi hermano.

H. A: Coño, yo lo escuché ahora, cabrón como toca. ¿Usted hace alguna introducción de mi compañero Gilberto?

G. Montaña: Lo que pasa que nosotros hacemos las introducciones de mi propia autoría.

H.A: ¿Pero no tiene ni siquiera una sola?

G. M: Bueno sí, alguna.

H. A: ¿Te sabes tal introducción? –Dice en la entrevista Raul montaña que Hernado Avilés le pidió a Gentil que interpretara *Alas quebradas* en la versión de los tres Reyes-

G. M: Pues yo no la tengo muy bien, pero sí. Pásenme el requinto.

H. A: ¡Ay cabrón! ¡Ven Gilberto, mira este cabroncito!

Fue una anécdota. Otra anécdota fue después cuando Gentil tocó un instrumental y Gilberto quedó aterrado. No se explicaba que Gentil durara tocando un instrumental de tres minutos y más, ya que el mismo Gilberto Puentes decía que se cansaba al interpretar una introducción de un minuto, uno con treinta y terminaba agotado.

¿Ustedes empezaron tocando en la calle?

Llegamos porque “Toño” Miranda, quien había tocado bongó con la Billo’s Caracas, con Los Melódicos, él llegó con un compañero Roberto Andrade de Ciénaga, trajeron un arrume de vallenatos y en aquella época estaba de moda Bovea y sus vallenatos, y nosotros, Gentil y yo, todo lo que fuera vallenato lo digeríamos con mucha facilidad.

Entonces al conocernos en Ibagué con el señor “Toño” Miranda, se admiró por cómo tocábamos el vallenato, nos dijo: “Yo soy muy amigo de Gregorio Vergara, dueño de sello Vergara, vamos a Bogotá que yo sé que grabamos de mi compañero Roberto, que tiene muy bonitas letras”. Nos ensalzó a venirnos, año 56, nos vinimos y llegamos en un hotel llamado Paz del Río en la calle 9 con Cra 9 y 10. Toño Miranda nos seguía diciendo que iban a hablar con Gregorio Vergara y nosotros seguíamos esperando y nada. Pasaron los días y nada, ya la dueña del Hotel y el esposo pedían que les pagaran lo correspondiente de la habitación, tanto así que prácticamente nos sacó del hotel con lo poco que traíamos.

Ya no teníamos dónde comer y dónde medio dormir, yo pesaba que podíamos hacer algo por nuestros medios, hasta que una tarde muy fui preguntando y llegué a la Calle 13 con Cra. 9 y 10, pregunté por músicos y me dijeron que en la Calle 13 (yo sin saber dónde quedaba) Me guiaron como llegar hasta un sitio que se llamaba El Farol, yo iba preguntando dónde quedaba la Jiménez hasta que llegué a la Jiménez con Caracas y al sitio llamado El Farol, y sí, llegada la tarde iban los músicos a “rebuscarse” (ese es el término) A mí me daba pena, miraba a la gente como mayor y vi un negrito, bien trajeado, él tenía 18 o 20 años, se llamaba Oscar Cambindo, hermano del famoso atleta de Cali de apellido Cambindo; me animé a hablarle porque le vi un estuche donde se guardan las maracas:

R. Montaña: Oiga ¿usted es músico?

O. Cambindo: Sí, a la orden, ¿qué quiere?

R. M: ¿Pero usted toca algún instrumento?

O. C: No, yo canto y maracas. Pero ¿qué quiere?

R. M: No, es que yo también soy músico.

O. C: Pero y ¿qué le pasa?

R. M: No, es que nosotros venimos de afuera de Bogotá y necesitamos trabajar.

O. C: Pues vengan, aquí desde las tres de la tarde ya empezamos a llegar todos por acá.

R. M: ¿Habrá problema?

O. C: ¡NO! Aquí el que quiere venir, viene.

R. M: Yo tengo un hermano

O. C: Y ¿también toca?

R. M: Sí

O. C: Pero ¿es mayor que usted?

R. M: No, es menor

O. C: Uy, pero ¡cómo!

Recuerdo perfectamente las palabras de ese muchacho. Al otro día me fui con Gentil y él llevaba también el violín. Le dije a Gentil que había un sitio donde había muchos músicos y dicen que ellos salen a trabajar, mejor dicho, lo mismo que nosotros hacíamos en Ibagué.

Estando allá llegó Oscar Cambindo y le presenté a mi hermano, le dije que ya que él tocaba las maracas y cantaba por qué no tocaba con nosotros. Oscar respondió con desconfianza y al rato después de insistir accedió a cantar con nosotros una canción que estaba de moda. Nuestro Juramento de Olimpo Cárdenas, la cual nos la pidió Oscar para cantarla con él. Cuando nos escuchó la actitud de él hacia nosotros cambió, nos dijo: “De aquí salimos por ahí a las cinco o seis para ver qué nos rebuscamos, tomemos un tinto”.

Así empezamos las caminadas más Verracas, íbamos de bacito en barcito, ahí donde es San Victorino no había esos comercios, había unos pequeños bares y las muchachas meseras ya conocían al negrito y les caía en gracia porque era educado y estudiaba derecho. Las meseras les

decía a los clientes que le den de a peso a Oscar por cada canción y seguíamos por la calle 13 hacia abajo, en esa época era todo sano.

Íbamos con ropa de tierra caliente, ropa muy delgada y con ese frío.

Como Gentil llevó el violín, en algunos lugares que veíamos que valía la pena, Oscar Cambindo ofrecía a Gentil Montaña como intérprete. La gente le preguntaba que cuál canción iba a tocar, entonces él tocaba que *La Gata Golosa* o *Vino Tinto*. De eso nos mudamos a la Plaza de Las Nieves en la Calle 20, ahí hicimos alguna labor, la gente nos conoció, la gente se admiró mucho de Gentil.

En la 20 nos fue bien, conocimos a una familia que les decían “cacharro” todos músicos, eran buenos para buscar trabajo y ellos conseguían y les pagaban por serenata unos 12 o 15 pesos. Pero yo ya había oído de La Puerta del Sol y tenía la inquietud, le dije a Gentil “Hermano, yo voy a ir a la 24 que allí dicen que es La Puerta del Sol”. Sabíamos que habían un poco de guitarristas duros, yo ya conocía a Jaime Flórez, al “papi” Tovar. Cuando fuimos a La Puerta del Sol los conocidos nos preguntaron que por qué no nos íbamos a trabajar con ellos en La Puerta del Sol, les respondimos que no sabemos cómo es la cosa allí, nos preguntaban que qué voz cantábamos, a lo que respondimos que ninguna, entonces nos mandaron un cantante, ya nos íbamos animando un poco, era un cantante de Pasto que busca buen trabajo.

E. ¿Todo eso fue del año 56 al 57?

Luego ya vino Kiko Bejarano. Una noche que fue a saludar, dijo que se le había desintegrado el trío en el que estaba en Medellín, creo. Entonces llegó ahí a saludar a los amigos. Jaime o el “papi” le dijo a Kiko que tenían unos paisanos, hermanos y nos presentaron. Kiko nos preguntó si tocamos, les respondimos que más o menos, pero ya alguien le había dicho que había un muchacho que tocaba muy bien, nos vio y se dio cuenta que había material, nos contó que se iba a venir a vivir a Bogotá, que ensayáramos y armáramos el trío. Él era muy amigo del “tocayo” Ceballos porque Kiko venía de Marco Rayo y su Trío Canval y ellos dos eran del Valle de Cauca.

E. ¿La grabación con las hermanitas Pérez fue antes o después de *Déjame quererte*?

No recuerdo si fue en el 57 o el 59, pero ya estaba Kiko con nosotros porque hacemos unos coros y esa como que es la voz de Kiko.

Nosotros llegamos a Cartagena al Hotel Génova, y había una piscina. Ya veníamos de tierra fría y Gentil mantenía todo el día en la piscina. Le entró agua al oído, eso era terrible, ese muchacho mantenía dolorido, y ahí justo antes para venirnos, porque estábamos en una gira por la costa con los mexicanos, y Gentil con ese oído rojo, justo aparece la cuestión del disco. Llegó Kiko diciendo que mañana íbamos a empezar a grabar los temas que teníamos. Yo le dije “pero mire a Gentil como está” Él responde que no importaba, de alguna manera lo hacemos, tenemos que aprovechar, que en un par de días lo hacemos. Fuimos al estudio de Discos Tropical, y Gentil mal, mejor dicho, los que cantábamos éramos Gentil y yo, sin embargo, lo grabamos.

Kiko estuvo preso, él se casó de veces y lo metieron a la Cárcel Modelo. Cuando fuimos a Cali a grabar en la voz de Cali, él tenía un tío que era inspector de policía en Palmira. Cuando terminamos el programa llegó el tío y le dijo “Kiko yo vengo por usted” a lo que Kiko le respondió “me va a llevar a la casa” y el tío le dice “No, pero a la cárcel, sí.” El tío de Kiko le aseguró que lo detenía, pero lo llevaba al programa a grabar y de vuelta lo detenía de nuevo. En Bogotá llegó remitido de allá, él fue fundador de esa cárcel, jajaja. Kiko era un tipo muy simpático, hacía reír a todo el mundo y se hizo amigo de todos allí.

En Ibagué había un trío integrado en la primera voz por Néstor Guarín, uno de los primeros tenores corales, pero le gustaba cantar mucho con trío, ponía la voz para trío. Yo me había ido a vivir a Ibagué y hablé con ellos para trabajar con ellos, Gentil quedó sólo en Bogotá y yo en Ibagué con Néstor Guarín. Jorge “el zurdo” que fue gran requintista, Gentil, duró como dos o tres meses y se fue a Ibagué también, entonces ya no éramos trío sino un cuarteto. El trío se llamó los sureños o algo así, El Zurdo tenía una niña muy bonita, que fue la esposa de Gentil. El Zurdo Jorge fue el suegro, la hija se llama Gilma y fue la mamá de sus dos hijos. Esto fue en el año 59 o 60.

Con Gentil nos acompañamos hasta el año 1963 y ahí es donde entra Carlos a reemplazar a Gentil y Gentil se va con Domingo González al Centro Comercial Los Héroes, en la parte de atrás de la Caracas. Ahí hay una carrera pequeña y por ese lado había unos barcitos como muy bien, Gentil se fue allá con Domingo como en el 62 o 63. Después, al tiempo con Burbano y Carlos, seguramente idea de Burbano, llegaron dos señores que saben negociar con la música. Por ejemplo, graban en España un conjunto y lo venden y distribuyen en Puerto Rico o en México. Lo mismo aquí y nosotros caímos en eso, Gentil grabó con Carlos y Burbano y yo grabé con Carlos y Ricardo uno o dos LP, nunca más los volvimos a ver.

La carátula la hicimos en RCN cuando quedaba en la carrera 15.

E. ¿Cómo fue que aprendieron a cantar a voces con Kiko Bejarano?

Gentil, como fue un muchacho muy privilegiado, no teníamos mucha experiencia porque una persona entre más sabe se complica más para las voces. Nosotros con Gentil practicamos y era sencillamente lo que el oído indicara. Gentil era tan tenaz que, si íbamos a hacer un tema, por decir *La Puerta*, él me decía: *entre y yo lo sigo*, y entraba en el segundo compás, en el tercero o cuarto, tanto sabía que no se complicaba en las voces o en la armonía. Cuando estábamos en Ibagué montamos cuatro voces con otros dos de allá, la gente era admirada.

E. ¿Alguno sigue vivo del cuarteto?

No, Carlos Castro que era la primera voz, un ecuatoriano que trabajó con el Trío Los Provincianos, ya falleció, el “Zurdo” Flórez que era un tipo conocidísimo que además de músico era joyero, muy querido y muy especial ya ha fallecido.

E. ¿También estuvieron con Virginia López?

Eso fue como en el 59 o 60, su show era en el Grill Candilejas en la 59 entre 13 y Caracas, fue un sitio muy bueno en su época. Ella venía con Chamín Correa y Los Tres Caballeros, pero antes de arrancar ellos dijeron que Cantoral se había casado aquí con una niña de nombre Cecilia. Se casó acá por la iglesia, pero en aquella época la bigamia era condenada con cárcel, entonces él dijo que no podía entrar a Colombia, pero como nosotros habíamos estado con Los Caballeros en el grill La Pampa, que también era propiedad de Alberto Navarro y ellos habían trabajado allí, no tuvimos mucha conexión, pero bien con ellos. Entonces, condición de Los Tres Caballeros era que acompañaban a Virginia hasta Panamá porque si entraban a Colombia metían preso a Cantoral, pero nos recomendaron diciendo que en Colombia había un muchacho muy joven que le sacaba adelante sus canciones, refiriéndose a Gentil y Los Trisónicos.

Virginia hizo su show en Candilejas seguramente con orquesta y fueron al As de Copas y nosotros estábamos haciendo nuestra tanda. Entonces un mesero me dijo que una pareja en la mesa estaba preguntando por nosotros, yo creí que era para una serenata, me expresaron que escucharon el trío y que muy bueno, me dijo: “Mucho gusto soy Virginia López” Me contaron la historia con Cantoral y quedamos en que irían a mi casa a hablar, al otro día fueron y mi esposa preparó un almuerzo para ellos muy contentos, me dijo que regresaban a México, seguían para Japón y terminaban en

Europa, gira que iba a durar un año. Yo pensé en lo difícil del viaje en avión pues soy muy cobarde para la altura, no fue ni Gentil ni nadie, *nosotros llegamos a México y les dejamos trabajo para que ustedes estudien, ese puntero suyo... ahí definimos el costo y la plata que les corresponde.* Todos los días hablábamos y pensaba que nos desanimamos por el dinero, pero decía que no nos preocupáramos, que nos dejaban la plata para nuestras familias mientras nosotros ganamos, no faltó la disculpa hasta que terminamos no yendo.

La inicial E: indica las preguntas realizadas por Yeisson Alexander Mejía.

1.4 ENTREVISTA TELEFÓNICA A CARLOS BURBANO, REALIZADA EL 22 OCTUBRE DE 2019.

Yo conozco a Gentil hace 53 años, desde que lo conocí fue un personaje extraordinario. Nosotros estábamos aquí en Cali, pero todavía no éramos Los Quechuas, nos llamábamos Los Califas. Ahí llegó de Bogotá integrando un trío con sus dos hermanos, que eran Raúl y Carlos Montaña, estamos hablando del año 1961. Él fue a un sitio que se llamaba El Rumaguai, era un sitio donde estaban los ocho mejores trío del país, para mí: estaba el Trío Carabel, el que después sería el Trío Montecarlo, nosotros que después seríamos Los Quechuas, el Trío Maguar, eran 8 grupos y la costumbre de nosotros era reunirnos en la noche y tocar todos para ver como estábamos, alegrarnos y pasar un momento grato y allí llegó Gentil muy niño, muy pollito, llegó por ahí de unos doce años de edad, Carlos Montaña llegó como de nueve y Raúl ya era el mayor tenía ya como unos catorce años, llegaron allá y sorpresa de todos fue que un niño tan pequeño hiciera una demostración de habilidad en su requinto, en su instrumento que dejó sorprendido a todos viejos, porque ya la mayoría pues pasaba de los 25, 22, 28, 30 años. Esa fue la primera vez que yo vi a Gentil Montaña.

Ellos me escucharon a mí en trío y Raúl que era el mayor que dominaba el grupo me dijo: Carlos si algún día lo necesitamos en Bogotá ¿usted sería partidario de ir a Bogotá y formar el grupo con nosotros? Yo le dije que pues llegada la circunstancia hablamos y pues cualquier cosa intentamos, pero nunca se pensó en nada sobrenatural porque él tenía su trío con Kiko Bejarano y sonaba bonito, el trío era Los Trisónicos, entonces ellos se fueron a Bogotá y como a los ocho meses de eso llamó Raúl Montaña y contestó Eduardo Riascos, que era la primera voz del trío Montecarlo, me dijo que me necesitan de Bogotá, me acerqué al teléfono y era Raúl, me dijo que sería posible ir a Bogotá porque Kiko estaba en la cárcel. En ese tiempo todavía castigaban la bigamia con cárcel, entonces estuvo más de un año detenido. Yo viajé a Bogotá a continuar el trío con Gentil y Raúl Montaña, continuamos los trisónicos.

Luego me regresé para Cali y seguí con los compañeros míos de acá. Así pasó un tiempo unos 25 años, del 60 al 85 que vino un señor de Puerto Rico llamado Rafael Ortiz de la Vega, dueño de una empresa de discos. Ya había oído canciones mías grabadas con Los Embajadores, con Los Únicos del Ecuador y le gustaba mucho la voz mía. Le dieron datos en Puerto Rico y Nueva York que yo estaba aquí, entonces vino y me pidió hacer un grupo fuera de lo normal, con dos elementos que

brillaran, entonces yo pensé en los Montaña. Ya había trabajado con ellos y habíamos hecho presentaciones, entonces grabamos. Se llamó Carlos Burbano y los Montaña. Hicimos una cantidad como 12 LP, grabamos éxitos de Rafael Hernández, éxitos de Pedro Flórez, en Medellín grabamos para codiscos, música colombiana, música mexicana, covers imitando a los panchos, de los cuales no tengo sino tres.

De eso Gentil se fue a trabajar a Tierra Colombiana. Nos fue muy bien, pero no pudimos continuar porque ya Gentil le tocó la vena del solista de guitarra, se puso a estudiar, prácticamente más autodidacta. Él tenía conocimiento, pero no era una persona fuera de lo normal, su instinto, su profundidad, su conocimiento lo hizo tan grande, ahora está mucho más grande porque la música que él dejó es una cantidad enorme de música colombiana, música tolimense que todos los grupos en Bogotá han montado. Un día hubo una presentación de esta especie de tunas, grupos de bandola, tiple, guitarra, tocaron obras de Gentil que era un personaje extraordinario.

Hasta ahí le seguí la pista yo a Gentil, luego como yo estoy viviendo en Cali hace bastante tiempo, ocasionalmente iba a Bogotá, y cuál es mi sorpresa cuando llegué a Bogotá en uno de esos viajes, nos fuimos con la señora mía a vivir un tiempo allá y me llegó la noticia que Gentil había llegado y estaba bastante enfermo, que le había dado esclerosis lateral que es la más grave. Entonces ya con eso, alcanzó desde el tiempo que me dijeron a mí a vivir seis meses. Ya con mi señora, Carlitos Montaña y hermano fuimos y le dimos una serenata, me hizo llorar porque cuando lo vi en la cama moviendo los ojos no podía mover nada más, viendo un maestro de esos en ese fin me pareció una cosa bastante fea, pero la vida es así.

Codiscos nos hizo a nosotros tres discos. No se conocen porque los hicimos para el señor que era de Puerto Rico, él venía y nos grababa y se llevaba sus grabaciones para allá y nunca nos mandó las otras. Nos mandó uno, creo que tengo yo que lo guardo como un tesoro.

Sobrepasando los límites de alabanza, he tenido la suerte de trabajar con los mejores requintos de América y quizá inclusive del mundo, que eran Homero Hidrobo del Tríos Los Brillantes, yo con él estudié en Ecuador, estuve interno con él en un colegio allá nosotros nos volábamos del colegio a dar serenata. Luego tuve la gran suerte de estar con Guillermo Rodríguez que es el mejor puntero del Ecuador dentro del folclore y dentro de todo. Luego vine acá a Colombia y estuve con Chepe. En este tiempo evolucionar como lo hicieron ellos es muy difícil, hay mucha competencia, por

ejemplo Nariño es un semillero de muchachitos que tocan increíble y así donde uno va, Cúcuta, Bucaramanga, Medellín, aparecen unos monstruos tocando.

Gentil para mí, ha sido el mejor, porque ya cuando él se dedicó de solista yo iba a verlo y de pronto soltaba la guitarra y cogía el requinto. La habilidad él nunca la dejó, aunque ya es una técnica diferente del puntero al solista. Ya el no volaba con los dos dedos, índice y corazón, sino que ya manejaba los cuatro dedos de la mano derecha y el pulgar hacía los bajos, lo que es la técnica de un solista.

1.5 ENTREVISTA PERSONAL A GILMA VIUDA DE MONTAÑA, REALIZADA EL 25 DE OCTUBRE DE 2019

Gentil trabajaba en Ibagué con mi papá, no sé cómo se llamaba el trío, pero mi papá se lo llevaba era a Gentil. Yo estaba muy chiquita, él llegaba a la casa a ensayar, pero yo estaba muy pequeña. Luego él se vino a Bogotá a trabajar con Raúl, nos volvimos a ver para mis quince años, me dieron una serenata y pues desde ahí yo lo veía. Como al año nos enamoramos como dicen, él estaba trabajando con Domingo González y en el As de Copas, de allí se va para Enrique Octavo en el Centro Comercial Los Héroe. El requinto era el medio de vida para Gentil, Domingo le daba clases y traía partituras, pero aparte tenía el trío, luego empezó a dar clases en la Luis A. Calvo.

Néstor guarín, Jorge Arias, Raúl Montaña, Gentil Montaña, fue el cuarteto que se formó en Ibagué.

Gentil era muy estudioso, para un concierto con tres meses de antelación estudiaba, se levantaba a las dos o tres de la mañana y se ponía a estudiar.

El LP con Carlos Burbano se grabó más o menos en el 74, ya estábamos viviendo cerca de Las Flores. A él toda la vida le gustó los tríos y él siempre era feliz con eso, es más; en todas las reuniones él tocaba era esa música.

Gentil llegó a Francia porque él le salió el viaje cuando era embajador en España Belisario Betancourt. Hicieron la conexión para que Gentil grabara un disco para los reyes de España, nunca nos dieron copia, era privado, Luego Belisario invitó a Gentil a España que allá le iba a conseguir conciertos y luego y no fue así. Gentil vendió un Renault 4 y con esa plata se fue, pensando que iba a dar bastantes conciertos, y no, lo pusieron en la embajada a que se sentara a tocar mientras la gente comía, a lo que Gentil dijo que no se iba a prestar más para eso, él tocaba para que la gente lo escuche. De allí Gentil se fue donde un conocido a París porque se le estaba acabando la plata, allí llegó a una casa donde habían músicos latinos llamada *La Escala*. Gentil con la trayectoria que tenía, iba a trabajar, o estaba en Colombia. Entonces se puso a trabajar, un señor de nombre Quintín le prestó un requinto y empezaron a tocar y le fue muy bien.

Tocaban en tres pizzerías, ponían el plato y los clientes le echaban la plata y en la boquilla de la guitarra. En una de las pizzerías donde él trabajaba llegó Pedro Leguizamó y le dijo que si le

interesaba hacer un disco homenaje a Mangoré, y le dijo que iría a verlo con una nieta de Barrios Mangoré. Esa señora escucho a Gentil tocando tropical o boleros que tocaba con “cacharro”. Luego lo escuchó tocando lo clásico y de inmediato le propuso grabar el homenaje a Barrios. El salía de trabajar a las dos o tres de la mañana a dormir, a las 10 de la mañana a grabar la lista de canciones que la señora le dio a Gentil, fue con mucho sacrificio, él no dormía y ya tenía el compromiso.

Gentil siempre decía orgulloso “yo empecé con tríos”. Hay gente que quiere borrar el inicio de su vida, pero Gentil no. Gentil fue una persona muy versátil.

1.6 ENTEVISTA PERSONAL A FRANK MICHAEL ALBARRACÍN, REALIZADA EL 25 DE OCTUBRE DE 2019

Mi papá finalmente cambió de línea, cambió de género, pero él amaba los tríos. Entonces pues se dedicó al repertorio clásico y a crear su propia música, entonces obviamente ya el tema de los boleros y de las producciones discográficas referentes al bolero pues quedó en lo que se hizo.

Para un diciembre había nevado, el piso estaba muy resbaloso, mi papá se fue al piso y se fracturó la muñeca. Después le tocó seguir trabajando, para ese fin de año ya no podía tocar la guitarra, le tocó tocar conga, con el yeso, se ponía un poncho y con este se tapaba, el médico en esa época le dijo que su recuperación iba a ser complicada y que no iba a volver a tocar guitarra. Él no se aguantó el yeso y se lo quitó como al mes, su terapia de recuperación fue la guitarra y pues eso le curó en falso y el hueso le quedó salido, eso fue en el año 81.

Realmente fue fundamental el paso a paso de Gentil Montaña desde sus inicios, desde su niñez junto a mi tío, sus idas a Armero siendo niño, conocer del repertorio de la música popular de la época, es decir la música nuestra; tener todo ese paso de la música popular, ser parte de uno de los mejores tríos de la época junto a mi trío, Los Trisónicos, poder alternar con los Tres Reyes que fue uno de los tríos más importantes del mundo y lo sigue siendo, toda esa experiencia finalmente desencadenó en lo que ya en su labor compositiva Gentil Montaña propuso. Lo que hizo finalmente fue reunir todo eso y ponerlo en sus obras y poder tener todos esos recursos guitarrísticos musicales en sus manos y poder ejecutar, hablando de una forma de tocar muy de él, claro, era precisamente todo el recorrido que él había tenido de niño aplicado a su guitarra, que tenía una técnica muy diferente a los demás. Claro, él fue autodidacta y él probó muchas formas de tocar, de acomodar su guitarra, de acomodar su mano derecha, tenía como referente a Andrés Segovia. Entonces uno ve los videos de él y su posición es muy segoviana, haber pasado por todo eso realmente es la esencia de Gentil Montaña.

1.7 ENTREVISTA PERSONAL A RAÚL MONTAÑA, REALIZADA EL 25 DE OCTUBRE DE 2019

Finalmente, a Gentil en las fiestas le gustaba escuchar sus tríos. El trío favorito de Gentil era el Trío San Juan. Ya vinieron Los Reyes y hubo mucho respeto por Gilberto Puente.

Yo estoy convencido que la producción con Carlos Burbano no fue con la intención de volver a los tríos. Fue por ese detalle de haber grabado con un trío muy bueno, Carlos canta muy bien, Gentil y Carlos manejando ese par de requintos, la locura, lo hizo por una satisfacción, no lo hizo con la idea de que si el trío sonaba bien iba a dejar la guitarra clásica.

En España, Gentil tuvo el acierto de ofrecerle un concierto a Belisario Betancourt cuando era embajador en Madrid. Cuando iba para la presidencia este le enviaba varios marconi diciendo que Gentil por favor fuera al despacho, le hacía prometerle en sus cartas que lo visitaría, Gentil nunca fue.

Estando ya tan enfermo Gentil, había un computador a la entrada de la fundación, él se ponía a poner al Trío San Juan y me decía: *hermano ese es mucho sabor*, refiriéndose al requinto de Ola, ese era su gusto personal, en las reuniones de orden familiar si había la oportunidad de tocar su requinto tocaba y cantaba.

2. LETRA Y COMPOSICIÓN DE GENTIL MONTAÑA

Ilusión Perdida

Letra y música: Gentil Montaña.

Yo que tanto te quería

con toda mi alma

con el corazón.

Yo que tanto había soñado

Vivir muy felices

Felices los dos.

Pero nunca había pensado

En que tu cariño

No fuera para mí.

Hoy que estoy tan solo y tan triste

Sé lo que es la vida

Sé lo que es sufrir.

Pero tendrás tu castigo

Porque me engañaste

y te burlaste de mí.

3. ACUSE DE RECIBO Y AGRADECIMIENTO DONACIÓN APORTE BIBLIOGRÁFICO Y DOCUMENTAL. BIBLIOTECA NACIONAL DE COLOMBIA.